

CANADIAN THESES ON MICROFICHE

I.S.B.N.

THESES CANADIENNES SUR MICROFICHE



National Library of Canada
Collections Development Branch

Canadian Theses on
Microfiche Service

Ottawa, Canada
K1A 0N4

Bibliothèque nationale du Canada
Direction du développement des collections

Service des thèses canadiennes
sur microfiche

NOTICE

The quality of this microfiche is heavily dependent upon the quality of the original thesis submitted for microfilming. Every effort has been made to ensure the highest quality of reproduction possible.

If pages are missing, contact the university which granted the degree.

Some pages may have indistinct print especially if the original pages were typed with a poor typewriter ribbon or if the university sent us a poor photocopy.

Previously copyrighted materials (journal articles, published tests, etc.) are not filmed.

Reproduction in full or in part of this film is governed by the Canadian Copyright Act, R.S.C. 1970, c. C-30. Please read the authorization forms which accompany this thesis.

THIS DISSERTATION
HAS BEEN MICROFILMED
EXACTLY AS RECEIVED

AVIS

La qualité de cette microfiche dépend grandement de la qualité de la thèse soumise au microfilmage. Nous avons tout fait pour assurer une qualité supérieure de reproduction.

S'il manque des pages, veuillez communiquer avec l'université qui a conféré le grade.

La qualité d'impression de certaines pages peut laisser à désirer, surtout si les pages originales ont été dactylographiées à l'aide d'un ruban usé ou si l'université nous a fait parvenir une photocopie de mauvaise qualité.

Les documents qui font déjà l'objet d'un droit d'auteur (articles de revue, examens publiés, etc.) ne sont pas microfilmés.

La reproduction, même partielle, de ce microfilm est soumise à la Loi canadienne sur le droit d'auteur, SRC 1970, c. C-30. Veuillez prendre connaissance des formules d'autorisation qui accompagnent cette thèse.

LA THÈSE A ÉTÉ
MICROFILMÉE TELLE QUE
NOUS L'AVONS REÇUE

L'IMAGINAIRE DANS L'HOMME RAPAILLE
ET COURTEPOINTES DE GASTON MIRON

par Hubert Larocque.

Thèse présentée à l'Ecole des études supérieures
et de la recherche de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du doctorat
en lettres françaises

Hull, Québec, 1981

RECONNAISSANCE

Cette thèse a été préparée sous la direction de M. Eugène Roberto à qui nous exprimons une reconnaissance bien vive. Nous lui devons le sujet de notre thèse que nous avons choisi au moment même où M. Roberto amorçait un renouvellement de sa carrière en se penchant sur les problèmes de l'imaginaire. Elaborée parallèlement au livre où il exposait sa première recherche d'envergure sur un imaginaire, notre thèse a bénéficié de son érudition, de son sens critique et de toutes ses qualités de pédagogue qui sont grandes. Qu'il soit ici remercié pour l'initiative de ce travail, pour sa surveillance à la fois sévère et créatrice qui a accompagné chaque étape du travail. Qu'il soit assuré que notre reconnaissance lui conserve un sentiment d'estime et d'amitié durables.

Nous exprimons également notre reconnaissance à Mlle Suzanne Boileau qui a dactylographié notre thèse avec un soin et une compétence exceptionnels.

LISTE DES ABREVIATIONS

Comme nous ferons un usage constant de quatre ouvrages, nous les citerons souvent de façon abrégée:

- 1) Gaston Miron, L'Homme rapaillé, Collection du Prix de la revue Etudes françaises, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, 171 p.
- 2) Gaston Miron, Courtepointes, Coll. Textes 1, Publication du Département des lettres françaises, Ottawa, Ed. de l'Université d'Ottawa, 1975, 54 p.
- 3) Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale, Bibliothèque de philosophie contemporainé, Paris, P.U.F. 1ère éd., 1960; 2ème éd., 1963, 520 p.; 3ème éd., Bordas; 4ème éd., Etudes 14, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1973, 550 p.
- 4) Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, PBP, no. 312, Paris, Payot, (1964) 1975, 390 p.

Ces quatre ouvrages seront cités sous les formes suivantes:

- 1) H.R., = Gaston Miron, L'Homme rapaillé...
- 2) CO., = Gaston Miron, Courtepointes...
- 3) Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire...
- 4) Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions...

TABLE DES MATIERES

	pages
INTRODUCTION	V
PREMIERE PARTIE : L'ATTITUDE NOCTURNE	1
Chapitre 1 : LE GESTE NOCTURNE	2
Chapitre 2 : LA RYTHMIQUE AGRO-LUNAIRE	85
DEUXIEME PARTIE : LA STRUCTURE HARMONISANTE	135
Chapitre 1 : LA DYADE JUELLE	144
A. Les images ironiques du "moi"	147
B. Le jumeau "poésie"	160
C. La "folie-poésie"	182
D. Le "je-nous-Québec-Humanité"	204
E. Le "moi-Homme"	236
F. Le "moi-oiseau"	252
G. Le "moi-bête" (boeuf, orignal...)	265
Remarque	279
H. Fonctions diverses: prophétie, résistance	281
I. Permutation des figures à l'intérieur de la constellation	289
J. Le "moi-chevreuil", le "moi-cheval"	292
K. Le "je-escargot"	305
L. Le "je-corneille"	310
Chapitre 2 : LA DYADE SEXUEE OU LE COUPLE	329
TROISIEME PARTIE: LA STRUCTURE DRAMATIQUE	396
QUATRIEME PARTIE: LA STRUCTURE TEMPORELLE	504
Chapitre 1 : LA STRUCTURE CYCLIQUE	505
Chapitre 2 : LA STRUCTURE PROGRESSISTE	648
CONCLUSION	699
BIBLIOGRAPHIE	734
ANNEXE 1 : L'OCTOBRE DE GASTON MIRON par Hubert Larocque	753
ANNEXES 2 ET 3 : LISTES STATISTIQUES ET CONCORDANCES DE L'HOMME RAPAILLE ET DE COURTEPOINTES DE GASTON MIRON	769



INTRODUCTION

INTRODUCTION

Depuis quelque temps, on assiste à une vogue d'intérêt à l'endroit du symbolisme qui a maintenant atteint les études littéraires. L'étude comme telle a pris naissance avec la découverte de la psychologie des profondeurs parce que l'activité de l'inconscient ne se laisse pas saisir directement mais à travers des images, des figures, des scénarios qui doivent être interprétés comme des "chiffres". Parallèlement, l'essor de l'art abstrait, puis la poétique du surréalisme ont vulgarisé les représentations non figuratives et oniriques. Or, ces univers ne pouvaient révéler leur signification que si l'on pouvait déchiffrer leurs structures qui étaient symboliques. Enfin les recherches des ethnologues sur les sociétés primitives et leurs religions avaient attiré l'attention sur l'idée d'une mentalité primitive révélant une vie psycho-mentale et un comportement bien particuliers. Ces différents types de recherches, nées en marge du rationalisme traditionnel, et contre lui, allaient donner naissance à une réflexion sur la pensée symbolique s'élaborant à la suite de recherches de détails, ou bien en synergie avec celles-ci. C'est ainsi que l'étude de l'imaginaire et de la symbolique qui en résulte allait influencer les études littéraires en ajustant celles-ci à l'évolution générale de la pensée philosophique et des différentes sciences humaines, notamment, de l'anthropologie et de la psychologie des profondeurs¹.

Cet éveil de la pensée qui intègre toute la psyché au sein d'une activité unique, abolissant la coupure entre le rationnel et l'imaginaire, n'atteignit évidemment pas sa pleine et audacieuse affirmation avant les années 60 avec les travaux de Gilbert Durand et ceux du Centre

de Recherche sur l'Imaginaire dont celui-ci est le directeur. C'est à ce chercheur que revient le mérite d'avoir dans une thèse monumentale publiée en 1960² tenté et réussi une synthèse d'une multitude de travaux de détail réalisés à différents points de vue³. Le présent travail n'aura donc pas pour but de reprendre des travaux déjà menés à terme dont nous supposons les conclusions acquises. Il s'agira d'une façon très concrète de montrer dans les deux recueils publiés de Gaston Miron, soit L'Homme rapaillé⁴ et Courtepointes⁵ comment se manifestent et s'articulent les grands schèmes de la typologie de l'imaginaire tels que, à peu près et nous dirons comment, Gilbert Durand les avaient décrits et ordonnés⁶. Donc à cette documentation adaptée à l'oeuvre que nous examinerons s'ajoutera constamment une analyse d'ordre stylistique dans le

1 La plupart des ouvrages consacrés à la question traitent dans leur préface des aspects historiques, épistémologiques du problème. Parmi les plus éclairants, nous renvoyons à Ernst Cassirer, Essai sur l'homme, traduit de l'anglais par Norbert Massa, coll. Le sens commun, Paris, Editions de minuit, ch. 1, La crise de la connaissance de soi, 1975, p. 13-40 et Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale, coll. Etudes 14, Paris, Bordas, 1969, p. 15-66.

2 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, PUF, 1ère éd., 1960; 2ème éd., 1963, 520p.; 3ème éd., Bordas; 4ème éd., Etudes 14, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1973, 550p. Nos citations proviendront de l'édition chez Bordas.

3 Une bibliographie pratiquement exhaustive accompagne l'ouvrage. On la retrouve aux pages 509-536.

4 Gaston Miron, L'Homme rapaillé, coll. du Prix de la revue Etudes françaises, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, 171p.

5 Id., Courtepointes, coll. Textes 1, Publication du Département des lettres françaises, Ottawa, Editions de l'université d'Ottawa, 1975, 54p.

but d'essayer de capter et de décrire la correspondance stylistique des polarisations commandées par l'imaginaire. Ainsi nous viserons à saisir et à faire voir comment s'incarnent dans les textes les images-figures et les structures temporelles qui tombent de la dictée de la matrice universelle.

Cependant, pour connus que soient les termes désignant les notions imaginaires, même s'il y règne une grande confusion, l'imaginaire lui-même est encore loin d'être conçu dans sa spécificité, c'est-à-dire comme un système d'éléments en relation qui se maintiennent, se transforment indépendamment des choses qui les relient. En d'autres termes, l'imaginaire se manifeste comme un ensemble d'images et de structures polarisées selon des axes précis, qui forme totalité et possède sa propre capacité de transformation et d'autorégulation⁶. Le domaine imaginaire se différencie radicalement de la stylistique, de la linguistique, de l'écriture et sa problématique et, d'une façon générale, des véhicules à travers lesquels il se manifeste. La difficulté consiste donc à le concevoir dans sa spécificité et pour ce faire, il nous est nécessaire, sans refaire l'historique de la question, de préciser certaines notions.

6 Durand synthétise ses recherches dans un tableau intitulé Classification isotopique des images qui se trouve dans Annexe II de son ouvrage Les structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 506-507.

7 Gilbert Durand, L'imagination symbolique, coll. SUP, no. 66, Paris, PUF, 1968, p. 3.

8 Ce sont les caractéristiques de la structure selon Jean Piaget, Le structuralisme, Que sais-je?, no. 1311, Paris, PUF, 1970, p. 8-16.

A. La méthode de Gilbert Durand.

Durand retrace l'essentiel de la problématique historique dans sa préface-manifeste en montrant comment le rationalisme occidental a dévalué l'image et a empêché de la concevoir dans sa forme et sa dynamique propres. Ainsi Sartre a réduit l'image à autre chose qu'elle-même, soit le doublet mnésique des choses, Bergson l'a confondu avec le remémoré tandis que Freud n'y a vu que la mince frange du refoulé. Durand querelle durement Sartre en analysant les causes du malentendu de ses conceptions, celles-ci se ramenant à la confusion de l'image avec le mot qui, en termes saussuriens, est un signe arbitraire⁹. Pour en venir plus rapidement au cœur de la question qui nous occupe et dégager les notions opératoires qui nous guideront, nous adoptons étroitement l'exposé de Durand lorsqu'il salue en Bachelard le fondateur du type de symbolique que nous avons fait nôtre dans le présent travail¹⁰. Ce philosophe a affranchi la science de l'image des autres domaines auxquels on la réduisait pour lui conférer le statut spécifique d'un phénomène en soi.

Il convient de rappeler brièvement les intuitions de Gaston Bachelard parce qu'elles sont à la source de notre travail et qu'elles fournissent les principes constants d'une correspondance entre le schème imaginaire et l'image dans le texte. On trouve sa conception générale

⁹ Les ouvrages visés par Gilbert Durand parmi les livres de Jean-Paul Sartre sont: L'Imagination, Paris, PUF, 1950; L'Imaginaire, Paris, Gallimard, 1940; Baudelaire, Paris, Gallimard, 1947; Situations 1, Paris, Gallimard, 1947.

¹⁰ Voir Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 24, 26, 31-32, 39.

du symbolisme imaginaire dans L'Air et les songes¹¹. L'imagination y apparaît comme un dynamisme organisateur et ce dynamisme organisateur est facteur d'homogénéité dans la représentation. Ce faisant, Bachelard réalisait une véritable révolution copernicienne qui fondait une sémantique de l'imaginaire s'opposant aux principes saussuriens du caractère arbitraire du signe et de la linéarité du signifiant. Contre le premier principe, l'image est toujours porteuse de sens, donc intrinsèquement motivée, et sa signification ne se trouve pas en dehors de l'imaginaire. Dans cette sémantique de l'imaginaire, seul le sens figuré possède une signification. Contre le rejet du second principe qui en découle, "dans le symbole constitutif de l'image, il y a homogénéité du signifiant et du signifié au sein du dynamisme organisateur"¹². Cette conception soustrayait l'image au domaine de la sémiologie reposant sur un sens artificiellement donné, arbitraire, et fondait une sémantique spéciale. Ainsi le langage symbolique s'affirmait comme antérieur à toute "signifiante audio-visuelle" au plan chronologique et ontologique en se délivrant de la médiation de la pensée logique ou rectifiée. Ce langage se situait d'emblée au plan primitif de l'expression, le plan locutoire ou interjectif c'est-à-dire le lien affectivo-représentatif qui relie locuteur et allocutaire dont le symbole est la face psychologique. De cette façon, le langage symbolique se rapproche de celui des enfants, comme l'a

¹¹ Gaston Bachelard, L'Air et les songes, Paris, José Corti, 1943, p. 7-9.

¹² Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 25.

démontré Piaget¹³, avant les adaptations culturelles et sociales.

Une fois établis ces principes, le problème qui se pose est celui de la classification des symboles sous des catégories motivantes, puisque le rejet du deuxième principe saussurien, linéarité du signifiant, entraîne pour le symbole un déploiement spatial, une dimension plurielle. Durand montre comment les analystes ont cherché à résoudre le problème de diverses façons, soit en les classant selon les grands centres d'intérêt d'une pensée dans le domaine religieux ou littéraire, soit en rattachant les symboles aux quatre éléments de la physique des présocratiques. Dans le premier cas, la plus grande réussite demeure celle de Mircea Eliade qui classifie les symboles selon leur parenté avec les grandes épiphanies cosmologiques intégrées à des catégories plus générales telles les symboles ouraniens, les symboles mystiques de la lune, rites solaires et kratophanies etc. Quant au second cas, il s'agit évidemment de Gaston Bachelard pour qui les quatre éléments, terre, eau, feu et air polarisent par leurs qualités sensorielles les champs de force dans le continuum de l'imaginaire. Elles sont d'après une expression typique "les hormones de l'imagination". Cependant le point de départ du philosophe s'avère insuffisant parce que trop rationnel. Durand remarque avec pertinence que Bachelard reconnaît lui-même l'insuffisance de sa théorie et son éclatement vers d'autres motivations à partir du fait que Bachelard n'a pas écrit quatre livres sur les quatre éléments mais bien

¹³ Jean Piaget, La Formation du symbole chez l'enfant, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Nieslé, 1945, p. 158 et p. 172-179.

cinq. En procédant à ses géniales lectures, Bachelard avait découvert la bivalence des éléments, par exemple que les eaux pouvaient être claires ou bien composées et profondes. La raison de cette ambivalence du matériau imaginaire réside dans le phénomène de l'assimilation subjective qui joue un grand rôle dans l'enchaînement des symboles et de leurs motivations. Tout élément est ambivalent parce qu'il est une conquête adaptative à l'objet qui est dans le monde et en même temps un refus de cet objet par un travail d'assimilation de l'objet à soi¹⁴. On remarquera l'importance de cette typologie des deux pôles, objet et sujet, parce qu'elle fournira à Durand le schème de son explication de l'imaginaire et de ses classifications, et parce que nous serons sans cesse amenés, dans notre travail, à considérer le poème de Miron comme le lieu d'un échange entre celui qui parle et le monde au sens le plus large.

Cet aboutissement du commentaire de Bachelard permet à Gilbert Durand de dégager ce que Bachelard avait entrevu, c'est-à-dire d'affranchir l'analyse symbolique des intimations objectives qui asservissaient, par exemple, la fable aux séquences des saisons, des météores et des astres, etc. pour ne s'occuper que de la trajectoire elle-même qui va du monde à l'homme. Alors se trouvent rejetées toutes les motivations extrinsèques à la conscience imaginante et les catégories motivantes sont puisées dans les comportements élémentaires du psychisme humain. Ce choix de l'anthropologie (c'est là le titre de l'ouvrage), c'est-à-dire

¹⁴ Voir Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 31.

de l'ensemble des sciences qui étudient l'homo sapiens notamment la biologie, la neurologie et la réflexologie fournit, à Durand les données élémentaires qui deviendront les axes de classification des symboles.

Nous voudrions, à cause de leur extrême importance pour notre travail auquel ils servent d'inspiration constante, résumer les éléments de base du système conçu par Durand pour rendre compte de la production imaginaire. Comme position de départ, il formule la théorie du trajet anthropologique dont Bachelard lui avait fourni l'embryon dans L'Air et les songes. Il choisit de se placer dans le trajet anthropologique reliant le monde à l'homme, "c'est-à-dire l'incessant échange qui existe au niveau de l'imaginaire entre les pulsions subjectives assimilatrices et les intimations émanant du milieu cosmique et social"¹⁵. Ou, suivant une formule qui explicite ce principe tout en fournissant une définition opératoire de la notion fondamentale de notre étude, "l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel [...] les représentations subjectives s'expliquent "par les accommodations antérieures du sujet"¹⁶ au milieu objectif"¹⁷. Résumant à l'extrême le long exposé de l'introduction pour en venir à ce qui nous sera d'une utilité constante, il en résulte que le symbole et la repré-

¹⁵ Voir Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 38.

¹⁶ L'expression est empruntée à Jean Piaget, La formation du symbole chez l'enfant, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1945, p. 219.

¹⁷ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 38.

sensation se situeront entre les deux bornes réversibles du trajet anthropologique qui relie l'homme au milieu cosmique, social et culturel.

Si l'on examine maintenant le trajet anthropologique exprimé en symboles, le matériel symbolique ne prolifère pas au hasard mais selon une organisation. En colligeant les travaux des analystes de l'imaginaire, de l'inconscient et des coutumes primitives, Durand a discerné que le matériel symbolique s'organisait en constellations d'images structurées par un certain isomorphisme de symboles constants qui forment des constellations à partir de la matérialité d'éléments semblables. Cette méthode a fourni le tableau de l'annexe II des Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 506-507 et celui de L'Imagination symbolique, p. 91, où la constellation ou groupe d'images repose sur la convergence de symboles qui développent ou varient le même thème archétypal. Même si notre analyse ne se situera pas au niveau des archétypes "épithètes" et "substantifs" ni des symboles¹⁸, nous aurons assez fréquemment recours à cette terminologie.

Relisant le tableau dont nous venons de parler, les constellations se présentent encore dans un certain désordre, ce qui conduit à rechercher les forces organisatrices qui président à leur formation. Là encore, Durand opte pour la méthode du psychologisme, plus simple et plus générale que les positions culturalistes. On comprendra en lisant la dernière section consacrée aux symboles-synthèmes dans le tableau que le point de vue culturaliste part d'une multiplicité de symboles telle

¹⁸ Voir le tableau intitulé Classification isotopique des images dans Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 506-507.

que les archétypes dont ils sont les incarnations particulières s'en trouvent voilés et que l'analyse face à ce pluralisme empirique se perd dans l'inextricable. Reste à choisir dans le domaine psychologique encore assez vaste les axes qui gouverneront les "métaphores axiomatiques" (Bachelard). Encore ici, le philosophe Bachelard joue le rôle de sourcier parce qu'il a eu l'intuition que les métaphores de base sont celles qui indiquent des mouvements. Durand adopte donc cette perspective de prendre comme point de départ psychologique d'une classification des symboles un point de vue cinématique, celui des "images motrices". A ce moment, nous touchons un élément capital pour notre analyse auquel nous référerons souvent sans explication plus ample, les "gestes dominants" ou les "dominantes réflexes". Une fois acquis que les images polarisent selon des axes dominants et que ces axes sont ceux des métaphores indicatives de mouvement, il reste à définir quels mouvements à l'intérieur du vaste domaine de la motricité fournissent les grands axes déterminants, les métaphores de base. Ainsi, de cercle en cercle, Durand va descendre jusqu'à la source des images en cherchant les gestes les plus fondamentaux de l'homme, les plus primitifs ensembles sensori-moteurs qui constituent les systèmes d'accommodation de l'homme à son milieu. Cette fois, c'est à la neuro-biologie que Gilbert Durand empruntera, en particulier à la réflexologie de Betcherev¹⁹ et de son groupe. Ces scien-

¹⁹ Betcherev (W.) et Beritoff (I.S.), Oufland (J.M.), Oukhtomsky (A.), Vinogradov (M.), Novoé Reflexologuii i Fisiologuii Nervnoï Systemi (2 vol.), Léninegrad-Moscou, 1925-1926. Noté par Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 510.

tifiques en analysant le comportement du nouveau-né humain avaient défini quelques grands gestes de base, soit:

- a) la dominante de position, verticale ou horizontale, qui nourrit l'analogon affectif et kinesthésique de l'image;
- b) la dominante de nutrition qui produit la succion labiale et l'orientation correspondante de la tête.

Ces deux réflexes constituent des principes d'organisation qui détermineront toute une catégorie d'images;

- c) la dominante copulative réglée par des motivations hormonales qui agissent cycliquement. L'acte sexuel s'accompagne de mouvements rythmiques reliés à la rythmique de la succion par anastomose des deux dominantes réflexes de la nutrition et de la copulation.

Ces considérations d'ordre psycho-réflexologique établissent un rapport étroit entre les gestes du corps, les centres nerveux et les représentations symboliques. Ces trois dominantes réflexes sont des matrices sensori-motrices qui inspireront la formation des grands symboles. Nous avons tenu à exposer l'essentiel de la réflexion de Durand sur le sujet et de l'acheminement à celle-ci parce que nous ferons souvent appel à ces dominantes réflexes pour expliquer la nature des images et de leur dynamisme organisateur. Bien entendu, notre travail n'ayant pas pour sujet l'examen systématique de la présence et de l'activité de ces gestes, nous ne dresserons pas un inventaire exhaustif de l'émergence dans les textes de ces dominantes mais, d'une façon assez constante, nous montrerons comment le geste inspire l'image, suscite le schème verbal, comment il détermine le type de structures impliqué dans la production de tel poème.

Enfin, le détail de l'étude de Durand est surabondant par rapport à notre travail qui se déroule sous son éclairage constant, comme encadrement méthodologique, joint surtout aux lectures de Gaston Bachelard et à l'étude de Mircea Eliade sur les religions primitives²⁰. Aussi nous contenterons-nous de signaler le tableau qu'il donne en sa conclusion, à la page 55, dans lequel il montre en s'inspirant des travaux de Leroi-Gourhan²¹ comment la force (pulsion) rencontrant la matière produisait un outil, cet objet technique n'étant au fond qu'un complexe de tendances, un réseau de gestes matérialisé. De l'équation de Leroi-Gourhan: Force + matière = outil, Gilbert Durand tire analogiquement une équation appliquée cette fois-ci à l'objet symbolique et qui se lit comme suit: Geste (force) + matière et technique = symboles. Ainsi les trois dominantes réflexes posturale, nutritive et sexuelle appellent des matières déterminées et produisent ainsi des catégories de symboles ou d'objets symboliques distincts. Si nous appliquons maintenant cette équation à chacun des grands gestes précédemment isolés, nous obtenons:

- a) le premier geste (dominante posturale) appelle des matières lumineuses, visuelles, des techniques de séparation et de purification pour produire des symboles tels les armes, les flèches, les glaives, etc.
- b) le second geste (dominante digestive) appelle les matières de la profondeur: eau, terre caverneuse, des techniques associées aux rêveries du breuvage et de l'aliment pour produire des symboles tels les contenants, les coupes, les coffres, etc.

²⁰ Mircea Eliade, Traité de l'histoire des religions, PBP no 312, Paris, Payot, 1964, 390p.

²¹ Leroi-Gourhan, Evolution et technique I, L'Homme et la matière, Paris, Albin Michel, p. 331, 332.

c) le troisième geste (dominante sexuelle et gestes rythmiques qui en découlent) appelle comme matière les rythmes naturels, saisonniers et leur cortège astral, des techniques mettant en oeuvre le cycle qui produiront comme symboles les substituts techniques tels la roue, la baratte, le rouet, le briquet, etc.²²

Nous avons jugé bon de transcrire ce tableau en le formalisant un peu à cause de sa grande valeur comme instrument de classification qui permet de réduire l'entropie des symboles en les reliant au geste qui les suscite. Spontanément, au cours de la lecture des poèmes, le lecteur pourra en se reportant à ce tableau et à sa logique organisatrice relier les incarnations particulières dans les textes aux symboles généraux, puisque en vertu de l'isotopie dont nous avons déjà parlé la même réalité symbolique peut se manifester à travers une multitude de synthèmes. Son intérêt le plus profond réside, en outre, dans la description du travail spécifiquement humain qui accorde les pulsions réflexes du sujet et son milieu qui les conditionne comme lieu de la projection des schèmes d'imitation. Ernst Cassirer écrivait dans son Essai sur l'homme: "Un signal est une partie du monde physique de l'étant (being), un symbole est une partie du monde humain de la signification (meaning)"²³. Cet accord, comme le remarque justement Gilbert Durand, s'exprime comme une convenance éprouvée entre l'environnement culturel et la dominante réflexe qui enracine et perpétue les grandes images constantes depuis l'origine dans la représentation. Les poèmes, et particulièrement ceux que

²² Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 55.

²³ Cité en épigraphe par Gilbert Durand, L'imagination symbolique, coll. SUP, no. 66, Paris, PUF, 1968, p. 3.

nous étudierons, doivent leur retentissement dans la psyché au fait qu'ils incarnent dans leur structure propre les grands schèmes et les grandes images de la représentation universelle. Autrement dit, ils touchent, émeuvent et signifient parce qu'ils renvoient à l'archétypologie générale. On comprend pourquoi Durand a choisi comme l'un des épigraphes de son livre majeur ce passage du Ménon, 85, c de Platon:

SOCRATE: - Ainsi donc, chez celui qui ne sait pas, il existe, concernant telles choses qu'il se trouve ne pas savoir, des pensées vraies concernant ces choses même qu'il ne sait pas?

MENON: - Bien sûr!

SOCRATE: - Et à présent ces pensées viennent de se lever en lui, à la façon d'un rêve..."²⁴

Les poèmes par le truchement d'un usage particulier de la langue font justement se lever dans la conscience l'émotion qui accompagne le rappel des accommodations premières de l'homme au monde. Nous avons voulu expliquer de cette façon l'intérêt de ce tableau qui explicite la théorie du trajet anthropologique pour l'explication des images et de la nature de leur enchaînement dans le texte.

Avant de clore l'exposé de la méthode de Durand, il reste une dernière explication à donner en ce qui concerne le plan de la carte de l'imaginaire qu'il a tracé à la fin de son ouvrage et auquel nous avons maintes fois référé. L'étude des symboles et de leur classification aboutissait, comme nous venons de le voir, à une classification tripartite fondée sur les dominantes réflexes posturale, digestive et

²⁴ Cité par Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 7.

copulative. Dans le souci d'harmoniser sa classification avec d'autres types d'analyse, Durand montre que la tripartition réflexologique s'accorde avec une classification technologique des objets en trois classes: a) objets et outils percutants et contondants (geste postural); b) les contenant et les réceptifs liés aux techniques du creusement (geste digestif); c) les prolongements techniques de la roue: moyens de transport, industries du textile, du feu, etc. (geste copulatif). Chez Piaget, la tripartition peut se ramener à une bipartition parce que les "schèmes affectifs" qui sont les rapports de l'enfant avec la famille (milieu humain primordial) s'intègrent à l'environnement technologique. La psychanalyse recoupe cette classification parce que le père et la mère y sont assimilés par l'enfant à des outils. Le père comme manifestation de puissance liée aux armes s'accorde à la symbolique posturale (redressement, assiette posturale), la mère et la femme sont annexées par le symbolisme digestif et ses harmoniques hédonistes. L'enfant passe, en effet, naturellement du sein maternel aux réceptifs qui le relaient après le sevrage. Enfin, pour confirmer le passage de la tripartition à la bipartition, Durand fait remarquer que Freud a démontré comment la fonction digestive s'anastomosait à la fonction sexuelle dans les déplacements génétiques de la libido au cours des premières années de la vie humaine. Ainsi la libido "dans son évolution génétique valorise et relie affectivement, d'une façon successive et continue, les pulsions digestives et les pulsions sexuelles"²⁵. Ce sont là les raisons

²⁵ Cité par Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 59.

qui permettent à Gilbert Durand de combiner les deux classifications: la tripartition fondée sur les trois gestes primitifs et la bipartition en régimes ou polarités.

Comme on peut le constater à la lecture du tableau des pages 506 et 507, les deux régimes issus de la bipartition dont nous avons expliqué les fondements reçoivent les noms de régime diurne et de régime nocturne. Comment l'auteur des Structures anthropologiques de l'imaginaire dont le talent consiste à saisir les rapports et les analogies entre des travaux fort divers, voire éloignés, en est-il arrivé à qualifier ainsi les deux régimes de l'imaginaire? En étudiant les écrits des historiens des religions, Durand constate que ceux-ci utilisent souvent une bipartition des rites, soit les cultes ouraniens et les cultes lunaires qui recourent les symboles de la dominante posturale pour les premiers et ceux qui sont liés à la digestion et à la rythmique sexuelle pour les seconds. Il avait aussi remarqué dans les classifications sociologiques de Piganiol²⁶ et de Dumézil²⁷ un hiatus chthonio-ouranien que ceux-ci décelaient dans les moeurs et les coutumes romaines. Enfin une importante étude de J. Soustelle²⁸, outre qu'elle le confirme dans son intuition que la bi et la tripartition ne sont pas incompatibles,

26 George Dumézil, L'Héritage indo-européen à Rome, introduction aux séries "Jupiter, Mars, Quirinus" et "Les mythes romains", 7^e édition, Paris, Gallimard, 1941.

27 A. Piganiol, Essai sur les origines de Rome, Paris, Boccard, 1917.

28 J. Soustelle, La pensée cosmologique des Anciens Mexicains, Paris, Herman, 1940.

lui fournit une illustration diurne et nocturne de la bipolarité. Sous-telle montrait que l'espace sacré chez les Anciens Mexicains était divisé en trois zones: les divinités du Nord et du Sud affichaient un caractère polémique et guerrier, l'Ouest se distinguait par un aspect mystérieux et involutif, tandis que les divinités du Centre jouaient un rôle médiateur et synthétique. Cette partition de l'espace sacré recouvre les implications des dominantes réflexes: guerre et verticalité sont à dominante posturale; involution et nocturne sont digestivo-copulatives; le Centre comme une clé rythmique et dialectique équilibre les contraires. Encore une fois, joue la méthode de convergence par laquelle technologie, sociologie et réflexologie divisent l'imaginaire en deux régimes l'un diurne, l'autre nocturne en l'intégrant à la tripartition réflexologique. Quant à l'appellation de nocturne, outre sa valeur suggestive, elle provient du fait qu'en Occident les "plaisirs du ventre" (nutritifs et sexuels) reçoivent une affectation nocturne et même ténébreuse qui s'oppose à un régime diurne structuré lui par la dominante posturale et ses implications manuelles, visuelles et peut-être agressives (Adler). A ce point, Durand réécrit le tableau des gestes reproduit plus haut dans le cadre de la bipartition. A cause de sa grande valeur de classification symbolique qui sera constamment impliquée, sous-entendue en chacune de nos analyses, nous le reproduisons ici:

A) REGIME DIURNE: concernant la dominante posturale et ce qui en découle:

- la sociologie du souverain mage et guerrier;
- la technologie des armes;
- les rituels d'élévation et de purification.

B) REGIME NOCTURNE: concernant la dominante digestive et ce qui en découle:

- les techniques du contenant et de l'habitat;
- les valeurs alimentaires et digestives;
- la sociologie matriarcale et nourricière.

concernant la dominante rythmo-cyclique:

- les techniques du cycle, du calendrier agricole, de l'industrie textile;
- les symboles naturels ou artificiels du retour;
- les mythes et les drames astro-biologiques.²⁹

Voilà pour l'essentiel la démarche de Gilbert Durand, dont nous avons reproduit les traits principaux en tâchant de mettre en relief leur enchaînement. Parti d'une conception symbolique de l'imagination qui postule que les images ne sont pas des signes mais qu'elles contiennent "matériellement" leur sens, il remarquait que les images s'amalgamaient en constellations selon des axes dominants. Ceux-ci appartenaient aux images cinétiques et parmi celles-ci les métaphores vraiment axiomatiques se rattachaient aux trois grands gestes définis par la réflexologie selon la génétique du développement du nouveau-né humain, les dominantes réflexes posturale, digestive et copulative. Ainsi le sujet dans son rapport au monde figurait comme les deux pôles d'un trajet que Durand qualifiera d'anthropologique parce qu'il constitue un phénomène spécifiquement humain. Ce trajet sur lequel s'effectue l'adaptation du sujet au monde et l'assimilation du monde par le sujet s'exprime en symboles dont l'ensemble forme un système de représentation appelé imaginaire. Ainsi sommes-nous à présent en possession d'une définition de l'imaginaire ainsi

²⁹ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 55 et p. 505-507.

que des notions qui l'accompagnent et sommes-nous en mesure de considérer les recueils du poète Miron, L'Homme rapaillé et Courtepointes au plan de leur contenu et de leur organisation imaginaires. Par exemple, la dernière notion que nous avons étudiée, à savoir la bipartition de l'imaginaire en deux régimes diurne et nocturne nous servira de point de départ lorsque nous tenterons de définir la dominante de régime caractéristique de la poésie de Miron.

B. La terminologie de l'imaginaire.

Dans l'analyse de la conception de l'imaginaire chez Durand et de ses classifications de l'image, nous avons utilisé sans les définir rigoureusement un certain nombre de termes. Notre travail, comme nous l'avons dit, n'a pas pour but d'innover au plan de la typologie ou de la philosophie de l'imaginaire mais bien de montrer la présence et le fonctionnement de l'organisme imaginaire universel dans l'oeuvre particulière d'un poète contemporain, et ce d'une façon simple et directe par la description des textes, par des analyses stylistiques. Aussi n'utiliserons-nous pas un vocabulaire (et des méthodes) excessivement spécialisé(es) parce que cela n'est pas du tout requis par notre propos. Au contraire, nous avons visé à devenir "primitif", tout comme ce que nous voulions nous rendre capable de voir au terme, il est vrai, d'un certain décapage qui a nécessité étude et réflexion. Si l'on veut avoir un aperçu de la terminologie que nous utiliserons, il suffira de se re-

porter au tableau de Gilbert Durand aux pages 506-507 dont les termes techniques sont ceux que nous ferons nôtres. Sans nous astreindre à des définitions rigoureuses à signification constante et mécanique, nous avons néanmoins fixé et respecté le sens de certains termes de base selon le contenu que leur assignent les travaux des analystes que nous avons choisis comme guides, Gaston Bachelard, Mircea Eliade et surtout Gilbert Durand. Ce dernier, fidèle à sa démarche de clarification et de classification, a visé à mettre de l'ordre dans le vocabulaire foisonnant, anarchique qui proliférait dans le domaine. Il a donc établi un vocabulaire simple, fonctionnel et décrit le sens de chaque terme retenu soigneusement.

Voici la liste des termes qui reviendront assez constamment sous notre plume. Outre le sens du terme fondamental "imaginaire", de "régime" déjà défini, l'appareil symbolique apparaît constitué de trois catégories dont les noms constituent le vocabulaire de base:

a) Le SCHEME semble être à l'origine de la représentation symbolique. Durand l'appelle métaphoriquement "verbal" parce que le verbe est dans les langues naturelles ce qui exprime l'action. Il semble que ce soit la sociologie de Marcel Mauss qui lui ait inspiré que le verbe comme "premier langage" est expression corporelle. Les schèmes constituent le capital référentiel de tous les gestes possibles de l'homo sapiens. Ils forment le lien entre les gestes inconscients de la sensori-motricité et les représentations. Directement enlevés sur l'inconscient réflexe du corps humain, ils sont verbes, motricité des membres. Leur ensemble forme le squelette dynamique, le canevas fonctionnel de l'imagination.

Tels sont correspondant aux trois dominantes réflexes: distinguer, relier, confondre et leurs spécifications³⁰.

b) Les ARCHETYPES: les gestes différenciés en schèmes déterminent au contact de l'environnement naturel et social les grands archétypes, ces images premières et universelles de l'espèce. Ils s'agit donc de motifs originels et innés dans l'imagination des hommes à quelque société ou époque qu'ils appartiennent. Ce ne sont pas une simple et unique image mais une série d'images comme le montre le tableau de Durand qui résume l'expérience ancestrale de l'homme devant une situation typique. Plus brièvement, les archétypes sont les substantifs des schèmes. Ils descendent vers l'environnement et sont sur la voie de la différenciation perceptive et de la distanciation exogène. Leur ensemble constitue un discours métaphorique qui se divise en épithétiques et en substantifs selon qu'il s'agit de qualités sensibles telles que haut, bas, chaud, humide, sec, pur, profond..., ou bien d'objets perçus et dénommés substantivement: lumière, ténèbres, gouffre, enfant, mère, croix, cercle, nombres, etc.³¹.

c) Les SYMBOLES: le symbole constitue une dégradation encore plus marquée du schème. Il résulte d'une spécification des archétypes sous l'influence d'éléments exogènes tels le climat, la technologie, l'aire géo-

30 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 61 et p. 506-507.

31 Ibid., p. 62 et p. 506-507 ainsi que l'article du même: L'Univers du symbole dans Revue des Sciences religieuses, Université de Strasbourg, 49^e année, no 1-2, janv.-avril 1975, p. 10.

graphique, la faune, l'état culturel, etc., associations par contact, assonances, consonances phonétiques, etc. Petit à petit, le symbole se disqualifie, se désaffecte de ses pouvoirs spécifiques et retombe dans la catégorie du signe, de l'allégorie, de la métaphore, de la métonymie, de la parabole, etc. Quand le symbole cesse d'être porteur de sens pour devenir arbitraire, alors le symbolisme cesse de fonctionner.

Tels sont en gros les termes que Durand a choisi pour parler de l'imaginaire et des réalités recouvertes par ceux-ci. Nous avons rassemblé dans les trois termes précédents la plus grande partie du lexique que nous utiliserons. Nous serions incomplets si nous ne disions un mot du terme de "structure" qui lui aussi reviendra fréquemment dans nos commentaires, et qui dans le tableau général des pages 506 et 507 du livre de Durand se place tout juste sous les termes initiaux de "régimes ou polarités". Par structure, nous entendons "un système de transformations ayant ses lois propres qui se conserve ou s'enrichit par le jeu même de ses transformations sans que celles-ci aboutissent en dehors de ses frontières ou fasse appel à des éléments extérieurs"³². A cette définition donnée par Piaget, il faut ajouter les trois caractères de totalité, de transformation et d'autoréglage qui définissent la structure. Si nous appliquons cette notion maintenant à notre étude, l'on voit que les régimes diurne et nocturne retrouvent à ce niveau la tripartition réflexologique. A la dominante posturale correspondent les

³² Marc Augénot, Glossaire pratique de la critique contemporaine, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, p. 192.

structures schizomorphes ou héroïques, tandis que les attitudes digestives et rythmiques du nocturne engendrent les structures mystiques ou antiphrasiques et les structures synthétiques ou dramatiques. C'est à ce niveau structurel que nous prendrons les divisions majeures de notre travail puisque l'examen des poèmes de Miron nous révélera que le nocturne en est la polarité dominante et qu'au sein de ce régime, les structures dramatiques entées sur le réflexe copulatif dominant fournissent un élément central d'explication parce que c'est à partir d'elle que s'ordonne et s'équilibre l'efflorescence imaginaire de Miron. En effet, si l'imaginaire comme système de représentation est universel, il comporte néanmoins suivant les cultures, les tempéraments une accentuation particulière dans chaque cas. En d'autres mots, l'opération fondamentale, la tâche principale de l'analyste d'un imaginaire particulier consiste à chercher et à situer la structure principale présidant à l'élaboration et à l'organisation d'ensemble d'un système qui sera ici le poème de Miron.

C. Méthode et plan:

Maintenant que nous avons défini la méthode d'analyse de l'imaginaire ainsi que les termes que nous utiliserons le plus constamment, nous pouvons mieux faire voir de quelle manière nous envisageons de traiter notre sujet qui est l'étude de l'imaginaire dans les deux recueils publiés de Gaston Miron, L'Homme rapaillé et Courtepointes. La théorie dont les éléments de base seront empruntés à Gilbert Durand mais nourrie,

éclairée et complétée par les vues pénétrantes de Gaston Bachelard et de Mircea Eliade dans la plupart des cas, servira d'instrument descriptif de l'imaginaire. Toujours présente, supposée connue, point de départ de la réflexion, source immédiate de la division de nos parties et chapitres, cette théorie de l'imaginaire sera toujours illustrée et incarnée par des analyses concrètes de poèmes réalisées à partir des méthodes à la fois empiriques et savantes de la stylistique classique. Nous reprendrons en quelque sorte selon les accentuations particulières du texte mironien la description de l'imaginaire mais cette fois-ci comme nous l'avons dit mise en oeuvre et figurée concrètement dans les incarnations des poèmes. De même que Durand a élaboré une méthode de convergence qui cherchait des analogies d'un type d'analyse à un autre et arrivait ainsi à une réduction de travaux différents à de communs dénominateurs, nous pouvons tenter d'expliquer ainsi notre démarche: Durand figure l'imaginaire comme un trajet entre deux pôles réversibles, trajet anthropologique du "moi" pulsionnel au milieu cosmique et social. En superposant deux transpositions de cette figure, nous ferons saisir la nature et le portée de notre tentative. D'une part, nous suivrons le trajet écrit entre les deux pôles que constituent et la théorie imaginaire générale déduite des travaux de Durand, Bachelard et Eliade, et la description imaginaire particularisée mise en oeuvre en chaque poème; d'autre part chaque poème étant au fond un dédoublement du pôle imaginaire global, il se trouve que les deux pôles, imaginaire général et imaginaire individualisé, sont au fond la même borne de sorte qu'il y échange interne fondée sur l'identité et la réciprocité entre les deux pôles et que le trajet écrit n'est pas seulement passage d'un pôle à l'autre et

lieu d'échange entre ceux-ci mais qu'il est immanent à ceux-ci comme leur forme. Nous figurerons ainsi les deux démarches, celle de Durand et la nôtre:

DURAND

Moi _____ trajet anthropologique → monde

NOUS

- a) Imaginaire _____ écriture → poème.
- b) Imaginaire _____ forme de l'imaginaire → imaginaire
général général et individualisé individualisé
-

Nous irons de la distinction à l'identité des pôles dans une démarche qui les superposera constamment. C'est pourquoi, tout en exposant la nature et le fonctionnement du problème imaginaire qui agit comme facteur dynamique et producteur du poème, nous viserons en même temps à décrire concrètement dans le style, dans la face écrite la figure imaginaire impliquée. Bref, notre parti pris consistera à considérer que l'imaginaire et l'écriture qui sont en eux-mêmes deux ordres distincts, deux systèmes, fonctionnent comme les deux aspects identiques et indissociables d'une même réalité en genèse réciproque.

Ayant ainsi décrit la nature et l'orientation de notre démar-

che, il reste à exposer la marche que nous suivrons au cours de notre travail. Notre plan a été élaboré à la suite d'un examen attentif de l'ensemble des poèmes dans le but de déterminer comment pouvait s'appliquer à l'étude d'un poète particulier, Gaston Miron, le tableau de Gilbert Durand aux pages 506-507 de son ouvrage, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., à partir de quelle structure dominante s'organisait et se déployait la vision imaginaire du poète, celle-ci n'étant qu'un cas particulier de l'archétypologie générale. Dans une partie I, nous étudierons la dominante nocturne de l'oeuvre surtout à partir des schèmes verbaux. Puis, à l'intérieur du régime nocturne, comme les structures synthétiques ou dramatiques nous sont apparues comme axiales dans l'oeuvre, nous exposerons dans un chapitre deux de cette première partie le fonctionnement du drame agro-lunaire qui est la traduction mythique de la dialectique des antagonistes et de la solution de celle-ci par la coïncidence des opposés au sein de la structure dramatique. Ensuite, d'une façon toute naturelle, nous décrirons en détail les figures, les personnages du drame agro-lunaire ainsi que les procédés d'historisation de celui-ci. La partie II étudiera le problème dans son aspect statique c'est-à-dire à partir des figures qui représentent les éléments de la problématique agro-lunaire. Un premier chapitre sera consacré aux dyades jumelles, un second au couple ou à la dyade sexuée. Après cet exposé analytique, nous serons en mesure dans une partie III d'étudier la structure dramatique elle-même dans sa nature et son fonctionnement interne. Enfin, la partie IV de notre travail reprendra l'exposé des structures synthétiques mais en montrant le déroulement my-

thique au plan de l'histoire et du temps en général. C'est ainsi qu'un premier chapitre étudiera une première organisation du temps à partir des cycles tandis qu'un second montrera l'orientation progressiste de l'oeuvre de Miron dans son élan le plus authentique et les directions dominantes de sa pente imaginaire. La conclusion essaiera de dégager les grandes lignes de l'étude en montrant par des résultats compilés et évalués d'une part l'aspect universel et particulier de la vision imaginaire de Miron et d'autre part comment le style a pu servir de support et de traduction aux dynamismes de la psyché. Puis, prenant de la hauteur, nous essaierons de définir la valeur de la méthode que nous aurons suivie et d'embrasser en le restituant à l'ordre de la valeur l'ensemble des démarches de Gaston Miron.

PREMIERE PARTIE

L'ATTITUDE NOCTURNE

CHAPITRE PREMIER

LE GESTE NOCTURNE

LE GESTE NOCTURNE

Une approche même naïve de l'oeuvre de Miron convainc de son orientation nocturne au sens que Durand a donné à ce terme dont il fait un régime ou polarité dans sa bipartition de l'imaginaire¹. Le régime du "nocturne" groupe un certain nombre de structures voisines, soit des formes dynamiques inspirées par les gestes nutritif et copulatif qui, inconscients en eux-mêmes, se projettent dans le milieu humain où ils peuvent être perçus et définis. Selon l'une de nos hypothèses, les poèmes de Miron jouent le rôle de milieu humain où polarisent schèmes et archétypes. Là, ce que le philosophe de l'imaginaire appelle symbole, nous le retrouverons sous les mots, figures singularisées à l'extrémité de ce parcours qui, partant du geste et allant au monde, descend aussi de la substance à la chose concrète. Face à ce monde "concret" proposé par le texte, il faut se désintéresser des propositions de la grammaire, de la linguistique, de l'ordinaire sémantique afin de saisir et d'évaluer le matériau imaginaire investi dans les poèmes, objets de notre étude. Nous partirons du texte pour aller cependant au-delà de son organisation propre et le considérer comme un lieu où se manifeste un autre ordre de réalités, celles de l'imaginaire.

Entre tant de façons d'entrer dans le sujet, c'est-à-dire de trouver la voie qui relie le discours de L'Homme rapaillé et de Courte-

¹ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 57-59, p. 219-224, p. 506-507. Est nocturne le symbolisme issu de la descente digestive et des rythmes sexuels qui accueille la chair et le monde pour se les rendre intimes en les valorisant positivement, par opposition à la fuite verticale qui se sépare du monde en le niant et aspire à se perdre dans le feu et la pureté (régime diurne).

pointes aux catégories de l'imaginaire, le lexique s'offre comme une voie privilégiée, à la fois parce que les mots sont en prise directe sur le texte, - par eux nous touchons celui-ci dans ses unités matérielles les plus concrètes -, et parce que les mots comme signes linguistiques en ce qu'ils signifient permettent de passer au sémantisme propre à l'image. Si les deux domaines, lexique et images, appartiennent à des catégories différentes, l'on peut dire que leurs principes d'organisation interne sont analogues et peuvent renvoyer les uns aux autres. Nous examinerons donc le lexique comme signe des réalités imaginaires, ou mieux comme voie d'accès à celles-ci.

Comme nous l'avons dit, l'imagination de Miron privilégie la poétique nocturne. L'analyse des textes des deux recueils que nous avons faite avec patience, et dont les résultats apparaîtront tout au cours de notre travail, nous a montré que la dominante posturale n'y jouait aucun rôle, sinon négatif ou bien contaminé et désinvesti de son pouvoir propre par les autres gestes. Miron fuit avec horreur les matières lumineuses et visuelles, le schème ascensionnel, les archétypes du sommet. On chercherait en vain dans ses poèmes la mise en oeuvre des techniques de séparation, de purification. Un poème comme L'Octobre² qui semblait d'abord se prêter à un traitement skizomorphe ne peut mener à terme son projet purificateur parce qu'il est capté et infléchi du dedans par la fascination toute nocturne de la Terre maternelle et de l'élan progressiste³. Le penchant du poète va à l'eau, à la terre, au cosmos.

2 Gaston Miron, L'Homme rapaillé, L'Octobre, p. 62.

Le geste qu'il affectionne, qui insuffle les poèmes, c'est celui de l'avalage ou descente dans les intimités chaudes et profondes, geste qui se relie à la dominante copulative d'une façon successive et continue⁴ comme la leçon freudienne le démontre. Ce lien ici est renforcé en quelque sorte, car l'étude des structures nocturnes le montrera, le geste copulatif et ses dérivés moteurs rythmiques, ses adjuvants sensoriels prouveront une véritable surdétermination de toute la démarche imaginaire par les structures synthétiques comme "protocoles normatifs de la représentation imaginaire commandée par le geste copulatif".

Avant d'entrer dans l'étude du vocabulaire en rapport avec les schèmes et les archétypes du régime nocturne, il convient de rappeler brièvement la notion de "nocturne" et de justifier cette appellation. Alors que l'attitude opposée que Durand nomme diurne veut raturer le monde et la condition "concrète" de l'homme où celui-ci connaît les vis-situdes de la chair, l'épreuve de la finitude par la dégradation, l'imperfection et la mort, le Régime nocturne, lui, réintègre dans la conscience ces réalités du monde en les apprivoisant et en les valorisant dans un sens positif. Le "diurne", sur la lancée de l'expérience primi-

3 C'est ce qui explique, et pour Miron et pour le Québec, l'incapacité de concevoir et de mettre en oeuvre un projet révolutionnaire. L'imaginaire dominant, quoi que l'on prétende, demeure maternel, utérin et c'est pourquoi le réel maléfique, ou bien est inversé en positif par l'imagination, ou bien est euphémisé en valorisations sentimentales, socialisantes et folkloriques. Le soleil noir de la Conquête, tout comme l'autre, ne peut être affronté que par une vision héroïque. Aussi est-il voilé par l'ironie, l'optimisme, les mythes de la collaboration.

4 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 59.

tive de la posture, verticale, horizontale, se sépare par la force du glaive, de l'ascèse, de la tension spirituelle vers un ciel de lumière et d'éternité; le "nocturne", lui, se penche vers ce premier cosmos du corps humain, descend dans ses profondeurs obscures, chaudes et intimes. On le nomme "nocturne" parce que tout le Régime se développe dans le sens des réalités intra-mondaines de la chair, du temps, du cosmos et que leur approche se fait sous le mode de la pénétration vers l'intérieur. Or tous ces chemins mystérieux, involutifs, qui vont vers le dedans plongent dans l'obscurité qui est justement l'expression symbolique du mystère de la substance intime. D'analyse en analyse, au fur et à mesure que progressera notre étude, nous sentirons justement les qualités nocturnes se dégager des poèmes par les différentes démarches interiorisantes de soi et du cosmos et par les qualités rythmiques et musicales qui revêtiront des formes typiques.

Le rappel de ces notions n'étant pas inutile pour éclairer notre démarche, nous pouvons maintenant aborder le vocabulaire des textes comme expression symbolique de schèmes et d'archétypes universels. Si le schème constitue la "généralisation dynamique et affective de l'image", "le canevas fonctionnel de l'imagination"⁵ directement lié à la dominante réflexe, et si l'archétype, lui, provient du geste qui se diversifie en schèmes au contact de l'environnement naturel et social, le texte d'une oeuvre poétique et ses constituants, dont le vocabulaire par

⁵ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 61.

lequel sont désignées les images, constituent les symboles, formes inférieures des schèmes, incarnations diversifiées et singulières des grandes catégories de l'imaginaire universel. C'est ainsi que le vocabulaire des poèmes de Gaston Miron sera lu dans la projection des grandes polarisations de l'imaginaire.

La première démarche de la psyché humaine, quand elle se tourne vers le monde et l'accueille, c'est de nier par l'euphémisme exorcisant toutes les terreurs qu'inspirent la fuite du temps et la mort. Or l'euphémisme et l'antiphrase qui en sont les résultantes au niveau du langage symbolique et de son expression dans le texte sont au point limite de la foulée diurne, là où l'esprit immobilisant la démarche antithétique, revient sur lui-même et commence à opérer une conversion vers le monde sensible. C'est le geste nutritif, descente de l'aliment dans la caverne du ventre, travail secret et intime de la digestion, production de l'or-excrément qui constituera dans le microcosme du corps humain et plus tard de la demeure de l'homme le modèle du travail euphémisant de l'imagination sur la réalité cosmique totale. Nous chercherons donc dans les poèmes de L'Homme rapaillé et de Courtepointes l'expression par les termes correspondants ou bien par leurs synonymes au niveau du vocabulaire des schèmes et des archétypes liés au geste digestif, puis copulatif, afin d'évaluer dans une première approche quelles sont les polarisations dominantes de l'imaginaire mironien.

LE VOCABULAIRE DU GESTE DIGESTIF

Le premier schème, "verbal" suivant la classification de Durand, c'est "confondre"⁶ et ses diversifications opérationnelles "descendre", "posséder", "pénétrer" dans le but de nier qu'il y ait mal, inconsistance temporelle et mort en les faisant coïncider avec leur opposé, bonté intime, substantialité, naissance.

La concordance des deux oeuvres publiées de Gaston Miron⁷ ne se montre pas très riche au chapitre de l'expression directe de ces schèmes. "Confondre" n'a aucun emploi dans Courtepointes et, dans L'Homme rapaillé, Miron ne l'a utilisé que dans un seul poème, L'Amour et le militant (fragments)⁸, bien que trois fois:

.....
et lors de l'incoercible rafale fabuleuse
du milieu de nous confondus sans confins... (I, v.33,34) [;]

.....
ainsi sommes-nous un couple
toi s'échappant de moi
moi s'échappant de toi
pour à nouveau nous confondre d'attirance... (I, v.54-57) [;]

Ce que la mer chante à des milles d'ici
.....
voici que mes bras de mâle amour s'ébranlent
pour les confondre en une seule étendue (III, v.1,4,5) [.]

6 Voir Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 506.

7 Gaston Miron, Concordance de L'Homme rapaillé et Concordance de Courtepointes conçues et réalisées par Hubert Larocque, Hull, 1981. Ces deux concordances seront données en annexe à la thèse.

8 Gaston Miron, L'Homme rapaillé, L'Amour et le militant (fragments), p. 64-67.

Le terme lui-même n'est donc pas obsessionnel chez Miron et le fait que dans un seul poème il l'ait utilisé trois fois ne marque pas un engouement durable. Fait plus important, c'est que les trois fois, le terme intervient pour décrire l'acte sexuel et ses effets. Une seule fois, à vrai dire, se trouve-t-on en présence de la tendance mystique du nocturne. Dans la dernière citation (III, v.1,4,5), l'acte d'amour retentit dans le cosmos en l'homogénéisant aux forces sexuelles. Le chant de la mer et le désir se confondent dans le microcosme de l'étreinte⁹.

Le synonyme "mêler" se retrouve lui aussi dans un petit nombre d'emplois qui ont un rapport avec la signification du schème que nous étudions. Chose curieuse, l'usage le plus explicitement "confusionnel" se situe dans ce poème, L'Amour et le militant (fragments):

sans toujours le vouloir il te mêle à sa souffrance
ce monde qui nous entoure auquel ses bras se donnent
(II, v.11,12) [...]

La seconde partie de L'Amour et le militant... répond à un désir de consoler la femme aimée parce que le militant s'éloigne d'elle pour s'occuper du "monde". C'est en quelque sorte une application domestique de la tendance analysée plus haut. "Femme" et "monde" se confondent et sont l'objet de la même étreinte. De la femme au monde, il y a glissement et substitution, dont celui qui parle s'avoue coupable.

⁹ On se rappellera les remarques que nous avons faites dans l'introduction sur l'anastomose des fonctions digestives et copulatives. Egalement que le schème "confondre" n'est pas le terme "confondre" dans le lexique, bien qu'il existe un rapport entre les deux ordres différents du lexique et de l'imaginaire.

Le terme entre encore dans le composé "pêle-mêle" pour deux usages qui se situent dans la ligne du fait imaginaire dont nous nous occupons. Dans La Marche à l'amour¹⁰, - c'est toujours une scène amoureuse - ,

terre meuble de l'amour ton corps
se soulève en tiges pêle-mêle [...]

Le texte fusionne la terre et le corps de l'amoureuse qui, par effet métonymique ou contamination par voisinage syntagmatique, produit un acte "confusionnel". Le foisonnement des tiges est dicté lexicalement par ce "pêle-mêle" homme et femme sur la terre nue un jour d'été grâce au courant phonétique du "è" qui passe à travers "terre", "soulève" et "pêle-mêle". Cette séquence de La Marche à l'amour célèbre en effet une scène d'amour en pleine nature d'été¹¹. Par un phénomène semblable, le voisinage de la femme aimée et la transfiguration par l'amour, le locuteur connaît en soi-même le foisonnement qui découle de la "confusion" créée par l'amour:

Pour parler de toi à mes côtés
je retrouve ma voix pêle-mêle
la lévitation de ma force
et les jeux qui ne sont pas faits¹² [...]

Ce jaillissement des forces intimes dans une anarchie qui exulte de l'a-

¹⁰ H.R., La Marche à l'amour, VI, v. 23-24.

¹¹ L'on peut signaler dès maintenant la correspondance de ces vers avec les rites de fécondité dans les religions primitives. Faire l'amour sur les sillons, c'est féconder la terre même et la soulever en épis: "terre meuble..."

¹² H.R., Le quatrième amour, p. 84, v. 1-4.

mour comblé trouve son explication deux strophes plus loin:

Et je te porte sur toute la surface de mon corps
comme Lascaux
moi pan de mur céleste (v.8-10) [.]

De cette manière, le "je" du poème s'approprie la substance de la femme et par assimilation, il jouit dans ses propres facultés du "pêle-mêle" qui dans le schème digestif assimile et change en soi-même l'autre.

Poursuivant l'examen du vocabulaire, dans les termes qui sont le plus rapproché des schèmes imaginaires, nous chercherons les schèmes verbaux qui réaliseront la notion générale de "confondre". A l'instar du modèle physiologique de l'avalage, la psyché va au devant des réalités secrètes, redoutables, comme le bol alimentaire s'engage dans l'oesophage pour descendre dans l'estomac. Ces mots, "descendre", "posséder", "pénétrer", peuvent permettre une première évaluation de la présence du geste nutritif.

Si l'on cherche "descendre", la moisson sera plutôt modeste. L'imaginaire de Miron ne semble guère polariser autour des mots porteurs du schème, du moins sous la forme la plus obvie. Par opposition au Tombeau des rois de Anne Hébert, par exemple, où tout le recueil est tentative de pénétrer un centre par des "techniques de creusement" diversifiées et raffinées à l'extrême, l'oeuvre de Miron paraît horizontale! Une fois, le terme de "descendre" a le sens péjoratif d'une réduction de soi. C'est ainsi que Fait divers¹³ fait le récit de la disparition d'un homme autophage:

13 H.R., Fait divers, p. 28.

il s'est mis à s'tasser
 il s'est mis à s'manger (v.5,6)

 il a compté, s'amenuisant
 les coups de pied de son sang
 s'est vu descendre
 le nœud coulant glissait bien (v.13-16) [...]

Si l'on tient compte de l'intention parodique du poème qui présente la mise en solitude d'un homme par une foule avide de spectacle, "dispersez-vous, rentrez chez vous" (v.19), on peut retrouver sous l'anecdote les deux aspects de l'inversion que l'imaginaire fait subir aux "icônes temporelles", ici la vie d'un homme. Durand explique ainsi:

Gette euphémisation ... se fait toujours avec prudence, par étapes, si bien que les images conservent une forte intention d'antiphrase, un reliquat de leur origine terrifiante ou, au contraire, s'anastomosent curieusement aux antithèses imaginaires par l'ascèse diairétique.¹⁴

Il faut noter d'abord la substance du fait imaginaire:

on n'a jamais vu ça
 un homme qui se mange
 un homme debout qui s'insère
 dans la fêlure de sa vie (v.7-10) [...]

Il s'agit d'une présentation péjorative du fait imaginaire de la descente en soi vers son intimité propre. Davantage, le poème décrit ce fait comme un supplice imposé à cet homme par une foule hostile et badaude. On peut aussi très bien corroborer l'horreur de la pénétration intime par l'usage du verbe "descendre" au passif: "un homme que le monde enferme [...]" / "s'est vu descendre" (v.12; 15). Le locuteur ne veut visiblement pas assumer la descente en soi pour le motif que, sous des termes identi-

¹⁴ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 211.

ques, il ne s'agit pas ici de la descente digestive mais d'une parodie de la démarche diurne. En effet, l'homme du poème est "un homme que le monde enferme" (v.12), qui est donc séparé du monde parce qu'on lui a ôté l'usage de "sa folie" (v.3). La parodie consiste donc à décrire l'ascèse diurne, son rituel de séparation, sous la forme d'une ascèse ténébreuse. Si nous étudions cet emploi trompeur du terme de "descendre", c'est afin de montrer par antiphrase ce qu'est la descente authentique dans l'oeuvre de Miron. Elle ne consistera pas à "s'tasser" (v.5), "à s'manger" (v.6) mais à atteindre le monde et à le pénétrer par l'intermédiaire d'un certain nombre d'objets privilégiés.

Que Miron se détourne avec la plus grande aversion de tout ce qui implique un refus du monde sous les espèces charnelles et cosmiques, on peut encore le vérifier dans un autre usage antithétique du terme de "descendre". Encore, le terme de la descente est soi-même:

Comme aujourd'hui quand me quitte cette fille
chaque fois j'ai saigné dur à n'en pas tarir
.....
et je suis un homme descendu à sa boue (v.1,2,4)¹⁵ [.]

Alors que le symbolisme ouranien s'échappe vers les sommets pour saisir orgueilleusement sa propre essence et se refermer sur elle dans la gloire des matières lumineuses, le poète plaint comme une catastrophe l'événement qui l'aurait précipité dans l'aventure diurne. On notera encore le caractère péjoratif des termes: "un homme descendu à sa boue" (v.4). Ainsi le "glaive", la séparation, sont-ils vilipendés puisque leur effet consiste

15 H.R., Poème de séparation 1, p. 42.

à précipiter dans un cloaque intime qui dans un régime skizomorphe serait un envol glorieux vers le Soleil.

Le poète se représente donc le diurne et les schèmes ascensionnels à l'inverse de leur aspect dans la symbolique générale ou mieux leur représentation et leur impact affectif sont inversés parce qu'ils sont regardés à partir des valeurs nocturnes élues et totalisantes. Par exemple, l'on trouve une fois un synonyme de "descendre"; "dévaler", qui est employé dans un contexte analogue aux précédents que nous avons étudiés:

Me voici de nouveau dans le non-amour sans espace
avec mon amour qui dévale tel le chevreuil atteint,¹⁶ (v.1,2) [.]

Le verbe "dévaler" décrit le sentiment amoureux qui se désagrège dans la conscience du poète. Les vers suivants diront avec éloquence que la perte de l'amour l'emporte dans les souffles de nulle part (v.7), lui donne une "vie incertaine et dépaylée de terrain vague" (v.4). Perdre l'amour, c'est être rendu à soi, séparé, prêt pour l'exaltation solitaire. Or Mi-ron a recours à l'image du chevreuil atteint (v.2) parce que la vie sans amour, qui est, on le verra, une vie reliée à la femme et au cosmos, le ramène à soi-même dont la substance solitaire lui apparaît d'une nudité totale. L'amour dévale, parce que sa chute entraîne la chute en soi. Ainsi se trouvent reliés par le raccourci du terme la cause et l'effet.

L'analyse de ce passage, de même que celle qui précède, circonscrivent le terrain de la descente en l'orientant vers l'objet de l'amour et ce qu'il apporte au poète comme don et révélation. On peut dès main-

¹⁶ H.R, Après et plus tard, p. 73.

tenant entrevoir que le geste digestif entraîne celui qui parle, non à la saisie de soi-même pour soi, mais à la possession d'un objet qui lui confèrera la plénitude de son être propre. C'est pourquoi, l'on peut encore tenter à ce plan une analyse des termes exprimant sous la forme directe la possession, "posséder", et le cortège de ses principaux synonymes. En écartant d'abord les connotations sexuelles évidentes, retenons simplement ce qui, dans l'acte de posséder implique la fusion, la confusion du possesseur et de l'objet de sa convoitise. Aucun emploi sous la forme substantive car la possession pour le poète se situe au niveau de l'acte, du geste "prédateur", si l'on peut dire. Une constatation s'impose de la simple mise en rapport des trois occurrences de L'Homme rapaillé:

je veux te posséder en même temps que ma vie¹⁷;

c'est par elle unanime que je possède ma vie¹⁸;

[corneille] venue pour posséder ta saison et ta descendance¹⁹[]

L'objet à posséder, la femme ou ses métaphores, n'est jamais le terme simple de l'acte de possession, il relaie à autre chose de plus prochain et de plus vital, qui peut être la personne du locuteur, "ma vie" deux fois répétée, ou bien toujours le locuteur mais à travers des éléments significatifs. La corneille agit en effet comme le double du locuteur pressé par le désir amoureux, et cette force animale (dans le texte) se

17 H.R., Et l'amour même est atteint, p. 52, v. 7.

18 H.R., L'Amour et le militant (fragments), II, p. 66, v. 16.

19 H.R., La Corneille, p. 78, v. 4.

manifeste dans une saison de rut et a pour fin très patriarcale la procréation d'une descendance. Donc, l'acte de possession, peut-on dire, n'assume que secondairement le rôle digestif de "confondre" le possesseur et l'objet possédé. La possession s'ouvre immédiatement sur des perspectives plus larges (dans l'orientation imaginaire de cette oeuvre), agissant comme l'effecteur de la prise en charge du locuteur par lui-même et comme le lien qui donne au locuteur la clé du monde à son plus haut période ("ta saison") et de son prolongement historique ("ta descendance"). L'on peut dire que l'acte de posséder produit par l'exigence de la dominante réflexe de la digestion ne joue que le rôle de relais par rapport à une autre motivation plus impérieuse dans l'imaginaire du poète que notre analyse dégagera peu à peu.

Mais avant de nous engager dans cette orientation, l'examen des synonymes du verbe "avoir" peut fournir d'utiles compléments. Ce verbe, en prise directe sur soi et les choses, Miron l'utilise un grand nombre de fois. Dans le contexte digestif, son usage devrait marquer le repos dans le geste achevé, ayant fait son ouvrage. Or, l'oeuvre porte les traces de beaucoup plus de possessions déçues que de victoires et celles-ci demeurent le plus souvent dans l'ébauche du désir dont le caractère pressant peut se soulever jusqu'à l'enthousiasme. Toujours est-il que Miron emprunte l'allégresse et le triomphalisme de certaines attitudes diurnes mais certes pas pour une affirmation personnelle absolue et close sur elle-même. La possession et son affirmation portent d'abord sur lui-même et elle se dépense en un inventaire suffisant de ses propres avantages. Il apparaîtra bien significatif que le lieu faste

des occurrences du verbe "avoir" se situe dans La Marche à l'amour²⁰, c'est-à-dire dans ce poème où la recherche amoureuse et la possession sexuelle se montrent avec le plus d'éclat.

moi qui ai des yeux où ciel et mer s'influencent (I, v.11) ;
 j'ai quand même idée farouche
 de t'aimer... (II, v.19,20) ;
 j'ai un coeur de mille chevaux-vapeur (III, v.4) ;
 j'ai un coeur comme la flamme d'une chandelle (III, v.5) ;
 et j'ai du chiendent d'achigan plein l'âme (V, v.15)[.]

Tous ces emplois sont de l'ordre de la puissance, soit qu'ils expriment la complémentarité du "je" face au "tu" (I, v.11), l'entêtement d'aimer (II, v.19,20), soit qu'ils décrivent l'énergie farouche du désir (III, v.4,5,15). Suivant une constante déjà établie, le contexte peut révéler la fonction réelle de cette litanie de puissance. Si le locuteur parle de ce qu'il possède en lui-même, c'est tout simplement parce que ces énergies réaliseront l'approche, le jeu et la consommation de l'amour. Ils en forment le modèle si l'on peut dire, de cet acte qui en s'accomplissant produit la confusion réciproque des actants pour la réalisation de soi et du monde.

Le geste digestif se déroule selon un trajet allant du "je" à un terme multiple dans l'oeuvre, mais qui, selon la loi d'isomorphie qui règle les glissements de l'imaginaire, constelleront autour d'une profondeur intime et substantielle. Cet objet, à l'extrémité de la démarche qui aime la libido, prendra souvent la forme de la femme qui occupe une place centrale dans L'Homme rapaillé. La Marche à l'amour

20 H.R., La Marche à l'amour, p. 36-41.

représente le sommet de la recherche dynamique de ce "je" qui fait ses premières armes dans la vie et les lettres. Poème par excellence du couple amoureux, le "moi" et le "tu" y sont sans cesse confrontés. L'inventaire des éléments de la puissance mâle que nous venons de faire trouver sa réplique dans les passages où le verbe "avoir" s'applique au "tu":

Tu as les yeux pers des champs de rosées (I, v.1) ;
 tu as les yeux d'aventure et d'années-lumière (I, v.2) ;
 avec cette tache errante de chevreuil que tu as (I, v.13) ;
 toi tu as la tête d'abîme douce n'est-ce pas
 la nuit de saule dans tes cheveux
 un visage enneigé de hasards et de fruits
 un regard entretenu de sources cachées
 et mille chant d'insectes dans tes veines
 et mille pluies de pétales dans tes caresses (IV, v.6-11)[.]

Alors que les possessions du locuteur se confondaient avec sa propre énergie, cette fois le "tu" est une femme-cosmos où les quatre éléments, l'immensité de l'espace et du temps, les cycles saisonniers de la terre se conjuguent pour une enivrante et plénière possession du visible et du sensible. Ainsi le poète développe-t-il dans ce complexe d'images une tendance déjà exprimée sous une forme plus sèche, théorique, à savoir que la femme possédée lui donne sa propre vie et la substance de l'univers²¹. Le parallélisme de la forme verbale: "tu as..." appliquée dans les mêmes séquences au "je" et au "tu" (séquences I et IV) appelle dans le texte cette complémentarité nécessaire à ce "confondre" dont nous tentons de déceler la présence.

Il arrivera aussi dans Courtepointes que, par antiphrase, le

21. "Je veux te posséder en même temps que ma vie" dans L'H.R., Et, l'amour même est atteint, p. 52, v. 7.

verbe "avoir" serve à indiquer l'absence de l'objet désiré. Dans la première, juste avant de choisir par volonté de s'allier à la terre qui sera souvent dans l'oeuvre isomorphe de la femme:

C'est mon affaire
la terre et moi
flanc contre flanc

je prends sur moi²²
de ne pas mourir²² [,]

le verbe "avoir" avait servi à souligner que la vacuité du réel privait le "je" de cette profondeur désirable. Cette solution de continuité sur le trajet imaginaire, coupé par l'expérience extérieure, suscite justement par antiphrase une expression utilisant le verbe "avoir" et encore soulignée par une brisure syntaxique: "j'ai aussi, que j'ai...."

j'ai aussi, que j'ai
la vie comme black out²³
sommeil blanc²³ [.]

Ce vide sera immédiatement comblé sur la page par une reprise du locuteur choisissant de force la terre du désir, engrammée dans l'imaginaire mais refusée par la vie dans "le temps divisé" pour utiliser une expression de René Char²⁴.

Dans le même recueil, s'adressant à Laure Conan ("Félicité"), le locuteur la décrit à la fois comme son double, écrivain vieillot égaré dans le monde contemporain (par antiphrase), et comme exemple d'un

22 CO., [Courtepointe] 1, B, v. 1-5.

23 CO., [Courtepointe] 1, A, v. 9-11.

24 "Temps divisé" par opposition à temps plénier, soit l'écart entre le temps de l'histoire et le temps du mythe.

amour malheureux semblable au sien, poussant si loin l'équivoque que
Félicité en devient presque son amante:

Félicité Angers que j'appelle, Félicité où es-tu
toi de même tu n'as pas de maison ni de chaise²⁵ (v.1,2) [.]

Le verbe "avoir" à la voix négative sert à dire l'absence du terme auquel aspire le geste nutritif. Les archétypes substantifs qui correspondent aux schèmes verbaux gravitant autour de "confondre" sont la coupe et ses diverses modalités parmi lesquelles la demeure et son mobilier constituent une polarisation très forte. Comme on le voit, que ce soit par l'affirmation ou par la négation, le schème de la "possession" qui retentit dans l'ordre lexical, particulièrement à travers le verbe "avoir" et ses équivalents, indique un penchant pour la rentrée viscérale à travers ses symboles les plus familiers, les plus domestiques. "Chaise" et "maison", pour l'imaginaire, sont établies au centre des profondeurs obscures et cachées qu'elles enclosent et symbolisent.

A ces exemples de "possession" exprimant le désir de se confondre avec l'intimité profonde et substantielle cachée dans les profondeurs obscures, comme tout le fut dans la première gaverne de la mère, on peut ajouter d'autres textes plus directs où l'absence, l'exil hors d'un centre substantiel se traduit par des occurrences d'"avoir" à la voix négative:

je n'ai plus que mes yeux de z-yeux²⁶
je n'ai pas eu de chance dans la baraque de vie²⁷

25 CO., Félicité, p. 26, v. 1,2.

26 H.R., Réduction, p. 27, v. 10.

je n'ai connu que de faux aveux de biais le pire²⁸
 je n'ai plus de visage pour l'amour²⁹
 je n'ai plus de visage pour rien de rien³⁰
 je t'aime et je n'ai plus que les lèvres³¹
 J'ai la trentaine à brides abattues dans ma vie³²
 père, mère, je n'ai plus mes yeux de fil en aiguille³³ [.]

Cette liste que nous fournit notre concordance suffit à démontrer que la négation du verbe "avoir" est toujours liée à la privation des biens qui sont au fond de la "coupe", tout aussi bien que des tendances intimes de l'esprit: demeure, femme, nourriture, substance, terre, etc. Même les formes lointaines et dégradées telles: "je n'ai pas eu de chance dans la baraque de vie"³⁴ renvoient à ce qui fait l'instinct profond de vivre, posséder quelque chose de la substance dont le trésor connaît sa plus adéquate approximation dans les images du ventre digestif et sexuel. Les "faux aveux", c'est l'amour déçu, la "trentaine", le glas de la jeunesse et partant de l'amour, l'amour étant toujours le signe, l'attrait et la possession dans le microcosme de la psyché des immensités

27 H.R., Déclaration, p. 30, v. 5.

28 Ibid., v. 6.

29 H.R., La Marche à l'amour, IX, p. 41, v. 9.

30 Ibid., IX, p. 41, v. 10.

31 H.R., Poème de séparation 1, p. 42, v. 17.

32 H.R., Art poétique, p. 79, v. 1. La forme est affirmative mais le contexte étant négatif, nous joignons cette occurrence à la liste négative.

33 H.R., Les Années de déréluction (ou le second recours didactique), I, p. 81, v. 12.

34 Voir la note 27.

de la mémoire, de la spatialité de l'esprit et des richesses du temps et du cosmos. Toutes ces réalités qui forment la passion et la nourriture de la psyché s'imaginent et se structurent à partir du modèle primitif de la première expérience de l'avalage et de la copulation. C'est en ce sens que par relais isomorphiques, l'homme peut relier les premières expériences de son éveil au monde aux élaborations les plus raffinées de l'activité humaine et de la pensée.

On aura remarqué le rôle privilégié de l'oeil dans la quête de la substance... L'oeil, c'est le guide mironien, l'organe qui éclaire et indique la voie du sens vers le dedans. Tout comme le cœur-faucon au poing de la rêveuse du Tombeau des rois³⁵ descend aux profondeurs, ou bien cet oeil de Saint-Denys Garneau, passion inutile d'un corps détaché de sa vision, Miron fait usage d'un oeil coenesthésique totalisant les sens pour chercher, suivre le fil d'Ariane et pénétrer dans la chambre secrète. Le poète est évidemment moins raffiné que Anne Hébert, pas du tout ou minimalement spiritualiste, mais sous des formes plus "vulgaires", il poursuit les mêmes fins. Par exemple, s'il dit:

je n'ai plus mes yeux de z'yeux³⁶ [,]

c'est qu'il sonde douloureusement les "terres de personne" (v.3) pour y trouver "l'abandon sans frontières, le monde" (v.7). L'oeil a donc une fonction exploratrice avant de devenir la part "lucide" du "je",

³⁵ Anne Hébert, Poèmes, Le Tombeau des rois, Le Tombeau des rois, Paris, Le Seuil, 1960, p. 59-61.

³⁶ H.R., Réduction, p. 27, v. 10.

celle qui voit le chemin vers le centre et même, à la limite, l'oeil est l'espace où peut affleurer, advenir l'objet de la quête. Rien de plus significatif à cet égard que le vers des Années de dérélition...³⁷:

père, mère, je n'ai plus mes yeux de fil en aiguille
qui repose le problème au second degré. L'instinct du retour à un bonheur, à une plénitude primitifs suppose évidemment qu'une première fois la possession existât, et c'est ce souvenir de la première confusion de soi dans la plénitude indistincte de l'origine qui met en marche les grandes odyssees intérieures et en aiguille le parcours. Cela se fait toujours de quelque manière à l'image du premier bonheur dans l'univers maternel ou bien dans l'espace de la patrie qui est aussi un ventre maternel. Aussi, "de fil en aiguille", s'agit-il dans ce deuxième recours didactique de retrouver par l'oeil-conscience la plénitude du pays des pères. Or dans ce poème, Les Années de dérélition..., l'abondance des mots et de la pensée française supposée avant la Conquête de 1760 et l'aliénation fédéraliste, qu'est-ce sinon, dans le système refroidi des catégories intellectuelles, un reflet de la condition primitive, de l'intégrité du premier univers d'enfance qui constitue le sédiment le plus ancien de la conscience? Dans la poésie de Miron sera naturellement isomorphe de cet univers immémorial (parce que mythique), autant paradis perdu qu'histoire réelle, le monde de sa propre enfance à Saint-Agricole derrière lequel se profile l'âge d'or du Régime français dont le Québec

³⁷ H.R., Les Années de dérélition (ou le second recours didactique), I, p. 81, v. 12.

indépendant sera le retour. Cet usage du verbe "avoir" à la forme négative encode la perte du relais d'ici à l'âge des pères d'une façon très émouvante puisque cette image "de fil en aiguille" renvoie à celle de la mère qui, ouvrage à la main "gagne [...] les mailles du temps"³⁸, donc retrouve, elle, le parcours que le fils a perdu.

La concordance fournit encore un certain nombre d'emplois du verbe "avoir" dont les plus significatifs peuvent se grouper autour de locutions telles³⁹:

Moi j'ai noir éclaté dans la tête⁴⁰
 j'ai froid dans la main⁴¹
 j'ai l'ennui comme un disque rengaine⁴²
 j'ai peur d'aller seul de disparaître demain⁴³
 c'est ma vie que j'ai mal et ton absence⁴⁴
 j'ai toujours la motte de feu à l'estomac⁴⁵
 j'ai mal et peine ô morsure de naissance⁴⁶
 j'ai eu noir⁴⁷
 j'ai eu froid⁴⁸
 j'ai mal à la mémoire car je n'ai pas de mémoire⁴⁹[.]

³⁸H.R., Art poétique, p. 79, v. 8.

³⁹D'une certaine manière, l'usage du verbe "avoir" en locution renforce l'idée de possession en la réalisant formellement. Il y a en effet une sorte d'assimilation de l'acte et de son terme par rapprochement grammatical dans la locution.

⁴⁰H.R., Je t'écris, p. 21, v. 8.

⁴¹Ibid., v. 9.

⁴²Ibid., v. 10.

⁴³Ibid., v. 11.

⁴⁴Ibid., v. 14.

⁴⁵H.R., Le Verre d'eau ou l'inacceptable, p. 26, v. 12.

⁴⁶H.R., L'Octobre, p. 62, v. 8.

Loin d'infirmar ce que nous avons déjà dit ou même de le développer dans une autre direction, cet emploi du verbe "avoir" en locution renforce notre hypothèse que l'usage lexical de "avoir" est lié à la notion imaginaire de "confondre", elle-même "généralisation dynamique et affective"⁵⁰ du geste nutritif. En effet, lorsque nous avons traité de la voix négative du verbe, nous avons bien vu que le poète constatait dans toutes les occurrences analysées qu'il ne possédait plus l'objet de sa quête, quels qu'en aient pu être les noms diversifiés dans les poèmes. Cette fois, nous sommes en présence d'une négation renforcée qui produit l'affirmation contraire. Que ce soit le "froid", le "noir", l'"ennui", la "peur", la "motte à l'estomac" ou la "peine", toutes ces expressions constituent les effets subjectifs de la privation de l'objet du désir fondamental, ou si l'on veut l'anti-matière de la substance. A l'aimantation enthousiaste de la femme, du monde, du pays, tous images de la splendeur fondamentale se substitue un calme-plat douloureux, une condition difficile et privée de lumière, un véritable mal existentiel. En effet, tandis que le penchant du désir coulait vers un "autre", la séparation absolue de cet "autre" rejette en soi le locuteur qui n'étreint plus alors que ses états subjectifs, douloureux et forcenés. Nous re-

47 H.R., Seul et seule, p. 70, v. 2.

48 Ibid., v. 3.

49 CO., Séquences de la bâteche, C, p. 44, v. 8.

50 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 61.

trouvons ici l'horreur de la solitude qui ne produit jamais chez Miron un sentiment d'exaltation et de puissance mais bien plutôt le sentiment du froid et du noir, privation, horreur, nuit. Grammaticalement, on peut expliquer par les considérations précédentes le passage d'expressions où "avoir" est transitif direct (ex.: "j'ai un corps..."⁵¹) à l'usage en locution (ex.: "j'ai eu noir..."⁵²). Il n'y a plus transition à un autre mais enfermement en soi et agglutinement à soi, d'où l'abondance inhabituelle et quasi exclusive de la forme locutionnelle pour dire son mal.

Notre enquête s'est jusqu'ici limitée au présent. Sans prétendre couvrir toutes les flexions du verbe, ce qui serait répétitif et fastidieux, il n'est pas sans intérêt de constater que l'analyse des temps passés confirme les faits étudiés précédemment. Ces emplois seront d'autant plus intéressants qu'ils agrandissent le champ thématique, ajoutant à la femme et au pays des expressions encore plus primitives et purifiées de la condition originelle.

S'agissant d'une expérience pénible, vécue en compagnie de Paul-Marie Lapointe, en Gaspésie, il compare des "joualonnais" de néant rencontrés dans un restaurant de villages chez qui il constate des signes d'aliénation irrécupérable à d'autres hommes pauvres, aliénés, mais portant le reflet d'un passé autre:

ils avaient même une certaine grandeur farouche
dans le regard⁵³ [.]

⁵¹ H.R., Poème de séparation 2, p. 43, v. 15.

Ces "hommes devenus pauvreté" (v.1) forment le double de lui-même comme "Québécois" ⁵⁴ et cette grandeur, c'est la condition "pré-fédérale", ce passé des Pères relié à la France et au Canada originel. De cet exemple répétant d'autres faits connus, passons à une expérience plus personnelle. Dans un poème écrit à Paris en 1960, Dans les lointains... ⁵⁵, il compare son expérience de poésie à une scène entrevue jadis au plus profond de son enfance:

j'avance en poésie comme un cheval de trait...
qui avait l'oreille dressée à se saisir réel (v.5,7) [...]

Quelques vers plus haut, il décrivait son travail de poète, ouvrant un chemin pénible dans l'écriture avec ses outils d'aliéné, "maigres mots frileux" (v.3), "pauvreté natale de ma pensée rocheuse" (v.4). Pourtant telle le cheval évoqué, c'est sa propre foulée poétique qui lui donne son adhérence au réel. Ici, "l'oreille dressée à se saisir réel" équivaut à l'œil dont nous avons parlé. Et c'est pourquoi, le verbe "avoir" sert à introduire l'instrument par lequel le poète fraiera son chemin jusqu'à la substance. L'expérience totale de rejoindre la profondeur et le sens portera le nom de poésie, mais à l'origine, celle-ci est directement entée sur la représentation du geste nutritif qu'elle reproduit et développe dans son ordre propre. Souvent, comme la suite de l'a-

52 H.R., Setl et seule, p. 70, v. 2.

53 H.R., Arrêt au village (ou le dernier recours didactique), p. 83, v. 4,5.

54 Voir le poème de ce titre dans L'H.R., p. 86.

55 H.R., Dans les lointains..., p. 77.

nalyse le montrera, la poésie agira comme isomorphe de la femme et du pays pour les englober et les exprimer.

Ailleurs, il existe une faculté apparemment narcissique mais qui, en fait, est la libido libérée, non encore polarisée par le socio-politique, ni même par l'histoire, qui s'ouvre à une jouissance plus vaste que le texte nomme "sa folie". Dans ce Fait divers⁵⁶ déjà cité, le "je" dit de celui qu'on a tué:

il n'avait que sa folie
vous lui avez tiré dessus (v.3,4) [.]

Or la folie, c'est l'hybris à son jaillissement le plus primitif, l'éveil enivré dans la genèse du geste vers le monde, le foisonnement d'avant l'amour qui peut en sortir, scintillement de l'esprit dans ses possibilités vierges à la naissance de l'acte de poésie. D'une certaine manière, la "folie", c'est la promesse de tous les objets à désirer, à "avalier", c'est le grand enthousiasme qui rend au cosmos et à la vie universelle cette libido qu'avaient emprisonnée des formes plus étroites, amour de la femme, amour du pays. Très significativement, tant par la portée du poème que par sa position dans L'Homme rapaillé, le mot de "folie" revient à l'avant-dernier poème qui porte le titre de Foyer naturel⁵⁷, parce que la "bellé folie", c'est l'amante des amants et la demeure la plus vaste faite elle-même de chemins innombrables. Dans tout Québécois, vit un insoumis que hante la course des bois... Germaine

56 H.R., Fait divers, p. 28.

57 H.R., Foyer naturel, p. 87.

Guèvremont dans une page célèbre du Survenant⁵⁸ avait comparé et opposé la vie sédentaire au vin magique des routes. Il n'y a pas à se tromper, la route pour l'imaginaire est isomorphe de la "demeure" puisque, du microcosme au macrocosme, il s'agit toujours de la chaude et intime possession du monde ou bien d'une fusion magique à toute l'immensité du cosmos⁵⁹. Dans les deux cas, nous retrouvons ce "confondre" qui finalise l'avalage:

Ma belle folie crinière au vent
je m'abandonne à toi sur les chemins (v.1,2) [.]

Ainsi, en opérant pour fin de publication un classement de ses poèmes, Miron a-t-il placé dans une dernière section pour des raisons de similitude, de volume et de contenu de brefs poèmes qui allègent et transposent tous les thèmes qui habitaient sa poésie: nouvel amour (Le Quatrième amour⁶⁰), fusion amoureuse dans le cosmos (Lieux communs⁶¹). Quant aux trois derniers, ils raturent tous les précédents en les transposant dans le registre d'une liberté antérieure à l'engagement mais disponible pour d'autres aventures comme une puissance qui retrouve toute

58 Germaine Guèvremont, Le Survenant, version définitive, coll. Bibliothèque canadienne-française, Montréal, Fides, 1974, chap.XVI, p. 190-191.

59 Cet exemple montre que les notions lexicales et les réalités imaginaires ne coïncident pas exactement. Ainsi, dans ces pages du Survenant, la maison est l'antithèse de la "demeure" comme un lieu d'exil dont la porte ouvre sur le cosmos. Or le cosmos est l'immensité utérine étendue dans l'espace et incarnée dans les éléments.

60 H.R., Le Quatrième amour, p. 84.

61 H.R., Lieux communs, p. 85.

sa force entre deux odyssées. Le Québécois⁶² marque le terme d'une description, d'une problématique et d'une mise en récit qui fut le sujet de l'ensemble des poèmes de L'Homme rapaillé:

Oubliez le Québécois
ce garçon qui ne ressemble à personne. (v.5)

D'où, après cette déclaration, le rôle de ce poème, Foyer naturel, où le poète retrouve sa disponibilité à une fantaisie large qui l'harmonise aux forces libérées du monde et où ses qualités personnelles naguère vilipendées et asservies comme Hercule à Omphale, soit à la dévotion d'une femme, soit au rôle de poète national, reparaissent sous un jour favorable:

parce que moi le noir
magnifique⁶³ [...] moi le forcené

La rupture syntaxique encode un faire table rase et un recommencement. Pour la première fois, le "je" paraît exempt de toute contrainte et heureux dans la simple et libre affirmation de soi, parce qu'il a retrouvé la demeure primitive ("foyer naturel") qui est, à l'origine du pays et de sa propre vie, la condition magique du coureur de bois, de l'enfant de la nature abandonné à l'immensité cosmique. Derrière les mots de ce court poème se profilent tous les mythes de la vie primitive, de l'âge d'or et du bon sauvage, pionnier et coureur de bois puisqu'un mythe explicite les schèmes en les mettant en récit.

Enfin, au terme de L'Homme rapaillé, le dernier poème En une

62 H.R., Le Québécois, p. 86.

63 H.R., Foyer naturel, p. 87.

seule phrase nombreuse⁶⁴ présente encore un usage du verbe "avoir":

Je demande pardon aux poètes que j'ai pillés...
je n'avais pas d'autres mots, d'autres écritures
que les vôtres... (v.1,3,4) [...]

Ce verbe, pour l'instant à l'imparfait, passe ensuite au présent réalisant par la modulation même du temps ce "fil conducteur de l'homme" où il se reconnaît encore dans le complexe du gallicisme:

car aujourd'hui, ici, d'un homme à l'autre
il y a des mots entre eux, qui sont
leur propre fil conducteur de l'homme... (v.6,7,8) [...]

Privé par sa condition d'aliéné culturel de la puissance d'une langue et d'une pensée faciles, le poète a puisé dans les autres héritages les moyens d'exprimer l'homme et, ce faisant, il a donné du Québec une expression, des images et des structures permettant de refaire ici l'œuvre des littératures d'ailleurs. Or, dans une forme intellectuelle: "leur propre fil conducteur de l'homme", qui ne reconnaîtrait sous la solidification conceptuelle la hantise de la matière originelle, le centre humanisé dans la coupe substantielle dont le ventre est le premier modèle? L'usage du verbe "avoir" permet de relier, dans la mesure où il trahit la hantise du schème digestif, la possession du langage des poètes étrangers aux autres instruments de la pénétration substantielle.

A ces deux temps du verbe "avoir", le passé et le présent, le futur n'apporte aucun fait inédit. Même si, dans la première partie de L'Homme rapaillé, le couple part à l'aventure pour des voyages au delà de la condition présente afin de retrouver le paradis perdu et de le ra-

64 H.R., En une seule phrase nombreuse, p. 88.

patrier dans la condition historique⁶⁵, ces voyages ne sont pas avant tout des prises de possession, - celles-ci étant préalables toutefois, - mais ils intéresseront davantage d'autres techniques de l'imaginaire telles le retour cyclique et le progressisme. C'est-à-dire que l'accent portera non sur la finalité qui est dans le terme des gestes digestif et sexuel mais plutôt dans leurs modalités d'appropriation et d'actualisation eu égard aux obstacles posés par la fuite du temps et ses vicissitudes entre l'homme et son achèvement substantiel. Toutefois, le verbe "avoir" au futur offre à notre étude au moins trois emplois intéressants. Tout d'abord, il entre dans la formation des gallicismes "il y a" et, dans le vers suivant, il constitue une forme renforcée, absolue même, du verbe "avoir":

il y aura toi et moi, et le coeur unanime⁶⁶ [...]

Comme il s'agit d'une vision au futur, l'impersonnel introduit une notion de distance. Egalement, l'amour créera un autre être du toi et du moi, un couple: "coeur unanime" (v.26) de sorte que le "il" sert à indiquer cette nouvelle essence qui naîtra quand "le monde [tournera] sur ses gonds" (v.23). L'imaginaire est essentiellement métonymique passant sans vergogne de la cause à l'effet, de la partie au tout. Ce poème signifie adéquatement que les actes de l'amour "dans le lit où déferlent les printemps du plaisir" (v.26) donneront au locuteur la possession de

⁶⁵ Le modèle de cette tentative se trouve dans Pour retrouver le monde et l'amour (H.R., p. 19-20).

⁶⁶ H.R., Et l'amour même est atteint, p. 52, v. 26.

cette essence cachée, suprêmement désirable dont, pour l'instant, le couple forme l'image. L'expression: "le coeur unanime" se joint à des descriptions de la terre et à des allusions à une action politique concernant "le sort du monde". Par le couple "toi et moi", l'on accède à quelque chose de plus que le titre annonçait: "Et l'amour même est atteint". Le couple n'est donc, tout comme le regard, le poème⁶⁷, que l'un des instruments pour entrer en possession du foyer substantiel où toutes les réalités sont confondues et données dans le "coeur unanime":

mon amour je te cherche dans l'aboli toi (v.5).

Au terme du geste, quelles qu'en soient les modalités, il y a toujours cette fusion des êtres divers qui abolit les distinctions individuelles et restitue l'unité primitive. C'est en ce sens que le geste nutritif sert de modèle aux démarches multiples de l'esprit puisqu'à son image se produit une consommation des différences et une transformation du divers en une essence unique et précieuse.

Quant aux formes que peuvent revêtir les allusions à cette réalité immense, elles sont aussi diverses que le monde lui-même. Il existe toutefois des polarisations privilégiées. La femme, la patrie et ce qui en dérive agissent souvent comme des paliers par où l'on accède à une réalité plus vaste, globale de la réalité. Ils sont des images de l'infini:

câr déjà le monde tourne sur ses gonds
la porte tournera sur ses fables (v.23,24)^{67*} [.]

⁶⁷ Voir H.R., Les Années de déréliction (ou le dernier recours didactique), III, p. 82, v. 1.

^{67*} H.R., Et l'amour même est atteint, p. 52.

Par eux, on entre en possession du cosmos et, à leur contact, se déploie toute la série des descriptions de la terre, du monde, des éléments qui selon l'intensité de leur évocation peuvent devenir concrètes. Par exemple, dans le poème Pour mon rapatriement⁶⁸ qui décrit le retour au pays natal, celui qui parle acquiesce d'abord au monde. Puis aussitôt ce "oui" dit à ses terres natales; le verbe "avoir", uni significativement à l'oeil comblé, exprime l'acte qui confond l'homme et sa terre:

j'aurai du froment dans les yeux (v.8) [...]:

On peut vérifier une fois de plus que l'oeil dans la personne du poète agit comme l'organe le plus noble de la libido. C'est lui qui part en recherche, c'est lui qui trouve, et c'est lui qui de façon unique reçoit le don de la terre au terme du geste et en éprouve la jouissance:

Homme aux labours des brûlés de l'exil...
selon ton regard arc-en-ciel arc-bouté dans les vents
en vue de villes et d'une terre qui te soient natales...
j'aurai du froment dans les yeux
je m'avancerai sur un sol, ému, ébloui... (v.1,3,4,8,9) [...]

Enfin, un dernier exemple renforcera encore l'analyse du lien qui relie le schème imaginaire à son correspondant lexical le plus obvie. Cette fois, une forme intellectuelle, raccourcie, sous laquelle il n'est pas difficile de déceler la présence du geste. Dans La route que nous suivons⁶⁹ qui raconte l'histoire d'une libération, le poète exprime ainsi la victoire anticipée:

"Good bye farewell!"

68 H.R., Pour mon rapatriement, p. 50.

69 H.R., La route que nous suivons, p. 31.

quand nous reviendrons nous aurons à dos la victoire...
(v.17,18) [.]

Pourvue d'un modalisant: "à dos" qui accélère le processus libérateur, la formule présente donne le tout pour la ou les parties. Cette "victoire", sous sa forme abstraite qui marque dans le texte la privation, sert de figure à tous les biens de la plénitude substantielle promis à la soif du "je" par un espoir féroce qui n'est autre que la libido exacerbée par la condition présente.

Cette série déjà longue d'occurrences du schème verbal "posséder" suffit à montrer, croyons-nous, pour une première exploration du Nocturne comment le réflexe digestif produit le schème de "confondre" qui est sa "généralisation dynamique et affective" au niveau de l'image. C'est-à-dire qu'il opère la jonction de la dominante réflexe et des représentations qui, au niveau des textes, pourront être d'une extrême diversité, pas si diverses toutefois pour que l'analyse anthropologique de l'imaginaire ne puisse y déceler sous les images les plus variées et les agencements les plus originaux la présence des grandes orientations universelles de l'imaginaire. A partir de ces exemples, on aura saisi que les variations grammaticales, passages du présent au passé, au futur, le jeu des figures, les schèmes linguistiques n'empêchent pas les mêmes faits imaginaires de rester identiques sous des aspects et des mises en scène variés. C'est là une conséquence du postulat bachelardien selon lequel les images relèvent d'une sémantique spéciale qui a permis à la science de l'imaginaire de se détacher de l'arbre sémiotique qui le retenait captif comme, de la Grèce au XX^e siècle, les scien-

ces positives et humaines se sont détachées du corpus des mythes primitifs⁷⁰.

Aussi la possession dont nous avons étudié les éléments lexicaux les plus simples comporte une autre explicitation qui en constitue la factivité si l'on peut dire, parce qu'elle évoque des images plus concrètes et des métaphores plus parlantes. Jamais possession ne se fit sans pénétration, comme nous y invite un instinct profond d'ordre mystique: pour se "confondre à", il faut entrer "au coeur de". Il nous reste à vérifier la présence et la place de cet important schème verbal: "pénétrer" comme action réalisant la "confusion" digestive.

Des usages du verbe "pénétrer" et de ses synonymes, nous ne retiendrons, suivant notre méthode, que ceux qui expriment vraiment l'idée plus générale de "confondre". Le verbe lui-même apparaît peu souvent, du moins dans son acception la plus simple. Le geste sexuel chez Miron qui polarise une part importante de sa première poésie⁷¹, celle de L'Homme rapaillé, dans la mesure où le sujet central concerne la possession de la femme, se présente rarement sous l'aspect de la pénétration. Du moins, on ne trouve pas cet aspect sous un traitement réaliste et il ne constitue pas non plus au premier chef une obsession imaginaire.

70 Ce principe de Bachelard peut s'énoncer ainsi: que l'image ne s'étudie que par elle-même, étant un dynamisme organisateur qui assure l'homogénéité de la représentation. Voir Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 26 et sq.

71 Sans que l'ordre des poèmes soit rigoureusement chronologique, la composition des recueils répond en gros à une démarche évolutive dans le temps et la logique. De sorte que l'on peut considérer comme normal et progressif l'ordre dans lequel ils se présentent.

Une première constatation s'impose. Celui qui dit "je" peut être le copulateur mais aussi le copulé, c'est-à-dire qu'il a pu remplir la fonction de mâle à l'égard de la femme à posséder ou d'une réalité socio-politique à changer. Mais il peut aussi devenir le principe femelle et agir en récepteur d'une pénétration venant du dehors et qui lui apporte une révélation, un don de nature substantielle. Les profondeurs de l'esprit sont bissexuées comme le montre l'approche de toute vraie poésie. Celui qui pénètre est ensemencé par son acte même.

Nous avons dit que jamais, pour ainsi dire, le geste sexuel ne se présente sous la forme "hard" mais dans des emplois de nature lyrique, poncés par la lumière intérieure qui accompagne l'acte, tel :

ouvre-moi tes bras que j'entre au port⁷² [.]

L'avalage sexuel signifie l'entrée dans la destination profonde, le centre du réel qui n'est pas ce que l'on voit. Dans le contexte de La Marche à l'amour, cette pénétration au port qui est la possession physique de la femme aimée et, au-delà, l'unité profonde signifiée par l'amour revêt la forme d'une aimantation violente qui s'exalte progressivement depuis les affirmations préliminaires du désir jusqu'à la frénésie kinésique de l'orgasme. Aussi le "port" a-t-il le double sens, immédiatement érotique du ventre de la femme, et du refuge premier ou dernier de l'homme sauvé par sa naissance qui le couve dans un abri, et sauvé aussi par cette démarche de salut signifiée par le verbe "pénétrer" qui le ramène à l'asile du repos substantiel.

72 H.R., La Marche à l'amour, V, p. 38, v. 18.

Ailleurs la nature contaminée par la femme ou mieux la nature devenue la femme par sexualisation participe isomorphiquement à l'acte de pénétration:

frileuse aux pieds nus sur les frimas
par ce temps doucement entêté de perce-neige⁷³[.]

Même dans la forme composée, on reconnaît la même fonction. Le temps évoqué installe un printemps qui est toujours chez Miron et dans la poétique universelle la saison où les rythmes sexuels coïncident avec ceux de la terre en éveil⁷⁴. L'hiver, saison magique et maléfique, obstacle, mirage et distance, est violé par l'entêtement de la force tellurique⁷⁵. Or, tous les recoupements du texte présentent le poète comme un obstiné qui s'acharne envers et contre tout et tous à la possession de la femme-amour ou, dans la perspective socio-politique, de la terre de ses ancêtres⁷⁶. Au-delà de la neige fleurissent les printemps. Aussi le mimétisme lexical, le caractère anthropomorphe de la représentation de la

⁷³ H.R., La Marche à l'amour, VI, p. 39, v. 9,10.

⁷⁴ On peut souligner au passage l'harmonisation que l'imaginaire opère entre la vie cosmique et la vie humaine. La vie sexuelle de l'homme n'est, en effet, pas plus intense au printemps que dans les autres saisons et pourtant l'imaginaire nous en convainc par sa logique propre de système explicatif global de la vie et du cosmos.

⁷⁵ Nous condons ici la représentation de l'hiver qui se retrouve surtout dans La Marche à l'amour, VI, p. 39; Les Siècles de l'hiver, p. 51; Les Années de déréliction (ou le second recours didactique), p. 81-82 pour L'Homme rapaillé. Dans les Courtepointes, ce même complexe d'images se retrouve dans Fragment de la Vallée, p. 19; En Archambault, Chagrin, En Outaouais, p. 20,21; Le Vieil Ossiân, p. 26.

⁷⁶ Nous verrons l'anastomose de la femme et de la politique dans les chapitres subséquents par simple passage d'un terme à l'autre dans le paradigme imaginaire de la substance.

nature font-ils simplement glisser par voisinage et fonctionnalité symboliques des perce-neige de l'amour aux efforts libérateurs de l'action politique. Ceci se vérifie d'autant plus que l'on peut retrouver les deux aspects en flagrant délit de contiguïté:

ma pauvre poésie tel un amour chez les humbles,
de perce-neige malgré les malheurs de chacun [.]

Ici, la poésie double le poète, devient l'arme de la pénétration d'une opacité qui sépare de la plénitude désirée. La comparaison: "tel un amour chez les humbles..." accroît encore le rapprochement entre la gestuaire de l'amour et l'acte poétique parce que les deux démarches sont représentées par un geste qui effectue un parcours allant d'un état de privation et d'un ébranlement vers, à la pénétration dans une sphère située hors les forces adverses. De cette manière, le sujet recherche l'union à ce qui l'attire et le geste pénétrant dont la physiologie de l'amour fournit le modèle en retentissant à tous les niveaux de l'expérience de l'homme constitue la technique imaginaire.

Mais il arrive aussi que celui qui parle perde son optimisme substantiel et que, au lieu d'aller vers un bonheur, il ne touche, à la limite de sa trajectoire, qu'un espace vide dont il éprouve l'angoisse. Nous avons alors le même cas imaginaire mais en négatif. Il est remarquable que ce type d'occurrence ne se retrouve que dans le contexte historique. L'amour certes s'appuie sur des rencontres concrètes mais le chant d'amour dans L'Homme rapaillé s'exalte essentiellement à partir

de l'incandescence de matériaux imaginaiement polarisés par les objets et les événements liés à l'amour et, quand ceux-ci font défaut, la magie du souvenir où le plus souvent l'attraction du désir repolarise les images. Il en est autrement des fatalités de l'histoire et de la politique que le poète aborde de façon plus "réaliste" et plus soucieux, semble-t-il, de réussite concrète. Par deux fois, le verbe "toucher", à des points relativement éloignés de l'oeuvre, sert à traduire l'expérience de la tentative avortée de rejoindre l'objet du désir parce que celui-ci fait défaut. Une première fois, c'est dans un poème manuscrit⁷⁸ référant aux jours noirs de l'échec politique. Pierre Vallières et Charles Gagnon que les tribunaux "canadiens" viennent de condamner avec la complicité de l'ensemble du Québec, qui sauvé ainsi sa sécurité bourgeoise, lui inspirent d'amères images de trahison:

hier vous signifiez les arpents de l'héritage
camarades dans les parages encore incertains
de ces jours de notre histoire où vous alliez
touchant le fond âpre, l'étendue panique
de l'abandon des nôtres... (v.3-7) [.]

La théorie politique et le caractère militant du poème joignent à l'image des explications rationnelles qui facilitent le travail de la critique. La plénitude, le centre utérin sont désignés par les "arpents de l'héritage" (v.3), la patrie étant toujours une image maternelle, figure étendue; topographique de la première caverne et de sa qualité de séjour pré-natal. Or l'action de Pierre Vallières et de Charles Gagnon promet-

⁷⁸ H.R., Le Salut d'entre les jours, p. 151, paru précédemment dans Parti pris, vol. 5, no. 8, été 1968, p. 79.

tait l'indépendance du Québec qui, dans l'imaginaire, signifie le retour à l'origine. La sentence des juges "canadiens" contredit cet instinct fondamental, en même temps qu'elle confirme l'exil du pays dans la Confédération canadienne.

Plus dégagée des événements, donc sous une forme épurée qui retourne à un langage universel, Courtepointes reprendra le verbe "toucher" dans un contexte semblable. "Touche", sur la trajectoire du geste, se place plus près du but que "pénétrer". Voici comment le mot reparaît dans Le Camarade⁷⁹:

Camarade tu passes invisible dans la foule
.....
tu touches les pierres de l'innombrable solitude (v.1,6)[.]

D'abord, il y a cette similitude du raconté qui est celui d'un chant en l'honneur d'un combattant. Le Salut d'entre les jours⁸⁰ commençait ainsi: "Je vous salue clandestins et militants...". Or le terme de "camarade", au premier vers du poème, assure un lien d'inspiration entre les deux écrits à cause de la connotation engagée. Le premier poème est écrit immédiatement à l'issue d'un épisode malheureux du combat national. Le titre du second assure un prolongement direct que l'on peut aussi vérifier dans le détail des termes puisque le finale progressiste des deux écrits parle en termes quasi identiques de "révélation souterraines de la colère"⁸¹, d'"un vent souterrain"⁸² et d'espérance: "L'espérance a

79 CO., Le Camarade, p. 27.

80 H.R., Le Salut d'entre les jours, p. 151.

81 Ibid., v. 11.

fini de n'être que l'espérance"⁸³, "les entonnoirs de l'espérance"⁸⁴.

Après avoir établi la parenté de thème et de forme de ces deux poèmes, parenté qui va du calque à la variation, examinons maintenant l'emploi du verbe "toucher" dont nous mettons en regard les deux occurrences:

touchant le fond âpre l'étendue panique
de l'abandon des nôtres...⁸⁵

tu touches la pierre de l'innombrable solitude⁸⁶[.]

Outre que le sujet est le même: "[militants]" et "Le Camarade", le verbe indique la pénétration dans une substance noire qui, sous les synthèmes d'"abandon" et de "solitude", cause et effet, constitue l'inverse, la négation des vertus chaudes et de la félicité que donnerait l'entrée dans la patrie par la réussite d'un combat. Le poète, à travers un épisode malheureux de la révolution du FLQ, se trouve renvoyé à la condition sursitaire de notre histoire dont l'issue est constamment reculée par "l'abandon des nôtres" et par leur complicité institutionnelle avec la force anglo-saxonne. La substitution à l'intimité de la profondeur d'un vide angoissant appelle une restauration au moins en devenir du schème originel. C'est pourquoi les deux poèmes s'achèvent par un retournement sur une note apocalyptique d'espérance:

82 CO., Le Camarade, p. 27, v. 11.

83 H.R., Le Salut d'entre les jours, p. 151, v. 16.

84 CO., Le Camarade, p. 27, v. 13.

85 H.R., Le Salut d'entre les jours, p. 151, v. 6,7.

86 CO., Le Camarade, p. 27, v. 6.

et l'espérance a fini de n'être que l'espérance
⁸⁷
 chacun dans chacun n'étant plus divisé en soi [;]

... un vent souterrain tonnait et connaît
 pour des années à venir
 dans les entonnoirs de l'espérance
qui donc démêlera la mort de l'avenir⁸⁸

Ainsi, quand le vecteur imaginaire rencontre l'opacité du "réel", la libido s'apaise en traçant une spire où, l'obstacle contourné, elle peut réaliser sa tendance dans une autre dimension.

Ce que nous avons désigné jusqu'ici en termes abstraits de profondeur, de substance, est représenté le plus souvent par l'imaginaire sous la forme d'un contenant-contenu. Durand emprunte au jeu de tarot l'image générale de la "coupe" pour désigner le lieu de cette profondeur. La libido dans son trajet aspire à descendre lentement dans une atmosphère douce, quiète qui, petit à petit, euphémise les terreurs et initie au mystère des réalités charnelles dans le creux de ce ventre digestif, sexuel où le sujet doit se confondre à l'objet de son désir. Les passages retenus jusqu'à maintenant avaient en commun la perspective allant du dehors vers le dedans. Or il existe une représentation en réciproque où le sujet, au lieu de descendre vers la coupe, est lui-même la coupe infécondée, en attente d'une visitation. Le digestif, comme Freud l'a montré, glisse très tôt au sexuel au point que les deux gestes se confondent à un certain point. Aussi pouvons-nous sans inconvénient

⁸⁷ H.R., Le Salut d'entre les jours, p. 151, v. 16, 19.

⁸⁸ CO., Le Camarade, p. 27, v. 11, 12, 13, 14. Ce dernier vers est isolé du reste par un blanc et écrit en italiques.

parler de ce phénomène en termes de sexualité, disant que le sujet jouant le rôle mâle dans tous les exemples précédents peut aussi occuper la position femelle. Dans ce cas, les pôles du trajet s'inversent et alors, c'est l'intimité qui assure la fonction pénétrante. Du mâle au femelle, c'est cependant le même schème digestif-sexuel qui est mis en scène. On en trouve des exemples surtout dans les Premiers poèmes⁸⁹, ceux où l'auteur imite le ton de Mallarmé et de Valéry. Peut-être les formes enveloppées, vaporeuses qu'il s'efforçait de mimer lui inspirent-elles une vision féminisante qui contraste avec les violences phalliques de La Marche à l'amour. Entre les deux moments et les deux styles de représentation, il y a la connaissance concrète de la femme qui jouera pour un temps le rôle substantiel ou tout au moins de médiatrice entre le sujet et "l'obscur objet de son désir". Pour l'heure, la riche matière du centre coïncide avec les images de l'infini, "mer", "ciel", "mystère", "songes", "azur" et des situations poésie-1900 comme le voyage marin, la prière sur la jetée, les spectres ophélisants, etc. Quoi qu'il en soit, la rencontre de la femme n'a pas encore enseigné à celui qui parle la démarche et le geste viril, - nous parlons de sa poésie bien sûr. Aussi se fait-il féminin ou aphrodite dans ses images, passif dans ses postures:

pour de secrètes marées disparues
 dans l'anfractuosité des silences

 pour un mystère qui t'ensemence
 dans le multiple dense des  treintes⁹⁰ [.]

⁸⁹ H.R., Premiers poèmes, p. 7-31.

Celui qui parle occupe la position d'attente et d'accueil dans le geste d'amour évoqué par "les étreintes". Le parallélisme grammatical suggère des parentés plus profondes. Le poète se représente lui-même comme une profondeur secrète où se seraient perdues des choses riches, substantielles qu'il importe de "[...] tisser à rebours". En ce moment, ce "mystère" l'"ensemence", c'est-à-dire qu'il est pénétré par une réalité disparue mais dont la présence, voilée sous la distance, conserve assez de rayonnement pour nourrir une "longue désespérance" (v.11). Il n'est pas sans intérêt non plus de signaler au passage une représentation rare de l'objet désiré: "l'étoile". Forme éthérée, idéale d'un désir qui ne s'est pas encore accompli dans l'expérience concrète ou dont l'expérience n'a pas encore rejoint le langage. Si la représentation se diversifie et se spécialise au contact d'un environnement et d'une expérience, le schème imaginaire, lui, demeure intact.

On peut approfondir encore la citation précédente et placer cette "mise en scène" dans une perspective chronologique. Par rapport aux développements des sections ultérieures de L'Homme rapaillé, Premiers poèmes offre des expériences idéales, platoniciennes. Ce à quoi il est fait allusion, maladroitement peut-être, c'est à une possession primitive, antérieure à l'existence concrète. La vie humaine devient alors le lieu d'une démarche de retour à l'origine, à ce point sans mémoire d'avant le temps divisé, dont le séjour pré-natal fournit la meilleure image:

tu retisses à rebours
 les souffles à mon coeur capiteux

 tu auscultes toujours
 d'une sonde à l'étoile... (v.5,6,9,10) [.]

Nous avons ici une évocation de la "confusion" originelle et le caractère de nostalgie symboliste du poème accompagne une vision d'éternel retour. Sans nous attarder sur cette question à laquelle nous consacrerons toute une partie de notre travail, signalons que le schème de la pénétration du centre peut s'inscrire soit dans une représentation cyclique, soit dans une vision progressiste. Eternel retour ou histoire. Selon que l'on se trouve en terrain mythique ou dans l'histoire, le "je" sera pénétré ou pénétrera. Dans ce poème Mer jours où le raconté est d'ordre mythique, l'odyssée à rebours qui s'essaie à recréer la félicité du "moi" jouissant de son univers connaturel, immergé en celui-ci et confondu à celui-ci, emprunte un itinéraire qui va d'un exil tout baigné par la splendeur prochaine à un retour ménagé par l'âme (ce "tu") vers le point de départ. Plus tard dans l'oeuvre, la même aventure se jouera dans l'histoire concrète empruntant un trajet inverse. Par exemple, le "je" amoureux marchera à l'amour⁹¹, le militant se mettra en marche vers un "pays de résurrection"⁹². Mais il s'agira toujours de la même démarche, de reconquérir par un acte de pénétration une plénitude perdue ou non encore possédée.

De tout le corps mironien, les yeux sont le sens le plus sou-

91 H.R., La Marche à l'amour, p. 36-41.

92 H.R., L'Octobre, p. 62.

vent évoqué, pas moins de 46 occurrences dans L'Homme rapaillé et de 9 dans Courtepointes. Les yeux sont l'organe vivant, conscient, ils s'ouvrent et se ferment, ils s'emplissent ou se vident, s'offrent ou se refusent selon que celui qui parle approche de la confusion à ce qu'il désire ou que le sort ou l'impuissance l'en éloigne ou le lui refuse. Aussi n'est-il pas étonnant de trouver en rapport avec l'occurrence précédemment étudiée un exemple où ce sont les yeux qui remplissent la fonction femelle. Même sous une forme diffuse, l'on peut percevoir le schème en activité:

qui ne devine ensemble
 tout le silence les yeux poreux
 ce qu'il nous faut traverser le pied secret

 dans quel pays du son bleu le chant ignoré (v.6-8,11) [...]

Le silence, c'est, au-delà d'une certaine absence qui est déjà l'ombre de la merveille, ce "pays du son bleu", autre symbole du territoire originel et "les yeux poreux", c'est à la fois le lieu de transit et la porosité réceptrice du "chant ignoré" (v.11) et de "l'amour émoi" (v.12).

Cette ambiguïté qui vient d'une certaine imprécision du désir et du recours à une esthétique cultivant la suggestion peut expliquer l'inversion des rôles dans le processus sexualisé de la "confusion". Certes, le locuteur s'appuie sur des situations référentielles au départ. Evoquant l'objet du désir, il le voit d'un point de vue mâle:

tu es ma chance ouverte et mon encerclement⁹³

Le Cantique des horizons⁹⁴ présente un discours adressé à un

93 H.R., La Marche à l'amour, V, p. 38, v. 12.

"tu" qui est un double du "moi". Tantôt l'allocuteur(trice) se nomme "ma blonde" (v.1), "ô chère" (v.9), "ô berceuse ma mie" (v.17) et ces noms sont tous des variations sur soi-même hypostasié de tout temps par les poètes en "mon âme", "ma douleur", etc.

et que n'as-tu ô chère
la vive déraison
.....
de tendre ta chair nue
aux lunes inconnues
du seuil de ta vision (v.9,14-16) [.]

Le "je" se dédouble ici en un "tu" profond représenté à l'image de la femelle qui s'ouvre et s'offre à une réalité fortement désirable. Cette aspiration d'ordre à la fois exploratoire et mystique, dans la mesure où "Le Cantique des horizons" appelle un voyage dans les hauteurs célestes et l'horizontalité marine ou qu'il chante l'offrande de soi-même au baiser des espaces imprécis et érotisés du mystère cosmique est figurée et représentée à l'image de la posture sexuelle qui inverse le schème de l'avallage, que celui-ci soit digestif ou sexuel.

De la même façon, cette représentation sous-tend sous une forme gommée ce passage de Mon bel amour⁹⁵:

Mon bel amour navigateur
mains ouvertes sur les songes... (v.1,2) [.]

On y constate le même dédoublement qui autorise une délégation de soi à la rencontre de l'inconnu comme part profonde de soi qui accède à la totalité cosmique. La mode des bateaux, des voyages intérieurs, des ports

94 H.R., Le Cantique des horizons, p. 17,18.

95 H.R., Mon bel amour, p. 9.

brumeux ou délirants suivant les pulsions du désir, lancinant ou alanguï, appartient évidemment au pastiche symboliste que Miron avoue dans les sous-titres: "sur un ton faussement valéryen" (p.17), "sur un ton faussement mallarméen" (p.18), dans son vocabulaire imité du premier Mallarmé ou bien dans ses titres tel Le Cantique des horizons (p.17) calqué sur Le Cantique des colonnes de Valéry. "[F]aussement" dit le poète parce que, emprunt et pastiche constituent des artifices de style, un premier essai de forme. Mais aussi afin de marquer une distance entre le modèle et son propre poème et alors ces sous-titres prennent une valeur d'ironie parce qu'en dépit du modèle le contenu en est tout à fait personnel. Dans Mon bel amour, la part désirante de soi est représentée sous une forme sexuellement ambiguë: "Mon bel amour navigateur" (v.1). Parce que "amour" peut être des deux genres. Pour le moment, il est au masculin et peut bien n'être que le double du "moi" dans sa quête. Pourtant ce "bel amour", encore tout mêlé à la substance du "moi" mal émergeant, arrive à la distinction et à la personnalité féminine en fin de poème lorsqu'il devient "ma présente". On saisit sur le vif en quelque sorte le processus de la libido mironienne qui, partant de l'attrait adolescent d'un mystère nébuleux à souhait, deviendra une excitation génitale avec tous ses dérivés moteurs kinesthésiques, puis aspiration à l'amour concret d'une femme⁹⁶. Puis le rêve dissipé, le corps instruit et la femme ayant déçu ou s'étant dérobée, le poète s'offrira

96 Un tel réalisme peut surprendre. Pourtant la quête de l'amour aboutit dans La Marche à l'amour à la célébration du geste érotique en ce qu'il a de plus corporellement rythmique.

à l'expérience d'une étreinte tellurique à lui plus primitive et plus essentielle. Aussi, aux yeux dont nous avons parlé, se substituent les "mains" qui ne sont pas organes de préhension mais creux, réceptifs dans le sens de la "coupe" comme catégorie du jeu de tarot. Mains ouvertes pour recevoir la semence de l'infini certes mais en même temps substitut de l'oeil comme organe explorateur. Il y a dans le geste de l'offrande aux songes une science et une vision de quelque chose du mystère antérieur. Ces "mains" jouent le rôle de la chair dans Le Cantique des horizons et elles sont une conscience libidinale qui pressent et connaît l'objet de son désir. "Mon bel amour", comme nous l'avons dit, peut tout aussi bien être le désir du "je" que la femme, de toute façon image du mystère personnel: "ma présente" (v.15). L'usage du possessif montre bien que l'on ne sort pas du "je".

Ailleurs, dans Corolles ô fleur⁹⁷, l'objet du désir prend les multiples formes d'une femme à la fois fleuve et fleur. Dans ce cosmos de correspondances mallarméennes, la femme-princesse qui préside au destin: "Infante des jeux du sort" (v.4) est l'objet du désir puisque, métamorphosée en fleuve-mer: "aux arches de tes rives" (v.5), "nos yeux marée sur ton corps" (v.6), elle s'offre à l'attachement des regards qui agissent comme une pénétration euphémisée. En même temps, elle figure la réalité profonde et indicible existant en soi, puisque, ouverte c'est-à-dire en état d'offrande, par l'image de la "fleur", elle "échappe

97 H.R., Corolles ô fleur (sur un ton faussement mallarméen), p. 18.

[...] des abeilles d'or" (v.2) qui sont le débordement de sa plénitude. Par cette auto-fécondation, hermaphrodisme du jour, la femme existe en elle-même comme une déesse. Or, que l'on remarque le passage du jour à la nuit dans le poème. D'image solaire, absolue en quelque sorte, où la "merveille" rayonne de sa plénitude ("corolles... ouvertes échappent des abeilles d'or"), c'est pourquoi nous avons parlé d'auto-pénétration, l'absolu par le soir descend dans l'humain ("reviennent les soirs bruns ivres", et alors dans les affleurements du mystère nocturne, la déesse, princesse, fleur, fleuve, entre dans les polarisations humaines du désir comme forme offerte à l'avidité du "nous" et fécondant ce "nous" par "les perles de vivre" (v.7). Ainsi la déesse est-elle passée de sa propre irradiation quand, "ouverte" (en position femelle), elle émet une semence (fonction mâle) à un rôle d'ensemencement de l'homme par son hypostase, la beauté (v.5). L'homme occupe cette fois la position femelle puisque cette "marée sur [son] corps" (v.6) est un geste de préhension et d'offrande tandis que la femme-beauté assume l'inconnu mystérieux qui féconde l'homme, tout comme dans la représentation réciproque, l'homme peut aller au devant de l'inconnu et le pénétrer. Dans les deux cas, nous sommes en présence de deux réalisations du même geste d'avalage digestif et sexuel par le schème "pénétrer" suivant sa dualité fonctionnelle.

Le verbe "ouvrir" et ses variantes s'attachent à décrire la réciproque de "pénétrer". Comme on l'a vu, le désir peut être comblé ou ne pas l'être. Alors le geste verbal peut être vain, la coupe vide. A la plénitude substantielle peut se substituer le néant. Il existe

dans l'oeuvre un certain nombre de ces occurrences-malheureuses. Dans Le Verre d'eau ou l'inacceptable⁹⁸, un homme boit "quelque chose au fil de l'eau / à quoi on pense dans le roule des jours" (v.3,4). Sous le vocable nouveau, toujours il s'agit de la soif d'un absolu inatteignable et dont la localisation est mise en doute, tout comme dans Faction⁹⁹ de Saint-Denys Garneau. L'obscur objet du désir, développant ses diverses concupiscences dans le courant des jours, peut s'entrevoir, se rapprocher, se faire à portée de la main mais, ne pouvant jamais être saisi et possédé de façon définitive, il engendre le dépit, le doute. Aussi l'attitude du désirant face à lui est-elle analogue au marivaudage des amants qui n'en constituerait au plan de l'imaginaire qu'une forme euphémisée:

(car la soif demeure, panique, tenace
 car ni de poids, de place ou d'étendue
 ni dedans, ou dehors peut-être (v.8,9,10) [.]

Ce "verre d'eau" ressemble à un alcool où se puisent l'illusion et la communication de ce "quelque chose". Le neutre vilipende l'absolu qui, occupant tout l'espace par la soif qu'il inspire, se dérobe cependant à la prise du sujet. La suite instruit sur l'attitude de l'amant platonique, à son corps défendant, d'un certain objet aussi polarisant qu'in-définissable et placé hors de toute atteinte. La répétition du "car" (v.8,9) rend compte de cette fatalité constitutive. A quoi répondent

98 H.R., Le Verre d'eau ou l'inacceptable, p. 26.

99 Hector de Saint-Denys Garneau, Oeuvres, édition critique par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 27.

deux "je", après la répétition en position symétrique du phonème "oi":

"soif" (v.8) et "poids" (v.9) qui encode la déception et le refus du sujet qu'avait annoncés la répétition de "rien":

rien de rien n'est changé (v.11);

j'ai toujours la motte de feu à l'estomac
je refuse à fond de mes deux pieds
sur les freins du temps (v.12,13,14) [.]

Cette réponse par opposition d'éléments binaires reconduit la situation du début en annulant l'attraction de l'objet par l'impuissance du locuteur. C'est là qu'il faut examiner la conclusion du poème. Refusant d'être désaltéré, le locuteur refuse de se laisser emporter dans le courant temporel qui l'éloignerait de cette origine, de ce point immobile et inaccessible autour duquel il gravite cependant. L'acte de l'ivresse qui changerait la fixation malheureuse à ce "quelque chose", le titre l'avait qualifié d'"inacceptable". Le mot "ouvert" qui est l'offrande à ce plein, objet du désir, se trouve repris aux derniers vers sous la forme binaire à cause de la rime: "ouverts/verre" (v.16,17). Du reste, dans tout le poème, la répétition des éléments marque à la fois l'immobilisme de la configuration imaginaire imposée par le geste digestif et la dérision de cet état qui soumet à une offrande continuelle à un dieu qui ne se donne pas: "chaque fois / une fois" (v.15,16). Ainsi "les yeux ouverts" servent-ils d'organes exploratoires qui s'ouvrent sur le néant qui avait terrifié Saint-Denys Garneau dans l'attitude réciproque à la pénétration. La contamination sémantique par la similitude phonique entre "ouverts" et "verre" transforme également les "yeux" en coupe vide, cette fois à l'image de ce tout puissant néant dans lequel on des-

cend mais qui ne se rejoint pas.

Au poème Une Fin comme une autre (ou une mort en poésie)¹⁰⁰, l'image des "yeux ouverts et brûlés" (v.12) confirme l'usage de l'oeil selon les deux perspectives du geste digestif (descendre et être pénétré), la première étant la tension vers, et l'autre l'objet du désir ou son contenant-coupe. Cette fois, l'objet du désir revêt la forme concrète de la femme ou mieux de l'un des archétypes épithètes qui apparaissent dans le sillage du geste: "la chaleur d'un autre corps" (v.6). La chaleur caractérise, en effet, en même temps que le calme, le profond et toutes les qualités intimes et secrètes de la descente dans la "coupe". Dans ce poème qui prophétise la mort par le froid, c'est-à-dire par le vide et l'absence de l'amour, le sujet se voit mort "yeux ouverts et brûlés" (v.12). Il s'agit plus que d'un trait morbide. Là, en effet, dans cet échec total, reparaît dans un lointain hivernal la béance de ce qui s'offre et la puissance incendiée de ce qui le pénètre. Le geste est comme tragiquement immobilisé par l'équidistance infranchissable entre le désir et l'étreinte, entre la faim et la satiété. La "mort en poésie" consiste dans la passion d'un désir total et inutile.

Pour préciser l'une des perspectives du geste traduite par la chasse de l'oeil, Ce monde sans issue¹⁰¹ offre un bel exemple. On se souviendra que le geste de pénétration peut se faire sous une forme eu-

¹⁰⁰ H.R., Une Fin comme une autre (ou une mort en poésie), p. 46.

¹⁰¹ H.R., Ce monde sans issue, p. 29.

phémisée ou mieux ennoblie, du moins au regard des bienséances. On peut descendre dans une intimité close, comme s'y vouait la manipulation des alchimistes, mais l'on peut aussi se représenter la patrie dans l'infini de l'espace. A la clausturation utérine, caverneuse, peut correspondre une expansion de soi dans le cosmos qui étend et sublime dans l'infini de la nature toutes les qualités de l'habitation maternelle. Bachelard a consacré des pages importantes de L'Eau et les rêves à illustrer "le caractère cosmique des souvenirs organiques"¹⁰². La perception romantique de la nature reposait sur ces données imaginaires. René, par exemple, étreint dans les spectacles naturels l'objet dont ceux-ci constituent la transparence. D'autres tempéraments plus charnels, accordés à une préhension plus sensible, confondront aux choses la plénitude dans un sensualisme panthéiste. Miron évoque dans Ce monde sans issue, cette fois sous le vocable de "Solitude", avec une majuscule, le lieu magique de lui-même où il reçoit la visitation des souvenirs:

souvenirs, souvenirs, maison lente
un cours d'eau me traverse
je sais, c'est la Nord de mon enfance (v.19,20,21) [.]

Juste avant, n'avait-il pas dit en parlant de la condition présente qui empêchait cette irrigation par les eaux:

et ne pouvant me réfugier en Solitude
ni remuer la braise dans le bris du silence
ni ouvrir la paupière ainsi
qu'un départ d'oiseaux dans la savane (v.9-12)[?]

¹⁰² Gaston Bachelard, L'Eau et les rêves, Paris, José Corti, 1962, surtout le chapitre V, L'eau maternelle et l'eau féminine, p. 155-180.

Nous retrouvons sous une forme aérienne, le geste de la pénétration. La paupière en s'ouvrant libère un lâcher d'oiseaux qui s'élance dans l'espace du Silence, ni plus ni moins essentiel que les cavernes primitives dont il est l'isomorphe. Dans les deux espaces, celui du haut et celui du bas, la conscience rejoint son atmosphère la plus originelle et se rebaigne dans ses premières eaux.

De tous les exemples cités et commentés plus haut, il ressort que le discours des images s'organise autour d'un geste parcouru dans toutes ses directions et varié suivant toutes les possibilités de sa dynamique. Il peut, dans le cas le plus simple, s'accomplir par substitution, inversion, allusion ou antithèse. Bref, c'est toute la palette de la rhétorique qui peut s'emparer du motif essentiel et le modeler suivant les différentes perspectives ou selon les contrariétés de l'existence vécue. Par conséquent, la présentation antithétique ne doit point surprendre comme dans cette occurrence:

j'ouvre mes bras à la croix des sommeils¹⁰³[.]

Décrivant une errance en quête de l'amour, celui qui parle s'accorde une rémission. Il reproduit alors le geste de l'offrande, de la coupe qui s'ouvre à un contenu. Mais comme ce n'est pas la femme "cherchée" qui va répondre à son geste, il dit: "à la croix des sommeils", donnant ainsi un ersatz à l'objet de son désir. Dans l'image, le sommeil devient une croix parce qu'il est à la place de la "réunion" amoureuse et il est en même temps la forme en creux de cette "réunion" parce qu'il repose de

¹⁰³ R.R., La Marche à l'amour, IX, p. 41, v. 12.

l'errance fiévreuse et qu'en son sein le corps amoureux retrouvera les "tics" et les "souvenirs" de l'amour par le rêve et les réflexes corporels¹⁰⁴. Quoiqu'il en soit, le verbe utilisé sera le même que pour l'acte d'amour et le "sommeil" sera évoqué à l'image même d'un amour crucifié parce que perdu, accordé avec apaisement parce que substitut et réminiscence de la fête amoureuse.

Ces quelques exemples que nous avons commentés, à la fois au plan physiologique et à celui de la représentation symbolique, ont montré jusqu'à quel point la représentation symbolique s'inspirait de l'expérience de la motricité. Il existe certes des explications culturalistes qui ont leur validité et dont nous ne négligerons pas à l'occasion la confirmation, mais les impératifs bio-psychologiques expliquent d'une façon plus simple l'ébauche des structures mentales que le milieu culturel. Celui-ci, en effet, présente un développement polymorphe qui prend son origine dans la sélection de formes d'action et de pensée adéquates à tel ou tel genre de vie selon des vocations et des censures bien précises. En revanche, le point de vue anthropologique saisit la vie psychique à sa naissance et, au lieu d'un monde second, fruit d'une élaboration, il étudie les images et les constellations à partir de leur enracinement dans les premières structures mentales nées, elles, de l'éveil de la conscience par le geste qui met en contact avec le monde.

Nous avons pu constater que le geste digestif engendrait toute une série représentative axée sur l'assimilation, la confusion et les

¹⁰⁴ H.R., La Marche à l'amour, IX, p. 41, v. 13,14.

actions qui les réalisent. Les représentations intellectuelles les plus élaborées, les expériences spirituelles les plus hautes se conçoivent et se disent à l'image des expériences premières de la motricité.

La dominante digestive fournit donc un modèle de préhension du monde où la représentation homogénéise à soi les réalités diverses. C'est pourquoi, l'on descend suivant un mode feutré, capitonné dans le sein où réside le mystère. Prenant son départ dans les réflexes de succion labiale et d'orientation correspondante de la tête, la dominante de nutrition devient un principe d'organisation, une structure sensori-motrice à partir de laquelle s'élaborent les métaphores de base de la représentation. Or, dans les schèmes verbaux qui réalisent au niveau du texte la dominante réflexe, nous avons pu constater que le digestif voisinait le sexuel en vertu d'un déplacement génétique de la libido. La psychanalyse affirme qu'il existe un lien entre la rythmique de la succion et celle de l'accomplissement érotique. En ce qui nous concerne, nous avons pu voir que les images inspirées par les schèmes verbaux de la "confusion" glissaient systématiquement au mimétisme de l'acte sexuel, le ventre digestif ayant toujours une polarité sexuelle marquée¹⁰⁵.

Qu'on nous entende bien. La dominante physiologique ne passe pas telle quelle dans la représentation symbolique, mais, en vertu d'un principe d'analogie et de similitude, le geste en touchant le monde produit des images motrices qui, même spécifiques dans leur domaine, gardent

¹⁰⁵ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., surtout les pages 40-42.

l'empreinte de leur point de départ physiologique. Pour se dire elle-même, l'image imite le geste qui l'a inspirée et, dans ses proliférations, elle constelle autour du vecteur que celui-ci a créé et qu'il continue de susciter et de nourrir même dans les plus complexes efflorescences de l'imaginaire.

LE VOCABULAIRE DU GESTE SEXUEL

A cause de ce glissement génétique du digestif au sexuel, nous avons déjà largement abordé à travers l'étude du premier la manifestation du second. Impossible comme nous l'avons dit, "le corps tout entier contribuant à la constitution de l'image"¹⁰⁶, d'éviter la liaison entre ces deux moments de la motricité première et la représentation. L'intention que réalisait la conscience en mettant en oeuvre les mécanismes de la "confusion" consistait à inverser les figures redoutables de la fuite du temps et de la mort, à les apprivoiser par une approche prudente, intimiste qui les changerait en images familières, substantielles. Le plus bel exemple de ce processus, c'est de faire de la mort une naissance, du cercueil une chrysalide d'où l'on ressort, encore mieux le ventre d'une mère. Pourtant une telle pratique, l'antiphrase, laisse la question insoluble sur le plan du vécu. En glissant de l'avalage à la copulation, le contenu de la psyché se modifie en passant d'une présentation statique à une solution dynamique du problème posé par les grandes énig-

¹⁰⁶ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire... p. 42.

mes tu temps. La copulation consiste à relier deux sujets de polarisation sexuelle différente dans un acte dont l'imaginaire retient de façon privilégiée les caractéristiques rythmiques. Or ces schèmes d'accouplement (maturations de connexions nerveuses... dans la structure innée de l'organisme), apparaissent comme tout montés chez les divers animaux¹⁰⁷.

Si nous rappelons ces données élémentaires sur l'érotisation du système nerveux, c'est parce que la grande propriété biologique de la génération (tout comme les autres gestes) a pour la psyché un caractère normatif.

Or tout le système des grandes images de base apparaît comme une imitation intériorisée des phénomènes somatiques. Il nous reste maintenant à reprendre pour la dominante copulative l'analyse de la présence des schèmes "verbaux" qui lui sont reliés.

Les images nocturnes de l'intimité et leur syntaxe de répétition, d'inversion, "dialectique du rebroussement", dit l'auteur des Structures¹⁰⁸, incitent à développer le processus dans le temps, c'est-à-dire à fabuler un récit qui intègre les différentes phases du retour à la plénitude perdue. D'où l'importance du schème verbal "relier", issu du geste copulatif, pour inspirer le mythe du retour. Du contenu intimiste et mystique que nous avons étudié sous le schème "confondre", l'attention se concentre maintenant sur la syntaxe dramatique du retour inspirée par le schème "relier".

¹⁰⁷ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 41.

¹⁰⁸ Ibid., p. 298.

Les occurrences littérales du schème ne sont pas très nombreuses dans les poèmes. Il ne faut pourtant pas en conclure à son absence car le poète, à la forme abstraite, peut préférer, on le verra, des actes et des mises en scène pour lui plus significatifs et de portée plus concrète.

Partant du titre donné au premier recueil, L'Homme rapaillé, on peut constater la présence active du schème sous le vocabulaire familial. "Rapailler", c'est en effet mettre ensemble les différentes parties de soi pour les relier et en constituer un tout. De la prolifération et de l'éclatement fragmentaire de celui qui se dit ça et là, ce titre indique le résultat d'un acte d'unification qui s'est effectué par la constitution en recueil de poèmes épars selon un fil conducteur qui relie et traverse l'ensemble. Ainsi le recueil constitue-t-il un mythe personnel ayant acquis une cohérence objective que souligne la troisième personne, "L'Homme rapaillé".

Quand il s'agit du "pays", l'un des centres actifs de l'imagination dans les écrits de Miron, apparaît aussi le schème. Dans Courtepointes, il équilibre dans une dialectique descriptive deux aspects de la terre natale, La Vallée de l'Archambault: "Pays de jointures et de fractures"¹⁰⁹. Par bris et par joints, se déroule le continuum de la "face empierrée" de la montagne où coule la vallée. Dans Compagnons des Amériques¹¹⁰, au milieu d'une énumération descriptive des traits du pays

¹⁰⁹ CO., Fragment de la vallée, p. 19, v. 1.

¹¹⁰ H.R., Compagnons des Amériques, (extrait de La Bâche), p. 56.

se trouve le vers suivant:

dans l'accord comète de tes plaines (v.29) [.]

Cet accord superlatif par l'adjectif "comète" révèle un aspect de la représentation du pays comme une étendue où les parties sont reliées les unes aux autres dans une continuité miraculeuse. Ce détail, perdu parmi d'autres, est singularisé par un rapport de contiguïté entre le "relié" et l'image somatisée des "hanches". Mettons en regard les deux occurrences et leur contexte immédiat:

Québec dans tes hanches de montagnes¹¹¹
dans l'accord comète de tes plaines

Pays de jointures et de fractures
vallée de l'Archambault
étroite comme les hanches d'une femme maigre¹¹²[.]

Ainsi le pays suggère-t-il l'image d'un corps dont le rendu affectionne le lien entre la qualité du continu ("jointures", "accord") et une partie précise les "hanches".

Ailleurs, dans Pour retrouver le monde et l'amour¹¹³, se trouve l'évocation d'un voyage mythique effectué par un couple. Si l'image du pays perd son caractère matériel, il s'agit toujours de l'ambiance québécoise que l'on rêve de quitter pour un dépassement dans une immersion cosmique où cesseront les "anciennes rancœurs", [les] détresses d'hier", [les] jungles de la peur" (v.3,4). Les ruptures évoquées sont

¹¹¹ H.R., Compagnons des Amériques, (extrait de La Bateche), p. 56, v. 28,29.

¹¹² CO., Fragment de la vallée, p. 19, v. 1-3.

¹¹³ H.R., Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19-20.

cette fois d'ordre psychologique mais elles n'en appellent pas moins une conciliation où se retrouve intériorisé le schème "relier". Parvenu à la crête de l'évocation, le poète s'écrie:

ô monde insoupçonné, uni, sans dissidence (v.29) [.]

Et alors, il ajoute une explication montrant que ce voyage n'est pas une évasion du réel, une fuite du pays, mais bien la nécessaire expansion d'un couple exemplaire qui va au-delà du présent noir pour retrouver le lien à la plénitude et au bonheur:

nouvelle-née, amour, nous n'aurons pas trahi
nous aurons retrouvé les rites d'aujourd'hui
le bonheur à l'affût des jours inventaires
notre maison paisible et le toit de nos frères
le passé, le présent, qui ne se voudront plus
les ennemis dressés que nous aurions connus (v.31-36) [.]

L'itinéraire que suit le couple lui permet d'échapper à un monde superficiel et maléfique pour retrouver le vrai pays réconcilié à lui-même par un séjour dans "l'éther supérieur" d'un monde idéal où toutes choses sont liées, unies et sans dissidence (v.29). Au terme de leur odyssée circulaire, les voyageurs reviennent à leur point de départ, le pays qui, à l'image de l'espace où ils ont volé, retrouve l'unité tissulaire de son passé et de son présent par le lien du "bonheur".

A travers cet exemple, l'on peut apercevoir la tendance profonde de la démarche copulative qui vise sous son aspect verbal à "relier" diverses phases du temps pour retrouver un point bienheureux situé à l'origine, ou bien à projeter vers un devenir en expansion continuelle un épanouissement, une félicité sans cesse croissants. Ce dernier exemple a esquissé une image du processus, total auquel seront consacrées deux

parties de notre travail. Pour le moment, nous nous occupons seulement du mécanisme du lien en rapport avec le schème verbal.

L'une des démarches privilégiées du poète consiste dans l'investissement sacrificiel de son effort pour construire un pays rendu à sa fécondité originelle et à l'intention authentique des pères. Parmi les formes de cette action, il en est une qui intéresse notre propos. Miron crée un premier lien entre lui et d'autres êtres, soit la femme, soit des compagnons d'idéal, lien qui esquisse une remontée de chaînon en chaînon vers la source du pays ou bien qui crée un mouvement de réaction en chaîne vers une résurrection du pays.

Dans Monologues de l'aliénation délirante¹¹⁴, le poète veut résister à la décomposition ethnique par le lien aux autres hommes:

à partir de la blanche agonie de père en fils

 à tous je me lie
 jusqu'à l'état de détritrus s'il le faut
 dans la résistance
 à l'amère décomposition viscérale et ethnique
 (VIII, v. 1,3,4,5,6) [.]

Dans ce poème fondé sur le récit d'une promenade nocturne qui débouche sur une aube de printemps, le poète décrit un processus de résurrection. Même au plan du lexique, les schèmes se vérifient avec facilité. Par exemple, le schème digestif "confondre", voisin de celui dont nous nous occupons, produit dans le texte l'articulation qui permet de lier les éléments printaniers au salut du peuple. Qu'est-ce en effet que la reprise de l'adjectif "blanche" sinon la réalisation textuelle du lien imaginaire?

¹¹⁴ H.R., Monologues de l'aliénation délirante, p. 58-60.

claytonies petites blanches claytonies de mai (V, v. 2) [,]

à partir de la blanche agonie de père en fils (VIII, v. 1)¹¹⁵[.]

Parallèlement à la montée du jour, celui qui parle naît à la poésie qui agira comme lien entre lui et les hommes. Par elle, il échappe à la solitude et à la mort et peut saluer l'"humanité des hommes-lointains" (VII, v.1). Il descendra aux enfers pour suivre de père en fils l'agonie de son peuple. En assumant ce lien à tous dans l'agonie, il inaugure une résistance à la mort. Comme on le voit, le recours à un lien partiel amorce, même en négatif, un retour à l'existence.

Correspondant aux événements politiques des années 60, Miron voit dans la fraternité des armes un moyen assuré de libérer le pays du Québec, c'est-à-dire de le rendre à sa vocation ancestrale. Le poème L'Octobre¹¹⁶ demeurera sans doute le témoignage le plus accompli de cette reprise à propos d'un cas particulier de la tendance archétypale de la roue¹¹⁷. Après avoir décrit la situation amère du Québec dominé, le "je" provoque une inversion qui trace le premier segment du retour:

je vais rejoindre mes brûlants compagnons (v.16) [.]

- La puissance de ce lien aux compagnons de la marche révolutionnaire se

¹¹⁵ Entre ces vers, on peut ajouter la médiation phonétique de "branches" qui atteste une présence obsessionnelle du schème: "c'est l'aube avec ses pétilllements de branches" (VI, v.2). La rime "ignorances" renforce encore cette tendance.

¹¹⁶ H.R., L'Octobre, p. 62.

¹¹⁷ La roue est en effet l'un des archétypes "substantifs" qui explicitent le schème verbal "relier", lui-même produit par le geste copulatif.

répercutant de proche en proche ouvre la voie au lien royal qui, de la situation aliénante à la prise de conscience nationale, de la décision de s'unir aux frères de la révolution mondiale à la promesse de susciter à la naissance un Québec désentravé, renoue le visage de la flagellation présente (v.1) à celui de la Terre de Québec qui fulgure au seuil de l'avenir engagé.

Dans cet ordre d'idée, à l'intérieur du même poème, le "je" explique que l'aliénation culturelle du Québec a pour cause aggravante l'isolement national. L'absence de lien entre l'humiliation du Québec et la douleur universelle constitue l'une des formes du mal québécois, en même temps qu'elle interdit une action libératrice qui rende possible l'union du Québec et des autres opprimés. Aussi n'est-ce pas par hasard que le motif de la copulation reparaît dans la formule:

nous n'avons pas su lier nos racines de souffrance
à la douleur universelle dans chaque homme ravalé (v.14,15) [.]

On peut vérifier la présence inspiratrice du schème copulatif qui produit le sens du poème et sert de fondement aux structures du cycle et du progrès comme nous l'étudierons plus tard.

Il arrive aussi que pour évoquer l'image du pays malheureux, le poète retienne comme caractéristique l'absence de lien. L'exemple suivant n'est pas seulement riche au plan qui nous occupe mais il permet de plus de surprendre la finalité du lien:

Il est triste et pêle-mêle dans les étoiles tombées
.....
il est ce pays seul avec lui-même et neiges et rocs
un pays qui jamais ne rejoint le soleil natal (v.1,3,4)¹¹⁸ [.]

Le pays tombé en exil a perdu le lien à son origine. Sous la forme né-

gative se retrouve le processus cyclique dont les deux phases, descente et remontée, nécessitent d'être reliées l'une à l'autre pour assurer la répétition temporelle. L'obsession sous-jacente consiste à retrouver le "soleil natal" par laquelle le poème se conforme aux canons mythologiques qui reposent sur la possibilité de répéter le temps¹¹⁹. Techniquement, le schème du lien assure le pouvoir de se mouvoir dans le temps, que ce soit par l'éternel retour, ou bien par la marche en avant.

Ce lien qui est au coeur du geste copulatif pour assumer et étreindre l'autre, le différent, l'adverse même en vue d'un retour à l'unité originelle ou bien d'un mûrissement historique, on peut le retrouver, comme nous l'avons vu, dans les démarches essentielles de la poésie de Miron. Un autre exemple tiré de L'Amour et le militant...¹²⁰ développe la dialectique de la femme et de la fraternité dans l'ordre du lien. Sans doute aux yeux de celui qui parle, femme et camarade s'accordent-ils, du moins il n'y a pas différence imaginaire, mais le "je" doit plaider sa cause face à la femme qui subit le partage de l'homme entre les soucis de l'amour et ceux du politique:

(tu oublies ses rencontres ses liens clandestins) (II, v.10)[.]

La problématique du poème consistera à résorber le dialectique en similitude grâce à la mise en oeuvre du schème copulatif. Le geste en sor-

118 H.R., Héritage de la tristesse, p. 49-50.

119 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 303.

120 H.R., L'Amour et le militant (fragments), p. 63-67.

tira diversifié, enrichi, parce qu'il aura fait la preuve de son aptitude à marier dans une noce cosmique les antinomies quotidiennes des actes et des catégories superficielles:

Ce que la terre dans l'alchimie de ses règnes
abandonne et transmue en noueuses genèses
de même je l'accomplis en homme concret
dans l'arborescence de l'espèce humaine
et le destin qui me lie à toi et aux nôtres (III, v. 6-10)[.]

N'est-ce pas dire en "une seule phrase nombreuse" la vocation cosmique du geste copulatif en ce qu'il relie et harmonise des notions différentes, antinomiques même? Le geste amoureux qui prolonge l'espèce humaine rejoint le travail profond et séculaire des germinations telluriques et, à cet accord si global et si riche entre l'homme et son milieu, Miron conjugue dans sa conscience les actes de sa vie individuelle. La phrase oratoire qui prend appui sur un subordonnant de comparaison à son milieu ("de même..."), s'élargit pour s'épanouir en termes binaires qui relient par une conjonction de coordination "et" la génération humaine, la femme et les compagnons. Tout comme chez les primitifs, celui qui parle utilise les rythmes cosmiques comme norme et explication des gestes humains. L'imaginaire travaille par contradiction, exclusion ou bien par analogie et similitude. Miron, lui, a peu de goût pour les démarches de distinction, comme nous l'avons fait remarquer au sujet des éléments diurnes de l'oeuvre, mais il privilégie les procédés mystiques et synthétiques. C'est-à-dire qu'il affectionne les techniques de l'alchimie et de leur étalement logique à travers les principes de causalité et de finalité. Dans l'extrait précédent de L'Amour et le militant, le subordonnant de comparaison réalise la similitude entre l'ordre cosmique et le vécu in-

dividuel auquel le "je" participe par l'acte d'amour. En apparence, il y a juxtaposition de deux ordres, sentis ou voulus comme similaires au plan de l'énonciation, mais l'analyse de l'imaginaire montre que celui qui parle se représente l'histoire et le devenir de la terre comme normatifs par rapport à son existence propre. L'histoire cosmique devient le modèle sous lequel se range et se justifie son aventure particulière. Cette séquence permet de saisir le mécanisme de l'imaginaire qui relie à l'image de la copulation le mouvement de la terre et l'arborescence de l'espèce humaine et les liens de la camaraderie. Le neutre "ce que" (III, v.1,6) qui se réalise de façons diverses mais isomorphes représente le "grand oeuvre" de l'imaginaire, c'est-à-dire la production et l'incandescence de la substance profonde, intime, à travers le travail diversifié du même geste opérant à divers niveaux d'expérience. Somme toute, celui qui parle se reconnaît comme l'actualisateur, "en homme concret" (III, v.8), du grand mystère qui produit et inspire par le "noeud", le "lien" et l'alchimie toute la réalité cosmique.

Ailleurs dans le même poème de L'Amour et le militant, celui qui parle représente l'histoire du couple qu'il constitue avec la femme aimée comme un tissu sans couture dont la relation se déploie dans une parfaite réciprocité et suivant un flux et un reflux dialectiques. Les heurts et les ruptures de la vie quotidienne sont les repoussoirs de l'unité d'un "couple ininterrompu" dont l'existence repose sur la réciprocité et le va-et-vient d'un échange qui mettent en relief le "reliement" fondamental:

ainsi sommes-nous un couple
toi s'échappant de moi

moi s'échappant de toi
 pour à nouveau nous confondre d'attirance
 ainsi nous sommes ce couple ininterrompu
 tour à tour désassemblé et réuni à jamais (v.54-59) [.]

Par deux fois, l'analogie est encodée par la conjonction "ainsi" avec un quasi parallélisme des membres: "ainsi sommes-nous un couple..." (v.54), "ainsi nous sommes ce couple ininterrompu" (v.58) passant, du premier au second vers, de la suggestion à la certitude, de la proposition subjective à la contemplation d'un objet-en-soi. Ce caractère ininterrompu qui est la marque du schème "relier" avait été marqué par une description préalable du couple en situation. Le bonheur et la face dorée des choses allant de soi, le poète étendait la présence du couple jusqu'à la région obscure: "le bas côté des choses" (v.47) unissant ainsi par l'attirance érotique les deux versants du réel. La comparaison bissée: "ainsi sommes-nous...", "ainsi nous sommes..." répondait donc à cette alternance du clair et du sombre suggérant la genèse réciproque des amants et leur attirance ininterrompue dans le passage de la séparation à la réunion.

Les Premiers poèmes¹²¹ offraient sous une forme narcissique un exemple de l'accord liant deux principes au sein de la personne du locuteur. Avant de connaître le "tu" de la femme, le discours du poète invente une forme soeur à celui qui parle. Dans Le Cantique des horizons¹²², le raconté se fonde sur une sorte d'invitation au voyage où le

121 H.R., Premiers poèmes, p. 7-31.

122 H.R., Le Cantique des horizons, p. 17.

"je" en compagnie d'une présence aimée s'embarque pour un pays enchanté, Le poème dit à soi-même qui porte le nom de "ma blonde" (v.1), de "chère" (v.9), de "berceuse ma mie" (v.17) l'envie, le souhait de partir. Mieux le texte adresse une interrogation au locuteur pour vérifier s'il a vraiment en soi le désir de partir. La condition du départ, c'est justement que la "berceuse ma mie" s'accorde au désir de celui qui parle :

Ô berceuse ma mie,
avec moi s'accordant
dans l'haleine du temps
et d'espace magie... (v.17-20)[.]

Aussi le lien à cette moitié féminisée de soi est-il nécessaire au voyage. Cette union à un principe de désir, puisque c'est "ma blonde" qui subit l'attrait du lointain, se fait dans le même cadre cosmique que nous avons déjà rencontré au sujet du couple: "dans l'haleine du temps / et d'espace magie". Enfin, le but du voyage, c'est d'entrer en contact avec le côté magique du réel, image de la félicité primitive où l'homme et le cosmos s'accordaient parfaitement. De proche en proche, le lien copulatif présent en soi pour accorder les éléments duels du "je" se répercute à la totalité pour retrouver le climat d'avant "le poids de ta naissance" (v.24).

S'il était nécessaire de justifier la connotation sexuelle toujours sous-jacente aux liaisons de toutes natures qui créent la continuité à l'intérieur du cosmos et de l'homme au cosmos, il suffirait d'analyser La Corneille¹²³. Tout à l'heure, le sujet des Premiers poèmes

¹²³ H.R., La Corneille, p. 78.

se dédoublait en un "toi" féminin: ma blonde, ma berceuse, ma mie.
Cette fois, il choisit un oiseau-totem fortement érotisé dont la couleur ("Corneille, ma noire"), le croassement et les moeurs printanières répondent à ses propres sensations génésiques au printemps. Par cet oiseau, il se représente et se dépasse dans la force libidinale dont la vague le traverse, venant d'un horizon et d'une règle qui surplombe les jeux de l'homme. Ce printemps de la chair qui s'accorde à celui de la nature conjoint déjà l'homme au monde par l'une de ces analogies primaires et efficaces dictées par les grandes images de base du psychisme. Notons de quelle manière le fait est encodé dans le texte:

déjà tu conjoins en ton vol la terre et l'espace (v.6) [...]

De cette manière, l'oiseau qui est dans ce poème la libido printanière du locuteur esquisse le geste copulatif en reliant la terre et l'espace. A la chute du poème, par la vertu d'une analogie codée par la comparaison implicite, l'ardeur ayant fait sauter les liens syntaxiques, le locuteur dira:

tu me fais prendre la femme que j'aime
du même trébuchant et même
tragique croassement rauque et souverain (v.23-25) [...]

La comparaison se reconstitue facilement grâce à "même" et c'est parce que la corneille relie la terre et l'espace que le "je" peut prendre la femme. C'est ainsi que toute opération visant à relier, à conjindre, se construit à l'image du geste auquel l'homme doit son origine et qui le presse de se continuer: "Corneille [...] venue pour posséder ta saison et ta descendance" (v.4).

Autre exemple dans La Route que nous suivons¹²⁴ où le poète

se fait crieur d'espoir, prophète de temps meilleurs. Pour cela, il a dû quitter une première forme d'amour qui le retenait à l'écart du monde:

ton corps était une plate-bande de fleurs loin des massacres
et j'étais étendu flottant de tout mon long au long de toi
(v.3,4) [.]

L'usage de l'imparfait marque une attitude dépassée, l'image de la plate-bande traduit le dérisoire de l'amour sentimental face à l'urgence historique. Quant à la posture ophélisante de l'amant, elle est rendue encore plus ridicule par l'allitération ironique: "de tout mon long au long de toi" (v.4). Le corps de la femme ne revêt pas l'image d'une coupe riche de substance mais celle d'une plate-bande. L'amant n'étreint ni ne pénètre, il gît à côté. L'amour est passé ailleurs dans une autre dimension. Une telle description ne semble pas de prime abord impliquer le geste copulatif mais l'on remarquera qu'il est toujours présent quand l'on parle d'amour et que, chose plus importante dans le cas présent, la première forme d'amour est rejetée à cause de l'absence de lien: "loin des massacres" (v.3). Passant à une autre dimension, celui qui parle retrouve le lien au monde et aux hommes, ce qui se manifeste par l'apparition de signes phalliques dans le texte!

soudain je suis debout...
je suis droit...
.....
je me promène je hèle...
je vais... (v.5,6,11,12) [.]

Voici donc le retour du geste copulatif transposé dans cette ère nouvelle du "soudain je suis debout" (v.5). Le crieur d'espoir se fait chef

de file d'un éveil, le prophète d'une victoire: "levons nos visages de terre cuite..." (v.14). Or il ne peut inviter ses frères à lever la tête que parce que, lui, connaît déjà l'union à un monde supérieur. Les différents actes additionnés dans le vers 11: "je me promène je hèle je ne récite plus mes leçons de 2000 ans" constituent les nouvelles formes de l'amour tandis que la comparaison de la "cloche-alerte" traduit le résultat du geste copulatif:

je vais comme une cloche-alerte mêlée au paradis
obsessionnel des oiseaux (v.12) [.]

Le locuteur sonne l'alerte parce que lui, déjà, se conjoint au futur aérien pour conduire ses frères à la victoire (v.23). A une première forme d'amour s'est substitué un autre mode où celui qui s'éveille se conjoint à un "paradis pour posséder encore "saison et descendance". La saison sera le règne de l'espoir féroce et la multitude des frères libérés figurera la descendance d'un engendrement révolutionnaire.

Par méthode, nous avons voulu nous limiter à la seule expression lexicale des grands gestes nocturnes de l'avalage et de la copulation. Le geste peut aussi se représenter sous d'autres modes, par allusion, par antithèse, il peut affleurer sous une image ou bien être représenté par des actions équivalentes. Le précédent exemple nous a mis en présence beaucoup plus des effets du geste que de l'acte lui-même. A titre de suggestion, nous voulons étudier l'une de ses expressions plus complexe mais néanmoins riche où le geste, sous-entendu comme tel, se déguise sous un riche voile de symboles ou mieux de symboles qui disent eux-mêmes leur sens. Entre plusieurs possibilités, nous avons choisi Art poé-

tique¹²⁵ où Miran a condensé de précieuses indications sur sa poésie et son art d'écrire. Le poème se présente comme un bilan angoissé au seuil de la quarantaine. Au départ, ce grand souffle d'angoisse que suscite la fuite du temps, le visage le plus redoutable de la condition humaine:

J'ai la trentaine à brides abattues dans ma vie

 je sens le froid humain de la quarantième année (v.1,3) [.]

Puis le regard se pose sur les origines d'où surgit une image de paix. Liée à l'enfance, plénitude semblable à la "neige", le poète évoque le malheur de sa mère. Lui, à quarante ans, n'a pas encore trouvé les "pâturages de l'amour" (v.2); sa mère a perdu le père "dans un autre temps... devenu du sol" (v.9). D'elle il tire une leçon pour surmonter le double malheur du temps qui passe et de l'absence de l'être aimé, image du plein originel.

je suis malheureux ma mère mais moins que toi
 toi mes chairs natales, toi qui d'espérance t'insurges
 ma mère au cou penché sur ton chagrin d'haleine
 et qui perds gagnes les mailles du temps à tes mains (v.5-8)[.]

Cette séquence doit sa richesse à la transformation du tableau d'une femme à son ouvrage en un petit mythe d'une victoire sur le temps. L'image occultée que nous retrouvons au deuxième degré, c'est celle de la tricoteuse qui entrecroise ses laines pour composer un tissu, travail de longue haleine qui commande une durée, domestique le temps en le mettant à la tâche. Or le travail de l'angoisse nocturne sur le tableau produit la substitution à l'ouvrage de la tricoteuse d'une autre matière, le "cha-

125 H.R., Art poétique, p. 79.

grin d'haleine". Ce chagrin procède d'un double symbole: d'une part il est tenu, filé en durée, image du temps humain, d'autre part il est le vide et l'absence de l'amour. Bref, il signifie la durée historique sur laquelle va s'exercer l'imaginaire afin d'opérer un retour à l'origine et transmuier le vide en l'or intemporel. D'où le rôle du tissu et du travail qui le crée. Ils servent à lier ensemble les parties, à créer un tissu duratif par lequel le présent sera relié à l'origine. Telle est l'image sous-entendue du tissage dont la signification se prend à partir du geste copulatif. Par lui on domine le temps, par lui s'ouvre une voie de retour à l'âge d'or. Miron obéit de façon si étroite aux catégories de l'imaginaire qu'au lieu de présenter l'image explicite de la tricoteuse, il a mis aux mains de la mère la matière même du temps dont la manipulation "qui perds gagne" suspend les arrêts du temps et donne pouvoir sur lui par une insurrection de l'espoir (v.6). Le tissu étant une production technologique du geste copulatif, son déroulement aura un impact imaginaire. Aussi reliera-t-il entre eux des éléments antinomiques dont le caractère hétérogène cause la passion du poète au seuil de la quarantaine. Il se plaint que toutes choses lui échappent, l'amour, la parole, l'âge:

j'entends votre paix
se poser comme la neige... (v.13,14) [.]

Comme le poème le dit par son titre: Art poétique, l'épreuve culminante du poète sera de ne pas savoir dire, ayant perdu quelque part les clés de la parole. Or son père et sa mère savaient "toutes choses" et possédaient l'expression. Sa mère lui apprend la patience et la fidélité,

son père le goût du travail et l'instinct de descendance, et les deux en même temps à "nommer / toutes choses sur la terre" (v.11,12). La parole, l'art de nommer forme un tissu d'une autre sorte dont la fonction consiste à relier les mots entre eux, les mots aux choses, et par eux à entrer en possession du monde et de la durée. Ce commentaire voulait élucider le complexe d'images un peu mystérieux au premier abord, en montrant qu'elles étaient des variations inspirées par le geste copulatif à partir des outils que ce geste se crée pour rejoindre et travailler son objet.

Quand nous parvenons à la fin de Courtepointes, nous ne sommes pas étonnés de retrouver un dernier emploi d'un verbe exprimant le schème verbal "relier":

J'ai enfin rejoint mes chemins naturels
les paysages les bordant depuis l'origine (F, v.1,2)¹²⁶[.]

Ce poème se construit autour d'un fait, la venue d'un "oiseau-éternité". Hier, l'oiseau faisait crépuscule, aujourd'hui, "il vole dans les pas de l'homme" (A, v.8), de l'homme qui progresse comme le laboureur "derrière la herse des soleils" (A, v.9). Parce que l'oiseau est venu "avec la mémoire venue d'ailleurs" (A, v.7). A la fin du conte de soi-même, le poète a retrouvé l'éternité, non plus dans le passéisme, rebrousseur de chemins (B, v.1) mais dans la marche en avant. L'éternité à laquelle le locuteur atteint en cette courtepointe ne se conforme pas à un modèle spiritualiste, possession simultanée de toute la béatitude (Boèce) mais

¹²⁶ CO., [Courtepointe] 7, p. 51.

à la totalité du temps où le futur qui sans cesse empoigne se convertit instantanément en passé, l'avenir d'il y a un instant devenu source et origine:

dans le miroir d'enfance
l'horizon du futur antérieur (E, v.1,2) [.]

La durée apparaît comme une fluctuation marine où la mort d'une vague donne naissance à l'autre. Cette éternité plonge tout autant dans l'hier que dans l'avenir puisque les deux pôles s'échangent. Ce mouvement perpétuel où les temps s'échappent l'un de l'autre constitue un "temps plus nu / que la plus que pierre opaque" (E, v.7,8). La totalité n'est plus à l'arrière: "inutile de rebrousser vie" (B, v.1), elle réside dans ce vorace demain sitôt converti en passé qui abîme en limaille et jette dans l'avenir (B). Ce temps qui passe sans arrêt avec sa vivacité fugace, toujours naissance et mort, voilà qu'il se concentre de tous ses points, passé, présent, avenir, dans "le miroir d'enfance", l'éternité retrouvée dans ses racines temporelles:

J'ai enfin rejoint mes chemins naturels (F, v.1)[.]

Un tel traitement de la durée ne peut se concevoir sans la mise en oeuvre du schème "relier" qui modèle le temps en tissu sans couture avec une parfaite articulation de tous les instants. On retrouverait facilement dans le texte divers signes attestant la présence du geste copulatif au premier degré: "une femme... éternité passagère" (C, v.2,3), "la lignée d'ancêtres" (D, v.5), "Emmanuelle ma fille" (F, v.6). Au dernier chapitre consacré au progressisme, nous montrerons la fonction de chacun de ces éléments. A ce moment de notre étude, qu'il suffise

de regarder les effets du geste copulatif dans cette égalisation du temps, à la fois cycle et marche en avant, qui crée un mouvement continu et dont le vers cité encode le résultat. Alors, le "je" pleinement accordé au mouvement temporel déclare le lien rétabli entre lui et sa condition authentique parce qu'elle correspond à celle de l'origine.

L'Homme rapaillé se terminait (l'avant-dernier poème) par Foyer naturel¹²⁷ dont nous avons rendu compte au début de ce chapitre. Ce poème exprimait une première libération au sortir d'expériences ressenties comme étroites ou précaires: amours éphémères ou mal partagées, engagement dans une révolution verbale dont il ne pouvait ou ne voulait envisager les conséquences politiques. C'était une sorte d'extase naturelle, comme un retour à une liberté sauvage sur les routes de la fantaisie volontaire. Foyer naturel signifiait clairement une reprise de soi pour soi, le locuteur s'abandonnant à sa propre hybris: "parce que moi le noir / moi le forcené / magnifique (v.5-7). Une naissance qui se veut absolue et qui pour cela secoue toutes les dépendances. Or cette liberté ne saurait être que de passage parce qu'elle rompt avec les préoccupations les plus essentielles du poète. Nécessaire pour faire table rase des expériences malheureuses ou partielles, nécessaire pour retrouver la trame de son destin. Or que rejoint Miron et par quel processus? Un fragment de la dernière courtepoincte contient sans doute la meilleure explication:

par cet hiver qui exulte

127 H.R., Foyer naturel, p. 87.

dans la chasse-galerie des paroles
 ici et là l'errance immobile
 sur la trame de l'insu soudaine
 où s'allume la lignée d'ancêtres (D, v.1-5) [.]

Ces cinq vers peuvent se lire comme une seule phrase qui s'équilibre sur le membre central d'autant plus frappant qu'il fait l'économie du verbe: "ici et là l'errance immobile". Cette lecture demeurant fondamentale par rapport à la normalité narrative, on peut projeter quatre localisants afin d'opérer la mise au point d'un point stable au sein de l'errance: "par cet hiver"; "dans la chasse-galerie..."; "ici et là"; "sur la trame de l'insu". De cette manière ne retrouvons-nous pas Miron au point où Foyer naturel l'avait laissé? Livré à la fantaisie, sous l'oeil magique du hibou, donc dans une errance sur les chemins. Les "chemins" ne se nomment pas encore "naturels" (bien que l'épithète soit présente dans le titre) mais l'effervescence qui prélude à leur découverte, au frémissement du retour, à ce point où le "miroir d'enfance" convertit le futur en lui-même pour un éternel retour. Notez tous les signes de l'entropie libidinale à l'approche de la trame première. L'hiver qui est le froid, l'absence, exulte; la parole se fait magique puisque cette fois la "chasse-galerie" relaie la cavale-fantaisie et l'oiseau sybillin de Foyer naturel. "L'errance" reproduit exactement la libération du poème de L'Homme rapaillé: "Ma belle folie... je m'abandonne à toi..." (v.1,2). Un fait nouveau intervient: pourquoi l'hiver exulte-t-il? Parce que dans cette chasse-galerie des paroles (D, v.2), exercice incantatoire, herméneutique qui se tend "sur la trame de l'insu" (D, v.4), miroite par à-coup ("ici et là") la connaissance de la voie naturelle,

révélation encore fragile, intermittente. Ce que le locuteur rejoint et ce qu'il est en voie d'épouser, c'est le fil du temps et la solution par la mort-naissance de toutes les antinomies temporelles. La "lignée d'ancêtres s'allume" (D, v.5), non plus comme un souvenir nostalgique des parents et de la race mais comme répétition et progrès dans le temps par le mystère de sa propre paternité: "Emmanuelle ma fille" (F, v.6).

Relisons maintenant les deux vers:

J'ai enfin rejoint mes chemins naturels
les paysages les bordant depuis l'origine (F, v.1,2) [...]

Ainsi l'ultime et efficace production du geste copulatif, au premier et au second degré, consiste à relier le poète à la trame de l'espèce, à accorder sa propre paternité à celle de la multitude dont il descend.

Une telle leçon réactualise les origines puisqu'elle les recommence, elle les dépasse aussi par la production d'un être nouveau, unissant les deux mouvements du geste copulatif qui produit dans son effort de relier une répétition qui se boucle sur elle-même ou bien une ligne progressive qui s'allonge à l'infini. Le poète réapprend par le recommencement de l'homme dans sa fille, Emmanuelle, les chemins du "foyer naturel". Par l'initiation de l'enfant au langage, il régénère sa propre parole tandis que la temporelle éternité atteinte dans la prise de conscience de la "lignée d'ancêtres" immobilise son errance et le met dans ses chemins naturels. A la chasse-galerie des paroles succède une "floraison du songe" (F, v.5) au sein de laquelle il expérimente l'extase d'être relié organiquement à son destin. Toutes les copulations conduisaient à cette coïncidence de soi avec la règle de l'espèce et l'accomplissement du lien

dans la transmission de la vie de la parole à l'être qui vous succède dans la lignée:

Emmanuelle ma fille
je te donne ce que je réapprends (F, v.6,7) [.]

La paternité apparaît donc comme le terme du geste copulatif réalisant, accomplissant et dépassant tous les autres liens. Elle englobe à la fois l'amour de la femme dont elle produit le fruit et la répétition d'une oeuvre ancestrale qui relie à l'origine et pousse sa lignée dans un avenir sans limites.

Après cette première approche de l'oeuvre de Gaston Miron dans laquelle nous avons tenté d'évaluer le matériau imaginaire investi dans le texte par l'étude des schèmes liés aux grands gestes primitifs, nous pouvons dégager quelques éléments qui serviront d'inspiration aux études plus détaillées que nous conduirons par la suite. En premier lieu, nous avons montré la présence et l'activité de schèmes qui constituent une matière universelle et constante dans l'histoire humaine à travers l'ensemble des productions humaines comme Gilbert Durand l'a démontré. A côté des motivations linguistiques, de celles du style, des impératifs d'une tradition poétique, au delà même des volontés de l'auteur, il existe un organisme imaginaire constituant le dynamisme profond du texte et qui s'accorde avec les autres couches dont il est largement le principe organisateur. Ensuite, nous aurions pu, au lieu de choisir les schèmes, procéder par la voie des archétypes et des symboles. Cependant ceux-ci relèvent d'une élaboration seconde par rapport aux schèmes directement enlevés sur le geste. Au cours de l'étude, nous analyserons l'impact des gestes au contact d'un milieu cosmique et social propre au Québec

et à Gaston Miron et, à ce niveau, des symboles particuliers de l'oeuvre. Nous avons expliqué dans l'Introduction le statut du schème par rapport aux autres catégories, archétypes, symboles et synthèmes, et l'on comprendra en s'y reportant pourquoi nous avons choisi de nous placer au moment le plus primitif de la production imaginaire plutôt que dans les formes plus ou moins dégradées. Enfin, nous avons voulu montrer dès à présent le travail imaginaire en partant du plus simple, c'est-à-dire des occurrences explicites du schème pour aller à ce qui est plus caché. Le schème, comme tel, peut disparaître sans cesser d'être actif et même c'est alors qu'il remplit le mieux sa fonction poétique en organisant le discours comme une force subconsciente qui nécessite un déchiffrement.

Cette méthode ponctuelle qui a consisté à commenter une série d'occurrences puisées dans la lecture des concordances du vocabulaire avait sans doute quelque chose de limité et d'artificiel, puisqu'il s'agissait de montrer le rapport d'une série d'éléments indépendants les uns des autres à des postulats imaginaires. Mais en cours de route, le processus s'est inversé en quelque sorte au fur et à mesure que les schèmes digestif et sexuel se révélaient à travers quelques points privilégiés comme "dynamisme organisateur" et "principe d'homogénéité de la représentation". Le but ultime de ce premier exercice sur le texte de Miron, qui sera repris, amplifié et approfondi tendait à suggérer que l'imaginaire est un domaine spécifique et que la tâche première de l'analyse réside dans le fait de pouvoir l'isoler du fonctionnement des autres catégories, surtout textuelles, puisque la plupart des travaux sur

l'imaginaire appliqué à des oeuvres littéraires pèchent ou bien par contamination des autres disciplines d'analyse ou bien par quelque rêverie par lesquelles à leur insu les analystes se mettent à fabuler, vaincus eux-mêmes par la puissance de l'imaginaire qu'il prétendaient saisir et expliquer.

Dans le but d'échapper nous-mêmes à ces dangers, nous avons cherché une voie d'accès à l'organisme imaginaire qui soit conforme à la démarche anthropologique globale et qui nous fournisse en même temps un point de départ capable de grouper les poèmes et de les classifier selon des catégories recoupant celles de l'expérience imaginaire universelle. C'est ainsi que le drame agro-lunaire nous a paru offrir une perspective capable d'expliquer la configuration et la finalité de la représentation imaginaire. Nous lui consacrerons d'abord une étude d'ensemble puis, dans les chapitres subséquents, nous le décomposerons en quelque sorte en examinant de près les figures qu'il met en oeuvre, dyades jumelle et sexuée. Après avoir immobilisé les structures pour les étudier en projection géométrique, si l'on veut, nous les replacerons dans le cours du temps qui prendra deux orientations dramatiques, montante ou descendante. Enfin, nous reculant davantage, dégagés de l'aspect purement mécanique de la machine temporelle, nous regarderons comme dans un planétarium critique le fonctionnement global du système tel qu'il apparaît lorsqu'on l'examine dans son intentionnalité; répéter le temps qui fuit par des techniques de circularité, harnacher son cours et le canaliser dans le sens de ce qui vient.

CHAPITRE DEUX

LA RYTHMIQUE AGRO-LUNAIRE

LA RYTHMIQUE AGRO-LUNAIRE

Le travail du langage en poésie maintient vivantes, à chaque phase de l'histoire, les réactions les plus archaïques de l'homme face à son destin. L'homme connaît une histoire pathétique: il naît, croît, décline, disparaît. Que l'homme comme tous les organismes soit soumis à la loi du devenir, de la naissance et de la mort, voilà l'expérience fondamentale, le scandale auquel on se heurte sans cesse. Au début de cette étude sur la poésie de Miron, nous avons déjà dit que l'attitude nocturne dominante chez ce poète consistait en l'accueil des réalités de la décrépitude, de la mort, de tout ce qui leur est lié comme la souffrance, l'oppression politique, la sexualité, afin de les travailler par l'assimilation symbolique et d'en inverser le sens. Notre présentation du Nocturne, par un examen du lexique, voulait montrer comment procédait l'imagination qui enveloppait les êtres et les objets dans une pénombre apte aux glissements, aux substitutions, aux équivalences. Dans un premier mouvement, l'imagination nocturne conquérait l'intériorité des êtres et du cosmos. Par l'activité des schèmes de l'avalage et de la sexualité, le poète travaillait les substances pour en modifier la qualité dans le but de rendre intimes, familiers, les êtres et les choses dont le destin temporel inspirait d'abord la crainte. Ce travail de la psyché qui, au plan du style, mettait en oeuvre les figures propres à l'antiphrase et à l'euphémisme, ne met pas à l'abri du démenti constant que l'expérience oppose à l'aspiration imaginaire qui consiste à se concevoir comme éternellement vivant selon les rythmes d'une périodicité sans fin.

L'imaginaire devra donc s'attaquer à la réalité du temps lui-même afin d'en maîtriser le déroulement. Les historiens des religions

ont étudié les dieux, les mythes et les rituels des peuples primitifs qui tous gravitent autour de la question du destin de l'homme dans l'éternité du temps. Durand, en habile compilateur, a remarquablement classifié ces symboles de la maîtrise du temps en deux catégories. La première montre que la maîtrise du temps repose sur la capacité de le répéter soit "les symboles de répétition infinie de rythmes temporels et de maîtrise cyclique du devenir"; la seconde catégorie, elle, fera porter l'accent sur le "rôle génétique et progressiste du devenir, sur la maturation [...] que le temps fait subir aux êtres à travers les péripéties dramatiques de l'évolution"¹. En résumé, l'imaginaire tant primitif que contemporain ne dispose que d'un petit nombre de techniques ou procédés pour considérer et résoudre le problème du temps. Des archétypes-symboles ou mythes du retour, ou bien des archétypes-symboles et mythes progressistes. Ainsi l'imaginaire, et celui de Miron n'échappe pas à la règle, peut se représenter le déroulement temporel qui l'intéresse comme son propre devenir, il peut contrôler et mesurer ses péripéties dramatiques grâce au schème rythmique du cycle, il peut aussi se le figurer comme une histoire en progrès qui croît jusqu'à un accomplissement triomphal. Ces deux catégories feront l'objet d'une étude qui constituera le sujet des 2 chapitres de la partie IV où nous verrons comment se polarisent les tendances imaginaires de Miron au sujet des catégories primitives dont nous venons de parler.

¹ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale, coll. Etudes 14, Paris, Bordas, 1969, p. 322.

Dans le but de comprendre le "raconté" des poèmes de Miron, il faut s'arrêter à la structure générale des symboles qui "se nouent au temps pour le vaincre". Il importe de saisir comment le poète québécois dans sa démarche particulière emprunte les mêmes chemins que l'homme primitif pour constituer lui aussi une mythologie explicative de sa condition d'homme dans la Terre de Québec. Dans la partie deuxième de notre travail consacrée aux dyades jumelle et sexuée, nous étudierons la première attitude de l'imaginaire nocturne créant des figures statiques. Cependant, nous avons jugé plus éclairant de consacrer d'abord une étude au drame agro-lunaire qui somme les figures statiques et les organise dans un récit à la réalité subjective que l'on appelle mythe. Or le mythe, dans son déroulement, organise en alternance des phases négatives, des phases positives afin de synthétiser en les réconciliant les deux sentiments que l'homme éprouve face au temps: d'une part, l'angoisse devant ce qui fuit et meurt, d'autre part, l'espoir d'une maturation historique qui vainque la "fuite irréparable". Telle est donc la structure essentielle de l'histoire mythique, l'alternance synthétique des images positives et négatives qui donneront au mythe un caractère dramatique auquel nous consacrerons une étude dans la partie troisième de ce travail.

Miron, comme exemplaire humain, connaît et vit les plus vieilles angoisses de l'humanité. Sans doute, le canevas mythique n'apparaît pas à l'état pur dans les poèmes, du moins en des occasions plutôt rares, mais la problématique temporelle, en se spécialisant et en se dégradant, servira à la solution de toutes les antinomies qui affronteront

l'homme. Ainsi, que ce soit le destin de l'homme ou celui du peuple québécois, la difficulté d'être ou d'aimer, l'opacité du langage, la duplicité de l'histoire québécoise, la décadence des valeurs ancestrales, l'exil de l'homme agraire dans les cités industrielles, les récits inventés par le poète mettront toujours en oeuvre les mêmes symboles au contact de la matière vivante du temps, qui s'organisent à son image en suivant son fil, se dérouleront selon les grandes polarisations symboliques, à la fois cycliques et progressistes dont nous avons parlé.

Cette alternance du néfaste et de l'heureux, du clair et de l'obscur, du négatif et du positif impose un rythme qui fonde la périodicité et la croissance. Nous ne saurions comprendre en profondeur, même au sujet d'un contemporain tel Miron, le sens et le fondement de cette démarche universelle si nous ne la rattachions à son intuition première, à ce qui en fut à la fois pour l'homme la révélation et l'exemple indépassable. L'histoire des religions, ce "long effort pour concilier un usage ancien avec une raison nouvelle"² situe de façon unanime dans la rythmique agro-lunaire le point de départ des démarches mythiques que nous avons précédemment décrites dans la mesure où la lune a fourni à l'homme un instrument de mesure des rythmes de la vie. C'est en regardant la lune que l'homme a reçu la révélation de sa condition humaine: "dans un certain sens l'homme se "regarde" et se retrouve dans la vie de la lune"³. En effet, la lune naît, croît, décroît, disparaît.

² Tzvetan Todorov, Symbolisme et interprétation, collection Poétique, Paris, Le Seuil, 1978, p. 34.

Tout comme l'homme, elle meurt mais, au troisième jour, l'astre renaît fondant ainsi pour l'homme l'espoir de sa propre régénération. Les historiens des religions, dont le plus complet et le plus inspiré est sans doute Mircea Eliade, ont étudié le nombre incroyable de synthèses mentales que le rythme lunaire a rendu possible chez l'homme primitif. Ainsi se trouvent mises en rapport et unifiées des réalités aussi hétérogènes que la "Lune, les Eaux, la Pluie, la fécondité des femmes, celle des animaux, la végétation, le destin de l'homme après la mort et les cérémonies d'initiation"⁴. Après avoir eu l'intuition de la loi de variation périodique de la lune, l'homme primitif a établi dans tous les "plans" cosmiques des rapports de sympathie et d'équivalence. Aussi a-t-il pu fonder une anthropologie et une cosmogonie complètes en coordonnant toute une série de phénomènes dans tous les plans cosmiques qui évoluent sous l'influence et suivant le rythme lunaire. L'on comprend tout l'intérêt de ce système, non seulement pour relier les "histoires", les fils des poèmes de Miron au drame agro-lunaire, mais encore pour expliquer la logique des images en vertu des correspondances saisies par l'homme primitif entre divers domaines et qui demeurent encore actives dans la représentation actuelle et singulièrement dans la poésie de Miron.

Après avoir établi la filiation archaïque des procédés et des structures de l'imaginaire qui correspondent à des tendances toujours

3 Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, Petite bibliothèque Payot no. 312, Paris, Payot, 1964, p. 162.

4 Ibid., p. 140.

présentes et réactualisées de l'imaginaire et spécialement de la poésie, nous allons nous arrêter à l'étude de la rythmique agro-lunaire et de quelques unes de ses manifestations dans le texte de Miron. Par ce terme de rythmique, il faut entendre le retour à intervalles réguliers des mêmes valeurs dans le déroulement des "histoires" qui soutiennent les poèmes, qu'elles soient implicites ou complètement développées. De même que la lune aux yeux du primitif naissait, mourait et renaissait, l'homme en la regardant a reçu l'intuition du rythme de sa propre vie, avons-nous dit. L'expérience antique continue de commander la vision de l'homme et de coordonner dans ses "histoires" ces phases de présence et d'absence, de clarté et d'obscurité, de mort et de vie par lesquelles l'imaginaire peut faire revivre ce qui meurt et faire progresser la vision du destin de l'homme à travers le déroulement des processus historiques.

La psyché humaine demeure marquée dans son fond par cette grande articulation rythmique, présence/absence dont la lune et la végétation lui ont fourni le modèle. S'agissant de concilier les antinomies du destin et de l'expérience, il existe également au sein des textes et de leur déroulement une succession de valeurs positives et négatives. Pour l'instant, notre propos consistera non à étudier ces valeurs elles-mêmes mais plutôt à examiner leur enchaînement, c'est-à-dire cette transition qui les harmonise pour les concilier organiquement dans la totalité du récit. Il s'agira donc de l'étude d'un aspect particulier des structures synthétiques⁵ que l'on peut qualifier de structures harmonisantes dans la mesure

⁵ Voir Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 506-507.

où le lieu et l'enchaînement des valeurs et des phases contraires constituent une sorte de "protocole normatif" relativement défini et stable à travers l'œuvre du poète. Nous suivrons donc le déroulement des recueils pour l'étude de ces transitions entre un état d'absence et un autre de présence, qu'il s'agisse d'un retour à une phase antérieure ou d'une progression chronologique. Nous négligerons volontairement l'ordre et la succession chronologique pour ne nous attacher qu'aux structures harmonisantes.

Si l'on compte le poème liminaire qui les précède, les Premiers poèmes⁶ comportent 22 pièces. Sans posséder la précision, la densité de forme et la force des poèmes à venir, l'essentiel de Miron y apparaît déjà à l'état d'esquisse: retour à soi-même⁷, à l'univers d'enfance⁸, aspiration à l'idéal⁹, essai de définition de soi et son œuvre¹⁰, évocation de ses amours¹¹, chronique de la vie quotidienne¹², poème de révolte contre le prosaïsme et l'indifférence¹³, et enfin des poèmes de

6 H.R., Premiers poèmes, p. 7-31.

7 H.R., L'Homme rapaillé, p. 5.

8 H.R., Ce monde sans issue, p. 29.

9 H.R., Mer jours, p. 8; Mon bel amour, p. 9; Cantique des horizons..., p. 17.

10 H.R., Ce corps noueux, p. 11; Petite suite en lest, p. 14-16; Ma désolée sereine, p. 23.

11 H.R., Vérité irréductible, p. 12; Corolles ô fleur, p. 18; Je t'écris, p. 21-22.

12 H.R., Semaines, p. 13; Les vies étanches, p. 24.

libération sur le mode lyrique¹⁴ et sur le mode militant¹⁵. Nous allons nous arrêter aux poèmes qui opposent ou enchaînent explicitement deux ordres de valeur ou deux phases d'un processus.

Le poème liminaire rapproche sous une forme elliptique où tant de relais ont été sacrifiés, forme qui préfigure les condensés de Cour-tépointes, deux moments de l'être du poète. "J'ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant" (v.1). Ce premier vers résume une aventure qui n'est pas encore racontée mais qui anticipe la totalité du recueil, si l'on se fie au passé composé. C'est, toutes proportions gardées, quelque chose d'analogue à Eveil au seuil d'une fontaine¹⁶. Au terme d'une longue démarche, se trouve posé l'effet d'un éveil à soi-même. "En son absence" (v.4), donc comme dans un état second de songe ou de quelque sortie hors de soi, le poète se rature tel qu'il s'est connu ou éprouvé dans un certain passé. Il ne s'agit pas d'un simple retour: "je ne suis plus revenu pour revenir" (v.6). Non, il est sorti de son état premier et littéralement, il se voit comme un autre par rapport à celui qu'il a quitté:

me voici en moi comme un homme dans une maison

13 H.R., Petite suite en lest, p. 14-16; Le verre d'eau ou l'inacceptable, p. 26; Fait divers, p. 28; Ce monde sans issue, p. 29; Déclaration, p. 30.

14 H.R., Ma désolée sereine, p. 23.

15 H.R., La Route que nous suivons, p. 31.

16 Anne Hébert, Poèmes, présentation par Pierre Emmanuel, Le Tombeau des rois, Eveil au seuil d'une fontaine, Paris, Le Seuil, 1960, p. 13-14.

qui s'est faite en son absence (v.3,4) [.]

Or, ce moi ancien, réintégré dans sa vérité première ne se situe pas en arrière mais au début parce que le "voyage abracadabrant" (v.1) se déroule sur deux plans. Par rapport à l'être ancien, il constitue un retour en arrière et quant à l'homme retrouvé par la vertu des "rapaillages", il commence un ordre nouveau. Tel est le sens de ce poème si habilement enchevêtré où le poète se relisant à travers ses poèmes se sépare d'un Miron ancien, et se transmue à travers ses propres images construites comme hors de lui en un homme qui se détache d'un passé, ici compilé et scellé comme un bilan, pour entrer dans un futur. Il se tire la révérence: "je te salue..." (v.5) pour se détourner de sa statue: "silence" (v.5). Dans ce poème, se succèdent deux phases: à la lecture de ses poésies, le poète se "rév[oit]" (v.2) mais ne se reconnaît pas parce qu'il ne coïncide plus à soi; le deuxième "moi" procède de la volonté de rompre avec la précédente image en la considérant comme un point final et un début. Voyons comment s'harmonisent les deux étapes du "moi" dans le texte. Le poème est d'abord écrit du point de vue du présent, celui même des dernières lignes, ce qui explique le décalage temporel enregistré par le passé composé des premiers vers. C'est la parole d'un homme parvenu à la dernière page de sa lecture et qui en apprécie le plan et l'effet. Le lien syntagmatique entre le présent et le passé, ou bien entre les deux "moi", se fait par un déplacement spatial, le voyage (v.1), mais les deux points de la durée, de l'espace, de la qualité existentielle qui fusionnent et s'expriment en même temps ne sont notés que pour se confondre au vers 3: "me voici en moi comme un homme

dans une maison" (v.3). Le lien et l'enchaînement des deux qualités du "moi", des deux phases de la durée du poète, celle de l'homme se rapaillant et celle de l'homme rapaillé s'expriment donc par l'image du voyage et de son expression aux plans de la durée et de l'espace. La complexité de sa construction, l'usage retors des temps verbaux n'impliquent pas l'absence d'un lien entre deux états du "moi" mais ces caractéristiques de forme disent avec force qu'au moment même où s'opère la jonction du "moi" ancien et du "moi" présent, et par cette jonction même, le poète se refonde, se dépasse et accède à sa nouvelle existence. Le retour à soi ne renoue pas avec le passé mais il se continue ("je suis arrivé") dans "ce qui commence" (v.7). Ces détails de forme qui sans cesse contrarient l'expression simple de la récapitulation de soi ont pour effet de transmuter la réminiscence en progressisme, d'inverser le sens du temps, le passé se rompant abruptement sur le futur. Examinons comment s'exprime cette transformation. Tout au long du poème, on pourrait ne voir qu'un simple récit n'étaient les adverbess, un aparté, les adjectifs sous forme d'épithètes ou de compléments déterminatifs qui modifient, annulent ou transposent ce qui est dit apparemment. "J'ai fait [...] un voyage / [...] / me voici en moi comme un homme dans une maison" dit le récit simple. Or voici comment ce processus se dérange progressivement: "de plus loin que moi" (v.1), l'expression adverbiale crée une distance entre le moi actuel et celui qui a fait le voyage au point d'attribuer son odyssée à une personnalité seconde. Tout de suite, l'adjectif "abracadabrant" ôtera au voyage ses attributs merveilleux ou magiques pour suggérer quelque chose de bizarre situé à la limite du rai-

sonnable. Le vers deux constitue une parenthèse, un commentaire où l'adverbe "longtemps" joint à la rupture syntaxique souligne la disjonction du "moi" présent d'avec son image. Au vers 4, qui donne au complément de "maison" déjà relativisé par l'article une importance telle qu'elle efface presque l'image primitive, le poète souligne de nouveau le caractère involontaire, second de ces "rapaillages". Il est dans son image comme n'y étant plus, parce qu'en la revoyant il la dépasse vers "ce qui commence". De toute manière, il rompt avec le voyage parvenu à son terme, qui est le lien poussé jusqu'à la coïncidence des deux "moi" par une rupture double. D'abord par ce vers terminal, qui se détache des quatre premiers en brisant la construction soutenue jusque là, et dont la respiration ne manquait pas de largeur, vers qui lui-même se fragmente sur une virgule pour perdre en s'arrêtant brusquement ses éléments verbaux: "silence" (v.5). Ensuite par l'anacoluthie qui objective l'image de l'homme (v.3), le délivre précisément du lien affirmé par la construction de base. L'homme lié au "moi" par "comme" devient un personnage extérieur dont le poète prend congé: "je te salue" (v.5). Après un blanc significatif, celui qui parle conclut par deux vers identiques à l'initiale et à leur structure verbale binaire, mais qui se disjoignent par le temps verbal (passé/présent), par la voix (affirmative/négative) et par le sémantisme (revenir/commencer), rapprochant ainsi l'acte qui enchaîne deux phases, le présent au passé, et l'acte qui refuse cette direction en la retournant vers le futur. "L'homme rapaillé" n'est donc pas la phase originelle qui ne se dépasse pas. C'est un moment dans une vie qui progresse, "je suis arrivé" (v.7), mieux, le point d'arrivée se convertit immédiatement en début.

Si nous avons longuement analysé ce poème liminaire, c'est qu'il illustre, bien que sous une forme apparemment contradictoire, le fonctionnement de la structure harmonisante. L'acte de relecture de ses poèmes lie le présent du poète à son passé. Or celui-ci refuse non pas le lien mais ce fonctionnement univoque d'où l'impressionnante somme des négations et des procédés dévalorisants dont l'effet vise à transformer ce lien allant au passé en un lien allant au futur. Le poème repose donc, du point de vue que nous avons adopté, sur la juxtaposition et la dialectique de deux systèmes harmonisants dont la résultante pourrait se calculer ainsi par le rapprochement et la contamination des deux derniers vers:

je [...] suis [...] revenu
[pour commencer] (v.6,7) [...]

De l'étude de ce poème liminaire, nous pouvons retenir que la structure harmonisante se manifeste souvent par le thème du voyage, comme catégorie sémantique¹⁷, souvent mais non pas nécessairement signalée dans le texte par le mot "voyage". Le lien n'est pas non plus nécessaire, il va de soi, de la structure au thème, sauf que ce dernier favorise la traduction de l'obsession synthétique en unissant des points divers de l'espace et du temps.

Les Premiers poèmes¹⁸ inspirés par des thèmes symbolistes offrent plusieurs exemples de voyage. Le plus remarquable décrit la recher-

¹⁷ Voir Oswald Ducrot et Tzvetan Todorov, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, p. 283-284.

¹⁸ H.R., Premiers poèmes, p. 7-31.

che et la transparence d'un territoire enchanté: le "pays du son bleu"¹⁹.

Dans Mer jours²⁰, le locuteur passe d'un état d'absence suggéré par deux vers initiaux privés de verbe à la suggestion d'une présence disparue.

La première phase, celle de l'absence, revêt les formes psychologiques de la "désespérance" et l'image concrète d'un paysage réduit à quelques traits comme celui de la tasse chinoise de Mallarmé: "mer jours / et de harpes sans oiseaux" (v.1,2), donc un lieu vaste mais évidé avec un instrument de musique réduit au silence qui lui est curieusement coordonné au début du vers 2. Sous une forme brisée, elliptique, atone, le lien direct auquel s'ajoute la coordination pathétique de ce qui manque. Immédiatement, c'est la phase deux, souffle et musique sont redonnés au poème par deux strophes de nature identique. La préposition intentionnelle "pour" qui allonge l'aspiration à travers la distance à franchir et l'affirmation des actes voyageurs renoue le désir à la possession abolie certes, mais que la nature incantatoire par l'identité structurelle et la répétition rend présente/absente par l'expression d'une intentionnalité lancinante. La seconde phase qui a fait l'objet d'une expérience dans une antériorité platonicienne consiste en la jouissance de choses indicibles qui portent les noms de "secrètes marées" (v.3), de "souffles" (v.6) et de "mystère" (v.7) dont les localisations parallèles suggèrent un au-delà aux silences, aux étreintes dont celles-ci ne sont

19. "Au pays du son bleu" est le titre de la première série des Premiers poèmes dans L'H.R., p. 8-23.

20 H.R., Mer jours, p. 8.

que les relais. Ces profondeurs qui plongent à l'"étoile" s'entrevoient
pourtant à travers la solitude et les amours:

dans l'anfractuosité des silences...
dans le multiple dense des étreintes (v.4,8) [...]

Comme il s'agit d'un voyage imaginaire, le poème expose à la fois les
conditions de l'exil: "tu auscultes toujours / [...] / ta longue déses-
pérance" par un décor et une absence: "Mer jours / et de harpes sans
oiseaux" (v.1,2) et le déplacement désidératif ("pour... pour"): "tu
retisses à rebours" (v.5), "tu auscultes toujours" (v.9) que la rime re-
lie à "pour", préposition marquant la tendance dont nous avons parlé.
Ainsi le voyage qui est rêvé porte-t-il fortement dans le texte les mar-
ques de son empêchement: la répétition de la structure strophique, l'ac-
cent placé sur l'aspiration au "mystère" par le double "pour" et l'indi-
cation d'une tendance aussi constante qu'incomblée à désirer l'ailleurs.
Le lien, l'enchaînement entre les deux mondes se fera ici par un acte
ambigu, celui de l'auscultation. En effet, celui qui sonde connaît à
distance, c'est-à-dire que la contrainte existentielle n'empêche pas l'ex-
périence simultanée des deux phases de l'exil et du séjour. Ce poème
met en oeuvre deux procédés reliant entre elles deux portions hétérogè-
nes d'une existence: d'abord le tissage, technique éminemment lunaire
dont la fonction est de relier entre eux des plans distincts, hétérogè-
nes d'une durée qui s'est fracturée en un point:

pour de secrètes marées disparues
dans l'anfractuosité des silences
tu retisses à rebours
les souffles à mon coeur capiteux (v.3-6) [...]

C'est ensuite l'image de la "sonde" plus apte à enregistrer ce caractère

présent/ absent du "mystère" parce qu'elle permet de court-circuiter le processus du retour et de le projeter aussi dans l'avenir. Nous verrons plus tard comment Miron par l'emboîtement des "retours en arrière" à un point donné s'évade du cercle pour entrer dans le futur. Pour l'instant, retenons de ce poème l'usage des procédés du tissage et de la sonde pour enchaîner deux états psychologiques: la "désespérance" et le sentiment de plénitude d'un mystère entrevu-disparu.

Ces deux procédés constituent les projections techniques d'un thème plus général du voyage dont nous retrouvons une autre illustration dans la Petite suite en lest²¹. Le poème oppose le présent au passé, le premier représenté par les sept jours égaux de la semaine dans une "petite vie" et le second décrit par une aventure d'enfant révolté (séquence I) qui se transformera plus loin en jeux à la Saint-Denys Garneau²² (séquence V). La durée présente se partage en expérience de l'ennui (séquences III, IV) et en tentative de retour à cet essentiel de l'absolu d'autrefois. Aussi se retrouve posée la problématique du voyage antérieur à la recherche de ce pays sans limites dont l'enfant a fait la connaissance et qui le hante dans l'exil urbanisé des jours à la chaîne qu'il vit dans un présent privé d'épaisseur, étant réduit à sa seule identité littérale (séquence IV). Autrefois, il a expérimenté la magie.

21 H.R., Petite suite en lest, p. 14-16.

22 Hector de Saint-Denys Garneau, Oeuvres, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Regards et jeux dans l'espace, Le Jeu, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 10, 11.

identité de l'"aérolithe" (séquence I, v.6), et la traversée de pays enchantés (V). Le point de départ réside dans le rappel d'un voyage d'enfance par lequel le poète s'est arraché de l'horizon familial pour se propulser par la révolte dans l'espace. Ironiquement, il se qualifie d'"aérolithe", bien en évidence, puisque le mot fait un vers à lui seul et que, au plan syntaxique, le terme arraché à la comparaison dans laquelle il a d'abord été pensé acquiert l'autonomie d'une pure nomination. Le procédé prosodique et syntaxique illustre concrètement cet acte de "bondir" et de "siffler" qui change le pays avec la soudaineté d'un coup de poing. Quant au terme lui-même d'"aérolithe", il dépouille l'enfant de sa première identité et lui donne l'étrange et magique personnalité d'un habitant d'ailleurs. L'imprécision ironique de la localisation: "je ne sais plus dans quelle plaine" (I, v.8) joint à l'indéterminé du "on": "on l'a retrouvé ce matin" (I, v.7) effectuent le rappel amusé et incantatoire d'une aventure passée à la révolte présente qui prend appui sur le défi de la vantardise. Il s'agit là d'un premier rappel de l'enfance, presque purement descriptif, sous la forme d'une soudaine et magique transformation de l'existence (I) qui sera suivi d'une élaboration de la mémoire et de la réflexion, à distance, sur cette aventure du passé (V). Dans les deux cas, il s'agit d'un récit, le même, écrit à des époques différentes et d'un point de vue pas tout à fait semblable que le genre de la "petite suite", l'ancêtre de celui de la "courtepoin-te", rapproche dans un tissu capable de concilier l'identité des thèmes et du souci, la multiplicité des prises sur la même matière dans l'espace et dans le temps. Les deux récits sont rapprochés par l'usage du

passé composé et par la présence d'un interlocuteur impliqué et pris à partie: "on l'a retrouvé ce matin" (I, v.7); "que savez-vous que je sais" (V, v.6). Maintenant du point de vue de la structure harmonisante, le "voyage" constitue le lien entre deux "états du monde". A la séquence I, une forme accélérée, violente, le bond, lié au sifflement, opère le passage tandis que la séquence V décrit non plus le passage mais l'évolution au sein du nouvel espace: "j'ai tracé des lignes" (V, v.1), "les parcs étendus visités" (V, v.7). Dans le premier cas, le coup de poing est un lien qui se nie car il disjoint deux mondes; dans le second joue à plein l'intuition lunaire qui se remet avec des lignes à construire un monde, c'est-à-dire à unifier dans l'espace par un tissage de "droites obliques ou courbes" (V, v.2) les éléments d'un paysage homogène. "[S]ur le sable dans l'argile / dans le ciel sur toutes choses" (V, v.4,5), le visiteur jette le tracé de sa propre topographie intérieure créant ainsi un tissu géographique dont l'organicité se traduit par un vocabulaire de "vie de château" évoquant des lieux vastes et luxueux: "parcs" [...] / "avenues" [...] / "royaumes" [...] (V, v.7,8,9) profondément liés les uns aux autres par des adjectifs postposés et un subtil jeu de rimes, d'autant plus suggestif que les deux sonorités sur lesquelles porte la rime seront d'abord énoncées successivement "étendus visités" (V, v.7) et que l'attention du lecteur est attirée dès l'abord par une rupture de symétrie venant de la postposition inattendue de deux épithètes:

que savez-vous que je sais
les parcs étendus visités
les avenues connues

les royaumes fondés²³ (V, v.6-9) [.]

La structure harmonisante qui découle dans sa filiation archaïque de la révélation du rythme lunaire permet ici comme ailleurs de lier et d'unifier des éléments hétérogènes. Il en résulte dans cette séquence une sorte de pays du cœur aux contours estompés par l'assimilation subjective.

Enfin ce poème se clôt sur une partie contemporaine, si l'on peut dire, qui s'étend de la séquence VI à la fin. En effet, le présent avait déjà été présenté sous une forme noire aux séquences I et III. Le caractère péjoratif de la description tenait à l'absence de phases différentes au sein de la "petite vie ma vie" et partant à la frustration qui résultait de l'impossibilité de passer d'un monde à l'autre. Il ne pouvait y avoir de lien ni d'enchaînement, pas de dynamique harmonisante dans la série des minutes "en queue leu leu" (III, v.3). Donc, l'on pourrait dire, allant plus loin que les explications d'ordre psychologique, que le caractère fortement péjoratif de la description provient de la frustration de l'imaginaire qui se trouve privé des liens nécessaires au fonctionnement de la rythmique agro-lunaire, soit un jeu de valeurs positives et négatives. Comme toujours chez Miron, les mondes univoques qui dépassent sur un plan ou sur un autre le "mode d'être lunaire", c'est-à-dire d'être à travers la fluctuation et le devenir des rythmes par alternance ou changement de phases, sont présentés sous des formes dégradées,

23 Le système des rimes d'abord énoncé: "étendus visités" puis développé par une rime intérieure doublant le premier terme est une autre façon d'harmoniser l'espace.

dans des contextes qui les vilipendent et les noircissent à souhait.

Telle apparaît ici cette quotidienneté urbaine posée en antithèse à la structure harmonisante, point d'appui de la rythmique agro-lunaire.

La deuxième forme du quotidien ne se présente plus comme antithèse de l'articulation de la vie à un monde idéal mais comme une condition où le locuteur vit dans l'attente, le pressentiment et la presque intimité d'un autre univers. Là intervient encore la "technologie" de la sonde sous la triple forme de "l'attente", de l'"auscultation" et de la "patience". Les séquences VI et VII sont justement une sorte de repos pratiqué dans le corps de la suite, à la limite de l'évocation du pays de l'autrefois et de son ressurgissement actuel. La rupture se fait sentir au niveau de la forme par l'usage de segments purement nominaux. Aussi se crée un espace immobile à la limite de deux univers où se font sentir l'affleurement et une certaine contamination d'un univers à l'autre. En même temps, le recours à deux séquences distinctes (VI, VII) a pour effet de ménager une progression vers la mise en acte de l'attente (VIII, IX) et la manifestation imminente d'un être venu d'ailleurs (X). Par la répétition triple du mot "attente", double de "pans", triple de la structure nom + complément, l'arrêt est suggéré textuellement. Mais par contre, l'élargissement du troisième vers de la séquence VI: "attente des yeux tissés de tous les regards" (VI, v.3) par l'addition d'un deuxième complément, le changement visuel de séquence, le déploiement de deux synonymes; "auscultation" et "patience" au mot "attente" créent une impression de gradation, à la fois au sens propre et au sens figuré, d'où le poème prend jour sur le "haut de l'espace" (VIII, v.1) et par où peut

à nouveau s'effectuer le passage d'un univers à l'autre. Juste avant cette transposition de l'aventure initiale sous une troisième forme, le "repos" ménagé par les séquences cache en réalité, comme la graine la plante, le ferment d'un passage, d'un autre bond dans l'inconnu.

La technique de la "sonde" concilie à la fois la condition de l'exil et l'existence pressentie. Cet état d'écoute, de regard à distance, atteint encore une densité plus grande puisque, à ces mesures à peu près immobiles, où les substantifs répétés figurent l'attente, s'ajoute une séquence à enchaînement causal: "car il faut se pencher..." (VIII, v.1). Par ce procédé, le poète crée le mystère en réfraction indirecte, si l'on peut dire. On en peut percevoir le caractère précieux, indicible, à travers les conditions de son approche, de sa communication. Courbure de l'attente, écoute concrète, extrême précaution qui écarte comme obstacle jusqu'au silence. A cela s'ajoute le caractère normatif: "car il faut..." (VIII, v.1), la répétition du terme "espace". L'ensemble de ces moyens condense l'atmosphère de tension accueillante au mystère et maintient toujours agissante la liaison avec un ailleurs. La troisième épiphanie sera précédée d'un blanc dans le texte, celui d'un vers-séquence:

la lune feuillette dans l'espace (IX) [.]

Comme tel, ce vers reprend et résume tous les effets précédemment décrits parce qu'il résonne comme un détaché et un point final. Il agit également comme charnière et lien, parce qu'il installe non certes un espace nouveau mais une habitation nouvelle de l'espace. D'un espace pur, géométrique et abstrait, l'on passe à un paysage concret dont la fonction

est de réintégrer l'ordre humain. Et la troisième épiphanie sera précisément le mystère incarné dans une personne-chose: "qu'y a-t-il / qui se tient là" (IX, v.3,4) qui serait entrée subrepticement sur la pointe des pieds, ce qu'exprime la disjonction "mais", particule exprimant la surprise, la nouveauté et, même dans une personne concrète, la persistance du mystère. Tout à l'heure, le lien entre les deux mondes résidait dans les formes de l'attente, surtout le "sondage", maintenant l'enchaînement se fait sur un point concret de l'espace-temps où confluent et s'identifient "l'orée de la nuit" et "l'orée du jour" (X, v.1,2). Ainsi, même dans sa révélation, le mystère demeure-t-il lui-même, à la fois présent et absent, certain et indéfini.

La précédente analyse s'attachait à montrer comment la structure harmonisante permettait de passer d'un plan mental à un autre, d'articuler valeurs positives et valeurs négatives pour modifier le cours du destin, agir sur le fil du temps en le ramenant à son origine. Ailleurs, dans le poème Réduction²⁴, l'on retrouve le même thème de la sonde, le terme même y figure au vers 5: "la sonde douloureuse est à l'oeuvre". Là encore se déroule l'opposition entre les "terres de personnes" (v.3) et une localisation problématique. La différence réside dans le climat de panique qui "réduit" l'espoir à n'être que l'obstination du locuteur à croire malgré tous les démentis que l'on va toucher terre. Cet état de piétinement doublé de l'entêtement du locuteur se traduit par les mêmes moyens stylistiques, surtout le recours à la binarité qui

24 H.R., Réduction, p. 27.

est systématique dans la strophe 1. Tantôt les mots sont doublés: "heures... heures" (v.1) ou les formes verbales: "sillonnent... soufflant" (v.3,4), tantôt s'ajoutant aux répétitions formelles les couplages phoniques: "yeux... eux" (v.2), "l'abandon... profond" (v.7,8), "yeux de z'yeux" (v.10 et 12), "en tout et pour tout" (v.13), "je vois ce que je vois" (v.16). Ce phonétisme connaît un renforcement par la reprise telle quelle, de place en place, de groupements significatifs:

des heures puis des heures...	(v.1)
(quelque part par ici)	(v.6,9)
mes yeux de z'yeux	(v.10,12)
je vois ce que je vois	(v.16) [.]

Cette foi obstinée en l'existence d'un au-delà au "monde [...] dans la désespérance" (v.7,8) appelle précisément un lien entre le lieu présent et la "localisation [...] en vue". La multiplication des couples maintient présente la certitude d'un autre lieu tout en exprimant le désespoir de l'enfermement. Pour "transiter", le locuteur ne dispose plus que de ses yeux, le reste du corps étant englué dans la ténèbre du monde présent. Telle sera donc cette "sonde douloureuse" (v.5). Le regard, ce même véhicule qu'avait utilisé Saint-Cenys Garneau pour parcourir ses vides servira de lien entre l'exil et la patrie. Remarquablement les "yeux" apparaissent à la strophe 1 et aux strophes 3 et 5, engagés dans une dialectique de présence/absence. Au début du poème, le locuteur dit bien qu'il explore "au fil de [ses] yeux" (v.1,2), "aux prises avec eux" (v.2), c'est-à-dire qu'il en suit docilement la pente et qu'il se débat dans leur cécité car pour l'heure, "aucune localisation n'est en vue" (v.15). La première occurrence au vers 2 empêtre les yeux dans une re-

cherche vaine et sans fin. Répétitions de diverses natures, absence de verbe à mode personnel, tout contribue à peindre l'impuissance et l'échec par un processus grammatical qui demeure inachevé à la fin de la strophe 1. Par contre, la deuxième apparition se fait en tête de la strophe 3 sur le mode affirmatif pour créer à la vaine chasse du regard l'opposition d'une volonté tenace de voir: "je n'ai plus que mes yeux de z'yeux". Le dernier vers, isolé sous forme de strophe, introduit par une particule disjonctive, achève l'antithèse qui oppose la fatalité du monde à la certitude d'une forme de salut. Le poète met en scène une vision pessimiste d'un monde où l'homme possédé d'une passion inutile s'accroche par tension et défi à l'entêtement de son idéal. Du point de vue qui nous occupe, tout le poème affirme l'inexistence du passage d'un état désespéré du monde à une localisation quelconque à laquelle le chercheur s'efforce en vain. D'où une amère mise en doute et peut-être une caricature de la recherche métaphysique sous les formes déjà analysées de la répétition, de la construction strophique par étapes distinguant la quête vaine dans l'univers objectif (strophes 1,2) et la reprise de l'aventure à même la substance et l'énergie de son propre "moi" (strophes 3,4,5). De cette façon, le texte marque à la fois la continuité et la rupture, appliquant les mêmes procédés ou techniques de recherche à des plans différents. Le voyage qui permet le lien et l'enchaînement de deux plans différents, face à l'empêchement existentiel, a recours à la technique de la "sonde", ici qualifiée de "douloureuse" (v.5) et celle-ci reçoit une forme nouvelle, l'organe du regard qui justement "déplace" dans l'espace celui qui demeure sur place. Ainsi

les "yeux" thématisent la structure harmonisante afin de réaliser un certain contact entre deux univers distincts.

Ces quelques exemples puisés dans les Premiers poèmes ont déjà montré la présence recherchée, active, sans cesse mise en oeuvre de la structure harmonisante dans la mesure où celle-ci réalise une hantise de la psyché, enchaîne de façon organique soit des valeurs différentes, voire opposées, soit des phases distinctes d'un processus. Remontant aux strates archaïques de la tentative harmonisante, nous avons vu que l'homme dans ses premières interrogations au monde a trouvé dans le domaine astrobiologique un modèle universel pour se représenter sous une forme dramatique sa propre existence.

Comme la lune, la plante, lui aussi est là, puis n'y est plus. Résorbé dans la graine ou mort comme la lune, lui aussi espère se régénérer par sa propre substance. Cette obsession de la mort-vie suscite la création des symboles et des mythes dont la fonction principale consiste à suggérer, à jouer le passage de la mort à la résurrection pour exorciser la vieille terreur de l'engloutissement définitif. Ce n'est pas toujours, ni même habituellement, surtout en dehors de la période archaïque que le drame est posé sous sa forme pure, mais l'angoisse et l'effort métaphysique d'y répondre, dont la structure harmonisante est le produit, se monnaient à travers une multitude de petits drames qui impliquent jusque dans le minuscule et l'anecdotique la grande problématique lunaire. A la forme du voyage et de ses "véhicules", on peut par conséquent ajouter une multitude de thèmes qui déguisent et raffinent la même hantise. A examiner de près sous la loupe harmonisante chacun

des poèmes, on n'en trouverait bien peu qui ne réaliseraient sous une forme ou une autre un passage, une conciliation entre deux états ou phases.

La mémoire, les souvenirs sont un lieu privilégié de transition, car ils ramènent soit à l'origine de tout, soit à des points lumineux du passé. Miron, comme tous les hommes et tous les poètes, garde à son pays natal un culte et une attention car la Vallée de l'Archambault et les pays d'en-haut sont un chiffre dense et inépuisable où se nouent les origines. Les historiens de la littérature verront sans doute (mais à tort, comme notre conclusion le montrera) en Miron un poète de transition parce que dans son oeuvre s'effectuerait le passage dialectique du pays des pères à l'âge industriel. La Vallée de l'Archambault face à Montréal forme une antithèse à la force permanente. Il n'y a justement pas de passage de l'une à l'autre mais une émigration brutale et inexplicable dans les poèmes du début. Ce Monde sans issue²⁵ pose bien le problème à l'époque des "vingt ans et quelques" (v.25). Dans les deux premières strophes, le poème déroule un discours en deux temps. A la strophe 1, une sorte de déploration sur soi-même par le leitmotiv de: "Pleure un peu, pleure ta tête, ta tête de vie" (v.1), tandis que la seconde amplifie l'effet des répétitions de substantifs en élargissant la structure syntaxique. En effet, la strophe deux forme une seule longue phrase coordonnée à la première strophe pour opposer d'abord à l'univers de l'exil urbain le pathétique empêchement de partir. Sous une forme antithétique se trouve ainsi coordonné le passage d'un univers bruyant, surpeuplé et

25 H.R., Ce Monde sans issue, p. 29.

réglé à l'horaire à un autre où règne la solitude de vastes espaces: enfermement et liberté d'un lâcher d'oiseaux. La coordination et la forme négative concilient l'aspiration au monde naturel et sa négation concrète pour présenter le vœu à la mort comme solution au dilemme vécu par le locuteur. Au début, le pronom "tu" indique un dédoublement du locuteur en deux sujets. Le sujet qui parle ne se reconnaît pas dans l'autre "moi" en exil: le "je" de la deuxième strophe. Le dédoublement, l'antithèse gagne aussi l'aspect syntaxique et prosodique. La strophe 1 ne comporte qu'un verbe à l'initiale suivi de répétitions de substantifs et de synonymes accumulés, alors que la strophe deux, dans un développement oratoire, répète des structures verbales "et ne pouvant... me réfugier" (v.9), "ni remuer" (v.11), "ni ouvrir la paupière" (v.11). Elle élargit encore la construction par l'addition d'une comparaison, par un palier central qui répète en rime intérieure le terme de "cœur" pour le développer en lui donnant trois compléments avant de conclure par une explication: "car..." en deux moments symétriques, le premier d'ordre général et l'autre appliqué concrètement à l'écriture. Autant le mouvement syntaxique et prosodique de la strophe un peut être brisé, heurté, volontairement cahoteux, autant la construction de la strophe deux peut être nue et pathétique par la régularité d'une construction oratoire progressant jusqu'à un sommet et redescendant vers une conclusion discrète mais toujours déchirée. Le poète a voulu ainsi enchaîner deux états de sa subjectivité dans son contact avec le monde. La disjonction et l'antithèse exprimées par deux types différents de construction, deux nuances affectives, l'une péjorative et l'autre pathétique trouvent leur concilia-

tion, c'est-à-dire leur enchaînement dans un développement oratoire exprimant du même style soutenu, lyrique, le souvenir de la Solitude et la mort de l'exil. Les mondes hétérogènes sont ainsi confondus dans une phase unique, savamment équilibrée où se conjoignent par le vocabulaire et l'accent l'exil corporel et la souffrance intérieure, l'écriture crucifiée. Un tel style réduit l'antithèse en fusionnant les deux termes dans un état d'âme unique: un exil dont l'issue ne peut être que la mort: "que je meure ici" (v.18). Toutefois, cette mort en poésie s'accomplit sous le signe de la nostalgie car le regret lancinant de la patrie laisse filtrer le paysage bien-aimé. La "Solitude" (v.9) rayonne en majuscule, le feu habite les fractures du silence et l'oeil s'élance dans l'espace comme des oiseaux sauvages. Ce terme-synthèse de "Solitude" revient au vers 16 pour se personnifier en s'identifiant à la part vibrante du locuteur: "la chair de solitude". La coloration uniforme des vocables de la ville et de la solitude coordonnés dans un même élan syntagmatique constitue précisément un lien dans l'ordre sémantique, donc une forme d'enchaînement plus subtil que la succession proposée par le voyage.

Il y aurait rupture apparente à la strophe 3 qui commence par une invocation: "souvenirs, souvenirs..." (v.19) agissant comme le fondu enchaîné du cinéma, si nous ne revenions à la construction de la strophe 1 qui commençait par la répétition du motif: "Pleure un peu, pleure ta tête, ta tête de vie" (v.1), dont les unités sont séparées par des virgules. "[S]ouvenirs, souvenirs" (v.19) ramène à cette structure connue, le rapprochement étant d'autant plus nécessaire que ce sont les deux seuls usa-

ges de la virgule dans le poème. De plus, nous comprenons que l'élargissement syntaxique et prosodique de la strophe 2 conduisait à un passage de la mémoire vers le pays de la "Solitude". Jusqu'ici, cette terre avait été peu évoquée sous ses aspects concrets à part le "départ d'oiseau dans la savane" (v.12) qui jaillit comme un brusque éclat de paysage réel au sein de l'idée ou de la substance sous forme de regret de cet autrefois. Or, dans un remarquable fondu, tout juste par la juxtaposition de trois mots, l'on passe du rappel conscient par le locuteur de son état de souvenir: "souvenirs, souvenirs" (v.19) à une curieuse apposition: "maison lente" (v.19) dont on ne sait à quoi elle se rapporte. Elle peut aussi bien concrétiser le flux des souvenirs comme une marine "maison du berger" qu'annoncer par le genre et par l'assonance qui l'y rattache "la Nord de mon enfance" (v.21). Quoi qu'il en soit, la strophe 3 condense en un tableau rédigé à l'imparfait le souvenir de l'enfance sous une image fortement **maternelle**. L'eau, la maison, les mains enveloppantes, porteuses de dimensions cosmiques, tout cela reproduit dans la profondeur de la psyché les signes de la plénitude de la première enfance. Caverne de la mère, immersion amniotique, irrigation ombilicale, lenteur mystérieuse, enveloppement, rien ne manque à la constellation des symboles décrivant le premier habitat constitué en norme de la représentation. L'allitération du "u" présente dans "obscur" (v.22) et "latitudes de plénitudes" (v.24) insinue phonétiquement toutes les profondes exultations de cette traversée essentielle.

Pour les fins qui nous occupent, c'est le fondu métaphorique, c'est-à-dire la contamination du vocabulaire et du ton qui annoncent et

réalisent le passage de la condition exilaire au rappel de l'enfance enchantée. Pour ajouter plus de force et indiquer antithétiquement la continuité, le recours à la même structure au début des strophes 1 et 3 assure le fondement mécanique du passage. Nous avons parlé d'une forme plus subtile du voyage, en ce sens que les véhicules matériels cèdent au transfert métaphorique. Si l'on étudie les aspects spatiaux et chronologiques qui ne constituent pas le lien harmonisant mais en forment le support apparent, si l'on peut dire, le procédé du souvenir inverse le processus. Le locuteur ne va pas vers son passé, dans une entreprise active d'exploration, non, sûr place il est "voyagé", visité par le flux vivant de la nef substantielle voguant sur le fleuve de son origine. Cette présentation suffirait à convaincre de la force sans égale de ce petit tableau où la violence du souvenir submerge par son activité le locuteur devenu immobile "au coeur de la cible" (v.13).

Comme on le voit, le lien harmonisant, peu importe son mode de réalisation textuelle, a toujours pour but d'enchaîner deux plans cosmiques, qu'ils appartiennent à l'univers physique ou à l'immensité intime. Pour surprendre en flagrant délit le fonctionnement imaginaire qui "[réduit] au même dénominateur une multitude infinie de phénomènes et de significations"²⁶, nous enchaînons cette évocation de la rivière d'enfance à l'une des images de la femme en examinant le deuxième volet de la présentation de La Marche à l'amour²⁷, soit Plus belle que les

²⁶ Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions..., p. 140.

²⁷ H.R., La Marche à l'amour, p. 36-41.

larmes²⁸. Serait-on surpris de voir que la femme dans l'imaginaire n'est qu'une image renvoyant aux mêmes eaux que "la Nord de mon enfance"? Le même procédé au vers 5:

mémoire, ô colombe dans l'espace du coeur
opère les mêmes liens. L'usage d'une formule analogue à "souvenirs, souvenirs", affectée de la même virgule dans le corps du poème plutôt qu'au début indique un déplacement à l'intérieur de la structure mémorielle mais non une différence de contenu et de qualité. Par un fondu analogue à celui que nous décrivions au poème précédent, les souvenirs-mémoire créent une troisième dimension que l'apposition: "ô colombe, dans l'espace du coeur" (v.5) dote d'une précision un peu prosaïque. De même que dans les eaux fusionnaient la mémoire, la rivière du Nord et l'habitation maternelle, ici, la mémoire devient son contenu qui est sous des formes diverses l'image aquatique de la femme. Celle-ci voisine les termes aquatiques, s'y compare ou bien acquiert leur vertu. Elle devient sous divers modes: "larmes" (v.1), "averses d'avril" (v.2), "ondes de martin-pêcheur" (v.4). Son corps obéit à l'esthétique des navires (v.7), tandis qu'elle se fait étendue d'eau pour porter les "courriers du désir" (v.4).

L'ensemble semblerait totalement homogène en apparence si le vers 8 ne venait rompre le sémantisme aquatique par le passage à une autre zone, la végétation. Certes l'imitation d'Eluard, très apparente dans le style, les tournures et le crescendo résultant de la répétition

²⁸ H.R., Plus belle que les larmes, p. 35.

de "je me souviens" couronné par la presque citation de "sur mes fêtes et mes désastres"²⁹ provoque une sorte d'éclatement de la structure par "je chante" et par le changement du régime d'images, tout possédé que le locuteur se trouve par l'association femme-liberté. Mais l'hétérogénéité des images de l'eau et de l'épi ne résiste pas aux associations de l'imaginaire qui place les eaux et les plantes sous le même régime puisque soumis à la lune et à ses rythmes. Le changement de plan cosmique s'effectue donc à l'intérieur de la même structure rythmique agro-lunaire et il se justifie pour des raisons d'intensité expressive à la veille du grand éclat de La Marche à l'amour dont Plus belle que les larmes constitue une présentation immédiate. Eaux et végétal engendrent dans l'imaginaire des symboles isomorphes, tous régis par la Lune. Il n'y a donc pas rupture de continuité au sein de la représentation. La mémoire, tout comme les souvenirs, agit comme le lien harmonisant entre le présent et le passé, un lien métaphorique où s'entrecroisent et s'échangent les trames naguère adverses. La durée propre au locuteur cesse de se présenter comme un espace infini animé par des présences hétérogènes. Le présent se lie au passé par la magie de la "jeune fille" qui, fleuve et navire, frémissement végétal et oiseau de genèse annonçant la crue des eaux (la "colombe" de la Genèse), ramène l'immersion originelle et surmonte de sa présence essentielle les épiphénomènes de l'existence: "mes fêtes et mes désastres" (v.9). Il y aurait rupture également de

²⁹ Paul Eluard, Liberté dans Oeuvres complètes, t.1, Poésie et vérité 1942, Bibliothèque de la Pléiade, N.R.F., Paris, Gallimard, 1968, p. 1105-1107.

l'unité des images au vers 6: "mes mains sont au fuseau des songes éteints" si les analyses de l'imaginaire ne permettaient de nouveau d'établir la parfaite cohérence de l'ensemble. Ne s'agit-il pas d'une forme isomorphe de la lune que le tissage et ses techniques? Ceux-ci permettent de mesurer et d'unifier ce qui est divers et multiple, tout comme le rythme lunaire. En y recourant, le poète ajoute au véhicule métaphorique de la jeune fille, isomorphe des eaux et du végétal, une technique plus explicite qui permettra de passer du présent désert au souvenir de plénitude. Ainsi peut se retisser le chemin vers les ondes de la mémoire qui, rejetées en avant par la tension progressiste, deviendront ce chant de La Marche à l'amour. Tels sont les liens multiples qui actualisent dans le texte la structure harmonisante comme technique de transition si forte qu'à la fin du poème elle se renouvelle encore dans une fin ouverte: "et je chante" passage visuel matérialisé par la construction suspendue et la béance du texte sur le déferlement du chant-bloc pour lequel il faut tourner la page. N'omettons pas du reste que La Marche à l'amour globalise tous les aspects de la durée: écrite au présent, par les deux poèmes-préface elle figure l'hypotypose du passé, tandis que la dernière séquence (p. 41) résumant toutes les perspectives temporelles recommence le processus par lequel le locuteur, dépossédé au présent, se remet à chercher son lien avec le futur dans un recommencement perpétuel de la félicité touchée en quelque passé merveilleux. En ce sens, ce poème-clé de la première poésie de Miron, Courtepointes étant le second volet, sous la forme d'un délire qui joue l'ap-proche amoureuse puis l'acte d'amour, conjoint tous les plans temporels.

dans l'instant de dépossession (séquence IX). L'amour ou l'instant d'amour fait sortir du temps successif pour une éternité qui condense toute la durée, tandis que les images réconcilient dans le signe de la femme toutes les antithèses du cosmos. Sans approfondir ces autres côtés de l'activité harmonisante, notons pour l'instant les poèmes liminaires de La Marche à l'amour. Dans ce dernier cas, exceptionnel, c'est la composition, l'ordre des pièces au sein du "recueil" de La Marche à l'amour qui jette sur le temps un filet qui, en chaque point, présent, passé et futur, impose la figure de la femme comme norme de la dynamique textuelle. Tout comme l'antique lune, l'expérience de la femme alimente, féconde et bénit chaque instant de la durée. L'approche et la possession de la femme, surtout dans le bloc central, mais encore dans les Poèmes de séparation 1 et 2³⁰, dans Avec toi³¹ et Une Fin comme une autre³² qui le prolonge en écho, témoignent de la vie perpétuelle de cette expérience, en continuel devenir dans ces textes, à travers ses moments dramatiques, naissance, plénitude, disparition, mis en valeur tous ensemble ou par fragments ou encore perçus intuitivement à travers les images matérialisantes des éléments du cosmos, terre, eaux, végétation, etc. Toujours la dialectique de la présence/absence de la femme conditionne l'inspiration, la mise en forme et l'"imagerie" des poèmes.

30 H.R., Poème de séparation 1 et 2, p. 42, 43.

31 H.R., Avec toi, p. 44.

32 H.R., Une Fin comme une autre / ou mort en poésie..., p. 46.

Parti de l'enfance et du complexe maternel, eau et caverne, dont un poème parmi d'autres, Ce monde sans issue³³, enregistrerait la présence, nous avons suggéré que ce complexe selon des capacités mythiques, et raisonnantes qui fluctuent tout au long de l'expérience du poète mettait en oeuvre la même rythmique agro-lunaire, réduite au seul motif harmonisant à travers des matières fort différentes d'aspect et des expériences qui développent au fil d'une certaine chronologie des capacités imaginaires toujours identiques à elles-mêmes. C'est ainsi que la femme unifie les plans divers de la durée tout comme l'enfance ailleurs, selon un incessant devenir rythmé par les phases de la présence et de l'absence toujours recommencées jusqu'à un certain point de la spire.

Jusqu'ici, nous avons surtout montré l'activité harmonisante comme liaison des phases d'un processus, c'est-à-dire comme substrat d'un déroulement chronologique. Elle agit cependant à tous les niveaux du texte et singulièrement comme motivation de l'enchaînement des symboles ou groupements d'images au sein de constellations selon le principe de l'isomorphie auquel nous avons déjà fait un sort. Nous avons abordé le sujet sous l'angle des glissements métaphoriques, nous avons montré, il y a tout juste un instant, comment des "essences" apparemment étrangères pouvaient s'échanger l'une l'autre parce qu'elles sont soumises à la même rythmique. La nature du lien réside donc dans une identité perçue intuitivement selon une norme de mesure et de fonctionnement valable pour plusieurs domaines thématiques. Nous avons pu éta-

33 H.R., Ce Monde sans issue, p. 29.

blir l'équivalence imaginaire des eaux, de l'enfance et de la femme. Suivant le même "fil métamorphose", la femme nous conduit à d'autres plans cosmiques.

Souvent, la femme occupe la fonction de médium entre le "je" et le monde. L'immense poème de La Marche à l'amour totalise à peu près tous les aspects du passage à l'univers en actualisant la structure harmonisante sous diverses formes. L'attribution des signes du monde qui peuvent être l'un des quatre éléments, des aspects du paysage, des phénomènes naturels comme le cycle des saisons, utilise divers procédés allant de la comparaison à la métaphore. Par exemple, certains verbes comme "avoir" (séquence I), "venir" (séquence II) introduisent des formules permettant de juxtaposer le "toi" avec les éléments du monde et, poussant plus loin, d'établir une relation tendant à contaminer le "toi" par des substances matérielles. Par l'apposition, l'épithète, le complément déterminatif s'établit une correspondance entre la femme et le monde:

tu as les yeux pers des champs de rosée

 la douceur du fond des brises au mois de mai
 (séquence I, v.1,3) [;]

tu viendras toute ensoleillée d'existence
 la bouche envahie par la fraîcheur des herbes
 (séquence II, v.1,2) [;]

terre meuble de l'amour ton corps
 (séquence V, v.23)[.]

C'est surtout par le verbe "avoir" dans la mesure où certaines de ses occurrences se situent à la frontière incertaine de l'avoir-être que s'expriment non seulement la transitivité du "toi" au monde, ce qui est

un passage, mais aussi la contamination de l'un par l'autre par fusion métaphorique. A la séquence IV s'épanouit le motif (avoir + complément) où l'une des parties du corps de l'aimée est apparentée au cosmos:

toi tu as la tête d'abîme douce n'est-ce pas
la nuit de saule dans tes cheveux
un visage enneigé de hasards et de fruits
un regard entretenu de sources cachées
et mille chants d'insectes dans tes veines
et mille pluies de pétales dans tes caresses (IV, v.6-11)-[.]

L'apostrophe et la restriction: "n'est-ce pas" (IV, v.1) servent d'indicateur à ce glissement puisque une dernière fois, sous la reprise de l'apostrophe "toi" qui veut s'assurer de l'identité de la femme en tant que femme pour ainsi dire, et de sa mise en doute: "n'est-ce pas", celui qui parle affirme l'identité de ce dont il parle avant de le céder aux pressions triomphantes du monde. En effet, le "tu" est ensuite livré aux métamorphoses des espèces du monde et de l'assimilation subjective. Dès le début de cette litanie-métamorphose, nous sommes plongés dans l'atmosphère nocturne: "la tête d'abîme douce" (IV, v.6) puisque la formule du complément déterminatif ouvre une autre dimension que celle du simple blason du corps de l'aimée. La tête devient une profondeur, celle par laquelle le Nocturne apprivoise l'objet du désir, profondeur où l'on descend par ce mouvement lent et possessif qui assure l'intimité. On remarque que la plupart des merveilles trouvées au fond de cette "nuit" sont contenues dans une enveloppe comme la profondeur intime d'une apparence:

la nuit de saule dans tes cheveux (v.7) ;
et mille chants d'insectes dans tes veines (v.10)
et mille pluies de pétales dans tes caresses (v.11)³⁴ [.]

Parfois, la substance profonde traverse l'apparence; soit par une intense irrigation: "un regard entretenu de sources cachées" (IV, v.9), soit par une véritable submersion: "un visage enneigé de hasards et de fruits" (IV, v.8), et alors la frontière de l'apparent et du caché disparaît en quelque sorte pour manifester l'identification presque totale de la surface à sa profondeur. Ainsi le verbe "avoir", du fait qu'il n'est dit qu'une fois au début, cédant la place à l'énumération symétrique ou en chiasme de compléments perd-il sa force propre au profit des relations que celles-ci développent. Relations, nous l'avons dit, tendant à effacer la frontière entre la comparaison et la métaphore, bref à fusionner le corps de l'aimée avec des correspondants telluriques.

L'examen de la disposition des compléments renforce encore cette observation. On remarquera les effets de chiasme qui résultent des deux structures de l'énumération:

- | | | |
|----------|----------------------|------------------------------------|
| Forme 1: | ... la nuit de saule | dans tes cheveux... |
| | ... mille chants | dans tes veines... |
| | ... mille pluies | dans tes caresses... |
| | | (IV, v.7,10,11) [;] |
| Forme 2: | ... la tête | d'abîme douce... |
| | ... un visage | enneigé de hasards et de fruits... |
| | ... un regard | entretenu de sources cachées |
| | | (IV, v.6,8,9) [.] |

Les éléments du corps et ceux de la terre échangent leur position en chiasme: forme 1 = terre, corps; forme 2 = corps, terre, dans un nombre exactement symétrique de vers. Par ces procédés, atténuation du

³⁴ Ces vers proviennent de la séquence IV de La Marche à l'amour, p. 37. Les soulignés sont de nous.

sens fondamental de "avoir", renforcement de la fonction épithète, équivalence des compléments-corps et des compléments-terre, le texte insinue l'identité de la femme et de la terre.

Un procédé analogue identifie simultanément la femme et le mâle dans les séquences voisines, notamment la 5^e. Nous étudierons cet aspect dans le chapitre suivant. Pour le moment, il faut signaler que cette identification se réalise surtout dans le mode de la comparaison et de la métaphore suggérant le rapprochement de deux ordres et la création d'une réalité nouvelle ayant les qualités conjuguées de la femme et du monde. Elle correspond aussi dans le récit sous-jacent de La Marche à l'amour à l'approche des deux amants, à leur recherche qui se développe dans une croissance constante du désir jusqu'au point de leur conjonction érotique.

Les descriptions de la femme, semées ici et là dans la trame de La Marche à l'amour, demeurent fort générales. Elles affectent la plupart du temps la forme du blason où les parties du corps sont nommées sans que l'énumération soit exhaustive et systématique. Plus important demeure le fait déjà étudié que jamais le corps de la femme n'est évoqué sans que surgisse instantanément une correspondance concrète au cœur du cosmos. Le caractère systématique de la juxtaposition créerait en lui-même un lien entre la femme aimée et les visages du monde, même si la juxtaposition ne devenait une communication de fait des deux essences par divers procédés qui établissent des équivalences au niveau du syntagme ou du traitement prosodique et au niveau de l'image par des jeux métaphoriques mobilisant l'épithète, le complément déterminatif, la comparaison télescopée.

Dans les sommets lyriques du poème où s'interrompt le récit qui servait de fil aux séquences pour faire place à des blocs descriptifs, il existe quelques passages où le lien de la femme-corps au monde-terre s'accomplit sans équivoque. Le lecteur, placé devant des complexes d'images où fusionnent l'humain et le tellurique, ne sent littéralement plus la différence des deux domaines parce qu'ils communiquent parfaitement et sans particules intermédiaires ou procédés de rapprochement. L'amoureux étreint du même geste verbal la femme tellurisée et le monde féminisé. Voici un passage de la séquence 7 où le phénomène apparaît dans sa plénitude:

mon amour ô ma plainte
de merle-chat dans la nuit buissonneuse
ô fou feu froid de la neige
beau sexe floral ô ma neige * (VII, v.9-12) [.]

La double invocation maintient la différence entre la femme et la nature mais pour l'effacer aussitôt posée. "[M]on amour" prend le départ dans l'humain mais aussitôt l'absence de virgule entre les deux segments nominaux ouvre une communication de l'un à l'autre, passage qui se fait par la répétition du possessif, ici véritable signe d'égalité entre eux. D'entrée de jeu, il y a rature du premier élément par une expansion du deuxième segment qui le fait passer au second plan. Le "ô" interjection brise la symétrie, majore la deuxième partie du vers qui, par rejet, acquiert une importance encore plus grande. La double reprise de l'interjection accorde au complexe des objets telluriques une densité qui lui donne le pas sur le vocatif humain du début, tout en lui restant lié par la tenue du possessif. Il est vrai aussi que sémantiquement une transi-

tion se ménage par le terme de "plainte" commun à l'homme et au "merle-chat".

Quant au contenu des images, cet extrait permet de saisir le mécanisme de la représentation harmonisante. D'abord le passage se fait par l'utilisation d'un terme commun aux deux ordres, la plainte de l'homme, de l'animal. La bête choisie, dont le nom est composé, "merle-chat", participe également à deux natures, l'oiseau, le félin renforçant par doublet l'association de l'humain et de la bête, lui prêtant en tout cas une identité favorable aux glissements génétiques par analogie. Ces techniques de fondu enchaîné deviennent plus efficaces par le halo sonore qui recouvre "amour" et "merle" dans le gène phonétique commun du "m". Le passage dans la séquence introduit une modulation nouvelle, le vocatif et la forme nominale relayant le monologue animé du début où le locuteur s'adresse à lui-même et au "tu" sous des formes nettement personnelles. La réalisation textuelle d'un enchaînement de la femme au monde avait été secondée anecdotiquement par une illustration de la définition que le locuteur donne de lui-même: "cet homme de lisière". Ce terme de "lisière", bordure, partie extrême d'un terrain, comment ne pas y voir l'explication "rationnelle", "pittoresque" même de la structure harmonisante dont le poète traduit concrètement la présence archétypale? Quoiqu'il en soit, la subtile mise en oeuvre métaphorique et allitérative de la liaison des règnes biologiques s'en trouve comme enchassée ou mise en abîme dans un cadre descriptif qui prétend d'abord illustrer l'aptitude du locuteur à se tenir à la limite de deux territoires, donc de participer de ce point de communication aux vertus conjointes de la terre

et de l'homme. C'est ainsi que le "décrit" procède à une transition d'ordre spatial qui nous conduit à la nature. De cette façon, le texte, dans tous ses aspects: succession syntagmatique, progression descriptive, enchaînements sémantiques et phonétiques, illustre un passage de l'univers humain de l'amour à l'exultation d'un monde érotisé. Une fois passé le seuil de la "felix conjunctio", le récit demeure suspendu par la disparition des verbes et la fusion de la femme-monde provoque une jubilation au niveau du texte par des énumérations exclamatives ("ô"), des répétitions de termes ("amour", "neige"), des constellations de phonèmes ("m", "f") qui traduisent l'extase d'être conjoint à une portion vivante du cosmos par la médiation de la femme. A cet égard, nous avons déjà parlé du rôle du "m" qui mute brusquement en explosion de "f", al-litération peut-être la plus suggestive du texte³⁵, phonème magnétique dans l'oeuvre de Miron: "ô fou feu-froid de la neige" (VII, v.11). Son rôle, à ce point du texte, révèle un caractère hautement harmonisant parce qu'il unifie dans son creuset les notions contradictoires de feu et de froid, tandis que l'épithète "fou" englobe le phénomène de la fusion dans la suggestion d'un état nouveau, hors du commun, par lequel l'amour signale son accomplissement. Cette opposition reviendra sur un mode apaisé par l'étalement d'un vaste circonstanciel à la fin de la séquence:

dans le froid des plus lointaines flammes (VII, v.15) [,]

³⁵ Il est certain que le "f" possède dans l'ensemble du texte de Miron un caractère privilégié comme producteur de séries liées à la rythmique du geste sexuel. Voir, outre le présent passage de La Marche à l'amour, VII, v. 11,12, L'Ombre de l'ombre, p. 80, v. 15-18, etc.

non sans avoir répété symétriquement la double obsession phonétique du "m" et du "f", cette dernière simplement variée par l'inversion des termes et l'usage d'un synonyme (feu / flammes):

mon amour... (v.9)
de merle-chat (v.10)

mon amour (v.13)
morte (v.14)

ô fou feu froid de la neige (v.11) dans le froid des plus lointaines flammes (v.15) [.]

Il reste maintenant à examiner la "logique" imaginaire qui préside à l'enchaînement des matières de ce cosmos intime. Une fois que le lien entre la femme et l'animal se trouve établi, le texte développe un tableau par juxtaposition d'éléments descriptifs, sensations, idées concrètes colorées par une forte effervescence érotique. Le lien est motivé par le souvenir d'une conduite du locuteur en contact avec la nature: "homme de lisière" (VII, v.7), "parmi les pluies de trèfles (VII, v.8). Il s'agit d'une réminiscence multiple de sensations et d'expériences qui, une fois le cadre posé, se développe librement. "[P]lainte / de merle-chat dans la nuit buissonneuse" (VII, v.9,10) s'insère comme un fragment concret dans le texte. Du "merle-chat", l'on passe par contiguïté dans la mémoire à la nuit dans les bois où cette plainte fut entendue. Sauf que la forme adjectivale des buissons transforme la scène en qualité polarisée non plus par un souci descriptif simplement réaliste mais en symbole. "[L]a nuit buissonneuse" indique un seuil au-delà duquel seront possibles les équivalences les plus osées entre les contraires les plus absolus. La nuit est cette atmosphère nocturne au sens imaginaire (en plus de la nuit au sens propre), comme dans la cornue de l'alchimiste fusionneront les matières d'un or nouveau. "[B]uissonneuse",

tout en signifiant d'opaques et complexes foisonnements, prolonge la pénombre active où fermentent les germinations soumises aux rythmes lunaires. N'y a-t-il pas dans cette simple expression de "nuit buissonneuse" toute la suggestion d'une force printanière en éveil? L'on sait que dans l'imaginaire sont isomorphes la lune et les réalités soumises à son rythme, les eaux, la germination, les menstrues, etc. Une critique superficiellement textuelle serait bien impuissante à expliquer l'enchaînement des images du texte. Comment relier "pluies de trèfles" (VII, v.8), "nuit buissonneuse" (VII, v.10), "froid de la neige", "beau sexe floral" (VII, v.12). Pourtant si l'on garde en esprit la notion de rythme matérialisée par l'apparition, la croissance et la mort de la lune, ne peut-on pas comprendre la juxtaposition des réalités printanières: "pluies de trèfles" (VII, v.8), "plainte / de merle-chat" (VII, v.9-10), "nuit buissonneuse" (VII, v.10) à celles de la mort: "froid de la neige" (VII, v.11), "mon amour... morte" (VII, v.13,14)? Comme l'astre, l'amour porte un double visage de rut printanier et de mort-froide. Et, pour bien marquer l'intime parenté des deux épiphanies liées dans leur succession, l'une et l'autre échangent leur valence affective. La "plainte" se rapporte à la saison vivante, tandis que la neige par proximité et ferveur exclamative se contamine d'une splendeur florale. On notera la présence de la végétation pour illustrer la lune-femme comme une réalité source de force et de vie qui contrôle le cycle des saisons. La femme, tout comme la lune, dont Mircea Eliade étudie les cultes primitifs, réunit les virtualités paradoxales d'"être véritablement", d'exister en plénitude et en même temps de vivre et de devenir. Le tableau de la sé-

quence VII de La Marche à l'amour que nous étudions en ce moment (v.9-15) commence et finit par un paradigme de la femme, "mon amour", affirmant par la répétition une pérennité de la femme et de sa position comme réalité ultime et totalisante dans la conscience du locuteur. Entre ces deux pôles de l'extrait se déroulent les phases d'un devenir passant de la naissance à la mort qui s'échangent réciproquement dans une sorte de régénération métaphorique où le froid s'enflamme et où le feu devient neige. Si la mort paraît l'emporter, à cause de la position de "morte" (VII, v.14) constitué en unité prosodique, le phénomène imaginaire dont nous traitons ne s'en trouve pas infirmé. A un autre niveau du texte, qui est celui du récit, se joue un drame où les valeurs impliquées à la fois dans l'imaginaire et dans l'histoire vécue connaissent à chacun des niveaux, une sanction différente. Toutefois, même au plan du raconté, le souvenir revivifie l'amour et, replacée dans le déroulement de La Marche à l'amour, cette séquence apparaît comme une incandescence du passé et le recommencement de la quête amoureuse. C'est donc que le récit lui-même, selon ses règles propres, dit la même chose que l'imaginaire en travaillant à l'affirmation d'un devenir par la dramatisation d'une constante, l'amour.

A la nuit buissonneuse succède le froid pour insérer dans le rythme des saisons l'allusion à la vie des plantes, tout comme un peu plus haut, le sujet "bramait" le nom de la femme (V; v.2,21) parmi les "pluies de trèfles". Le parallélisme exact des expressions:

... bramer ton nom (VII, v.7)
 ... parmi les pluies de trèfles
 (VII, v.8)

... ô ma plainte (VII, v.9)
 ... dans la nuit buissonneuse
 (VII, v.10)

associé par deux fois l'appel de l'amour disparu à la profusion végétale. Parce que, au plan de l'imaginaire, la plante correspond à la lune et que la lune mythique est présente dans le texte sous l'épiphanie de la femme. C'est pourquoi, l'appel lancé dans l'espace végétal par deux fois est-il aussitôt relayé par l'énumération des réalités isomorphes: l'eau des "pluies" (VII, v.8), la femme ("mon amour", v.9,13), la rythmique des saisons ("floral", "neige", VII, v.12) ou bien des prolongements dans l'ordre de la végétation.

On notera combien spontanément se retrouve dans ce passage la matière des quatre éléments: eau, terre, souffle et feu, le souffle étant représenté par l'allitération du "f" et les modulations de la voix. Pourtant, c'est au feu que revient la place dominante comme l'élément lié à l'explosion érotique: "feu" (VII, v.11), "éclair" (VII, v.13), "flames" (VII, v.15). Le passage témoigne d'une valorisation sexuelle prononcée qui s'ajoute à l'usage métaphorique du feu pour signifier les forces d'engendrement de la saison nouvelle, elles-mêmes conjuguées à leur contraire, "la neige", dans la succession rythmée des saisons. Par ailleurs, la "neige" dans l'usage mironien jouit également d'une connotation érotique parce qu'elle est liée à la blancheur du corps de la femme. Ces raisons référentielles ne nuisent nullement à leur fonction imaginaire car l'amour (vie) et la mort font tandem dans la rythmique agro-lunaire, aussi bien que la possession et la perte peuvent se succéder dans le récit. Davantage, le texte, en faisant allusion au sexe de la femme directement, confirme, si besoin était, le caractère érotique du passage. D'abord, l'invocation au "sexe", comme partie du corps de la

femme, place celui-ci dans l'ordre des paradigmes de "mon amour". La raison imaginaire de l'apparition du sexe à cet endroit, c'est que cet organe, siège des menstrues, se soumet lui aussi aux rythmes lunaires. Le texte lie son apparition à deux autres phénomènes à saveur fortement sélénique. Dans la série des paradigmes, qui se relaient dans la fonction vocative, "beau sexe..." est immédiatement suivi de "ô ma neige" dont le "ô" exclamatif majore la ferveur. L'ordre du vers induit l'équivalence des deux termes. Par ailleurs, le "sexe" est assimilé à l'efflorescence végétale par l'adjectif "floral" dont l'éclatant final désigne ce complexe sexe-fleur-neige comme le centre de la constellation lunaire. Ainsi, dans ce passage complexe au riche substrat imaginaire, la femme assume toutes les fonctions lunaires. Elle impose le rythme saisonnier, contrôlant et mesurant le temps subjectif dans lequel s'inscrit le poème. Surtout elle entraîne dans son sillage tout le cortège des réalités bio-cosmiques, pluies, végétation. Bref, l'influence de son rythme, naissance, mort et régénération coordonne aux plans cosmiques les plus divers toute une série de phénomènes affectant les quatre éléments.

Nous pourrions analyser de ce point de vue l'ensemble des poèmes et fort rares seraient ceux où la rythmique agro-lunaire ne jouerait pas sinon à titre de sujet principal, du moins à titre de connotation. En réalité, la raison de cette prédominance doit se chercher dans le tissu du destin de l'homme. Toute la problématique humaine prend place à l'intérieur de cette histoire pathétique d'une vie qui se termine par la mort. Dès les premiers âges du monde, l'homme pénétré de terreur

face au temps a cherché un refuge et un salut contre une mort définitive. C'est dans la contemplation de la lune qu'il s'est trouvé lui-même, car le cours de l'astre lui enseignait sa propre histoire, naissance, croissance, décroissance et mort. En approfondissant sa méditation sur l'épiphanie lunaire, l'homme primitif a retenu la caractéristique du rythme dont l'application à différents plans cosmiques a permis la découverte de tout un réseau de correspondances et d'identifications.

C'est ainsi que l'homme aussi bien primitif que contemporain porte dans son imaginaire tout un système d'épiphanies de son propre mystère dont la solidarité constitue une syntaxe réelle antérieure à tous les autres ordres qui sont venus se superposer à elle. Là communiquent sans heurt et s'interchangent lune, femme, pluies, végétation, menstrues, tout ce qui est et n'est pas, tout ce qui est rythmé par "succession des contraires", tout ce qui "devient par succession des modalités polaires (être - non-être, formes, latences, vie mort)"³⁶. Est-il besoin de dire que c'est l'imaginaire qui dicte les images et leur succession qui forment l'essentiel de la poéticité. Le poète, à chaque moment de l'histoire, puise toujours dans le même répertoire de symboles. Si l'invention verbale et les développements de la technique permettent un renouvellement indéfini des formes, les réalités de base demeurent les mêmes. Identique le destin de l'homme, identique la constance substantielle des matières, identiques les sens de l'homme et les grands gestes primitifs.

C'est pourquoi Miron, traitant sa propre histoire, en parle

³⁶ Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions..., p. 161.

comme d'une manifestation individualisée de l'universelle histoire lunaire. Souvent les données primitives, à force d'être familières cessent d'être perçues. Nous avons tenté, à travers ces analyses de nous attacher à montrer le fondement de la fonction lunaire, c'est-à-dire la bielle, le mécanisme harmonisant grâce auquel celui qui pense, rêve ou parle, peut lier et enchaîner des phénomènes différents à divers plans cosmiques. La structure harmonisante pouvant jouer à tous les niveaux, elle enchaîne la succession des figures contraires, les phases d'un processus, elle relie les différents plans de l'espace. Aussi avons-nous cherché non un inventaire exhaustif de toutes les transformations de la structure mais à relever et à décrire quelques types significatifs d'application de ce mécanisme dans des poèmes ou des portions de poèmes bien définis. Le thème du voyage et ses variations de la sonde, du regard, du poème, etc. ont montré la forme la plus simple et la plus universelle d'enchaînement des phases et de plans dans le temps et l'espace. Quittant le domaine des déplacements matériels, nous avons cherché à saisir comment l'imaginaire pouvait opérer des passages et des enchaînements en travaillant de l'intérieur les matières et les diverses formes de représentation. Enfin nous avons voulu faire saisir comment tout le clavier des équivalences cosmiques intuitionné grâce à la rythmique lunaire demeurait à la disposition du poète et continuait son activité au sein de nos histoires les plus contemporaines. C'est tout un véritable système d'une cohérence remarquable et d'une valeur métaphysique sans égale qui inspire, guide et nourrit de la façon la plus matérielle la rêverie du poète. En traitant de la terre et de l'amour, Miron, poète québécois,

rejoint et reprend les grandes images du laboratoire primitif.

Au terme de ces deux chapitres, nous sommes en possession d'une vue d'ensemble du domaine imaginaire. Il s'agit maintenant de reprendre en détail l'étude et l'analyse de phénomènes que nous avons approchés et décrits de façon large, globale, en analysant les figures et les structures particulières qui constituent et articulent les grands axes de la représentation imaginaire.

DEUXIEME PARTIE

LA STRUCTURE HARMONISANTE

LA STRUCTURE HARMONISANTE

Touté l'élaboration imaginaire de l'oeuvre de Miron trouve son centre dans le Régime nocturne de l'image. Cette expression chez Durand désigne une structure de représentation, ou mieux un groupement de structures voisines¹, dans lequel la libido "qui a le sens de désirer en général, et de subir la pente de ce désir"², au lieu de fuir dans la lumière et la séparation d'une Eternité intransigeante, se tourne avec avidité vers la condition mortelle et ses réalités. La poésie de Miron exprime avec cette pente du désir humain par laquelle la chair, la mort et la nuit sont désirables, recherchées et embrassées dans un renversement du régime affectif des images, d'où cette qualité de Nocturne dont est qualifié l'ensemble des images et des groupements d'images qui en constitue l'expression textuelle.

Cette tentative de la conscience imaginante, pour harmoniser l'instinct d'absolu et la réalité contingente, mortelle surtout, donne au travail de l'imaginaire des orientations bien précises que Durand a identifiées et délimitées en distinguant, à l'intérieur du Nocturne, trois manières majeures de solutionner le problème de l'existence. Les structures harmonisantes, les structures dramatiques, et les structures temporelles³.

¹ Gilbert Durand; Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale, coll. Etudes, no 14, Paris, Bordas, 1969, p. 66.

² Ibid., p. 223.

³ Nous pouvons réordonner pour les fins de notre étude les divisions de Durand. C'est ainsi que, de la deuxième partie du livre

Dans la deuxième partie de notre travail, nous allons examiner l'usage que Miron a fait des structures synthétiques, et plus particulièrement d'un domaine de celles-ci, les structures harmonisantes. En effet, si l'ensemble structural synthétique tend à réaliser la "coïncidence des opposés", afin d'inverser positivement les valeurs de l'existence temporelle historique, la mise en oeuvre des structures harmonisantes consistera, elle, à produire l'accord d'éléments divers, antithétiques, qui en est, si l'on veut, le fondement concret dans le discours. Le chapitre deux de la première partie s'attacherait à décrire le retentissement d'une démarche de l'imaginaire; soit le schéma de la rythmique agro-lunaire, où le temps se dessinait sur la projection de sa plus antique mesure, le cycle de la lune. Revenant à l'étude des "structures harmonisantes", dont la rythmique agro-lunaire constituait la "chronologie", cette deuxième partie étudiera les éléments divers dont le régime nocturne essaie la conciliation. D'un point de vue statique, nous étudierons les figures par lesquelles le "moi" se représente et se pose face au monde. Ces figures, qui prennent forme de dyades, seront consi-

deuxième: Le régime nocturne de l'image, partie intitulée: Du denier au bâton (p. 321-399), la sous-division: Le drame agro-lunaire (p. 339-359) nous a inspiré les termes de "structures dramatiques" et de "structures harmonisantes", tandis que l'ensemble des chapitres 1 et 2 de cette deuxième partie, soit les p. 321-378 et les p. 378-399, qui s'intitulent respectivement: Les symboles cycliques et Du schéma rythmique au mythe du progrès nous a suggéré l'expression plus globale de "structures temporelles". Quand l'ordonnance du livre de Durand répond à des exigences de logique, nous avons surtout recherché à retrouver la cohérence évolutive de l'élaboration technique des procédés statiques et dynamiques par lesquels l'imaginaire construit son discours. Ainsi nous déduisons de l'intention nocturne, suivant un ordre allant du simple au complexe, la démarche à la fois chronologique et logique de l'imaginaire.

dérées sous deux modes majeurs de formation: les jumeaux et le couple. Enfin, comme ces tendances de la psyché déroulant son discours inspirent et gouvernent les thèmes, les images et le déroulement des textes, nous tenterons en recensant les figures du "moi" de décrire la coïncidence pouvant exister entre l'imaginaire comme activité propre de la conscience et l'aspect stylistique des poèmes qui sont le lieu de son épiphanie. Ainsi examinerons-nous le rôle de la métaphore qui jette un pont entre des éléments lointains, voire antithétiques, et celui du déroulement syntagmatique, dans la mesure où il traduit la configuration agro-lunaire.

Après avoir étudié le mécanisme dynamique de la rythmique agro-lunaire, nous tenterons maintenant de cerner un premier aspect du Régime nocturne de l'image dans la mise en oeuvre des structures harmonisantes sous leur aspect statique de figures ou dyades.

Avant la pensée philosophique, "entreprise théorique d'explication du monde"⁴, toutes les figures de l'existence commencent par apparaître comme enveloppées dans la pensée et l'atmosphère de l'imagination mythique, qui leur donne leur forme, leur couleur, leur qualité propre. L'erreur intellectualiste, qui pèse encore de tout son poids dans la pensée de maints philosophes aura été de croire que la philosophie, comme la lumière chassant les ténèbres, aurait relayé la pensée mythique, comme le progrès entraîne la mise au rancart des outils primitifs. Nous savons maintenant que le mythe constitue une tentative

⁴ Ernst Cassirer, La philosophie des formes symboliques, 2. La pensée mythique, traduit de l'allemand par Jean Lacoste, Coll. "Le sens commun", Paris, Les éditions de Minuit, 1972, p. 15.

autonome et complète d'explication du monde, dans son ordre. Ce que nous avons aperçu jusqu'ici, en nous attardant à décrire quelques applications de la structure harmonisante, nous a révélé une représentation effective du temps et de l'espace, c'est-à-dire un système-outil capable de représenter deux dimensions de l'univers et de les manipuler suivant les grandes orientations du désir humain. L'homme, avons-nous dit, aspire à objectiver dans la représentation mythique la perception immédiate de son propre destin, à savoir de sa propre finitude, mais aussi de sa capacité de régénération. La fascination de la lune sur son esprit, et l'attraction exercée par la loi lunaire sur l'ensemble des phénomènes qui lui sont soumis, obéit à cet instinct de concilier la vie humaine et l'immortalité. La réflexion philosophique répondra à la même préoccupation en élaborant la problématique de l'être et du devenir. Si nous résumons l'effort mythique, pour créer les outils de la mise en oeuvre et de la conception de l'effectivité immédiate des phénomènes, nous avons vu l'élaboration d'une syntaxe permettant un déroulement dans l'espace et dans le temps, et partant, la production du récit mythique.

Ainsi, comme nous l'étudierons dans les prochains chapitres, la pensée peut rendre compte du devenir temporel, en passant d'une phase à l'autre du déroulement chronologique, elle peut aussi revenir au point fixe des origines considéré comme la plénitude ontologique. Mais enfin, le récit mythique comporte des personnages assumant des actions diverses à portée symbolique, en ce sens qu'elle n'ont pas de signification historique pure, mais qu'elles traduisent une représentation du mystère de

l'existence dans et par la subjectivité de l'homme. Et c'est là que nous constatons que l'imagination mythique résout le problème "métaphysique" en le projetant sur deux axes en quelque sorte. D'une part, le mythe raconte une histoire à saveur subjective dont le but consiste à concilier les antinomies de l'aspiration à l'éternel et les démentis du temps qui passe, et d'autre part, les figures (qui deviendront personnages en s'engageant dans la geste mythique) représentent, elles aussi, le drame de l'unité essentielle et de la multiplicité des êtres. Avant les pré-socratiques, Héraclite et Parménide, la pensée primitive avait perçu, exposé et résolu cette contradiction sur un double mode: par des figures statiques (personnages), et par des figures temporelles (récit mythique).

Il faut maintenant examiner dans le texte de Miron la nature des "personnages" nommés et pris comme actants des poèmes en leur support raconté. Ils sont certes choisis en fonction des préoccupations du poète et, tout en signifiant pleinement au niveau de l'anecdote et à celui de l'histoire subjective du poète, ils constituent une sorte de système renvoyant aux figures de la représentation mythique. En effet, les poèmes élaborent un mythe personnel qui se range tout naturellement sous les lois de la mythologie universelle, s'agissant de refléter dans le microcosme d'une existence exemplaire la figure totale de la problématique humaine, et mettant en oeuvre les mêmes procédés de la rêverie, qui consistent à laisser travailler librement et en prise directe l'esprit, à son point de contact avec le monde comme matière et expérience sensible. Dans un tel cas, la philosophie interposerait entre l'homme

et le monde un appareil conceptuel et le filtre d'une théorie systématique. A la limite, le poème se présente comme un mythe individualisé.

Le drame agro-lunaire répondait à la volonté syncrétique d'unifier les contraires par le passage de la mort à la renaissance⁵. Nous en avons étudié quelques effets aux plans de la représentation du temps et de l'espace, et comme fondement du schème cyclique, tout en nous limitant à l'examen du chaînon harmonisant. Le cycle, lui, sera constitué d'une série de phases ou de figures articulées par la figure harmonisante en vue de réaliser une "scansion dramatique du temps"⁶ polarisé par l'éternel retour. Fondamentalement le drame agro-lunaire avait pour fonction d'ordonner "en un récit ou une perspective imaginaire"⁷ situations néfastes ou valeurs négatives et valeurs positives dans le sens d'un progrès. Ainsi le symbolisme lunaire synthétisait des phénomènes adverses, la lune illustrant "la succession des contraires, par l'alternance des modalités antithétiques: vie et mort, forme et latence, Etre et non-être, blessure et consolation"⁸.

Les historiens des religions ont montré comment le caractère phasé du devenir lunaire engendrait le drame, et partant la figure ju-

⁵ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 337. Dans cette même page, Durand renvoie aux considérations fondamentales de Mircea Eliade sur le sujet.

⁶ Ibid., p. 338.

⁷ Ibid., p. 343.

⁸ Ibid., p. 338.

melle de la Mère et du Fils. De "la désolation de la déesse [...], à cause de la catastrophe qu'elle provoque elle-même, on glisse par transfert à la désolation à propos de la mort du Fils qu'elle n'a pas causée"⁹. Il est important de saisir que la multiplicité des figures, bientôt des personnages, répond au souci de monnayer avec vraisemblance la contrariété sur plusieurs personnes, puisqu'une seule figure ne peut supporter logiquement la coïncidence des contraires. Afin de ne plus penser l'ambivalence "en même temps et sous le même rapport"¹⁰, celle-ci devient temporelle, et alors s'engendre une histoire aux figures-personnages multiples. De la divinité androgyne primitive, l'on passe à des figures jumelles, à des dyades.

Or le poète se raconte lui-même, le "je" étant le centre du poème, et s'efforce de saisir sa vérité, de concilier ses propres contrariétés. En ce sens, comme nous l'avons dit, le poème est un mythe individualisé puisqu'il consiste à dire l'incidence subjective du drame général de la condition humaine. Aussi le poète a-t-il d'instinct recours aux procédés du mythe. Il se dédouble et se distribue en plusieurs personnages, attire à soi et assimile les formes contraires du monde afin de recréer l'ambiance de l'unité primitive. Telles quelles, ces figures-personnages seront mobilisées dans les représentations des poèmes, soit sous des formes statiques, soit sous des formes dynamiques.

⁹ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 344.

¹⁰ Ibid., p. 344.

L'examen des poèmes de Miron nous amène à conclure que le poète se représente ou se met en situation toujours en rapport avec une autre réalité, qui peut être une présence cosmique, terre, pays, univers ou un personnage, lui-même, un héros ami ou ennemi, une amoureuse¹¹. Eu égard au genre poétique, aucune de ces réalités n'entre dans le poème à titre objectif, mais pour y exprimer une modalité du locuteur, ou une forme de relation de celui-ci à un dehors qu'il travaille à se simulariser¹².

De la liste des figures-personnages nommés et mis en situation, l'on peut effectuer une classification, les ramenant à trois types majeurs. D'abord, le poète utilise des figures jumelles dont les traits, la fonction et le destin coïncident aux siens propres. Ensuite, la figure du couple, homme et femme, occupant une place à part dans L'Homme rapaillé, se caractérise évidemment par une différence physiologico-descriptive et un lien de nature érotique. Enfin, il existe des assemblages complexes, plus ou moins instables, où se croisent plusieurs types de liaisons. C'est à l'étude de ces figures ou dyades que nous consacrerons les pages qui vont suivre.

¹¹ La lecture de la concordance de L'Homme rapaillé et de Courtepoinies permettrait d'identifier assez rapidement et sous un angle statistique ces diverses figurations.

¹² Ainsi les notions classiques de contamination psychologique, de paysage intérieur, peuvent-elles recevoir de l'étude de l'imaginaire un éclairage nouveau, et une motivation encore plus déterminante.

CHAPITRE UN

LA DYADE JUMELLE

LA DYADE JUELLE

Qu'entendrons-nous par jéuillité? Il faut aller à la notion, la plus simple, celle de naissance simultanée dans le temps. A cela s'ajoutent comme corollaires, la ressemblance des traits, le partage de la même fonction, et la communauté de destin. Dès le départ, il faut distinguer les jumeaux des figures dramatiques, obtenues par dédoublement antithétique du sujet et auxquelles sera consacré la prochaine partie. Il s'agit certes d'un dédoublement mais fondé sur la similitude, et dont la fonction générale consiste à traduire l'identité à celui qui parle, comme le miroir renvoie une image identique à celui qui le consulte.

Le phénomène ne se catalogue pas avec facilité puisque la figure du jumeau ne relève pas d'un mode de production stable. Néanmoins, le plus souvent, cette figure, dans sa genèse, procède d'un dédoublement. Le "moi" se disjoint de lui-même, produit un semblable qui peut rester à peine distinct du "moi producteur, mais aussi aller jusqu'à la personification distincte. Nous examinerons donc l'ensemble des cas de jéuillité, des jumeaux à l'état de formation aux jumeaux de forme achevée. Quoi qu'il en soit, le jumeau, replacé dans l'ensemble des figures statiques de la mythologie, constitue le point de départ du dramatisme, puisque la substance pleine, indifférenciée de l'unité divine, quand elle entre dans le temps contrôlé par la lune et qu'elle assume la contrariété des phases qui en résulte, révèle d'abord le caractère androgyne du dieu. Mais, comme nous l'avons déjà signalé en citant l'explication de Durand, "la coïncidence des contraires dans un même objet est

insupportable même pour une mentalité primitive"¹³. Le besoin de mon-
nayer les différents aspects de l'histoire sur plusieurs personnages
donne naissance au symbole du Fils. Or la production de figure jumelles
ou antithétiques relève du même souci mythique de se raconter. Le per-
sonnage peut être semblable à son producteur, ou bien il peut s'en dé-
tacher et commencer une autre histoire, tout en conservant comme une
blessure la marque de son arrachement à l'unité primitive. C'est pour-
quoi notre étude s'attachera successivement à l'examen des figures ju-
melles, puis à celui des constellations dramatiques:

¹³ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'ima-
ginaire..., p. 344.

A. Les images ironiques du "moi".

Le poème liminaire¹⁴ présentait déjà un cas de gemellité ambiguë, non au niveau de la figure dont nous traitons, mais à cause de l'interférence d'autres structures. Miron, en relisant son oeuvre dans le but de la publier sous le titre de L'Homme rapaillé, se trouve confronté à lui-même, d'où la présence de deux "je" théoriquement identiques. Dans un voyage qu'il qualifie d' "abracadabrant", il se voit et revient à sa propre intimité. C'est bien à un jumeau de lui-même, à une exacte reproduction de sa figure qu'il se trouve confronté:

il y a longtemps que je ne m'étais pas revu
me voici en moi...¹⁵ [.]

Ce poème, destiné à la préface du recueil, veut marquer une distance entre l'auteur et ce qu'il a écrit. L'Homme rapaillé, comme le dit le titre, se veut une somme de l'auteur et de ses images, mais une somme au passé parce que l'oeuvre faite apparaît à l'auteur comme une page qui se tourne sur "ce qui commence"¹⁶. Ailleurs, il disait avec un certain mépris:

Longtemps je fus ce poète au visage conforme¹⁷ [.]

Dans les Courtepointes, il dira:

¹⁴ Gaston Miron, L'Homme rapaillé, coll. du Prix de la revue Etudes françaises, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p.5.

¹⁵ Ibid., p. 5, v. 2,3.

¹⁶ Ibid., p. 5, v.7.

¹⁷ Ibid., Recours didactique, p. 61, v. 5.

Je ne veux pas me laisser enfermer
dans les ¹⁸gagnages du poème, piégé fou raide
mais... ¹⁸[.]

D'entrée de jeu, nous voulons présenter un cas exemplaire de gémellité et l'attitude de l'auteur face à cette figure. Partout il se refuse à la contemplation narcissique, à la reproduction de ses traits et à la stagnation sous toutes ses formes. C'est pourquoi la gémellité, que représente pour lui L'Homme rapaillé, sera traitée, sinon avec mépris, du moins avec le souci de marquer des distances. Nous avons déjà analysé en détail les réticences de la phrase et du vocabulaire pour montrer comment le poète "forçait" les figures pour opérer une mutation progressiste¹⁹. La figure des jumeaux est la correspondance statique de ce que signifie et opère dans l'ordre imaginaire les mythes de l' "éternel retour". Nous montrions alors que le poème aboutissait à la transgression du cycle et à son dépassement dans le sens d'un progrès. Ici, le jumeau aussitôt présenté est distancié par les verbes au passé qui récusent l'habitude et la familiarité de la figure jumelle.

il y a longtemps que je ne m'étais pas revu²⁰[.]

Il y a mise en doute de la figure même du jumeau par une comparaison qui exprime le refus de reconnaître sa propre ressemblance:

me voici comme un homme dans une maison
qui s'est faite en son absence²¹[.]

¹⁸ CO., Séquences de la Batèche V, v. 10-12, p.44.

¹⁹ Voir Partie I, ch. 2, La Rythmique agro-lunaire, p. 93-97.

²⁰ H.R., L'Homme rapaillé, p. 5, v. 2.

²¹ Ibid., p. 5, v. 3,4.

Pour achever le refus de se voir comme identique à soi, le jumeau est objectivé par le "toi", tandis qu'une rupture de construction le supprime du texte:

je te salue; silence²² [.]

Si nous avons commencé par étudier l'attitude la plus radicale du poète, face à la gémellité, c'est qu'elle implique davantage qu'une saute d'humeur ou un parti-pris passager. Une véritable métaphysique de la personne s'y révèle, la concevant non comme la position immuable d'un "je", se contemplant comme identique à lui-même, mais comme une essence en devenir perpétuel et dans une histoire constamment évolutive. C'est pourquoi, la présence fortement affirmée du jumeau à travers ses négations, où mieux ses dépassements était-elle contrariée par la pression des schèmes progressistes.

Pourtant, il existe à dans toute l'oeuvre diverses formes de dédoublement et de gémellité qui correspondent à des moments précis de l'histoire de celui qui parle, ou bien qui s'immobilisent sur une figure pour saisir un aspect de la personnalité de celui-ci. Se reportant à la définition du jumeau que nous avons donnée²³, les exemples que nous allons étudier à travers l'oeuvre de Miron réaliseront l'une ou l'autre des notes de la gémellité, et à des degrés divers. Le poète aura choisi ces figures pour manifester un trait, une caractéristique de son essence, de sa fonction d'individu dans le cosmos, un aspect de son destin dans l'histoire. Ainsi, dans l'oeuvre s'élabore un protocole de

²² H.R., L'Homme rapaillé, v. 5, p. 5.

²³ Voir au début de ce chapitre, p. 145-146.

la gémellité à travers des figures récurrentes ou d'isomorphes de celles-ci. Davantage, ces figures tendent à établir entre elles des relations qu'il sera impossible de relever jusque dans le détail, mais dont nous indiquerons les axes majeurs de combinaison.

Pour entrer dans ce riche dédale, nous partirons du point où nous avait laissé l'analyse de la figure jumelle du premier poème de L'Homme rapaillé²⁴. Le locuteur y comparait le "moi", dont la collection de ses poèmes lui renvoyait l'image, à une maison qui se serait faite en son absence. Dans les Courtepointes, Rue Saint-Christophe²⁵ imagine la vie dans "une très vieille maison" (v.1). Cette "vieille maison", par le biais de la comparaison du premier poème de L'Homme rapaillé que confirme l'expression.

... où je commence
à ressembler aux meubles, (v.1,2) [,] .

montre que l'image a été choisie ironiquement comme isomorphe du "moi" ancien, jumeau renié du "moi" présent. Replacé dans la continuité du temps, alors que L'Homme rapaillé opposait deux images, le symbole choisi veut peindre le vieillissement, l'usure de la vie et de son feu. Sur un ton mi-tendre, mi-ironique, le poème imite les effets de la brume (v.4) qui estompent le "moi" et en rendent les manifestations intermittentes. L'ironie commence à jouer dès le premier vers, à cause de la

²⁴ Voir ce chapitre, p. 147-149.

²⁵ CO., Rue Saint-Christophe, p. 25.

déclaration précise:

je vis dans une très vieille maison... (v.1)

qui établit une fois pour toutes l'image de "la vieille maison". Ensuite, le poète s'amuse à définir cette condition imprécise d'ennui, de répétition et de perte progressive de soi. La saveur du récit de la première strophe tient d'abord à ce vaste rejet qui enjambe le vers 1 sur le deuxième, inaugurant une métrique de vieillard à laquelle s'opposera le rappel des jeunes années en trois symétriques interrogations de deux vers brefs, à la strophe suivante. Pour appesantir la comparaison, le vers deux comporte une redondance, du reste soulignée par une virgule, la seule du poème. L'image comporte en soi un caractère hyperbolique, puisque l'on glisse malicieusement de la "très vieille maison" à son "vieil" habitant, assimilé à un meuble. Cette répétition appuyée du complément de "ressembler" ouvre une série d'éléments binaires qui la prolongent et en soulignent l'effet. Ce sont d'abord des jeux de phonèmes voisins: "meubles", "fauteuil", "vieille", puis deux à deux: "peu à peu", "trace" et "place", "temps" et "bancs", "tourne et retourne", "tête" et "très-très tête". Ce dernier groupe est surdéterminé phonétiquement par la répétition de "très" qui devient même un composé "très-très...". Comme cet adverbe relie "très vieille peau des fauteuils" et "très-très tête", il s'établit entre les deux expressions une parenté incongrue, dans laquelle culmine la malice du passage. Ainsi le locuteur se partage-t-il en deux personnes jumelles, un moi "vieilli" qui s'assimile aux meubles d'une "vieille maison" et un moi réel, rendu problématique par la description distanciée de la première strophe et par

les parenthèses des deux strophes qui en traitent. Son identité se fait incertaine par la forme interrogative, trois fois répétée, et par le passage à la troisième répétition de la forme personnelle au neutre: "Etais-je...", "étais-je...", "était-ce...". A cela s'ajoute l'usage d'un lexique au signe de la dissolution: "décomposition" (v.8), "errance" (v.10), "mort invisible" (v.11), et les points de suspension (v.12) qui laissent inachevé ce rappel de l'ancien moi.

Pourtant, l'on trouverait peu de signes ironiques dans les deux dernières strophes, sauf peut-être, cette image légèrement fantaisiste, à la Supervielle, dont le grain ne ressemble pas aux évocations voisines du "gong" (v.9) et des "crépitements" (v.7) et dont les adjectifs "invisibles" (v.11), "visibles" (v.12) s'apparentent à un jeu:

ou était-ce ma mort invisible pêchant à la ligne
dans l'horizon visible... (v.11,12) [.]

Tout au contraire, le resserrement du rythme, la triple interrogation qui utilise le rejet indique à chaque fois comme un frémissement intérieur préluant au surgissement du "moi", à la dernière strophe. L'élargissement de la dernière interrogation par sa coordination "ou" à la précédente, par la longueur relative du mètre, par la répétition du motif "visible", et par la densité du thème vocalique en "i", crée l'illusion d'une intense nostalgie qui permettra par le simple jeu de la ponctuation et le changement de strophe, de passer de l'ordre de la mémoire imprécise mais fervente au récit de la condition réelle, solidement implantée d'entrée de jeu par le subordonnant "cependant que..." (v.13), tout opposé aux constructions précédentes fluides et répétitives,

qui relie la troisième strophe aux deux autres et fait contrepoids, autant au "moi vieilli" qu'à un "moi" problématiquement vivant. L'encadrement de la strophe par la quasi rime "fois" (v.12), "froid" (v.16) augmente encore la cohésion et la "réalité" d'un passage consacré à la manifestation de la vitalité du locuteur.

Ce verbe "surgir" exprime à merveille ce sursaut de vie qui traverse "la très vieille peau" tandis que l'image "...seuil de mon visage" (v.14) nous renvoie au premier vers et nous permet de clarifier le symbole de la "vieille maison" ainsi identifiée comme le double du moi. Il y a osmose entre la vieille maison de la Rue Saint-Christophe et l'auteur qui se sent vieillir dans "le froid humain de la quarantième année"²⁶ et plus. Le visage devient lui-même une "vieille maison" dans lequel vit encore, "entre chaleur et froid" (v.15), c'est-à-dire dans ces intermit- tences de vie et de somnolence, un personnage qui a connu les éclats de la vie: "crépitements d'yeux" (v.6), "gong du coeur" (v.7), "mort invisible" (v.10). Bref, dans ce poème, s'exprime un dédoublement du "moi" en deux parts jumelles, dont l'une est dévaluée par la forme isomorphe de la "très vieille maison".

Dans cette veine des images ironiques du "moi", obtenues par des jumeaux inattendus, un autre des poèmes des Courtepointes présente un cas intéressant dans sa complexité même. A la [Courtepointe]²⁷, l'auteur s'invente un jumeau dans la personne d'un écrivain, Laure Conan,

26 H.R., Art poétique, p. 79, v. 3.

27 CO, Félicité, p. 26.

qui passait encore à ce moment²⁸ pour l'exemple le plus achevé de la mièvrerie sentimentale et de la plus irressuscitable vétusté. Poème du reste fort complexe, parce que Miron croise deux démarches dans une équivoque constante et narquoisement attendrie.

D'abord, Félicité Angers lui apparaît comme son double, partageant avec lui le métier d'écrivain et l'errance: "toi de même" (v.2), "tel que moi" (v.3). Le jeu, l'alternance des pronoms, "toi", "moi", "nous" imposent une étroite correspondance entre les personnages qui agissent dans un rapport de gémellité. Le ton se rapproche de celui de la conversation: fragmentation par l'usage répété de la virgule, familiarismes: "Félicité que j'appelle" (v.1), "Félicité, hein?" (v.6). Nombre de signes établissent le parallélisme des destins: "toi de même" (v.2), "tel que moi" (v.3), "...je m'enlace à toi dans..." (v.4). A la fin, les deux, "moi" et "Félicité", se confondent dans l'inutilité commune des pronoms qui les fusionnent: "qu'est-ce qu'on ferait, nous..." (v.5). Enfin, le poème boucle la ressemblance en répétant: "que j'appelle" (v.1) et "tu l'appelas" (v.8), les unissant dans le même geste. C'est ainsi que Félicité Angers et le locuteur sont posés dans le texte comme deux figures jumelles, partageant les mêmes signes et les mêmes actes. Le rapport entre les deux réside dans la "pose ancienne" (v.4) et ce "au point où nous en sommes" (v.6). Un échec amoureux ou une fixation dans le passé les frappent d'impuissance à écrire ou bien rend pour eux

28 Le poème porte la date de 1955-65, ce qui le fait antérieur aux travaux de Roger Lemoine et d'André Brochu qui, on le sait, ont réactualisé l'auteur et l'oeuvre.

inutiles les solutions de l'écriture au moment où la "mise en scène" imaginée par l'auteur les configure dans un même anachronisme courtois:

qu'est-ce qu'on ferait, nous, avec des mots (v.5) [...]

Mais nous n'avons pas encore épuisé les interprétations possibles puisque Félicité, outre sa fonction de double de l'écrivain, s'apparente encore au locuteur par l'échec amoureux²⁹. La "pose ancienne" (v.4) pourrait bien être l'image de l'amoureuse romantique, éternellement rejetée par un amant inaccessible. Miron dira ailleurs:

J'ai la trentaine à brides abattues dans ma vie
je vous cherche encore pâturages de l'amour³⁰

Une singularité de forme poétique peut ouvrir une voie à cette interprétation. Le poème se conforme au modèle classique des deux quatrains, ce qu'il était sans doute à l'origine. Or le quatrain se fragmente en deux distiques qui détachent comme une interrogation et une réponse. Si la syntaxe de la dernière strophe paraît en rupture avec ce qui précède, comme le seraient des propos décousus, cette disposition rétablit cependant, à un niveau plus global, une certaine cohérence, puisqu'elle fournit une réponse rejoignant non seulement la deuxième strophe mais encore l'ensemble des questions posées par la multiple identité jumelle des deux personnages du poème. C'est que le poème se déroule comme une rêverie suggérant de multiples rapports, technique favorisée par l'emploi du style de la conversation, parce qu'on peut glisser

²⁹ Les dates avouées de composition permettent de penser que Miron connaissait les révélations biographiques que venait d'apporter la thèse de S. Jean de l'Immaculée, (Blais, Suzanne), Angéline de Montbrun, étude littéraire et psychologique, thèse de doctorat, Université d'Ottawa, 1962, 205 p.

³⁰ H.R., Art poétique, p. 79, v.1.

plus facilement d'une signification à l'autre, par allusion ou par anacoluthes; sans qu'il soit besoin d'expliquer logiquement la chaîne des rapports.

Pour élucider la correspondance des amours de Laure Conan et du poète, il faut revenir au premier vers et le comparer au dernier à partir de leur verbe commun: "Félicité Angers que j'appelle,..." (v.1) et "...comme en secret tu l'appelas" (v.8). Alors, à quoi donc rattacher l'avant-dernier vers au plan de la syntaxe puisqu'il se compose de substantifs:

toutes les femmes, Félicité, toutes encore (v.7) [?]

Vraisemblablement il reprend en écho le premier vers qui nomme deux fois Félicité. Il suffit de mettre en regard les deux vers pour constater la correspondance des formes et des positions des substantifs, d'abord l'appellation complète, puis la reprise en écho sous une forme simplifiée:

Félicité Angers ...	Félicité (v.1)
Toutes les femmes...	toutes encore (v.7) [.]

Ainsi, à la première forme complète se trouve substitué "toutes les femmes" (v.7) que le poète reprend en écho après le vocatif "Félicité" (v.7) sur le coup d'une prenante aspiration, retardant jusqu'à la chute le verbe "appeler", gouverné cette fois par le "tu" et conjugué à un temps passé. Tous les indices d'exacte réciprocité de traits et de destin entre le locuteur et Félicité permettent de reconstituer le dessin de la syntaxe, rompue par la suggestive anacoluthie d'un complément d'objet libéré par sa résonance privilégiée et presque fait vocatif, tout comme, au premier vers, Félicité Angers d'abord objet de "j'appelle" est presque

Félicité Angers que j'appelle, Félicité où es-tu (v.l)
Toutes les femmes [...], Félicité, toutes les femmes
→ [tu l'appelas] [.]

rien n'a changé comme en secret tu l'appelas (v.8)

La difficulté d'interpréter le poème, l'impossibilité d'une lecture univoque, tient à l'obsession créée sous le texte par la figure jumelle. En effet, non seulement Félicité est-elle le double du locuteur, sous l'aspect de l'écrivain transi par l'échec amoureux, mais encore la soif mal éteinte des femmes suscite-t-elle chez lui un dédoublement de Félicité en "toutes les femmes" (v.7), donc en amoureuse possible.

D'abord, il ne dit pas Laure Conan, ce qui était le nom de plume, mais Félicité Angers, une fois afin d'assurer l'identification du personnage. Puis il passe au prénom seul qu'il avait déjà consacré dans le titre. Il la cherche dans un espace: "où es-tu" où il n'y a pas de coordonnées conjugales: "tu n'as pas de maison ni de chaise" (v.2). Pour marquer la similitude de leur inactualité, il utilise une image d'amoureux: "...je m'enlace à toi dans cette pose ancienne" (v.4).

Enfin une ultime interprétation du dernier vers confronté au premier peut donner, comme nous l'avons signalé, au pronom "tu" l'antécédant "moi". Félicité n'ayant pas répondu à l'appel inaugural, celui qui parle conclut en se parlant à lui-même:

rien n'a changé comme en secret tu l'appelas (v.8) [.]

Félicité, amante malheureuse, devenant figure de "toutes les femmes" n'était pas l'une des moindres ironies de ce texte. Le secret du poème, incanté pourrait-on dire de la figure jumelle habitant les profondeurs, tient à la réalisation textuelle de l'image: "je m'enlace à toi dans cette pose ancienne" (v.4), où le parallélisme narquois du poète se comparant à une femme de lettres vieillotte et mal aimée glisse à l'histoire d'amour. Au plan de l'imaginaire, cette contamination résulte de la proximité des figures du jumeau et du couple. De même que le destin de la femme de lettres fut d'appeler l'amour à travers des fictions qui voilaient sa soif, ainsi le poète exprime-t-il sa recherche d'amour dans son appel à Félicité.

Avant de quitter ce poème, il serait intéressant de montrer comment ces rapports riches et complexes, régis par une structure de

l'imaginaire, sont mis en évidence par la forme. C'est pour traduire sa ressemblance à Laure Conan, donc illustrer un lien de jéllité, que le poète a choisi une forme qui pastiche la "pose ancienne", quasi régulière, de syntaxe subtile et de vocabulaire noble. En même temps, une sorte d'attendrissement narquois faufile ou glisse des éléments familiers à travers le noble tissu. Par exemple, à la strophe 2, cette interrogation "en prose" qui se termine par un "hein" cacophonique. L'anacoluthé, l'inversion finale, le changement du temps verbal distanciant le dernier vers du texte, ramène la chute au pastiche savant d'un poème d'amour ancien. De cette manière, le poète exprime subtilement une parenté d'ordre imaginaire, soit une image de lui-même, reflet de sa double expérience d'écrivain et de "marcheur à l'amour".

De l'étude de ce poème, nous pouvons retenir la constatation suivante. Une figure apparaît rarement seule. Ainsi le jumeau peut-il "s'enlacer" au couple et le couple lui-même, en rétrogradant de sa différence de signe sexuel vers l'unité primitive, pourrait évoluer vers la figure synthèse de l'androgynie. Dans le cadre de ce chapitre nous étudierons la figure jumelle quand elle apparaîtra dominante, sans prétendre à la détacher complètement des liaisons qu'elle peut entretenir avec d'autres figures. C'est ainsi que l'étude du "moi" ancien du poète nous avait conduits à une figure jumelle: Félicité Angers, mais qui se présentait dans une certaine irradiation du couple amoureux.

B. Le jumeau "poésie".

Cependant, l'exemple précédent n'épuise pas la méditation du poète sur son activité et son rôle d'écrivain. Outre Félicité, personification rare, projection ironiquement significative de lui-même, le poète s'est souvent hypostasié dans la figure de la poésie. Celle-ci l'a intéressé comme un personnage, double de lui-même, dont il suivait le destin. Parmi les figures jumelles explicites, - par là nous voulons dire qu'elles présentent une communauté de traits avec le poète directement lisibles, - la Poésie occupe une place à part. A côté de deux poèmes de L'Homme rapaillé³¹, Ma Désolée sereine et La Pauvreté Anthropos qui lui sont nommément consacrés et sur lesquels nous reviendrons, les allusions y sont nombreuses, quand ce ne sont pas des passages entiers intercalés dans le tissu des poèmes³².

Comme le poète se voyait en deux figures au seuil de L'Homme rapaillé³³, l'une fixée et l'autre inaugurale du futur, la même vision se projette dans la représentation de la poésie, justement à cause du rapport de gémellité qui rapproche le poète de celle-ci. La Poésie aura

31 H.R., Ma Désolée sereine, p. 23 et La Pauvreté Anthropos, p. 76.

32 Ibid., Jeune fille, p.34, Avec toi, p.44, Une fin comme une autre..., p.46, Compagnon des Amériques..., p.56, Monologues de l'aliénation délirante, p.58, Recours didactique, p.61, Seul et seule, p.42, Dans les lointains, p.77, Art poétique, p.79, Les années de dérélition..., p.81; CO, Courtepointe no 1, V et VI; Fragment de la vallée, p.19; En Archambault, p.20; Le vieil Ossian, p.26; Doublure d'un combat, p.31; Demain l'Histoire, p.33; Séquences de la Batêche, surtout les séquences III, V; (Courtepointe) no 7, IV et VI.

33 H.R., L'Homme rapaillé, p. 5.

donc deux images différemment connotées, dans lesquelles on pourra lire une réflexion critique, voire didactique sur l'évolution d'une vie et d'un art poétique qui lui est lié. Ce rapport du poète et de sa poésie procure une illustration de la jéuellité qui clarifie les attitudes déjà exprimées dans les deux figures de la "vieille maison" et de l'écrivain dépossédé.

Comme tous les poètes, Miron a commencé par l'imitation et le narcissisme. Dans ses textes théoriques, réunis à la fin de L'Homme rapaillé³⁴, il a développé ses théories et raconté son cheminement. Or, il récuse formellement sa première poésie, celle où, dans des éclairages symbolistes, "il soupirait à la lune et voyageait sur la carte du tendre. Le premier Recours didactique³⁵ enregistre une rupture entre deux moments de l'oeuvre. Le texte se présente comme une adresse à "mes camarades", et se fonde syntagmatiquement sur l'opposition entre le passé simple et le présent. Les deux premières strophes constituent littéralement le procès et la liquidation de l'ancienne "poésie". "Je fus" (v.2,5) est relayé triomphalement par "Je suis sur la place publique" (v.3,29). Arrêtons-nous aux deux premières strophes, dans lesquelles se trouve une définition de l'ancienne poésie, maintenant rejetée avec horreur:

.....
si je fus le haut-lieu de mon poème, maintenant
je suis sur la place publique avec les miens
Et mon poème a pris le mors obscur de nos combats³⁶[.]

34 H.R., Recours didactique, p. 89-130.

35 Ibid., Recours didactique, p. 61.

36 Ibid., p. 61, v. 2-4.

Nous avons dit que l'opposition gouvernait ce passage. Outre le cas des verbes, les substantifs "haut-lieu" (v.2) et "place publique" (v.3) décrivent la nature de la transition. Dans un premier temps, le poète centrait sa poésie sur soi, en suivant les canons d'un art hérité du romantisme à travers un vocabulaire portant la marque du symbolisme. Le fait de poésie antérieure, rapporté brièvement et relativisé par son inclusion dans une subordonnée: "si je fus..." (v.2), est coupé par une virgule et tout de suite remplacé par "maintenant" (v.2), comme pour bien marquer la suppression de la première esthétique et le mouvement, à la fois volontaire et impérieux du nouvel âge. Il résulte de cette transition qui violente le mètre une amplification par un rejet et, immédiatement ensuite, un rétablissement de l'ordre et de la régularité par une majestueuse coordonnée: "et mon poème..." (v.4). Ce traitement traduit le mouvement d'une volonté qui rature toute une période de poésie intimiste et l'inauguration sereine et plénière d'un art universel³⁷. Le mouvement obtenu par le rejet peint ce passage passionné à la lutte socio-politique, exactement comme un cheval qui prendrait le galop, image sous-jacente, avouée par l'attribution métonymique du terme

37 Miron reprend, à son compte et à notre échelle, l'évolution romantique qui passa des préoccupations personnelles à l'engagement social entre les années 1820 et 1850. Par exemple, il n'est pas sans intérêt de rapprocher ce Recours didactique du poème de Lamartine, A.M. Félix Guille-mardet, sur sa maladie, dans Recueils poétiques, XI, Ed. Garnier Frères, 1966, p36-41. Miron commence ainsi: "Mes camarades... - si je fus..." (v.1-2); Lamartine avait dit: "Frère, le temps n'est plus..." (v.1). A partir de ce vocatif commun, la thématique se déroule dans les deux cas sous la forme d'une opposition entre une veine personnelle dépassée et caricaturée et un engagement social exaltant.

"mors obscur" à "nos combats"³⁸. Puis, la strophe deuxième revient longuement, avec complaisance, sur une description rageuse, réquisitoire de cet art maintenant dépassé. L'enchaînement se fait naturellement par la reprise de "je fus" (v.2 et 5), tandis que l'adverbe "longtemps" (v.5) ouvre la temporalité ancienne. Tout y est péjoratif, à commencer par "ce poète" (v.5) dont le démonstratif équivaut à une distanciation indignée. Le complément du terme "poète": "au visage conforme" (v.5) qualifie l'art faussement valéryen-mallarméen³⁹ de pur conformisme, dépourvu d'originalité et de substance. Le "visage conforme" (v.5) reçoit tout de suite une illustration dans le parallélisme ironique des vers 6 et 7:

qui frissonnait dans les parallèles de ses pensées
qui s'étiolait dans la soie des désespoirs.

"Parallèles des pensées" et "soie des désespoirs" sont les caractéristiques fortes de cet absurde et de ce faux, tandis que les verbes "frissonnait" et "s'étiolait" traduisent la sottise mièvre de l'emprisonnement dans un art de convention. Bref, le dénigrement et la distance sont traduits par la redondance de deux vers de construction identique.

³⁸ Dans le cadre du présent chapitre, nous étudierons en détail les doubles animaux de Miron. Pour le moment, il suffit de noter que le cheval est l'une des bêtes auxquelles Miron se sent apparenté. N'est-ce pas à un cheval qu'il se compare en tant que poète dans un poème tel "Dans les lointains...", H.R., p. 77?

³⁹ Voir H.R., p. 17, 18.

qui donnent à la notion de "parallélisme" un commentaire formel.⁴⁰

Cette vision de sa maturation poétique, en deux moments, lui apparaît à ce point essentielle qu'il éprouve le besoin d'y revenir jusqu'à dans les Courtepointes rassemblées quelques douze ans plus tard.⁴¹

La quatrième s'intitule Doublure d'un combat⁴² et porte la date de 1956.

Nous allons nous y arrêter parce que ce poème présente une autre facette de la figure jumelle dont nous avons parlé, qui, parvenue à sa maturité, sera objectivée sous le nom de "poésie". Ici, le rythme nouveau dont nous avons noté l'apparition dans l'éloquent rejet du vers deuxième du Recours didactique prend une allure de charge à crépitement continu.

Trois strophes à motif initial identique: "pas de temps" (v.2,9,16) redoublé par cet autre: "à bout portant" (v.1,18) et "partout et tout l'temps" (v.1) peignent la frénésie d'un combat sans arrêt. Répétitions, syntaxe haletante par l'ellipse des verbes et des enchaînements, par la coupure d'une ponctuation nombreuse. Ce poème décrit la mise à mort de la "poésie" que le rythme endiable trouve le temps de parodier brièvement mais avec efficacité à la strophe 1. En effet, une brève expansion fondée sur une accumulation de 5 synonymes⁴³ tire "à bout portant" sur

40. Dans la plupart des conférences où Miron raconte l'histoire de sa poésie, il reprend longuement et avec un grand brío de paroles et de gestes la caricature des thèmes dans le style "Suite marine" (Robert Choquette) et des pâmoisons exotiques qui sévissaient avant que, lui, ne vint acculturer le poème à la réalité québécoise.

41. Le Recours didactique fut d'abord publié en 1963, dans Liberté no 27, mai-juin p. 210-221.

42. CO, Doublure d'un combat, p. 31.

43. Ces synonymes sont: "le beau mot" (v.2), "l'extase", "le scintillement", "le tour noble" (v.3), "ces jeux" (v.4).

la poésie non-engagée, pur jeu gratuit et précieux. C'est à la fin de cette strophe que le mot de "poésie" est livré comme au sommet d'une progression. Alors, peut crépiter le refrain quasi folklorique, varié deux fois (v.5-8 et v. 12-15): "hara!/ hara!/ kiri/ la poésie"/ [...] La désarticulation des mots (hara!/ hara!/ kiri)(v.5,6,7), les tours populaires (pis v'lan/ pis tapoche!/pis couic) (v.12, 13, 14) réaffirment le rythme de combat. Quant au dernier vers du refrain: "la poésie" (v.8 et 15), il polarise l'attention sur le véritable objet du combat. Sous l'apparence probablement ironique d'un pugilat, car c'est bien la référence sous-jacente des éléments descriptifs et de ce rythme, le poète vise l'opposition entre les deux poésies qu'il a pratiquées. On peut en effet remarquer que le terme de "poésie" n'a pas la première fois le même sens que les suivantes. Il s'agit de "tordre le coup" à l'art ornemental et désincarné. "Le beau mot" (v.2), "l'extase", "le scintillement", "le tour noble" (v.3), "ces jeux" (v.4), voilà ce dont le poète déclare se passer. Le verbe utilisé par la relative: "qui ourlerait si bien la poésie" (v.4) assimile les techniques d'une certaine poésie à la broderie, art dérisoire face aux grandes questions métaphysiques qui doivent occuper une poésie de l'essentiel:

...le temps est au plus mal, la vie
va vite, à chaud, à vau l'eau, en queue d'veau
et la mort est vaste, la mort en tas menace
(v.9-11). [...]

La forme familière ne doit pas faire illusion sur la gravité de la préoccupation du poète. Elle est même une approche à la fois

pudique et militante de la condition humaine. L'admirable rejet du vers 9 à 10, suivi de cette illustration pittoresque et si juste du vieux thème de la fuite du temps à l'aide de locutions populaires: "à chaud", "à vau l'eau", "en queue d'veau" (v.10), et la coordination "et" du dernier vers (v.11) rapprochant la vie et la mort, donnent en trois vers l'image complète d'une problématique et d'une approche. Tout-à-coup, cette rupture de l'élan qui bute comme sur un obstacle: "la mort" (v.11) deux fois répétée et détachée par la ponctuation: La virgule qui brise, et la caractérisation brève et précise où s'allie la lucidité lyrique de "vaste" (v.11) au réalisme de l'instinct de défense, les deux unis dans l'effroi d'une allitération en "a". Aussi, le principe de composition est-il constitué par l'opposition entre deux types de poésie. "Harakiri", suicide oriental peut-on noter, affecte la poésie en vertu d'une identité entre celui qui tue et ce qui est tué. Tel est le sens de la construction syncopée et de la rime qui assimile "harakiri" et "poésie". Le poète fait harakiri de cette poésie correspondant à un "moi" suranné. Son poème présent répond à l'image d'un combat en prise directe sur la vie, une lutte pour saisir la vie qui passe et résister à l'obstacle menaçant de la mort.⁴⁴

On aura compris que la figure de la poésie hante Miron à

⁴⁴ On pourrait s'étendre longuement sur le sens du titre: Doublure d'un combat. Il peut signifier "l'envers" du combat, le fait de le reproduire dans ce poème, ou encore le dédoublement de la poésie. D'une façon ou d'une autre, l'idée du double, du jumeau régit l'inspiration d'un poème placé sous un tel titre.

travers les jeux de la rhétorique, et qu'avant la production d'une entité jumelle, celle-ci erre à travers les thèmes, les allégories et les autres transformations. Cependant, avant de quitter la scène de sa première façon, le poète consacre un poème à son art, tout comme, symétriquement, la découverte d'une autre fonction de son activité lui dictera La pauvreté anthropos⁴⁵. Ma Désolée sereine⁴⁶ et La pauvreté(poésie) anthropos⁴⁷ obéissent, par le profil général, à la même présentation langagière: forme vocative, caractère anaphorique des verbes à la deuxième personne de l'indicatif présent. Les deux poèmes reposent, en effet, sur la répétition de ces apostrophes: vocatif + verbe (2^{ième} pers. ind. prés.). Cette structure vocative demeure constante du début à la fin dans La pauvreté anthropos (v.1,4,12,18)⁴⁸ pour approfondir ce rapport postulé par le titre, qui est une figure jumelle latente sous l'adjectif à moitié substantif: "la pauvreté" et "anthropos". Ce titre à saveur anthropologique se transforme dès le premier vers: "ma pauvre poésie en images de pauvres", délivrant ainsi l'identité réelle de "la

45 H.R., p. 76.

46 H.R., Ma Désolée sereine, p. 23.

47 H.R., La pauvreté anthropos, p. 76.

48 Cet adjectif-substantif marque la préoccupation de Miron de parler de l'homme à propos de l'homme du Québec. Ainsi l'Homme rapaillé compte un poème intitulé Le Québécois anthropos, p.86. Le dernier poème de ce recueil: En une seule phrase nombreuse, p.88, montre sa poésie comme un lien entre les hommes, le "propre fil conducteur de l'homme" (v.8). Les Courtepointes réinscriront sans équivoque la démarche du poète dans un humanisme à la mesure de l'histoire totale. Voir surtout: Demain, l'Histoire, p.33, Séquences de la Bateche, section VI, p.45, et la Courtepointe 7, p. 49-51.

pauvreté". Il s'agit bien de la poésie, de "ma pauvre poésie" (v.1,12,15) qui relaie aussitôt dans le texte la désignation du titre. La "pauvre poésie" sera un témoignage sur l'homme d'ici dans sa caractéristique essentielle: "la pauvreté". Par contre, dans Ma Désolée sereine, le nom même de "poésie" sous ses différents paradigmes est répété densément au début (v.1,2,3), puis il s'estompe en s'incorporant à la formule verbale qui l'accompagne (v.7,8,18). C'est que "La poésie Anthropolos" accuse un caractère descriptif appuyé qui, à chaque reprise de la formule "ma pauvre poésie", inaugure une variation sur l'épithète de "pauvre". De sorte que le poème, revenant sans cesse à son point de départ, demeure statique:

Ma pauvre poésie en images de pauvres (v.1)
 ma pauvre poésie dans tes nippes de famille (v.4)
 ma pauvre poésie tel un amour chez les humbles (v.12)
 ma pauvre poésie dont les armes rouillent (v.15)
 ma pauvre poésie toujours si près de s'évanouir (v.18) [.]

Dans Ma Désolée sereine, la forme répétitive du vocatif, comme nous l'avons dit, s'efface en s'incorporant à une énumération des actes de la poésie qui conserve cependant le vocatif: "ma poésie" de manière implicite. Aussi, bien que les derniers vers reprennent la structure initiale:

ma poésie le coeur heurté
 ma poésie de cailloux-chahutés (v.22,23) [.]

le poème évolue-t-il vers la forme du récit, toujours centré sur le personnage "poésie" mais, à chaque reprise de la formule verbale, s'ouvre comme un épisode nouveau d'une petite épopée. Le passage du vocatif à sa transformation dynamique s'effectue avec habileté, par l'intermédiaire

d'une transition d'ordre prédicatif:

Moment 1:	Ma désolée sereine... (v.1)	vocatif
Moment 2:	tu es la reconnue de notre lancinance... (v.7)	prédicat
Moment 3:	tu nous coules d'un monde à l'autre... (v.9)	récit

Enfin, dernière indication d'un acheminement progressif vers la constitution d'une identité qui se construit à travers différentes péripéties qu'esquissent autant de verbes à mode personnel (tu + verbe), le terme de "poésie", apparu au vers 3, ne revient qu'à la fin (v.22,23), ayant été jusque là proposé à travers différents paradigmes de type épithète. Ainsi, la principale différence entre les deux poèmes se prend-elle à partir de l'usage et des modalités du vocatif. Dans le premier cas, les paradigmes-épithètes:

Ma désolée sereine (v.1)
 ma barricadée lointaine (v.2)
 ma poésie les yeux brûlés (v.3)
 ma méconnue à la cime (v.8)
 tu renaîtras toi petite (v.18)

édifient peu à peu un personnage féminin qui entre dans une relation amoureuse avec l'auteur et son ami Olivier Marchand (v.14). Là, nous sommes en présence d'une représentation jouxtant deux figures: le jumeau et le couple. Par contre, ce type de gemellité érotisée, qui se ressent d'une hésitation à se voir, puisque la "poésie" s'assimile à d'autres figures voisines, parvient dans La pauvreté anthropos à la pleine hypostase jumelle. En effet, dès le début, l'identité est posée clairement dans le substantif: "ma pauvre poésie" et le possessif souligne immédiatement le rapport entre le locuteur et ce qui est nommé. Ces coordonnées, repris de place en place (v.4,12,15,18), donneront au poème une forme circulaire. Qu'il s'agisse maintenant d'une figure

jumelle, le fait s'impose, même si l'on tient compte de l'artifice rhétorique qui résulte du recours à l'anaphore.⁴⁹ "Ma pauvre poésie" assume, en effet, tous les traits du locuteur dans les particularités de son action à cette époque. Ainsi la poésie-femme de Ma Désolée sereine ou la poésie prolétaire de La pauvreté anthropos constituent-elles deux images de la même réalité, et cette réalité apparaît à l'analyse comme l'hypostase lyrique et engagée du poète qui se regarde et se dit.

D'autres poèmes, tels les Monologues de l'aliénation délirante⁵⁰ font allusion à la récitation publique de poèmes, fait qui correspond aux activités du poète au début des années 60:

je me parle à voix basse voyageuse
et d'autres fois en phrases détachées...
puis je déparle à voix haute dans les haut-parleurs (v.3,4,5)

ou bien décrivent l'engagement de l'écriture dans un processus de conscientisation politique, comme ce Recours didactique⁵¹ où l'adjectif signifie justement la fonction que Miron assigne à son deuxième état de poésie. Par contre, La pauvreté anthropos ne dit pas la poésie au moment où elle se fait, mais la regarde à distance, alors qu'elle est déjà faite. Ainsi,

⁴⁹ Les deux poèmes sont parents par l'anaphore au plan formel. Ma Désolée sereine est structuré sur la répétition d'une formule verbale: "tu + verbe, La pauvreté anthropos sur un motif nominal: "ma poésie". L'identité formelle permet de rapprocher les deux poèmes en montrant qu'ils sortent de la même inspiration, ce qui devient encore plus évident lorsque l'analyse imaginaire révèle la présence, dans les deux poèmes, de la même figure jumelle du locuteur, sous le vocable-symbole de "poésie" ainsi que des paradigmes de celui-ci.

⁵⁰ H.R., p. 58.

⁵¹ Ibid., p. 61.

en classant ses poèmes et en leur donnant un titre, Miron n'a pas écrit: Ma Désolée sereine mais La pauvreté anthropos bien que, le contenu du poème porte la marque constante du "je", que ce soit sous la forme du pronom personnel dans le premier, ou celle de l'adjectif possessif dans le second. Dans ce titre, La pauvreté anthropos (pauvreté étant le paradigme retouché, intellectuel, idéologique de "poésie"), l'article défini pose hors de soi, dans une figure distincte, la poésie produite. Au départ, il y a suppression voulue du caractère intime, personnel, pour un motif que révèle le titre. L'aliénation des pauvres leur donne un type primitif dépersonnalisé qui prend place dans la classification des races disparues. Ce qui hante le poète, c'est la qualité sub-humaine de son peuple humilié et la crainte de la voir disparaître. Plus loin, il donnera comme titre à un poème-somme de son oeuvre, Le Québécois.⁵² Ce mot grec, à l'état pur dans la dyade-titre, sous la forme d'un suffixe dans Le Québécois, indique cette appréhension que le poète et sa race ne soient bientôt plus qu'un objet de curiosité pour les paléographes. Cette objectivation historique de la condition d'un poète québécois s'exprime ici par une suite de couplets descriptifs s'attachant à peindre l'effort d'une poésie, figure jumelle du locuteur, dont elle ne se distingue que conceptuellement, passant de la préhistoire aliénée à "une conscience ensemble" (v.24) et à une "nouvelle dignité" (v.25). En définitive, cette poésie, devenue "pauvreté"⁵³ excède dans le texte la

52 H.R., p. 86.

53 Voir: Ibid., Arrêt au village (ou le dernier recours didactique), p. 83, v. 1.

comparaison, la métaphore et même la personnalisation. Elle comporte tous les traits du poète, assume totalement sa démarche qui le conduit de la poésie-jeu à la poésie anthropos. C'est pourquoi, nous avons reconnu dans cette image de la poésie une manifestation de la figure jumelle.

De la "Désolée sereine", la "pauvreté anthropos" garde le genre féminin et maints traits qui l'assimilent à la femme douloureuse de L'Amour et le militant⁵⁴. Il est certain que, tout comme la "Désolée sereine", sa soeur qui est "la pauvreté anthropos" possède une gemellité ambiguë qui hésite au bord du couple, par contamination de la figure érotique. Pourtant, la principale connotation ressort du titre même qui couple "pauvreté" et "anthropos", soit une condition misérable et une vision de l'homme. Comme dans L'Octobre⁵⁵, puisque tous les grands mouvements de la poésie de Miron se voisinent, le poème met en oeuvre la "Longue Marche",⁵⁶ patiente et obstinée, qui conduit par sa jumelle, "poésie", un peuple de la nuit à la dignité. D'où la forme répétitive, obstinée, d'un vocatif identique (alors que la "poésie" de Ma Désolée sereine subissait toute une série de transformations) qui scande l'effort à être homme. En même temps, chacune des reprises du vocatif: "ma poésie" commence une sorte d'hymne descriptif, d'expansion inégale, mais allant certainement par un accroissement du nombre de vers dans le sens

⁵⁴ H.R. , L'Amour et le militant (fragments) II, le ton de pitrerie tendre est analogue.

⁵⁵ Ibid., L'Octobre, p. 62.

⁵⁶ Ibid., v.3.

d'un élargissement final: I: (v.1-3); II: (v.4-11); III: (v.12-17); IV: (v.18-25). A l'intérieur de chacun de ces développements, la pauvreté et l'effort sont illustrés par la répétition non seulement de structures mais aussi de mots, de synonymes, ou d'éléments sémantico-phonétiques privilégiant la forme binaire d'abord, puis ternaire dans les hauts moments de l'affect textuel:

avec tes efforts (v.2)	avec tes efforts (v.3)
en images de pauvres (v.1)	dans tes nippes de familles (v.4)
de quel front (v.6)	de quel droit (v.7)
ces charges (v.7)	ces charges (v.8)
lumière (v.8)	lumière (v.9) lumière (v.10)
de perce-neige (v.13)	perce-confusion (v.14)
	perce-aberration (v.14)
dans le haut côté de la mémoire (v.16)	dans le gargouillement de la parole (v.17)
désespérée mais non pas résignée (v.19)	obstinée (v.20) malgré (v.21)
à l'exemple des pauvres tu as... (v.22)	comme des pauvres... tu seras (v.23)

Le poète se voit lui-même dans cette incarnation de la poésie comme un parent pauvre assumant la misère et l'effort de son peuple. Le titre dit: "La pauvreté anthropos", mais le premier vers: "ma poésie en images de pauvres" incite à télescoper le rapport en "la poésie anthropos", comme nous l'avons déjà dit, car la poésie voulue par Miron, c'est la parole de l'homme humilié. On peut approfondir l'examen du rapport de gemellité entre le poète et sa poésie ainsi que les effets de ce rapport dans le texte en considérant de plus près la forme, dans la mesure où elle enregistre la formation, la production et la saisie du discours poétique en tant qu'il se fait image parfaitement réfléchie du "je".

C'est le deuxième développement qui couvre les vers 4 à 11 qui rend le plus sensible la perception par l'auteur de la formation et de

la production de la "poésie" en lui. Il se regarde d'abord du dehors comme un étranger vociférant, avec une certaine fierté de son audace (Miron le Magnifique!):

de quel front tu harangues tes frères humiliés
de quel droit tu vocifères ton sort avec eux (v.5,6)

puis, passant du verbe d'action à la nomination du phénomène, par lui senti de cette poésie se détachant de lui, il use d'une imagerie de déflagration:

ces charges de dynamite dans le cerveau
ces charges de bison vers la lumière (v.7,8) [.]

L'intérêt de ces deux vers est de conjuguer sur le pivot d'un même terme le phénomène de l'enthousiasme éprouvé par le poète et l'interprétation idéologique de la production extérieure du verbe, commentaire qui se prolonge par une double répétition du terme de "lumière". La figure de la poésie se déploie tout entière entre les deux pôles de la nuit-lumière, dialectique du passage dont les deux termes se renouvellent tout au long du texte, la nuit se faisant "pauvreté" (v.0,1,2,4), "humiliation" (v.5), "ignorance" (v.9), "crépuscule" (v.10), "...-neige, "...-confusion", "...-aberration" (v.13,14), "rouille(...)" (v.15), "gar-gouillement" (v.17), "[évanouissement]" (v.18), "désespoir" (v.19) et la lumière épousant d'aussi multiples aspects que: "effort" (v.2,3), "[harangue]", "[vocifération]" (v.5,6), "charges de..." (v.7,8), "espoir" (v.11), "amour" (v.12), "[percer]" (v.13,14), "[non-résignation]" (v.19), "obstination" (v.20), "orgueil" (v.22), "conscience" (v.24), "[non]-honte" (v.25), "dignité" (v.24). Cette longue liste prouve de toute évidence la stricte polarisation des termes en deux séries antithétiques variant

les valeurs de nuit-lumière, d'aliénation-dignité. Bref, ce poème de "la pauvreté anthropos" a le caractère prévisible d'une longue antithèse développée en quatre moments, à toutes fins pratiques, redondances l'un de l'autre. Cependant l'antithèse renvoie à la structure dramatique que nous n'étudions pas dans ce chapitre mais dont nous avons voulu montrer la présence à l'intérieur d'une structure plus large, englobante, la structure jumelle.

Ce qui décide de la gémellité du locuteur et de la "poésie", ce sont la communauté et le sens des actions qui leur sont prêtés. Également, ce poème recoupe exactement l'analyse des deux "moi" du poète et des deux étapes de sa poésie, encore que, le premier stade dépassé laisse entièrement ouvert le champ à la poésie "anthropos", comme véhicule d'un engagement existentiel. Ici, le poète, à distance, regarde son oeuvre et, sur un mode à la fois statique et enthousiaste, en commente la dynamique. La poésie est son vis-à-vis exact, elle est la figure de la préoccupation militante de l'écrivain. Un traitement semblable ne s'expliquerait pas sans la présence d'un schème imaginaire dictant la similitude du poète et de son image:

A ce stade, L'Homme rapaillé apparaît comme un moment nombreux de la poésie de Miron mais quand même globalement antérieur aux Courtepointes. La présence du terme "Anthropos" dans le titre de l'un des poèmes que nous venons d'analyser signale une préoccupation historique qui dépasse les horizons de l'immédiat. Au-delà des impératifs d'un engagement limité dans une libération nationale, Miron réfère au grand processus paléogéographique de l'hominisation. Plus tard, si nous suivons le destin de sa

poésie, il en viendra à considérer l'acte poétique comme une puissance insurrectionnelle capable de maintenir la vie de l'humanité,⁵⁷ contre "la vacance historique de l'origine".⁵⁸ Mais avant l'étude des capacités progressistes de la poésie, nous sommes loin d'avoir épuisé le répertoire où celle-ci assume les traits du poète. Tout à l'heure, c'est à un écrivain désuet que Miron feignait (à moitié) de se comparer, car le poème répond à une hésitation, à un moment de transition dans sa vie personnelle et dans son action extérieure. Il est assez remarquable que le poème qui fait immédiatement suite à Félicité⁵⁹ dans le recueil des Courtepointes, Le vieil Ossian,⁶⁰ qui figure significativement sur la même page, au bas, ressaisisse avec force le réel, l'empoigne même au sens propre. Somme toute, le poète se projette en deux formes jumelles, "Félicité" et "le vieil Ossian" qui, suivant leur position voisine dans le recueil, répondent à une dialectique. Une figure de poète courtois qui erre sans feu ni lieu et, à côté, un poète visionnaire qui assume la permanence du pays. Tel est "le vieil Ossian", barde national de l'Ecosse, aveugle et légendaire, auquel Miron s'assimile dans son rôle de poète national, ou mieux, qui lui sert de modèle inspiré.

Partant de la description précise, détaillée d'une bourrasque d'hiver, la strophe 1 nous conduit au symbole du pays aveuglé, dont cha-

57 Voir dans les CO, Demain l'Histoire, p.33.

58 Ibid., v. 11, 12.

59 CO, Félicité, p. 26.

60 Ibid., p. 26.

que maison tâtonne dans la solitude. Admirable description, en vers exceptionnellement longs, où les tenues du vent et ses arrêts brusques sont peints par l'emportement continu des grands mètres et la rupture des virgules de place en place. Puis la strophe se termine par deux vers juxtaposés qui transposent la vision en une nuit morale:

il fait nuit dans la neige même
les maisons voyagent chacune pour soi (v.5,6) [.]

Cette nuit violente répondant à la "noirceur d'ici qui gêne le soleil lui-même"⁶¹ détruit les rapports entre les choses et les êtres. Le passage d'une longue phrase scandée par la prosodie et les chaînons répétitifs: "avec", "puis", ce dernier au centre d'une pléiade de "i", à deux vers brefs, syntaxiquement isolés, décrit cette mise en solitude des "maisons"⁶². La comparaison avec "Les années de déréluction" fournit une précieuse explication au rapport de la nuit et de la neige. S'agissant d'un "recours didactique"⁶³, la nuit n'est pas la nuit réelle mais "l'idiotie teigneuse" (v.2), "l'errance" (v.6) et l'aliénation. Or les derniers vers de la partie I⁶⁴ assimilent la "terre" (v.25) du pays buvant "les millénaires de la neige" (v.27) à la "fixité hagarde et discontinue" (v.28) du "regard" obscurci par le "manque de mots et de pensée" (v.10). Ici, dans Le vieil Ossian, l'on ne quitte pas le niveau descrip-

61 H.R., Les années de déréluction..., p. 81, v. 1.

62 CO, Le vieil Ossian, p. 26, v. 6.

63 H.R., Les années de déréluction..., p. 81. Ce poème comporte, en effet, un sous-titre: (ou le second recours didactique).

64 Ibid., p. 81-82, I, v. 27-30.

tif pour le didactique mais cependant, le même rapport nuit-neige est est ramassé dans un seul vers alors que, dans Les années de dérélition, il se distendait d'une extrémité à l'autre d'une étendue de six unités strophiques:

il fait nuit dans la neige même (v.5) [.]

Le pays fait également son apparition immédiatement sous le paradigme de "maisons" (v.6). La bourrasque disloque le pays, chacun "[voyageant] pour soi" (v.6). Ce qui faisait l'objet d'un constat désespéré, circonstancié, et ressassé à travers plusieurs variations, se terminait par la mort gelée du pays et du "nous". Dans Le vieil Ossian, il en va tout autrement. Dislocation de l'espace, règne de la nuit, ouvrent littéralement un autre univers, fortement établi et doué d'une aura prophétique. Quand tombe la nuit sur la terre et le poète, alors s'ouvre une oreille magique. Aussi la deuxième strophe est-elle construite selon une logique opposée à la première. "Il fait nuit" pour l'oeil, mais l'oreille entend. La cécité du paysage et des "maisons" est l'agent, la cause même de l'éveil auditif du locuteur. La coordination "et" rapproche les deux phénomènes, le pronom personnel "je", à cet endroit (v.7), marque la naissance d'un "moi" par la nuit faite au dehors. Alors, l'espace détruit fait place à un domaine intime de cohésion: "dans l'intimité de la durée" (v.7) qui refait la suite historique du pays puisque, entre le locuteur et "le vieil Ossian", une oreille-radar établit le courant magique de la similitude. Alors que, dans la strophe 1, on ne trouvait que des éléments juxtaposés pour peindre la fragmentation de l'espace, dans une incohérente et nocturne immensité,

la coordination double "et" (v.7,8) relie dans un rapport de continuité et d'opposition les deux strophes et, du dedans de la strophe deux, elle soude les éléments d'une durée. La tragique violence de l'hiver qui donne le mal de la solitude est compensée par la conscience prophétique de l'histoire qui crée une durée que l'on peut habiter de l'intérieur. A l'incohérence de l'espace s'oppose, mais aussi en continuité, puisque la coordination "et" corrige l'opposition sémantique, le geste du poète qui domine et conduit le pays comme un laboureur. En effet, le pays n'est plus la terre statique, ensevelie dans "la beauté aurifère du froid"⁶⁵, mais il devient une charrue comme l'évoque le terme de "mancherons"⁶⁶. Cette nouvelle stabilité, qui s'oppose à la dislocation de la strophe 1, s'installe dès l'entrée de la 2^e strophe par la répétition du motif "et" et par l'identité phonique des verbes "j'entends" (v.9) et "tenant ferme" (v.10) au delà de la différence de leur forme verbale. Enfin, l'audition qui semble fortement encodée dans cette strophe, par opposition à la "visualité" de la première, mais en étroite continuité syntagmatique par l'effet de la coordination renforcée, superpose à l'image de la charrue une autre représentation, celle de l'antenne⁶⁷ dont, tenant les "mancherons", le locuteur reçoit le chant fantastique de la patrie. "Ossian";

65 H.R., Les années de déréliction..., p.82, I, v. 29.

66 Dans cette image, Miron acculture à la réalité terrienne traditionnelle du Québec le mythe grandiose du poète conducteur des peuples. Bel exemple d'érudition incarnée.

67 Il y a une transformation des "mancherons" en "antennes", ce dernier terme n'étant pas explicite, peut-être par contiguïté formelle entre "tenir ferme les mancherons" et "tenir l'antenne". C'est, en effet, l'acte de saisir la charrue qui permet d'entendre Ossian, le chanteur national auquel Miron se compare.

c'est en effet le chantre populaire de l'Ecosse⁶⁸. C'est la convergence de l'érudition et de la mimésis du poème qui nous autorise à le croire, car ce nom lui a sans doute été dicté par une réminiscence de Chateaubriand. Chez celui-ci, le chant du barde se fait toujours entendre au sein des tempêtes⁶⁹. Qu'on nous entende bien, ce n'est pas Ossian qui a inspiré la strophe 1. Tout au contraire, c'est la tempête sur le pays qui, par jeu associatif, a réveillé dans la mémoire érudite du poète l'image du barde déclamant au son des vents. Le clavier associatif serait incomplet sans la prise en considération d'un fait textuel aussi simple que révélateur. La strophe 1 est écrite à la 3^{ème} personne, la seconde contraste par la 1^{ère} personne à l'attaque du 1^{ier} vers: "et j'entends" (v.7). Contre le combat confus des choses, le règne de la nuit et l'habitation parcellaire, le "je" maintient la conscience, la suite du temps et l'enracinement.

Il y a davantage, car de la mise en rapport du chaos mimétique de la strophe 1 avec la stabilité actualisée par l'image des "mancherons", résulte une extraordinaire transposition et de la situation chaotique du

68 Ossian, barde gaélique du III^e siècle de notre ère. Les poèmes qu'on lui attribue et qui préparèrent la voie du romantisme furent écrits en réalité par Macpherson et publiés en 1760-1773.

69 Voici un passage significatif à cet égard: "L'imagination sensible de mon ami se plaisait à ces scènes sombres et romantiques: quelquefois, errant au milieu des nuages et des bouffées de vent, en entendant les mugissements d'une mer que nous ne pouvions découvrir..., T. s'imaginait être le barde de Cona; et en sa qualité de demi-Ecoïssais, il se mettait à déclamer des passages d'Ossian, pour lesquels il improvisait des airs sauvages... René de Chateaubriand, Essai sur les Révolutions, II, 54.

pays et de l'opiniâtreté du locuteur. Ce rapport d'antithétique continuité délivre l'image fantastique du "vieil Ossian", où le pays éclaté acquiert la magique et combien moderne qualité des radars, tout à côté de l'antique, voire homérique fonction de chanter "les armes et les combats". A la lumière de cette représentation jumelle de soi, résultante d'un enchaînement d'images et de leur contamination, tempête sur le pays, consciente fidélité à la terre natale, on peut mesurer toute la portée de cette transformation: le chaos hivernal devient une véritable épopée, le poète qui chante "au milieu des tempêtes" retrouve, en enjambant les formes immédiates, le chant aérien d'une permanence inspirée. Aussi, "le vieil Ossian" peut-il être considéré comme la figure jumelle la plus parlante par rapport à la deuxième poésie de Miron, car non seulement Ossian, qui a seconde vue, rend compte d'un combat, que celui-ci soit naturel ou politique, mais encore il atteint par un sens magique la solidité de la patrie et la permanence habitée de la durée. Poète enivré par les fastes d'un pays en colère d'hiver, poète rejoignant le "réel" par l'instinct prophétique. C'est cela, puisque la tempête de la strophe 1 reçoit dans le terme de "radar" une transposition fantastique qui irrealise l'espace en le rendant magique. Ce poème crée une projection complexe de la personne du locuteur en situation d'homme et de poète face au réel à la fois physique et moral de son pays. Il est fait solitaire avec le pays, ce qui le rend réceptif à une parole d'au-delà. A son tour, cette parole, parce qu'il l'entend, l'assimile à Ossian, puisqu'il devient le lieu où se manifeste la voix de la patrie. C'est dans ces moments de bourrasques d'hiver, au sein de la nuit agrandissante, que l'âme du pays chante

en lui. Le sens profond de ce recours au barde écossais réside dans sa conscience d'être à l'image d'Ossian la voix du pays.

C. La "folie-poésie".

Dans ce domaine de la poésie, il existe une riche projection du "moi", dans des formes complémentaires qui tendent à la formation d'une figure jumelle, plus ou moins modelée, plus ou moins complète. L'on pourrait rapprocher l'ensemble de ces images fragmentaires qui ne font pas l'objet de poèmes complets comme ceux que nous venons d'analyser, mais qui servent dans le corps des poèmes à faire voir le locuteur en "objectivant" sa personnalité dans une représentation qui correspond à un moment ou à un aspect de sa perception de lui-même. L'on pourrait les regrouper en trois sections d'après la nature de leur rapport avec celui qui parle. Ce rapport, évidemment, dans l'optique de la gemellité, ne saurait être que de ressemblance. Un premier groupe rassemble les projections de l'hybris poétique sous le dénominateur commun de la "folie". Dans le second, les images douloureuses correspondent à un aspect de l'être et de l'expérience du "moi". Dans ce groupe, nous étudierons simplement les éléments d'identité car les problèmes posés par la douleur relèvent d'une spécialisation des structures harmonisantes, soit les développements d'ordre dramatique. Enfin, le troisième ensemble, hautement privilégié, concerne un bestiaire nombreux et significatif, dans lequel le poète puise divers doubles de lui-même.

L'image favorite que le poète se fait de lui-même, une fois écarté "ce poète au visage conforme"⁷⁰, c'est celle d'un être de pleine liberté, qui secoue ses chaînes, les siennes d'abord puis qui met l'épaule à la roue de la libération collective, et enfin d'un être désentravé qui retourne à sa pente au-delà de tous les engagements. L'image de la "folie" apparaît dans les premiers poèmes à l'occasion de Fait divers⁷¹:

il n'avait que sa folie
vous lui avez tiré dessus (v.3,4) [.]

Pour l'instant, la "folie" n'est désignée que comme un avoir. Le supplice décrit, d'un homme qui se dévore de solitude, apparaît le châtement de cette nature. Du reste, la forme lapidaire du distique le situe en opposition au "vous". Ce terme de "folie" n'est pas décrit dans sa nature et ses effets, sinon négatifs, puisque le sujet du poème est la persécution et la mise à mort par la solitude d'un homme marqué d'un signe: la folie. Ici, cette folie apparaît donc comme la distinction romantique de la fatalité. Celle-ci fonctionne comme une petite machine infernale qui, de distique en distique, même à l'intérieur de mouvements strophiques plus larges, achemine celui qui parle à l'ultime solitude. En effet, la dominante binaire, par sa constance, groupements de vers par distiqués, répétitions de mots, d'éléments phoniques, de structures syntaxiques, constitue l'élément formel le plus important du poème et

⁷⁰ Voir: H.R., Recours didactique, p. 61, v. 5.

⁷¹ Ibid., Fait divers, p. 28, v. 3, 4.

assuré le retentissement final du vers unique:

dispersez-vous, rentrez chez vous (v.19) [.]

Il reproduit, en effet, l'élément binaire par l'impératif répété et par l'identité phonique et il crée une rupture en même temps avec ce qui précède à cause de son caractère unique qui le détache d'un ensemble où dominent le distique et des multiples de celui-ci, soit quatre ou six vers. De cette façon, ce dernier vers sonne comme une rupture sensible de la cadence, comme le point final des obsèques. Par une reprise parodique du rythme binaire, ne fusionne-t-il pas en un seul motif prosodique les éléments naguère doubles? Cependant, la "folie" présente aussi textuellement, si l'on veut, son visage de double. Vers le centre du poème, ces deux vers:

hors du vivant, vivant
un homme que le monde enferme (v.11,12)

peignent la naissance de la figure jumelle en partageant l'ère vitale par un jeu de mots sur le terme "vivant", le point de division se matérialisant par la virgule. La rupture syntaxique (anacoluthie) accentue encore l'effet de dédoublement, tandis que "homme" (v.12), reprenant "vivant" (v.11) comme un synonyme, insiste sur l'identité humaine du locuteur et de celui que le monde enferme. Sans doute, la dualité du sujet dépend-elle de l'ostracisme du "monde" dans le "raconté" du poème, mais celui-ci ne se justifie que parce que, dans la propre conception de celui qui parle, il existe une figure jumelle, un homme et un autre homme, sentie par lui comme identique, "un homme avec sa folie", tous deux appartenant au règne du "vivant", mais que la persécution du monde

sépare tragiquement et artificiellement. D'où la dénonciation marquée textuellement dans le distique cité précédemment par l'insistance portée sur le fait que le "monde enferme" un "vivant", "hors du vivant", et par l'indignation qui éclate parfois dans la présence d'un allocutaire: "vous", pôle toujours présent de la communication. Le petit récit s'adresse manifestement à lui, même s'il prend des allures dégagées par rapport à lui, à cause de l'encadrement fourni par des vers où ce "vous" est nommé. Les deux premiers distiques servent d'introduction et se concluent par l'apostrophe directe:

vous lui avez tiré dessus (v.4) [.]

Après le récit, apparemment à la 3^e personne (v.5-16), le retour à la 2^e personne annule les distances créées par la transformation du "je" en "il" et du "vous" en "monde". Les variations familières: "la visite" (v.17), "les caves" (v.18) avant le retour du "vous" bissé dans un seul vers (v.19), soulignent par antiphrase en quelque sorte la révolte du locuteur du fait que l'on nie l'identité du "vivant" et du "vivant avec sa folie", aberration qui est la source de la tension dramatique du poète, dans un autre type de structure. Pour le moment, il suffit de souligner que le dramatisme prend son origine dans la négation "gratuite" d'une gemellité éprouvée par le locuteur.

Nous avons dit que la "folie" apparaissait au point où le poète sentait en lui le soulèvement d'une puissance transformatrice. Dans sa conscience, se crée une représentation jumelle de son être, analogue à la dialectique des "moi" ancien et nouveau que nous avons étudiée. Avant d'être la source d'un drame, les deux êtres se détachent l'un de l'autre

et composent plutôt selon les règles d'une dialectique interne que sous l'aspect de l'opposition. Aussi le point de naissance n'est pas encore une blessure mais le simple dédoublement d'une figure toujours identique sous des aspects différents. L'on peut dire que, dans la généalogie de l'imaginaire, la gemellité tire son origine du processus de répétition suggéré par la nuit et la lune⁷². D'abord représentation statique sous le mode de figures doubles et équivalentes, la contradiction latente, qui est la cause du dédoublement, se manifestera bientôt comme on le verra dans un chapitre suivant par la différenciation du semblable en la figure du Fils.

Sans que la "folie" soit nommée, il existe cependant un poème, le dernier des Premiers poèmes⁷³, La route que nous suivons⁷⁴, où revient l'opposition des deux "moi" et où se manifeste la "folie" par la double animation de l'hybris poétique et de la conscience politique. Une isomorphie remarquable fait coïncider la manifestation du "moi en folie" avec l'engagement national et plus tard avec l'affirmation absolue de soi. Ce poème permet de surprendre le jaillissement d'un "moi" nouveau sous la double opposition qui structure le poème. Passage du "désespoir" (v.2) à "l'espoir féroce" (v.20), passage de l'attitude horizontale (v.3,4) à la posture verticale (v.5,6) et à ses développements, déambulation (v.11)

⁷² Voir: Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., col. Etudes 14, Philosophie, Paris Bordas, 1969, p. 328.

⁷³ H.R., Premiers poèmes, p. 7-31.

⁷⁴ Ibid., La route que nous suivons, p. 31.

et progression (v.12), "retour" (v.18). Très évidemment, le traitement du poème majore le deuxième terme par le déséquilibre marqué en faveur de l'attitude verticale. Question de volume du texte: alors que deux vers distanciés par l'imparfait, pour souligner l'opposition et le caractère révolu de la dérive sentimentale et de l'inconscience intemporelle, suffisent à caractériser le "moi" passif, tout le reste du poème en seize vers d'une largeur inusitée décrivent les actes d'un "moi" qui se manifeste comme agissant, conscient et en transe. Par là, sans que le terme de "folie" soit directement prononcé (mais la description, les attitudes et les actions correspondent exactement à celle de la "folie" dans les poèmes où elle apparaît en clair), ce poème décrit par des verbes d'action les manifestations d'un "moi" à la fois conscient et en folie. Pour le reste, l'opposition demeure toujours à l'état filé, si l'on peut dire, puisque chaque vers ou presque comporte des éléments qui situent l'acte par opposition à l'ancienne posture. La verticalité s'installe en trois temps (I: v.5-7; II: v.8-10; III: v.11-14). D'abord, par une rupture que surdéterminent à la fois le changement de strophe, l'adverbe "soudain" et le passage de l'imparfait au présent et la redondance d'un second vers: "je suis droit..." (v.6). L'autre strophe constitue un temps d'arrêt hautement prémonitoire, par une nouvelle rupture causée par la position à l'initiale d'un segment nominal: "Salut beau désaccord qui divise le monde" (v.8) et le passage de la 1^{ère} personne à la 3^e, la première étant toutefois maintenue à travers les possessifs: "mon" et "nos", ce qui indique une certaine amplification de nature oratoire.

Revenant à ce vers 5:

Salut, beau désaccord ma vie qui divise le monde [,]
on remarquera l'affirmation de l'unité du "moi" face au monde qui apparaît d'abord sous l'aspect péjoratif d'une "plate-bande" (v.3), puis d'un lieu de "massacres" (v.5). Tout de suite, l'horizontal: "j'étais étendu..." où l'univers sécurisant de l'amour incluant le corps de la femme assimilé à un paysage domestiqué fait place à "l'air égratigné de mouches à feu" (v.5,6). Or ce nouveau monde n'est pas autre chose que la "vie" de celui qui parle, dont l'éveil crée un ordre nouveau. La gémellité vient de ce qu'un être à présent rejeté se métamorphose, passant de la passivité à l'affirmation créatrice et hallucinatoire d'un combat contre les "servitudes" (v.19). Sitôt né, ce "moi" en folie se débonde dans une sorte de danse d'actes: trois verbes cumulés en un seul vers dont deux signifiant des actes positifs: "je me promène je hèle...". L'obstacle des virgules a sauté, l'hyperbole suit: "... mes leçons de 2000 ans" (v.11). En deux vers dont le second s'élargit d'une comparaison, la nouvelle attitude se campe, martelée par l'anaphore de la 1^e personne de l'indicatif. Cependant, la première accélération du texte, due à l'accumulation des verbes, et qui va de pair avec l'expansion lyrique par l'image entraîne un brusque changement du régime verbal de l'indicatif à l'impératif. Comme quoi, le réveil d'un être en jaillement se convertit immédiatement en action collective.

Ce "moi" nouveau, métamorphose brusque de l'ancien, manifeste des caractères paroxystiques, diversement caractérisés dans le texte. Le "moi" est littéralement possédé par un hybris, une "folie" qui en

fait un être libéré, prophétique, même si cette folie se convertit en action révolutionnaire. Comme un déploiement, elle provoque la mise en marche d'une action libérante. "Les mouches à feu" installent un espace en ébullition, les signes du printemps gonflent la virtualité sémantique jusqu'à un éclatement d'actes crépitants. Cette étrange comparaison répondant aux "mouches à feu" (v.5):

... comme une cloche-alerte mêlée au paradis obsessionnel des oiseaux
(v.12)

ne laisse pas de mêler à la démarche intelligible un fond inquiétant de latente démente. Le "désespoir" (v.2), fait arme aux premiers vers, donne au poème une forme circulaire quand le finale ramène une transformation apparemment antithétique:

... des bêtes féroces de l'espoir (v.20) [.]

Aussi, la "folie", cet élan transformationnel est-elle la force de déboulement qui produit à un "moi horizontal" un "jumeau vertical" qui rejette la résignation et se fait le guide d'un peuple.

Sur cette fonction de la démente comme projection agrandissante et efficace du "moi" par la poésie dite et mimée, plusieurs poèmes font allusion à l'expérience de la récitation publique qui, vers les années 60, servit grandement la réputation de Miron. Evidemment le côté biographique n'engendre pas le poème, mais il sert de stimulus à une aptitude du poème qui, une fois enclenchée, s'organise suivant les règles de l'enchaînement verbal propre à tel poème. Quand le poète note dans Monologues de l'aliénation délirante⁷⁵ les habitudes de sa diction:

⁷⁵ H.R., p. 58, v. 2-12.

je me parle à voix basse voyageuse
 et d'autres fois en phrases détachées (ainsi
 que se meuvent chacune de nos vies)
 puis je déparle à voix haute dans les hauts-parleurs
 crevant les cauchemars, et d'autres fois encore
 déambulant dans un orbe calfeutré, les larmes
 poussent comme de l'herbe dans mes yeux
 j'entends de loin: de l'enfance, ou du futur
 les eaux vives de la peine lente dans les lilas
 je suis ici à rétrécir dans mes épaules
 je suis là immobile et ridé de vent (v.2-12) [,]

il décrit le mouvement intérieur de sa propre voix, avec ses ondulations intimes. L'étude de cette voix, de la façon dont elle est encodée dans le poème, intéresse précisément la description du rapport de gemellité entre le locuteur et sa poésie. Elle saisit le phénomène de la formation du jumeau à l'état naissant, dirait-on, avant que par l'esprit il ne se voit double. Cet extrait de la première partie de Monologues de l'aliénation délirante peint une sorte d'errance verbale, de l'outrance au lyrisme, surtout par des particularités lexicales et prosodiques. Ces vers forment un bloc qui illustre la formule du premier: "Le plus souvent ne sachant où je suis ni pourquoi" . . C'est le délire mimé (et contrôlé) qui rejoint le visage concret de la "folie", comme dérive de l'esprit et de la parole, dont la fonction est d'emporter le locuteur au-delà de lui-même dans une existence plus grande qui, tout à l'heure, l'exilait "hors du vivant"⁷⁶, soulevait un peuple hors de sa servitude, et maintenant, doit le ramener au printemps doux-amer jaillissant, insufflé de quelque point "de l'enfance, ou du futur" (v.9)⁷⁷. Le lexique justement

76 Voir: H.R., Fait divers, p. 28, v. 11.

77 Voir: H.R., Monologues de l'aliénation délirante, p. 58, v.9.

déplace, dédouble la perspective, en créant une déambulation, des arrêts et un éclatement qui doivent créer une aptitude-radar, comme dans Le vieil Ossian⁷⁸, à recevoir une onde lointaine. Les mots suivent un méandre erratique: "voix basse et voyageuse" (v.2), "phrases détachées" (v.3), "je déparle à voix haute..." (v.5), "crevant les cauchemars" (v.6), "déambulant dans un orbe calfeutré" (v.7). C'est ainsi que l'on passe des inflexions de la voix, et par celles-ci, à un au-delà du cauchemar, là où jaillissent certaines "eaux vives" (v.10) dans la vertu des larmes. Au lieu d'être une manifestation instable ou incohérente, le présent délire est encodé sous la forme d'une onde lente et continue grâce au tracé prosodique qui concilie à la fois l'oscillation délirante et la démarche obstinément continue qui conduit à une télé-audition d'un vivant complexe de nature dans un printemps d'enfance. Les indications temporelles, répétées de place en place: "le plus souvent" (v.1), "et d'autres fois" (v.3), "et d'autres fois encore" (v.6) marquent la dérive obsessionnelle de la parole, tandis que l'usage significatif du rejet: "ainsi/ que se meuvent chacune de nos vies" (v.3,4), "... et d'autres fois encore/ déambulant dans un orbe calfeutré" (v.6,7), "... les larmes/ poussent..." (v.7,8), trois fois utilisé en l'espace de 5 vers, aidé par les coordinations "et" (v.3,6), "puis" (v.5) crée une sorte de manège de la parole qui a l'air de tourner obstinément et de façon continue autour d'un pivot. En même temps, une certaine condensation conduisant à un changement de forme se manifeste dans les éléments bissés du texte: soit des jeux

78 Voir: C.O., Le vieil Ossian, p. 26.

phoniques: (déparle, haut-parleurs), (voix haute, haut-parleurs) (v.5), un couple de participes passés frappés à l'initiale des vers 6 et 7: "crevant.../ déambulant..."

A la fois erratique et contrôlé, l'enregistrement de la parole par le texte apparaît comme une oscillation indécise et en même temps comme une "direction vers" qui s'affirme dans le déroulement temporel encodé dans les conjonctions, dans l'insistance créée par la répétition des participes. Ce graphique textuel d'un état de "folie" verbale conduit à une transformation de sens et de forme dont l'opposition adverbiale entre ici/là rend compte:

je suis ici à rétrécir dans mes épaules
je suis là immobile et ridé de vent (v.11, 12) [.]

Tout comme la parenthèse (v.3,4) indiquait une réflexion superposée à la mimésis d'un délire, de même que les indices déjà notés d'une démarche orientée, cette conclusion donne au sens et à la représentation du poème une structure précise. L'aspect antithétique doit être réservé pour les chapitres suivants où il sera question de structures dramatiques et cycliques. Pour l'instant, l'étude de ce poème doit servir à dégager l'image de la voix du poète. Particulièrement, cette ébullition des sens et du verbe par laquelle se manifeste l'hybris poétique. Un état second de délire ou de "folie" s'empare du poète afin de produire une libération de lui-même ou l'accès à une autre condition. Ici le cauchemar délirant se ralentit à la répétition des participes (v.6,7). La virgule précédant "les larmes" (v.7), l'anacoluthie qui substitue "larmes" à "je", le rejet: "... les larmes / poussent..."(v.7,8), puis enfin le

verbe à la première personne de l'indicatif placé à l'initiale et les deux points annonciateurs (v.9) portent l'errance polarisée à un sommet où le délire se fait vision, imprécise certes, puisqu'elle vient "de l'enfance, ou du futur" (v.9), mais qui transforme le "je" en une substance aquatique: "larmes" (v.7), "eaux vives" (v.10) que ride le vent (v.12). Tous ces signes dans le texte opèrent la transformation du "je" présent, le passage à un ordre autre que celui du délire mais aussi en continuité avec lui, comme la marche conduit à un but. Cette poésie, qui n'est pas nommée, est représentée par ses effets car elle est le "je", immobile et ridé de vent" (v.12). En faisant abstraction de la scansion dramatique et du parcours cyclique, la "folie" double le locuteur, puisqu'elle n'est pas autre chose que la poésie comme effervescence du "moi" en tension vers son "foyer naturel".

La "folie" prend certes des teintes dramatiques dont il ne saurait être question ici mais, à son origine, elle s'identifie à l'élan vital du poète, indissociable de sa parole. Aussi "monologues", "délire", "agonie" ne constituent-ils dans la thématique de Miron que des transformations référentielles par rapport à telle étape de sa vie ou à telle condition historique de l'hybris, heureux ou malheureux suivant l'écart ou la coïncidence avec le "foyer naturel". Certaines manifestations localisées dans La vie agonique⁷⁹ mettent en scène un "moi" frénétique qui combat les forces aliénantes en lui-même et dans son pays. Ce qui nous intéresse, à ce point de notre travail, ce sont les apparitions de la folie-poésie dans la mesure où elles constituent des figures

79 Voir: H.R., La vie agonique, p. 47-62.

jumelles du poète. Gestes, parole, "écritures" forment les actes du poète, mais dans sa conscience, telle que les poèmes la projettent, le poète se voit dans sa poésie comme dans une forme jumelle, puisqu'elle assume ses traits, sa fonction et son destin. Or, avant d'exister, avons-nous dit, comme une figure complète, solidifiée, la poésie naît toute em mêlée aux autres manifestations vitales, elle sort d'une élaboration de la parole. Cette impression d'un "moi" se projetant dans l'écrit, le poète l'a fixée de façon exemplaire dans un fragment de L'Homme agonique⁸⁰. Or, il s'agit du "moi" délirant, possédé par la "folie", qui accompagne la naissance et la production de la poésie. Contre "les vertiges sucrés des euphories" (v.2), le poète communiant au plus obscur de la misère des siens, se déprend ou tente de se déprendre du "conglomérat" par une gesticulation clownesque, directement liée à l'écriture "agonique". Dans l'extrait présent, il réussit à échapper, par ce geste littéraire, "aux rafales montantes du sommeil" (v.4), mais c'est pour refuser immédiatement un salut purement personnel, une assumption littéraire, en se réimmergeant au sein du "conglomérat" pour travailler au salut de tous:

je suis le rouge-gorge de la forge
le mégot de survie, l'homme agonique (v.19,20) [.]

La première strophe du passage s'apparente à la précédente par le tiret qui précède le premier vers. C'est ainsi que le poème concilie par un signe commun deux attitudes contradictoires. En effet, les deux strophes, exactement symétriques par la forme des 3 vers, postulent l'une la communion intime à "la plus noire transparence de nos sommeils" (v.7),

⁸⁰ H.R., L'homme agonique, p. 48.

l'autre, l'évasion du locuteur par le dire gestuel et écrit. C'est à la manière dont le poète parle de son jeu qu'il faut s'arrêter car le texte manifeste un autre aspect de la "folie-poésie" dans une association qui éclaire ce lien déjà étudié entre l'écriture et les autres réflexes vitaux du locuteur. D'abord, une forme large, oratoire par le balancement de la construction syntaxique, un participe ouvrant le développement, un adverbe au vers suivant pour détacher le verbe, ouvre la notation des gestes qui se fait par énumération ternaire. Ce cadre large, éloquent, d'apparence régulière, n'est pas exempt d'une certaine fièvre prémonitoire qui perce dans la suppression, qui du pronom "je mime et parade" (v.9), qui des articles "et douleurs et joies" (v.10):

alors je me résorbe en jeux, je mime et parade
ma vérité, le mal d'amour, et douleurs et joies (v.9,10) [.]

Ces accélérations imperceptibles contredisent la régularité bien carrée et symétrique des deux groupes ternaires que soulignent des virgules. C'est qu'elles précèdent et annoncent le paradigme de l'écriture qui relaie l'expressif jeu de clown. Le "et" initial coordonne, comme si la 2^e strophe était le second terme de l'énumération. Il en résulte une sorte d'équivalence, l'écriture devient un geste sur papier. Le verbe "je m'écris", audacieusement pronominal, dit que c'est le locuteur lui-même qui est fait écriture. Le poème est alors conçu comme le double de celui qui écrit. Ce verbe connaît trois occurrences (v.11,13) dont les deux dernières immédiatement répétées: "j'écris, j'écris à faire un fou de moi" (v.13). De la première: "je m'écris..." (v.11) aux suivantes: "j'écris, j'écris..." (v.13), l'on passe de la forme pronominale

à la voix active afin de rendre compte de la double réalité d'une écriture. Sentie comme le reflet exact de celui qui parle, elle est aussi l'objet d'un travail: "à faire un fou de moi" (v.13), "à me faire le fou du roi de chacun" (v.14). Ces deux expressions qui se varient l'une l'autre traduisent l'intention altruiste de la "résorption" par laquelle celui qui parle se vante d'échapper au sommeil collectif, tout en l'assumant par l'osmose la plus intime. C'est donc par une simple substitution dans les cases lexicales du syntagme, "fou de moi" devenant "fou du roi", "de moi" se changeant en "de chacun", que le texte réaffirme l'équivalence signifiée par les deux strophes (v.5-7 et v.8-10) similarisée par un tiret initial. Un jeu sur les phonèmes, une substitution de compléments à une position identique à la fin du vers indiquent, en complétant l'action notée par "faire", l'engagement de celui qui parle. Il ne se contente pas, en effet, d'échapper par son jeu, "tel le fin renard" (v.8) au sommeil collectif, non, il met sa libération au service de la libération des siens, assumant ainsi la condition d' "homme agonique". C'est pourquoi le poème consacre-t-il par la coordination et l'équivalence sémantique la fuite en soi de celui qui s'échappe et l'acte par lequel il veut tirer le peuple de sa torpeur. La gesticulation du clown est liée syntaxiquement et métonymiquement à l'écriture, et encore ce lien devient équivalence par le sème commun de la folie. Encore une fois, l'on peut constater que l'évocation de la poésie suscite immédiatement l'idée de "folie", d'une sorte d'effervescence qui, selon la nuance affective des textes liée à leur thématique peut être fantaisie, enthousiasme,

bravade, vantardise, ou bien, dans la section militante du recueil⁸¹, indignation vociférante, gesticulation désespérée.

Dans Doublure d'un combat⁸², que nous avons déjà analysée, il y avait une co-manifestation significative d'un pugilat tuant la "poésie-poésie" pour en créer une autre faisant corps avec le réel:

.....tirer juste et juste à temps
à bout portant, partout et tout l'temps (v.7,8) [.]

Ici, l'association "folie-poésie" s'affirme sous une forme volontairement hyperbolique. Quelle que soit sa mobilisation idéologique dans ce poème, elle répond à un réflexe associatif constamment encodé dans le texte. Le sème de la "folie" comporte de nombreuses occurrences à travers toute une série de mots: "jeux", "mime", "parade", "fou de moi", "fou du roi", "dérision", "volées de grelots", "chavirées de pluie" qui, par leur sens, la syntaxe et la proximité métonymique le cheville à l'écriture. Pour le renforcer, existent encore des allusions révolutionnaires dont l'excès rejoint le débordement démentiel: "loi d'émeute" (v.11), "saigner" (v.12). Le contenu se projette dans l'expression où l'élément "folie" produit des accélérations déjà analysées (v.19), des énumérations en rafales, et le redoublement systématique de tous les thèmes phonétiques liés aux mots essentiels à partir de: "j'écris, j'écris" (v.13). Une rupture syntaxique: "volontaire..." (v.15), un développement énumératif absurde comme dans les chansons folkloriques: "par vos têtes" (v.16), "dans vos jambes" (v.17) complètent la série des traductions textuelles de l'état paroxystique.

⁸¹ H.R., La marche à l'amour, La vie agonique, L'amour et le militant, p. 33-67.

⁸² CO., Doublure d'un combat, p. 31.

En résumé, l'on peut suivre dans ces quatre poèmes, Fait divers, La route que nous suivons, Monologues de l'aliénation délirante, L'homme agonique,⁸³ le processus génétique qui va de l'émergence de la parole, d'abord apparentée aux autres signes de la vie, à la formation d'une entité jumelle du poète, dans laquelle il s'imprime et se reconnaît. Cette créature qui le double atteste des marques "démentielles" dont la fonction consiste soit à magnifier le "moi", soit à produire une transformation du destin personnel et historique du locuteur et de ceux auxquels il se lie, ancêtres, peuples, camarades, etc. Aussi l'hybris et la poésie qui se signifient l'un par l'autre et s'interchangent dans le texte peuvent-ils être posés comme des figures statiques, "intrinsèques" ou bien devenir actes et processus dans le temps.

Avant de quitter ce riche domaine dans lequel le poète dit et représente sa propre parole comme image de son être, il faut faire une place à part à un poème situé à la fin de L'Homme rapaillé et dont le terme-titre est déjà apparu sans commentaire dans nos analyses: Foyer naturel⁸⁴. Ce titre introduit et va plus loin encore parce que le contenu apparent du poème n'a pas de rapport avec lui. Le titre rationalise

⁸³ H.R., Fait divers, p. 28; La route que nous suivons, p. 31; Monologues de l'aliénation délirante, p. 58; L'Homme agonique p. 48.

⁸⁴ Ibid., Foyer naturel, p. 87.

et interprète le poème dans son rapport à celui qui écrit⁸⁵. Par comparaison avec les occurrences de la "folie" dont nous avons rendu compte, Foyer naturel occulte le terme de "poésie" et donne à la "folie" le statut de figure complète. Pourtant, une règle de commutation implicite, fortement normative dans le reste de l'œuvre, autorise à superposer à "folie" son double "poésie", les deux hypostasiant sous le mode de la gémellité la personne du "moi". Ce poème se révèle précieux pour notre propos parce que, ayant établi la nature jumelle de la poésie et du locuteur, nous sommes maintenant en présence de l'identité du locuteur et de sa "folie". Par conséquent, "folie" et "poésie" sont des variantes lexicales d'une même figure, suivant qu'elle est considérée comme jallissement vital ou comme produit objectivé de l'hybris.

Le vocatif initial doublé d'un possessif fait de la "folie" une créature distincte de celui qui parle, mais ayant avec lui un rapport étroit, à ce moment de possession. En un vers, la "folie" se caractérise par l'épithète "belle" et par un trait descriptif: "crinière au vent" (v.1). Le choix de ce terme de "crinière" assimile la "folie" à une

⁸⁵ Ces titres à tournure didactique sont assez fréquents dans les deux recueils. Souvent, ils incluent une indication sur le sens à leur donner et sans eux, on ne saurait toujours être aussi explicites. Quelques exemples: Vérité irréductible, p. 12; Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19; Les vies étanchés, p. 24; La route que nous suivons, p. 31; La marche à l'amour, p. 36; L'homme agonique, p. 48; Pour mon rapatriement, p. 50; Compagnons des Amériques, p. 56; Recours didactique, p. 61; L'Octobre, p. 62; La pauvreté anthropos, p. 76; Art poétique, p. 79; Le quatrième amour, p. 84; Le Québécois anthropos, p. 86; Foyer naturel, p. 87; etc. pour L'Homme rapaillé. Et dans les Courtepointes, Fragment de la vallée, p. 19; Doublure d'un combat, p. 31; Demain l'histoire, p. 33; etc. Nous ne prétendons pas épuiser le sujet dans le cadre de cette note.

cavale emportée. A cause de l'emploi familier: - chevelure abondante et rebelle -, ce trait agit comme facteur commun et du cheval déchaîné et du "moi" forcené. Au vers 2 qui parfait l'invocation, le "je" et le "toi" sont clairement posés comme distincts puisque le verbe "abandonner" les situe dans des aires fonctionnelles distinctes. C'est ainsi que la distinction potentielle, à moitié émergente des textes jusqu'ici analysés, arrive à sa pleine affirmation. La notation d'un espace infini, sans tracé défini, en tout cas hors des lieux jusque là habités, dénote par contigüité dans le syntagme la nature expansive de la "folie": "au vent" (v.1), "sur les chemins" (v.2). Le vers 4, dans une syntaxe libérée qui accumule des synonymes phoniques: "fous fins fils du mal monde", reprend les énumérations folkloriques et donne l'impression d'une mesure de délire, tandis que la compagnie du "je", ces "fous fins fils du mal..." ne sont en fin de compte qu'une variation formelle de la "folie". Ainsi, la parenté du "je" et de sa "folie" s'affirme sans cesse un peu plus, prenant même une teinte maléfique. Le "je" se magnifie, sa "folie" le grandit au fantastique. Grammatically, la "crinière" revient à la folie-cavale, le reste du personnage appartient, lui, au "je": "les yeux magiques du hibou" (v.3). Voilà un être, "crinière" et "yeux" aux traits complémentaires, dont les attributions symétriques composent les éléments d'une équivalence. Le "je" devient, en effet, un sorcier, un "fils du ... mal", il se métamorphose en oiseau nocturne aux "yeux magiques". La puissance transformante de la "folie", comme exultation vitale, atteint ici toute son ampleur pour délivrer enfin l'ultime essence au terme de sa démarche: un "moi" en folie, que la prosodie ins-

talle comme un bloc absolu. Le déchainement phonétique du vers 4, où l'allitération du "f" retrouve les accords des grandes folies érotiques⁸⁶, brouille le rapport des mots. L'absence de virgule dans le déroulement de l'énumération: "parmi les fous fins fils du mal monde" met le terme "mal" en facteur commun entre "fils du mal" et/ou "fils du mal (mauvais) monde". La première lecture a pour effet de libérer "monde" qui devient ainsi comme une formidable opposition à ce qui précède, un terme global qui fonctionne comme la résultante de l'acte posé au vers 2: "je m'abandonne à toi". Pourtant "monde" présente une similitude phonique avec chacun des vers suivants par le "je" partagé avec "moi", "moi", "magnifique" (v.5,6,7), de sorte qu'il s'établit dans l'esprit du lecteur une ressemblance d'ordre sémantique. Il y a une indéniable brisure syntaxique entre le 4^e et le 5^e vers due non au subordonnant "parce que", normal en soi, mais au fait que celui-ci enclenche la série que nous venons de décomposer à partir du modèle phonétique "monde". Un deux points invisible après "parce que" (v.5) rompt le syntagme et, à la forme verbale qui éclate, se substitue abruptement une forme nominale absolue. La rupture se répercute sur la disposition visuelle puisque l'énoncé fait exploser le vers en trois segments que le rappel phonétique du "m" donne comme synonymes. L'anomalie syntaxique se trouve compensée par des li-

86 Cette allitération apparaît, en effet, au sommet du geste sexuel, ou bien à l'évocation heureuse de la femme dans le don de la chair. Voir: H.R., La marche à l'amour, VII, p. 40, v.11,12: "ô fou feu froid de la neige..."; L'ombre de l'ombre, p. 80, v.12-18: "femme ô femme... fracasements... froissements... frondaisons... frayères... feux... à l'infini du fini" [...]

aisons phoniques, celle du "m" déjà traitée, par une fonction plus vague, mécanique à l'initiale: "parmi", "parce que" (v.4,5). Sur un mode plus global, le thème du "oi", lié au couple toi/moi assure une irrigation sémantique entre les deux pôles pronominaux, tandis que "magnifique", par le retour en force du "i" repoue avec les caractéristiques phoniques de l'apostrophe initiale: "ma bellé folie crinière au vent" (v.1). Ainsi se trouve confirmé dans le texte le caractère jumeau de la "folie" et du "moi" puisque, d'une part, la liaison phonique postule l'identité du "toi" et du "moi" et que, d'autre part, les sèmes de la "folie" sont attribués également au "moi"; "moi le forcené" (v.6) condense le sémantisme du 1^e vers: "...folie crinière au vent" et le connote d'un trait supplémentaire de libération démentielle. "[M]oi le noir" (v.5) reformule l'image du sorcier ou de l'être fantastique suggéré par "les yeux magiques du hibou" (v.3) et "...fils du mal monde" (v.4), tandis que "magnifique", dernier terme et vers du poème, attribue au "moi", avec une force accrue, l'épithète de la formule liminaire: "ma belle folie". Le fait que la formule: "moi le..." (v.5) ne soit pas reprise à la fin a pour effet de substantiver la qualité, de la personnifier. On peut aussi y voir un adjectif détaché, libéré de la syntaxe d'ensemble tout comme "moi le noir", "moi le forcené" s'étaient déjà décarcanés du verbe. C'est exactement comme si la construction obéissait à la libération thématisée au début, en mimant la course magique "sur les chemins" (v.2). Alors, "magnifique" se rapporte à l'ensemble du poème, c'est-à-dire qu'il qualifie la totalité du processus, comme la conséquence qualitative de l'acte de se jeter "sur les chemins".

Enfin, le poème se partage en deux aires sous l'impact du subordonnant: "parce que" qui opère un véritable renversement de l'ordre de la construction. La glorification finale du locuteur qui, syntagmatiquement, résulte du processus encodé par le verbe: "je m'abandonne à toi..." (v.2) est rectifiée par le motif causal selon lequel la libération des premiers vers suit les traits "ontologiques" de celui qui parle. En ce sens le "moi" absolu, si affirmé que même le verbe être a disparu dans la densité de son essence, apparaît comme la cause du processus et il faut rétablir rétrospectivement son antériorité. Cette circularité qui interchange le début et la fin n'infirmes pas la gemellité des deux personnes. Bien au contraire, c'est parce que les deux se dédoublent en une seule nature qu'ils peuvent s'interchanger et se causer réciproquement. Dès lors, le "foyer naturel", posé en titre et la conjonction "parce que", tout en ayant leur fonction interne qui est de raturer les motifs libérateurs des poèmes précédents, recherche et possession de la femme, mobilisation dans une action politique, ou mieux de les remplacer par leur forme véritable, adéquate, par la dynamique du "moi" provoque un coup de force, une intervention du locuteur, du dehors de son poème, pour le projeter vers un dehors plus vaste. En plus de se déployer dans toute la force de sa logique propre, ce texte devient un manifeste personnel, un programme et même un texte critique. Quoiqu'il en soit de ces éclairages, il demeure que le dédoublement du "je" en sa "folie" constitue un fait imaginaire indiscutable dont les conséquences textuelles sont aussi constantes que nombreuses. Si, d'une façon générale, le locuteur pour se saisir et se dire utilise la projection

de soi dans une figure distincte, celle-ci présente toujours un complexe de ressemblances explicitant pour la conscience une virtualité qui, enfouie dans le "moi", demeurerait inexprimable.

D. Le "je-nous-Québec-Humanité"

Le texte de Miron révèle une aptitude constante à évoquer des personnages, des objets sous l'angle de la similitude qu'ils entretiennent avec le locuteur. Somme toute, le poète cherche constamment à se voir en se projetant à travers des figures nombreuses mais qui s'engendrent toutefois avec régularité autour de certains pôles. A la projection du "moi" en poésie, il faut ajouter une incarnation voisine car, si la poésie concerne le "moi", celui qui parle se conjoint souvent avec un "hors-moi", qui sont les 2^e et 3^e personnes. Les manifestations discursives de ce phénomène par lequel le "moi" se conjoint ou se confond avec les autres personnes se rapprochent de la gemellité en ce sens que la production d'une personne de synthèse suppose au départ une ressemblance ou un rapport entre les deux. Le "nous" fonctionne alors comme un "je" maximé en transcendant le singulier ou mieux en le dilatant. Le "nous" inclut les trois rangs de personne : nous = moi + toi/lui⁸⁷. Plus précisément, le "nous" déclare une synthèse de figures jumelles et c'est pourquoi, en le décomposant, on peut reconstituer la figure du jumeau qui a servi à sa formation.

87. André Joly, Sur le système de la personne, Revue des lettres romanes, tome LXXX, 1973, p. 32-37.

Le plus souvent, l'usage du pronom "nous" répond à l'intentionnalité politique sous-jacente à une importante partie de la poésie publiée de Miron mais il se situe avec le plus d'éclat durant les périodes strictement militantes imposées par les phases de la Révolution tranquille. La poésie de Miron est, en effet, strictement entée sur les événements, non pour s'y asservir à l'actualité journalistique mais pour y prendre le départ d'un mouvement qui descend au cœur des choses ou bien remonte indéfiniment vers le futur. Le "nous" représente alors un homme en état de poésie militante qui se lie profondément au sort de son peuple pour échapper à l'aliénation et atteindre un certain salut. Né dès la fin des Premiers poèmes, plus précisément dans La route que nous suivons⁸⁸, la présence du "nous" s'affirme de place en place, dans toutes les sections de L'Homme rapaillé⁸⁹ et compte un nombre significatif d'occurrences dans Courtepointes⁹⁰.

88 H.R., La route que nous suivons, p. 31.

89 Sur les 60 poèmes de L'Homme rapaillé, la concordance indique la présence du "nous" en 26 contre celle du "je" en 39.

90 Courtepointes, outre les divisions en "courtepointes" au nombre de 7, comporte 17 unités distinctes; 6 utilisent le "nous", 9 le "je".

Si l'on applique aux nombres précédents la règle des rapports et proportions:

$\frac{26}{39} = \frac{6}{9}$, on constate que le produit des extrêmes est le même; soit 234. Dans les deux recueils, le rapport entre ces deux pronoms demeure donc constant.

En fait, les deux recueils montrent le poète comme un individu avec son propre destin et, simultanément, comme un homme incarné dans une condition historique précise. Quand la hantise des origines et du sort de son groupement humain se font sentir, alors apparaît dans le lexique, l'usage conjugué du "je" au "nous", qui se fonde toujours sur une communauté de traits, de fonction et de destin. Il est assez remarquable de noter le rapport existant entre les deux pronoms, car il oscille d'une relation de mage-conducteur⁹¹ à une égalité fraternelle de type marxiste⁹² et même, en dernier ressort, dans Courtepointes où il paraît sévré de l'action et de l'amour, au simple énoncé de l'appartenance à l'espèce dans une conscience plus large et devenue universelle⁹³.

Le "nous" apparaît donc sous le signe de l'optimisme militant selon l'ordre voulu pour L'Homme rapaillé. Sa première occurrence dans La route que nous suivons⁹⁴ est même couplée au "je" dans la disposition visuelle. C'est de lui, en quelque sorte que le "nous" émane, parce qu'il est suscité par le mouvement produit par les actions du "je". Celui-ci éclate en gestes nombreux, notés par trois verbes juxtaposés sans aucune ponctuation qui en brise le continuum:

91 Voir: H.R., La route que nous suivons, p. 31, surtout les vers 11 à 14.

92 Voir: H.R., L'Octobre, p. 62, surtout les vers 16 à 18.

93 Voir: CO, Séquences de la Bateche, p. 43-45. Ces trois exemples donnés aux notes 91, 92, 93 constituent des modèles des tendances étudiées qui ne se limitent pas à ces pièces.

94 H.R., La route que nous suivons, p. 31.

je me promène je hèle je ne récite plus mes leçons de 2000 ans
je vais comme une cloche-alerte mêlée au paradis
obsessionnel des oiseaux
suivez-moi tous ceux qui oscillent à l'ancre des soirs
levons nos visages de terre cuite de cuir repoussé frappés
de sol de travaux (v.11-14) [.]

Puis, à la crépitante énumération succède un vers étale qui, reprenant à l'initiale la formule verbale, résume et conclut l'activité précédente et transforme le mouvement en une qualité de prophétie frénétique en substituant aux deux verbes du vers précédent une comparaison vaste où le terme principal: "cloche" est saturé de précisions diversement notées. Ainsi l'action se transforme-t-elle immédiatement en sa réflexion idéologique. Mais le plus admirable pour notre propos consiste dans le passage du "je" au "nous" qui s'accomplit par la médiation du "vous" au plan pronominal et par la communication au "nous" des actes du "je". Le passage s'effectue avec une précision et une rapidité que seul peut créer un enthousiasme militant porté à son plus haut degré. La force de la conviction et l'entraînement persuasif sont encodés dans la succession rapide d'une structure verbale martelée à une position identique en chacun des quatre vers, tandis que l'enchaînement des pronoms et des flexions verbales différentes qui en résulte enregistre les phases d'un mouvement. Le jaillissement vertical et sa dynamique exprimée à la 1^e personne se convertissent en forme impérative. Là se manifeste l'idée de l'autre, d'abord allocutaire, le "vous" étant un pluriel par sommation de la 2^e et de la 3^e personnes (toi + lui). Pronominalement, le "vous" se situe dans la zone du "hors-moi" mais d'autres caractéristiques formelles travaillent déjà à transgresser cette distance, à l'attirer dans l'espace du "moi". En effet, la position commune à l'initiale des verbes

suggère la commune attribution des actes au "vous" et au "je". Sémantiquement, "suivez-moi" (v.13) appartient à une aire identique à celle de "je me promène" (v.11). Ce verbe fait passer l'acte de se promener et ce qui lui est associé au "vous", tandis que la suite du vers "tous ceux qui oscillent à l'ancre des soirs" recoupe les sèmes de l'attitude passive et sentimentale dont le locuteur se départit au début du poème:

ton corps était une plate-bande de fleurs loin des massacres
et j'étais étendu flottant de tout mon long de toi

soudain je suis debout... (v.3,4,5) [-].

La même ironie frappe l'imagerie décadente de la "plate-bande de fleurs" (v.3) et de "l'ancre des soirs" (v.13). Le "vous", dans le sillage et par l'énergie du "je", passera d'une existence statique, connotée par des clichés "décadents" à ce "beau désaccord" (v.8) qui sera dynamisme et mise en marche. A ce point, il suffira d'un simple glissement, à la fois verbal et pronominal pour que le "vous" devienne un "nous" dans l'affirmation directe, explicite d'une communauté de vie, puisque le "je" et le "vous", le premier ouvrant la voie et prêtant son geste au second, assument à parts égales les mêmes sphères d'action: "levons nos visages" (v.14), "nous avançons" (v.15), "quand nous reviendrons" (v.18). Après une certaine rupture dont nous avons étudié l'atténuation dans les lignes précédentes et qui était causée par l'introduction de la 2^e ~~personne~~ du pluriel et de la forme impérative dans un poème construit jusque-là sur le "je", la transition et le progrès d'une démarche désormais commune s'effectuent sans heurt. Des deux éléments, verbe et pronom, qui portent l'action et son sujet, un seul varie à la fois,

l'autre demeurant pour assurer la continuité du mouvement. La force du mouvement opéré dans le "je", communiquée par le "je" au "vous" engendre un sujet pluri-personnel (moi + vous) gémellisé dans un mouvement et une action communs. La communication du dynamisme du "je" à l'autre, "vous", s'opère par un simple glissement sur des formes-bielles: "je vais... suivez-moi... levons... nous avançons" (v.12-15). D'abord, la forme impérative persiste, la personne change: "suivez-moi" (v.13), "levons nos visages" (v.14), puis, le verbe demeurant à la 1^e personne du pluriel, voici l'indicatif qui achève la transition du "je" au "nous" en situant la transformation de ce qui est appelé, souhaité, au plan des faits constatés et affirmés. Ainsi, au moment où le "je" se joint au "vous" pour former le "nous", il s'opère un jumelage de ces deux personnes sur la base d'une action commune. De fait, toute la suite du poème affirme le "nous" et l'action jusque-là esquissée ou potentielle dans "je me promène" (v.11), "je hèle" (v.11), ou bien exprimée au négatif: "je ne récite plus mes leçons de 2000 ans" (v.11) évoque l'idée d'un appareillage. L'image qui a servi à construire la suite est bel et bien celle d'un voyage maritime, aller et retour. Quand se trouve constitué ce rassemblement du "je" et du "vous" en jumeau pour former une nouvelle unité, le "nous", le texte enregistre un départ; "de nouveau" (v.10). Un blanc isole les deux vers qui, de cette manière, forment un couple antithétique par rapport à un premier distique, celui-là même qui sémantisait l'inaction veule et sentimentale. Ainsi rapprochées dans un parallélisme de disposition, l'antithèse de la passivité et de l'action reçoit une attestation visuelle, le sujet du poème étant le passage de

l'une à l'autre par une substitution pronominale pour une bonne part:

ton corps était une plate-bande de fleurs loin des massacres
 et j'étais étendu flottant de tout mon long au long de toi (v.3,4)

 nous avançons nous avançons le front comme un delta
 aérés dans nos yeux de mansardes (v.15,16)

Du jumelage résulte une personne nouvelle dont le texte salue la naissance par l'exultation d'une double répétition de la forme: "nous avançons" (v.11) et du phonème "on", trois fois affirmé. Dans le blanc qui sépare la strophe cinq de la suivante, les sujets ont pris le départ comme un bâtiment maritime dont l'image profilé dans l'ironique "Good bye farewell!" (v.17) se ramifie à d'autres, dont la première, voisine: "comme un delta" (v.15), et l'autre, plus terrienne, de la "mansarde" (v.16). Bref le "nous" fend l'espace comme une proue triomphante.

Le but de cette longue analyse aura été l'étude de la formation du "nous" comme une forme jumelle du "je" et le poème sur lequel nous sommes appuyés, La route que nous suivons, n'est pas sans écho dans le reste du recueil. Dans Compagnon des Amériques⁹⁵, premier extrait de La Bateche, l'on peut observer non seulement la formation d'un "nous" à partir d'un phénomène de gémellité, mais encore le même mouvement de partance qui résulte de la dynamique de cette formation. Le vocatif, "vous", du poème précédemment étudié se précise comme une entité extrêmement riche et complexe, le "tu" qui est le Québec, élément masculin, "Compagnon des Amériques" (v.1), élément féminin: "ma terre" (v.2), dont la liaison est intimement marquée par les motifs phonétiques du

95 H.R., Compagnon des Amériques (extrait de la Bateche), p. 56.

"on" et du "k": "compagnon", "mon Québec", "Amériques", "mon Québec" et la persistance du premier dans la triple répétition du vers 2: "mon, ma, ma":

mon Québec ma terre amère ma terre amande (v.2)

Le domaine commun aux deux sujets, le "je" et le "Québec" s'affirme en de multiples relations: par le sémantisme de "compagnon", par les nombreux possessifs, par la forme énonciative jointe au sens du verbe "avoir" et plus profondément, par la commune assise des images spatiales et marines qu'ils se partagent sous la gouverne du verbe "avoir". Puis, cette relation évoluant dans la strophe 2, le verbe "avoir": "j'ai de toi..." (v.4) est relayé par des paradigmes positionnels: "je parle..." (v.7); "nous avons soif..." (v.8), "nous avons faim" (v.9). Dans ce dernier cas, l'analogie se trouve encore renforcée par la présence du verbe "avoir" à l'intérieur de la locution (on sait l'importance des identités phonétiques dans les associations du poème) et par le rappel du thème phonétique initial de "compagnon". Simultanément, les pronoms se confrontent: "j'ai de toi" (v.4), puis s'amalgament: "nous avons soif", "nous avons faim" (v.8,9). Du "hors-moi" à l' "en-moi", la distance se franchit grâce à un jeu complexe d'analogies convergentes au plan du contenu et de l'expression. Le fondement de la gémellité est préparé, suggéré par des répétitions, des parallélismes, mais il s'installe vraiment et se déploie dans l'efflorescence d'une description cosmique propre au "je" du locuteur et au "tu" de la "Terre de Québec". Les deux apparaissent comme une terre (le "delta" de La route que nous suivons⁹⁶)

96 H.R., La route que nous suivons, p. 31.

avancée sur le bord des eaux. La "terre" et le "front", puis le "visage", tous deux portant la "blessure d'espace" et les "roseaux" matériels, parce que tous deux sont des points avancés qui ouvrent sur l'infini. Cette éloquente confusion du Québec et d'un visage humain culmine dans le partage d'attributs aussi personnels que: "la difficile et poignante présence" (v.4), tandis que dans un seul vers "haleine" et "vents" (v.3) sont métonymiquement et syntactiquement enchaînés. Chez Miron, l'haleine est toujours une manifestation extrêmement personnelle et intime de l'être⁹⁷.

Sans insister sur cet aspect, car alors nous joindrions le propos d'un chapitre suivant qui porte sur les structures dramatiques, l'on peut dire que la gémellité réside dans le partage des qualités apparemment antithétiques, mieux dialectiques, "d'une vivante agonie" (v.6). "[T]erre amère" (v.1), "patrie d'haleine" (v.3), "difficile... présence" (v.4), "blessure..." (v.5) sont les signes d'une passion commune qui se lie inextricablement à la soif substantielle du monde: "terre amande" (v.1), "touffe des vents" (v.2), "poignante présence" (v.3), "large blessure d'espace" (v.5), "au-delà de..." (v.6). C'est ainsi que la blessure d'infini avec son redoublement de souffrance et de béance constitue les traits communs qui jumellent le Québec au locuteur et les conduit à former cette unité du "nous" dont le texte recense la genèse avec autant de

97 Le terme "haleine" se présente 6 fois dans L'H.R.: Cantique des horizons, p. 17, v. 19; La Marche à l'amour, II, v.7, p. 36; Compagnons des Amériques, p. 56, v. 3; Morilogues de l'aliénation délirante, VI, v. 9, p. 59; La Corneille, p. 78, v. 20; Art poétique, p. 79, v. 7.

On le retrouve 3 fois dans Courtepointes: Chagrin, p. 20, v. 10; Doublure d'un combat, II, p. 32, v. 18; Séquences de la batèche, E, v. 7, p. 44.

Un examen rapide des champs où le terme apparaît montre que "haleine" se relie à des contextes où la vie se manifeste comme instinct véhément de durer et aussi en étroite liaison à l'élément maternel, que ce soit la "mère", la "patrie", ou le tissu cosmique. C'est donc le repos de la plénitude ou bien la pulsion de garder la vie et de regagner le tout originel qui règle les apparitions du terme.

précisions circonstanciées que dans La route que nous suivons⁹⁸. Pour renforcer la parenté des deux poèmes, signalons brièvement la persistance de deux images: celle du front⁹⁹ qui est toujours l'indice d'un mouvement vers des valeurs positives de conscience et de possession. (Le "front" peut devenir "regard", "poème")¹⁰⁰; celle du voyage maritime, qui prend son départ dans les embarquements symbolistes des Premiers poèmes¹⁰¹ et se file sous des transformations plus personnelles, comme dans le présent poème, où le thème conventionnel s'incarne dans une représentation toute prégnante de l'expérience québécoise. Ainsi, la décomposition du "nous" dont le processus constructeur apparaît clairement ici libère deux entités similaires dont la conjonction réalisée donne le départ à une démarche de salut. D'appel à l'espace, à toute la substance cosmique, ils deviendront eux-mêmes véhicule marin cinglant vers le large. La suite du poème accumule les redondances explicites de cette relation d'identité par laquelle le poète se lit et se définit par les traits de son pays: "je me ferai passion de ta face" (v.20), etc.

Cette identité jumelle de la "terre Québec" et du "nous" qui additionne le locuteur à ses compatriotes, constitue une structure per-

98 H.R., La Route que nous suivons, p. 31.

99 Ibid., p. 31, v. 15, 16.

100 Il existe un lien, en effet, entre La Route que nous suivons, p. 31, v. 20-21 et Les Années de déréliction..., p. III, v. 1, p. 82 dans L'H.R. Dans le premier, le regard joue le rôle d'une proue, il manifeste le "je" devenu éclaireur de ses frères dans la marche libératrice. Dans le présent chapitre, nous montrons avec force que la "poésie" naît chez Miron comme une danse dans le geste, dans la marche et qu'elle ne devient parole, objet écrit que dans un temps second. Or

dans Les Années de déréluction, parce que ce poème est un recours "didactique"; donc conscient et réfléchi à l'adresse d'un récepteur, la liaison dynamique primitive est explicitée en système qui relie plusieurs éléments en un seul: "poème, mon regard..." (III, v.1, p. 82). Celui qui parle assume le rôle romantique du "mage", il conduit son peuple par sa libération corporelle qui devient de façon continue une marche révolutionnaire et la parole de ce mouvement historique.

manente de la représentation. Parmi ces épiphanies de la figure jumelle, la moindre n'est certes pas un fragment des Années de dérélction¹⁰² où les mêmes axes d'identité que nous avons relevés s'affirment avec encore plus de force: souffrance et gloire. Ici, les deux sujets en présence sont la "terre" et le "nous". Les deux développements¹⁰³ qui précèdent ont suffisamment montré le contenu multi-personnel du "nous" pour que nous soyons dispensé d'y revenir. En raccourci, dans le "nous", retenons le "je" que ce court extrait, avec l'insistance peu commune d'un motif répété obstiné, qui apparaît une fois sous la forme d'un complément d'accompagnement: "avec nous" (v.25) et trois fois sous celle d'une comparaison: "comme nous" (v.25, 28, 30)¹⁰⁴, rapproche du vocable: "terre" afin de les souder dans un destin et une mort identiques. Tout le passage a l'allure d'une invocation insistante grâce au vocatif: "terre" dont la triple répétition dans un seul vers, souligné par trois ponctuations (virgule) introduit un changement significatif de diction en concentrant des effets oratoires qui, jusque-là dans le poème, se déployaient sur de vastes mesures. Après ce début: "terre, terre, tu bois avec nous, terre comme nous" (v.25), ils réapparaissent à la mesure

¹⁰² H.R., Les années de dérélction (ou le second recours didactique), p. 81.

¹⁰³ Il s'agit des commentaires précédents sur la route que nous suivons et Compagnon des Amériques.

¹⁰⁴ Ces deux formes: "avec nous" et "comme nous" sont du reste conjuguées dans le texte. En effet, le vers 28 porte: "avec comme nous" et cette formule, quelles que soient les exigences syntaxiques, contracte pour renforcer leur liaison les deux motifs.

initiale des vers pour souligner les articulations syntaxiques et prolonger par leur scansion un peu lourde l'effet obsédant du vocatif "terre": "qui échappes..." (v.26), "tu bois" (v.27), "avec comme nous" (v.28), "cependant que" (v.29). De cette façon, les deux sujets s'unissent dans une destinée que mesure une prosodie anguleuse, ignorant la souplesse du rejet, martelée à chaque début de vers par des gutturales ou des explosives avant que les deux derniers vers libèrent cette allure de désespoir dans une temporelle irradiée par un rejet qui en glorifie le verbe: "t'auréole" et par une chute qui lui est coordonnée et dont l'inversion, en retardant le verbe final, redoublant le premier, scelle et immobilise les deux sujets en posture de mort magnifique. Bref, tous ces effets du texte, dans un même bloc textuel, effets dominés par une comparaison obsédante qui donne le branle à un réseau méthodiquement construit de similitudes thématiques sous le double signe du désespoir et de la beauté, travaillent à comprendre le "nous" et la terre dans un même destin. Il est probable que la soudure la plus efficace, en tout cas celle qui réalise le plus profondément la gemellisation, se situe au plan phonétique par ce vecteur sonore du "e" qui passe à travers l'espace de ces cinq vers et relie de place en place: "terre" (v.25), "millénaire de la neige" (v.27), "beauté aurifère" (v.29) et "sertit" (v.30). Se joignant aux effets répétitifs du texte, au plan du lexique, de la syntaxe, de la prosodie, cette constante phonétique qui fait pendant au motif: "comme nous" (v.25) provoque la fusion des deux sujets dans la quelle unité d'une souffrance irradiée. Ainsi, la terre et le locuteur, dans la perception de celui-ci, forment-ils une unité jumelle dont l'intime parenté

s'affirme de manière à la fois pénétrante et volontaire par un ensemble de relations serrées et méthodiquement tissées.

On trouverait souvent le même complexe de souffrance et de beauté dans lequel le poète se représente le Québec à travers une série de vocables voisins qui développent chacun un aspect de la similitude entre lui-même et le pays. Tantôt, c'est le "compagnon des Amériques", tantôt la "mère", comme on l'a vu, le plus souvent le Québec projette un "moi" tellurisé, revêtu du blason des quatre éléments et des cycles naturels de la durée saisonnière. Ce que nous venons de découvrir dans une interpénétration intime, les deux aspects d'un visage unique configuré à lui dans la crispation et le gel magnifique, un poème comme L'Octobre¹⁰⁵, le traite séparément. En effet, l'on peut tracer une frontière textuelle bien précise entre les trois premières strophes décrivant la passion du locuteur-Québec et les deux dernières où le "je" insuffle à la "terre de Québec" l'énergie de sa conversion révolutionnaire. Dans les deux cas, il y a projection précise, identification étroite au point que les deux sujets, tout en conservant leur distinction référentielle, jouissent du même statut grammatical par la coordination, la symétrie, la proximité métonymique, et surtout par l'attribution des mêmes complexes phonético-métaphoriques.

Nous ne nous intéresserons pas ici à la "douleur" en tant que telle, ni à la joie résurrectionnelle, mais tout juste à la similitude qui fonde le statut de "jumeau". C'est donc par la coordination du

105 H.R., L'Octobre, p. 62.

deuxième vers que le "Québec" et "l'homme de ce temps" sont reliés dans le texte:

L'homme de ce temps porte le visage de la flagellation
et toi, Terre de Québec, Mère Courage... (v.1,2) [.]

L'apparition de la douleur se fait par une intervention du locuteur au niveau du syntagme par l'imposition d'un complément: "le visage de la flagellation" (v.1). Sitôt apparu, l'élément douloureux devient source de jeux phonétiques et inspirateur au niveau du lexique. L'image suit l'énonciation en ce sens que l'élément de "douleur" se communique aux vers suivants comme par un effet d'écho. Par là, comme dans les autres cas déjà étudiés, la relation de gemellité s'intériorise ou mieux se réalise dans son propre étalement à tous les niveaux du texte. Ainsi, la haute fréquence du "r" lié au phonème "a" et à d'autres plus secondaires comme le "è" et le "eux" crée une obsession térébrante qui est le mouvement même de la douleur en marche. Point n'est besoin d'insister sur la densité de l'expression lexicale de cette passion commune à celui qui parle et au Québec. C'est à travers cet ensemble de procédés, chacun à son niveau faisant redondance à l'énonciation du vers 1, que s'affirme l'identité jumelle d'une terre-mère et d'un fils en pareille désolation.

Un fait de symétrie conjoint le "je" à l'homme de ce temps quand le premier, à l'entrée de la strophe deux, remplace le second en position similaire à la strophe 1. L'on glisse par analogie du général au particulier, sans rien perdre des effets de la coordination que nous avons analysée. Le thème de la "douleur" se filant à travers des variations lexicales et des transformations métaphoriques, les strophes

deux et trois forment un tout avec la première. Cependant, la troisième glisse apparemment hors de notre propos, puisqu'elle limite son contenu à l'humiliation du seul "je-nous", sans cesser bien entendu d'entretenir un rapport de similitude avec la figure du Québec, mais non plus direct et explicite. Si le "je" s'apparente au "Québec" et le "je" au "nous", comme nous l'avons précédemment montré, alors tous ces termes entretiennent des rapports jumeaux. Par contre, le début de la strophe deux rapproche étroitement le mal de la naissance avec le lieu de la naissance. Le locuteur a souffrance d'être né dans un pays vieilli, épuisé. Un rapport à la fois positionnel et lexical élucide la cause du mal. En effet, la strophe deux se composant de quatre vers exactement partagés en deux distiques par la reprise de l'indicatif: "je suis né" (v.6), "j'ai mal et peine" (v.8), se correspondent tandis que les éléments lexicaux entretiennent un rapport antithétique. Métaphoriquement, le "moi" et le "pays" sont circonscrits dans le même espace sémantique, puisque "râpées" (v.7), "mal et peine... ô morsure" (v.7) se situent dans le même champ. Par conséquent, l'on voit avec quel soin et quelle conviction, le poète a construit la preuve textuelle du rapport qu'il intuitionnait entre lui et le pays.

La deuxième partie du poème, comme nous l'avons dit, développe le même rapport d'identité, dans une autre thématique et par des moyens légèrement différents. Assez de ressemblances assurent toutefois la continuité: la persistance des deux sujets: le "je" et le "Québec", l'épanouissement des sèmes révolutionnaires totalisés dans le titre: L'Octobre et distribués dans les deux parties suivant le modèle antithé-

tique: aliénation/libération. C'est du reste par un processus d'anti-thèse aux deux termes duquel correspondent les temps verbaux, - le futur des deux strophes finales s'opposant au présent-passé composé des trois premières -, que le poème se constitue en unité dialectique. Comme nous l'avons dit, les images de la Révolution assurent entre les deux parties un continuum représentatif. D'abord associées au thème de l'aliénation, des images d'effort et de peine: "Mère Courage" (v.2), "Longue Marche" (v.3), héroïne d'un temps de guerre, Révolution chinoise, puis dans la seconde partie, des motifs d'explosion glorieuse: "résurrection" (v.20), "fulgurances", "métamorphoses" (v.21). Entre les deux parties enfin, circule un influx dynamique car la Révolution manifeste une énergie juvénile qui relie dans le texte: "ma jeunesse rougeole" (v.9) à "brûlants compagnons" (v.16) et plus subtilement, pour des motifs politiques que nous avons exposés ailleurs¹⁰⁶, aux thèmes finals des "mille fulgurances" (v.21), de "c'est nous ondulant" (v.25), "c'est le bruit roux" (v.26) dont la parenté phonétique avec les thèmes précédents de feu et de sang rétablit subrepticement ce qu'une situation et un discours colonial ne pouvaient assumer ouvertement. Ainsi, dans une "marche" traversant les deux étapes d'un processus dialectique d'aliénation/libération, de mort-résurrection, le "je" et la "Terre Québec" sont méthodiquement présentés dans une continuelle et complète corrélation textuelle. Si le "je" se présente dans la première partie comme le "fils" (v.6) d'un Québec dou-

¹⁰⁶ Hubert Larocque, L'Octobre de Gaston Miron dans Incidences Université d'Ottawa, vol. 1, no. 1-2-3, janv.-déc. 1977, p. 106-120.

Voir: Annexe 1, p. 753 et sq.

loureux, c'est le "fils" qui emboîte la "Longue Marche" (v.3) de la "mère" en rejoignant les "brûlants compagnons" (v.16) des autres révolutions mondiales et la précède dans une transformation triomphale. Il y a donc dans ce mythe historique une genèse réciproque de la mère et du fils postulant une identité monnayant sur deux personnages les deux pôles de l'histoire. Evidemment, l'aspect dramatique ne nous occupant pas ici, nous nous contentons d'en signaler la présence. Cette remarque se justifie d'autant plus que le dramatisme sert la gémellité puisque, en fin de compte, la Révolution surmonte la blessure pour rétablir l'identité des deux sujets, épurés de toute dissidence et refondus dans une représentation en tout point commune. Non seulement, la Mère et le Fils apparaissent identiques dans chacune des parties prises séparément mais le drame qui résulte du passage de l'aliénation à la liberté se résorbe à la fin dans une réconciliation non seulement métaphorique mais également déclarée au plan de l'énonciation:

c'est nous ondulant dans l'automne d'octobre
c'est le bruit roux de chevreuils dans la lumière (v.25,26) [.]

A l'euphémisme imposé par la contrainte d'un régime politique et aussi par la confusion inhérente à la rhétorique coloniale, il existe une justification d'ordre représentatif. Le poème passe d'une représentation idéologique d'un processus à une description qui délivre une vision concrète sensible des réalités conceptualisées d'abord des schèmes marxistes. C'est ainsi que la "Terre de Québec" solidifiée dans une nomination allégorique devient un paysage d'automne, la Révolution, elle, de nom propre devient, en perdant la majuscule d'Octobre, un mois d'automne et enfin,

le complexe sémantique d'Octobre qui se compose de jeunesse en colère, de feu et de sang, par suggestion se fait partie de chasse dans un paysage d'une violence poncée. Au terme, la "Longue Marche" évoque tout simplement une expédition de chasse à l'automne québécois. Que l'on regarde bien ce parallélisme de la formule verbale confirmé par l'alchimie phonétique: "c'est nous..." / "c'est le bruit roux..." (v.25,26). D'abord, rapprochement par la succession syntagmatique du "nous" et de "l'automne d'octobre" (v.25); le "nous" disparaît au vers 26, littéralement remplacé par un équivalent phonétique: "bruit roux". Le parallélisme prosodique et phonétique signifie que le poète perçoit comme une identité le "nous" et "le bruit roux". Or le Québec nommé explicitement a été remplacé par une représentation concrète, sensible, celle d'un paysage d'octobre.

C'est pourquoi, "le bruit roux de chevreuils" constitue-t-il un paradigme du Québec, ou mieux un autre nom du Québec, rendu visuel et circonstancié. Dans l'imagination du poète, s'opère une fusion entre lui et la Terre de Québec. C'est donc toujours, au-delà des déterminations référentielles de l'histoire et de la politique, la dyade jumellée qui réalise la fusion des deux sujets en un par les ressources conjuguées du parallélisme, de la parenté phonétique, de connotations identiques et le partage des mêmes sèmes.

L'exploration du recueil de L'Homme rapaillé révèle plusieurs autres usages de la présente figure où le "nous" est jumelé au Québec. Qu'il suffise de signaler Le Damned Canuck¹⁰⁷ où le Québec, sans être

107 H.R., Le Damned Canuck, p. 55.

nommé, est potentiellement contenu dans ce "nous" en vertu des associations imposées par la comparaison avec les autres occurrences. Semblablement, l'apparition du "nous" en tête du Recours didactique¹⁰⁸ signale un contexte révolutionnaire que L'Octobre¹⁰⁹ amène à la pleine lumière. En vertu de la parenté des thèmes et des caractéristiques générales du code de lecture qui régit le lecteur de Miron, entre les poèmes circule un jeu d'associations et de récurrences où l'appel d'un mot suscite le cortège de ses voisins. En disant "combat", l'engrenage de la lecture déclenche la représentation d'un "je" associé dans le "nous" à des frères combattant pour la libération du Québec. Même si le processus militant n'est évoqué qu'en l'une de ses phases, ou que seuls quelques sèmes du complexe combatif apparaissent, l'esprit du lecteur qui a en lui le modèle complet restitue immédiatement la totalité du thème ou du processus:

je suis sur la place publique avec les miens
et mon poème a pris le mors obscur de nos combats¹¹⁰ [.]

Ce qui est certain, c'est que l'oeuvre impose une relation d'identité entre le "je", le "nous" et le "Québec", au point qu'évoquer l'un équivaut, le plus souvent, quand les contextes l'autorisent, à parler aussi des autres. Parmi les usages limités ou particularisés du "nous", Arrêt au village (ou le dernier recours didactique)¹¹¹ offre une intéressante

¹⁰⁸ H.R., Recours didactique, p. 61.

¹⁰⁹ H.R., L'Octobre, p. 62.

¹¹⁰ H.R., Recours didactique, p. 61, v. 3, 4.

¹¹¹ H.R., Arrêt au village (ou le dernier recours didactique),

variante. Or la fonction des Recours didactique¹¹² consiste à justifier et à fonder textuellement et idéologiquement la relation dont nous parlons, qui devient de notre point de vue présent, un lien de gemellité par le partage de traits textuels de tous ordres. Les trois "recours" participent à la même vision pessimiste d'un univers aliéné dont le "je", par la poésie promue au rang de combat, travaille à arracher le Québec et les siens. Le troisième "recours", Arrêt au village... prend son départ dans une identité prophétique déjà développée dans le second "recours". Là, une accumulation de trois strophes imposait par un obsédant leitmotiv initial l'identité du "je" avec les siens confondus dans une semblable dépossession du "nom", de la "place" et du "lendemain"¹¹³:

puisque je suis perdu, comme beaucoup des miens (v.13)

.....
puisque j'ai perdu comme la plupart autour (v.17)

.....
puisque je suis devenu, comme un grand nombre (v.21) [.]

La structure syntaxique demeurant la même, subordonnant, temps verbal, virgule, particule comparative, substantif pluriel et unique sous les changements de forme, le seul élément modifié est le va-et-vient de l'action de perdre à l'état d'être perdu, qui se ramène encore à l'unité, puisque l'action et son résultat se confondent: "je suis perdu" (v.13), "j'ai perdu" (v.17), "je suis devenu" (v.21) grâce au jeu sur la même.

¹¹² Voir: H.R., Recours didactique, p. 61, Les années de dérélition (ou le second recours didactique), p.81, Arrêt au village (ou le dernier recours didactique), p. 83.

¹¹³ H.R., Les années de dérélition..., p. 81, v.23.

forme verbale et à la tenue du phonème en "u". La position identique, en début de vers, l'identité de la conjonction initiale et de la conjonction médiane dont la forte sonorité accentue la scansion, le recours à une ponctuation, la virgule qui, chez Miron, est la ponctuation forte par excellence¹¹⁴, tous ces éléments identiques au plan de la forme n'existent que pour préparer et mettre en relief la relation d'identité du "je" à un "nous" qui se gomme pourtant sous des vocables de 3^e personne. En déguisant le "nous", le poète veut marquer la distance entre lui et l'aliénation afin de préserver sa mission d'éveilleur. Pourtant, il n'est pas nécessaire de beaucoup approfondir pour repérer le "nous" dans l'expression plus distante de la 3^e personne: "comme beaucoup des miens" (v.13), "comme la plupart autour" (v.17). Ce possessif de 1^e personne: "les miens" (v.13), cet adverbe de localisation immédiate: "autour" tendent à attirer du hors-moi de la 3^e personne, ce groupe anonyme et banalisé, dans la zone de l'en-moi. C'est donc ce lien jumeau, fondé sur la dégradation aliénante que le "dernier recours didactique" reprendra au futur en le circonstanciant de façon précise:

..., en 1965, un soir
¹¹⁵
 en notre Gaspésie

114 La concordance de L'Homme rapaillé indique 220 occurrences de la virgule par rapport à 31 points, 12 points de suspension, 3 deux points, 2 points d'interrogation, 2 points d'exclamation. Dans Courtepointes, 41 virgules, 6 points d'exclamation, 5 points de suspension, 2 points d'interrogation, 1 deux points.

115 H.R., Arrêt au village..., p. 83, v. 23, 26.

Cette fois, le "nous" n'est pas présent explicitement parce que le poème affecte la forme d'un récit et que le locuteur veut exprimer doublement un état futur et une aliénation totale. Entre le "je" du raconté et le "nous" s'interpose une distance et ce qui est devenu autre se dira à la 3^e personne: "des hommes sans pesanteur" (v.1). Ce fait n'est pas l'application mécanique d'un principe de construction textuelle par substitution de personnes équivalentes, il existe une preuve encodée dans le présent poème que le "il" est un "nous" possible, imminent. En effet, le dernier vers, détaché par un blanc, rétablit le pronom aliéné: "en notre Gaspésie" (v.26). Une scène dans un restaurant de village, en Gaspésie, inspire la vision d'une aliénation totale: les "hommes devenus pauvreté" (v.1) déchoient irrémédiablement en "hommes sans pesanteur" (v.7), "homme de néant" (v.18). Un embrayeur temporel: "ce jour-là" (v.6,11), fatidiquement répété au début de deux strophes sert à introduire une représentation de l'existence-néant que cette scène évoque par avance, celle où le locuteur connaîtra sa "propre fin" (v.11). Un rejet éloquent: "... ma propre fin/possible" (v.11,12) révèle le fond de l'angoisse qui étreint celui qui parle et le fixe par deux fois sur un moment indépassable: "ce jour-là" (v.6,11). Aussi l'on comprend que ce qui "devance" le locuteur, c'est l'image d'un "moi" futur configuré par ce présent prophétique à ces "hommes sans pesanteur" (v.7), eux-mêmes portant en eux la "propre fin/possible" (v.11,12) du Québec résumé "en notre Gaspésie" (v.25). Et le poète de mimer ce futur dans une prosodie volontairement claudicante, avec des ruptures: "silence" (v.19), des répétitions en hoquets: "avec... avec" (v.19). Une grande

expansion indignée, bourrée d'épithètes:

une âme pareillement lointaine et maintenue minimale
par la meute vacante de l'aliénation¹¹⁶

qui, à la coordination, verse dans la polémique. Ici, l'usage expressif et réglé du rejet qui s'oppose à la coupe régulière, carrée de l'ensemble des strophes précédentes, à l'exception du motif annonciateur:

"comme ma propre fin/possible" (v.11,12) sert à traduire rythmiquement la cahotique existence du néant prochain. Autre constante associative: le "je" et le "Québec" présentent toujours deux visages, un visage de flagellation et l'autre d'espoir. Si le texte nourrit un parti pris de noir et d'aliénation, le couple associatif ne peut disparaître tout à fait. L'élément "espoir" refoulé pour des fins démonstratives revient subrepticement. Déjà, il s'insinuait dans la marge ou le sursis que les temps verbaux autorisent, entre la vision présente des Gaspésiens dévoreurs de chips et de musique rock et le propre engloutissement du locuteur dans cet univers étranger. Mais surtout, il triomphe à la fin de la 4^e strophe, tant il est vrai que le modèle impose son code, là même où le poète tente de le modifier. Qu'est-ce, en effet, que le sens de la dernière unité que délimite à l'origine la virgule introduisant les premiers mots du rejet final et que closent des points de suspension?

....., d'où parfois
d'un fin fond inconnu arrive une onde imperceptible...
(v.21,22)

Le beau vers large, animé d'un frisson que lui donne le jeu phonétique

¹¹⁶ H.R., Arrêt au village..., p. 83, v. 20,21.

esquissant l'allitération royale du "f"¹¹⁷: "fin fond", gagne un infini grâce à la cadence créée par les deux adjectifs symétriques et aux points de suspension qui prolongent sa résonance. L'espoir, le "transfiguré" a donc le même statut textuel que l'aliénation puisqu'il partage avec elle la virgule et le rejet. De cette façon, se trouve rétabli le tandem qui caractérise les deux "moi" jumeaux de deux pays. L'on voit donc dans ce "dernier recours didactique", sous une forme légèrement variée, le fonctionnement d'une figure jumelle; le "je-nous" et le "Québec". La structure interne de ces constituants, à savoir ce double aspect de ténèbres-lumières, de désespoir-espoir, d'aliénation-liberté ne nous intéresse que dans la mesure où elle fondait la similitude des actants d'un "raconté" et pouvait servir à les identifier. C'est ainsi que la réapparition du clair, d'abord exclu du poème pour des fins didactiques¹¹⁸, fournit la preuve que les "hommes sans pesanteur" (v.7) sont des "nous" que l'aliénation a dégradés à la troisième personne. Le "je" dont l'habitude est de se coupler au "nous", de fusionner avec lui, ne se distingue que parce qu'il refuse l'aliénation à venir. C'est l'effroi de sa "propre fin/possible" qui le retient dans la distinction d'avec ces Gas-pésiens car enfin le "nous" aurait pour contenu le "je" + "ces hommes..."

¹¹⁷ Voir notre remarque à ce sujet dans ce chapitre, p. 201.

¹¹⁸ Le sous-titre du poème, entre parenthèses, indique une intention démonstrative qui se traduit dans le texte par une justification d'un certain nombre d'associations au nombre desquelles il faut placer une preuve du rapport de gemellité entre le "je" et le "pays" par la coïncidence de leur structure commune: aliénation-liberté.

Du présent où il conserve son identité qui veut dire ici un reste d'âme, il imagine le sinistre avenir dont ces Gaspésiens lui prophétisent la venue: "cette vision devance..." (v.18). Enfin, ces deux sujets, le "je" et "ces hommes", dont le locuteur refuse l'association dans un pronom multi-personnel: "nous", et dont il imagine avec effroi la possible formation, concernant le destin du Québec auquel ils sont d'habitude associés par le lien de la jéuillité. La datation et la localisation finales, "en nôtre Gaspésie", témoignent de là présence implicite du pays, et plus fortement ce poème constitue une fable sur le destin du Québec. En voilà assez pour vérifier encore une fois le dynamisme et l'enracinement du lien jumeau unissant celui qui parle à la Terre de Québec.

L'unité d'une poésie s'affirme par la persistance de ses associations, par la capacité de renouveler leur nombre défini en soi dans une quantité indéfinie de situations textuelles. Courtepointes, dans la mesure où ce recueil contient des poèmes postérieurs à L'Homme rapaillé, ou bien qu'il témoigne d'un travail récent sur des poèmes plus anciens, ne transgresse pas les cadres et les structures que nous avons dégagés. Les poèmes de Courtepointes remettent en oeuvre, sous des formes plus travaillées, une prosodie épurée et souvent d'une condensation remarquable, les mêmes éléments imaginaires.

La première courtepointe¹¹⁹ comporte six fragments de thématique, de teneur pronomiale et de diction différents. Pourtant, de leur

119 CO, [Courtepointe] 1, p. 9-15. Ce premier assemblage se compose de six pièces que nous désignons pour plus de commodité par les six premières lettres de l'alphabet.

assemblage résulte une réincarnation du thème de la marche: Le locuteur marche: "je m'avance ras / et gras..." (A, v.3,4), "aujourd'hui je m'avance / avec des preuves" (E, v.4,5); l'univers des mots qui est bientôt le monde tout court prend le large, emporté par l'avenir. Dans cette foulée libératrice, reprenant celle de L'Octobre¹²⁰, le "je" devient un "nous" par association à des frères pour accomplir le destin de l'homme qui est de prendre le large, là où les mots nous précèdent: fonction éclairceuse de la poésie. C'est pourquoi, la section centrale de cette "[Courtepointe] 1"¹²¹, centrale à cause de son étendue et de la longueur relative de son mètre dans un encadrement de poèmes plus courts, secs et brefs de prosodie, utilise-t-elle en alternance le "nous" et le "je", exactement dans la position que nous avons étudiée auparavant; celle où le "je" éclairceur précède le "nous" dans la lumière et engendre par les mots l'éclatement de "l'usure" (C, v.7) et le départ "à perte de vue" (F, v.4). Examinons à nouveau ce fragment de la "[Courtepointe] 1" (C) afin de vérifier dans le "nous" la présence du "je" et de "frères" gemellisés par une condition commune de souffrance et d'espoir. Correspondant aux vers brefs et à la syntaxe tourmentée des poèmes qui précèdent: (A,B) et suivent: (E,F,G,H), ce fragment se construit par des strophes n'excédant pas trois vers, rythmique du distique s'élevant à trois vers une seule fois, en position centrale, détachant un vers unique quand l'espoir sonne le plus fort et la tenace promesse de l'avenir.

120 H.R., L'Octobre, p. 62.

121 Il s'agit de la section C, suivant notre principe, p. 14.

La description de la condition misérable occupe les trois premières strophes et le passage de deux distiques à un groupe de trois vers suggère la progression d'un phénomène d'usure qui finira par provoquer un éclatement. Alors, le "je", immergé dans le "nous", participe à l'enfermement dans le leitmotiv du "mur" (C, v.1,3,9,11), si ce n'est que les "yeux" (v.4,5), par deux fois répétés en fin et en début de strophe à la même position signalent une première résistance au "mur" et la promesse d'une libération. Ainsi se manifeste la constanté salvatrice du regard-poème par lequel le poète transcendait naguère la noirceur présente et pénétrait d'avance dans une condition lumineuse¹²². Fait remarquable, les "yeux" ont une double fonction selon l'ordre de leur apparition. Dans la première: "les yeux se font soupiraux" (C, v.4), il y a participation par une autre manifestation de la "sonde"¹²³ à la lumière de l'autre côté du mur. Mais le poème ayant comme par impatience devancé son propre mouvement, la deuxième occurrence fait voir "endédans" (C, v.5) le progrès du mal que la phonétique gradue dans la répétition du "m" et du "u", ce dernier phonème se rattachant à "mur". Suivant la constante déjà établie de la structure duelle du "moi-nous", "moi-Québec", et par conséquent du "nous-Québec", une condition désespérée se double toujours d'un salut possible. Aussi le poème se scinde-t-il

122 C'est dans L'H.R., Les années de déréluction... que cette association se présente avec le plus de clarté, surtout dans la section III, p.82: "poème, mon regard, j'ai tenté que tu existes", etc.

123 Voir l'étude du thème de la "sonde", comme prolongement du regard, dans la Partie I, ch. 2, La Rythmique agro-lunaire, p. 99 et sq.

en son milieu sur une disjonction: "mais" (C, v.8) qui libère le "je" de son association à un autre dans le "nous" afin de manifester le verso du "moi" qui, aussitôt apparu, se refondra dans le "nous", donnant ainsi la preuve de leur fondamentale identité jumelle. A la première apparition du "nous", dans La route que nous suivons¹²⁴, le "je" accédait le premier à la libération. "[S]oudain je suis debout..." (v.5), suscitait l'insurrection collective par l'entraînement de son nouveau dynamisme. Dans une forme elliptique, le même schéma constructeur agit et l'on passe d'un "nous" enclisonné à un "je" sachant la lumière, enfin à un "nous" participant de la même science, par simple succession textuelle selon la rythmique des strophes. L'enchaînement pronominal restitue alors le mouvement, l'ordre et la causalité que détaillait La route que nous suivons. Alors nous assistions à la naissance d'une thématique et d'une mise en oeuvre, aujourd'hui le poète dispose d'une forme rodée, puisque plusieurs fois déjà il a parcouru par poème l'itinéraire de la libération, en sa personne de "je" et en sa personne de "nous"¹²⁵. Aussi dispose-t-il d'un cadre formel plusieurs fois éprouvé et peut-il procéder par ellipse, simplifications. Par exemple, une simple série de pronoms apparaissant dans un certain ordre à l'attaque des strophes suffit-elle à encoder des processus autrefois détaillés à grand renfort de cir-

124 H.R., La route que nous suivons, p. 31.

125 Il est bien peu de poèmes de L'H.R. qui n'esquisse sous une forme ou une autre un geste de libération, soit que ce soit le sujet du poème lui-même, soit que le mouvement libérateur intervienne dans la finale, lié à l'élan progressiste.

constants: "parce que...", "puisque..."¹²⁶.

Cette similarisation du "je" et du "nous" sur base de gémellité, par engendrement du "je" au "nous", elle culmine encore dans Demain, l'histoire¹²⁷ où le triple emboîtement, "je", "nous", "ce peuple" est encore surdéterminé par les "Hommes" tout court. Comme dans Le dernier Huron de François-Xavier Garneau, ici le "je", là Zodoiska, placés d'abord à distance considèrent le destin de leur peuple:

Triomphe, destinée! enfin ton heure arrive,
O peuple, tu ne seras plus¹²⁸.

Triste pareil à moi il ne s'en fait plus
je regarde ce peuple qui va bientôt mourir...¹²⁹ [.]

Les différentes personnes incluses dans le rapport de similitude partagent entre elles le caractère d'un déclin commun, selon une chaîne de solidarité qui, de la tristesse du "je" à la mort collective de chacun (strophe 2), prophétise l'anéantissement total de l'humanité. La mort du Québec, par confédération, préfigure le génocide de l'Homme tout court et, à ce titre, l'Humanité doit s'intéresser au sort de "ce peuple" comme au sien propre. Telle est la polarisation idéologique qui dicte la succession des strophes et leur mouvement du personnel au collectif, au

¹²⁶ Voir notamment dans L'H.R., Recours didactique, p. 61, v. 21; Les années de déréliction..., p. 81, v. 13, 17, 21; Foyer naturel, p. 87, v. 5.

¹²⁷ CO, Demain l'Histoire, p. 33.

¹²⁸ François-Xavier Garneau, Le dernier Huron dans Le Répertoire national ou Recueil de littérature canadienne compilé par J. Huston, vol. II, Montréal, J.M. Valois et cie, 1893, p. 172, v. 1, 2.

¹²⁹ CO, Demain l'histoire, p. 33.

très général. C'est d'abord une sorte de thrène fondé sur la répétition de l'adjectif "triste" en position initiale accompagné de caractérisations superlatives, objets de deux redondances. Le vers deux donne la clé, la cause de cette tristesse et beaucoup plus, l'élément commun à chacun des sujets, le "nous", "ce peuple", l'Humanité-Histoire:

je regarde ce peuple qui va bientôt mourir (v.2) [.]

La similitude de destin qui donne la relation de gémellité se trouve ainsi simplement assurée par la reprise du thème de la mort à chaque strophe et par l'application de celui-ci à chacun des sujets. Ainsi la strophe deux développe-t-elle le vers deux en explicitant la liaison pronominale entre chacun et le "nous". Celui-ci contient le "je", avons-nous dit, et plus un "hors-moi" de personnes multiples: "ce peuple" (v.2). Sous la forme d'un aphorisme:

personne ici ne meurt de sa belle mort (v.5) [.,]

se trouve énoncé le principe de la mort collective qui régira tout le développement dans le parallélisme formel des deux vers suivants:

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 (v.6,7,8) [.]

Naissance et mort d'homme au fond s'équivalent, puisque rien n'arrête le processus de la mort d'un peuple par écoulement continu et transformation de la substance nationale, génocide. Ces deux premières strophes forment un tout dont l'unité est doublement cimentée par la persistance de la forme démonstrative: "ce peuple" (v.2), "ici" (v.5), "c'est... celui qui" (v.6), "c'est... celui qui" (v.7) et une relation logique unissant les deux strophes (1 et 2) comme un principe et son application

à telles enseignes que ce texte écrit en prose comporterait, entre les deux strophes, un deux points. Ces éléments formels n'ont d'importance que dans la mesure où ils découlent de la solidarité des sujets dans une agonie incurable. Ainsi, la tristesse du "je" spectateur est-elle, à distance, conscience d'un destin national, puis quand le "je" s'incorpore au "nous", participation à ce destin. Pour exprimer avec plus de force démonstrative cette condamnation d'un peuple qui deviendra "mort de l'Homme" tout court, la strophe deux décompose le "nous" en ces constituants: "personne" (v.5), "celui qui s'en va" (v.6), "celui qui naît" (v.7). Ainsi la gémellité se trouve-t-elle renforcée par redondance.

Le poème est remarquablement fondé sur un parallélisme à valeur démonstrative. De même que le bloc des strophes 1 et 2 reposait sur une relation de distance-solidarité entre le "je" et le "nous", les deux autres, 3 et 4, présenteront le même rapport entre Humanité-Homme et l'Histoire:

Triste pareil à moi il ne s'en fait plus (v.1)
toï aussi tu seras triste un jour Humanité (v.9) [;]

je regardé ce peuple qui va bientôt mourir (v.2)
l'Histoire ne sera peut-être plus (v.14) [.]

Ce rapprochement, vers à vers, montre, d'une part, que les deux blocs du poème résultent de la transformation du même modèle par remplacement des sujets (pronoms et substantifs) dans les cases lexicales. Les deux dernières strophes forment, d'autre part, un tout par le vocatif commun: "Humanité" (v.9), "Hommes" (v.13) et le temps futur. La force démon-

trative qui provient de la reprise des mêmes schèmes constructeurs et de l'amplification de ceux-ci dans le deuxième bloc sert, en définitive, à corroborer la nature jumelle des sujets tous assujettis aux forces d'une menace de déclin inexorable. L'amplification, quant à elle, peut se déceler dans le passage au vocatif, le rapport interlocutif supposant la présence en dialogue du "je" et du "tu", alors que le recours à une personne non interlocutive, donc absente du dialogue, "ce peuple" (v.2), "celui qui" (v.6,7) a plus de distance et moins d'intensité. Quoi qu'il en soit, le rapport interlocutif a pour fonction de fonder la gemellité du "je-nous" à l'Humanité. D'un autre côté, les répétitions symétriques aux strophes 1 et 3 ont plus de force à cette dernière parce qu'elles portent sur une forme nominale-verbale plus forte que l'épithète, soit toi/tu (v.9), "mal tu auras" / "le mal fantôme" (v.10,11), par opposition à "triste/triste" (v.1,3). Elles sont également plus nombreuses et appuyées par des effets phoniques: "aussi... tristes", "mal... auras" (v.10) et des redondances sémantiques: "un jour" (v.9), "certains siècles" (v.10) par exemple. Tous ces effets, déjà présents à la strophe 1, acquièrent plus de netteté et de force convergente à la strophe 3. Enfin, la répétition du vocatif: "Humanité" (v.9), "Hommes... hommes" (v.13, 17), sous des formes et des positions variées mais toujours au vers initial et en position forte, et l'élargissement de la dernière strophe par usage de formes verbales fort différentes les unes des autres, jointes à la croissance purement quantitative du volume strophique donnent à la relation de similitude existant entre les sujets un relief de plus en plus marqué. Lorsque "Hommes...

homme" (v.13,17) est répété avec un changement significatif de la capitale à la minuscule, alors s'accomplit en quelque sorte visuellement l'assimilation de l'Humanité à l'essence minimale et au déclin de "celui qui s'en va" et "devient autre" (v.6,8). Ainsi, en se plaçant du point de vue qui est le nôtre, l'ensemble des procédés formels mis en oeuvre dans ce poème peut apparaître comme la justification textuelle d'un profond rapport de gemellité entre le poète, son peuple et l'Humanité, rapport qui est senti, éprouvé par celui qui parle, et dont il veut pathétiquement communiquer le sens à l'Humanité.

E. Le "moi-Homme".

Comme nous l'avons déjà vu, le "je" possède ses hypostases propres, individuelles dirait-on, il est toujours en instance de joindre un "nous", parce que l'objet de la poésie de Miron, c'est le destin de l'Homme par la médiation de l'homme québécois. L'histoire, vue par Miron, consiste en une série d'aperçus de perspectives diverses mais qui, en gros, s'attache à dire l'éveil du "je" à l'appel d'un salut, et, se levant, ce "je" joint à sa foulée, qui une femme, qui des camarades, pour accomplir un certain parcours à la fois spatial et symbolique. Cependant, il peut arriver que des obstacles, des pierres d'aliénation empêchent la "marche" de se réaliser. Dans ces cas où le poète fait l'essai de l'échec, toujours possible dans les balances du hasard,

le "je" devient un "autre". Souvent, comme dans le dernier recours didactique¹³⁰, il choisit au neutre. Une fois, il se projettera dans un personnage au nom fraternel, Le camarade¹³¹. Ce qui s'impose d'emblée, avec une hauteur et une maîtrise de ton admirables, c'est la distance critique et le recul que prend le poète pour considérer sa démarche et son oeuvre. Nul doute que ce personnage, "le camarade" ne soit une figure jumelle dont l'emprunt lui est commode pour raconter sa démarche poétique, avouer son échec présent et renvoyer son effort à un avenir indéfini. Le poème se construit sur un contraste dans l'emploi des temps verbaux. Les deux premières strophes écrites au présent reçoivent une transposition brutale à l'imparfait (strophe 3), mimant pathétiquement le passage de celui qui est là, vivant, et qui brusquement, n'est plus, happé par l'invisibilité et par la mort. Enfin, le dernier vers dans le relief dramatique que lui confère le blanc, l'italique et la forme interrogative, reçoit de cette occultation brusque du présent au passé l'impulsion d'une résurrection par le futur. La mutation verbale constitue donc un fait structural de première importance, dans la mesure où elle est liée au sort de "celui qui va mourir comme il ne voulait pas finir"¹³². Ailleurs, dans Rue Saint-Christophe¹³³, le poète se

¹³⁰ H.R., Arrêt au village (ou le dernier recours didactique), p.83.

¹³¹ CO, Le Camarade, p. 27.

¹³² H.R., La braise et l'humus, p. 53, v. 13.

¹³³ CO, Rue Saint-Christophe, p. 25.

déguisait en vieillard pour lutter par antiphrase contre le vieillissement; ici, il raconte son aventure en poésie en se dissimulant sous les traits d'un camarade dont le vain effort de salut se butte à la cécité de la foule, puis à la mort. La distance créée par le vocatif et l'espace interlocutif posé entre le "je" et le "camarade" sert à placer en juste lumière l'effort et l'oeuvre du locuteur; du moins l'image que, par cette présentation il décale de sa propre subjectivité, en même temps qu'elle le met en route vers l'anonymat où il disparaître. Par la production d'un personnage jumeau, il peut comme en retrait le voir évoluer et affecter une distance, certes fervente, comme l'attestent les répétitions de verbes à la deuxième strophe mais quand même capable de refouler le cri qui n'éclatera qu'à la toute fin du poème. Songeons à la véhémence de La braise et l'humus¹³⁴ dont le sujet demeure le même et qui, écrit à la 1^e personne, ne peut en rien atténuer la conscience révoltée d'être impuissant, solitaire, - une passion inutile: "je vais mourir vivant dans notre empois de mort"¹³⁵.

La souffrance, pudiquement exprimée, tient à l'impossibilité de joindre "ce peuple" dont pourtant il "écoute", "touche" et "entend" l'être innombrable. C'est donc l'obsession d'être invisible, et solitaire au sein de la multitude, donc incapable de "démêler" l'écheveau de la mort collective, qui hante le locuteur à travers cette auscultation lente

¹³⁴ H.R., La braise et l'humus, p. 53.

¹³⁵ Ibid., p. 53, v. 17.

et comme sourde du vocatif qui, apparu au vers 1, atteint une fréquence obsessionnelle à la strophe 2 par un triple appesantissement à l'initiale. Ce peuple au regard triste a une vision étroite de hublot; dispersée, elle ne distingue rien dans la masse des choses: "épaillé" (v.3). Voilà bien le drame de l'invisibilité par lequel le poète ne peut ni attirer ni retenir l'attention des siens. Une ironie légère passe au dernier vers de la strophe 1:

la tristesse a partout de beaux yeux de hublot (v.4) [,]
 où l'épithète "beaux" doit s'entendre dans un sens familier: de peu de valeur. Quant à "hublot" qui connote ironiquement les yeux ronds et aveugles des badauds, il est en liaison sémantique avec "marée brumeuse" qui le dicte. Ainsi, à l'horizon de cette solitude, naît une ligne d'infini: "foule innombrable" (v.2), "marée brumeuse" (v.2), "rumeur de la ville en fuite" (v.8), "rendez-vous brumeux de la mort" (v.10), qui prolonge au loin dans le roulement d'un "r" nombreux le passage du camarade et crée un appel d'air, pressentiment du "vent souterrain" (v.11), par où s'engouffrera comme un retour en force un autre "moi", ce "qui" (v.14) final que l'espérance suscitera. Cet ensemencement sémantique d'où naîtra une autre figure du "je" recoupe la fonction des sauts de temps verbaux dont nous avons déjà parlé, de même qu'il répond après "le rendez-vous brumeux de la mort" (v.10) à l'impuissante auscultation de la strophe 2. Pour l'instant, le "je", incarné sous la forme du "camarade" ne peut que sentir et toucher la "mort". L'autre, celui qui doit venir, ce "qui", lui, "démêlera la mort de l'avenir" (v.14), c'est-à-dire qu'il expurgera le destin collectif de tous les signes de la mort. Car la mort

a une fonction complexe, symbolique, dans le texte. La mort réelle du locuteur (v.10) s'exprime exactement par le même vocabulaire que la confusion de ce peuple: "marée brumeuse" (v.2), "rendez-vous brumeux" (v.10). Ailleurs, le poète s'était vanté de percer par sa poésie la confusion, l'aberration de son peuple¹³⁶; dans Le Camarade, il reconnaît son échec et malgré tout espérant contre toute espérance, au moment même de sombrer, il transpose sa démarche, maintenant échec et solitude, en souterraine et vénémente espérance. C'est ainsi que sous l'influence des structures cycliques et progressistes que nous étudierons plus tard, ce poème dédouble le "je" en deux jumeaux, le premier, qui est "le camarade" et le "moi" présent connaissant l'échec par l'indifférence des siens, le second, c'est le "qui", un "moi" de résurrection à qui le locuteur indigné et tenacement fidèle confie le recommencement et le succès de sa démarche.

A l'intérieur du poème, on peut remarquer un autre dédoublement, combien émouvant, celui du "camarade" voué à la mort qui parle de lui-même comme d'un autre. La strophe 2 peut être lue comme un effort de distance créé par la conscience de cette mort de soi par l'indifférence collective. Alors, le poète incompris et impuissant s'ausculte et se sonde en reconnaissant, à portée de ses sens, immédiat, intime, un autre vivant de douleur: "plainte", "solitude", "coeur lourd". Celui qui parle se dédouble en "camarade", le camarade, à son tour, suscite par ses actes le vivant qu'il était, et de la confrontation tragique d'un vivant emmuré, naît

136 Notamment dans H.R. Compagnon des Amériques..., p. 56, Recours didactique, p. 61, Les années de déréliction, p. 81.

un "moi" prophétique. Ce sont là, sous la pression d'autres structures, dramatiques, cyclo-progressistes, la démultiplication d'un "moi" rendu par ces différentes figures apte à remplir tous les rôles du mythe totalisant de ce poème.

Enfin, de même que L'Homme rapaillé comprenait un double total du poète, cette poésie possédant toutes les caractéristiques de sa personne et de son action faite personne, qu'elle soit "désolée sereine" ou "pauvreté anthropos"¹³⁷, les Courtepointes auront leur figure totalisante, miroir sans lequel se réfléchiront toutes les facettes d'une vie. Ce sera un poème immense, jamais fini, puisque, déjà apparu sous forme d'extraits dans L'Homme rapaillé¹³⁸, il portera dans Courtepointes le titre de Séquences de la Batèche¹³⁹. Ce terme de "séquence" laisse entrevoir la possibilité d'une sommation indéfinie de plans, au sens cinématographique, prélevés sur la matière d'une chronique inépuisable¹⁴⁰. Dans L'Homme rapaillé, ce furent d'abord des séquences de révolte, d'affirmation;

¹³⁷ Voir, H.R., p. 23 et 76. Rappelons le point de vue qu'il ne faut pas oublier: ces figures que la rhétorique refroidit en les classifiant, allégorie, symbole, image sont causées par un tropisme de l'imagination, ici la production de figures jumelles par dédoublement du sujet dans l'effort de se voir et de se dire dans sa présence au monde.

¹³⁸ Le poème Compagnon des Amériques, p. 56, comporte un sous-titre entre parenthèses, (extrait de la Batèche). En plus, un poème autographe, p. 131, s'intitule La Batèche (extrait).

¹³⁹ CO., Séquences de la batèche, p. 43-45. Les séquences seront numérotées de A à G.

¹⁴⁰ La poésie de Miron n'est qu'une longue redondance sur lui-même. Tout, pays, condition humaine, y est conçu et exprimé dans le miroir de soi. D'où l'intérêt central de l'étude de la présente figure et la place matérielle qu'elle occupe dans notre travail!

ici, les séquences font défiler 7 tableaux, images de la vie du poète, méditation sur un destin à partir de mises en situation diverses. L'aspect le plus précieux, pour notre propos qui est l'étude des figures jumelles, consiste dans le fait que la Bateche n'est pas une figure totalement objectivée de façon uniforme en toutes les séquences. Non, tantôt elle s'affirme comme une entité distincte, séquences A, C, G, tantôt le jumeau réintègre l'unité dont il est sorti et alors, il se dit à la 1^e personne, bien que des signes de projection tels: "me voici" (B, v.11), "suis-je ici..." (C, v.1), "j'erre... homme croa-croa" (F, v.11), "moi le raqué" (G, v.8) signalent que la personne du "je" n'est pas tout à fait un sujet simple et qu'elle demeure en instance de gémellité. Ce phénomène de multiplication de soi par lequel le sujet exprime ses divers aspects, le prépare aussi à assumer différents rôles dans un espace-temps divers.

Pourquoi ce nom de "bateche" dont l'origine se confond avec celle d'un juron familier, lui-même euphémisme de "baptême"? Miron a lui-même répondu à cette question au début de la deuxième séquence:

La bateche ma mère c'est notre vie de vie (B, v.1) [.]

D'abord l'interjection est subjectivée par un article et le terme reçoit une double précision qui en souligne le caractère intime et la satisfaction narquoise que le locuteur y trouve. Parce qu'il faut sans doute lire dans le registre familier: "ma mère" et "c'est notre vie de vie". "Ma mère" peut être le vocatif d'un interlocuteur, pas plus mère que père, frère, soeur ou camarade, tout juste un témoin pris familièrement comme interlocuteur, ce peut être aussi une apposition à "la bateche". Seulement l'absence de virgule et l'attribut renforcé qui fait suite dans le

texte: "c'est notre vie de vie" lui ôtent une partie de sa distinction, d'autant que l'identité du phonème "è" produit une assimilation des deux termes: "bàtèche", "mère", dès lors ramenés à l'état de synonymes. Enfin, "c'est notre vie de vie", avec son superlatif familier, constitue une précision qui signe l'acte de gémellité. La "bàtèche" apparaît alors comme une projection de l'existence totale du locuteur que l'usage de la formule démonstrative connote de fierté familière. La bàtèche-vie, après l'affirmation initiale, est l'objet d'une séquence litanique où l'anaphore permet de recenser les diverses couches de cette vie qui additionne les strates de l'expérience héréditaire dont, au terme, le locuteur émergera dans une sphère personnelle: "et me voici" (B, v.11). C'est, en effet, à la vie héréditaire dont il a connu l'expérience "dans [ses] yeux d'enfant" (B, v.7) que le locuteur se réfère dans ce terme de "bàtèche" comme il est aisé de le voir en analysant chacun des vocatifs de la séquence B. Fierté et endurance (v.2,3), mœurs primitives (braconnage) et défilé des ancêtres où la "mère" ambiguë du vers 1 se trouve clarifiée dans le rapport au "père", au "grand-père" (v.5,6). La "bàtèche", c'est donc la vie ancestrale enfermée dans le mutisme et l'histoire malheureuse. Deux autres séquences, D et G, utiliseront également l'anaphore pour ramener l'attention sur la "vie" misérable et aimée. La séquence D féminisera la vie par l'interjection populaire "Sainte Bénite" (v.1,2) et l'apostrophe: "belle grégousse" (v.7) qui en fait une femme désirable. Mais cette séquence D, à l'encontre de A qui décrivait le contenu de la "vie" reste dans le domaine purement exclamatif, avec une fonction de transition entre deux développements plus étoffés, ainsi qu'un refrain turluté

entre deux couplets de folklore. Quant à la séquence G, elle reprend le vocatif-familier en renouvelant la formule des jurons: "Cré bataclan" (v.1), "cré maudit" (v.2), "raque des amanchures" (v.3). Ainsi par trois fois, rythmant à intervalles le déroulement des séquences, le "je" projette-t-il une image de sa propre vie dont l'expression familière concilie à merveille et la difficulté de vivre et la fierté de vivre ainsi. Comme nous l'avons signalé déjà, la "batèche", qui est le nom de cette vie, rejoint les figures jumelles de la poésie en ce sens qu'elle objective les traits du locuteur dans les actes de son existence. Là encore, la double connotation de souffrance et de gloire qui caractérise la poésie, le Québec comme double du locuteur, assure à la "batèche" le statut de figure jumelle variant la figure du "je".

(Autre élément qui accuse la parenté de la "batèche" et du "moi", outre l'affirmation: "la batèche... c'est notre vie de vie (B, v.1), c'est leur succession dans le texte de deux séquences, B et G. Après l'énumération des 7 variations sur la structure vocative: "batèche à, de, dans" (B, v.1-7), suivent trois propositions qui poursuivent l'inventaire du contenu de la "batèche", termes de "délire", de "mutisme des bêtes" et de "chiendent d'histoire". La batèche jusque-là, c'est comme nous l'avons dit, la vie ancestrale, c'est le "moi" confondu à cette existence fantomatique. Or voici le phénomène significatif noté au vers 4 de C. Une coordination "et" introduit un passage à la 1^e personne: "et me voici". La mise en évidence par la prosodie de ce "je" correspond également à l'action décrite qui est l'émergence dans ce qui était humilié, indistinct

de la "batèche" analphabète, d'un "moi" identique à celle-ci, mais doué d'une mémoire et d'une voix portant les signes de la mutilation. Ainsi, la "batèche" et le "moi" possèdent-ils une identique nature, le "moi" sortant d'une lignée de deux siècles. Correspondant à la forme vocative du début de la séquence B, le "moi", sitôt né se décrit par des formules à l'indicatif, elles aussi répétées anaphoriquement au début des vers: "je me dresse...", "j'ai mal", "je radote", "je fais peur" (C, v.8,10,11). Par conséquent, le "je" succède à la "batèche" dans le déroulement syntagmatique en vertu d'une succession normale encodée par la coordination: "et". Dans la séquence G, qui est la dernière, l'identification des deux figures du "moi" et de la "batèche" se fera plus directement par substitution paradigmatique à l'intérieur d'un modèle unique de forme exclamative et par la reprise en facteur commun du motif "batèche". En effet, la "batèche" se désubstantialise au point de devenir un motif quasi rythmico-phonétique, étant remplacée par l'expression juronnière plus complexe:

cré bataclan des misères batèche
 cré maudit raque de destine batèche (VII, v.1,2) [.]

Quoi qu'il en soit, ce sont là des expressions équivalentes et présentées comme telles pour amplifier la signification du terme dans le sens d'une vie bâclée et misérable et cependant admirée avec une fierté ironique. De plus, la convergence de la "batèche" et du "je" s'impose encore davantage par une mécanique interne de substitution qui fait pivoter sur "raque", "raqué" les deux jumeaux ainsi rendus équivalents et par une variation sur le même mot et par un jeu phonétique: "cré, cré", "raqué",

"raqués" qui confirment les autres identificateurs déjà énumérés. La remarque déjà faite sur les constantes associatives s'applique toujours.

Aussi, l'apparition du "je" et d'un jumeau entraîne l'évocation explicite ou latente des autres figurants de la constellation. La relation de gemellité autour du "je" se concrétise dans le complexe: "je", "nous", "poésie", "Québec", "batèche" dont les éléments trahissent le modèle relationnel, soit par une similitude de traitement, soit par une désignation explicite. Nous avons eu l'occasion de noter la similitude entre la "poésie" et la "batèche", à cause de l'usage identique de l'anaphore et de l'identité de leur contenu, ainsi que de leurs attributions d'ordre actantiel et de leur caractérisation¹⁴¹. La séquence G substitue tout naturellement le "moi" au "nous". Suivant le protocole déjà décrit, se succèdent à l'intérieur d'une structure unique d'ordre vocatif, trois paradigmes voulus comme équivalents puisque bénéficiant des mêmes caractérisations, la "batèche", le "moi", le "nous". Enfin, le Québec, s'il n'est pas explicitement nommé, n'en a pas moins la totalité de ses constituants, d'abord dans le complexe douleur et gloire si hautement indicatif, dont nous trouvons ici une version ramenée à taille familière, cette misère fière de soi que célèbrent les vocatifs, l'allégresse des-

¹⁴¹ On pourrait comparer avec intérêt la forme de La pauvreté anthropos (H.R., p. 76 et de Séquences de la batèche (CO, p. 43). "Poésie" et "Batèche" sont deux vocatifs à fonction anaphorique semblable et chacun est le point de départ d'un développement d'ordre descriptif qui se rattache à eux par diverses formes épithètes, fort variées, un peu anarchique dans le cas de La pauvreté anthropos, concentrées et tenues à la forme dominante de l'attribution: "à" dans les CO.

criptive des gestes forcés du locuteur, exprimés à l'indicatif, surtout aux séquences A,B,D, la vantardise des jurons.. Ainsi ces procédés renouvellent-ils dans un registre populaire la dialectique de la souffrance qui agite fièrement ses "moignons de mots" (III, v.11), qui se glorifie de ses inachèvement: "manchures", "parlures", "sacrures". Le "je" et le "Québec", dans le code mironien, partagent ce complexe antithétique, comme nous l'avons souvent démontré. En outre, au niveau du "raconté", le poème additionne tous les éléments d'une histoire de deux siècles, résumant la vie pénible des ancêtres jusqu'à l'émergence du "je" qui prend conscience du malheur collectif et le dit pour le bénéfice des "raqués". Que sont ces personnages, "damnés de la terre", que le poème énumère: "mère", "grand-père", "père", "moi le raqué", "nous les raqués" sinon le Québec vivant dans "sa lignée d'ancêtres"¹⁴²? Enfin, d'autres indications plus explicites, parce que nominales attestent la présence latente, souvent manifestée en partie, du Québec dans l'ombre de ses équivalents jumeaux. A la séquence D, à propos d'une citation d'Olivier Marchand, le terme de pays est prononcé, que précédait une esquisse du pays connu de Miron:

Suis-je ici
ou ailleurs ou autrefois dans mon village
je marche sur des étendues de pays voilés (E, v.1-3) [.]

Cette réalité brumeuse par aliénation, n'est-ce pas le pays en détresse auquel il s'efforce d'échapper, car s'il fallait que son poème s'y enlue, il connaîtrait lui aussi l'enfermement historique. A ce moment,

¹⁴² CO., no 7, section D, v. 5.

l'image du Québec passe à proximité de la surface.

Il y a plus à la séquence suivante dont la nervure verbalé dessine le parcours de l'Abitibi à la Gatineau. Le "Haut-Abitibi" (F, v.1), quitté au plein midi des "soleils carillonneurs" (F, v.1) sera succédé par une halte à Grand-Remous (village de la Haute-Gatineau). Ce sont là des lieux québécois où il retrouve des figures de lui-même: la "ronde" des loups "pareille à ma folie" (F, v.5). Pour peu qu'on s'y arrête, cette séquence condense la totalité des figures jumelles déjà répertoriées. Paysage québécois possédant une double image de beauté et de douleur, - coexistence de douleur et de violence, locuteur errant, à la fois désespéré et boomerang d'espoir -, folie et tendresse, évocation de l'histoire douloureuse de l'espèce québécoise replacée dans la germination patiente de l'âge total de la terre, condensation dans la personne du locuteur de tout ce temps de la race et de l'histoire et, par lui et en lui, reprise et recommencement dans une intonation d'espoir polémique aux derniers vers. Tous les sujets du texte connaissent une double inclusion dans ces deux aires sémantiques de la difficulté et de l'espoir, tenace, insurrectionnel. Cette dynamique commune où nous retrouvons de constants et multiples rapprochements d'éléments perçus comme semblables fournissent la preuve textuelle de la présence, chez Miron, de la dyade jumelle, en même temps qu'elle décrit son protocole épiphanique. Ces parentés que nous avons décelées par analyse et par réduction sémantiques sont éloquentement projetées sur l'axe syntagmatique, comme l'examen des enchaînements du texte nous le révèle. Le mouvement, la progression reposent à la fois sur la succession des unités syntaxiques à l'intérieur d'un

raconté et sur des transitions sémantiques qui assurent la continuité d'une méditation à travers des portions formellement distinctes du poème. Ainsi les trois premiers vers partent d'une situation concrète de voyage, que définit une phrase prosodiquement découpée. Mais nous n'assistons pas à une simple chronique d'un parcours agrémentée de fioritures pittoresques. En effet, le centre sémantique de ce poème n'est pas du tout dans le verbe "s'éloigner" en tant qu'action mais dans le sémantisme conjugué du recul, de l'éclatement et de l'affirmation victorieuse qui suscite, dès le vers 4, une rupture grammaticale afin de déployer sous forme exclamative ses propres virtualités. Alors, l'invocation aux "loups", sous les mécanismes de surface, répond à l'impérieuse structure jumelle qui superpose dans un climat d'intense lyrisme la personne tendre-folle de celui qui parle à une nature où il reconnaît son propre visage. Là est la source du mouvement qui brise le syntagme ou mieux en transpose la forme de l'énonciation à l'exclamation; là aussi, réside la règle du choix des épithètes qui se relaient dans le modèle sémantique des premiers vers aux trois unités déjà décrites: "lointains" (G, v.1), "s'éloignent" (v.2), "ciel de ouananiche et de fin d'automne" (v.3). Ces teintes estompées à l'instar de la distance se filent dans: "éloignement" (v.8), tandis que le sémantisme de l'éclatement relie, sous le double signe de la dégradation et de la renaissance, les "soleils carillonneurs" (v.1), "emmêlés d'érosions" (v.2) à la "ronde pareille à ma folie" (v.5) dont la qualité se répercute métonymiquement et sémantiquement dans "montagne en éclats" (v.7) et "sol traqué" (v.8). On aura reconnu la constellation propre à la représentation du moi-Québec, cet al-

liage dialectique de souffrance et d'affirmation glorieuse. Sur le récit simple d'un voyage et d'une halte à Grand-Remous, à un point situé entre la nuit et l'aube, moment privilégié qui avait déjà servi dans Monologues de l'aliénation délirante¹⁴³ à dire le passage de l'aliénation à une résurrection, se superpose la contemplation d'un "je" qui, à distance, se regarde et se médite. Cette distance est sensible dans l'usage minimal du verbe à mode personnel, soit un seul pour exprimer les actions du "je" et la substitution à celui-ci d'une forme nominale apposée qui le représente sous forme statique: "homme croa-croa" (v.11) avant le sursaut final. De même, la forme exclamative des vers 4 à 8 immobilise le mouvement, occulte la forme verbale par effet d'un décalage entre le "narrateur" et le "personnage" qui sont dès lors dédoublés. C'est dans cet intervalle que se développe un complexe affectivo-descriptif. A la forme vocative déjà démarquante s'ajoute l'ordonnance phonologique: "loups..." "Grand-Remous" (v.4) dont le rapport à la structure notionnelle impliquée par le sémantisme est certain. La motivation profonde de cette modulation textuelle est aussitôt expliquée par la comparaison qui, substantivement d'abord: "votre ronde pareille à ma folie" (v.5), puis verbalement "l'erre" (v.9), assimile le "je" à une forme animalière qui précisément transformait en elle-même le paysage tourmenté d'une portion de pays. La liaison sémantique ainsi impliquée par attraction jumelle dans la psyché du locuteur provoque aussi une irradiation de type affectif due à cette présence d'un regard du "je" sur lui-même par laquelle

¹⁴³ H.R.; Monologues de l'aliénation délirante, les séquences III et V, VI, p. 58, 59.

les teintes du ciel "ouananiché et de fin d'automne" (v.3) d'abord liées au déclin de l'éloignement sont repolarisées émotionnellement dans le sens d'un attendrissement du locuteur sur sa vie, sa race, son pays. C'est pourquoi la douceur du ciel se transforme-t-elle en un tendre paysage de bouleaux sous la lune avant de devenir ce regard sobrement ému et toujours contemplatif sur l'"homme croa-croa" (v.11) et le "temps bêcheur tellurique" (v.16) que la forme nominale et la répétition situent comme objets regardés. En fait, ce réseau complexe de liens sémantiques, cette parenté de forme par le vocatif: "loups" (v.4), "homme croa-croa" (v.11), "temps bêcheur temps tellurique" (v.16), cette coloration affective trahissent doublement la constellation jumelle qui dédouble le "je", le pays et son histoire et le mouvement propre d'une pensée qui, ainsi que nous le verrons plus tard, enchaîne les figures selon des schèmes cyclo-progressistes. Encore une fois se vérifie l'admirable isomorphie du "moi" et du pays sous le double rapport de l'érosion aliénante (paysage éclaté, errance du "je", travaux forcés des familles, douleur des dépossessions) et de la force résurrectionnelle. De même que le paysage conjugue l'érosion au soleil éclatant; ainsi le "je" erratique dans un paysage désolé renaît-il à l'aube comme une forêt déflagrante. On pourrait à nouveau céder à la tentation de superposer ce poème à L'Octobre¹⁴⁴ et l'on verrait alors comment les deux derniers vers en reproduisent sous une forme plus dense le mouvement même de la langue, conservant même la sémantique révolutionnaire acculturée à la structure textuelle présente

¹⁴⁴ H.R., L'Octobre, p. 62.

dans le terme d'"arquebuses".

F. Le "moi-oiseau".

De ce poème, nous avons à dessein retenu jusqu'à maintenant l'étude de la folie et de sa représentation. Que de fois Miron ne se met-il pas en scène sous l'apparence d'un gesticulateur forcené, qui marche, se promène, va de çà de là, est agité de mouvements frénétiques. Ce poème met admirablement en lumière la nature essentiellement dynamique, tournée vers l'avenir du poète qui combat de toutes ses forces les engluements, les sommeils où l'histoire menace sans cesse de nous piéger. Là est le sens premier des gestes et des actes de lutte, car si l'errance et la folie sont souvent évoquées, ce n'est jamais non plus sans susciter un mouvement inverse de reprise et de salut. Cette poésie ne connaît pas, en réalité, la défaite. La misère, le désespoir se convertissent en remontée vers la lumière. La gesticulation, avons-nous dit est une forme de combat, elle a un rôle dialectique dans le déroulement de l'histoire personnelle et collective de celui qui parle. Signe d'aliénation comme ici (G), ailleurs, comme dans la séquence A de La Batache, technique exploratoire et dépassement par "la marche" d'un "mal de démanche", le corps du "je" affirme toujours sa présence dans une gestuaire à base rythmique, que soit dans la danse d'un mal, dans l'allégresse de la libre affirmation de soi, que ce soit dans la rythmique propre au geste sexuel. Comme nous l'a démontré l'étude du schème copulatif, la présence sensorielle chez Miron ne s'exprime guère par une cénesthésie

variée, car on en reste aux sens "nobles", intellectuels, oeil et ouïe, mais par une affirmation globale du corps culminant dans la rythmique de la danse et du geste sexuel¹⁴⁵. Dans les hauts moments de l'érotisme, le texte tend à quitter l'ordre logique pour devenir une pure chaîne rythmique de sons¹⁴⁶.

Or cette séquence de la Batèche nous fournit sous la forme d'une comparaison, donc d'une analogie pensée, un rapport d'habitude donné comme un fruit brut de la perception:

Ô loups des forêts de Grand-Remous
votre ronde pareille à ma folie

j'erre...

(v.4,5,9) [.]

C'est que le locuteur ne se voit pas directement comme un personnage en acte de gesticulation, il n'accède à la représentation de son agir que lorsqu'il s'est d'abord dédoublé et projeté dans une figure animale. Aussi le gesticulateur qui "farouche", "barouette", "fardoche" et "barouche" (E, v.5,6) se jumellise en bête pour donner libre cours à sa dynamique naturelle, occupation du monde, réalisation copulative, et aussi pour figurer le combat par lequel il se désengage des ténèbres afin d'accéder à la lumière. Tout un riche bestiaire dont la fonction constante consiste à grandir le locuteur jusqu'à une essence magique et à lui con-

¹⁴⁵ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, coll Etudes 14 Philosophie, Paris, Bordas, 1969, p. 385-389. Dans ces pages, Durand expose le rapport entre la musique et la sexualité dont celle-ci sublimerait le geste.

¹⁴⁶ Voir, H.R., La marche à l'amour, VI, p. 39, 40; L'ombre de l'ombre, p. 80.

féer un pouvoir transmutateur se distribue tout au long de l'oeuvre.

L'identification à une bête donne ainsi à la conscience aigle du corps si caractéristique de Miron un agrandissement d'ordre fantastique. Nous allons donc étudier dans les textes les diverses occurrences du bestiaire afin d'en vérifier la liaison jumelle au "je" de celui qui parle.

Comme pour les autres structures, le bestiaire n'est ici conçu et décrit qu'à titre d'application de la structure harmonisante sous forme de dyade. Miron n'accède pas du premier coup à la saisie et à l'usage des espèces animales qui rendent le mieux compte à ses yeux de sa nature et de sa présence au monde. Aussi les Premiers poèmes¹⁴⁷ sont-ils rares en représentants animaux, et encore, ces occurrences, deux au total, si nous exceptons le dernier poème: La route que nous suivons¹⁴⁸, jouent-ils un rôle non spécifiquement animalier:

et je saurai ma présente
d'un vœu à l'azur ton mystère
déchiré d'un espace rouge-gorge¹⁴⁹ [.]

Le "rouge-gorge" joue un rôle d'antithèse par rapport à l'azur pour symboliser un coup de sonde dans le mystère du "toi" par un rite orant. De même les "abeilles d'or" de Corolles ô fleur¹⁵⁰ sont-elles des signes conventionnels inspirés par la fusion d'un cliché descriptif et d'une

147 H.R., Premiers poèmes, p. 7-32.

148 H.R., La route que nous suivons, p. 31.

149 H.R., Mon bel amour, p. 9, v. 15, 16, 17.

150 H.R., Corolles ô fleurs, p. 18.

réminiscence de Mallarmé¹⁵¹. Par contre, deux poèmes de cette première section échappent à la convention et au flou des premiers essais: Ce monde sans issue et La route que nous suivons¹⁵². Déjà apparaissent une fixation et une spécialisation d'une portion du bestiaire, les "oiseaux" qui, tout en reprenant des images classiques en poésie, les utilisent cependant dans un contexte mironien. Les oiseaux ont toujours servi à suggérer les migrations intérieures, l'acte par lequel on échappe à un espace limité pour s'évader et gagner un infini. Dans son étude du bestiaire de Lautréamont, Bachelard classait ainsi les poètes:

Certains poètes dévorent ou assimilent l'espace; on dirait qu'ils ont tout un univers à digérer. D'autres poètes, beaucoup moins nombreux, dévorent le temps. Lautréamont est un des plus grands mangeurs de temps.¹⁵³

Or Miron apparaît d'abord dans les Premiers poèmes comme un dévorateur d'espace, un assoiffé d'ailleurs avant qu'il ne connaisse, lui aussi, dans son registre évidemment moins extrême un remarquable développement de l'"énergie d'agression" qui se traduit par "un complexe de vie animale"¹⁵⁴ et pour une étape notable de l'oeuvre en un "temps de l'agression" où l'amour et la révolution ont les caractéristiques de rapidité

151 L'influence de Mallarmé est sensible dans la syntaxe et dans les éléments lexicaux, fleurs, abeilles, atmosphère de vieil or et ivresse érotisée. Il ne s'agit pas de copie mais de pastiche restituant Apparition, Les fenêtres, Soupir en une alchimie transposée, etc.

152 H.R., Ce monde sans issue, p. 29; La route que nous suivons, p. 31.

153 Gaston Bachelard, Lautréamont, nouvelle édition Paris, José Corti, 1939, p. 8.

154 Ibid., p. 9.

et de vertige que Bachelard décelait dans "l'étonnante unité, la foudroyante vigueur de la liaison temporelle"¹⁵⁵ des Chants de Maldoror. Dans Ce monde sans issue¹⁵⁶, l'image des oiseaux sert à développer une antithèse à la vie mécanisée et urbaine, elle se lie à la vie intérieure que la strophe deux évoque par une triple négation de regret et trois formules partant équivalentes:

et ne pouvant plus me réfugier en Solitude
ni remuer la braise dans le bris du silence
ni ouvrir la paupière ainsi
qu'un départ d'oiseaux dans la savane
que je meure ici au coeur de la cible (v.9-13) [.]

Pourtant, l'évocation des oiseaux se détache du modèle répétitif parole-rejet qui, brisant le subordonnant de comparaison, mime un lâcher d'oiseaux et lui confère une expansion à la fois expressive et spatiale. De même, d'un terme à l'autre, s'effectue un passage d'images quasi abstraites, "Solitude" (v.9) majorée par une majuscule, à des bribes de souvenirs concrets, d'abord à moitié émergeant de la rêverie allitérative: "ni remuer la braise dans le bris du silence (v.11), puis à une image surgie toute crue d'un souvenir de l'ambiance natale. Car le poème se fonde sur une antithèse entre la vie présente à la ville et la vie d'enfance dont ce "départ d'oiseaux dans la savane" (v.10) constitue la première restitution. Plus loin, la mémoire suscite une remarquable incan-

¹⁵⁵ Gaston Bachelard, Lautréamont, nouvelle édition, Paris, José Corti, 1939, p. 8; l'étude de Bachelard porte sur Lautréamont, Les chants de Maldoror, les Poésies. Voir: Lautréamont, Oeuvres complètes..., Paris, José Corti, 1969, 430p.

¹⁵⁶ H.R., Ce monde sans issue, p. 29.

tation, déjà analysée à un autre point de vue¹⁵⁷, où l'image transformée de "La Nord" (v.21) ramène au dedans substantiel de l'enfance qui est le contenu de la Solitude. Aussi les oiseaux ont-ils double fonction: d'une part, ils sont le véhicule d'un retour à l'enfance et, d'autre part, plus près de notre point de vue, la comparaison les assimile-t-elle au propre départ du locuteur par ce voyage de l'oeil crevant l'espace forçé de la "tête de mort" (v.8). Dans la même veine: La route que nous suivons, le regard est présenté comme un oiseau ou un papillon sur le point de s'envoler: "nos regards les ailes ouvertes vont battre de nouveau"¹⁵⁸. L'on retrouve la même association du regard et de l'envol, tout à l'heure dans une comparaison, ici sous la forme plus directe d'une proposition-adjectif que l'absence de ponctuation fait encore plus prochaine. Lié au vers précédent par une isomorphie de construction [sujet-verbe, doublage de certains segments: "dans mon sang / tournevents" (v.9); "nos regards les ailes mortes" (v.10)], la redondance encode l'imminence d'une éclosion printanière. Mais comme le désir précède le fait, l'apparition du futur: "vont battre" enregistre le décalage entre le fait et l'état souhaité. C'est pourquoi, le caractère pressant de ce renouveau, après avoir été noté dans la répétition d'une structure nom-verbe à l'attaque de deux vers consécutifs, crépite en trois unités surtout verbales en un seul vers: "je me promène je hèle je ne récite plus mes leçons de 2000 ans" (v.11) réalisent ainsi une

157 Voir Partie I, ch. 2, La Rythmique agro-lunaire, p. 110-114.

158 H.R., La route que nous suivons, p. 31, v. 10.

tendance déjà esquissée dans le redoublement de type adjectival des deux termes-clés: "sang" (v.9), "regards" (v.10). A vrai dire, le modèle précédent demeure intact:

tous les liserons du désir... (v.9)	je me promène (v.11)
nos regards ailes mortes vont battre (v.10)	je vais (v.12) [.]

Il subit simplement une accélération en passant d'une dominante nominale-adjectivale à une forme verbale et en se multipliant de l'intérieur. Cette anticipation libératrice est en quelque sorte "redressée" dans l'ordre du réel par la comparaison "comme une cloche-alerte" (v.12) reprenant la formule du terme duel par lequel on passe de l'acte à sa qualité. La décélération textuelle qui en résulte est encore amplifiée par le prolongement de la comparaison en syntagme adjectival dont l'intérêt pour nous dépasse de beaucoup celui des autres faits puisqu'il ramène explicitement cette fois la présence des "oiseaux":

je vais comme une cloche-alerte mêlée, au paradis
obsessionnel des oiseaux (v.12) [.]

De cette manière se trouve comblé l'écart entre l'avenir souhaité et la condition réelle que les procédés anticipateurs avaient un moment effacé. "[N]os regards ailes mortes..." (v.10) deviennent dans leur vie imminente, en passant de l'organe de la vue à l'espace qu'ils embrassent, par métonymie, ce "paradis obsessionnel des oiseaux" où l'image latente accède au lexique. L'adjectif "obsessionnel" encode la véhémence de l'appel à l'espoir et au salut, leur absence, et au-delà, cet instinct de dévorer l'espace et de le digérer dont Bachelard fait un instinct caractéristique d'un type de poètes.

En vertu de l'isomorphie du "je" et du "pays", il serait normal

que le rôle joué par le bestiaire ailé dans la libération du "je" serve également à exprimer le pays sortant de ses tombeaux. L'isomorphie se prend à partir de rôles analogues, de pareilles configurations textuelles et de communes images. Dans Héritage de la tristesse¹⁵⁹, l'image finale donne précisément à une espèce d'oiseaux ce rôle d'envol, d'ouverture spatiale que les "oiseaux" jouaient naguère dans la libération et le renouvellement du "je". En faisant abstraction pour le moment du schème cyclique sous-jacent, notons simplement l'analogie de situation du "je" et du "pays", tous deux tombés d'une félicité intégrale, connaissant l'exil et l'obsession d'un renouveau. Quatre vastes strophes d'une mesure avoisinant l'alexandrin en le dépassant, quasi égales en nombre de vers, six, si ce n'est la dernière s'élargissant à sept, servent à décrire une situation d'immobilité et de prostration en attente d'un essor. Certes, ce quadruple appesantissement, encore renforcé par la répétition de la forme: il + verbe, toujours à l'initiale des vers ou séparé du début par une seule particule n'est pas sans illumination, puisque la description de sa condition prostrée toujours se double en contrepoint de l'antithèse d'une beauté et d'une aération cosmique perdues: "étoiles" (v.1), "soleil natal" (v.4), notations précises des éléments vitaux qui dorment et affleurent en lui. Par exemple, cette image:

en lui beau corps s'enfouit un sommeil désaltérant
pareil à l'eau dans la soif vacante des graviers (v.5,6) [.]

159 H.R., Héritage de la tristesse, p. 49.

où la vie antérieure est notée sous la forme de l'eau fuie d'un cours d'eau desséché. Ailleurs ce sera l'évocation de la vie végétale, promesse d'un affranchissement historique. Ainsi, de strophe en strophe, passant du concret au moral, se prépare par une accumulation de traits mis en relief par des appuis répétitifs, la vaste prosopopée de la dernière strophe. La description est également animée et acheminée vers l'appel final par le dialogue pronominal, où les éléments descriptifs assumés par le "il" du pays, sont pris en charge par le "je" (v.7) et offert à un "vous" en spectacle (v.23). Ainsi, l'on pourra glisser de ce "vous", qui est celui d'un allocutaire-lecteur, à celui des vents (v.29) sur ce motif intermédiaire du "rendez-vous" (v.27) qui, tout en signifiant autre chose rigoureusement, n'en sert pas moins de relais pronominal... Ce qui maintenant doit solliciter notre attention, c'est que tous ces procédés donnent au texte l'élan et la détente d'un vaste essor dont l'ultime manifestation, du reste amplifiée et mise en évidence par un blanc, sera précisément l'image empruntée au bestiaire ailé:

vents ameutez-vous, et de vos bras de fleuves ensemble
enserrez son visage de peuple abîmé, redonnez-lui
la chaleur
et la profuse lumière des sillages d'hirondelles [.]
(v.26-32)

Les "sillages d'hirondelles" (v.32), dont la forme répond au "paradis... des oiseaux" dans La route que nous suivons¹⁶⁰, se présente comme l'espace même du bonheur primitif d'une nature restituée à son origine dans la splendeur du "soleil natal" (v.4), d'où "la chaleur / et la profuse

¹⁶⁰ H.R., La route que nous suivons, p. 31.

lumière..." (v.31,32). L'invocation si prenante aux vents, puissances cosmiques de renouvellement qui totalisent les quatre éléments: feu: "prunelles solaires" (v.27); air: "vents..." (v.26-29); terre: "vents telluriques" (v.28); eau: "...dans vos bras de fleuves ensemble" (v.29). en appelle en réalité à un pays magique dont la puissance insufflera, comme on ranime un mort bouche à bouche, au pays "seul avec lui-même" (v.3), l'existence chaleureuse où les oiseaux la précèdent. Telle est la fonction de l'espèce printanière des oiseaux, les hirondelles, d'en appeler à un renouveau et d'être elle-même l'espace et la substance de la vie heureuse. L'écart entre la condition héritée de la "tristesse" et cette résurrection se marque par la délégation incantatoire à des vents créateurs de l'âme chaleureuse de l'espace où les oiseaux symbolisent l'acte même par lequel on passe de la mort à la vie.

Aussi n'est-il pas étonnant que le bestiaire ailé réapparaisse à l'extrémité de Courtepointes, sous la forme d'un "oiseau d'éternité"¹⁶¹ comme l'ultime libération et le signe de la réintégration totale de l'homme dans son destin. Ici cessent l'exil, les coupures du temps, l'écartèlement entre maintenant et le futur. Autrefois, l'homme vivait dans l'appel et l'obsession de sa vie perdue. L'oiseau le précédait, lui donnait le pouvoir métaphorique de s'évader pour joindre l'infini qui était aussi la vie première. Or maintenant, comme au finale d'une apocalypse qu'évoque la formule introductive des séquences prélevées sur un livre inspiré: "Et ce fut lorsque vint..."¹⁶¹, ce n'est plus l'homme qui aspire à l'espace

¹⁶¹ CO, no 7; nous désignerons chacune des 7 séquences de la courtepointe par des lettres: A,B,C, etc. Soit pour cette note: A, V.1.

des oiseaux mais l'oiseau lui-même, un oiseau de parousie qui aborde l'histoire du "je" et, s'incorporant à lui, lui donne la substance d'éternité. Ce court poème (A, v.1-9) d'une densité exemplaire résume la démarche du poète, on le notera, à ce contraste des temps verbaux qui le partage en deux, un passé, "aujourd'hui" (v.6) que soulignent des blancs parallèles à l'intérieur de chacun des vers-introduisant les régimes temporels (v.1,6). A vrai dire, l'oiseau était là depuis l'origine et sa fonction unificatrice des temps de l'homme, comme le dit cette reprise parallèle et antithétique: "Et ce fut... / un oiseau d'éternité" (v.1,3); "cet oiseau aujourd'hui" (v.6). Celui qui parle, entretemps, est passé de la nuit au jour. L'oiseau d'éternité fut d'abord une présence excessive, car il veut dire le passé, le présent, l'avenir, soit une histoire totale maintenant possédée par l'insertion de celui qui parle dans la "trame... de la lignée d'ancêtres" (D, v.4,5) par la paternité. Autrefois le malheur du poète était de connaître un temps fragmenté, la conscience d'une chute du "je" et de son peuple de l'intégrité à l'aliénation, un exil dans une condition sublunaire; alors l'oiseau et sa constellation (paradis, sillage) symbolisaient le royaume perdu et c'est pourquoi son évocation apparaissait sous forme d'antithèse à la noirceur d'alors. Littéralement, l'homme-pays s'enfonçait dans la nuit, devenait lui-même crépusculaire:

.....
un oiseau d'éternité
qui longtemps se changea en crépuscule (I, v.1,2) [.]

Crépuscule parce que dernière frange d'espoir au bord de la nuit et splendeur écrasante et inaccessible de l'être perdu ou à venir par le génie

de la révolution. Mais, tout comme nous l'avons noté pour Héritage de la tristesse¹⁶², l'aliénation n'est jamais totale. La vie de type lunaire, quand elle s'occulte, gagne des profondeurs où elle médite son retour, d'où le rôle des sources et des végétations souterraines déjà noté. C'est pourquoi, au sein de la nuit, l'oiseau fulgure, il devient éclair dans la germination-épi. Tel est le rôle de ce régime strophique, au passé simple, qui effectue doublement sa transition au présent par l'antithèse tranchée du temps verbal et par le fondu enchaîné du thème phonique: "épi" (v.5), "aujourd'hui" (v.6), par la reprise du mot "oiseau" (v.2,6), et par l'épanouissement des thèmes: "fulgura" (v.4), "éclairs" (v.5) dans l'image finale: "la herse des soleils" (v.9).

L'oiseau aborde le temps du poème du dehors comme le dit la formule initiale: "Et ce fut..." (I, v.1) qui marque et la continuité par le "et" et le caractère imprévu de son arrivée: "lorsqu'il vint" (I, v.1). A l'oiseau, visitation externe, s'associe un renouvellement intérieur mais lui aussi noté comme venant du dehors: "avec la mémoire venue d'ailleurs" (I, v.7) pour bien signifier que celui qui parle ne s'efforce plus, ayant rejoint ses "chemins naturels"¹⁶³, et qu'il consent à la condition humaine. Ainsi s'abandonne-t-il au rythme universel. La dernière courtepointe du no 7¹⁶⁴ donne une série d'aperçus de cette

162 H.R., Héritage de la tristesse, p. 49.

163 L'expression provient d'un titre de L'H.R., Foyer naturel, p. 87.

164 CO, no 7, p. 49-51.

condition: qualité réversible du temps où le passé se fait futur, continuité qui s'incarne dans "la lignée d'ancêtres (D, v.5), enracinement de l'éternel dans l'amour passagèrement, de façon durable dans la paternité. Ainsi se clôt l'odyssée du bestiaire ailé qui, partie de l'aspiration à l'espace, se convertit en appropriation totale de la durée, conversion qui enregistre le passage de l'oiseau d'un rôle passif à celui d'un personnage. Entre les deux, se trouve évidemment toute l'histoire de la durée mironienne que de prochains chapitres traiteront¹⁶⁵. Qu'il suffise de dire que le mal d'espace naît d'une brisure du temps. L'oiseau d'éternité représente la durée totale, l'histoire complète, le "foyer naturel". L'essentiel de la modification réside dans le fait qu'il réintègre dans l'homme les différents morceaux de son histoire et qu'il se confond à lui dans l'unité retrouvée:

il vole dans les pas de l'homme
derrière la herse des soleils (v.8-9) [.]

Celui-ci devient du reste oiseau-homme, un laboureur qui marche dans le sillage des "soleils". L'écart dont la conscience douloureuse présidait à tant de poèmes, entre l'aliénation et la plénitude, a maintenant disparu. L'oiseau, d'ailleurs, marche au pas de l'homme, à sa hauteur, dans son destin restitué, qui est de suivre, conduisant-conduit "la herse des soleils" (v.9)¹⁶⁶.

¹⁶⁵ Partie III: La Structure dramatique, p. 396-503; Partie IV: La Structure temporelle, p. 504-647.

¹⁶⁶ CO, no 7, A, v.9, p. 49.

G. Le "moi-bête" (boeuf, orignal...).

Cette analyse relativement longue pourrait donner à croire que le bestiaire ailé occupe une grande place dans l'oeuvre de Miron. Pourtant, ses occurrences sont réduites à peu d'exemplaires et d'un volume bien inférieur à celui des autres espèces animales, tant par le nombre que par la variété. Ici, l'usage ne sera plus conventionnel mais fortement particularisé, tiré du milieu naturel québécois et doté d'un pouvoir de représentation jumelle de celui qui parle directement efficace. La statistique fournit déjà la preuve d'une animalisation intense dans le texte de Miron¹⁶⁷. L'examen de quelques unes de ces occurrences choisies en fonction de leur force expressive démontrera la virulence d'un passé animal intensément vécu dans la recherche amoureuse et dans le refoulement imposé par l'histoire. Dans les deux cas, apparaîtront les traits d'un personnage centauresque qui, dans la souffrance ou l'affirmation sauvage, se représente sous diverses formes animales.

Dès les Premiers poèmes, sous des formes encore conventionnelles, perce la tendance à l'animalisation. Sans doute pourrait-on la négliger si elle n'allait pas se développer avec tant de force par la suite. Self-defence¹⁶⁸ présente le "je" en posture de combat selon une mécanique d'agression continue, sans intervalles ni repos, grâce à des mètres courts, elliptiques, des inversions rapides en couples: "Dru le corps / craquant

¹⁶⁷ Voir les concordances de L'H.R. et de CO.

¹⁶⁸ H.R., Premiers poèmes, p. 7-31 et plus particulièrement Self-defence, p. 25.

le coeur / ahan le jour" (v.1,2,3) et des liaisons serrées obtenues par des répétitions: "je défends ma peau / ... / ma peau de peau" (v.5,7) et des jeux de rimes en chiasmes:

<u>ahan</u> le jour les poings <u>dedans</u> (v.3,4)	allez-y voir <u>après</u> <u>après</u> le jour (v.11,12) [...]
---	---

C'est déjà le thème de la bête piégée mais qui se défend à tout rompre, qui affleure dans la déclaration agressive de la chute: "garantie / je bêle à la mort" (v.13,14) [...]. L'interjection familière: "garantie" (v.13) équivalant à: "je vous l'affirme" double le blanc d'entre les strophes pour détacher encore plus le verbe final: "je bêle à la mort" (v.14) dont le sens, structurellement lié à celui du vers 5: "je défends ma peau", à cause de l'isomorphisme pronominal, en reprend aussi le sens. Or "je bêle à la mort" utilise un verbe convenant à un animal, le mouton, sauf que dans le registre populaire auquel il appartient ici, il signifie antithétiquement: "je fais un raffut du diable, je me défends à la mort". L'intérêt de ce verbe qui clôt sur un défi le mime d'un combat réside dans ce recours naturel à une métaphore animale pour exprimer un état de résistance extrême¹⁶⁹. Sous une forme animale, La route que nous suivons se termine également par une occurrence du bestiaire:

nous serons devenus des bêtes féroces de l'espoir¹⁷⁰ [...]

Ce complexe de vie animale se manifeste donc au terme d'une démarche de

¹⁶⁹ On retrouvera dans Courtepointes, Doublure d'un combat, p. 31, la même idée traduite par des rythmes analogues: "hara! / hara! / kiri / la poésie".

¹⁷⁰ H.R., La route que nous suivons, p. 31, v. 20.

de haute agressivité, comme la limite pulsionnelle atteinte par ces textes d'autant plus que, dans ce dernier exemple, un adjectif: "féroce" renforce la caractérisation que constituait déjà "bêtes" en attribut.

Cet homme qui s'efforce avec une force instinctive contre ses fatalités "intimes et publiques", il se représente donc sous les traits d'une bête de laquelle il emprunte le "grand inconscient résineux"¹⁷¹ et l'impulsion aggressive. Tout naturellement, dans ces contextes semblables, jouent les règles d'assemblage de la syntaxe des images. Par exemple, dans une situation de malheur, celle de La braise et l'humus¹⁷², le poète se décrira comme une bête rageuse. Suivant une constante déjà dégagée, le désespoir se double de l'effort de salut, d'où ce titre double: la braise qui illumine le chagrin lui-même, germination du feu sous la cendre (v.9), aussi représenté par de minuscules et illusoire bonheurs: "d'une mouche à feu à l'autre" (v.2); l'humus qui provient d'une accumulation: "ce goût d'années et d'humus" (v.5) et en même temps compost de l'avenir. Ainsi le titre fait antithèse avec le contenu du poème, lui nettement consacré au malheur présent. C'est que ce poème met puissamment en situation un "je" énergique, "braise et humus", qui se heurte à la fatalité du destin collectif. D'où la dérision de ces puissances rendues vaines: "mouches à feu" (v.2), "goût d'années d'humus" (v.5). La tension du poème provient du heurt d'une énergie à une fatalité d'où naît tout naturellement l'image de la bête malheureuse, soit celle du "boeuf

171 H.R., Recours didactique, p. 61, v. 13.

172 H.R., La braise et l'humus, p. 53.

de douleur" (v.8). Le malheur n'est pas ici un état psychologique mais une maladie fortement incarnée qui saisit le locuteur dans son corps. C'est d'abord sa forme physique, équilibrée et brute qui prend l'allure d'un contenant à ras bord:

je suis malheureux plein ma carrure, je saccage
la rage que je suis, l'amertume que je suis
avec ce boeuf de douleur qui souffle dans mes côtes (v.6,7,8) [.]

il se double d'une bête qui agit en lui et tourne sa rage contre lui-même. Ce double taurin fait irruption dans le texte au terme: "carrure", et la virgule qui le suit transforme l'état en acte, ouvrant accès à l'image qui est mise en acte avant d'être identifiée car c'est le "je" qui se double en bête dans l'imaginaire avant que la saisie consciente n'affleure dans le terme explicite de "boeuf". Rime intérieure: "saccage / ... rage" (v.6,7), répétition: "je suis... je suis" (v.7) encodent la gesticulation forcenée liée organiquement à la manifestation animale. La liaison imaginaire entre le "je" et la bête reçoit une confirmation d'ordre syntagmatique par le fait que le "je" gouverne l'action du "boeuf". Davantage, le finale du poème, en vertu d'un autre jumelage, celui du "je" et du "poème", fait état d'une autre manifestation du bestiaire: "les mots corbeaux de poème qui croassent" (v.6). Comme le "je" devient "boeuf", la poésie qui est aussi le "je" dans les équivalences de l'imaginaire se parodie en "corbeaux", oiseaux cacophoniques et charognards. Ainsi, le "je-poème" devient-il, dans la gesticulation du malheur, "boeuf" en rage et "mots corbeaux de poème qui croassent". Ces deux transformations agissent comme des jumeaux pathétiques du locuteur emprisonné "dans notre empois de mort" (v.17). On notera aussi que le terme "boeuf", quand

il intervient, a moins de force que le verbe précédent lié à l'état total du sujet devenu "rage... amertume" (v.7), parce que son identification au locuteur se fait plus partielle en s'assimilant à une respiration difficile. C'est que le terme précise après coup l'image et que, déjà, il est mobilisé par la quadruple affirmation de la strophe suivante: "c'est moi..." (v.9, etc) qui lui sert de redondance. Cette strophe qui, au plan de la syntaxe, entretient un rapport de cause à effet avec l'image précédente dont elle apparaît comme la résultante ou mieux comme une variation paradigmatique en quatre étapes bien scandées, cette strophe comporte nombre de détails plus spécialement liés à l'explosion du coeur et des poumons que signifiait le jumeau animal. Ainsi, les expressions: "coeur obus" (v.10), "homme au galop d'âme et de poitrine" (v.12) continuent-ils le filon sémantique originant de la proposition adjectivale caractérisant le "boeuf de douleur": "qui souffle dans mes côtes" (v.8).

De mêmes images suscitent des termes semblables, la réciproque est également vraie, tant chez un poète, l'image fait corps avec le mot. Aussi cette liaison entre le locuteur en "rage" et le boeuf se rencontre-t-elle ailleurs dans l'oeuvre. Les deux poèmes, La braise et l'humus¹⁷³ et Recours didactique¹⁷⁴ ont un point de départ analogue par la formule vocative:

Rien n'est changé de mon destin, ma mère mes camarades (La braise..., v.1)
 Mes camarades au long cours de ma jeunesse (Recours..., v.1) [.]

173 H.R., La braise et l'humus, p. 53.

174 H.R., Recours didactique, p. 61.

Ils présentent également une fondamentale analogie thématique, en ce sens qu'ils traitent de l'engagement du locuteur dans une cause. Ils sont reliés par un rapport antithétique parce qu'ils développent les deux destins de cet engagement, le premier étant l'incapacité de rompre par le poème l'inertie collective, l'autre étant l'enthousiaste espérance d'une mise en oeuvre de la poésie au service de la libération collective. Certes, le "désespoir" commun au deux poèmes n'a pas tout à fait le même sens ni la même portée. Le Recours didactique, postérieur dans le recueil, réfère à une étape biographique antérieure parce que le poète raconte sa métamorphose poétique de poète de serre-chaude en poète descendu sur la place publique. Or, La braise et l'humus a pour sujet l'impatience et le désespoir de celui qui, descendu sur la place publique: "ma mère mes camarades" (v.1) n'a pas réussi à rompre sa solitude: "je vais mourir seul..." (v.14), ni à soulever les siens: "notre empois de mort" (v.17). D'autres lignes de vie se mêlent au destin politique, le poème confondant sans doute sciemment la solitude sentimentale: "je suis taché de mon amour..." (v.3) et l'indifférence des siens. Cependant, pour notre propos, il est hautement significatif de noter la coexistence textuelle du terme de "rage" avec celui de bête. En effet, dans La braise et l'humus, le terme de "rage" (v.7) est métaphoriquement et métonymiquement lié à un complément instrumental: "avec ce boeuf" (v.8) tant et si bien que nonobstant la disjonction syntaxique, nous sommes en présence de synonymes, Le Recours didactique offre exactement le même couple de termes apparaissant dans le même ordre:

Longtemps je fus ce poète au visage conforme...
 qui s'étiolait en rage dans la soie des désespoirs

 Aujourd'hui sur la place publique qui murmure
 j'entends la bête tourner dans nos pas... (v.5,7,11,12) [.]

L'important n'est pas l'identité des situations et des mises en forme syntaxiques, c'est bien plutôt de constater qu'à travers de notables différences de contexte et de forme, le rapport jumeau de la bête et du locuteur en rage continue de jouer. Il y a identité dans la matrice imageante, les ajustements s'opérant à d'autres niveaux de texte, et ils sont du reste aussi commandés par des constantes gémellissantes. Ainsi, puisque nous avons depuis longtemps établi le rapport jumeau du "je" et du "nous", pouvons-nous déduire que tout ce qui s'applique à l'un peut aussi se dire de l'autre. Dans le présent poème, l'on passe simplement de la "rage" individualiste du locuteur à la grande colère publique et c'est pourquoi le "je" en rage suscite-t-il en devenant (même s'il conserve sa distinction dans le poème) un "nous" l'image de la "bête [qui tourne] dans nos pas" (Recours..., v.12). Encore une fois, appelé par un mécanisme lexical en surface, le rapport profond des bêtes et du "je" en état de douleur se manifeste-t-il selon un protocole analogue.

Les bovins n'ont pas dans l'oeuvre de Miron une fonction bucolique mais celle de doubler le sujet quand il souffre et s'exaspère. Et sa souffrance n'est pas, comme nous l'avons noté, un état psychologique mais une crise physiologique aux effets cardio-respiratoires fortement marqués. Eprouvant ces phénomènes dans son corps, le locuteur se voit comme une bête piégée. Ce n'est pas là une vaine métaphore qui symboliserait des états, des passions mais une fonction directe d'agresseur ou

d'agressé. Aussi n'est-il pas étonnant que l'image du bétail revienne dans Courtepointes, Chagrin¹⁷⁵, avec une affirmation encore plus marquée de son lien de gémellité avec le locuteur. Ce poème concentre exactement le thème de La braise et l'humus, celui du temps et de l'effort qui passent en vain, en faisant converger remarquablement un nombre élevé de figures jumelles du "je". Elles sont même repérables à l'oeil parce que le poème se constitue en quatre propositions indépendantes, dont les trois premières juxtaposées et la dernière coordonnée. Construites sur le même patron syntaxique, elles exposent à l'oeil la suite de leurs sujets que l'analyse imaginaire montre comme se générant à partir du modèle jumeau. Evidemment, le "je" n'est pas le sujet mis en évidence, apparaissant tout juste sous le possessif: "ma face..." (v.5) mais c'est un procédé pour mieux le rendre présent sous ses éléments jumeaux et assurer une distance, un détachement. Première figure: "le temps et l'avalanche" (v.1) que reprend et précise l'apposition: "hiver..." (v.2). En vertu du lien fortement établi dans l'oeuvre entière entre le "je" et le "pays" sous le double rapport de la souffrance et l'affirmation magnifique, l'hiver accompagne toujours, soit l'inertie mortelle, soit la tourmente du désespoir¹⁷⁶. Ici, sous une forme elliptique, l'hiver tient la place de ce pays enfermé et sans issue. L'on se rappelle également des connotations complémentaires qui alliaient le "nous", la "terre" et la "neige" dans Les années de déréliction. Dans le halo sémantique de l'hiver, il y a

175 CO, Chagrin, p. 20.

176 Voir, H.R., Les années de déréliction, p. 81.

la folie, "fixité hagarde et discontinue" (Les années..., I, v.28), des tourbillons de colère¹⁷⁷, une "farouche... hostilité"¹⁷⁸. C'est l'assemblage constellant de ces sèmes qui s'équivalent dans la structure du complexe jumeau du locuteur-pays qui substitue à l'hiver la "sainte folie", elle aussi par l'intermédiaire de son jumeau: "poésie", projection du "moi" en situation de désespoir. Ensuite, l'on peut procéder régulièrement à la substitution d'un sujet par l'autre: "la vie" (v.7), écho synonymique général, affaibli du "temps-hiver" mais que la phonétique revitalize en le faisant synonyme de "folie" par la rime interne. Quant à la dernière hypostase qui nous intéresse particulièrement, elle est mise en valeur par sa position finale, la coordination contrastante et l'inversion qui l'introduit. Gardant en mémoire l'ensemble des dédoublements du "je" qui devient "nous", "pays", "poésie", "folie", "bête", l'on peut comprendre que l'analogie positionnelle des sujets renvoie à une isomorphie plus profonde qui est la constellation en dyades jumelles de chacun de ces sujets avec le "je", ici mis en situation sous l'aspect d'impuissance désespérée, aspect qui se double dans l'oeuvre d'un renversement vers l'espérance et l'affirmation. Ainsi peut-on suivre le réseau qui circule sous les mots et les appelle à se remplacer l'un par l'autre. L'idée de "prison" relie: "temps", "hiver", "écrouée", "enclos", "repasser". Plus précisément, rapprochons ces deux segments propositionnels qui se correspondent presque mot à mot, grâce à la liaison jumelle

¹⁷⁷ Voir, CO, Le vieil Ossian, p. 26.

¹⁷⁸ Voir, H.R., Les siècles de l'hiver, p. 51.

du "moi" en rage et des "bêtes à cornes":

la sainte folie
reste écrouée
dans ma face hurlante et baignante (v.3,4,5)
.....
et dans l'enclos du chagrin
les bêtes à cornes
haleine rompue repassé (v.8,9,10) [.]

La synonymie jumelle joue même au niveau superficiel en faisant se correspondre les sujets, les compléments circonstanciels vers à vers, tandis que les éléments gestuels pour être un peu plus élaborés se ramènent cependant aux mêmes composantes dans ces deux passages: panique et claustrophobie.

Point n'est besoin de rappeler que le lien entre la folie et l'animal, entre l'animal et le "je" décérébré par l'effort et l'aliénation, a déjà été établi lors de l'étude que nous avons consacrée à l'une des Séquences de la Bateche: "Les lointains soleils..."¹⁷⁹. Que ce soit le boeuf enragé, les loups en folie ou les corbeaux sinistres, le "je" en phase noire¹⁸⁰, quand il se débat dans l'empois du désespoir, se dédouble en bête. Dans la courtépointe dont nous venons de parler, tout de suite après l'invocation aux loups (F, 4-8), le locuteur passe à un registre déclaratif pour conjuguer au strict raconté: "j'erre sous la pluie soudaine et qui voyage" (v.9) d'autres segments exclamatifs. Ceux-ci: "vie tiraillée" (v.10), "homme croa-croa" (v.11), "temps bê-

¹⁷⁹ CO, Séquences de la Bateche, F, p. 45; pour l'analyse mentionnée, voir ce chapitre, p. 248-252.

¹⁸⁰ L'expression, comme on le sait, est suggérée par l'une des phases du drame agro-lunaire considéré comme une image du destin de l'homme.

"cheur temps tellurique" (v.16) dépourvus de la particule "ô", tout en continuant un discours de type exclamatif, s'intègrent à la trame d'un certain récit où l'errance sous la pluie éveille l'image d'une vie à hue et à dia, de l'effort d'une race sur une terre difficile. Ce contrepoint d'un récit et d'un discours exclamatif sur ce récit, qui se génèrent l'un l'autre, se développe à partir du dynamisme de la gémellité du locuteur et de la terre natale, liés par la souffrance et la capacité de renaître, caractéristiques éminemment lunaires.

Seule, évidemment, nous intéresse la souffrance à ce point de notre étude mais le développement précédent nous conduit à vérifier une fois de plus que le "je" douloureux, rageur, se projette dans une espèce animale, choisie dans le bestiaire québécois et présentant une affinité psychologique avec le sujet. Ainsi le boeuf jumelle la rage, les loups, la folie. Sous le même statut textuel, dans la séquence F, p. 45, en suivant la série des vocatifs qui se relaient dans le processus méditatif, l'on trouve successivement: "ô loups" (v.4), "vie tiraillée" (v.10), "homme croa-eroa" (v.11), "temps bêcheur temps tellurique" (v.16). En tenant compte des nuances lexicales, d'une évolution qui s'opère au fur et à mesure de l'énumération, pour satisfaire aux autres niveaux de l'analyse, il faut quand même noter que la sélection des différents vocatifs obéit au principe de l'identité jumelle entre le "moi" et le "pays" considérés sous leur aspect douloureux. Dans La braise et l'humus¹⁸¹, la douleur animalisait le "je" en boeuf rageur, transformait son poème au

¹⁸¹ H.R., La braise et l'humus, p. 53.

langage cacophonique des corbeaux: "homme croa-croa" (v.11). Cet adjectif est, en effet, tiré de l'onomatopée la plus rapprochée du cri du corbeau, du reste insinuée par le cri des girouettes du vers précédent (v.10). Ce long développement, par conséquent, a voulu rendre compte des liaisons complexes qui articulent les motifs du texte et unifient les éléments de la représentation. Elles prennent leur source dans une perception simple et directe d'un rapport donné par la structure harmonisante dans la production d'un double jumeau de celui qui parle pour représenter sa liaison au monde.

Bachelard remarquait que, dans l'oeuvre de Lautréamont, la collection animale ne restait pas statique et inerte comme dans l'oeuvre de Hugo, où elle est essentiellement "vue", c'est-à-dire que par ses formes bizarres et pittoresques elle peint la richesse objective du monde¹⁸². De même, la représentation animale chez Miron n'a pas valeur pittoresque, sa densité relative fort grande dans l'oeuvre ne correspond pas à une somme d'images mais à une somme d'impulsions:

la vie animalisée est la marque d'une richesse et d'une subtilité des impulsions subjectives. C'est l'excès du vouloir-vivre qui déforme les êtres et qui détermine les métamorphoses¹⁸³.

Dans les exemples vus jusqu'à maintenant, l'animalisation apparaît surtout comme une impulsion brimée dans son vouloir-vivre et c'est l'empêchement qui excite la vitalité impulsive. Mettant de côté pour le

182 Gaston Bachelard, Lautréamont, Paris, José Corti, 1939, p. 12.

183 Ibid., p. 13.

moment l'autre versant qui manifeste la puissance érotique¹⁸⁴, il faut préciser un fait déjà effleuré à savoir la liaison des images de bêtes avec les activités proliférantes. En effet, dans cet ordre de l'énergie, le substantif est faible et donnerait une poésie surtout visuelle des formes et des couleurs. Celle-ci existe bien entendu dans l'oeuvre de Miron mais dans le domaine qui nous occupe, ce qui l'emporte, c'est "une poésie de l'excitation, de l'impulsion musculaire". La forme animale n'est pas reproduite par dessin, elle est produite, c'est-à-dire induite par les actions. Aussi, la présence de l'animal se fait-elle sentir souvent par le dedans, dans les gestes qu'elle commande. Souvent, pour reprendre l'expression de Bachelard, Miron dépasse la métaphore pour accéder à la métamorphose¹⁸⁵.

Dans Séquences de la bête, séquence E¹⁸⁶, nous trouvons un passage où, pour éviter de sombrer dans un pays imprécis, le locuteur s'adonne à une gesticulation forcée. Sous la forme de verbes à l'indicatif, empruntés à la langue populaire et choisis pour leur expressivité phonétique, le poète, sans que le nom soit explicitement prononcé, note les actes d'un animal:

et je farouche de bord en bord
je parouette et fardoche et barouche (E, v.5,6) [...]

L'important c'est, en se métamorphosant, d'échapper à la brume du pays

¹⁸⁴ Voir dans L'H.R. notamment La Corneille, p. 78, et l'original, par exemple dans La Marche à l'amour, section 5, p. 38.

¹⁸⁵ Gaston Bachelard, Lautréamont, p. 16.

¹⁸⁶ CO, Séquences de la bête, E, p. 44.

pour gagner des espaces fraternels. Bachelard avait parlé de: "foudroyante vigueur de la liaison temporelle" à propos de Lautréamont. L'activité animale visée ici, dans son registre propre, à transgresser l'espace par le dépassement et l'ubiquité pour sortir "des étendues de pays voilés" (E, v.3) et atteindre "le chemin des hommes" (E, v.12). La répétition de la 1^e personne de l'indicatif présent, les allitérations fortement rythmées d'une bête en gigue accompagnent la métamorphose de l'homme en bête, celle-ci étant, comme nous l'avons dit, induite par les actes beaucoup plus que "reproduite". Le sens, d'une certaine façon, a tendance à s'effacer pour laisser place à un rythme très proche de l'impulsion musculaire. Le modèle inspirateur, jamais nommé toutefois, ce qui est une preuve de l'identification jumelle, paraît être l'original. En effet, le poète explique sa métamorphose en s'appliquant à lui-même des termes animaliers. Reproduisant l'essentiel de son odyssée poétique, passage d'une poésie close à une poésie engagée, il écrit:

je ne veux pas me laisser enfermer
dans les gagnages du poème, piégé fou raide (v.10,11) [.]

C'est en vertu des liaisons jumelles du "je" à la "bête" et du "je" à la "poésie-folie" que fusionnent ici le vocabulaire inspiré par l'animalité: "gagnages" et "piégé" et celui de la poésie.

REMARQUE

Parfois, l'usage de la bête demeure plus conventionnel, parce que Miron conserve le point de vue humain qui fait de l'animalité une dévaluation de l'homme. Assez souvent, c'est là le point de vue explicite, superficiel des textes mais qui, toujours en fonction d'un renversement dont nous étudierons plus tard les mécanismes, se convertit en puissance de salut. Par exemple, la séquence B de la Bateche, conformément à la convention idéologique qui gouverne l'oeuvre de Miron, présente une vision de l'histoire dans laquelle l'aliénation lui a donné une figure de bête. Il faut savoir lire simultanément les deux fonctions de la métamorphose animale, signe d'aliénation mais aussi, "foyer naturel". C'est par l'inversion et le renversement de ces fonctions animales que s'exprime le complexe misère-gloire dont nous avons souvent fait état. La séquence C de la Bateche présente deux temps distincts partagés par le présentatif: "et me voici", prosodiquement distinct de l'ensemble et par une nette distinction des espèces lexicales. Le premier temps ne comporte, en effet, que des substantifs (v.1,2,3) condensant les traits de l'aliénation. Parmi ceux-ci: "le mutisme des bêtes" (C, v.2) appartient au registre des métaphores, tandis que le deuxième temps, riche en verbes d'action peint l'éveil, la résurrection du "je". Et alors, ce sont des formes voisines de celles qui servaient à dire les gestes animaux:

je radote à l'envers je chambranle dans les portes¹⁸⁷ [;]

187 CO, Séquences de la bateche, C, v.11, p. 44.

où la désarticulation du pantin est aussi l'éveil de la bête émergeant de son mutisme. Le contexte d'ensemble, la répétition à l'indicatif présent de verbes empruntés au niveau populaire et esquissant un rythme particulier montrent que la production de ce poème est influencée dans son déroulement par la présence d'un "je" soumis aux pulsions animales. Par contre, le dernier vers:

je fais peur avec ma voix les moignons de ma voix (C, v.11)

peut servir d'indication sur la réflexion que le poète peut entretenir sur son bestiaire, très différente à vrai dire de sa pente imaginaire.

Alors que sa métamorphose en animal répond à sa pulsion première, éclatement dionysiaque de la joie corporelle, instinct forcené de survivre et de combattre, affirmation allitérative de la rythmique sexuelle, la même métamorphose, quand elle est interprétée dans les schèmes politico-historiques de l'oeuvre, sert à peindre l'aliénation qui dévalue l'homme en bête; ou bien, dans l'émergence "des craques des fentes des soupiraux"

(Séquences de la batèche, C, v.5), comme c'est ici le cas, traduit sa remontée de la condition aliénée; et c'est pourquoi le sujet garde d'un passé de douleur le "visage de la flagellation"¹⁸⁸ et le bégaiement du "mutisme des bêtes"¹⁸⁹. Est-il besoin de remarquer encore une fois que l'humiliation a toujours une tendance invincible à s'inverser en démarche de retour. Quoiqu'il en soit, la réflexion ou l'utilisation idéologique du bestiaire refroidit la joyeuse connaturalité que le locuteur

¹⁸⁸ H.R., L'Octobre, p. 62, v.1.

¹⁸⁹ CO, Séquences de la batèche, C, v.2.

se découvre en la bête, sans toutefois l'anéantir. Il la détourne de sa signification originelle, qui est de traduire au plus près de l'expérience directe de la sensation d'être et de vivre sa participation aux grands rythmes cosmiques et aux impulsions primitives d'un grand et universel corps animal.

H. Fonctions diverses: prophétie, résistance.

Parfois il arrive que, sans être explicitement nommés, le corps et la gestuaire animaux servent à magnifier le sujet en lui conférant un agrandissement spatial ou la capacité prophétique à pénétrer les avenir. Nous avons déjà remarqué que c'était une fonction du bestiaire, de resusciter dans un corps socialisé et banalisé les grands courants telluriques et le surgissement des pulsions élémentaires. Alors il y a régression vers le primitif dont la fascination sur l'imaginaire du poète est indéniable, mais en même temps, comme s'il touchait au réseau des énergies cosmiques (Antée que le contact de Déméter rechargeait de forces victorieuses), le poète accède à une existence magnifiée, toute remplie du bouillonnement créateur des commencements.

La première séquence de la Batèche¹⁹⁰ télescope ces deux fonctions animales, fouetter par "un mal de démarche" (v.75) l'énergie élémentaire du corps qui fuse en gestes excessifs, erratiques, et en même temps, entreprendre, à la hauteur des grands hommes, l'exploration d'un autre

190 CO, Séquences de la batèche, C, p. 43.

monde: "miroir de l'inconnu qui m'habite" (v.7).

C'est là un magnifique exemple de la "coïncidence des contraires" qui, dans une seule représentation, la gestuaire animale, synthétise la danse la plus primitive et la métamorphose de l'ultime évolution. Ainsi, ce qui est signe de misère et preuve de blessure, démarche déhanchée de primitif et d'homme de peine, devient-il démarche exploratoire et offrande à l'inconnu. La séquence veut signifier la démarche du locuteur, qui le hausse au-dessus de la multitude, d'où l'affirmation orgueilleuse placée en tête du poème par une inversion bien caractérisée: "Parmi les hommes dépareillés de ces temps" (A, v.1, p.43). Il est un prophète, excédant la médiocrité. Or ce qui le "dépareille", c'est justement l'allure corporelle que décriront les vers 2,3,4,5. Chacun de ces vers couple deux ordres de fait, le geste pur et sa vocation exploratoire, ce qui correspond à la double fonction de l'animalité telle que nous l'avons analysée: corps qui s'éprouve comme dynamisme et corps qui échappe à la banalité sociale pour retrouver le cosmos primitif ou atteindre, ce qui est tout un, une autre création. En effet, ces vers décrivent un corps "démarché", mais la désarticulation est celle du vertige de l'inconnu: "je marche à grands coups de tête à fusée chercheuse" (A, v.2, p.43). D'une part, bras comme ceux d'un moulin (I, v.3), jambes qui vacillent (I, v.4) et corps en démarche (A, v.5), voilà la notation d'un homme en état de vertige. D'autre part, le geste des bras devient sémaphore, c'est-à-dire signal, l'hésitation des jambes, un vide qui est appel, et le corps est comme prolongé, magnifié par l'emmanchement d'un "mal de démarche" (A, v.5). L'accumulation de ces signes mé-

tamorphosants provoque la mutation de l'indicatif: "je marche..." (I, v.2) en impératif parce que "je marche" correspond au premier ordre des gestes à l'état pur, mais l'impératif: "reçois-moi" (I, v.6) transporte le texte dans un autre monde, celui que sondaient ces "grands coups de tête à fusée chercheuse" (A, v.2). Dès lors, l'élan du poème retombe dans le présent dont le retour à l'indicatif et la répétition de cet indicatif: "je traverse" (I, v.8,10) marque l'ennui. Le geste perd sa vigueur animale, chercheuse, pour n'être que l'indication intellectuelle d'un acte linéaire. Le dernier vers: "il fait des yeux de chiens malades" (A, v.12) accentue encore cette chute par le passage à l'impersonnel et par l'image péjorative. Auparavant, l'ensemble des précisions qui accompagnent la morne traversée faisait équilibre antithétiquement à la gesticulation exploratoire du début. Sans être rigoureusement parallèle, l'imitation en écho de la formule apposition: "sémaphore" (A, v.3); "perroquet" (A, v.10) suffit à connoter la différence des deux mondes et la dérision de "la ville" (A, v.11):

Même s'il n'est pas aussi systématique, le texte fourmille d'allusions, de fragments d'images qui renvoient à un système bestiaire et se rangent sous les grandes catégories dont nous avons maintes fois parlé, effort douloureux et fierté conquérante, qui forment un complexe duel à valeur constante. L'autre champ d'application du bestiaire que constitue la réalisation érotique sera abordé un peu plus tard, lors de l'étude de la figure du couple.

Nous avons commenté plusieurs passages de la Batèche en montrant que le noeud jumeau du "je" et de la vision de sa propre vie appe-

lait invinciblement une représentation animale. En d'autres termes, les doubles du "je" s'interchangent à l'intérieur du modèle jumeau. Le "je", sa vie s'animalisent directement en fonction de leur double aspect de mutilation et d'énergie sauvage. Ainsi, dans la séquence B, la litanie anaphorique donne-t-elle un complément à la Bâtêche qui atteste la parenté des figures du "je" et de celles du bestiaire:

bâtêche à la tête de braconnage dans nos montagnes. (B, v.4) [-]

Le substrat biographique a servi de révélateur à une tendance imaginaire, il lui a donné sa forme référentielle mais il n'a nullement créé le modèle imaginaire de la dyade, né de la tendance à harmoniser divers ordres de réalité, soit, dans le cas qui nous occupe, la personne de celui qui parle et l'univers animal. Cela est si vrai que le braconnage, pratique de la chasse hors des lois, s'en trouve personnifié: "tête de braconnage" (B, v.4). Par induction métonymique, le braconnage comporte l'idée de bête et le complément d'attribution en fait une caractéristique de la "bâtêche". Par contre, l'isomorphie obtenue par l'anaphore crée entre les divers compléments de la "bâtêche" une relation d'équivalence. Ainsi la vie des ancêtres est-elle présentée comme un monde frustré, apparenté par le mutisme, la vie sauvage et l'univers des bêtes. Sous les formes affaiblies de la métaphore et l'aimantation idéologique, c'est encore la puissance de l'intuition jumelle qui commande les images.

Ailleurs, le poète retient de la bête certaines qualités d'endurance et d'effort, tel ce passage de la Bâtêche donné en manuscrit dans L'Homme rapaillé¹⁹¹. Là, il **invective** les puissances coloniales, le pou-

191 H.R., La Bâtêche (extrait), p. 131.

voir, dans une forme très efficace de formules répétitives qui, d'abord scandées presque vers à vers, deviennent tout à coup plus denses en s'additionnant à l'intérieur d'un seul vers:

vous ne m'aurez pas vous devrez m'abattre pour ce faire
avec ma tête de caboche, de noeuds de bois, de souches
ma tête de semailles nouvelles
j'ai endurance, couenne et peau de babiche (v.12-15) [.]

Laissant de côté les équivalences végétales comme telles, parce qu'elles sont l'équivalent des figures animales, comme ce passage le démontre, par la continuité sémantique des unes aux autres, retenons que l'image conventionnelle en soi de "tête de caboche" (v.13) est immédiatement traduite sous une forme concrète de "noeuds de bois", de "souches" (v.13). Or le passage qui utilise des références animales est rigoureusement symétrique à celui-ci, commençant par une formule conventionnelle, "j'ai endurance", immédiatement concrétisée par des images du bestiaire. La virgule commune aux deux vers, placée exactement au même endroit confirme l'équivalence, tandis que la suppression des articles donne plus de force à l'identification animale qu'aux affinités végétales. Toutes malicieuses que soient les images, leur source se prend dans le bestiaire et ce n'est pas par hasard si, au sommet de la description du combat, des éléments empruntés aux animaux servent à caractériser l'endurance: "couenne" (c'est en effet de la peau de porc durcie) et "peau de babiche" (du cuir de chevreuil ou d'orignal). La peau dure, endurance des bêtes, cochons ou orignaux, voilà l'image qui lui vient à la plume pour exprimer l'opiniâtreté d'une race inusable et, sous les images et leur pittoresque immédiat, pouvons-nous douter que la

motivation profonde des mots ne se noue dans l'imaginaire où existe une liaison profondément enracinée, instinctive, entre l'image du "moi" humilié, insurgé, et la toute puissante projection des grandes bêtes du Québec, si profondément liées à leur milieu naturel, tout comme le "je" fait corps avec le "pays" au point de s'y jumelliser.

L'image de la peine, de l'effort, suscite parfois le profil sous-entendu de la bête comme dans La pauvreté anthropos¹⁹² où sa présence est triplement dénoncée par une parenté contextuelle avec la séquence C de La Batèche¹⁹³, par son identification à la poésie, jumeau du "je"¹⁹⁴, à laquelle il se rapporte, et enfin, dans la chaîne métonymique, par l'image implicite du bison qui en apparaît le développement et le substitut. En effet, dans ce passage:

Ma pauvre poésie en images de pauvres
avec tes efforts les yeux sortis de l'histoire
avec tes efforts de collier au cou des délires (v.1,2,3) [,]

la poésie, nettement identifiée au "je" par le possessif, les caractérisations et par les actions est connotée par l'image d'une bête attelée à un destin insensé. Cette image de peine dédouble potentiellement le "je" en bête, sans que celle-ci apparaisse nommément, à cause de la présence du collier, pièce de l'attelage, et de cet effort si réaliste-ment noté: "les yeux sortis..." (v.2), qui sera repris et transformé

192 H.R., La pauvreté-anthropos, p. 76.

193 CO, Séquences de la Batèche, C, p. 44.

194 Cette relation a été étudiée dans ce même chapitre aux pages 160-182.

un peu plus avant dans la suite du texte. Qu'à ce début de La pauvreté anthropos, l'on compare le début de la séquence C de La batèche, et l'on comprendra que des similitudes lexicales trahissent la pression de la dyade homme-bête de peine:

Les bulles du délire les couleurs
le mutisme des bêtes dans les noeuds du bois¹⁹⁵
du chiendent d'histoire depuis deux siècles [.]

Ainsi, une inspiration commune, d'un poème à l'autre, réécrit le même sens avec des mots qui se correspondent. Ne retrouve-t-on pas "délire", "histoire", textuellement? Quant aux "efforts de collier", faut-il beaucoup tirer par les cheveux pour les récupérer dans ce "chiendent d'histoire"? Enfin, "ma pauvre poésie en images de pauvres / avec tes efforts...", que l'aliénation rapproche de la bête suivant une tendance déjà décrite, ne correspond-elle pas au "mutisme des bêtes", d'autant plus que ce mutisme éclatant, c'est une voix incohérente, blessée, qui se dressera à sa place?

je radote à l'envers...

je fais peur avec les moignons de ma voix (v.10,11) [.]

A cette équivalence textuelle, s'ajoute un rapprochement plus global de signification: en effet, dans les deux cas, il s'agit soit d'une description de la poésie du "je", soit de l'acte même de sa production. L'identité de la "poésie" et du "je", par constitution en dyade, ne faisant pas de doute, celle de l'identité de la poésie difficile du "je" et de l'effort d'une bête venant d'être prouvée, il s'ensuit qu'une obsession imaginaire harmonisant le personnage blessé et la bête

¹⁹⁵ CC, Séquences de la Bateche, C, v.1,2,3, p. 44.

de peine rapproche ces deux segments de poèmes au point de reproduire le même sens par des termes exactement semblables ou des expressions équivalentes. La réduction sémique de ces deux passages les fait coïncider. Enfin, il existe une dernière confirmation d'une éloquence plus immédiate, visuellement, "acoustiquement" perceptible: La pauvreté anthropos, syntaxiquement, se fonde sur la répétition d'une structure unique: vocatif + caractérisation de forme et d'étendue variables + ... :

Ma pauvre poésie en images de pauvres (v.1)
 ma pauvre poésie dans tes nippes de famille (v.4)
 ma pauvre poésie tel un amour chez les humbles (v.12)
 ma pauvre poésie dont les armes rouillent (v.15)
 ma pauvre poésie toujours si près de t'évanouir (v.18) [...]

Chacune des caractérisations développe un aspect de cette "pauvre poésie" au point d'en être le prédicat cinq fois varié. Il s'ensuit que l'identité structurale de l'anaphore produit un effet d'identité sémantique dans l'esprit du lecteur. De plus, si nous rappelons les caractéristiques fortement établies du "je" et de ses diverses hypostases jumelles, toujours deux caractéristiques antithétiques et complémentaires se conjuguent, douleur-gloire, écrasement-obstination, effort-puissance, ténèbre-lumière. En vertu de l'isomorphie structurelle, la poésie "avec [ses] efforts...", deux fois répétée, correspond au développement de la seconde occurrence de "ma pauvre poésie":

et ces charges de dynamite dans le cerveau
 et ces charges de bison vers la lumière (v.7,8) [...]

La forme binaire donne au rapport plus de force. Par contre, le complexe douleur-affirmation qui accompagne toujours le "je" en situation atteste sa présence dans un ordre d'apparition rigoureusement observé.

Au fond, "efforts... efforts..." (v.2,3), "de quel droit... de quel droit" (v.5,6), "et ces charges de dynamite... et ces charges de bison" (v.7,8) correspondent au deuxième terme: gloire, symétriquement placés au début des vers, tandis que le finale des vers fait place au second terme: aliénation. "[H]istoire", "délire" (v.2,3), "frères humiliés", "... ton sort avec eux, "[ténèbres]" (v.5,6) développent essentiellement le versant mutilé de la figure du Fils qui sera étudiée dans un chapitre portant sur les structures dramatiques. C'est également des structures dramatiques que relèverait la justification du renversement de l'ordre du tandem mutilation-gloire en lumière-ténèbres. Au niveau de la dyade jumelle que nous étudions en ce moment, l'apparition du "bison", comme bête énergique, victorieuse, dans ce contexte, signe en quelque sorte la présence sous-jacente de la dyade apparue d'abord sous la forme humiliée d'une bête exorbitée par l'effort et qui, maintenant, suscite le double lumineux.

I. Permutations des figures à l'intérieur de la constellation.

Parfois, il arrive qu'un fragment de la dyade seulement apparaisse par allusion ou contamination. Le modèle fondamental étant je-bête et la bête apparaissant sous deux figures complémentaires, humiliation et lutte, il suffit, pour que joue le mécanisme associatif familier au lecteur perspicace de Miron, que le texte évoque l'un ou l'autre élément de la constellation des jumeaux du "je" pour que le

modèle complet s'installe et enclenche son activité harmonisante. Un exemple puisé dans le premier Recours didactique¹⁹⁶ servira à illustrer notre propos:

je suis sur la place publique avec les miens
et mon poème a pris le mors obscur des combats (v.3,4) [.]

En apparence, de belles images un peu vagues, à effet de beau langage poétique. Pourtant, si l'on observe ces deux vers à la lumière de ce que nous venons d'établir, il apparaîtra que leur composition met en oeuvre la dyade "je-nous", car l'on peut assister, même dans ce cadre réduit, à ce passage du "je" à son agrandissement. Exprimé sous la forme d'un résultat, d'un acquis: "je suis...", le modèle d'équivalence n'en est pas moins développé, illustré par des jeux de pronoms et d'adjectifs symétriquement disposés. En effet, le "je" occupe le début des vers tandis que le "je" pluriel les termine:

je suis.....les miens (v.3)
... mon poème.....nos combats (v.4) [.]

Davantage, l'on passe de la forme pronominale, plus forte, à l'adjectif, c'est-à-dire que le fait fondateur de la "publicisation" du "je" une fois énoncé, fonctionne ensuite comme un donné entraînant comme en écho un énoncé parallèle aux éléments lexicaux du premier vers. Ainsi, l'on passe du rapprochement syntagmatique à l'aide du complément d'accompagnement à la fusion adjectivale qui suppose l'effacement par la métaphore de la distinction. Fondamentalement, ces deux vers font redondance, même si le second enrichit le premier pour une raison que le lec-

196 H.R., Recours didactique, p. 61.

teur percevra également comme étant la consonnance à la dyade "je-nous" de deux autres dyades, celle du "je-poésie" et du "je-bête" que la première suscite dans son cortège imaginaire comme une réaction en chaîne. En effet, le "je" du premier vers est remplacé par "poésie" dont l'adjectif marque l'équivalence: "... mon poème". La difficulté de percevoir clairement la présence de la dyade viendrait de ce qu'à la dyade "je-bête" se superpose l'image de l'homme dirigeant la bête. Or cette image sert à la fois de masque et de révélateur au couple de jumeaux qui entre ici en conjugaison. Le vers déclare que le "je" dans son poème assume et dirige le combat collectif, donc qu'il est par proximité et par rôle fonctionnel ce combat lui-même. Ce combat maintenant est représenté par l'image du "mors" qui est le reflet ou le fragment de la dyade "je-bête" dont le "je" en devenant un "nous" entraîne la double attribution. A cela, il ne manque même pas l'influence clairement notée des deux bêtes: la bête de douleur et la bête polémique qui est manifestation de la remontée victorieuse. Qu'est-ce, en effet, qui commande cette double caractérisation sous forme d'adjectif: "obscur" et d'un syntagme prépositionnel: "de nos combats", sinon les deux visages de la figuration animale: peine et victoire? Ainsi, la structure imaginaire de ce passage réside dans la présence interactive de trois couples de jumeaux qui entrent en composition. Le "nous", la "bête" et la "poésie" se succèdent, s'échangent et se contaminent à l'intérieur du "moi" dont ils sont la projection.

J. Le "moi-chevreuil", le "moi-cheval".

Une même influence des schèmes profonds peut interférer dans l'expression, ou tout au moins polariser lexicalement certains passages d'une façon que l'on pourrait justifier tout à fait sans recourir à l'explication d'ordre imaginaire. Ainsi, dans L'Octobre¹⁹⁷, trouve-t-on ce rapprochement par couple, dont le parallélisme atteste une parenté dans la vision du poète:

c'est nous ondulant dans l'automne d'octobre.

c'est le bruit roux de chevreuils dans la lumière (v.24,25) [.]

La reprise de la structure: "c'est nous..., c'est... roux" (v.24,25), l'identité phonique "nous-roux" signale l'émergence linguistique d'un rapprochement profond qui, imprimé dans l'imaginaire, structure "nous-chevreuils" comme une équivalence. Une analyse classique, à la superficie de l'écriture, conclurait à un jeu rythmico-phonétique visant à concrétiser par allitération la "Longue Marche" (L'Octobre, v.3), tandis qu'une autre interprétation, vraie dans son ordre qui serait rhétorique mais relativement pertinente à la totalité, signalerait une déviation dans l'expression commandée par l'interdit du référent historique pesant sur une révolution québécoise, soit l'incapacité pour le Québécois non seulement de concevoir mais de dire la réalité et le mot de révolution. L'invocation, ici, de la dynamique des associations imaginaires montre pourtant que la virulence polémique du poème n'est occultée qu'au niveau de la superficie afin de rendre le texte acceptable à la ré-

197 H.R., L'Octobre, p. 62.

gle des bienséances fédéralistes. En profondeur, tout demeure commandé par la dyade "je-bête-belliqueuse". Le fait structurellement remarquable sur lequel repose le poème est la substitution à une mythologie politique et aux symboles historiques ("L'Octobre", "Longue Marche", "Mère Courage") et littéraires ("Terre de Québec") qui l'expriment de leur équivalent dans la mythologie personnelle du poète ("l'automne d'octobre", "bruit roux de chevreuils dans la lumière"). Considéré sous l'angle didactique et politique, le poème fait en quelque sorte sa soumission, puisque le référent historique interdit, du moins jusqu'à ce jour, que le Québec connaisse ce grand "Octobre"; il lui est permis tout au plus de goûter un octobre décapitalisé dont les couleurs et la spécialisation sportive répondent de loin au grand feu et à la lutte de la Révolution, d'où la dévaluation sémique du terme d'Octobre, du titre à sa reprise au vers 25. Mais l'on peut dire tout aussi vrai en notant que le poète, égaré un moment par les images de l'histoire, est invinciblement ramené à son mythe personnel. La Révolution du dehors ne serait à ce moment que l'écho des schèmes psychiques et "l'avenir dégagé" (v.27) par la lutte révolutionnaire rendrait le pays et celui qui parle à ses réalités intimes. En ce sens, du point de vue imaginaire, le finale gagne en force, puisque l'abstraction politique provoque un mouvement concret, psychosomatique: "je vais refoindre les brûlants compagnons" (v.16) et que le "je-nous", en réalisant L'Octobre, accède à sa réalité propre et intime qui est cette équivalence jumelle du "je" figuré en bête de combat dans l'ambiance d'une saison accordée à cette essence belliqueuse. Evidemment, l'aspect de combat disparaît, non qu'il soit absent, mais

sous la pression d'autres schèmes, cycliques et progressistes. Au-delà du combat, il y a la victoire, le repos et l'exultation dans l'unité refaite dont il n'appartient pas à ce chapitre de faire l'analyse. C'est à cause de ces structures que le "bison" et "l'orignal", animaux violents, cèdent la place dans la figuration au chevreuil, bête gracieuse et souverainement libre, toute proche de la féminité. Ce finale tendre et lumineux, tout poncé par un lexique en demi-teintes et des modulations phonétiques, reste pourtant d'une cohérence structurale parfaite avec le début tout en colère et en orage montant parce que les deux volets de la représentation trouvent leur unité dans le couple jumeau: "je" et bête de douleur et de combat. L'on peut dire que l'histoire à la fin est tout simplement subjectivée en rentrant dans les schèmes intimes. Ajoutons le contrepoint des deux autres dyades: "je-nous" et "je-pays" et nous aurons résolu le problème posé par ces deux vers. Le rapprochement de "nous-chevreaux" répond à ce groupement ferme et constant du "je-animal" qui rend compte de l'homogénéité de la représentation par delà un écart apparent.

Un autre animal privilégié, non à cause du nombre de ses occurrences mais de leur ferveur significative, c'est le cheval. D'abord une apparition fragmentaire, par allusion, dans Art poétique¹⁹⁸.

J'ai la trentaine à brides abattues dans ma vie
je vous cherche encore pâturages de l'amour (v.1,2)

où le poète se voit comme un cheval lancé à fond de train dans l'espace de sa propre vie. La double notation: "à brides abattues..." et "pâtu-

198 H.R., Art poétique, p. 79.

rages..." réfère à l'identification jumelle. "Je-cheval" est une image de relais qui fera place à un symbole plus sensible, celui des "parents". Ou plutôt, si nous invoquons encore la règle de la double représentation en négatif et en positif du "je" animalisé, il y a dans ce poème une bifurcation symbolique par croisement ou substitution à la dyade animale d'une variation de la dyade "pays". Nous avons déjà dit que tous les couples de jumeaux avaient comme l'avvers et le revers une image négative et une autre positive, et que de plus, les couples pouvaient s'échanger l'un l'autre à cause de leur commune référence au "je". Or, ces deux règles jouent simultanément dans Art poétique. Normalement le "je" négatif qui se figure sous les traits d'un cheval affolé, aurait eu comme correspondant à l'intérieur de la même structure lexicale quelque bête opiniâtre. Cet aspect, potentiellement esquissé dans la déclaration: "je vous cherche encore..." (v.2) ne trouve pas son expression complémentaire dans le champ du bestiaire mais bien dans celui d'une autre dyade déjà étudiée sous le nom de "je-pays". Les parents sont, en effet, la représentation affective, référentielle du pays, comme les ancêtres, "les familles qui se désament..."¹⁹⁹ incarnent le pays dans sa Longue Marche accordée au "temps tellurique" (Séquences..., F, v.16, p.45).

L'un des poèmes précédents, et ce serait un plaidoyer en faveur d'un ordre imaginaire présidant au classement des poèmes de L'Homme rapaillé, Dans les lointains²⁰⁰, lui, nommait directement le cheval

199 CO, Séquences de la Batèche, VI, v.14, p. 45.

200 H.R., Dans les lointains..., p. 77.

associé au "je" par une comparaison ou mieux par un système de comparaison ou le rapport, général à l'origine: "comme un cheval de trait" (v.5), est immédiatement rapproché et spécialisé par celui-ci: "tel celui-là de jadis..." (v.6). L'on peut certes chercher une localisation géographique à "Dans les lointains...". S'agit-il de l'Europe ou du Québec²⁰¹? La recherche est d'autant plus légitime que le poème, écrit à Paris, emprunte à ce contexte la comparaison de la strophe deux et que, par un regard de la mémoire, nous sommes ramenés à une expérience de jadis que les trois derniers vers situent au Québec, tant par le temps verbal que par la nature du décor. De plus, le côté difficile, peineux de la démarche d'où sortira l'image du cheval est bien sûr alimenté par une comparaison implicite entre le verbe facile de Paris et la démarche, tant parole que pensée, d'un Québécois. C'est la distance et la différence européennes qui donnent naissance à ce poème et, saisissant la spécificité de sa poésie, il l'exprime spontanément par le recours à la dyade "je-cheval". Pour être pensée en termes logiques, c'est-à-dire assumée intellectuellement et professée par la mise en rapport explicite de la comparaison, le rapprochement du vers 5 n'infirmes par pour autant sa source imaginaire; la comparaison n'intervient qu'au milieu du poème et alors, elle reprend et clarifie ce qui avait déjà été suggéré, c'est-à-dire que l'impératif imaginaire, ici la représentation de soi en travail, a précédé la codification intellectuelle,

201 Nous tenons de M. Eugène Roberto que le poème fut écrit à Paris en 1960. La source est certaine, M. Roberto le tenant de Miron lui-même.

l'a même dictée. La strophe 2 se présente, en effet, comme l'épanouissement de la strophe 1, puisque celle-ci, privée de verbe, consiste en une accumulation de connotations et de circonstants. Tous les adjectifs occupent le champ de la peine, de la difficulté: "serré", "maigres", "frileux", "rocheux"; les circonstants localisent: "dans les lointains...", ou indiquent avec insistance par la structure binaire: "avec... avec" les moyens de cette "rencontre des hommes". Cet ensemble constitué en quatrain détache le verbe qui l'assume et le résout au début de la strophe 2: "J'avance en poésie comme un cheval de trait". Le reste ne constitue, en effet, qu'un développement qui étale et précise dans le temps et l'espace de la mémoire le contenu affectif, mémoriel du 2^e terme de la comparaison: "un cheval de trait"; plus précisément, il s'agit d'un redoublement de la comparaison: "comme...", "tel celui-là..." qui l'amplifie et la précise. Or, au plan de l'imaginaire, si l'on met en regard les deux poèmes: Dans les lointains...²⁰² et Art poétique²⁰³, le "moi" en état de peine se projette en deux figures rigoureusement conformes au modèle de jumeaux étudié jusqu'ici. La première est celle du cheval de trait et l'autre celle des parents. Au plan où nous nous situons, ces deux figures représentent le "moi" dans sa patience et son vouloir-vivre et, imaginativement, elles sont donc équivalentes. L'on retrouvera une fois de plus, exposé logiquement par des enchaînements d'ordre syntaxique, métonymique, le lien du "je" à sa

202 H.R., Dans les lointains..., p. 77.

203 H.R., Art poétique, p. 79.

poésie. En ceci consiste le rôle de la structure particulière à la strophe 1 de Dans les lointains... qui rapproche sans les confondre, par des possessifs, des éléments descriptifs soulignés par la redondance des vers 3 et 4:

avec les maigres mots frileux de mes héritages²⁰⁴
avec la pauvreté natale de ma pensée rocheuse

le "je" et les moyens de sa poésie. De cette manière, se produit une accumulation, une effervescence qui fait passer le discours de l'ordre de la pensée réfléchie, consciemment descriptive, à la représentation imaginaire. C'est pourquoi, un blanc qui distend ou suspend la continuité syntaxique, opère une transposition et, tout en conservant l'unité phrastique, transpose la strophe 1 dans l'ordre imaginaire, au moins par la nature de l'image utilisée, puisque la comparaison maintient une certaine distance formelle entre les deux termes: "moi" et "cheval de trait". En revanche, la pression de la dyade jumelle, "moi-bête", s'exprime par des caractéristiques formelles telles ce blanc, par l'insistance binaire commune aux deux strophes, par le redoublement de la comparaison et par une commune antithèse aux deux sujets jumeaux: celle de "se saisir réel [s]" (v.7) dans une nébuleuse. Autant de procédés convergents traduisent la vision d'une identité perçue directement sur le trajet anthropologique reliant le "moi" à un milieu. Dans ce poème, Dans les lointains..., le traitement demeure relativement superficiel parce qu'il est pensé et textuellement réalisé par des procédés directement analysables (les éléments de la comparaison) et volontairement

²⁰⁴ H.R., Dans les lointains..., p. 77, v. 3,4.

mis en oeuvre. Toutefois, l'on peut aussi affirmer sur la foi des caractéristiques formelles que le poème, d'une strophe à l'autre, frôle la frontière de l'expression au second degré que constitue l'effusion imaginaire.

Un autre fait qui, celui-là, n'a pu être entièrement perçu et réalisé consciemment par le poète, plaide en faveur de la dictée d'un discours lucide par un rapport d'ordre irrationnel mais qui correspond toutefois au donné brut de la représentation subjective. La comparaison est entourée par une "aura" justificative qui en révèle la source profonde. Au partage symétrique des quatrains, s'ajoute un jeu d'expressions de même nature symétriquement disposées à l'intérieur et dont la récurrence et la position attestent la préoccupation imaginaire.

Le moment est venu de résoudre le problème posé par le titre, emprunté au premier vers, ou bien repris par celui-ci, dans une indissociable réciprocité. S'agit-il du Québec ou de l'Europe? Ni de l'un ni de l'autre. Ces lointains sont les horizons fabuleux de l'aventure poétique, aussi immenses que difficiles à préciser à l'assaut desquels le poète monte avec les pauvres ressources de la langue et de la pensée d'ici: "dans les lointains..." (v.1), "dans les mondes brumeux..." (v.8). Cette répétition d'une extrémité à l'autre du poème éclaire la source profonde de la comparaison, d'autant plus qu'elle se double, au centre du poème, d'un équivalent antithétique, "en poésie" (v.5), "dans les labours de fond..." (v.6). Pour Miron, la poésie, c'est le lieu de la "rencontre des hommes" (v.1). Le dernier poème de L'Homme rapaillé:

En une seule phrase nombreuse²⁰⁵ le dit explicitement:

car aujourd'hui, ici, d'un homme à l'autre
il y a des mots entre eux, qui sont
leur propre fil conducteur de l'homme... (v.6-8) [.]

Tenant compte des acquisitions de notre démarche, nous savons que le "je" présentant un double visage d'aliénation et de libération se dédouble en poésie, que la poésie se confond avec la représentation du "je-peuple", écrasé et en lutte. Dans l'acte libérateur, le "je" brise sa solitude et accède à une essence agrandie, rendue à sa dimension cosmique et historique. Aussi la poésie, cette progression en poésie, est-elle dans une démarche immense, nébuleuse même, un acte précis, matériel tout comme l'était le cheval de labour lucide dans la brume. La fusion jumelle se fait sentir sans doute dans le rapport de la comparaison même, mais encore plus profondément par la réciprocité du "je" et de la "bête" qui échangent leurs signes: l'homme en poésie devient un cheval labourant une terre difficile ("pensée rocheuse", "labour de fond") et le cheval assume une conscience humaine: "se saisir réel". L'on voit donc encore une fois le jeu et l'interaction des hypostases jumelles: "je = poésie", "je = bête", "je = pays". C'est de leur combinaison que résulte la structure profonde du système d'images donnant au poème sa signification.

Nous recevrons une confirmation encore plus forte de l'affirmation d'un ordre imaginaire constant à travers les poèmes, dont il s'agit de découvrir le chiffre, en mettant en regard, comme nous l'avons

205. H.R., En une seule phrase nombreuse..., p. 88.

indiqué plus haut Dans les lointains... et Art poétique (p.77 et 79).

Nous avons déjà signalé que la dyade "je-pays" pouvait prendre un aspect géographique concret, comme c'est le cas dans le premier poème: Dans

les lointains..., elle peut aussi prendre le visage des ancêtres comme

lignée²⁰⁶. Art poétique²⁰⁷ pourrait sembler à une analyse de surface,

manquer de cohérence au plan des images, s'apparenter à une rhapsodie,

en ce sens que la dyade "je-cheval" ne persévère pas au-delà de la stro-

phe 1. Tout à l'heure, Dans les lointains..., le cheval incarnait le

"je" sous l'aspect positif de l'effort libérateur. Ici, la dyade, ré-

duite à une allusion et qu'il faut reconstituer à l'aide de fragments

lexicaux: "brides abattues" (v.1), "pâturages" (v.2), figure le "je"

dans l'état d'aliénation. Au lieu de recourir au bestiaire pour incar-

ner la figure positive du "je" en effort de libération, il y a une mu-

tation de figures. Au lieu du cheval de labour, la strophe 2, tout en

conservant le même patron syntaxique, soit la 1^{ière} personne de l'indi-

catif présent et le vocatif:

J'ai la trentaine... (v.1)

je vous cherche encore... (v.2)

je suis malheureux... (v.5)

toi mes chairs natales... (v.6)

glisse à la figure "je-mère", variante de la dyade "je-pays". Cette re-

marque permet de saisir comment le schème imaginaire peut dire la même

chose à l'aide de mots dont le sens virtuel du lexique semble tout à

206 Voir: CO., no 7, D, p. 50, v. 4,5: "sur la trame de l'insu soudaine / où s'allume la lignée d'ancêtres" [.]

207 H.R., Art poétique, p. 79.

fait étranger. L'exacte répétition du mécanisme formel postulé déjà une identité, la projection du "je" en une figure d'abord de peine, puis d'espérance répond à la nécessité d'articuler en les différenciant les deux aspects de l'Ego. En effet, la pratique mironienne démontre que chacune des dyades où le "je" se gemellise peut remplacer l'autre par commutation directe. Ainsi, le couple "je-bête" peut-il devenir "je-pays", "je-poésie" sans que la représentation soit modifiée. Comme il a été dit, et l'on ne saurait trop insister sur ce point, chacune des dyades peut également assumer un rôle positif ou négatif-indifféremment. C'est donc pour des motifs de différenciation extérieure, contrastante, de même que sous une forte pression de l'affectif que l'on glisse d'une dyade à l'autre. La représentation demeure homogène. On aura remarqué des recoupements lexicaux intéressants qui ne peuvent s'expliquer que par les identités projectives dont nous avons parlé. C'est parce que la bête, la poésie, le pays, à la fois terre et ancêtres, représentent le "moi", c'est-à-dire qu'ils reconstruisent sur un autre plan une saisie de soi primitivement élaborée au niveau sensori-moteur. La multitude des couples provient de la richesse de la réalité personnelle qui ne s'épuise pas en une seule fois et qui participe de tous les dynamismes affectifs et cognitifs de la personne. C'est pourquoi, toujours en rapprochant les deux poèmes qui font l'objet de notre étude, l'adjectif "natal" passe-t-il de l'un à l'autre:

avec la pauvreté natale de ma pensée rocheuse... 208

toi [mère] mes chairs natales...²⁰⁹ [;]

parce que le "je" et les parents sont identiques. On remarquera, en outre, que le "je" est tellurisé par l'adjectif "rocheuse", s'agissant de la terre de ce coin de pays restitué par les souvenirs d'enfance:

je suis né ton fils par en-haut là-bas
dans les vieilles montagnes râpées du nord...²¹⁰ [;]

Pays de jointures et de fractures
vallée de l'Archambault... [;]

.....
sur tes pentes hirsutes
la courbure séculaire des hommes
contre la face empierrée de printemps montagneux...²¹¹ [.]

Le pays apparaît comme difficile, maigre, en proie aux vents et à l'hiver, il allie toujours dans son double visage "Le gris, l'agacé, le brun, le farouche"²¹² et la "beauté fantôme du froid"²¹³ aux "milles de patience à bout"²¹⁴. Ainsi, il représente le "moi", les deux aspects étant exactement le même être, à la fois aride et obstiné et leurs attributs descriptifs peuvent s'échanger librement. La suite de Art poétique confirme du reste le schéma imaginaire, puisque le modèle qu'il trahit au plan de la gémellité est en quelque sorte traduit en termes logiques, grammaticalement analysable. Le changement de niveau qui fait passer

²⁰⁹ H.R., Art poétique, p. 79, v. 6.

²¹⁰ H.R., L'Octobre, p. 62, v. 6, 7.

²¹¹ CO., Fragments de la vallée, p. 19, v. 1, 2, ..., 6, 7, 8.

²¹² H.R., Les siècles de l'hiver, p. 51, v. 5.

²¹³ Ibid., p. 51, v. 2.

²¹⁴ Ibid., p. 51, v. 7.

le processus identificatoire du jumeau à une mise en rapport explicite, rationnellement pensée, montre bien que les intuitions les plus primitives demeurent actives même dans les élaborations les plus formalisées. Cette représentation nombreuse de la dyade "je-pays", où le terme "pays" peut être la terre ou l'ancêtre, trouve une application probante dans les vers suivants:

dans un autre temps mon père est devenu du sol
il s'avance en moi avec le goût du fils et des outils²¹⁵ [.]

Il s'agit de beaucoup plus qu'une réflexion maladroite sur la décomposition, c'est l'identification primitive de la terre et des ancêtres et le sens de la continuité de la race du passé à aujourd'hui qui dicte cette expression: "mon père est devenu du sol". En outre, le couple de jumeaux "je-bête" et sa combinaison à "je-pays" et "je-poésie" demeurent productifs dans toute la continuité du poème. En effet, que l'on compare:

j'avance en poésie comme un cheval de trait²¹⁶ [.]

il [père] s'avance en moi avec le goût du fils et des outils²¹⁷ [;]

n'est-il pas visible qu'une fois encore l'imitation lexicale: "j'avance...", "il s'avance..." sert de révélateur à l'équivalence imaginaire entre le pays-père, la bête de labour, la poésie-terre et le "je" en qui s'additionnent et s'assimilent toutes ces reconstructions à des plans divers d'une essence personnelle diversement sémiotisée.

215 H.R., Art poétique, p. 79, v. 9, 10.

216 H.R., Dans les lointains..., p. 77, v. 5.

217 H.R., Art poétique, p. 79, v. 10.

K. Le "je-escargot".

Ce lien constant à vrai dire entre la terre et l'animal qui irradie le "je" se retrouve au tout début des Courtepointes. Pour l'imaginaire, le choix de la bête ne répond pas aux critères d'une figuration purement métaphorique mais à des impératifs d'identification eux-mêmes liés à des processus imitatifs. Toute représentation a, dans sa genèse, un fondement corporel²¹⁸. Aussi, l'escargot de la première courtepointe²¹⁹ rejoint-il le cheval de tout à l'heure, animaux dont le progressisme doit être mis entre parenthèses pour l'instant. Ici, l'essentiel consiste à noter le caractère tellurique de l'escargot comme représentation du "moi". Encore une fois, l'opération logique encodée dans la comparaison du "je" et de l'escargot est doublée par une autre opération, infra-logique celle-là, qui en constitue la genèse, à savoir la perception d'une identité du "je" et de la "terre", et par métonymie de la "terre" et de l'escargot, animal collé à elle et d'allure lente et patiente qui l'apparente au "moi". On peut très bien observer dans les deux premières séquences de la [Courtepointe] 1 le passage du perçu au représenté, des significations éprouvées aux significations sémiotisées. L'escargot apparaît superficiellement comme un détail accidentel pour rendre pittoresque la démarche du "je". Il n'en est rien pourtant car le nom de l'animal intervient à la limite de la strophe 1, il occupe

218 Voir: Jean Piaget, La représentation de l'espace chez l'enfant, Paris, P.U.F., 1948, p. 549.

219 CO., p. 13, A, v. 5.

tout un vers et est encore enrichi par la rime l'associant à "sanglot". Plus profondément, les traits que le "je" se prête, l'allitération de la marche par le jeu phonique "ras/et gras" (A, v.3,4), que les brisures rythmiques du rejet et de la ponctuation accentuent, appartiennent à la représentation du "je" en escargot. Entre les deux existe le lien harmonisant de la jéuillité. Sans insister sur le caractère lunaire de l'escargot qui figure en bonne place dans le bestiaire de la lune²²⁰, qu'il suffise de montrer que l'observation de l'escargot donne au "je" une image de lui exprimant son rapport à la terre. C'est, en effet, par la perception initiale de la tellurité que commence le poème, perception capitale parce qu'elle provoque une inversion qui dessine dans le texte l'enchaînement même des diverses apparitions de la figure juelle. D'abord, ce sera le "moi-terre" qui, par inversion sous forme de nominalisation participiale, retarde la phrase matrice et prépare ainsi la dyade animale, elle-même visiblement émanée du "moi". En effet, si "... du pas/ de l'escargot" n'a pas le statut grammatical d'épithète, dans la perception de l'auteur, il en est bien ainsi, à preuve l'assimilation phonique "ras... gras... du pas..." qui transcende la relation syntagmatique linéaire. Alors, le "je" connaît successivement dans le déroulement strophique, et simultanément dans l'ordre paradigmatique, la double jéuillité de la terre et de l'escargot. Nous sommes aussi en présence d'une manifestation juelle présentant le double visage, donc synthétisant la totalité du destin du "je", puisque l'humiliation se traduit

220 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Paris, Bordas, 1969, p. 360-361.

dans l'abaissement tellurique, dans l'allitération ironique de la marche de l'escargot, en même temps que l'aspect positif (progressiste) s'affirme dans le verbe "je m'avance", de position privilégiée, au centre de la strophe. L'imaginaire glisse, de la terre à l'escargot, par un mouvement continu, parce qu'il y perçoit une équivalence, relation qui retentit au niveau du texte par un réseau de relations diversement réalisées. Par exemple, "glaise" et "sanglot" ont la même fonction de complément d'objet et partant une certaine équivalence sémantique. Or, "sanglot" sert à connoter le "je", mais plus fortement encore, il est relié par la rime à "escargot". C'est pourquoi, l'on peut affirmer que sa raison d'être dans le texte consiste à servir de chaînon intermédiaire entre "glaise" et "escargot" et de réaliser leur identification puisque les deux entrent en relation de similitude avec "sanglot", soit par une fonction commune, soit par le même profil sonore. L'on peut ajouter d'autres justifications d'ordre référentiel qui accroissent la pertinence du lien imaginaire puisque celui-ci se fonde toujours sur l'expérience sensorielle et motrice. Ainsi, l'on utilise souvent l'adjectif "gras" pour caractériser la glaise humide et les escargots y prolifèrent. De cette manière, la sensation s'allie à l'expérience motrice de la marche pour assurer la production des deux figures jumelles complémentaires de la terre et de l'animal. Enfin, la présente analyse qui pourrait paraître conjecturale aux yeux de certains, sollicitant trop le texte dans le sens de ses partis pris, reçoit, à la séquence B, une confirmation éclatante. En effet, dans le passage suivant:

C'est mon affaire
la terre et moi
flanc contre flanc²²¹ [.]

le ton diffère évidemment, de l'expansion lyrique fondée sur l'inversion, la répétition et l'alchimie phonétique, à la forme déclarative, brève, carrée. Toutefois, le fait pour nous intéressant à ce point de notre étude est l'effacement de la dyade animale au profit du jumeau tellurique. Cette disparition n'a été rendue possible que par l'identité du "je" et de "l'escargot". Celui-ci, ayant accompli sa fonction, qui était de suggérer la proximité, l'adhérence visqueuse au sol, peut disparaître au profit d'une affirmation directe et précise qui occulte certes le rapport imaginaire mais le conserve dans sa signification. Une analyse conventionnelle considérerait "du pas de l'escargot" (A, v.4,5) comme une image d'un pittoresque ironique. Nous savons que c'est l'inverse. La perception du lien jumeau entre la personne et l'escargot double, au plan sensori-moteur, celui du "je-terre" et ce sont eux dans leur coexistence qui suscitent le texte dans ses aspects lexicaux, dans son contenu et dans son expression. La forme élaborée de cette séquence B ne détruit pas l'imaginaire. Sous le refroidissement de l'expression, se retrouvent, cérébralisés, les rapports explicites de la première. Ce qui était donné comme représentation jumelle, émanation réciproque de la terre en "je" et du "je" en "terre", échange spéculaire du "je" et de "l'escargot" et confusion identificatoire et imitative de tous ces sujets en état d'échange, devient brusquement coordination grammaticale

²²¹ CO., n° 1, B, v. 1-3, p. 13.

et juxtaposition spatiale. Autrement dit, les deux séquences marquent deux temps d'un processus évolutif qui va de l'expérience corporelle primitive à l'élaboration formalisée. Du moins en apparence, à se fier à la structure purement formelle des trois vers que nous venons de citer, puisque le "je" n'est pas autre chose que l'escargot s'avancant sur la terre "flanc contre flanc". L'image première inspire la deuxième qui peut dès lors atteindre à une certitude impérative. Celle-ci, la forme verbale déclarative: "C'est mon affaire" (B, v.1), rendue plus tranchante par les mesures isométriques qui la suivent, spatialisé en quelque sorte par figuration, en l'imitant par une mise en rapport d'ordre logique "et", "contre", le processus identificatoire de la jumeauté qui a son origine dans les perceptions intégrées dans les schèmes réflexes primitifs. Les couples jumeaux "moi-terre" et "moi-escargot" déterminent et dynamisent la conduite imitative. D'une séquence à l'autre, l'on passe, si l'on veut, d'une structure perceptico-motrice à une structure sémiotisée, de l'espace vécu à l'espace représenté²²². Si la forme témoigne d'une élaboration, le contenu imaginaire sous-jacent ne perd rien de sa dynamique puisque le "je" résorbe l'escargot et assume en l'humanisant les qualités de sa marche: "flanc contre flanc" (B, v.3).

²²² Voir: Monique Douriez-Pinol, La genèse de la représentation de l'espace, dans Les Etudes philosophiques, P.U.F., fév.-mars 1974, no 1, p. 35-44.

L. Le "je-corneille".

Enfin, dans le bestiaire de Miron, il existe un oiseau pour lequel il entretient une prédilection, la corneille. Celle-ci sert, en effet, à une représentation complète du destin de l'auteur dans tous ses aspects, souffrance et lutte victorieuse, tentatives harmonisantes et drame, éternel retour et régénération progressiste. Là encore, la corneille n'appartient pas à une collection animale de valeur descriptive, ou bien engagée dans des expressions toutes faites comme aurait pu l'être "du pas de l'escargot". Non, l'animalisme auquel la corneille donne vie n'est pas usé, simplement pittoresque, il porte sur des actes authentiquement animalisés. Dans les deux exemples que nous avons choisi d'étudier, l'on verra le travail de la métamorphose animale s'effectuer dans l'espèce de la corneille sous deux modes bien différents. Le premier, dans Fragment de la vallée²²³, semble plus intellectuel, véritable méditation sur l'histoire du Québec et le rôle du poète dans cette histoire, et pourtant la métamorphose sera plus urgente, plus directe que dans le second exemple: La Corneille²²⁴ où le caractère spectaculaire plus marqué n'a cependant pas la suggestion imaginaire du premier. Dans La Corneille, la métamorphose agit comme un parti pris de sujet, puisqu'elle est donnée d'emblée sans aucun enveloppement, tandis que dans Fragment de la vallée la "cornicisation" (ou "corneillisation") agit à

223 CO., Fragment de la vallée, p. 19.

224 H.R., La Corneille, p. 78.

sa base vitale comme une métaphore à fonction active qui guide l'imagination des actes "racontés" dans le poème, d'abord sous la forme d'un cheminement obscur à la conscience de celui qui écrit et qui ne délivre le nom de l'oiseau jumeau de soi que dans la chute du poème. Toutefois, l'on aura compris que l'oiseau habite le Fragment de la vallée et qu'il commande le déroulement des faits et la structuration antithétique que l'on pourrait formaliser ainsi à même les termes du poème: courbure-prostration / vol balourd de la corneille. Alors que dans La Corneille l'acte animal est directement réalisé, ici, dans Fragment de la vallée, il est regardé, contemplé à distance par le "je" narrateur. Cette perspective commande la forme du poème qui s'embraye par un double vocatif: "Pays de jointures et de fractures (v.1), "diamantaire clarté" (v.4) et se boucle par un demi vocatif: "émouvante voix de balise" (v.14), apposition, si on lit ce dernier vers suivant la logique syntagmatique, à corneille, -vocatif si, tenant compte de l'isomorphie prosodique obtenue par le détaché final, on le couple au double motif du début. Ainsi, dès le départ s'affirme l'antithèse entre la courbure sur le pays et la balourde transcendance de la corneille. Les deux strophes initiales posent et développent les deux termes; d'une part la terre ingrate du pays et d'autre part, l'appel d'un envol. Tel est le sens de cette double invocation qui écartèle l'esprit. Le pays est fortement caractérisé par trois unités descriptives correspondant à chacun des trois vers de la strophe 1; syntagme nominal du complément du nom "pays", dont la phonétique rythme par deux fois la pauvreté impérieuse: "jointures et de fractures"; une nomination claire: "vallée de l'Archambault" (v.2)

dur pays, pendant des siècles, a astreint l'homme à la servitude du travail, aussi impérieux que le lien érotique à la femme. Le poète médite sur son arrachement à la "vallée de l'Archambault" et sur l'orientation différente qu'il donne à sa vie. De même que le poème oppose fondamentalement le "pays" au "firmament", ces deux topographies poétiques ou aires de déploiement imaginaire, ces deux espaces existent-ils en rapport avec deux sujets distincts, les "hommes-pères" et le "je" de celui qui parle. Le courant phonétique du "u" relie les pères au pays dans la posture de la servitude par deux fois signifiée: "la courbure séculaire des hommes" (v.7); la "longue lente prostration des pères" (v.10). On notera que le poète ne pense pas seulement à l'existence agricole de ses pères immédiats mais à la totalité du développement historique, passage d'un mode de vie agraire à un au-delà suggéré par le vol de la corneille, dont il est le lieu, l'acteur et l'homme nouveau lui-même. La métaphore animale implicite, puis manifestée, exprime précisément la dynamique personnelle d'un potentiel biologique dont l'impulsion modifie le cours du temps. Le mouvement n'a pas la foudroyante liaison temporelle que Bachelard trouvait à Lautréamont mais le mouvement lent, puissant de la corneille, analogue au "cheval de trait"²²⁵ opère aussi réellement dans son ordre une métaphore temporelle par ses possibilités vitales. C'est ainsi que le locuteur se perçoit comme un oiseau échappant à la captivité agraire. Ce que Bachelard appelle "l'imagination des actes"²²⁶

225 H.R., Dans les lointains..., p. 77.

226 Gaston Bachelard, Lautréamont, nouvelle édition, Paris, José Corti, 1939, p. 24.

qui renvoie à la terre natale et replace la problématique dans son cadre référentiel; un adjectif introduisant une comparaison: "étroite...". Ainsi, le pays apparaît-il comme un corps ingrat qui a longuement attaché les hommes. Le poème adopte le mouvement de la rêverie, dont le regard se porte alternativement et complémentirement en vertu du schème imaginaire, de la servitude imposée par le pays à l'appel libérateur du "firmament". C'est pourquoi, la 2^e strophe interrompt-elle le mouvement esquissé par la 1^{ère}, qui sera repris à la 3^e strophe pour manifester sous la forme vocative l'antithèse du pays, cette "diamantaire clarté" que la reprise de la comparaison et de la rime: "jointures-fractures", "clarté-cachées" pose en termes égaux et concurrents au pays. C'est ici qu'apparaît, sous le contenu de la comparaison, le motif animalier des oiseaux. De même que le pays est à la fois un relief accidenté et une femme ingrate, ainsi le ciel sera-t-il parallèlement une clarté et le vol d'un oiseau et ces deux complexes, en se contaminant du dedans de chacun d'eux d'abord, ensuite l'un l'autre, nourriront cette rêverie au riche substrat imaginaire. Un fait structural important sera l'absence totale de verbe aux trois premières strophes et leur relative profusion (3) aux trois dernières. Le sujet se rêve dans son rapport au pays, dans la continuité avec ses pères et dans son opposition à ceux-ci. Aussi, le thème du pays, fortement senti et imposé dans le motif phonétique en "u" reprend-il son destin à la strophe 3 où il apparaît deux fois: "hirsutes" et "courbure", ce dernier mot faisant écho directement sous forme de rimes à "jointures" et "fractures". C'est précisément cette logique phonétique qui livre le fil de la réflexion historique du poète. Ce

requiert la métaphore active de la corneille car, pour transgresser la limite humaine des "hommes-pères", le sujet doit puiser dans les possibilités vitales que seule l'animalité peut lui offrir. Et là, nous rejoignons les caractères de l'agrandissement mythique dont nous parlions au début de l'étude du bestiaire. En recourant aux pouvoirs de l'animalisation, le poète ressource son essence et peut recommencer son destin-impasse à un autre niveau.

La masse du poème se compose de 14 unités linéaires distribuées en 6 strophes. C'est donc au centre géométrique du poème que s'effectue le passage du "il" des pères au "je", de la "courbure séculaire" à l'envol cabré. Très exactement, un phénomène de symétrie masque l'inversion du mouvement dont le "je" se défait. Symétrie autour d'un axe de pivotement situé entre le vers 8 et 9 par la répétition synonymique de "la courbure séculaire des hommes" (v.7) et "la longue lente prostration des pères" (v.10). La première expression est reliée, comme nous l'avons dit, par une rime intérieure au "pays de jointures et de fractures" (v.1). Or la seconde, apparemment identique quant au sens, se module sur un patron phonétique tout nouveau, tissé par un réseau subtil fondé sur le "a" et le "è" à la description du vol de l'oiseau: "prostration", à l'origine de la spirale de l'envol, ensemencée au coeur même de la condition humiliée, communique par le thème en "a" avec "racine", "firmament", "cabre", "va la...", tandis que son complément "pères" rejoint "défais", "éclair", "de crête en crête". Ces deux systèmes principaux se répercutent à travers d'autres, secondaires, tels ceux du "on": "en-contre", "longue", du "en": "lente", "firmament", "émouvante", du "r":

"le firmament se cabre de crête en crête", et surtout du "o" ouvert:

"prostration", "nocturne", "corneille", "vol". Le départ, en quelque sorte, de cette floraison sonore est donné dans une allitération directe, volontaire: "longue lente" (v.10). Nous ne pouvons rendre compte de la totalité du système subtil de la combinaison phonétique à propos d'un fait ayant rapport au bestiaire, mais qu'il suffise de noter que la densité allitérative et la convergence de plusieurs ensembles phonétiques accompagnent la métamorphose de la "courbure séculaire" en "vol balourd". Littéralement, le "je" se défaisant de la prostration, se déploie en vol d'oiseau. La symétrie, encore une fois, ne trompe pas:

sur tes pentes hirsutes
la courbure séculaire des hommes... (v.6,7)

disait substantivement la strophe 2;

dans l'éclair racine nocturne
le firmament se cabre et de crête en crête
va la corneille au vol balourd... (v.11,12,13)

dit maintenant la strophe 5 dans une dominante verbale soulignée par la reprise du phonème "a", à partir d'un circonstant symétrique: "sur tes pentes..." et "dans l'éclair..." qui opère la métamorphose spatiale de la terre au ciel, accompagnant le passage de la "prostration" au "vol", du "il" au "je" et plus profondément et substantiellement du "je" à la "corneille", ce "moi" nouveau. La source profonde de l'inversion de la "courbure" en "vol" se situe, en effet, dans la puissance animale. Une analyse de type traditionnel dirait que le "je" disparaît parce qu'il est spectateur et qu'il suit du regard dans le ciel un oiseau indiquant une direction-balise, s'évanouissant par le pouvoir de sa rêverie, en ce

qu'il regarde. L'étude imaginaire, sans nier ce qui précède, peut aller plus loin. C'est par l'énergie de l'animalité, qui est sa dynamique profonde que le poète échappe à la fatalité séculaire et, libéré, c'est lui-même dans son jumeau "corneille" qui va "de crête en crête". Ces "échos comme des oiseaux cachés", apparus au vers 5, pressentent la voix-balise de la corneille. On notera l'ordre d'apparition des sujets: c'est d'abord le "il" des pères, la substance massive, indifférenciée de la race, chevillée à un pays farouche. Puis, le "je" qui se déprend du magma aliéné pour émerger vers une certaine "aérienneté", mais encore englué à demi dans la prostration. Enfin, l'être libre, né de la métamorphose; c'est la corneille, au terme du geste, qui inverse en essor la prostration. Une autre preuve que tout le mouvement du poème sort de l'énergie de la dyade animale, c'est le point précis du paysage-saison où le geste commence à opérer son mouvement de totale inversion dans la germination magique des harmoniques allitératives. Le poème dit:

contre la face empierrée des printemps montagneux (v.8)
je me défais à leur rencontre (v.9) [...]

Il y a donc sur la face du pays le passage d'un hiver moral fait de silence ("les échos...") et de clarté larvaire ("diamantaire clarté..."). Le pays des pères est, en effet, astreint à de durs travaux et emmuré dans le "noir analphabète"²²⁷ et en même temps il est visité par un printemps qui libère l'oiseau caché et transforme la "diamantaire clarté" en "éclair" et les "échos" en "voix de balise". Tout le poème, avons-nous déjà postulé, repose sur une exacte transposition symétrique par l'éner-

²²⁷ CO., *Séquences de la batèche*, B, p. 43, v. 5.

gie de l'animalité. Or le fait imaginaire auquel nous référons trouve sa pleine justification dans ce rapport génétique entre le printemps et la "corneille". Le "je" se libère de l'humiliation au contact des "printemps montagneux" et la corneille, comme le montrera l'analyse du poème suivant, est fondamentalement le "je" en puissance de renouveau et l'oiseau-printemps. La saison suscite le "je-animal" dans une genèse réciproque. Avant de quitter l'étude de ce poème pour le second où la corneille joue un rôle-clé, remarquons brièvement que, à la dyade animale, se joint puissamment la dyade-poésie, puisque la corneille devient "voix de balise" au dernier vers; c'est-à-dire parole indiquant un chemin. De même le couple "je-pays" conserve toute sa force inspiratrice en influant sur les traits humanisés de l'oiseau, qui a une voix, qui suscite de l'émotion et qui progresse dans l'espace. Nous avons vu ailleurs que la relation du "je" au Québec se fondait sur des traits communs ordonnés selon deux axes dialectiques d'humiliation et de redressement. C'est bien le cas ici, puisque le pays apparaît dans une angulosité farouché qui humilie l'homme penché sur lui. Or le geste de celui qui se relève de la prostration séculaire est exactement symétrique et inverse. Le "vol", certes, annule antithétiquement la courbure-prostration, mais a-t-on remarqué que les éléments aériens: "firmament", "vol" et "corneille" qui devraient s'opposer à ceux de la terre dans leurs connotations s'inscrivent exactement dans le même champ sémantique. Ils conservent et reproduisent exactement les mêmes caractères anguleux et farouches du pays à cause de l'activité souterraine de la dyade "je-pays": le ciel se cabre et ce verbe le rattache à la dyade animale et à la dyade

"pays"; le "vol", dit l'adjectif, est "balourd", donc conservant la courbature séculaire, tandis que la "corneille", oiseau frustré et cacophonique répond exactement à la pauvreté agressive du pays et aux caractéristiques de la poésie accordées aux traits du pays. Aussi le ciel, l'oiseau, les sommets de la montagne sont-ils encore la matière et la reproduction de la "vallée de l'Archambault" - n'y a-t-il pas au ciel une racine à la place de la zébrure de l'éclair -, désempierrés de l'ancrage séculaire par la venue d'un printemps-corneille qui les jette dans le courant aérien des forces de l'avenir.

Enfin, ce poème peut servir d'articulation au suivant qui lui est relié par l'usage du même oiseau et par delà à la floraison érotique de la dyade. En effet, cette comparaison du pays à la femme:

vallée de l'Archambault
étroite comme les hanches d'une femme maigre (v.2,3)

implique une spécialisation de la "dyade pays" dans un sens érotique.

La "courbure séculaire", "la prostration des pères" peuvent certes être lues comme des images d'aliénation, mais elles sont aussi puissamment une allusion au geste érotique. Cet aspect n'est pas développé dans le présent poème sous une forme explicite mais il accompagne de façon continue en arrière-poème comme une dimension indissociable de celui-ci, l'agencement des couples majeurs: "je-bête", "je-poésie", "je-pays".

Si nous appliquons à nouveau la règle déjà énoncée que le versant aérien double exactement le versant terrestre du pays, la corneille frustrée ne correspond-elle pas à la "femme maigre" et cet oiseau n'a-t-il pas une forte virtualité érotique?

A première vue, le poème La Corneille²²⁸ ne paraît pas utili-

²²⁸ H.R., La Corneille, p. 78.

ser l'oiseau dans le même contexte. D'abord le ton diffère fortement à cause du point de vue. Tout à l'heure, un "je" observateur contemplait à distance constante le pays et son propre geste. Aux derniers vers, la corneille relayait le "je" qui, sans perdre sa force personnelle, entraînait ainsi dans sa plénitude imaginaire d'agent historico-progressiste. Ici, la corneille est donnée comme actant dès les premiers vers, elle est directement impliquée par la forme du vocatif (dans Fragment de la vallée, le "pays" occupait cette position), constante du premier au dernier vers et haussée par le relief strophique qui, par trois fois et en alternance avec des strophes plus larges, plus narratives, dans une invocation litanique de forme presque pure: "Corneille, ma noire" (v.1,11,21) frappe le même motif. L'oiseau est aussi familièrement et ostensiblement féminisé: "... ma noire", de sorte qu'une analyse superficielle ferait tout simplement de "la corneille" une image de la femme, n'était bien sûr la 6^e strophe où la corneille devient explicitement une puissance d'ordre cosmique qui provoque l'accouplement. Et pourtant, l'oiseau, par delà les différences de forme et de ton, occupe exactement la même fonction en ce sens qu'il se couple au "je". Tout compte fait, la forme, si l'on substitue corneille à pays, ne se distingue que par son caractère narratif plus appuyé, la ferveur d'un lyrisme immédiat et le caractère linéaire continu du développement strophique en contrepoint. Dans Fragment de la vallée, la même inspiration est purifiée par l'ellipse, par la construction symétrique rigoureuse, par l'effacement du vocatif et par un déploiement imaginaire plus complexe, justement parce qu'il demeure imaginaire, latence sous le discours avec un essor épiphanique final de

la corneille qui naît de la somme des signes et de l'énergie générée par la combinaison globale des schèmes imaginaires. Or, dans La corneille, le système imaginaire et comme vulgarisé est donné comme un fait textuel, un artifice de rhétorique. La séduction imaginaire n'opère dans toute sa force que si elle reste à son niveau comme une nappe souterraine, subconsciente, qui exerce une pression sur les structures de surface dont les distorsions et les anomalies renvoient justement à un au-delà. Ici, le texte est apparemment dépourvu de résonance profonde parce que le donné imaginaire devient la surface, un artifice de rhétorique, "Corneille, ma noire" sonne comme une personnification ou une prosopopée de soi-même. Cependant, c'est la conversion de l'imaginaire en faits narratifs et en rhétorique qui nous permettra de confirmer les intuitions que nous avons développées précédemment. D'abord, l'impérieuse liaison de la corneille et du printemps, fondée sur l'observation dans la réalité, était cependant donnée dans Fragment de la vallée comme un rapport d'ordre imaginaire, en ce sens que seule la continuité narrative, la mise en rapport de certaines juxtapositions permettaient d'en rétablir la cohérence, justement parce que son intervention dans le texte était commandée par une nécessité d'ordre imaginaire. Ainsi, quand la montagne était touchée par "les printemps montagneux", le "je" se relevait de "la prostration des pères", et ce faisant, il disparaissait comme "je" pour se cabrer en corneille. Or, ici, la puissance du progressisme printanier, indissolublement liée sur le trajet anthropologique à l'animalité de la corneille, devient un fait de narration. La corneille vient tout naturellement posséder sa saison (v.4),

elle éveille par sa voix l'été-amour (v.9,10), elle donne au "je" son renouveau printanier (v.14, etc.) et lui dicte le geste érotique (v.23).

Tous ces actes, un par strophe, sont racontés par des verbes gouvernés par le vocatif, forme directe de discours, et ils ne présentent dans leur déroulement aucune des liaisons mystérieuses qui se tissent dans la psyché où se rencontrent le "je" et le monde. C'est que le donné imaginaire coïncidant avec l'observation du printemps et l'expérience corporelle, est devenu norme de réalité, il s'est transformé en rapport concret dès le début du poème. Autrement dit, au moment où commence le poème, l'élaboration imaginaire a cessé, elle a donné naissance à une conviction qui opère au plan de la rhétorique et du narratif, le poème déroule l'histoire concrète, sémiotisée d'une dyade primitivement élaborée par les schèmes sensori-moteurs. Le Fragment de la vallée, lui, consiste essentiellement dans le déploiement de la rêverie à demi consciente qui élabore les figures jumelles dont nous nous occupons. La représentation se forme alors directement sur l'ancrage postural et sensori-moteur (verticalité) élaborant ainsi un monde riche en significations. Nous soulignerons plus loin, au cours des études sur les schèmes cycliques et progressistes, le caractère total de Fragment de la vallée, en ce sens que tous les jeux du Nocturne y sont mis en oeuvre.

Le résultat le plus sensible du passage de l'ordre profond à celui de la surface consiste en la production d'un "tu" distinct du "je" et de deux systèmes d'actions qui se répondent. Dans Fragment de la vallée, le "je" apparaissait comme figure intermédiaire que relayait ensuite une figure ou un masque plus apte à révéler et à amplifier ce

"moi", en tout cas à en révéler l'activité imaginaire que le simple pronom personnel. Il fallait que le "je" disparaisse pour que la corneille naisse. Or, ici, la distinction pronominale et les catégories actantielles qui lui sont liées font du "je" et du "tu" des personnages distincts. Pour restituer leur identité imaginaire, il faut examiner les deux réseaux actantiels et coupler les actes du "tu" et du "je" qui se révèlent alors être rigoureusement identiques. Ne prenons pour seul exemple que la correspondance de la première strophe et de la dernière:

Corneille, ma noire

 venue pour posséder ta saison et ta descendance (v.1,4)
 Tu me fais prendre la femme que j'aime

 Corneille, ma noire (v.23,28) [.]

Non seulement le geste est-il identique, mais encore le poète y ajoute une explication très claire: "tu me fais prendre...". Tout ceci pourrait être un parallélisme gestuel préservant la distinction des pronoms "je" et "tu" mais, comme nous l'avons dit, l'identité imaginaire est rétablie par des traits descriptifs qui intériorisent dans le "je" la nature et les actes de la corneille. D'abord, le "je" participe de la même ivresse cosmique que la corneille, celle-ci est l'agent de l'ivresse, puis l'ivresse elle-même, puisque les gestes de la corneille se transforment directement en attributs personnels. A cet égard, la formule la plus forte se rencontre à la strophe 4, tout en étant réalisée autrement et de façon plus faible à tous les points du poème:

..... tu me rends
 bric-à-brac sur mon aire sauvage et fou braque

 et cependant que tes larges battements
 m'agitent en frondaisons de désirs... (v.14,15,18,19) [.]

Ainsi, l'on voit l'effet du geste de la corneille qui est de conférer au "je" des traits semblables, sauvages et fous, puis directement le geste de l'oiseau devient l'efflorescence personnelle. Enfin, la corneille poussée par l'instinct sexuel devient la puissance intériorisée dans le "je" qui monte l'accouplement. Et si ce n'était assez, notons enfin le caractère humain commun aux deux personnages, la voix, ultime transformation du "je" dans Fragment de la vallée, plus avancée que la corneille qu'elle rend ainsi à sa fonction multiple d'humanité agrandie par le ressourcement originel, - la voix assume dans La corneille le rôle d'appel amoureux (v.9), elle est enfin la puissance érotique elle-même dans le geste qui la réalise:

tu me fais prendre la femme que j'aime
du même trébuchant et même
tragique croassement rauque et souverain (v.23,24,25) [.]

De toutes ces concordances, un fait capital se dégage, l'oiseau, la corneille n'est pas autre chose que le "moi" retourné à l'exultation dionysiaque des origines, ressaisi dans toutes les puissances des courants de la terre et du cosmos et qui, en recommençant comme le printemps le cycle saisonnier, retrouve le fil du futur:

corneille qui me saoule
opaque et envoûtante
venue pour posséder ta saison et ta descendance (v.2,3,4) [.]

Si le fait imaginaire comme tel de l'identification du "je" et de la bête:

dans l'immémoriale et réciproque
secousse des corps (v.26,27)

a moins de puissance suggestive, il atteint en revanche une clarté textuelle qui la dispense d'une longue exégèse. La dyade est donc monnayée,

tamisée à travers les fonctions de la phrase parce que le niveau relativement rationnel où elle est impliquée ne peut pas postuler une équivalence totale des deux termes: "je" et "corneille". Cependant, il existe assez de rapprochements, de parallélismes entre le "je" et la corneille pour que, dans ses conséquences sémantiques et discursives, le lien de la jéuillité puisse être reconstitué.

Enfin, "La Corneille" témoigne d'un moment de la poésie de Miron aux caractéristiques bien définies et que l'on peut saisir par une comparaison avec Fragment de la vallée au point de vue de ce que nous pourrions appeler la conscience cosmique. La corneille présente une forme littéraire, profuse et exubérante d'exultation cosmique. Par le geste érotique, lui-même issu de courants cosmiques profonds, le "je" entre dans la résonance et la réciprocité du monde entier, rythmes temporels, communion à la bête et au végétal:

j'ai mille animaux et plantes par la tête
et cependant que tes larges battements
m'agitent en frondaisons de désirs
mon sang dans l'air remue comme une haleine (v.17-20) [.]

Cette clarté, cette exposition prosaïque, signifie un degré moindre d'enracinement imaginaire que, par exemple, le mouvement méditatif, concentré, presque onirique d'un poème où se développe sous le regard d'un "je" observateur, la formation et l'épanouissement d'une figure jumelle s'extrayant progressivement d'un complexe réseau de ramifications et de bifurcations possibles dans toutes les directions du "je", que ce soit vers le pays, la poésie, ou le cosmos. Ainsi, Fragment dans la Vallée témoigne-t-il d'une conscience cosmique intégrée, non plus limitée à

des équivalences un peu simplistes, peut-être plus pastiches littéraires²²⁹ que profondément éprouvées, mais qui se développent sur les deux axes de l'espace et du temps. En effet, le "je" y touche à la terre et à la bête dont il acquiert la matière frustrée et l'énergie sauvage, et de même que la corneille venant posséder saison et descendance²³⁰, le "je" déplie à rebours le geste des pères pour retrouver la direction du temps dans une ligne indéfiniment progressiste. On admirera le progrès d'un poème à l'autre, d'une conscience cosmique un peu maladroite, littéraire et bavarde à une densité elliptique qui intègre le réel total. Le cosmos littéraire, ornemental, se condense dans un pays austère, puissamment dessiné en quelques traits de la vallée natale, l'érotisme ponctuel, printanier, même s'il invoque l'immémoriale pénétration, s'intègre dans un processus embrassant l'histoire globale de la terre à travers l'expérience d'un pays et d'une enfance particuliers. Là réside, en effet, la différence fondamentale entre les deux poèmes. La corneille a pour sujet et terme la dyade animale dans sa dimension érotique concrète, tandis que Fragment de la vallée n'évoque pas le geste érotique pour lui-même, mais en y prenant appui relance dans l'immensité du cosmos et de l'histoire le destin de l'homme. Le premier est un hymne dionysiaque, à portée étroite, même si la dernière strophe a souci de relier la fièvre

229 Voir notamment, Paul Valéry, La jeune Parque commentée par Alain, Coll. NRF, Paris, Gallimard, 1953, 142p. Le lien de la conscience du "moi" aux rythmes naturels, printaniers et à l'éveil de la sève peut bien avoir été insufflé à Miron par le poème de Valéry.

230 H.R., La corneille, p. 78, v. 4.

rythmico-sensuelle à un geste universel, tandis que le second, se dégageant de l'expérience purement corporelle, sensori-motrice, sémiotise le geste sexuel, l'étale et l'élabore dans toutes ses directions historiques et philosophiques.

* * *

Nous sommes ainsi parvenus à la limite de l'exploration de la dyade jumelle dans ses multiples développements, limite où elle devient autre chose. Au cours d'une longue exploration, nous avons vu comment la conscience du "je" se saisissant par intuition ou réflexion au point de sa présence au monde créait des projections de soi à partir le plus souvent d'une expérience corporelle fondée sur le geste postural et la perception sensori-motrice. Ainsi le "je" s'explique à lui-même, par l'action multiple de ses percepteurs et de ses affecteurs, il établit sur le trajet anthropologique des liaisons multiples de soi à l'univers, se lisant lui et son destin dans les données extérieures que lui fournissent les sens. Nous avons déjà vu le rôle de la fonction harmonisante dont il convient de rappeler ici qu'elle motive et explique la constitution des dyades en similarisant le sujet à des réalités autres que soi. C'est pourquoi le "je" a pu successivement et simultanément s'associer à des éléments qui le représentent et constituer des jumeaux où les deux "dioscures" présentent des traits communs, des fonctions et un destin similaires. Dans l'oeuvre de Miron, comme notre étude l'a démontré, les parents, le pays, la poésie, la folie, les bêtes ont pu assumer cette fonction de "moi" projeté, objectivé dans un semblable. Nous pensons avoir réussi à donner à sentir que la gémellisation n'était pas le fruit de figures de style à portée purement pittoresque, ornementale, mais qu'elle constituait une donnée littéraire et irréductible du "moi" qui se rêve et se pense, au point que le "moi" n'est autre chose que sa figure jumelle.

Tous les jumeaux ont un fonctionnement relativement défini et

stable, à l'exception de la dyade animale qui est profondément ancrée dans le fonctionnement anthropologique global. Cette dyade est toujours le "je" dans son dynamisme originel toujours recommencé, le "je" dans sa participation la plus étroite aux courants cosmiques, le "je" comme chaînon vivant de la lignée humaine. C'est pourquoi, la forme et l'activité de cette dyade excède-t-elle la simple représentation de "soi" par efflorescence érotique souvent latente mais susceptible à sa limite de produire une dyade d'un autre type, le couple, où les deux éléments souvent jumeaux à la base, se différencieront selon les pôles d'une attraction de nature érotique. Nous allons maintenant entrer dans l'étude du couple, homme et femme, dans laquelle la figure harmonisante ne se manifestera plus par la similitude des éléments jumeaux mais la différence de pôles sexuels produisant une harmonie de complémentarité.

CHAPITRE DEUX

LA DYADE SEXUÉE OU LE COUPLE

LA DYADE SEXUEE OU LE COUPLE

"Le couple, c'est la dyade bissexuée qui tend à l'accomplissement du geste érotique"¹. De cette définition, l'on peut tirer immédiatement ce qui fait la différence du couple par rapport à la dyade jumelle. Dans les deux cas, l'on se trouve en présence de deux éléments ou figures engagés dans une relation harmonisante. Mais alors que les jumeaux sont semblables par les traits, la fonction et le destin, les protagonistes du couple, eux, diffèrent par une antithèse de complémentarité. Les jumeaux se reproduisent l'un l'autre comme le sujet et son reflet dans un miroir; les éléments du couple constituent une unité seulement s'ils sont pris ensemble. Dans le premier cas, le lien pourrait être de nature spéculaire, dans l'autre, il est de stricte complémentarité, comme les deux moitiés d'une unité. Enfin, l'investissement libidinal dans la production de ces figures les distingue au plus haut point. Dans le premier cas, l'on reste dans l'ordre "narcissique" dont la motivation profonde consiste dans la saisie de soi au point le plus primitif de la présence au monde: l'on ne peut se voir directement à cause de la coïncidence subjective du "connaissant" et de l'objet à connaître, alors une projection jumelle permet d'objectiver le "moi", d'en produire une image où l'on s'appréhende et se possède. La fonction jumelle est le produit d'un Eros de la connaissance. Tout autre est le couple fondé sur la complémentarité sexuelle, et dont la production est commandée par l'énergie de l'espèce dans son instinct de reproduction.

¹ Eugène Roberto, Le Couple dans la Courtepointe 5 de Gaston Miron, dans Incidences, analyses textuelles, vol. 1, no 1, 2, 3, janv.-déc. 1977, p. 101.

Le lien entre les éléments de la dyade consiste en une polarisation érotique dont les schèmes sont montés dans l'organisme et qui tend à réaliser le geste sexuel. L'Eros est ici, en quelque sorte, psychosomatique, donné dans la nature avant l'intervention humaine. Les jumeaux et le couple existent bien dans la réalité mais l'homme, là comme ailleurs, au niveau de l'imaginaire, ne se contente pas d'accueillir ces réalités comme des faits biologiques. Pour la psyché, jumeaux et couple deviennent des assemblages significatifs, des figures que l'homme utilise comme instrument de connaissance de soi et du milieu cosmique. Dans l'immense domaine du Nocturne, les jumeaux répondent au geste digestif et copulatif qui assimilent le "moi" à une projection extérieure puisée dans le monde; le couple, très évidemment se rattache au geste sexuel dont la fonction imaginaire consiste à relier en figure unique des éléments contraires. Le couple assume la gémellité mais en la poussant plus loin à partir de la différence.

Avant d'aborder l'étude du couple proprement dit, il convient de rappeler qu'au niveau de l'imaginaire, les figures sont investies d'une signification propre à ce niveau, qui ne correspond pas exactement aux statuts historique et social de ces réalités. Ceux-ci demeurent, bien entendu, fondés sur la réalité imaginaire mais ils l'exploitent et la spécialisent suivant leurs exigences propres. Aussi l'homme et la femme dans le couple imaginaire n'auront pas exactement le même sens et la même fonction que dans l'idéologie sexuelle occidentale dont relève également la poésie de Miron. Cette idéologie repose sur un modèle hétérosexuel où l'homme et la femme ont des fonctions définies par la

structure d'ensemble. Dans la poésie de Miron, l'on retrouvera ce modèle qui coïncide à une portion de la réalité imaginaire mais qui, également, n'explique pas la totalité de la représentation du couple mise en oeuvre dans cette poésie. Tout au long de notre étude du couple, nous tiendrons compte des deux domaines, ceux du culturel et de l'imaginaire.

Suivant une méthode que nous avons déjà utilisée, nous interrogerons d'abord les Premiers poèmes². Le couple y est déjà présent à travers l'atmosphère un peu feutrée qu'y entretient l'imitation symboliste. En règle générale, le "je" et le "tu" n'atteignent pas le degré de différenciation requise pour qu'un couple existe. Comme nous l'avons vu, il s'agit le plus souvent d'une dyade jumelle un peu vaporeuse où le "je" entre en relation avec un double de soi, féminisé sous le nom de "bel amour"³, de "ma blonde", "chère", "berceuse ma mie"⁴. Toutefois, le mode de représentation, son genre grammatical indiquent une présence prochaine de l'élément féminin. Par exemple, Mer jours⁵, le premier des poèmes de Au pays du son bleu, dit très clairement que le geste érotique est le lieu où se révèle le mystère du "moi". Aussi, l'attention du poète n'est pas encore centrée sur le couple comme elle le deviendra

2 H.R., Premiers poèmes, 7-31.

3 H.R., Mon bel amour, p. 9, v. 1.

4 H.R., Cantique des horizons..., p. 17, v. 1, 9, 17.

5 H.R., Mer jours, p. 8.

dans les sections suivantes de La marche à l'amour⁶ et de L'amour et le militant⁷ et, à un degré moindre, de La vie agonique⁸ et de J'avance en poésie⁹:

pour un mystère qui t'ensemence
dans le multiple dense des étreintes
tu auscultes toujours...¹⁰ [.]

Le même rôle d'intermédiaire entre soi et le mystère, à la fois personnel et cosmique, est joué par "mon bel amour" dans le poème du même nom. C'est de la même foulée jumelle que le "je" et le "bel amour" auscultent l'au-delà, et c'est en s'appuyant sur le "bel amour" comme dimension onirique et exploratoire de soi que le "je" entrevoit à l'orée du matin son propre mystère. Tout le poème repose sur une dialectique de l'im-médiat et du latent qui impose un double "je": le premier situé dans le concret effectue une quête de soi par le moyen d'un autre "je" qui sait, qui a accès au pays merveilleux, qui est d'une certaine façon le mystère même qu'il sait. Après les avoir associés dans l'invocation de la strophe 1, dans l'interrogation méthodologique de la 2^e, la strophe 3 disjoint les deux personnages pour prêter au "je" immédiat une action concrète: "... j'irai prier" et donner au deuxième "je" le rôle d'une femme. Différant par la partition des rôles, l'un demande et sait,

6 H.R., La marche à l'amour, p. 33-46.

7 H.R., L'amour et le militant, p. 63-67.

8 H.R., La vie agonique, p. 47-62.

9 H.R., J'avance en poésie..., p. 75-88.

10 H.R., Mer jours, p. 8, v. 7, 8, 9.

l'autre est pénétré et su, ainsi que par le temps verbal, un futur au lieu du présent, le verbe utilisé: "et je saurai..." (v.15), en rejoignant "tu sais"(v.3), démontre que le "je" final est devenu le "tu" par l'acquisition du savoir qui faisait l'objet de sa quête. Il y a donc dans l'usage de ce "tu" une certaine équivocité où se conjuguent dédoublement de soi et présence latente de la femme. A l'âme du "je" qui cherchait la connaissance de son propre mystère, se substitue par glissement, la présence de la femme. Le narrateur a, en effet, rejoint son double en acquérant sa connaissance et pourtant le "tu" persiste¹¹. Ne peut-on pas conclure que cet "amour émoi" joue sur les deux tableaux de la figure, jumeau de soi, élément féminin du couple, sans que l'esthétique volontairement maladroite et subtile du poème permette de trancher?

Ce poème permet également de saisir le mécanisme de la formation des figures, comment l'on passe de la dyade jumelle à la dyade sexuée. Par une distinction fonctionnelle des éléments, par une coloration antithétique des traits, ou bien par une érotisation du lien harmonisant. Par exemple, la déchirure évoquée dans les derniers vers, cet "espace rouge-gorge" pratiqué dans l'azur, n'est-ce pas l'image de la pénétration sexuelle? Le contraste des couleurs qui passent du bleu aurore au rouge ne signale-t-il pas l'érotisation du cosmos?

¹¹ On pourrait noter le désaccord du narratif et de l'imaginaire ou mieux leur mode de conciliation dans le texte: Le vocatif: "ma présente" (v.15) corrige le futur: "et le saurai..." (v.15) parce que ce qui sera dans le temps n'advient que parce qu'il est appelé à l'existence par sa pré-existence dans l'imaginaire.

La même remarque vaut pour Le cantique des horizons¹² où la relation entre les deux "je" pareillement figurés par des doubles féminins: "ma blonde" (v.1), "ô chère" (v.9), "ô berceuse ma mie" (v.17) acquiert souvent une qualité sexuelle. Le "moi" aérien, féminisé, n'est pas autre chose que le "je" du narrateur dans sa fonction libidinale, c'est-à-dire dans son aspiration à "courir les hautes eaux" (v.3), échappant au poids de sa naissance, et l'espace vers lequel il veut s'élancer est un immense corps sexué à la valence maternelle et féminine. Ce "moi" est en réalité la vision enchantée, teintée d'érotisme que le "je" se fait des horizons et c'est pourquoi, il est indissociablement le "je" et le "tu" comme un double féminin et doucement érotisé dans sa projection spatiale. Ce "je" auquel s'adresse le narrateur se dédouble donc à son tour et la relation qu'il entretient avec son double, cette "vision" (v.11); est d'ordre érotique, signe révélateur de la présence du couple à travers la projection jumelle. Nous avons déjà montré lors de l'étude initiale des schèmes du Nocturne la présence du geste copulatif, du reste explicite dans les termes:

et que n'as-tu ô chère

 la vive déraison
 de tendre ta chair nue (v.9,13,14)
 aux lunes inconnues
 du seuil de ta vision (v.9,13,14,15,16) [.]

Ainsi pouvons-nous constater la présence simultanée de la figure jumelle et du couple par le caractère sexuel qui colore le lien harmonisant. Seulement manque la spécialisation antithétique des deux "je" pour que nous as-

¹² H.R., Cantique des horizons (sur un ton faussement valéryen), p. 17.

sistions à la naissance du mâle et du femelle comme éléments clairement distingués.

D'autres fois, analogues à ces rencontres, la dyade sexuelle affleure pour donner soudain aux couples jumeaux une tonalité à valeur érotique. C'est le cas de la poésie dans Ma désolée sereine¹³ dont l'une des occurrences présente une féminisation très nette et appelle le geste amoureux:

toi aussi tu es une amante avec des bras...
nous te protégeons dans nos puretés fangeuses
avec nos corps revendiqués beaux... (v.10,12,13) [.]

Ici, domine toutefois la valeur jumelle du "je-poésie", redoublée par l'allusion à l'amitié: "je-Olivier" ("et t'aime Olivier..."), le sexuel n'apparaissant à la surface du texte que comme une amplification du rapport premier, puisque ce passage sert à développer ce double aspect de "barricadée lointaine" (v.2) et de quotidienneté ("tu te lèves à cinq heures et demie") de la poésie. Le sexuel, alors, ne sert que d'équivalence connotée de familiarité à un passage précédent:

Tous les matins tu te lèves à cinq heures et demie" (v.4) [.]

Cependant, il n'en demeure pas moins présent à l'arrière-plan du texte.

Dans le même ordre, Pour retrouver le monde et l'amour¹⁴ permet de vérifier une règle constante. Pour qu'il y ait couple au sens où nous l'entendons, il ne suffit pas que l'homme et la femme soient nommés ou impliqués dans une action. Ici, à peine quelques traits dis-

¹³ H.R., Ma désolée sereine, p. 23.

¹⁴ H.R., Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19.

tinctifs et un soupçon de polarisation sexuelle réfèrent à la notion de couple. Ces valeurs, probablement latentes, diffusées par tout le texte s'effacent devant l'apparition d'un être collectif, un "nous" où le "je" et le "tu" partagent strictement la même aire d'action, le même temps, le même espace et globalement la même aventure dans tous ses aspects. A un seul endroit, à vrai dire, la distinction sexuelle joue un certain rôle:

tu sauras en chemin tout ce que je te donne
tu seras contre moi celle qui s'abandonne (v.5,6) [.]

La confrontation des pronoms dans la distribution des fonctions phrasiques constitue le rappel de l'existence de la dyade couple, antérieure au processus décrit par ce poème. Celui-ci consiste essentiellement dans le récit d'un voyage où chaque strophe scande une étape ou bien commente des modalités du voyage:

Nous partirons... (str. 1)
nous passerons très haut... (str. 2)
nous ne serons pas seuls... (str. 3)
... nous avancerons... (str. 4)
... on nous accueillera... (str. 5)
... nous aurons retrouvé... (str. 6) [.]

L'insistance porte avec une régularité significative sur l'action ou l'état partagé à parts égales dans la formule verbale; nous + verbe qui embraye chaque strophe. Ce "nous" peut sommer les deux "je", celui de "l'étrange et l'austère" (v.25) et celui qui vit déjà dans "les neiges de sagas" (v.12). Le voyage alors recoupe les poèmes initiatiques dont nous venons de parler: "Mers jours, Mon bel amour, Cantique des horizons..."¹⁵ dans lesquels, essentiellement, le poème travaillait la

¹⁵ H.R., p. 8, 9, 17.

matière du "moi" afin d'en pénétrer le mystère, démarche que trahissait la figure jumelle du poète et de l'âme. Ce sont les traits communs qui, dans ce poème, non seulement dominent mais s'imposent absolument. Le voyage est essentiellement un "éternel retour" à soi dans l'unité primitive. Il est la démarche réintégrative par laquelle se dénouent les antinomies du temps et de l'histoire:

ô monde insoupçonné, uni, sans dissidence (v.29) [.]

Voilà pourquoi, la figure du couple, si l'on se rapporte à la réalité imaginaire et non seulement à ce qui ^{est} explicitement nommé, n'aurait pas servi le parcours cyclique, parce qu'elle repose sur la différence et la dialectique d'Eros. Elle aurait servi la phase militante, intermédiaire du processus. Or l'accent de ce poème porte sur le thème de l'unité retrouvée et c'est pourquoi le couple, à peine esquissé, redevient jumeau dans une totale réciprocité de possession et d'expérience. Plus précisément, le couple est absorbé dans l'unité jumelle, si proche de l'androginat primitif.

Si le "nous" représente le "je" primitif qui baigne dans "le bonheur" de la "maison paisible", et le "je" en exil dans les "lieux de pestilence" auquel le premier réapprend le chemin et l'enchantement de la condition véritable, il n'en reste pas moins que le "tu" est pronominalement autre et de genre féminin. Nous retrouvons alors ce problème de la ^{fé}féminisation du "moi" qui jouxte l'élément féminin du couple. Ce phénomène intéresse au plus haut point le phénomène de la formation du couple dans l'imaginaire. La psyché humaine procède comme la nature dans la différenciation du sexe. L'être humain possède les deux sexes

à l'origine et; sous l'action des hormones, l'un se développe et l'autre s'atrophie. Or, dans l'esprit nous avons les deux sexes¹⁶ au-delà des impératifs bio-sociaux et la sexualité de l'imaginaire ne correspond pas exactement aux modèles des différentes cultures où les sexes sont définis et spécialisés en fonction de systèmes secondaires par rapport à l'imaginaire: religion, économie, politique, etc. Il existe un processus génétique de la sexualité dans l'imaginaire où, partant de l'androgynie primitif, être porteur des deux valences intimement confondues, l'on passe à la figure jumelle, double de soi, certes identique mais posée quand même à côté; puis, par différenciation de la figure jumelle au contact des réalités nocturnes du temps et de la mort, la figure se différencie et s'érotise donnant naissance au couple.

A la partie IV, ch. 1 et 2, portant sur les cycles et le progressisme, nous étudierons les attitudes du poète face au temps. Pour le moment, remarquons que le schéma de l'éternel retour rapproche les deux éléments de la dyade qui est de l'ordre jumeau plutôt que du couple. Toutefois les ambiguïtés dont nous avons traité, différenciation pronominale, juxtaposition des deux genres, "entretiennent une hésitation qui peut se lire dans les deux sens: une dyade jumelle en voie d'érotisation, ou bien un couple dont la dualité s'amenuise sous la pression harmonisante de l'impératif cyclique. De là, on peut conclure à un cas de figure mixte ou transitive qui permet de saisir la

¹⁶ Michelet disait mystérieusement de lui-même: "Je suis un homme complet ayant les deux sexes de l'esprit". Cité par Roland Barthes dans Michelet par lui-même, Les Ecrivains de toujours, no 19, Paris, Le Seuil, 1969, p. 1.

genèse du couple se dégageant de la gemellité par des accentuations antithétiques et érotisantes.

Aussi vaporeuse et indifférenciée dans l'imaginaire sera la femme de Je t'écris¹⁷. L'évocation de la femme disparue ne se fait pas en fonction de l'élément féminin de la dyade, à une exception que nous analyserons plus tard, mais du point de vue du "je" dont le dédoublement se profile dans le texte avec la plus grande clarté. Le personnage apparaît sous la forme pronominale du "je", à la fois narrateur et observateur, et sous une forme nominale en tous points semblable aux autres déjà rencontrées ("mon amour", "ô chère", "ma blonde", etc.) "mon coeur" (v.2), qui est le "moi" intérieur, à la fois siège et quête de l'aimée. Donc, il y a un "moi" d'exil et un autre "moi" qui le dédouble, partant en chasse de l'amour perdu et qui, même malheureux, a accès au mystère. -Ainsi trouve-t-on dans Je t'écris un dédoublement de nature jumelle qui domine le développement parce qu'il est posé dès la strophe 2 par une quadruple répétition du motif: "mon coeur" (v.2-5). Par analogie avec le poème précédent: Pour retrouver le monde et l'amour, le thème du voyage explicitement nommé (v.2) impose une structure cyclique. Ainsi les derniers vers sont-ils consacrés au retour (négatif). Il convient de rappeler que nous avons déjà longuement analysé le thème du voyage¹⁸ et sa fonction médiatrice entre le "je" exilé et le "je" de la plénitude. Quoiqu'il en soit, notons que les deux der-

17 H.R., Je t'écris, p. 21.

18 Voir Partie I, ch. 2, La Rythmique agro-lunaire, p. 97 et sq.

niers vers créent une équivalence entre le "coeur" et la femme et, par voie de conséquence, l'on glisse du jumeau au couple. Dans Pour retrouver le monde et l'amour, le parcours cyclique se complète par le retour, d'où la dominante jumelle, parce que le retour au point de départ (la dernière strophe insiste sur l'identité parfaite du début et de la fin) entraîne aussi l'identité des protagonistes. La différence sexuelle implique une dialectique, un drame dont un "monde uni, sans dissidence"¹⁹ n'a que faire. Aussi le couple de ce poème est-il saisi dans sa genèse jumelle, ou bien au terme de sa relation sexuelle où, ayant consommé sa différence dans l'assouvissement, il retourne à l'unité. Or, dans Je t'écris, le retour est nié ou mieux soumis à une condition:

Je t'écris pour te dire que je t'aime...
qu'un jour mon coeur s'est perdu dans sa peine
et que sans toi il ne reviendra plus (v.17,20,21) [.]

Il résulte de ce fait que, liés dans le syntagme, le "tu" n'apparaît en dernière instance qu'à titre de double du second "je" que constitue le "coeur". Les deux se confondent avec la plénitude heureuse de l'origine que l'amour comble lui-même réfléchit. La dominante de ce poème est toujours jumelle, bien que le jumeau revête une forme féminine.

Cependant, à regarder de près, l'on peut déceler certains détails révélateurs d'une présence étrangère au "je" et portant la marque indubitable de la dyade sexuelle. Avant d'être capté et absorbé dans le "je", c'est-à-dire gémellisé par fusion au "coeur", la strophe 2 développe toutes les caractéristiques du couple. Comme nos futures analyses en ce chapitre le montreront, les déploiements les plus remarqua-

19 H.R., Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19, v. 29.

bles du couple ne feront que reprendre, diversifier et approfondir une relation sexué qui trouve déjà ici une exposition complète. On notera d'abord la confrontation textuelle par succession contrastante du "toi" et du "moi", ce dernier en position extrêmement forte, en début de vers, à la forme tonique. Ce fait ne suffit pas évidemment à conclure à la présence du couple en termes d'imaginaire. Mais nous sommes comblés même à ce plan. En effet, le "moi" et le "tu" gouvernent chacun une description cohérente et personnalisée. Le "je" privé du "toi" possède sous le régime commun du verbe "avoir" en locution un ensemble cohérent de traits marquant l'absence: "noir" (v.8), "froid" (v.9), "ennui" (v.10), "peur" (v.11). Le "tu" n'a pas autant de traits, mais leur caractère aquatique leur donne une nette personnalité: "vague" (v.12), "voix de mousse humide" (v.13), et plus loin par métonymie: "amariné" (v.18). Ainsi existe-t-il une différenciation lexicale due à une concentration sémantique dans les champs de l'absence et de l'eau. A n'en pas douter, le couple existe dans ce poème à l'intérieur d'un encadrement strophique (les strophes 1,3) où l'élément jumeau domine et assimile le couple. Enfin, la force de l'Eros se manifeste dans la polarisation du "je" par le "tu", que ce soit sous la forme directe de la juxtaposition dans le syntagme ou du contraste des aires de signification que chacun gouverne, ou encore du cadre narratif dont les formes déclaratives ("Je t'écris...") ont presque toutes trait à ce rapport impérieux, que ce soit dans cette sorte d'aura enchantée où le "je" cherche et atteint le "tu" dans une zone cosmique large et vaporeuse telle "les dernières neiges" (v.3), "les yeux qui passent" (v.4), "les ciels d'hypnose" (v.5), "la saison

de nous-deux" (v.16), ou bien dans l'identification précisée du "toi" à l'élément aquatique. A un autre niveau, la lettre qui est l'une des formes du voyage réalise thématiquement le parcours libidinal où le "je" part en quête de l'absente qui s'assimile au "coeur", partie substantielle du "je". L'originalité du poème, liée à la double postulation du retour vain et de la quête conditionnellement réalisée, réside dans cette oscillation ou bien dans cette réalisation simultanée de la dyade jumelle et de la dyade sexuée: "c'est ma vie que j'ai mal et ton absence" (v.14).

Avant de quitter ce poème, dégageons deux traits constamment associés à la présence du couple dans les textes. L'Eros, en se manifestant, ne se termine jamais au lien du mâle et de la femelle. Non, la conjonction enchantée des deux pôles s'accompagne toujours d'une efflorescence cosmique. Le "je", en saisissant le "tu" dans le geste sexuel, reçoit en même temps la communication du monde sous les espèces végétales et animales. Deux traits concernant l'épiphanie féminine: celle-ci a une prédilection très nette pour les formes végétales et aquatiques. Nous aurons l'occasion d'étudier en détail les diverses formes du féminin et pour l'instant, nous ne voulons nous attacher qu'à celle de l'eau qui, dans les Premiers poèmes²⁰, domine:

sans ta vague à mon corps
sans ta voix de mousse humidé (v.12,13) [.]

Il est aisé de voir que la métaphore n'a rien de banal mais qu'elle est reprise à sa base vitale, celle de la liaison à l'élément

20 H.R., Premiers poèmes, p. 7-31.

naturel qui ébranle tout un cortège subconscient. De l'eau, substantif buccal²¹, pour s'exprimer comme Bachelard, l'on passe à l'inondation de la mer, et de l'une à l'autre il y a mille passages parce que l'eau "est une valeur d'imagination qui trouve en toute occasion son essor"²². Sur-tout, elle fascine parce qu'elle évoque dans l'imagination matérielle²³, comme toute boisson heureuse, le lait maternel. Et c'est pourquoi, les deux femmes, la mère et la seconde qui est l'amante, suscitent des images directes de la matière aquatique et des cycles végétaux qui lui sont liés²⁴.

Nous avons déjà étudié l'évocation maternelle à travers les eaux de la Nord²⁵, rivière de l'enfance. Dans la vie rêvée ou dans la vie réelle de l'homme, la seconde femme, l'amante ou l'épouse, fait monter les mêmes eaux. Bachelard, qui est le docteur de "l'eau maternelle et de l'eau féminine"²⁶, dit bien que "toutes les grandes valeurs sub-

21 Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, essai sur l'imagination matérielle, Paris, José Corti, 1942, p. 159.

22 Ibid., p. 167.

23 La distinction entre 2 types d'imagination, la formelle et la matérielle, est au point de départ de L'eau et les rêves. L'imagination matérielle donne naissance à des images directes où l'être et la nature se confondent. Voir, Introduction, Imagination et matière, p. 1-27.

24 Mircea Eliade a montré que la lune commande les eaux, les pluies, les saisons, les menstrues. Voir, Traité de l'histoire des religions, coll. PBP, n° 312, Paris, Payot, 1964, ch. IV, La lune et la mystique lunaire, ch. V, Les eaux et le symbolisme aquatique, p. 139-187.

25 Voir p. 110-114 concernant le poème Ce monde sans issue, dans H.R., p. 29, surtout les vers 19-24.

26 Gaston Bachelard, L'eau et les rêves..., Paris, José Corti, 1942, p. 155-180.

stantielles, tous les mouvements humains valorisés montent sans difficulté au niveau cosmique". La mère et la femme, projetées sur la nature, engendrent des paysages où l'image de l'eau, si matériellement ancrée au cœur de l'homme, "variera sans fin ses formes dérivées". Miron, sur ce point, utilise avec plénitude les grands mécanismes de l'imagination que l'eau commande depuis le lait maternel jusqu'à l'océan. Et c'est pourquoi, dans le poème: Je t'écris, la femme revêt une essence liquide: "vague", "mousse humide".

Comme c'est le cas pour la plupart des structures imaginaires que nous avons étudiées, les Premiers poèmes qui sont dans l'ensemble réellement antérieurs aux autres essaient les registres, mettent au point les figures qui plus tard donneront aux poèmes de maturité leur plein sens imaginaire. C'est ainsi qu'une sorte d'obsession cosmique un peu confuse, jouant à travers les pastiches symbolistes hante les Premiers poèmes. A cet égard, Corolles ô fleur²⁷ reprend le thème de l'eau dont la motivation imaginaire se laisse bien voir en dépit des oripeaux mallarméens que le sous-titre avoue. Le pastiche inspire certes la double thématique des fleurs et de la marine crépusculaire, mais on peut aussi remarquer une sorte de fondu enchaîné du jour de solaire floral au soir de femme-eau. C'est, en effet, un érotisme gorgé par des substances cosmiques qui inspire la figure de cette femme-paysage. Par deux fois, le "tu" est explicitement assimilé aux fleurs et à la mer:

corolles ô fleur ton sourire
ouvertes échappent des abeilles d'or (v.l,2) [.]

²⁷ H.R., Corolles ô fleur, p. 18.

La contrariété des genres grammaticaux indique assez bien que l'équivalence imaginaire des fleurs et du sourire l'emporte sur la cohérence logique:

née la beauté aux arches de tes rives
nos yeux marée sur ton corps (v.5,6) [.]

Le paysage, en apparence, a suivi la mutation du jour au soir. Pourtant, il y a continuité cosmique des fleurs à l'eau. Qu'on nous entende bien, les images sophistiquées relèvent du genre pastiche mais la motivation profonde du choix, elle, réside dans l'imaginaire. Mal à l'aise dans le floral, le texte est comme attiré par le vertige de l'eau comme au point de la plus intense polarisation érotique. La délectation imaginaire s'accompagne d'altérations dans la forme dont les inversions: "reviennent les soirs" (v.3) et "née la beauté" (v.5) sont les signaux. A cela, l'on peut ajouter l'allitération des deux rimes symétriquement triplées: "née", "beauté", "marée"; "ivres", "rives", "vivre". La notation la plus intéressante pour notre propos consiste dans la reprise du thème de la mer, tout à l'heure dans Je t'écris: "vague", "mousse humide", maintenant: "marée". Sans doute, une étude littérale dirait que les yeux-désirs sont la marée et que la femme est la mer: "aux arches de tes rives" (v.5) et pourtant, il s'agit du même statut imaginaire réversible du contemplateur à l'objet. Ainsi la différenciation des éléments du couple est-elle minimale mais l'efflorescence érotique, elle, atteint, grâce au jeu cosmique de l'eau, un très haut degré. Son agitation dans la zone de deuxième rationalisation au-delà d'une lecture rapide est inscrite dans la "poésie" de l'écriture qui correspond à l'actualisation de réalités imaginaires. Par la femme évoquée, le poète touche la matière dont la force imaginante

retentit à tous les niveaux du texte.

Sans insister sur les différentes qualités de l'eau puisque l'objet de cette étude ne concerne que les formes féminines de l'eau, c'est-à-dire de l'eau comme manifestation de l'élément féminin de la dyade, il existe dans les Premiers poèmes une phase morbide qui utilise le complexe d'Ophélie pour traduire le néant de l'absence de la femme dont perdure toutefois le passage dans un halo de délectation morose. Telle sera Vérité irréductible²⁸ dont la première strophe est traversée par une mélancolie suicidaire:

O ton visage comme un nénuphar flottant
et le temps c'est le choeur des aulnes
à regretter continu sur des rives insensées (v.1-3). [...]

Il est bien évident que le visage évoqué ici ne relève d'aucun réalisme, et si le poète voit dans l'eau la forme d'un visage: fleur, c'est-à-dire d'une femme, végétation marine, par la double magie du vocatif et de la comparaison, c'est que le "spectacle appartient à la nature imaginaire primitive"²⁹. Pour Miron, l'absence de la femme, c'est-à-dire le couple malheureux, se traduit tout naturellement par cette image de la mort jeune, belle, fleurie, ou comme le dit si bien Bachelard, du "suicide masochiste"³⁰. On remarquera, en effet, que le "je" et le "tu" sont présents dans le texte par la forme grammaticale et l'image et que les deux protagonistes sont harmonisés dans un paysage qui les

28 H.R., Vérité irréductible, p. 12.

29 Gaston Bachelard, L'eau et les rêves..., p. 113.

30 Ibid., p. 113.

ophélise. Le "tu" serait, en effet, le "visage-nénuphar", tandis que le "je" est diffusé à travers les autres éléments d'un paysage fluvial: "aulnes", "rives". Cette équation textuelle des deux éléments de la dyade traduit la tentation un moment subie de sombrer dans la délectation du regret amoureux. Là encore, Bachelard fournit une explication incomparable:

L'eau est le symbole profond, organique de la femme qui ne fait que pleurer ses peines et dont les yeux sont si facilement "noyés de larmes". L'homme devant un suicide féminin, comprend cette peine funèbre par tout ce qui est femme en lui... Il redevient homme - en redevenant "sec" - quand les larmes ont tari.³¹

Le "je" est donc féminisé par le regret amoureux, par la fixation dans un amour révolu. Cette perte de la valence virile est bien épisodique chez Miron qui témoigne somme toute d'une attraction peu subtile, "normale", pour la femme, à preuve l'absence totale des thèmes qui, par synecdoque, manifestent la hantise de la mort et la délectation féminisante de la mort totale, comme serait, par exemple, le thème de la chevelure. Chez ce poète, l'eau ne sera qu'une brève tentation, plus livresque que vécue, de se replier sur la part féminine du "moi", il se redressera au sens propre en projetant dans le "tu" du couple et la valeur féminine et ses manifestations imaginaires au niveau cosmique.

La première preuve, c'est que dans Vérité irréductible, le thème d'Ophélie ne persiste pas au-delà de la strophe 1. Sans doute la rêverie développée dans les autres strophes poursuit-elle le même thème, mais justement si le thème émigre vers des formes imaginaires moins

31 Gaston Bachelard, L'eau et les rêves..., p. 113.

significatives, c'est parce qu'il appartient beaucoup plus à la catégorie du pastiche qu'à une caractéristique dominante de l'imaginaire miro-nien. Enfin, La route que nous suivons³² désavoue clairement la tenta-tion ophélisante qui vise à affaiblir le couple en éteignant la virilité. Le couple, avons-nous déjà dit, naît de la différenciation sexuelle et de la polarisation érotique des deux éléments.

ton corps était une plate-bande de fleurs loin des massacres
et j'étais étendu flottant de tout mon long au long de toi
(v.3,4)[.]

Sous les termes dévalorisants de "plate-bande de fleurs" et "de tout mon long", n'est-ce pas la dérision d'Ophélie et de la complaisance morbide dans l'amour perdu qui se fait jour? La transformation de "nénuphar" en "plate-bande de fleurs", la parodie allitérative de la "flottaison" en même temps que l'usage de l'imparfait à valeur contrastante par rapport à l'insistance sur l'instant qui domine ce poème, tout cela signifie le rejet d'une forme affaiblie du couple qui menace de ramener par réflexion masochiste à une sorte de gémellité au féminin. En même temps, s'exprime avec force une attitude militante qui monte à l'assaut de la femme et du politique. C'est sur cet élan nouveau que prendra forme et se précisera la figure du couple désormais affranchie des recherches littéraires et des motivations imaginaires tâtonnantes. Nous assisterons donc à une spécialisation mâle et femelle du "je" et du "tu" et aux deux personna-ges ainsi créés s'adjoindra une représentation aux images nettement ca-ractérisées et contrastantes. Ce sera maintenant l'objet de notre étude.

32 H.R., La route que nous suivons, p. 31.

Le sommet de l'épiphanie sexuelle dans l'oeuvre du poète se situe dans La marche à l'amour³³, spécialement dans le poème de ce titre³⁴. Précédé d'une introduction de deux poèmes dont les titres Jeune fille et Plus belle que les larmes forment une unité de sens et suivis d'une sorte de chute en deux temps symétriques: Poème de séparation 1, Poème de séparation 2, ce poème apparaît comme un massif imposant, le plus volumineux de l'oeuvre. En fait, on peut le considérer sous deux aspects, celui de récit parce qu'il y a très nettement un fil raconté où se succèdent les étapes de la conquête amoureuse et sous l'aspect de "courtepointe" en ce sens que chacune des 9 séquences qui le constituent donne un sens complet par elle-même. La forme du poème, le sous-titre: Fragments³⁵ le fait entendre, demeure indéfiniment ouverte, tout comme les Séquences de la batèche³⁶. Ainsi, la 5^e courtepointe intégrera-t-elle nombre de caractéristiques lexicales, nombre d'images empruntées au bestiaire et à la représentation cosmique et jusqu'à la forme à la 3^e séquence de La marche à l'amour.

Les deux premiers poèmes qui servent d'introduction à La marche à l'amour, Jeune fille et Plus belle que les larmes³⁷ se rattachent

33 H.R., La marche à l'amour (fragments), p. 33-46.

34 Ibid., p. 36-41.

35 Ibid., p. 33.

36 CO., Séquences de la batèche, p. 43-45.

37 H.R., p. 34, 35.

pour le 1^e à la béatitude harmonisante de Pour retrouver le monde et l'amour³⁸ et pour le second, très nettement comme une transition, à une progression vers l'érotisme militant de La marche à l'amour proprement dite.

En effet, Jeune fille est en quelque sorte postérieur à La marche à l'amour puisqu'il est écrit d'un point de vue postérieur à la conquête amoureuse et à sa réalisation érotique. Comme nous l'avons montré déjà au sujet de Pour retrouver le monde et l'amour, à ce point la différence a été consumée et l'unité domine. Le poème, d'aspect régulier, consacre les 3 premières strophes à une invocation à La jeune fille où celle-ci émerge d'une sorte de représentation témoignant d'un érotisme apaisé. On remarquera spécialement la qualité cosmique de la représentation dans laquelle se résorbe la "jeune fille". Successivement, elle s'assimilera aux "êtres de l'été" (v.3), à l'élément aquatique (v.6,7), à l'étendue enneigée du pays (v.9,12). C'est-à-dire que la représentation contredit le sens littéral. Perdue pour la conscience immédiate, la jeune fille est toujours possédée et concentrée dans l'essence cosmique du souvenir. On notera le retour des images ophélisantes à la strophe 2 où les songes comme les eaux portent l'aimée avant de substantiaiser les yeux. L'eau, qui est "l'élément triste", communique avec les puissances de la nuit et de la mort. Comme Bachelard le dit: "La mort est en elle... L'eau emportée au loin, l'eau passe comme les jours"³⁹. Et c'est pourquoi, même dans un poème dominé par l'atmos-

38 H.R., p. 19.

39 Gaston Bachelard, L'eau et les rêves..., p. 124.

phère euphorique de l'amour, on entend au passage les notes graves de la mélancolie. Ainsi, l'essence féminine se manifeste-t-elle sous diverses figures du monde.

Il n'est pas que des eaux profondes, dormantes qui représentent matériellement la mort. De Jeune fille à Plus belle que les larmes s'accomplit une mutation des eaux. Nous sommes prévenus par le sens littéral lui-même que les "larmes", ces eaux de la tristesse, de l'amour perdu, sont recouvertes et métamorphosées sexuellement par la "jeune fille". Essentiellement, le poème fonctionne comme une machine à remonter le temps, à en inverser le cours et c'est pourquoi, de la mélancolie et de la "bruiñe d'amour", l'on retourne à l'expérience érotique elle-même. Il suffit d'observer le rebroussement aquatique qui, des larmes de l'après, retourne à l'origine. Les eaux, toujours présentes au lexique, perdent cependant leur qualité profonde pour se colorer de valeurs printanières. Chose certaine, l'image de la jeune fille a changé. Elle n'a plus la plénitude cosmique de tout à l'heure où elle se figurait simultanément par les légendes, les eaux et la neige, c'est-à-dire par un mythe taillé dans un temps et une matière de niveau cosmique. Non, en pivotant en quelque sorte sur l'appui de la matière aquatique, l'image se sexualise, les eaux acquièrent une vertu immédiatement érotique. Bachelard note:

Quelle est donc la fonction sexuelle de la rivière?
C'est d'évoquer la nudité féminine... L'être qui sort
de l'eau est un reflet qui peu à peu se matérialise:
il est une image avant d'être un être, il est un désir
avant d'être une image.

Dans cet ordre fonctionnel, le paysage cosmique de Plus belle que les larmes se retourne sur son envers, un paysage concret, celui d'une rivière au matin. L'image de la jeune fille se matérialise. Pour s'en rendre compte, il suffit de mettre en regard ces deux vers:

pour les bouquets d'eau de ses yeux trop beaux⁴¹

beaux yeux aux ondes de martin-pêcheur du matin⁴² [.]

D'une eau rêvée, l'on passe à une eau printanière, d'une qualité quasi concrète. Puis la représentation se déployant dans le registre marin, l'on quitte cependant la suggestion imaginaire de la femme par l'eau pour exprimer la force érotique éveillée par le reflet matérialisé de la femme nue que la rivière vient de délivrer. C'est pourquoi, la nudité féminine passe dans le texte sous la métaphore déclenchée à l'origine par le parcours aquatique qui, de la féminité imaginaire aboutit à l'image de la femme nue:

je me souviens de sa hanche de navire (v.7) [.]

L'intuition de Bachelard se vérifie jusque dans le détail puisque cette image de la femme est précédée dans le texte par l'évocation du désir dans un vocabulaire emprunté au registre marin:

beaux yeux aux ondes de martin-pêcheur du matin
où passent les longs courriers de mon désir (v.3,4) [.]

On notera de plus que le point de départ qui est l'eau se ramifie bientôt en d'autres thèmes cosmiques, l'oiseau riverain (le martin-pêcheur),

⁴¹ H.R., Jeune fille, p. 34, v. 7.

⁴² H.R., Plus belle que les larmes, p. 35, v. 3.

l'oiseau-messager (la colombe). Sans doute l'activité du schéma cyclique ramenant la mémoire au point de départ explique-t-elle la prolifération des thèmes, mais au plan de la figure harmonisante que nous étudions, l'eau mironienne étant liée à l'enfance, à la substance maternelle et à la féminité de l'absence, devient inapte à traduire l'impulsion progressiste qui, sous le fouet d'Eros, va recommencer le geste de l'amour. C'est que l'eau est la matière la plus propice au souvenir dans lequel l'homme peut se mirer, elle a aussi avec la mort une familiarité connaturelle car elle peut dormir en gardant ses reflets. Or la pente de l'imagination mironienne s'oppose radicalement, comme les chapitres sur le temps le montreront, au culte narcissique du passé. C'est néanmoins en se ressourçant dans la substance des souvenirs que les eaux recèlent que le progressisme prendra son élan et rechantera en réactualisant l'amour. Désormais, c'est à un cosmique plus précis, surtout végétal, que le féminin empruntera ses figures. En outre, l'érotisme de Miron, comme on l'a vu, se développe au point de naissance des choses et des êtres. Son association au printemps possède un caractère invincible. A cet égard, le poème La corneille par lequel nous avons voulu montrer la transition des jumeaux au couple reste l'exemple capital. La saison qui va du printemps à l'été, voilà la mensuration privilégiée du temps, et elle se déploie toujours par antithèse au moins implicite à l'hiver. Parfois, la même vision du temps adopte la succession nuit-aube avec le même accent de jubilation cosmique. Le même schéma peut donc se réaliser à partir d'éléments différents mais présentant des caractères isomorphes, sans que l'on puisse s'affranchir des

structurations fondamentales de l'imaginaire. Par exemple, Les monologues de l'aliénation délirante⁴³ voient se succéder une nuit pénible et l'aube, tout comme le printemps, ailleurs, suscite un renouveau cosmique accompagné d'une effervescence érotique. La poésie, en effet, a tous les caractères de la féminité et son apparition intervient au centre d'une constellation dont l'aube et la crue végétale forment les autres éléments. Or, pour l'imaginaire, la concomitance équivaut à l'identité, et qui montre le symbole découvre la chose signifiée. Il est certain que la force érotique assemble les éléments de la constellation et en assume la cohésion. Dans les poèmes qui nous occupent, La jeune fille et Plus belle que les larmes⁴⁴, nous retrouvons les mêmes éléments assemblés en figures ou constellations, à savoir la "jeune fille", le "printemps-été", l'épiphanie aquo-végétale. Le caractère différent des deux pièces, la première à l'érotisme nostalgique, distancié, la seconde dans la phase montante ne provient pas d'une différence de niveau harmonisant, - il s'agit toujours du couple dans une réalisation centrée sur la féminité, puisque le "je" n'assume que le rôle d'observateur et de mémoire -, mais de l'implication du couple dans une structure temporelle de type cyclique la première fois (La jeune fille) et progressiste dans la seconde (Plus belle que les larmes). C'est ainsi que la "jeune fille" est un être de l'été et son souvenir, comme le texte le dit: "j'en parle à cause d'un village de montagne"⁴⁵ est lié au visage du pays. Celui-ci

⁴³ H.R., Monologues de l'aliénation délirante, p. 58-59.

⁴⁴ Ibid., p. 34, 35.

⁴⁵ H.R., Jeune fille, p. 34, v. 13.

apparaît multiforme mais à travers ses traits, l'on peut distinguer facilement la présence de l'eau que la strophe 2 met en oeuvre:

sur mon corps il ne reste que bruine d'amour
au loin les songes se rassemblent à sa taille⁴⁶
pour les bouquets d'eau de ses yeux trop beaux [...]

De la même façon, Plus belle que les larmes reprend la figure de la "jeune fille" associée au printemps et à l'eau. Or, cette fois, comme nous l'avons montré à un autre point de vue⁴⁷, l'image comporte une profusion extraordinaire de détails printaniers et aquatiques. Ces derniers surtout donnent lieu à un cycle complet allant des "averses d'avril" (v.2), d'une rivière au matin, d'un fleuve-océan que des navires sillonnent à la substance intériorisée du féminin: "les larmes". En même temps, le texte est syntaxiquement et prosodiquement structuré par un progressisme érotique, une longue phrase aux syntagmes nominaux généreusement étalés (v.1-4), un vocatif transpositeur où l'on passe du souvenir à son actualisation (v.5), et enfin une série de vers en anaphore (v.7-11) où profile le chant à la liberté d'Eluard⁴⁸, comme disposés en gradins, et qui porte à son sommet où éclatera La marche à l'amour: "et je chante" (v.11).

La vigueur de l'Eros dirige la progression syntaxique, en même temps qu'elle intensifie la présence des eaux-printemps. Eros se substantive, du reste, à travers le "martin-pêcheur" (v.3) et "les longs

⁴⁶ H.R., Jeune fille, p. 34, v. 5, 6, 7.

⁴⁷ Voir dans ce chapitre p. 343 et sq.

⁴⁸ Voir Partie I, ch. 2, La Rythmique agro-lunaire, p. 116, noté 29.

"courriers de mon désir" (v.4), "mémoire, ô colombe..." (v.5), "mes mains ..." (v.6) qui tous représentent la force active de l'Eros ayant siège dans le "je" et qui travaille à rejoindre la "jeune fille". On remarquera que les différentes représentations vont de l'imaginaire profond au concret en passant par la rhétorique ("les longs courriers de mon désir") et le psychologique ("mémoire"). L'enchaînement des termes dans le texte fournit de précieux enseignements. Dans La marche à l'amour, en général, l'on va passer du plan de la femme rêvée c'est-à-dire de celle que chaque homme porte en lui, à la femme réelle. Or, "les larmes", ce sont justement "la présence prochaine (...), enveloppante (...), matérielle", qui pour inverser la figure du premier vers sont plus femme que la "jeune fille". "L'imaginaire ne trouve pas ses racines profondes et nourricières dans les images; il a d'abord besoin d'une présence plus prochaine, plus enveloppante et plus matérielle"⁴⁹. En vertu du grand principe bachelardien qui met à la racine de toutes les images substantielles "un des éléments primitifs"⁵⁰, l'idée de la femme dont telle "jeune fille" est une incarnation renvoie à l'eau comme projection de la mère, image émotive, matrice de la totalité première dont nous conservons le souvenir organique. L'affirmation initiale:

Jeune fille plus belle que les larmes⁵¹

et son comparatif vont signifier que l'on quitte l'ordre statique, im-

⁴⁹ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves..., p. 164.

⁵⁰ Ibid., p. 158.

⁵¹ H.R., p. 35, v. 1.

mémorial "des grandes leçons cénesthésiques de nos organes"⁵² pour entrer dans la vie concrète, historique. Aux larmes succède la "jeune fille". Or, c'est précisément l'actualisation érotique qui détermine la plus forte manifestation de l'imaginaire. La femme concrète n'émeut, semble-t-il, que dans la mesure où elle ébranle ces grands souvenirs organiques à caractères cosmiques, tant il est vrai que le poète véritable n' imagine la création, la vie des choses et des êtres concrets qu'avec "les lumières vitales" et "les certitudes de la sensation immédiate"⁵³. La femme dans le texte n'existe pas comme créature de chair et d'os, (il n'y a pas chez Miron l'ombre d'une trace de sensualité tactile), mais comme référence à l'imagination première qui est matérielle. Sitôt apparue, elle se métamorphose en "rivière" (v.3,4,7), bientôt en "navire" (v.7). L'étude de La marche à l'amour nous convaincra, du reste, que l'amour concret consiste essentiellement dans une profonde expérience des réalités imaginaires. Pour entrer plus avant dans cette étude du couple comme dyade sexuée, il convient maintenant d'en étudier la manifestation en analysant la représentation de chacun des éléments, le mâle et le femelle, et en décrivant la nature et le mode de leur conjonction.

La marche à l'amour de L'Homme rapaillé⁵⁴ comporte 9 séquences qui peuvent se lire séparément les unes des autres parce qu'elles sont

⁵² Gaston Bachelard, L'eau et les rêves..., p. 165.

⁵³ Ibid., p. 165.

⁵⁴ H.R., La marche à l'amour, p. 36-41.

l'étalement textuel, la mise en scène du même acte amoureux. En chaque séquence, se retrouveront, dans des proportions variables, les mêmes caractéristiques du "moi" et du "tu", et à une intensité variable allant de la position antithétique au rapprochement et à la fusion dans la réciprocité, la mise en rapport de deux mondes d'images se formant autour des éléments du couple. A un autre plan, on peut lire La marche à l'amour comme un récit de la quête, de l'approche et de l'accomplissement érotique, et dont le finale appelle un recommencement. Dans ce chapitre, nous nous limiterons à l'étude de la dyade comme figure statique, en tant qu'elle représente dialectiquement la différenciation sexuelle, et au-delà les antinomies du "moi" et du monde. Comme le couple, dans la représentation imaginaire, appartient à la structure harmonisante, il tend à opérer une synthèse des contraires. Parallèlement, nous montrerons comment le couple, comme production imaginaire, résout les contrariétés de la condition humaine.

La séquence 1 peut constituer un bon exemple de la présentation de base du couple en tant qu'il est constitué de deux éléments, sexuellement différenciés et polarisés. Egalement, l'on peut trouver dans cette séquence, des traces de mise en rapport harmonisant, qui seront plus largement exploitées, voire orchestrées, dans les séquences médianes et finales de la suite. Tel est le genre, une suite de poèmes dont chacun représente un tout, mais qui sont néanmoins assemblés selon une ligne anecdotique douée d'une évolution cohérente et progressive. Le couple, comme réalité imaginaire, possède une représentation grammatico-lexicale sous forme de pronoms qui dessinent et entretiennent une confron-

tation des éléments du couple à l'intérieur de la figure. La séquence 1 repose structurellement sur la juxtaposition antithétique de deux pronoms: "moi" et "toi" qui gouvernent chacun des segments nettement délimitables, ainsi que des sémantismes nettement distincts. L'attraction amoureuse résulte de cette alternance serrée, le "toi" (v.1-5), le "moi" (v.6-8) et un domaine mixte où, sous forme de pronoms et d'adjectifs, les protagonistes entrent en composition et d'une certaine manière échangent leurs signes. Le "nous" grammatical, signe de la sommation du "je" et du "tu" n'a pas encore été prononcé mais il est déjà virtuellement présent. Ces remarques, au plan de la grammaire et de la composition, conduisent au domaine que nous avons fait nôtre et qui tend à définir la notion imaginaire du couple. Cette première séquence définit, en quelque sorte, les éléments de la constellation dont les deux pronoms ou éléments de la dyade constituent le centre. A la base, le "je" et le "tu", avons-nous dit, gouvernent deux régimes d'images tout à fait différents dont la complémentarité fonde l'attraction érotique.

Examinons d'abord le domaine du "moi". Il se présente comme un être incomplet, hirsute, sauvage, essentiellement doué de mouvement et d'énergie à l'état pur. En outre, il est marqué d'un signe maléfique et s'identifie à une bête, ici un bison, qui somme les caractères précédents. L'on voit que la figuration du bestiaire, naguère étudiée comme figure jumelle du "moi", revient pour caractériser le "moi" dans la dyade sexué. Ces éléments descriptifs composent un être sauvage, portant le signe du malheur et doué d'une énergie de salut. Là encore, nous retrouvons, réinvesti dans le couple, les deux caractéristiques du

"moi", à la fois malheureux et entêté d'espoir, objet de fatalité et magnifique. Cependant la figure bestiale affecte surtout l'épiphanie de certains quadrupèdes québécois, le bison ici, bientôt l'orignal dont le rut a quelque chose de spectaculaire. Le mâle émet un brame caractéristique et il fonce à vive allure vers l'objet de son désir, toutes choses dont nous retrouvons fidèlement l'application au "moi". Insistons: le "moi" présente des traits sauvages, il porte le signe d'un malheur et il assume la violence conquérante d'un animal en rut. Toutes les séquences de La marche à l'amour reprendront et développeront ces caractéristiques. Pour l'instant, c'est l'incomplétude qui l'emporte: "vie en friche" (I, 4), "charpente et beaucoup de fardoches" (I, 6), le caractère du "noir", de l' "entêté" (I, 7), et en même temps l'énergie progressiste sous la forme d'un mouvement violent vers l'avant: "je fonce à vive allure" (I, 7). Bien entendu, ces aspects ne nous intéressent que dans la mesure où ils personnalisent le "moi" au plan de l'imaginaire dans sa relation au "tu".

Le "tu" possède des caractéristiques opposées qui sont, elles aussi, entièrement posées dès la séquence 1. D'abord, une nature pleine, riche, taillée à même le cosmos, une suggestion puissante de plénitude végétale, d'épanouissement printanier, une passivité heureuse et enfin une gémellisation du "tu" à la nature. Plénitude, assimilation à la nature, passivité forment donc des caractérisations antithétiques par rapport au "moi". De plus, les deux domaines, comme nous l'avons signalé, sont prosodiquement et lexicalement confrontés par des formules parallèles: "Tu as..." (v.1), "moi qui ai..." (v.11). Ainsi le texte du

poème met-il en relief à la fois la différence des éléments mâle et femelle de la dyade et leur similitude au plan de l'avoir. Déjà leur complémentarité, leur convenance sont encodées dans le parallélisme des formules verbales.

Pourtant, cette séquence l dit encore davantage en ce sens qu'elle réalise déjà la réunion des éléments à l'intérieur d'une même figure. A côté des juxtapositions contrastantes, par trois fois, le motif insistant d'un complément de destination prédestine le "moi" au "tu":

pour les accompagnements de ma vie en friche (I, 4)
pour la conjuration de mes manitous maléfiques (I, 10)
pour la réverbération de la mort lointains (I, 12) [.]

Ainsi, pour employer la formule du texte, il y a "réverbération" du "moi" au "tu", c'est-à-dire que leur aimantation fortement marquée par la préposition "pour" enclenche une contamination, voire un échange sémantique. "Pour les accompagnements de ma vie en friches" (I, 4) indique, sous une forme réductrice, l'asservissement de l'univers féminin au "moi" parce que le rapport imaginaire est entré dans le champ de conscience où il devient une intentionnalité. La seconde formule: "pour la conjuration..." dit que l'amour délivrera le "je" de sa fatalité. Par contre, la troisième est beaucoup plus riche de substance imaginaire:

moi qui ai des yeux où ciel et mer s'influencent
pour la réverbération de ta mort lointaine
avec cette tache errante de chevreuil que tu as [.]
(I, 11, 12, 13)

Ici, les deux domaines, non seulement entrent en rapport, mais ils s'interpénètrent au point de supprimer leur différence dans une réciprocité entière. Le poème commençait par: "tu as les yeux pers..." (I, 1), le

vers 11 reprend la formule au compte du "je": "moi qui ai des yeux..." (I, 11). Continuant la citation: "moi qui ai des yeux où ciel et mer s'influencent" (I, 11), l'évidence s'impose que le "moi" acquiert ici la matière cosmique du "je". Lui qui présentait un visage "terrestre", animal, voilà qu'il revêt la substance de l'air et de l'eau acquérant par affinité constitutive la capacité de capter le "tu". Or le "tu" qui jusqu'ici n'exposait que des traits cosmiques, composés d'eau ("rosées", "blancheur des nénuphars"), de mouvements d'air ("brises") au printemps, de caractères spatiaux liés au cosmos ("champs...", "...aventure...", "années-lumière", "mort lointaine"), ou des parentés de bêtes délicates ("chaleur d'oiseau"), voilà qu'il s'assimile au chevreuil qui, pour l'imaginaire, est un bison féminisé et que, réciproquement, le "je" bison atteignant le but de sa course peut dans ses yeux réverbérer cette mort de chevreuil, c'est-à-dire féminiser son agressivité de mâle. En outre, le bison fonçait "dans son destin" (I, 8) et littéralement sa course avait pour but la mort du chevreuil. Cette image du chevreuil dans un contexte amoureux s'enracine fortement dans la représentation mironienne. Par exemple, dans: Et l'amour lui-même est atteint⁵⁵, l'aimée a un "coeur effaré de chevreuse en fuite"⁵⁶. Ailleurs, c'est l'amour lui-même, substantif évidemment lié au couple qui appelle dans le malheur l'image de cette bête: "et mon amour qui dévale tel le che-

55 H.R., Et l'amour lui-même est atteint, p. 52.

56 Ibid., p. 52, v. 18.

vreuil atteint"⁵⁷. L'amour, heureux ou malheureux, fait venir à la plume les mêmes mots: quand les "brûlants compagnons" de l'Octobre⁵⁸ ont réalisé leur conjonction, il résulte dans le texte un épanouissement lexical entraînant l'apparition de "chevreuils":

c'est le bruit roux de chevreuils dans la lumière (v.26) [.]

Les compagnons ont, en effet, touché le pays, qualifié de "mère" (v.2) et, réalisant l'indépendance imaginaire du pays, ils ont accompli l'acte d'amour dans son paradigme politique. C'est bien ici, dans la séquence 1 de La marche à l'amour le sens de "pour ta mort lointaine" (I, 12). La chasse aux chevreuils dont la saison est l'automne figure aussi dans l'imaginaire la mise à mort que constitue l'acte d'amour. Par delà toutes ces coïncidences de vocabulaire, on peut percevoir une identité d'ordre imaginaire entre la femme, le monde et le pays. Pour l'instant, les protagonistes de la dyade, dans et par l'acte d'amour, qui est l'acte du couple ont réalisé leur conjonction et ce faisant ont emmêlé leur nature en échangeant leurs signes. L'amante se fait bête à l'image du bison et l'amant devient cosmos. De l'antithèse initiale des éléments de la dyade, l'on est parvenu à une synthèse où le couple manifeste le lien harmonisant dans toute sa plénitude. L'examen des autres séquences vérifiera cette constatation en lui apportant, au plan du lexique et des images, un enrichissement considérable. Nous allons maintenant tenter une synthèse des caractères du "moi" et du "tu" et du mode de leur fu-

57 H.R., Après et plus tard, p. 72, v. 2.

58 H.R., L'Octobre, p. 62, v. 26.

sièonnement dans La marche à l'amour.

D'une façon générale, avons-nous dit, le "je" présente le double caractère du malheur et de l'énergie salvatrice. De cette façon, le "je", comme élément mâle du couple reprend à son compte les caractéristiques du "moi" général et il peut les figurer soit au plan humain, soit sous le mode animal. Ainsi, le malheur prend l'aspect de traits sombres ou de bêtes agressives. Enfin les mêmes figurations pourront servir à exprimer le "moi" dans son aptitude lumineuse selon le renversement progressiste.

Par exemple, le "moi" présente des aspects sauvages pour signifier son incomplétude et sa condition malheureuse. Dans la séquence 1, il parle de "sa vie en friches" (I, 4), de sa nature de "charpente" et de "fardoches" (I, 6). Ces segments descriptifs apparentent le "je" à un pays de colonisation, à moitié émergé de la sauvagerie primitive. Par touches, le portrait du "je" se dessine et celles-ci peuvent être empruntées au mode de la nature ou au registre humain, mais toutes tendent à dire une condition difficile soumise à l'épreuve de la patience. A la séquence 2, le "moi" sera "marcheur d'un pays d'haleine" (II, 7), "à bout de misères et de démesures" (II, 8), il lutte contre ce qui le rend "absent et douloureux" (II, 14), son regard se fait "mince" "au fond du froid" (II, 15). A la séquence 3, la redondance du "sombre" ne puisera pas ses unités dans la nature et la fatalité générale mais, d'une façon intentionnelle, dans le monde du cirque. Le "moi" se montre comme une sorte de clown (III, 19). Sans doute, "épave de dérision", "ballon d'indécence" (III, 8), "pitre aux larmes d'étincelles et de lésions profondes"



(III, 9), dévoré par "l'air et le feu de ses soifs", "cabotin, concasseur de désespoir" (III, 10), a-t-il fait de sa "vie dans un plongeon, une sorte de marais, une espèce de rage noire" (III, 17), mais dans un présent ouvert à l'amour, sa détresse n'est pas incurable. Le nombre de traits, la concentration oratoire par répétition à l'intérieur de larges structures subordonnées, introduites par "qui fait de moi..." (III, 7), "même si" (III, 16) portent à un sommet où le malheur à son comble amorcera une conversion au bonheur de l'amour, cette "idée farouche/ de t'aimer..." (III, 19-20).

Selon le mécanisme cyclique que nous étudierons plus tard dans un chapitre spécifique⁵⁹, à la limite du "noir" et par l'excès même de celui-ci s'engendre la conversion optimiste. La séquence 4 marque justement ce passage des ténèbres à la lumière, dans laquelle les traits sauvages se chargent d'une énergie désormais positive. L'effervescence érotique à la proximité du féminin leur communique une essence aérienne et pyrique. Le sombre destin gouverné par des "manitous maléfiques" (I, 10) fait place à un ciel intériorisé au "moi". "Giboulées d'étoiles" (IV, 1), "éclairs" (IV, 2), "chevaux-vapeur" (IV, 4), "flamme d'une chandelle" (IV, 5). On remarquera, à l'appui de cette conversion, l'exacte reprise de la formule de la séquence "moi qui ai..." (I, 11), "j'ai un coeur..." (IV, 4,5). De toute évidence en pivotant sur le même motif verbal, la représentation s'est métamorphosée du sombre au clair.

Les séquences 5 et 6 consacrées à l'approche puis à l'accomplissement du geste érotique compteront peu de détails exclusivement at-

59-Voir Partie IV, ch. 1, La Structure cyclique, p. 504-647.

tachés au "moi", surtout très peu dans l'ordre de la fatalité. Au contact de la femme, le "je" gagne des traits puisés dans le végétal comme: "mon courage est un sapin toujours vert" (V, 14), "j'ai du chiendent d'achigan plein l'âme" (V, 15). Pour l'imaginaire, peu importe la nature des liens grammaticaux et des relations syntaxiques. Selon le principe de Bachelard: "... toutes les grandes valeurs substantives, tous les mouvements humains valorisés montent sans difficulté au niveau cosmique"⁶⁰. La même image matérielle pourra varier sans fin ses formes dérivées, ses modes d'apparement grammaticaux et syntaxiques, que ce soit par comparaison ou métaphore, par synecdoque ou métonymie, il n'y a aucune variation fondamentale de la projection du "moi" dans la nature. La structure de surface que constituent les formes linguistiques n'intéresse que l'élément formel pour communiquer aux poèmes "la variété du verbe, la vie changeante de la lumière"⁶¹, les images directes de la matière, elles, sont immuables et leur rapport à l'homme rigoureusement universel⁶². Comme il le dit, le poète ou celui qui parle possède un

60 Gaston Bachelard, L'eau et les rêves..., p. 167.

61 Ibid., p. 2.

62 En effet, sous les systèmes et les symboles des diverses cultures, une analyse structurale de l'imaginaire peut déceler la présence des mêmes schèmes de représentation. Ainsi le multiple apparent se ramène-t-il avec une facilité souvent désarmante à quelques grandes unités dont notre analyse rend compte. Même si le propos de notre thèse n'était pas de formaliser en équations structurales les schèmes imaginaires, notre travail est bel et bien soutenu par cette intention que nous réalisons par d'autres moyens tels la description des structures imaginaires et l'analyse des textes de Miron où ces structures exercent une activité.

"corps d'amoureux" (V, 19) qui a accès à l'univers du "tu" par proximité cosmique: il "plonge dans les nuits de sources" (V, 29) dans lesquelles par la communication du "toi" il entre dans la co-substantialité du monde.

La conjonction du "moi" et du "toi" qui avaient été annoncée au futur dès le premier vers de la séquence 3: "nous n'irons plus mourir..." s'opère par la jonction pronominale dans le "nous" au vers 36 de la séquence 5: "nous nous reposerons dans la lumière". Au plan de la représentation cosmique, l'univers passif et doux de la femme est comme investi et incendié par l'énergie du "moi". Le texte annonce: "le monde entier sera changé en toi et en moi" (V, 41). Nous étudierons plus loin la synthèse des deux moitiés imaginaires du couple. Pour le moment, de brefs rappels pour marquer la distance représentent le souvenir du "moi" solitaire à la recherche éperdue de la femme. Ce sont "les femmes de la soif glacée" (V, 31), "tous les saguenays d'eau noire de ma vie" (VI, 20), "les frénésies de frayères au fond du coeur d'outaouais" (VI, 21). Au mode conditionnel, ou antithétique par rapport au bonheur de l'amour, de place en place, d'autres rappels de l'absence de l'aimée, avant la rencontre amoureuse ou après. A la séquence VII: "le froid natal de mes poumons" (VII, 2), "cet homme de lisière" (VII, 7), "éperdument malheureux" (VII, 6), retrouvent la trame malheureuse. La séquence VII, après l'évocation de l'amour retombe dans le présent, c'est-à-dire dans l'absence. Alors, les expressions diverses de la dérégulation affluent de nouveau en se faufilant à travers les autres qui amorcent la conversion, le recommencement de la quête: "ma force fracassée" (VIII, 5), "ma force noire du bout des montagnes" (VIII, 10). Et leur

densité croît encore à la séquence IX où la retombée dans l'absence est totale. Sous des formes diverses, substantifs, adjectifs, verbes, symétriquement disposées par un jeu de répétitions passent encore des variations nombreuses de ce "moi" malheureux, privé, en quête de sa moitié dans la figure du couple: "complète anémie" (IX, 3), "je m'affale tout au long de ma hampe" (IX, 4), "... je titube..." (IX, 5), "je bois/ à la gourde vide du sens de la vie" (IX, 6), "... mer sans nord ni sud" (IX, 7), "sans queue ni tête" (IX, 8), "je n'ai plus de visage... de bras" (IX, 8-11), "croix des sommeils" (IX, 12), etc. L'absence du "toi" plonge dans l'absurde, décère le "moi". Cette abondante représentation du "je" découle essentiellement de l'empêchement concret de former un couple qui renvoie par delà à l'incomplétude de la figure imaginaire. Si la réalité bio-sociale ne dominait et n'affaiblissait ainsi l'effusion proprement imaginaire, d'où un certain prosaïsme qui a certainement assuré le succès de La marche à l'amour, cet exemple servirait à montrer le caractère impérieux de cette figure imaginaire où le monde et le "moi" se joignent et s'interpénètrent par la médiation du couple⁶³.

63 On nous permettra d'insister sur le fait que le couple "réel" et le couple imaginaire constituent deux réalités distinctes qui, même en entretenant un rapport qui n'est pas direct ou d'équivalence simple, possèdent chacun leurs modalités. Ainsi, la réalité sexuelle du couple humain, sentie et vécue dans la relation sexuelle concrète, est-elle un fait brut, psycho-somatique que la biologie et la science du comportement peuvent explorer adéquatement. Mais ce développement est relativement récent et pas encore tout à fait entré dans notre vision. A vrai dire, le couple comme construction imaginaire, c'est-à-dire mode d'appréhension du monde et d'interprétation de celui-ci en rapport avec le "moi" est-il encore confondu avec le couple "réel". On peut dire que la structure harmonisante utilise comme symbole la figure du couple et que, en retour, le

63 (suite) couple concret est appréhendé et décrit à travers la projection de la figure imaginaire. Dissocier les deux réalités équivaut à une psychanalyse de la culture occidentale et à une libération auxquelles les présentes "libérations" sexuelles ne sont pas étrangères. Par exemple, la nouvelle situation économique-sociale de l'homme et de la femme entre en conflit avec la vision imaginaire du couple qui persiste cependant et s'impose, tout comme dans la démonstration de Bachelard, le développement scientifique n'abolit pas les plus tenaces préjugés imaginaires sur la nature du feu et de la combustion. Voir: Gaston Bachelard, La psychanalyse du feu, coll. "Idées", Paris, Gallimard, 1949, 186 p.

La physionomie du "moi" ne comporte pas que des traits généraux ou bien empruntés à la nature végétale ou bien animale, elle va jusqu'au détail de l'anatomie. Séquence IV: alors que jusqu'ici la description avait précédé par images ou suggestions métonymiques, voilà que le "moi" fait l'inventaire de son "corps" qui, devenant concret, s'achemine à la réalisation érotique. Il est comme soulevé par une énergie puissante éclatant dans les "poings" (IV, 3), le coeur (IV, 5). Plus loin, le corps amoureux (V, 19) prendra des "cils d'abeille" (V, 7) par contamination du féminin. Dans l'acte d'amour, l'émission du sperme sera qualifiée de "vent de mon sang"⁶⁴ (V, 39), le "moi" étreint la femme "dans [s]es bras" (V, 40) qui plus loin deviennent "pagayeurs" (VI, 28) de la femme-eau. La "violence de délices" (VI, 4) passe dans ses "absolus poings" (VI, 3), le corps halète (VI, 28), les spasmes éclatent en dynamite (VI, 30) et en "petites apocalypses" (VI, 31), tandis que les mains divaguent "dans les fumées des féeries" (VI, 32). En même temps, des substantifs et des adjectifs, le texte passe à une dominante verbale pour traduire la violence du coït: "je me déploie sur..." (VI, 17), "je roule en toi" (VI, 18), "je vais jusqu'au bout des comètes..." (VI, 27). Tous ces verbes justement actualisent des traits corporels déjà rencontrés sous les formes du nom et de l'adjectif. Le finale de la séquence VI

⁶⁴ La marche à l'amour a certes son importance dans la poésie québécoise comme manifestation d'une prise de la parole amoureuse après le silence janséniste sur le corps et ses réalités. Cependant, le fameux poème contient nombre d'éléments prosaïques, et son imaginaire sent le système, le parti pris plus que le jaillissement profond de la rêverie matérielle, ce qui explique l'illusion de l'auteur et d'un certain public sur son ordre de grandeur réel.

retourne précisément aux membres du corps dans une gesticulation sauvage: "ô mains/ ô poings.../ comme des cogneurs de folles tendresses" (VI, 35) dont le vocatif indique le haut degré d'extase corporelle.

Ces énumérations assez longues tendent à démontrer que le "moi" se présente sous des traits sauvages pour traduire l'absence de la femme ou bien la possession de celle-ci. Les traits peuvent être empruntés au règne végétal ou animal, comme il reste à le voir, ou bien à l'ordre psychologique et moral. Cependant la possession amoureuse proprement dite, quand le "moi" s'y engage, infléchit la représentation dans un sens anatomique. La force érotique, noire quand elle est privée de son objet, frénétique et incendiaire dans la possession, est représentée par l'hypostase du "moi" en bête. Nous avons déjà dit qu'alors le poète utilisait un bestiaire typique, celui des grands quadrupèdes québécois, surtout ceux dont le rut a quelque chose de particulièrement sauvage et qui s'accompagne de clameurs caractéristiques, soit le bison et l'orignal. Le bison apparaît une seule fois, à la strophe 1, comme le symbole de l'entêtement et de l'énergie progressiste (I, 8). Plus loin, à la séquence 2, le "je" se dit curieusement "fou de racines et de feuilles" (II, 10). Sans doute est-ce l'attraction du végétal féminin mais aussi n'est-ce pas la nourriture de l'orignal? Ce passage illustre bien la puissance assimilatrice de l'imaginaire. Virtuellement présent dans l'éclatement érotique de la séquence IV où le corps apparaît dans le feu du désir, c'est pourtant par la médiation du "tu" que l'orignal apparaîtra à la séquence V en tête d'une admirable litanie cosmique: "tu es mon amour/ ma clameur mon brame" (V, 1,2), et enfin, au cours de la même

séquence, le "je" passe à un vocatif fervent afin de puiser dans l'animal en rut puissant l'énergie de la possession érotique. Nous avons déjà dit comment le "je" se jumelait à une bête pour obtenir la plénitude vitale, pour grandir sa nature en la retrempant aux énergies les plus primitives. Telle fut la corneille, tel est maintenant l'original:

original, quand tu brames original
coule-moi dans ta palinthe osseuse
fais-moi passer tout empanaché
dans ton appel et ta détermination
Montréal est grand comme un désordre universel⁶⁵ (V,21-25) [.]

Aussi, l'original est-il le surmâle, double du "moi", le "marcheur d'un pays d'haleine" (II, 7), "cet homme de lisière à bramer ton nom/ éperdument malheureux dans les pluies de trèfles" (VII, 6,7), cette force noire du bout de mes montagnes" (VIII, 6). Comme il a été surabondamment démontré, le poète s'identifie non par métaphore ornementale, mais par image directe prise à la base vitale, à la bête puissante dont le rut impressionnant signifie à ses yeux la propre violence de l'Eros qu'il éprouve dans sa chair. Le "moi", élément mâle du couple, possède donc une représentation distincte, à lui exclusive, qui sous forme de traits farouches ou d'hypostasés animales constitue une force érotique qui divague dans le malheur de l'exil ou bien monte à l'assaut de l'élément femelle pour réaliser le couple.

⁶⁵ Montréal rime antithétiquement avec "original" prolongeant ainsi sur un autre plan la conjonction du premier jeu de rimes: Mont-Royal-original. Par cet acte d'amour, Montréal est un lieu assimilé au cosmos, mais il demeure en même temps le contraire du monde primitif dans lequel celui qui parle veut se couler ("palinthe osseuse"). Figure à la fois adverse de la nature et transposée par l'acte sauvage de l'amour.

En corrélation textuelle, en liaison imaginaire au sein de la figure, le "tu engendre une représentation non moins abondante et variée. Comme il s'agit de la description et du récit d'un acte d'amour, on s'attendrait à maint détails de sensualité où le "moi" expérimenterait la chair concrète de la femme. Or celle-ci demeure presque toujours dans le registre imaginaire, elle renvoie non à une femme de chair et d'os mais au monde dont elle ouvre le mystère et assure la possession, cosmos qu'elle porte en elle-même et qu'elle constitue elle-même. Aussi son évocation, parallèle à la parade érotique du "moi", rend présent le cosmos: c'est ce que signifie la structure de la séquence 1: "tu as..." (v.1), "moi [j] ai..." (v.11). A la séquence 1, en s'appuyant sur un blason du corps de l'aimée, chaque élément du corps renvoie à l'espace et au contenu du cosmos. Si le point de départ réside dans la perception sensible du corps, celle-ci demeure générale, conventionnelle, très peu différenciée et sert uniquement de tremplin à la pénétration cosmique. Examinons cette structure énumérative à laquelle le poète reviendra par la suite:

tu as les yeux pers des champs de rosées
 tu as des yeux d'aventure et d'années-lumière
 la douceur du fond des brises au mois de mai...
 avec cette chaleur d'oiseau à ton corps craintif...
 la blancheur des nénuphars s'élève jusqu'à ton cou...
 avec cette tache errante de chevreuil que tu as [...]
 (I, v.1,2,3,5,9,13)

Deux constatations s'imposent. La première, déjà énoncée, c'est que le corps de la femme est une médiation entre le "moi" et le cosmos. Ainsi l'on part d'une sorte de blason: "yeux", "corps", "cou", "tache" de naissance pour entrer dans un déploiement cosmique. La deuxième cons-

tatation, c'est que la représentation du "toi" est beaucoup moins spécialisée et orientée que celle du "moi". Elle embrasse, en effet, la totalité cosmique, espace, temporalité des saisons, jeux de lumière, avec un accent privilégié toutefois sur la terre dans son renouveau printanier ou sa plénitude estivale. Alors, de fréquentes allusions au végétal, aux éléments aquatiques, à un bestiaire délicat, féminisé (le "chevreuil" est femelle par rapport au "bison") donneront au "tu" la substance d'une expérience familière au "je" dans son contact au monde québécois. Une fois seulement, l'hiver et sa neige serviront à évoquer la blancheur de la femme, couleur érotique chez Mirón, - (séquence VI) mais c'est au point où la neige va céder au printemps. Si l'on veut bien se rappeler nos analyses précédentes, la force de l'Eros est liée au printemps et son jaillissement, pour l'imaginaire, est enté sur les grands rythmes tellurico-cosmiques. Aussi la crue érotique de la nature détermine-t-elle une effervescence printanière et le climat de l'expérience amoureuse s'accorde-t-il à la profusion végétale et aquatique, tout comme à la plénitude estivale de la terre vivant son cycle amoureux. Pour l'imaginaire, l'homme en fils de la terre dont il sort, la science le corrobore, participe étroitement par mille passages à la vie cosmique. Ainsi, dans cette seule séquence I, tout le cosmos affleure. Un espace immense dans: "champs" (I, 11), "aventure" (I, 2), "années-lumière" (I, 2), la présence des eaux: "champs de rosées" (I, 1), "blancheur des nénuphars" (I, 9), et des vents: "la douceur du fond des brises" (I, 3), l'épiphanie animale dans: "la chaleur de l'oiseau" (I, 5) et la "tache errante de chevreuil" (I, 13), et enfin le cycle des saisons: "... mois

de mai" (I, 3). Comme on l'a dit, l'évocation prend appui sur une expérience sensible du corps de la femme pour atteindre l'intimité du monde. Le procédé assez constant mérite d'être souligné. Chaque évocation du corps de la femme en début de vers s'accompagne dans la suite du vers de sa correspondance cosmique. C'est pourquoi, nous avons parlé de la forme du blason. A au moins deux endroits, le procédé revient sous une forme litanique marquée, répondant à une structure expérimentée dès le début de La marche... : (élément corporel = élément cosmique). Ainsi, à la séquence 2:

la bouche envahie par la fraîcheur des herbes (II, 2)
le corps mûri par les jardins oubliés (II, 3)
... tes seins sont devenus des envoûtements (II, 4) [.]

Peu importe la nature du lien entre l'élément-corps et l'élément-monde, que ce soit le verbe d'état ou d'action comme ici, ailleurs l'adjectif, l'apposition ou le complément déterminatif, tous les liens réalisent la liaison imaginaire qui personnifie cosmiquement le "tu" pour l'offrir à l'avidité du "moi". En cette même séquence, l'on peut encore vérifier la nature de l'aimée comme totalité cosmique:

... tu es l'aube dans mes bras... (II, 5)
... tu changes comme les saisons (II, 6)
t'aimer fou de racines et de feuilles (II, 10).

avec toutefois une nette parenté avec l'expérience humaine centrée sur la terre avec ses éléments, les êtres qui la peuplent et la succession des saisons. À la séquence 3, on trouvera encore sous la forme de compléments déterminatifs, un exemple du procédé d'équivalence corps-monde:

tes mains de ciel de soie (III, 11)
ton corps de voie lactée (III, 15) [.]

L'on pourrait reprendre l'étude de la gémellité à propos de la femme. Celle-ci est, en effet, projetée sur le cosmos qui en devient la forme jumelle. Nous avons, au sens fort, la femme-paysage dont parlait Bachelard⁶⁶. Et l'on peut remarquer incidemment la justesse de l'analyse du philosophe qui montre comment l'eau est valorisée substantiellement par référence au lait maternel de sorte qu'elle y puisse un caractère profondément féminin. Et de là, de la mère projetée sur la nature, le rêve intérieur glisse à la seconde femme, l'amante ou l'épouse. Or Miron écrit:

coulè-moi dans tes mains de ciel de soie
là tête la première pour ne plus revenir
si ce n'est pour remonter debout à ton flanc
nouveau venu de l'amour du monde
constelle-moi de ton corps de voie lactée (III, 11-15) [.]

Ce passage illustre en totalité le raisonnement bachelardien. Lait et eau forment une seule et même substance, image de la mère. En se plongeant dans la mer féminine, l'amant redevient le fils de la femme.

Mais c'est à la séquence IV que nous rencontrons le blason le plus complet, le mieux organisé, instruit de la topographie corporelle par la violente mémoire de la possession érotique:

toi, tu as la tête d'abîme douce...
la nuit de saule dans tes cheveux
un visage enneigé de hasards et de fruits
un regard entretenu de sources cachées
et mille chants d'insectes dans tes veines
et mille pluies de pétales dans tes caresses (IV, 6-11) [.]

L'énumération plus riche et plus concrète des éléments cosmiques entretient aussi un lien plus serré, plus littéral en quelque sorte avec le

⁶⁶ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves..., p. 171.

corps de la femme. En effet, c'est à une expérience concrète, voire familière, d'une nature d'été que renvoie cette liste de références à des éléments du monde. L'immédiat: "insectes", "pétales", "fruits", "saule" est cependant agrandi par une aura de mystère qui plonge aux profondeurs du nocturne cosmique: "abîme douce", "nuit de saule", "visage enneigé", "sources cachées". Ainsi l'équivalence postulée par le verbe "avoir" tient-elle aussi compte du caractère imaginaire de la relation en marquant le mystère de la relation du "moi" au monde qui se noue dans la psyché humaine au contact des matières.

A ce point, il convient de rappeler les caractéristiques du "toi" telles que nous les avons définies au début de notre étude du couple quand elles se posaient en antithèse au "moi" et entraient avec celui-ci en dialectique de complémentarité au sein de la figure. Essentiellement, le "tu" était gémellisé au cosmos, à un cosmos défini surtout par des éléments terrestres, végétaux et saisons, par un bestiaire léger, il avait un caractère de passivité douce et accueillante. L'attrait érotique reposait sur cette complémentarité antithétique qui faisait le "moi" avide de la femme ou mieux du monde à travers le corps de la femme. La femme au total n'est pas simplement telle femme ou même la femme; elle porte la substance totale du paysage cosmique dont elle est le révélateur, la clé et la possession.

De même que le "moi" se modifiait à l'approche de la conjonction érotique, en passant du sombre au clair, du froid au feu, et acquerrait des caractéristiques du "toi", ainsi le "toi" devient à proprement parler la possession du "moi" et sa propre substance. A la séquence V,

le processus est illustré avec force par la répétition du motif: "tu es ma..." "tu es mon..." qui manifeste l'intentionnalité possessive, l'assimilation par le "moi" de la substance du "toi". Il y a cependant plus que simple volonté d'appropriation puisque le début de la séquence esquisse l'échange des deux mondes, le mâle et le femelle, dans la rencontre érotique:

tu es mon amour
 ma clameur mon brame...
 tu es ma réconciliation batailleuse (V, 1,2,6) [.]

La femme acquiert les caractéristiques du mâle comme le dira plus loin, à la séquence VI, d'une façon explicite, le processus imaginaire assumé par la conscience:

je fais naître en toi
 les frénésies de frayères au fond du coeur d'outaouais
 puis le cri de l'engoulement vient s'abattre dans ta gorge
 (VI, 20-22) [.]

Ainsi, de même que le "moi" assimile le monde par la possession du "tu" qui le porte, de même la passive femme dans la fièvre de l'étreinte, s'anime de l'énergie érotique du "moi". La frénésie s'empare de la "gigoteuse"⁶⁷, l'expression "le cri de l'engoulement" allie à la fois la violence du brame et le bestiaire délicat, faisant converger les deux bestiaires. Ce processus illustre la finalité harmonisante du couple, figure qui consiste par le biais de la complémentarité sexuelle à assurer imaginativement la jonction du "moi" et de l'autre, c'est-à-dire du monde.

Il est important, au plan où nous situons notre étude, de bien

67 CO., [Courtepointe] 5, III, v. 18, 19, p. 39.

distinguer le sexuel proprement dit de sa fonction imaginaire. Tout comme la lune n'est évidemment pas le destin de l'homme, le couple n'est pas non plus en lui-même la rencontre du "moi" et du monde. Alors intervient l'imaginaire dans lequel la réalité du couple devient figure harmonisante, c'est-à-dire un lien anthropologique où le "moi" en tant que pulsion subjective et assimilatrice rencontre le "toi" en tant qu'intimation objective émanant du milieu cosmique⁶⁸. En d'autres termes, ce que Durand avait défini sous le nom de trajet anthropologique au point de vue de la dynamique générale de l'imaginaire, nous le retrouvons sous une forme statique dans le microcosme de la figure du couple. Nous pensons avoir déjà démontré par cette étude de La marche à l'amour que les caractéristiques du trajet anthropologique, "incessant échange" entre les pôles et "genèse réciproque" de ceux-ci se retrouvait parfaitement au niveau du couple. Le récit qui sous-tend La marche à l'amour donne l'initiative au "moi", donc une certaine antériorité ontologique:

j'irai te chercher et nous vivrons sur la terre⁶⁹[,] ,
mais celle-ci est largement compensée par la fonction imaginaire de la femme. Si le mâle approche la femme et la possède en déployant les ressources maximales de son énergie, en revanche, c'est la femme qui apporte dans une offrande substantielle la terre à l'avidité du "je" de sorte que les deux éléments s'engendrent réciproquement à des réalités différentes. Le "moi", comme le dit la séquence 1, va "réverbérer" le "tu", étreindre

68 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire..., Paris, Bordas, 1969, p. 38.

69 H.R., La marche à l'amour, III, v. 6, p. 37.

les réalités terrestres, ce que disent les fragments du blason disséminés dans La marche à l'amour où les parties du corps de l'aimée se transforment directement par le verbe être ou le verbe avoir en éléments tellurico-cosmiques:

toi tu es la tête d'abîme douce n'est-ce pas
la nuit de saule dans tes cheveux
un visage de neige de hasards et de fruits
un regard entretenu de sources cachées
et mille chants d'insectes dans tes veines
et mille pluies de pétales dans tes caresses (IV, 6-11) [.]

Réciproquement, le "moi" apportera au "toi" passif, tendre, substantiel, l'énergie du feu, la force érotique de l'animal et la rythmique sexuelle. Par exemple, dans la séquence VI, outre que tous les éléments du clavier cosmique donnent de la voix, les deux univers se juxtaposent et se conjoignent. L'accomplissement érotique consiste justement dans la possession réciproque et l'échange des signes allant jusqu'à la confusion. Dès les premiers vers, le phénomène de mise en rapport et d'échange des valences s'affirme:

la marche à l'amour s'ébruite en un voilier
de pas voletant par les eaux bléssées de nénuphars
(VI, 12) [.]

La "marche à l'amour" est essentiellement l'initiative du mâle, tout à l'heure progression de l'original qui passait "tout cabré et empanaché" (V, 2,3). Or maintenant, la proximité de la femme et l'action du rayonnement féminin corrode l'énergie du mâle, l'"aquifie" pour l'harmoniser au "toi". C'est ainsi que la "clameur", le "brame", littéralement "s'ébruite" (VI, 1) en bruit de pas. Mais l'action assimilatrice ne se limite pas au diminutif, les "bruits de pas" dans le syntagme nominal se métaphorisent en oiseaux aquatiques. Les eaux sont éminemment

féminines et c'est pourquoi leur présence associée à la femme se manifeste dans le texte entraînant avec elles une épiphanie végétale et animale qui leur est harmonisée: "voiliers" (d'oiseaux), "nénuphars". La juxtaposition et la contamination se poursuivent aux vers suivants. La violence des poings (VI, 3,4)⁷⁰ se nuance tout de suite de "délices" ce qui suggère la jouissance et, du reste, au même moment l'expression passe à un autre registre de quasi pure fantaisie verbale et prosodique: "ah violence de délices et d'aval" (VI, 4). L'expression couple les termes de "délices" et "aval", accusant ainsi une dérive verbale dans le sens des "eaux". Le geste érotique est figuré dans le texte par une imitation rythmique, ici une expression reprise par trois fois et saccadée par des blancs (VI, 6,7,8), procédé qui sera repris vers la fin de la séquence (VI, 28, 29, 30) par l'image d'une descente rapide des eaux comme si le "je" "sautait un rapide" et enfin par cette allitération du "f" dont nous avons déjà analysé les vertus⁷¹.

Si nous reprenons le fil de notre analyse un peu plus haut, la "violence des poings" fait immédiatement place à la venue délicate de la femme (VI, 8,9). Fait à noter, la femme apparaît sous la forme de l'hiver cédant au printemps, saison comme on le sait fortement érotique. En moins de trois vers, les "frimas" (VI, 9) auront fait place à la canicule. C'est ainsi que l'épiphanie féminine des "frimas" s'as-

⁷⁰ Il est intéressant de noter que les seuls éléments corporels cités du "je" sont violents: poings, mains.

⁷¹ Voir p. 126, note 35. H.R., L'ombre de l'ombre p. 80 illustrera à merveille ces aspects.

socie immédiatement au feu du "moi". En ce moment qui constitue le sommet de la courbe érotique, la femme plus que jamais résume le monde et coïncide à lui dans son corps, objet audio-visuel, thermique et musical⁷², mais peu respiré et senti comme partout dans la poésie de Miron. Toute la palette sensorielle s'étale en quelques vers: "longues flammèches" (VI, 12), "cris des pluviers" (VI, 12), "harmonica du monde" (VI, 13), "ton corps tiède" (VI, 14), "fraîche chaleur de cigale" (VI, 17). Bref, dans cette seule séquence, la femme se jumelle à tous les aspects du monde et de la terre, surtout le végétal et les bêtes délicates, le "moi" apporte le cri, l'élan et le geste amoureux. Les deux domaines, mâle et femelle, entrent en inter-relation, la femme acquérant le cri et la frénésie:

je fais naître en toi
 les frénésies de fayères au fond du cœur d'outaouais
 puis le cri de l'engoulement vient s'abattre dans ta gorge
 (VI, 20-22) [.]

tandis que le "moi" perd "les saguenays d'eau noire de [sa] vie" (VI, 19), atteint la plénitude du centre, lui qui, noir et désespéré, errait droit en avant, et dans une incandescence adoucie par la présence de la femme arrive à la fusion rythmique du travail sexuel. Chacun demeurant dans son ordre a cependant reçu quelque chose de l'autre, une qualité complémentaire, une participation qui les constituent en figure harmonisante. Cette séquence a donc pu illustrer chacun des deux sémantismes, le mâle et le femelle, les montrer en juxtaposition étroite par caractéristiques

72 Nous devons cette observation à Eugène Roberto, Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Miron, Editions de l'Université d'Ottawa, 1979, p. 167-169.

couplées et additionnées au fil du texte. L'énergie de l'Eros traverse et unit les deux protagonistes pour unir dans une figure ce qui était au départ antithétique. L'incandescence, la fièvre et la rythmique particulière sont en quelque sorte des phénomènes énergétiques accompagnant et opérant la fusion du mâle et du femelle en couple pour utiliser un vocabulaire emprunté à la science de l'atome.

Tous les aspects de la réalité imaginaire du couple sont à nouveau réalisés dans L'ombre de l'ombre⁷³ qui se concentre plus particulièrement sur le moment de fusion, ce "dormir et s'aimer encore" (v.24). A un point plus avancé que dans La marche à l'amour, car le monde et la réalité extérieure disparaissent dans l'incandescence rythmique du coït. Le poème commence justement par le leitmotiv de "la mort" (v.1,5,6) et de l'évanouissement du monde (v.4) qui, plus précisément, chavire dans une vertigineuse descente sur une route d'eau qui est l'acte sexuel. Anecdoticquement, cette mort qui "ne pèse que l'ombre de l'ombre" (VI, 17) se confond avec "l'ombre de l'ombre" de chaque nuit" (VI, 23). Mais la reprise de l'expression "l'ombre de l'ombre" indique bien que le fait imaginaire de l'unité musico-rythmique du monde atteinte dans l'acte d'amour s'identifie avec le concret des nuits heureuses. On peut vérifier comme nous l'avons fait pour La marche à l'amour la présence simultanée du "moi" en frénésie, du "toi" cosmique, l'illustration mimée rythmiquement de l'acte d'amour et l'allitération du "f" qui marque la satisfaction harmonisante procurée par la jonction érotique des éléments mâle et femelle. Au point de vue rythmique, L'ombre de l'ombre présente une il-

73 H.R., L'ombre de l'ombre, p. 80.

lustration remarquablement diversifiée:

la mort aux yeux de chavirements de ciel et terre
 en petits coups des à-coups de vitesse aux manettes au
 volant des roues
 en petites gorgées de secousses de laveuse de chemins
 carrossables
 en petits élans de kayak en descente et culbute et cascades
 et toboggan (v.6-9) [.]

On y observe la même dérive verbale que nous signalions, le sens littéraire n'ayant plus trop d'importance. Il s'agit de créer des motifs rythmiques par répétition de mots ou de phonèmes explosifs ou gutturaux. Cependant le thème de la descente accidentée par divers véhicules domine sous le déroulement des séquences rythmiques inspirées probablement des litanies de chansons à répondre ou encore du piétinement de la gigue.

La même obsession rythmique reviendra dans la fameuse allitération du "f":

femme ô femme petites âmes petites vagues petites suites de
 petits fracassements dans mes bras
 de froissements de papier à cigarette
 de frondaisons dans les frayères des voluptés
 de feux doux s'épandant à l'infini du fini (v.15-18) [.]

Répétitions, jeux phonétiques créent un tissu rythmique mimant le travail sexuel joint à son irradiation imaginaire qui culmine dans l'évocation phonético-rythmique de la "felix conjunctio" qui se traduit par les mêmes procédés. Seule varie la tonalité générale de l'allitération, la première fois violente, heurtée, et la seconde tendre, murmurée. Le "f", comme le texte le dit, imprime au discours le mouvement de la propagation infinie du feu, parce que l'acte sexuel comme mouvement humain fondamental monte naturellement au niveau cosmique⁷⁴. La marche à l'a-

74. On peut appliquer au feu la remarque de Bachelard au sujet de l'eau et de ses rapports aux sentiments humains, comme il s'agit du même ordre matériel et de la même structure de représentation.

mour, bien que le plus long et le plus spectaculaire des poèmes de Miron, n'occupe pas cependant, comme on pourrait le penser, le centre de l'oeuvre. Il représente une étape, significative certes, mais la route du poète va au-delà. L'amour, comme expression et dynamique du couple, s'emboîtera dans de plus vastes structures, plus exactement au lieu de se terminer au geste sexuel, à la constitution d'une figure statique, celle du couple, il servira à enclancher le mouvement cyclique et par-delà la spirale progressiste par une conversion ou un développement de son énergie propre. Un jour, l'exultation et la plénitude procurée par la possession d'une femme, de la femme, lui sembleront une "éternité passagère"⁷⁵ une éphémère éternité. Pourtant, La marche à l'amour fleurit encore dans les Courtepointes, principalement à travers la cinquième dont on admettra cependant qu'elle détonne dans l'ensemble, réminiscence d'un autrefois poétique ou régression par rapport à la grave problématique du destin de l'homme qui hante ce bref recueil.

Nous avons déjà observé au sujet de La marche à l'amour que, par sa structure de suite, le poème promettait de s'allonger ou de se varier à volonté. Or, dans la cinquième courtepointe⁷⁶, Miron rassemble trois poèmes d'amour qui se rattachent à l'inspiration et à la manière de La marche à l'amour. Le premier: "Il fait un temps fou de soleil carroussel" (p.37) présente un couple en parfait accord sémantique, toute différence résorbée dans des images communes. Cet apaisement produit par la parfaite équivalence imaginaire des éléments du couple

75 CO., [Courtepointe] 7, III, v.3, p. 50.

76 CO., [Courtepointe] 5, p. 37-39.

dans le fruit de la fusion érotique se traduit par la formule leitmotiv: "il fait un temps...". Or ce temps possède toutes les qualités, diurnes, nocturnes, il est fou et someillant, violent et estompé. Bref, l'ordre du couple heureux dont le "moi" et le "toi" sont consommés l'un par l'autre comporte la gamme complète des plantes et des bêtes saisie dans toutes les nuances du temps mais, comme il va de soi, restitué également dans le prisme de l'expérience du poète, celle de l'enfance, celle de vastes lectures.

La composition présente ce fait remarquable qu'elle procède à une mise au point progressive, le pronom émergeant peu à peu d'un paysage de bonheur, d'abord noté à l'impersonnel: "Il fait...". Le monde est devenu la projection du couple heureux fondant la violence naguère du "moi" dans la placidité du cosmique tendre de la femme. "[T]emps fou de soleil carroussel" (v.1), "il allume tous les rêves..." (v.6), "Belle vie... je te coupe" (v.7), "revolvers éteints" (v.9), "château... dans la braise" (v.21) rappellent les traits du "moi", sa violence, son affinité pour le feu, mais on peut voir que ces caractères sont comme poncés et alanguis par l'accord au féminin: "rêves", "éteints", "châteaux" réalisent déjà une certaine alchimie des valeurs sexuelles, le reste de la démarche harmonisante s'opère dans le déploiement des caractéristiques féminines, par l'inversion obtenue à l'aide de répétitions et de contrastes. Pour ne s'en tenir qu'aux éléments primitifs auxquels est entée l'imagination, le femme envahit le texte par les schèmes conjugués du végétal et de l'eau. Ainsi la végétation fait-elle son apparition au vers 2 et sa palpitation s'harmonise-t-elle déjà à la violence

du "soleil carroussel". Plus loin "l'arbre seul" (v.5) et "les rêves de son feuillage" (v.6) s'offrent comme un objet de désir que le "vent", jouant le rôle masculin, incendie. A la strophe 2, la vie n'apparaît-elle pas comme une fleur coupée (v.7) annonçant l'aimée au "nom de bouquet" (v.14) que l'aphorisme surréaliste: "les fleurs sont belles de la santé des femmes" (v.11) avait médiatisée. Quant au "soleil fou" et à son mouvement giratoire, voilà qu'il atteint le "moi" parce qu'il était secrètement la polarité érotique du "toi", et dans ce poème le "moi" joue tout autant le rôle passif que naguère il jouait celui de l'agresseur. C'est pourquoi le soleil s'éteint quand il a provoqué la mort du "moi" et celui-ci renaît dans la zone féminine. Ses yeux se font "étangs tranquilles" (v.10) et tout de suite des fleurs apparaissent. L'enchaînement syntagmatique, la juxtaposition superficiellement peu justifiable des fleurs et de l'eau attestent leur forte liaison imaginaire comme épiphanie du féminin. A partir de là, il faut noter les répétitions du motif: "Il fait..." avec une inversion très marquée des valeurs. A: "Il fait un temps fou de soleil carroussel" (v.1) répond: "il fait un monde heureux foulé de vols courbes" (v.7). La variation du substantif n'est qu'apparente, de "temps" à "monde" puisque le sens et le lexique de la strophe identifie les deux termes. En effet, le temps de la strophe est un temps-oiseau puisqu'il "ramage de toi" (v.12), le "je" lui-même s'assimile à ce temps parce qu'il parle "à voix de passerelles" (v.13), et enfin ce "monde de vols courbes" (v.17) double simplement ce temps-oiseau, tandis que les "vols courbes" reprennent le "soleil carroussel" du premier vers. Deux remarques s'imposent: le tour imperson-

nel: "Il fait un temps... monde" cache en réalité le "je" dont l'apparition explicite tarde jusqu'au vers 15. Nous avons surpris leur identité dans le sens commun de "ramage" et "parle". Le "je" reposant dans l'accord au "toi" au sein de la figure complète et apaisée du couple atteint lui aussi à la dimension cosmique et il se confond à ce temps-espace de l'immensité cosmique. A vrai dire, ce temps de l'impersonnel n'a rien de chronométrique, il forme à dessein une expression vague aux implications nombreuses pouvant inclure la totalité perçue par le "je". Enfin, la deuxième remarque consiste à dire que le "je" assume aussi bien les valeurs féminines que les siennes propres, aptitude déjà signifiée par la réverbération au début de La marche à l'amour⁷⁷ et qu'une belle image du Quatrième amour exprime encore mieux:

Et je te porte sur toute la surface de mon corps
comme Lascaux
moi pan de mur céleste⁷⁸ [.]

Ainsi, le "noir", cette substance agreste, pierreuse du "moi" a-t-elle été transformée en ciel où le "toi" s'imprime totalement. Dans ce poème donc: "Il fait un temps", le "je" acquiert les signes du féminin. Déjà, il était devenu "étangs tranquilles" (v.10), il parle par la voix féminine des "passerelles" et, par un jeu de rimes internes, il montera dans les "échelles" de ses regards pour offrir au "tu" un "moi" devenu vert de forêt, "caravelle" (v.19). Sa propre substance est devenue à proprement parler l'image réverbérée de la femme dans les jeux de mots et d'images

77 H.R., La marche à l'amour, I, v.12, p. 36.

78 H.R., Le quatrième amour, p. 84.

sur l'eau et la végétation et un délicat bestiaire d'oiseaux: La triple reprise finale de : "il fait un temps..." (v.20,21,22) irradie et prolonge ce temps devenu indistinct parce qu'il est fait de l'être cosmique des éléments du couple fondus l'un dans l'autre. Le "temps de cheval gris", "... de châteaux", "... de lune" rassemble les instants choisis de l'enfance, de la légende, pour signifier la totalité heureuse, apaisée du couple-paysage. Que conclure sinon que le "nous" résultant de la conjonction du "moi" et du "toi" en se réalisant perd sa distinction personnelle pour se fondre au monde. C'est ainsi que les deux éléments, le mâle et le femelle, aux attributions naguère assez précises perdent ici leurs caractères propres pour fonder un être qui disparaît dans l'impersonnel cosmique. On a pu vérifier l'échange des signes, du "moi" ne subsistant que le feu, "château... dans la braise" (v.21), - tout le monde de la femme l'a intimement pénétré. Pour elle, il a assassiné la "belle vie", la vie solaire afin d'accepter l'image de la femme dans ses yeux devenus "étangs tranquilles" (v.10): Il se produit dans le texte une inversion des valeurs sur le pivot de termes communs. Ainsi la "Belle vie" (v.7) assassinée renaît dans "les fleurs sont belles..." (v.11), "il fait un temps..." effectue une rotation complète jusqu'à ce que le "soleil carroussel" (v.1) devienne "lune" (v.22). Le phénomène de l'inversion jouant subtilement à travers les répétitions, la corrosion des contrastes et la dépersonnalisation des éléments a donc créé un couple-paysage de caractère cosmique dans lequel le féminin a absorbé le mâle, puisque nettement sa qualité domine dans ce texte et que tout est construit en fonction de lui, le "je" ne disant que lui et

ses actions: "je monte...", "je t'envoie..." (identiques ou complémentaires par le parallélisme) étant complètement polarisées par celui-ci.

La même alchimie préside au 2^e poème de la [Courtepointe]⁷⁹.

L'ordre d'apparition des pronoms sera le même, le "nous" d'abord au vers 4 puis les deux pronoms du couple à partir du vers 5. Un même retard dans l'apparition des personnes fait émerger celles-ci d'un tissu d'images cosmiques. La construction a plus de fermeté syntaxique, s'appuyant sur des subordonnants: "même si" (v.4), "comme" (v.7), fait à mettre en évidence car ce deuxième poème se sépare du premier en ceci qu'il conduit à une mise en évidence des personnes concrètes alors que le premier les ayant fait naître un instant, les ramenait à la fin au magma cosmique. Toutefois, l'on aurait tort de croire à un changement de régime imaginaire car la précision syntaxique, la claire partition des pronoms ne sert en définitive qu'à illustrer à partir du fait concret d'une "mise au lit" la conjonction érotique du ciel et de la terre. Une femme-ciel vient s'allonger par le "silence animal de la plaine" (v.8). L'on peut établir avec précision que la plaine représente l'élément mâle parce que l'antithèse sexuée du ciel frais "et buvant les rosées d'envol" (v.6) s'opposant au "vieux silence animal de la plaine" (v.8) peut servir d'indication sur la motivation imaginaire, d'autant plus que le "moi" apparaît immédiatement après dans le syntagme et que la nature animale du silence se range exactement dans la caractéristique du "moi" opposé au "toi". La comparaison du vers 9: "comme la mer"

⁷⁹ CO., [Courtepointe]. 5, II, p. 38.

apparie, en effet, le "moi" au ciel réalisant la figure complète du couple. Ainsi les deux éléments du couple s'harmonisent-ils, le vieil Erôs brutal se transformant en "tourbillon du coeur" (v.10). Finalement, les deux amants se sont joints dans l'imaginaire en revêtant tous deux des personnalités jumelles que désignent les comparaisons communes: "comme un ciel" (v.7), "comme la mer" (v.9) placées dans le vers à des pôles opposés et complémentaires. En outre, la représentation du "moi" par un élément féminin: "la plaine" et la réduction du caractère mâle à une forme épithète: "animal" contribue à résorber la dualité du couple et à rapprocher la figure de celle du corps jumeau. Deux étendues terrestre et céleste se joignent dans une liquidité semblable, que ce soit la "rosée" ou la "mer", liquidité soulevée pareillement soit "d'envol" (v.16), soit d'"un tourbillon". En définitive, ce poème illustre encore le parfait échange des éléments mâle et femelle à l'intérieur de la figure du couple au moment où le geste érotique s'accomplit et tout naturellement s'étend au cosmos sous les espèces du ciel et de la mer. Comme le rappelle le dernier vers, le cosmique ne s'affranchit pas du corporel mais il assume l'élément mâle et l'élément femelle pour les soulever d'une même force par l'"envol" et le "tourbillon". On aura remarqué encore une fois le parallélisme des connotations du "moi" et du "toi" et leur symétrie de disposition dans le texte, ici au premier et au dernier vers.

Enfin, le troisième et dernier poème de la [Courtepointe] 5⁸⁰ reprend et condense tous les thèmes de La marche à l'amour. A lui seul,

80 CO., [Courtepointe] 5, II, p. 38-39.

il constitue La marche à l'amour au complet. Celle-ci comprenait des séquences descriptives où les deux éléments, le mâle et le femelle, élaboraient une représentation contrastée d'eux-mêmes. Le "moi", comme un être marqué par la fatalité se jetait désespérément à l'amour, le "toi", être passif et doux, se déployait comme une quintessence du monde. Or dans l'atmosphère érotique du printemps (v.3) qui tourne au feu (v.8 et 12) et à la violence de l'orgasme (v.15,16) le "moi" et le "tu" sont confrontés brièvement et synthétiquement par rapport aux multiples passages descriptifs de La marche à l'amour de L'homme rapaillé. Mais il suffit d'un rapprochement même rapide pour retrouver terme à terme l'essentiel des litanies cosmiques de La marche à l'amour. Dès le premier vers, le couple est posé: "toi qui m'aimes", puis les vers 2 à 8 appartiendront au "toi" évoqué à travers tout un jeu d'images qui, sous formes diverses, adjectifs, compléments du nom, apposition, donnent à la femme la substance de l'air, de la terre, de l'eau, des oiseaux et des fruits de la terre. Sans revenir sur des analyses déjà faites, qu'il suffise de noter encore le caractère direct de l'identification de la femme au monde. Pour l'imaginaire, il n'y a pas de distance entre la femme et le kaléidoscope du monde évoqué sous trois éléments matériels et leur efflorescence, terre, air, eau. Elle les symbolise et eux la définissent. Les formules utilisées ici montrent que l'imaginaire ne procède pas selon la logique courante. C'est ainsi que le substantif se fait directement adjectif en gardant sa forme: "ma frégate nénuphar" (III, v.2), "mon envolée libellule" (III, v.2), "rêves céréales" (III, v.4). Le lexique garde l'empreinte du court-circuit de la logique de

l'imaginaire qui rejoint directement à propos des images évoquant le "toi" la présence prochaine, enveloppante de la matière. Le vers 8 est un vers pivot à plus d'un titre puisque la conjonction du "je" au "tu" s'y accomplit. La qualité cosmique de la femme persiste dans le "miel" mais celui-ci est associé à "tempête de miel". Or la tempête, le "feu" et "moi" introduisent à l'univers incandescent du "je". La rapidité de la coordination "et" accélère la mise en rapport des deux éléments dans le geste déjà érotique. Il est à noter que le "je" n'est pas montré dans le désespoir de l'exil mais au moment où la force érotique va réaliser la conjonction. Donc, seul "braque et balai" (III, v.9) peuvent sous une forme familière rappeler, et encore puisque cette gesticulation accompagne la jubilation érotique, la noire errance d'avant l'amour. Déjà, au départ du poème, le "moi" incendié entre dans la phase décisive de la conjonction érotique. Dès lors se vérifient les données dont nous avons fait état, le "je" donne son feu au "toi" dont la poitrine se fait d'"étincelles" (III, v.12), la femme communique au "je" toute sa richesse tellurique: "gigoteuse" (III, v. 18), "giboyeuse" (III, v.19), "vacillantes douceurs" (III, v.22). Ainsi ce court poème condense toutes les caractéristiques mâles et femelles des éléments du couple dans une description contrastante et complémentaire et esquisse au moment de l'amour le protocole de la réciprocité des deux univers. Sa forme circulaire puisque le finale revient à la description de l'aimée sous forme du vocatif et d'un vers déclaratif ainsi que l'étendue comparée de la description du "toi", attestent une prépondérance du féminin due à la perspective du poème qui se prend à partir du "je". Enfin, le geste érotique lui-même

est décrit suivant le modèle de La marche à l'amour. Une sorte de dérivation verbale où l'allitération et le motif rythmique imitent la physique de l'acte est discrètement suggérée et mise en oeuvre du vers 12 au vers 17. "[V]ertige voltige" (III, v.12), "embardées de chevreuil de kajak" (III, v.16), "...bascule trinque et culbute" (III, v.17), "...gigoteuse", "...giboyeuse" (III, v.18,19) créent des suites à valeur phonétique et rythmique pour mimer la gymnastique sexuelle. Enfin, l'on retrouve cette image fortement récurrente qui fait de l'acte d'amour la descente d'un cours d'eau accidenté (le saut d'un rapide en kajak), où encore la course caractéristique d'un chevreuil. Un vers, le 16^e, condense les deux images en une seule: "à grandes embardées de chevreuil de kajak".

Au terme de cette étude, nous pouvons mesurer d'un coup d'oeil la présence et la signification du couple dans l'oeuvre de Miron. Parti de son expérience amoureuse personnelle dont il nourrit constamment la représentation, le poète ne s'arrête pas cependant à l'anecdotique mais il rejoint les grandes catégories imaginaires dans lesquelles la figure du couple constitue un instrument privilégié d'harmonisation entre le "moi" et la "femme" expérimentés comme différence, entre le "moi" et le "monde" dont la femme devient le symbole. Aussi les protagonistes sont-ils décrits comme des unités antithétiques et complémentaires dont la conjonction et l'harmonisation se produisent dans et par le geste érotique. C'est ainsi que le "moi" apparaît comme une forme vide, parfois figuré par un animal frustré et doué seulement d'une énergie capable de se changer en feu à son point le plus poussé. Le "toi" lui, s'oppose au "je"

en tant qu'il est une forme substantielle, porteuse du cosmos, c'est-à-dire de tout l'univers posé face au "moi" et dont celui-ci recherche la possession. Dans la confrontation descriptive, l'approche et la fusion érotique s'opère une appropriation réciproque des conjoints, l'homme pénétrant le monde et ses richesses, la femme acquérant le caractère personnel et pyrique du "je". Ainsi se réalise la figure du couple dans laquelle le mâle et le femelle associés dans une réciprocité complète harmonisent leur différence par une communication réciproque de leur avoir. En ce sens, la figure, que ses éléments soient considérés dans leur antagonisme ou dans leur accord, pose et résout un problème existentiel de la présence du "moi" au monde et de la communication personnelle.

TROISIEME PARTIE

LA STRUCTURE DRAMATIQUE

LA STRUCTURE DRAMATIQUE

Au point de départ de notre étude, nous avons parlé de la mystique agro-lunaire) comme modèle normatif de la vision de l'homme sur sa propre existence. En considérant la vie lunaire, l'homme y reconnaissait sa propre image, phase montante, phase descendante, mort et résurrection. La lune condensait dans sa seule figure tous les moments du drame, elle synthétisait les valeurs antagonistes et dialectiques qu'elle signifiait dans l'imaginaire. C'est le phénomène que Mircea Eliade nommait "coincidentia oppositorum" par lequel l'esprit faisait effort de "réintégrer dans un contexte cohérent la disjonction des antithèses"¹.

Aussi la vision totale du cycle lunaire était-elle harmonisante pour réaliser une vision rythmique du monde "par la succession des contraires, par l'alternance des modalités antithétiques: vie et mort, forme et latence, blessure et consolation". L'image finale du couple réalisant un être sexuellement bi-polarisé et synthétisant les contraires correspond dans la mythologie à une réalisation de la bi-unité divine. Nous ne nous sommes pas engagés sur ce terrain délicat qui appartenait à la théorie plus qu'à l'étude concrète d'un imaginaire, mais fréquemment le couple comme figure harmonisante touchait à la gemellité dans la mesure où chaque protagoniste se projetait dans une réalité caractéristique de l'androgynat quand l'union sexuelle réalisait une dyade comportant "un accent égal sur les deux phases, les deux temps du cycle"².

1 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale, coll. Etudes 14, Paris, Bordas, 1969, p. 352.

2 Ibid., p. 335.

Quoi qu'il en soit, les figures du jumeau et du couple harmonisaient les contraires. Dans la partie qui vient, nous étudierons le drame agro-lunaire, c'est-à-dire comment se déroulent et se résolvent dans l'imaginaire les phases du drame symbolisant l'existence humaine dans ses aspects négatifs et positifs de mort et de vie, d'être et de non-être. Pour l'instant, nous n'en sommes pas encore au plan du mythe mais de l'étude des figures, non de la scansion dramatique du temps mais de la synthèse mystique. Or c'est là précisément qu'après avoir rencontré l'ambivalence au sein d'une même figure, latente dans le jumeau par le fait même d'un dédoublement ou d'une projection d'un noyau primitif, explicite dans le couple, l'ambivalence va s'orienter vers le mythe par la production à partir de l'être primitif de la Mère d'un personnage à la fois semblable et distinct, - le Fils. Ainsi l'ambivalence du positif et du négatif monnayée sur plusieurs personnages recevra une traduction temporelle pour ne plus être pensée "en même temps et sous le même rapport"³. Avant de considérer les diverses formes du drame dans l'oeuvre de Miron, formes cycliques, formes progressistes, nous examinerons dans cette partie la figure du fils, figure qui, essentiellement, au lieu d'harmoniser les contraires, "va les mettre en valeur et les faire résonner dans leurs différences"⁴.

³ Durand, Gilbert, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale, coll. Etudes 14, Paris, Bordas, 1969, p. 344.

⁴ Roberto, Eugène, Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Miron, coll. Cahier du centre de recherche en civilisation canadienne-française no 19, Ottawa, éd. de l'Université d'Ottawa, 1979, p. 112.

A notre mode, nous interrogerons d'abord les Premiers poèmes⁵ de L'Homme rapaillé afin d'y découvrir les premières épiphanies de la figure dramatique du Fils. Dès Mer jours⁶, apparaît la figure du "je" séparé de l'unité primitive et à sa recherche. Sans doute n'assiste-t-on pas encore aux grandes épiphanies du noir parce que le "moi" en exil est saisi dans le rayonnement et la certitude du bonheur: "tu retisses à rebours" (v.5), "tu auscultes toujours" (v.6) disent les verbes de construction symétrique, dont le sens indique que l'on entre dans la phase du retour. Ce qui permet de poser une condition essentielle de l'épiphanie dramatique. Le Fils peut être souffrant ou lumineux selon qu'il tombe de la félicité ou qu'il y remonte, mais dans les deux cas il porte la nostalgie du bonheur ou la trace des clous, c'est-à-dire que la descente ne va pas sans le retour et le retour sans le vestige de la chute. Même si nous faisons pour le moment abstraction de la figure cyclique, il convient de noter que le dramatique correspond à la phase descendante, négative ou bien à la phase montante, positive de son déroulement. Aussi, dans le cas de Mer jours, nous avons délibérément voulu montrer une présence minimale du négatif parce que le "moi" se tient tout près de la résurrection. Il en est de même pour d'autres poèmes tels: Le cantique des horizons⁷, Pour retrouver le monde et l'amour⁸, Je t'écris⁹, Ma désolée

5 Gaston Miron, L'Homme rapaillé, coll. du Prix de la revue Etudes françaises, Montréal, Les Presses de l'université de Montréal, 1970, p. 7-32.

6 H.R., Mer jours, p. 8.

7 Ibid., p. 17.

sereine¹⁰, Les vies étanches¹¹, Le verre d'eau ou l'inacceptable¹², Ce monde sans issue¹³ où se conjuguent une double présence d'ombre et de lumière, une épiphanie négative et une épiphanie positive dans un équilibre variable.

Aussi nous tournerons-nous plutôt vers des poèmes où la figure du Fils se montre dans toute sa pureté. Elle se manifeste de façon éminente sous la forme du mutilé, du crucifié, au point de la blessure ombilicale où la séparation de la félicité-mère se fait le plus sensible. Selon les canons de la mythologie, le Fils a valence masculine à côté de la féminité de la mère céleste. Sans doute ces valences ne sont-elles pas absolument irréductibles aux genres grammaticaux mais il reste que ceux-ci correspondent en gros à la partition imaginaire des fonctions grâce à laquelle s'établit l'identité respective de la Mère et du Fils. Or, d'une façon générale, le "je", comme genre et nature, assume la fonction masculine par rapport à des réalités de type féminin comme la mère, la terre, la femme, il va sans dire.

Par exemple, les Premiers poèmes présentent un certain nombre d'images du "moi" sous un éclairage dramatique presque pur. Dans Soir

8 H.R., Mer jours, p. 19.

9 Ibid., p. 21.

10 Ibid., p. 23.

11 Ibid., p. 24.

12 Ibid., p. 26.

13 Ibid., p. 29.

tourmente¹⁴, le titre souligné par le substantif-adjectif l'aspect négatif, plus loin dans le poème précisé circonstanciellement par l'atmosphère pluvieuse et la panique-mort du "moi". Le "je" se dédouble en observateur et en "regardé", sous la forme d'un "tu". Ce deuxième "tu" est l'objet d'une litanie descriptive martelée tout au long de la strophe 2 par l'usage du vocatif à l'armature: "tu... ton...", etc. Les états dramatiques sont, comme nous l'avons dit, la panique face à l'emprise du destin, l'envahissement par le collectif: "les autres", donc la privation de la liberté et de l'épanouissement personnel. Pour la première fois, apparaît dans le texte l'allusion à la mortification sociale et historique du "je" en tant que québécois. Cet état est ici décrit sous une forme organique comme une sorte d'immobilisation de la vie et de déperdition fatale d'énergie.

Plus significatif encore le poème suivant, Ce corps nouveaux¹⁵, puisqu'il fixe certains traits du mutilé. Toujours sous la forme d'un vocatif: "c'est toi, toi et toi" (v.6,12), dans l'éclairage de l'idéal déçu, ce qui rend la chute encore plus sensible, le "moi" est décrit dans une physionomie résolument dramatique, offrant par addition d'éléments nominaux, regroupés en strophes un tableau détaillé de la vie négative. Le procédé consiste en une suite de projections brèves du "moi" dans une série d'éléments de forme identique: substantif + adjectif, formant chacun ou à peu près un vers. De cette façon, le poème crée

14 H.R., Soir tourmente, p. 10.

15 H.R., Ce corps nouveaux, p. 11.

une amplification descriptive autour de l'idée de mutilation et d'exil.

Par exemple, la strophe 1 présente un portrait physique du "moi":

"corps..., regard..., visage..., cheveux" dont chaque élément sauf le dernier est accompagné d'un adjectif. Or ces adjectifs répondent tous à l'idée d'un "moi" tellurisé, d'un "moi" volcanique, tourmenté et éruptif: "noueux..., brisé..., érodé..., ce feu..." et "ces mots dehors"

(v.5). Les deux autres strophes unifiées par un embrayeur commun:

"c'est toi, toi et toi" (v.6,12) élargissent la projection du "moi" à l'échelle d'un cosmos-destin tout en conservant le même patron énumératif.

Dans Vérité irréductible¹⁶, la phase négative et la figure du Fils qui lui est liée apparaissent dans la transparence de la félicité perdue qui était le "toi". Projetée dans la mythologie, il n'est pas difficile de saisir que la femme perdue s'identifie à cette mère primitive, universelle avec laquelle le "je" fait corps à l'origine. La nostalgie de la bi-unité divine reçoit dans la strophe 1 une illustration bien précise. Pourquoi le "moi" et le "toi" partagent-ils les mêmes éléments descriptifs, ceux d'un paysage aquatique, le "tu" nénuphar et le "je" diffusé à travers les aulnes et les "rêves insensés", sinon que cette représentation imaginaire restitue la relation cyclique de la Mère et du Fils et que le "moi-Fils" partage le sexe de la Mère. C'est pourquoi, du reste, dans l'étude du couple, outre les raisons spécifiques à ce type de figure, l'amant et l'amante tendaient à se confondre

¹⁶ H.R., p. 12.

dans une figure bissexuée¹⁷. Le couple se formait avec d'autant plus de force qu'il était surdéterminé par la relation primitive de la Mère et du Fils. L'on peut encore remarquer le lien imaginaire entre la représentation statique et le déroulement mythique. L'ambivalence lunaire, donc de l'existence humaine, nous l'avons déjà souligné, a tendance pour des raisons fonctionnelles à se monnayer sur plusieurs personnages et à se convertir en mythe, c'est-à-dire à devenir temporelle¹⁸. Or, il est assez caractéristique que la troisième strophe de Vérité irréductible oppose les deux phases du cycle et en même temps deux images contrastantes. Le "moi" lui-même apparaît en transparence, c'est-à-dire qu'il présente deux aspects, cette "arête obscure" (v.9) et "ton visage à aimer blanc" (v.10). Ainsi l'on surprend dans une étroite corrélation la figure de la "Mère", ce "visage à aimer blanc" et ce Fils séparé de la plénitude affleurant sous l'"obscur arête", l'un et l'autre déterminés par des épithètes antithétiques: "blanc", "obscur" et des verbes de temps opposés, soit l'imparfait et le présent. La représentation est si complète qu'elle se fait à la fois sous forme de figure statique et sous forme de processus temporel. Enfin, le caractère bissexuel de la figure est implicitement suggéré par le sens de ces vers qui relie par

17 Au point que l'homme et la femme semblent appartenir à l'histoire et non pas comme tels à l'imaginaire. La preuve en serait que l'imaginaire ne peut les penser que dans la réfraction des figures plus "primitives" de la Mère et du Fils, ou encore de l'androgynie.

18 Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 344.

un possessif: "ma transparence" les deux aspects de la figure et aussi par une parenté synonymique entre "à vivre" qui appartient au Fils et "le temps..." que le gallicisme "c'est..." définit directement comme étant l'aimée elle-même. L'aventure temporelle, qui est la condition humaine, implique essentiellement la séparation d'un point d'origine où la totalité était possédée dans l'absolu maternel. Le Fils naît de la déchirure de la plénitude éternelle, il est à la fois le parent de sa Mère et un autre car il commence un autre régime, il est mutilé mais il porte en lui le principe du retour à l'origine, bref, selon l'heureuse formule de Durand, le Fils apparaît comme "un précipité dramatique et anthropomorphe de l'ambivalence, une traduction temporelle de la synthèse des contraires"¹⁹.

Parmi les formes de l'exil, éloignement et retour, situations qui caractérisent le "je" en son rôle de Fils au plan de l'imaginaire, il en est de plusieurs types, qui cependant varient toutes le thème de base, perte d'un absolu, d'un infini, chute dans un monde de l'absence. Ainsi, tantôt le "moi" connaîtra le tourment métaphysique à l'état pur comme dans Le verre d'eau ou l'inacceptable²⁰, tantôt et c'est le plus souvent, le tourment du Fils revêtira une forme concrètement éprouvée dont voici les thèmes majeurs. D'abord, d'une façon générale, la nostalgie de l'enfance, du pays de l'Archambault, de la vie des ancêtres place dans une lumière cruelle la vie quotidienne dans un Montréal de

¹⁹ Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 351.

²⁰ H.R., Le verre d'eau ou l'inacceptable, p. 26.

béton, monde de "tête de mort"²¹, d'où les poèmes du début sur les Semaines²² dont la succession monotone alimentera en contraste cette biographie épique que constitue Petite suite en lest²³. De place en place, dans toute l'oeuvre, la première expérience sert ainsi de repoussoir à pratiquement tous les contextes de la figure du Fils. Une deuxième expression de l'exil sera l'absence ou la perte de l'amour. On a déjà vu ou pressenti que dans l'imaginaire de Miron tous les thèmes convergeaient avec cohérence autour de quelques centres que nous avons appelés figures. C'est ainsi que tout naturellement la femme s'assimile à l'univers premier, vierge du monde, qui lui-même forme une efflorescence du bonheur de l'enfance et de l'éveil à la connaissance du monde. Son absence, sous quelque forme qu'elle se présente, se range tout naturellement au nombre des mortifications qui caractérisent le mutilé. Enfin, la première expérience de l'absolu et de sa dégradation entraînant la production du Fils emprunte très fréquemment l'allusion à l'histoire. Dans l'imaginaire, le pays des ancêtres, le mythe de la vie des Pères "qui savaient nommer toutes choses"²⁴ correspond à un âge d'or, à l'univers maternel, et l'aliénation, mortification sociale, historique sous la forme de l'occupation anglaise, de la collaboration fédéraliste, sous la forme du langage dégradé, constitue une variation de l'exil du Fils. Bref,

21 H.R., Ce monde sans issue, p. 29, v. 8.

22 H.R., Semaines, p. 13.

23 H.R., Petite suite en lest, p. 14-16.

24 H.R., Art poétique, p. 79, v. 11-12.

l'on peut résumer ainsi les sources mutilatoires qui donnent naissance au Fils et à son drame: outre le tourment métaphysique sans objet précis, plutôt rare chez Miron, essentiellement trois blessures marquent les poèmes: a) la perte de l'enfance et de l'univers des êtres et des choses qui lui sont liés; b) l'absence de l'amour ou sa perte; c) les malheurs de la Terre de Québec. Nous allons donc examiner quelques poèmes caractéristiques de ces trois types de mutilations.

Un poème comme Semaines²⁵ se déroule dans une grisaille voulue, sous la dominante de la forme substantive. La figure du Fils y est présente dans le filigrane, puisque chaque vers a pour effet d'appesantir l'ennui et la monotonie d'une existence privée de sens. Simultanément, chaque segment-vers couple les deux figures de la Mère et du Fils dans la reprise monotone du motif de l'énumération servant à traduire l'ennui des semaines. Il arrive même, comme c'est le cas à la strophe 2, que l'élément "Mère" occupe la première case du vers et le Fils la seconde sous la forme d'une épithète: "jarres", "espoirs", "secrets", "corps" et "eau morte" / "verrouillés", "sans escôrtés", "lézardés". Quoiqu'il en soit, dans un style allusif et à travers la redondance, l'allitération et le mimétisme prosodique du "cortège", le principe producteur du poème consiste à coupler un élément porteur de plénitude à un motif qui le dégrade. Ainsi se départagent l'ombre du Paradis qui est profondément l'image de la Mère et l'image du Fils exilé restant sur le seuil où se divisent le monde plénier de l'origine et le monde commençant avec le Fils.

25 H.R., Semaines, p. 13.

Ce monde sans issue²⁶ apportera une précision quasi biographique à cette forme de l'exil que constituent les premières expériences de vie montréalaise vécues par Miron. Le poème est en effet construit sur l'opposition entre la "Solitude" (v.9) et la vie urbaine: "éclats sourds de béton" (v.3), "au coeur des hommes et des horaires" (v.14) dont la correspondance imaginaire est immédiatement donnée par le couple Mère-Fils. Nous avons déjà analysé les strophes 2 et 3²⁷. Aussi suffira-t-il de rappeler que cette Solitude, portant la majuscule, représente dans la psyché de l'auteur la forme maternelle. Le paysage qui incarne la Solitude est en effet métonymiquement et référentiellement lié à l'enfance. La braise remuée, le "départ d'oiseau" dans la savane font allusion à des réalités qui enclencheront les mécanismes du souvenir dans lequel se déploiera la strophe 3. Outre la majuscule, la métaphore: "chair de solitude" (v.16) donne à la solitude une présence vivante. Présentée d'abord à l'intérieur de vers-phrases de forme négative, la strophe 3 lui donnera au présent, dans une admirable hypotypose le caractère d'une réalité actuellement expérimentée. Du reste, à ce vaste espace de la Solitude, se substitue par glissement à l'intérieur du même modèle syntaxique une série de suggestions ("braise", "oiseau", "savane"), éclairs venus de l'enfance qui, après ce prélude: "souvenirs, souvenirs..." (v.19), se changent enfin en une dernière et substantielle image étalée sur 6 vers, l'évocation de la Nord. Or, si dans l'imaginaire l'eau pos-

26 H.R., Ce monde sans issue, p. 29.

27 Voir Partie I, ch.2, La Rythmique agro-lunaire, p. 110-114.

sède une qualité si fortement maternelle, cette strophe ne contredit certes pas la symbolique universelle. S'y trouve accentuée la tendance à la personnification qui donne des mains à l'eau parce que la fluence enveloppante de la rivière réfère directement à la manipulation maternelle. Le caractère vital de l'évocation produit des effets rythmiques qui détachent par des virgules, comme des sursauts préliminaires à l'évocation, le heurt de la substitution d'une chose réelle à une notion psychologique dans l'apposition du premier vers: "souvenirs, souvenirs, maison lente" (v.19). C'est la notation au plus près de la descente dans le souvenir, à l'image même d'un embarquement sur les eaux, pour rejoindre ces autres eaux qui sont la substance de la Mère. De même, l'élargissement progressif des quatre derniers vers amplifiera par la répétition de "ses mains" et l'allitération finale la qualité physique du rapport de la Mère au Fils. Par opposition à cette image de la Mère se dessine l'autre monde, celui de l'exil hors de l'enfance dont le tableau se développe à la strophe 1 et se continue par le contrepoint des formes négatives de la strophe 2 à la splendeur montante du souvenir maternel. Le Fils est vitalement lié à la Mère, comme le dit textuellement l'enchaînement de la strophe 1 à la 2^e par la coordination "et". Dans ce poème, le Fils offre l'image de la mutilation parce qu'il partage avec la Mère la même "chair de solitude" (v.16) et que, viscéralement lié à l'enfance, toute autre vie est à ses yeux totalement disgraciée. C'est ce que dit le lamento des vocatifs insistants sur le motif de "pleure ta tête" (v.11) où le poète décrit le personnage d'enseignant qu'il joue dans la ville de béton. Tout le lexique et la forme pesante

s'opposent à la substantielle vivacité de l'évocation de la Solitude. La tonalité tragique, d'un pessimisme entier du passage consacré à la vie présente provient de l'enchassement de la figure du Fils, ce "tu" qui dédouble un "moi" observateur dans le schéma cyclique de l'éternel retour. Pour l'instant, retenons que le "moi", engagé dans la vie affairée de Montréal, renvoie dans l'imaginaire à la figure du Fils séparé de la plénitude maternelle et que celle-ci est perçue par la psyché du "je" dans son contexte référentiel c'est-à-dire dans l'image du pays de son enfance au point que la rivière La Nord assume le rôle maternel.

Comme on le voit, la figure du Fils apparaît toujours en corrélation avec celle de la Mère dont il descend et à laquelle il retourne. Les modes de la descente et du retour appartiennent à l'étude des structures temporelles. Il suffit donc pour le moment de noter la coïncidence du Fils à ces structures, ou mieux l'insertion de celui-ci dans les schémas temporels. Toujours dans les Premiers poèmes²⁸, Petite suite en lest²⁹ que nous avons qualifiée de biographie imaginaire donne un exemple de la figure du Fils se déplaçant à l'intérieur d'un parcours temporel et occupant toutes les positions relatives par rapport au point de départ qui est la coïncidence à la Mère, et au point de résolution qui est le retour à l'origine. L'intérêt du poème est de donner deux images du Fils, celle de la chute et celle de la remontée, à vrai dire les deux visages d'une même figure suivant le recouplement temporel. C'est ainsi

28 H.R., Premiers poèmes, p. 7-32.

29 H.R., Petite suite en lest, p. 14-16.

que les séquences 2 et 3 présentent à nouveau l'image du Fils dans un complexe péjoratif, à la 3^e personne pour assurer la distance. Même procédé que dans Ce monde sans issue³⁰, le vocatif assurant la même fonction. Rejoignant aussi Semaines³¹ dont il reprend les termes lexicaux, le "je-Fils" présent dans le texte par l'adjectif possessif: "petite vie ma vie" (III, v.1) témoigne de la mutilation du quotidien vécu dans les horaires au sein de la grande ville qui emprisonne. Là encore, la figure du mutilé est posée en antithèse par rapport à l'enfant qui avait communication avec la Mère. En effet, "le poing révolté" de la séquence 1 jouit du privilège de l'enfance qui a accès à l'infini de l'espace, alors que maintenant le "moi" souffre dans l'enclos de la grande ville (II, III). La séquence IV, en opposant temporellement "aujourd'hui" (IV, v.1), "demain" (IV, v.2) réunit en même temps les deux visages du Fils, celui qui monte vers la plénitude du "debout droit" (IV, v.1) et celui qui meurt "d'avoir été le même" (IV, v.3), c'est-à-dire de n'avoir "plus d'ombre" (IV, v.5), par quoi il faut entendre la privation de l'espace profond et habité qui est la substance maternelle. En effet, le Fils progressiste, si nous anticipons les termes, bénéficie d'un lien à un univers vaste, riche, au mystère substantiel. Dans sa remontée, le "moi" s'exerce à recréer un voyage antérieur dans un monde enchanté. A ce rappel de l'enfant aérolythe (I, v.6), sifflant dans les "arcs-en-ciel" (I, v.5), le poème consacre les séquences V à VIII. Il est aisé de remar-

30 H.R., Ce monde sans issue, p. 29.

31 H.R., Semaines, p. 13.

quer par le temps des verbes, le passé composé et les participes passés que le poète parle dans un présent de privation, mais que pourtant la qualité maternelle des images replace le Fils dans le rayonnement utérin. La perspective temporelle, de même que la coordination causale du début de la séquence V, projette l'ombre du mutilé, tout à l'heure plénière aux séquences II et III, mais maintenant absorbée par la luminosité du rappel de la vie antérieure. Comment l'existence du Fils mêlé à la Mère est-elle représentée? Par une familiarité et une liberté totales. En effet, ce tracé de lignes épuise la géométrie euclidienne pour signifier l'aisance édénique. Ne peut-il admettre et exclure à son gré? Il choisit telles lignes et refuse le cercle. La forme sentencieuse: "car de l'index..." (V, v.1) donne au rappel du passé une tournure d'épopée familière, tandis que le rejet des 3 adjectifs et l'usage de la parenthèse en aparté peignent la liberté de l'enfant. Enfin, ce caractère total des moyens se répercute encore dans la familiarité cosmique, elle aussi sans limites. C'est pourquoi les quatre répétitions des vers 4 et 5 mettent le "je" en communication avec l'ensemble de la matière. Ces mêmes caractères de mobilité au sein de l'ensemble cosmique sont repris aux vers 6 à 10, cette fois sous forme de résultats. En effet, l'on peut constater que l'action initiale: "j'ai tracé..." (V; v.1) se transforme en substantifs, tendance qui s'accroît encore aux séquences VI et VII où l'image concrète fait place à des notions abstraites: "auscultation du temps / patience de l'essentiel" (VII, v.1,2).

-On retrouverait les mêmes caractéristiques du Fils dans Pour retrouver le monde et l'amour³² où, dans un voyage magique, le "moi" et

un "tu" étrangement semblable à lui parce que partageant exactement les mêmes actions s'arrachent à un univers d'exil pour retrouver la pureté de l'origine et la rapatrier dans l'univers présent. Tout en ignorant les aspects temporels du poème, l'on peut à nouveau constater la présence du Fils, ici figuré par un couple beaucoup plus jumeau que sexué. En effet, le "nous" se met en voyage pour échapper à un univers dégradé que marque la mutilation sociale et politique: "rancœurs" (v.3), "détresses" (v.5), "peur" (v.4)³³. Bref, la figure de la souffrance constitue le deuxième fil de la trame du Fils, moins apparent que le fil lumineux parce que le poème met l'accent sur le départ, l'envol vers l'univers primitif où le Fils coïncidait avec la Mère. Cet instinct du plus profond et du plus primitif de l'expérience éclate dans un vocatif magnifiquement explicite:

ô monde insoupçonné, uni, sans dissidence (v.29) [...] La fraternité, la réconciliation du passé et du présent historique (v.35), l'utopie sociale répondent non à l'histoire concrète où elles ne seraient que des chimères mais elles constituent des projections de l'unité primitive dont l'imaginaire conserve la clé³⁴.

Ce vaste poème présente beaucoup d'autres intérêts pour notre

32 H.R., Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19-20.

33 Ce vecteur du Fils noir traverse du reste toute l'étendue du poème: "clameurs" (v.7), "perfides rumeurs" (v.8), "profiteur", "lieux de pestilence" (v.9), "tourmente" (v.21), "pertes" (v.27), "pentes" (v.22), "l'étranger et l'austère" (v.25), "paume du sommeil" (v.27), "les ennemis dressés" (v.36).

34 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 399-410.

propos. Surtout, son entreprise globale répond à une seconde naissance: "nouvelle née, amour..." (v.31), le texte le dit, ce qui entraîne une représentation de la Mère et du Fils dans sa relation à celle-ci. D'abord, le Fils, avons-nous dit, s'incarne au moment où il quitte le noir pour effectuer par projection dans le futur la démarche qui le réunira à l'infini maternel. Assumant un rôle analogue à celui de Petite suite en lest³⁵, la révolte comme instinct de salut qui arrache des ténèbres et jette vers la plénitude assure le lien entre ceux qui se mettent en quête du "monde..., uni, sans dissidence" (v.29):

d'autres nous croiseront parmi les paysages

 eux aussi, révoltés, vivant dans les savanes
 répondent à l'appel secret des caravanes (v.14,17,18) [.]

Notons bien l'habitat de ces frères, les "savanes" qui, dans Ce monde sans issue³⁶, sont le lieu où le "je" se souvient du départ des oiseaux, eux-mêmes symbolisant l'envol de tout l'être vers les régions natales:

et ne pouvant me réfugier en Solitude

 ni ouvrir la paupière ainsi
 qu'un départ d'oiseau dans la savane (v.9,11,12)

En rapprochant les deux contextes, on remarque par delà les différences de construction, le lien métonymique entre la "savane" et l'appel au départ. Or, nous avons déjà établi que la savane appartenait au décor de l'enfance, et partant, figurait dans la constellation maternelle aux côtés des autres signes cosmiques rattachés au contexte de la Vallée de

35 H.R., Petite suite en lest, p. 14-16.

36 H.R., Ce monde sans issue, p. 29.

l'Archambault.

Quant à la Mère, ce lieu symbolique de l'intimité substantielle, inextricablement lié au souvenir organique des premiers moments de la vie, il convient d'en décrire l'épiphanie dans la mesure où elle éclaire le Fils. D'abord nommée à la mode symboliste: "aube des Mystères" (v.1) et plus loin "les paysages" (v.14), pressentie par des images de repos et de jouissance, telles "les mages du silence" (v.10), "la musique à tes pas" (v.11), "la neige des sagas" (v.12) dont le style "poétique" et la nature phonique créent une atmosphère mystérieuse, intime et ravie, l'objet de la quête du Fils acquérera bientôt une valeur cosmique, les paysages se matérialisant peu à peu. Les "savanes" (v.17), probablement les migrations d'oiseaux par la succession naturelle du voyage s'ouvriront à "l'étale de la mer" (v.19), à "la pulpe de l'air" (v.20) et bientôt quelques traces du cycle des jours et des saisons se joindront au portrait-paysage de la Mère: "lumière" (v.26), "matins que nourrit le soleil" (v.28), "d'incessantes douceurs" (v.24) et "des moissons de fruits mûrs" (v.23). Bref le Fils, du lieu d'exil où il se trouve, car le poème est écrit au futur, projette son désir de remontée vers la Mère par le récit d'un voyage où il traverse un paysage à la fois matériel et psychologiquement assimilé où les éléments se fondent à moitié à sa propre substance.

D'une façon plus nette, dans un équilibre plus exact, Je t'écris³⁷ juxtapose les deux visages du Fils. Nous retrouvons exactement

37 H.R., Je t'écris, p. 21.

le même protocole de représentation, un "moi" exilaire caractérisé par le "froid", le "noir" et "l'ennui" (v.8,9,10), possédé par la peur (v.11) et le mal de l'absence (v.14), et un "moi" qui se souvient de la plénitude sans atteindre à la réunion quasi textuellement réalisée de Pour retrouver le monde et l'amour³⁸ (v.19-20). Aussi, est-ce à travers des éléments cosmiques teintés de nostalgie, comme colorés par le désir de l'intimité, que s'exprime le Fils dans sa liaison à la Mère. Souvent représenté par le "coeur" (v.3,4,5,20) dont la répétition concentre la nostalgie, il communique à la fois son désir et sa privation à un paysage où l'espace et le temps se colorent de la qualité maternelle: "dernière neige" (v.3), "yeux qui passent" (v.4), "ciels d'hypnose" (v.5) tracent un espace influencé par la lumière intime, tandis que la blessure s'exprime elle aussi en demi-teintes par "une bête atteinte" (v.6), "Le temps saigne" (v.15). Commencé dans un registre de demi caractère, y revenant à la 3^e strophe, il est assez remarquable d'analyser la 2^e strophe où cessent tout à coup les allusions et s'écartent les voiles. En effet, c'est là qu'éclatent le Fils dans sa mutilation corporelle puisque la "tête", "la main", "le corps" sont mis en oeuvre pour inscrire les signes de l'absence dans le corps lui-même. Parallèlement, le maternel et le féminin passent du cosmique vaporeux à des notations bien précises qui donnent au contact érotisé du "je" et de la "femme" la dualité de la relation mythique de la Mère et du "fils". Celle-ci n'est-elle pas au sens propre eau, vague et mer, jusque dans le plus

38 H.R., Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19-20.

concret de la sensation. "... ta vague à mon corps / ... ta voix de mousse humide" (v.12,13). Les deux éléments du couple sont ainsi assemblés dans cette strophe 2 en vertu de la structure dramatique, le "moi" portant les marques de la séparation et le "tu" jouant le rôle aquatique de la Mère³⁹.

On aura saisi que la totalité des structures de l'imaginaire sont co-présentes dans la plupart des poèmes bien que l'une ou un complexe domine nettement. Et si l'une vient à manquer, ce ne peut être que par un artifice de composition, l'absent faisant sentir plus fortement sa présence, ou bien parce que tel poème renvoie à d'autres qui le complètent. Les Premiers poèmes présentent déjà l'éventail complet des épiphanies dramatiques, tourment de l'infini, séparation amoureuse, mortification socio-politique. Sans entrer dans une analyse détaillée, contentons-nous d'indiquer au passage quelques aspects complémentaires et contraires, nous réservant pour des mises en oeuvre plus significatives dans la suite.

Ma désolée sereine⁴⁰, dont nous avons parlé ailleurs⁴¹, accuse les deux aspects du Fils et à cela rien que de très normal puisqu'elle :

³⁹ On n'insistera jamais trop sur le rôle générateur de la bi-unité divine dans le déploiement des figures imaginaires. Ainsi le fondement de l'attrait homme-femme est-il que l'amante dédouble la Mère, est une voie de retour à celle-ci. Quand à la Mère, elle-même au fond est-elle autre chose que la concupiscence de soi-même posé comme sujet absolu dans l'amnios éternel. Ainsi s'expliquerait que la femme n'ait pas d'autonomie dans la représentation imaginaire, réduite à un symbole dans le temps qui renvoie vertigineusement dans le prisme du désir à l'étreinte et à la possession de soi-même. Aussi le concept psychanalytique de différence appliqué à la femme serait-il relativement superficiel et la femme attirerait-elle l'homme si elle n'était la figure cachée de lui-même?

projette l'image du "moi". La poésie souffre les horaires de la ville (v.3,4), elle a le tourment de joindre un monde plus beau à l'image de l'enfance. Si l'on examine maintenant le cycle Quelque part par ici⁴² qui forme une biographie poétique d'une tranche de la vie du poète, les aspects dramatiques ne manquent pas. Ainsi dans Les vies étanches⁴³, le caractère douloureux du Fils est textuellement rendu par une illustration de l'étanchéité signalée dans le titre. Des distiques systématiquement juxtaposés, dont l'incommunicabilité est encodée par la reprise de "chacun". Le tour caricatural de cette litanie de la solitude ne doit point cacher qu'en fait elle signifie par antithèse la nostalgie de la vie unanime, de l'immensité féminine réincarnée dans la fraternité. Même un poème comme Self-defence⁴⁴ dont le thème limité à une sorte de pugilat paraît bien éloigné des grandes constantes de l'imaginaire exprime une protestation contre la "mort" et une résistance à celle-ci. Une intention précise de ne montrer qu'une image de combat empêche l'épiphanie de la Mère, mais qui ne voit dans ce combat la vigueur progressiste qui s'arrache à la ténèbre pour remonter vers la lumière? Le poème n'exclut pas du reste l'expression des valeurs maternelles, il mène le combat qui permettra à celles-ci de se rétablir:

40 H.R., Ma désolée sereine, p. 23.

41 Voir Partie II, La Dyade jumelle, p. 167 et sq.

42 H.R., Quelque part par ici, p. 24-31.

43 H.R., Les vies étanches, p. 24.

44 H.R., Self-defence, p. 25.

c'est bien assez
il me semble
pour commencer (v.8-10) [.]

Le verre d'eau ou l'inacceptable⁴⁵, unique poème de ce genre dans l'oeuvre de Miron, se situe à une distance maximale du bonheur primitif. Celui-ci n'est, en effet, approché que par la périphrase au neutre: "c'est quelque chose..." (v.3), ou bien il se dérobe sous le désir violent et apparemment sans objet qui tenaille celui qui parle. C'est uniquement par le thème de la soif: "les bourgeons de la soif" (v.1), "car la soif demeure, panique, tenace" (v.18) que la pression de l'objet libidinal se fait sentir et celui-ci n'acquiert dans tout le poème aucune détermination de plus, du moins en apparence. Cependant, à regarder de près, des liaisons métonymiques et fort probablement des intentions ironiques nous ramènent aux habitudes de l'imaginaire. Si l'on examine les trois premiers vers, le poète nous donne une leçon de symbolisme, car il boit de l'eau en apparence mais il s'agit d'autre chose que l'eau signifie:

les bourgeons de la soif dans les pores
ce n'est pas l'eau que je bois dans le verre
c'est quelque chose au fil de l'eau
à quoi l'on pense dans le roule des jours (v.1,2,3,4) [.]

"Ce n'est pas...", "c'est..." (v.2,3) assurent la rectification dans le texte du "réalisme" à l'imaginaire. Enfin, n'est-il pas étrange qu'un poème soit consacré à la soif de l'eau puisque, si l'on se tenait dans un monde anecdotique, il faudrait lire à la place de l'eau, alcool. Peut-être le poète a-t-il voulu un euphémisme ironique, mais ce faisant, à son

⁴⁵ H.R., Le verre d'eau ou l'inacceptable, p. 26.

insu, il obéissait à la surdétermination de l'imaginaire où l'eau épi-
phanise la femme, mère ou amante. Enfin, ce en quoi le poème est assez
unique, c'est par l'attitude du "je" narrateur face à l'eau et à sa pro-
pre soif. Il affirme le caractère inéluctable de la soif, sa force im-
muable quelles que soient les modalités de temps et de lieu:

car ni de poids, de place ou d'étendue
ni dedans, ou dehors peut-être
rien de rien n'est changé (v.8,9,10) [.]

Le caractère sentencieux procuré par la coordination, la ponctuation qui
immobilise par cinq fois le vers (du vers 7 à 10) marquent la fatalité
de la soif, fatalité qui se double peut-être d'une complicité du "moi".
En effet, le "moi" n'oppose de résistance qu'une fois "vide le verre"
(v.17).

Parfois, des poèmes traduisent des états d'âme liés aux cir-
constances. Ainsi, les Premiers poèmes enregistrent les traces d'un
certain nombre d'échecs. Le désir adolescent de la réussite, de la gloi-
re, n'a pas trouvé une satisfaction aussi rapide que le poète l'escomp-
tait. Mais alors, l'irréussite, l'horreur du néant recoupe la phase noi-
re du cycle lunaire. Dans Fait divers⁴⁶ et Déclaration⁴⁷, celui qui par-
le se situe amèrement dans la pénombre d'une solitude romantique où l'a
précipité l'incompréhension du monde. Sous la forme d'un récit au passé
composé, récit fait à la 3^e personne pour assurer la distance et donner
au récit d'une mise à mort le constat d'un "fait divers" achevé, le poète

46 H.R., Fait divers, p. 28.

47 H.R., Déclaration, p. 30.

raconte son exclusion du monde. Evidemment, pour des raisons qui concernent l'intentionnalité vengeresse du poème, l'aspect mutilatoire l'emporte sous la forme d'une autophagie (v.5,6) qui se mue à la fin en strangulation. Or ce "il" du récit dédouble un "je" masqué sous celui-ci et qui regarde sa propre fin. Ce phénomène de dédoublement au niveau des personnages du récit (le "il", le "vous-monde", "la visite-les caves") est corroboré au plan du sémantisme des actions: "il a compté... s'est vu descendre..." (v.13,15). Ainsi la mutilation consiste-t-elle essentiellement en un acte de dédoublement du "je" qui est exclu de la zone du "vivant" (v.11, 12), donc mis à mort, fêlé dans sa vie par l'action d'un "vous-monde" maléfique qui l'enferme dans la solitude de son "moi". Car cette blessure imposée par le monde, au fond, reproduit la dégradation de l'existence par rapport à l'absolu et elle est encodée dans le texte par sa relation au plein maternel tout autant que par les signes de la mortification. Qu'est-ce, en effet, que le "vivant":

hors du vivant, vivant
un homme que le monde enferme (v.11,12) [.,]

sinon cette immensité-mère, principe englobant du "moi" dont la séparation équivaut à la mort? Le récit, jusque là linéaire, fragmenté en strophes de structure générale identique: nom + verbe se casse sur une inversion qui met en évidence un jeu de mots sur "vivant", répété en substantif et en épithète, et de plus souligné par une virgule. La somme de ces marques distinctives place ce terme de "vivant" dans une position centrale par rapport au récit qu'il brise en son centre et le motif profond en est le choc ontologique de la rupture du lien de la Mère au

Fils. Pour des raisons polémiques, le poème se limite à l'aspect noir, dramatique du Fils. Toutefois, les pentes de la psyché sont invincibles et l'ironie du ton face à un "vous" badaud qui s'exprime par une modulation familière où le "vous" devient un "on":

on n'a jamais vu ça
un homme qui se mange (v.7,8)

et les stéréotypes conclusifs des derniers vers, la distance intérieure postulée par l'emploi du "il" en place du "je", distance qui acquiert un degré de plus par la transformation du "il" en "un homme indiquent bien que celui qui meurt ne meurt pas entièrement puisqu'il peut garder la distance ironique de l'observateur, et là, s'insère la possibilité résurrectionnelle que le caractère polémique du poème impose de refouler.

Il est enfin à remarquer au passage la logique du système symbolique de Miron. Pourquoi, en effet, ce vers descriptif à l'imparfait, l'unique de ce poème:

il n'avait que sa folie (v.3) [?]

Nous avons déjà étudié le statut imaginaire de ce terme de folie à propos des figures jumelles. En résumé, la "folie" double la poésie qui, elle-même, forme un jumeau du "moi". L'ensemble de la constellation ainsi dessinée plus ou moins complètement dans le texte suivant les occurrences représente le "moi" relié à sa vitalité originelle ou aspirant par un enthousiasme résurrectionnel à retrouver le "foyer naturel". Aussi n'est-il pas étonnant de trouver ici comme unique trait descriptif du "moi" avant sa mise à mort l'avoir de cette folie qui est en lui la faculté d'être dans la plénitude créatrice et débordante de la première existence.

Déclaration⁴⁸, elle, sera écrite directement au "je", ce qui exclut la distance dont nous parlions. Par contre, l'illustration dramatique sera particulièrement profuse, agressive même puisque, tout comme Fait divers⁴⁹, le poème se veut un règlement de compte, un constat vengeur de l'indifférence du monde au destin personnel de celui qui parle. L'image de la Mère, enclose dans la notation du mystère personnel, sera exprimée sous la forme abstraite de notions contemporaines telles que "condition d'homme" (v.17), "raisons de vivre" (v.15). La revendication déçue qui s'étale dans le poème tombe de l'image d'un ordre métaphysique où l'homme, donc le "je", baigne de plein droit dans la plénitude substantielle. Voyons les termes qui reflètent l'image primitive que l'existence trahit. On les rencontrera surtout dans des phrases négatives et connotées de valeurs semblables. Ainsi, à la strophe 2, une quadruple énumération range dans une position analogue quatre termes: "chance" (v.5), "aveux" (v.6), "corde... de l'âme" (v.7), "mémoire" (v.8) dont l'ensemble figure peut-être de façon un peu floue l'intériorité du "moi" et la réponse du monde à celle-ci. Enfin, la strophe suivante résume en un seul vers l'intuition de la substance en scandant par des virgules une énumération, selon l'habitude des moments intenses ou significativement centraux des poèmes⁵⁰:

48 H.R., Déclaration, p. 30.

49 H.R., Fait divers, p. 28.

50 On a déjà remarqué dans Partie II, ch. 1, p. 224, note 114, une caractéristique de la ponctuation de Miron. La virgule y est d'un usage tout à fait singulier, pléthorique par rapport aux autres signes.

mais à moi, à mon amour, à mon mal gênants
on ouvrit toutes grandes les portes pour dehors (v.11-12) [.]

Le "moi", l'"amour", le "mal" sont donc à la fois la matière et les marques du monde plénier que le "moi" porte en lui et dont une première expérience, sans doute montréalaise, constitue la négation. Sur la qualité maternelle des valeurs niées par les "hommes, chers hommes" (v.16), le poème est magnifiquement explicite dès le premier vers:

je suis seul comme le vert des collines au loin (v.1) [.]

La comparaison pourrait sembler gratuite, incohérente même, s'il ne s'agissait "des collines au loin" du pays natal qui, dans l'imaginaire, se jumelle au "moi" pour le signifier dans toute la profondeur de son mystère substantiel. Une autre comparaison, implicite celle-là, dont un terme même est dérobé, rapporte le monde du "vert des collines" à l'été pour signifier la chaleur, la demeure chaude, accueillante de l'ordre natal. Ceci n'est pas dit textuellement, sauf que l'on lit à la strophe 3:

L'automne est venu je me souviens presque encore
on a préparé les niches pour les chiens pas vrai
mais à moi, à mon amour, à mon mal gênants
on ouvrit toutes grandes les portes pour dehors (v.9-12) [;]

le lecteur reçoit le code des saisons et tout ce qui les connote par le seul terme d'automne. Ainsi l'univers chaleureux du pays, de l'été, de l'amour de la demeure, de l'âme et de la mémoire s'oppose-t-il soudain à l'automne, au froid et à l'exclusion du dehors. Or n'est-il pas visible que par de multiples fils dont le texte porte les points, tout se ramène, y compris les élaborations existentialistes sur la "condition d'homme" (v.7) et "les raisons de vivre" (v.15) à l'atmosphère chaudi-

reuse de l'univers natal. De ce point, la Déclaration se fait réaffirmation du modèle de l'origine et expression amère de la trahison que l'existence relative inflige à la conviction imaginaire. L'expérience anecdotique qui nourrit le récit servant de support à l'image antithétique de l'absolu-relatif, de la Mère-Fils, n'aura servi en fin de compte qu'à renvoyer aux grandes images du Paradis et de la Chute. Cette dernière, la Chute, est illustrée à la fois par des traits descriptifs et par des actions qui tous rendent la dégradation que le Fils constitue par rapport à la Mère. Ainsi, la première strophe avec un luxe de détails réalistes peint-elle un "moi" douloureux et défiguré qui, "dehors" attend aux "portes", image de la demeure maternelle. L'ensemble forme un bloc dont la cohérence sémantique est fortement soulignée par un jeu de rimes internes portant sur les adjectifs: "crotté", "dégoûtant", "écumant". Il s'agit d'un portrait du Fils dans son aspect douloureux, les signes de la blessure marquant la séparation, l'exclusion d'avec la "Mère". A la strophe 2, le descriptif pur devient récit. Les deux premiers vers résument l'action dégradante et séparatrice de la vie: "je n'ai pas eu de chance..." (v.5), "je n'ai connu que de faux aveux..." (v.6), tandis que symétriquement les deux autres, pour exprimer l'amertume de la condition de l'homme qui promet et ne tient pas, se promettent de par-faire l'oeuvre de la vie. Le passage du passé composé au présent marque l'intériorisation par le sujet de l'action mutilatrice de l'existence. En résumé, le poème dans sa structure imaginaire repose sur la grande image de la chute dans le temps. Tous les éléments du récit qui déploie et orchestre l'histoire du "moi" développent cette opposition de la plé-

nitude et du relatif et l'inconsolable ironie du ton qui accompagne le récit d'une aventure flouée à l'avance se transforme à la fin en refus de vivre. La conclusion du poème maintient l'amertume du sujet et sa volonté déjà exprimée aux vers 7,8 d'assumer à la perfection la noirceur de la vie. C'est ce que signifie l'usage de la formule arithmétique, mettre un point final, en finir tout de suite, puisque le monde nie la "condition d'homme" qui n'est autre chose que l'image abstraite de la splendeur maternelle. Ainsi, par antithèse et ironie forcenée, peut-on assister au passage de la Mère au Fils et à l'immobilisation volontaire et présentée comme définitive du "moi" dans la séparation et l'exil. Ce poème et ceux de sa catégorie font exception dans l'oeuvre de Miron, en ce sens que le scandale romantique d'une condition humaine privée des moyens de sa vocation, tombant de l'idéal et sans espoir de retour, ne cadre pas avec la pente imaginaire de Miron. Cependant, comme c'est le cas ici, quand le poète cède à l'invective ou à l'effet dramatique calculé: "je veux..." (v.7,8), on peut trouver un traitement des deux figures, Mère et Fils, dans l'ordre, mais le processus génératif se bloque au Fils. Alors, l'ironie, le familiarisme ou la réduction en formule relativisent en quelque sorte le caractère partiel de la relation imaginaire que le poète n'assume alors que stratégiquement, pour produire un effet de portée limitée à un segment de l'oeuvre.

On aura compris que la structure dramatique fait partie de la représentation, qu'elle en est une partie constituante reliée aux autres structures et qu'il suffit de placer un poème sous l'éclairage voulu pour qu'elle apparaisse. Omniprésente, elle ne domine pas cependant

dans tous les poèmes. Ceux-ci, diversement accentués au plan de l'imaginaire, donnent le coup de lumière tantôt sur telle figure, tantôt sur telle autre. Notre tâche consistera donc à choisir quelques-uns des poèmes où l'épiphanie dramatique l'emporte, sinon comme issue finale, du moins comme ensemble cohérent et distinct au plan de la représentation.

Même si La marche à l'amour⁵¹ nous a déjà longuement occupé à propos du couple, il convient de la reconsidérer sous l'angle dramatique parce qu'elle offre un merveilleux exemple de la relation cyclique de la Mère et du Fils. D'abord, ce long poème distingue clairement deux entités pronominales, le "moi", principe mâle et le "tu", principe femelle en leur attribuant, comme il a été déjà décrit, une représentation caractérisée. Ce régime domine les quatre premières séquences, avec une récurrence marquée au coeur de la séquence E et des séquences G, H, I, ce qui correspond dans l'ordre du récit assemblant les séquences aux préparatifs de l'accomplissement érotique. Il nous importe de remarquer la nature du "moi", éminemment filiale au plan de l'imaginaire. Il est décrit, en effet, comme un être en exil, de structure incomplète: "charpentes", "fardoques" (A, 6), connaissant la "misère" (B, 8), le "froid" (B, 15). La séquence C porte au paroxysme le portrait de la mutilation. "[D]étresse" (C, 7), "dérision", "indécence" (C, 8), "pitrerie", "lésions" (C, 9), "soifs" (C, 10) accablent le "cabotin, concasseur de désespoir" (C, 18) dont la vie jusque-là se figure par "un plongeon" (C, 16),

⁵¹ H.R., La marche à l'amour, p. 36-41. Les neuf séquences sont désignées par A, B, C,...

un "marais", "une espèce de rage noire" (C, 17). Ces marques dramatiques sont encore surdéterminées par un symbolisme animal qui assimile le "moi" à des espèces farouches telles le bison (A, 8) et surtout l'orignal (E, 2,21,22,23). Donc il existe des éléments de mutilation dont l'ensemble distribué à travers les séquences constitue un portrait du "moi" aux traits dominants du noir et du désespéré. Ainsi, ces caractéristiques donnent au "moi" sa valence masculine dont nous avons montré qu'elle se juxtaposait en opposition stricte au "tu", élément femelle. Le "je" est confronté à la richesse cosmique dont il est privé. Or ce monde du ciel, de la terre, des eaux, des saisons, de la végétation, des bêtes heureuses forme un ensemble cosmique à la fois doux, passif et débordant de fécondité. Il représente une plénitude dont le "moi" en opposition apparaît privé, lui qui se réduit à une essence vide, doué seulement d'énergie et d'avidité à l'endroit du vis-à-vis avec lequel il forme un couple. Bref, la nature du "moi" en est une de privation et ce qui le constitue en figure de Fils, c'est justement la privation de la substance cosmique. Nous sommes en présence d'un être tombé de l'univers maternel et aspirant à y retourner. De la Mère est né le Fils et, par la règle de la relation cyclique⁵², le Fils deviendra amant de la Mère. C'est pourquoi, au seuil de La marche à l'amour, le "moi" est-il posé en face d'un "toi" porteur de tous les signes de la Mère, ce monde plénier et total de la première expérience des organes. Dans le portrait du "moi", à côté d'éléments statiques signifiant la mutilation,

⁵² Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire..., Paris, Bordas, 1969, p. 344-345.

d'autres, surtout le symbolisme animal, possédaient une nature double, réversible, en ce sens qu'ils portaient dans leur sombre élan l'énergie d'aller vers, et de saisir pour la posséder la splendeur cosmique. L'étude du mouvement cyclique lui-même outrepasserait la visée de cette partie. Aussi, ne nous y intéresserons-nous que dans la mesure où il révèle la double sexualité du Fils, né de la Mère, amant de la Mère, grâce à laquelle s'accomplit la conciliation des contraires que tendent à réaliser les diverses figures de la structure harmonisante.

Nous avons, en effet, étudié au sujet du couple l'échange, au moment de l'accomplissement du geste érotique, des signes mâles et femelles et leur confusion dans un nouvel être, le couple. Nous ne pouvions alors que décrire le mécanisme de l'échange, la raison de l'échange demeurant secrète. Fait troublant pour une histoire d'amour que l'évanouissement de l'identité sexuelle des partenaires au moment de la possession! La solution de ce rébus ne résiderait-elle pas dans le fait que la figure du couple est à ce moment captée par une figure plus puissante qui l'assume et la modifie, la figure de la Mère et du Fils. Pourquoi le "moi" présentait-il une image d'absence aussi marquée, quelle attraction fondait le lien au "tu"? L'attraction sexuelle, l'accouplement sont des faits secondaires par rapport à la relation de la Mère et du Fils. Voilà pourquoi le rapport des sexes, au plan de l'imaginaire, ne se conçoit que comme une démarcation du lien primordial de la Mère au Fils. Le "moi" privé de la femme acquerrait toutes les caractéristiques de l'enfant séparé de sa mère, et, par un mouvement de reprise cyclique, l'énergie du désespoir se convertissait en remontée vers la Mère par la

recherche érotique⁵³. Ainsi, le "tu" n'attestait aucun signe de féminité individuelle, bien au contraire, l'image de la femme coïncidait en tout point avec la représentation maternelle cosmique. La force de l'Eros tendait à la possession de l'univers expérimenté dans le sein maternel et représenté ensuite à l'aide des éléments du cosmos. Les développements de la psychologie romanesque, les stratifications imposées par les modèles culturels tendent à donner au couple une existence autarcique, et sans doute ont-ils raison de leur point de vue, puisque le couple appartient à l'ordre biologique et social. Mais tout ce que nous avons rencontré chez le poète et dans le rapport de l'imaginaire de ce poète à la mythologie universelle incite à penser que le couple n'est pas une réalité d'ordre imaginaire au premier chef. Il se passe ce qui advient dans l'ordre de la connaissance en général; ce qui est posé dans la nature, dans le monde extérieur, ne pénètre dans la psyché que si auparavant il a été assimilé par celle-ci. Aussi le couple, mâle et femelle, l'attraction érotique appartiennent d'abord à l'ordre objectif de la nature. Nous pourrions envisager un début de solution au problème du couple et de son rapport aux figures de la Mère et du Fils en rappelant la définition que Durand donnait de l'imaginaire dans l'introduction de son ouvrage :

53 Le structuralisme appliqué au comportement humain a, en effet, démontré l'identité fondamentale des attitudes de l'homme au-delà des distinctions culturelles. C'est ainsi pour donner des exemples frappants que l'attrait de la mère et du pédophile serait identique, que l'amitié d'un père et de son fils serait homosexuelle et que, la "soumission" affective et organique de l'homme à la femme se situerait dans le prolongement du lien de la mère au fils!

Finallement l'imaginaire n'est rien d'autre que ce trajet dans lequel la représentation de l'objet se laisse assimiler et modeler par les impératifs pulsionnels du sujet, et dans lequel, comme l'a magistralement montré Piaget, les représentations subjectives s'expliquent "par les accommodations antérieures du sujet" au milieu objectif.⁵⁴

Cette réalité sexuelle par le fait qu'elle est à la fois dans et hors de l'homme, qu'elle n'appartient pas à l'ordre de la raison, constitue un scandale épistémologique. Aussi faut-il distinguer entre les faits et leur représentation. L'objet qui est le couple sera assimilé et modelé par les impératifs pulsionnels du sujet, c'est-à-dire que l'image du couple sera construite à l'image de la relation première de la Mère et du Fils qui appartient aux "accommodations antérieures du sujet". Simultanément, quand la Mère donne naissance au Fils, l'éternité prend fin et l'on entre dans l'ordre du temps. Plus tard, nous verrons par quels moyens l'imaginaire vaincra le temps, mais pour le moment, qu'il suffise de noter la position médiane du Fils entre la Mère perdue et la Mère retrouvée, d'où ces deux pentes négative et positive, descendante et montante, obscure et lumineuse de la figure. Participant des deux valences, masculine à côté de la féminité de la Mère, principe de devenir, le Fils descend de la Mère et possède le pouvoir imaginaire de la retrouver. C'est le fondement du caractère cyclique de leur relation: la Mère donne naissance au Fils, le Fils devient amant de la Mère. C'est pourquoi, dans La Marche à l'amour, le "moi" et le "tu" étant posés chacun dans un ordre séparé, situation ressentie et représentée comme

⁵⁴ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire,..., Paris Bordas, 1969, p. 38.

douloureuse, le "moi" joue le rôle d'amant par rapport à la femme. Celle-ci, comme il a été démontré, n'existe pas comme entité féminine mais comme une incarnation cosmique correspondant exactement à la Mère-paysage de l'imaginaire universel. Le "moi" possède une sombre énergie qui est la puissance messianique d'opérer la restauration de l'ordre primitif par la jonction de la Mère et du Fils et de leur fusion édénique. Aussi retrouve-t-on la caractéristique imaginaire de la figure du Fils qui en fait un médiateur, un messie, développement fonctionnel de la position médiane que nous signalions tout à l'heure. Par exemple, la séquence 3 de La Marche à l'amour, esquisse la démarche messianique:

 j'irai te chercher nous vivrons sur la terre (C, v.6)
qui sera achevée dans le geste érotique. Toute la séquence possède une structure intentionnelle par rapport à l'accomplissement qui va suivre, par le temps des verbes, le futur (C, v.1,6), par le mode impératif à valeur optative (C, v.11,15), par les subordonnants conditionnels (C, v.13,16,18). Le processus cyclo-progressiste est d'abord joué et esquissé en images avant d'être réalisé au niveau du récit. Notons l'atmosphère double, bissexuelle des quatre premiers vers où la fusion déjà esquissée dans le pronom "nous" se réalise par la juxtaposition métonymique et la contamination sémantique des valences masculines et féminines. C'est le mâle qui meurt (C, v.1) dans la distance (C, v.2), les bourrasques (C, v.21), le "sang" et la "soif" (C, v.3), termes qui reprennent les éléments descriptifs du "moi" ou bien y renvoient par voisinage sémantique mais, tout à côté, la "langueur mon amour" (C, v.1), les "rêves" (C, v.2), les "vols de mouettes" (C, v.4) réfèrent à l'uni-

vers de la femme soit par reprise de termes, soit par équivocité ou glissement. Déjà les deux univers se conjoignent, l'échange des signes témoigne de la double sexualité du Fils capable d'assumer les valeurs féminines par appropriation. Par là se réalise l'aptitude du Fils à concilier les contraires et sa vocation messianique, c'est-à-dire ce pouvoir de sauver le "moi" en le ramenant par l'amour à la plénitude de l'origine. Par cette analyse, nous avons donc saisi en pleine activité la figure du Fils au point où s'opère le renversement du noir au clair par l'attraction du retour à la figure de la Mère.

Avant de quitter cette séquence C de La Marche à l'amour, l'on peut signaler un élément peut-être secondaire en importance dans le texte de Miron mais absolument essentiel au déploiement total de l'image du Fils dans son rapport à la symbolique générale. Nous voulons parler d'un isomorphisme du mythe dramatique et cyclique du Fils, la cérémonie initiatique qui comporte une épreuve mutilante ou sacrificielle par laquelle le sacrifice s'intègre au cycle total de la création. La mutilation revêt alors double figure, elle est signe de séparation d'avec la Mère, donc signe de douleur, mais aussi, elle peut servir à réintégrer le sacrifié dans l'ordre ressuscité, d'où son aspect vicariant, propitiatoire. C'est ainsi, nous semble-t-il, qu'il faut lire ce passage secrètement sacrificiel sous la dominante de l'éternel retour et dans lequel le "moi" passe très nettement du statut d'amant à celui de Fils opérant le renversement cyclique de la Mère au Fils:

frappe l'air et le feu de mes soifs
coule-moi dans tes mains de ciel de soie
la tête la première pour ne plus revenir
si ce n'est pour remonter debout à ton flanc
nouveau venu de l'amour du monde (C, v.10-14) [.]

D'abord, l'impératif à valeur optative par deux fois répété sert à souligner le passage désiré de l'état d'amant à celui de Fils. Quant au sens de ces verbes, ne sont-ils pas ceux des actions sacrificielles destinées à détruire le "moi" pour l'intégrer à la substance de la Mère. "Frappe-moi" n'évoque-t-il pas l'idée du couteau sacrificiel qui se mue, dès le vers suivant, en position identique, en une mise à mort par l'eau. Or le "moi" littéralement aspire à passer à travers les mains à la fois célestes et aquatiques de la femme pour renaître de l'eau-mère. Bref, ce passage exemplaire décrit le phénomène imaginaire de la Mort du Fils par laquelle la chute se répare, le temps se domestique et retourné à son origine. En ce bref passage de 5 vers, le Fils se fait amant et l'amant disparaît dans la Mère pour remonter associé à celle-ci dans l'ineffable bi-unité divine, relation que le vers:

nouveau venu de l'amour du monde (C, 14)

inscrit dans la relation syntagmatique même, "l'amour du monde" exprimant la figure de la mère-épouse.

Enfin, nous ne pouvons quitter La Marche à l'amour sans avoir signalé au passage une autre des épiphanies du Fils que l'histoire des religions distingue dans le cycle lunaire et végétal, soit la fête et les pratiques orgiaques. La séparation d'avec la Mère qui libère la figure du Fils équivaut dans l'ordre imaginaire, selon l'épiphanie lunaire et végétale, à l'abolition des normes et des formes⁵⁵. Eliade,

⁵⁵ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, ..., Paris, Bordas, 1969, p. 358 et Eliade, Mircea, Traité d'histoire des religions, coll. Petite bibliothèque Payot, no. 312, Paris, Payot, 1975, p. 302-303.

pour raccorder la présente étude à celle qui précède, rapproche l'orgie et l'immersion dans l'eau. A la séquence C de La Marche à l'amour, l'on se souvient que le "moi" disparaissait dans les eaux pour réparaître régénéré. Eliade dit précisément:

L'orgie de même que l'immersion dans l'eau annule la création mais la régénère en même temps. S'identifiant avec la totalité non différenciée, pré-cosmique, l'homme espère revenir à lui restauré et régénéré, en un mot "un homme nouveau". Dans la structure et la fonction de l'orgie, nous identifions le même désir de répéter un geste primordial: la Création organisant le chaos. 56

Nonobstant les connotations psychologiques qui répondent à des codes rationnels, il est possible de retrouver chez Miron les traces mythiques de la chute de la Création dans "l'état primordial, préformel, "chaotique" (Eliade, p. 302). La perte de la Mère, voilà la tragédie qui fait régresser le "je" de la modalité de "personne" à celle de "semence", dit Mircea Eliade. Rupture de l'ordre, épiphanie négative du cycle lunaire et végétal, voilà à quelles situations mythiques correspond l'image du "moi" avant l'amour et après la perte de celui-ci. Alors que le primitif s'abandonne à l'ordre cosmologique et descend par l'orgie à l'indifférenciation chaotique d'avant la Création, le "je" du poète, moderne en cela, subit le chaos de la séparation avec une horreur absolue. On se souvient des caractéristiques du "moi" au début de La Marche à l'amour, une forme chaotique, noire qui cherche désespérément l'amour. La valorisation psychologique négative de l'état amorphe, nocturne, du chaos constitue une marque de l'accentuation progressiste de

la vision globale du poète que nous étudierons plus tard et aussi une indication que l'esprit moderne l'emporte sur le primitif. Cependant que l'on note bien que le sujet préformal de La Marche à l'amour se jumelle à des bêtes comme le bison et l'orignal dont il tire substance et élan, et c'est en cela que Miron rejoint le modèle primitif. Nous avons déjà dit que par la projection de soi en formes animales, le poète acquerrait un agrandissement de soi et une puissance de régénération. Eh bien! l'identification animale fréquemment liée à la puissance sexuelle équivaut à une "régression" provisoire à l'état amorphe, nocturne, au chaos afin de renaître avec plus de vigueur dans sa forme diurne:

moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir
la tête en bas comme un bison dans son destin (A, 7,8) [.]

Ainsi, dès la première séquence de La Marche à l'amour la vocation messianique du Fils s'affirme, en même temps que son identification orgias-tique au bison. Il est vrai que l'expression du fait imaginaire est affaiblie par la rationalisation qui l'accompagne; en effet, à la notation cinématique: "à vive allure" (A, v.7) s'adjoint par coordination: "et entêté d'avenir" (A, v.7) qui traduit et disqualifie en quelque sorte le fait imaginaire; la comparaison développée "comme un bison..." (A, v.8) réduit le fait imaginaire à un rapprochement purement métaphorique, rhétorique. Cependant, à mesure que La Marche... progresse, comme nous l'avons montré, le "je" subit une métamorphose profonde qui le connaturalise à la bête. 'Comme l'orignal, il aime / "fou de racines et de feuilles" (B, v.10), il brame (E, v.2), il souhaite: "passer tout cabré et empanaché..." (E, v.23), il assume toutes les frénésies animales (F, v.21).

L'on se souvient aussi de la corneille⁵⁷ où le "je" jumelé à la corneille venait au printemps, Saison orgiastique, posséder sa saison et sa descendance (v.4)⁵⁸. - Ainsi, la personnification animale dans l'économie psychologique et spirituelle de la poésie de Miron a-t-elle pour fonction de rendre possible et de préparer le "renouvellement", la régénération de l'ordre maternel. En elle, il se rassasie de substance et d'élan afin de provoquer par le geste érotique la renaissance de l'ordre maternel qui est la Création dans les religions primitives. Ainsi le Fils tombé dans le Chaos se ressourc-t-il dans les puissances animales, procédé orgiastique, afin de réintégrer par l'amour, l'ordre de la Création-Mère.

La Marche à l'amour permet de suivre le Fils dans son parcours cyclique, de la phase négative à la phase positive. Dans le cadre de cette partie, nous ne considérons que l'aspect statique de la figure du Fils. De même que le "noir" correspondait à la descente au coeur de l'absence et du chaos et que la métamorphose animale amorçait l'inversion progressiste, le Fils, avant d'accéder à la plénitude amoureuse vivra la phase diurne de l'orgie. Comme toujours, dans ce cas, l'on vérifie la co-présence des deux visages d'une figure ou d'un processus, le négatif et le positif, le douloureux et le glorieux, le noir et le clair. Si

57 H.R., La corneille, p. 78.

58 Voir, Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire,..., p.349-350. Dans les images du Fils, ces intentions de vaincre la temporalité sont surdéterminées par des désirs parentaux de perpétuation, de lignage.

nous nous arrêtons à la séquence D⁵⁹, l'on peut mesurer la différence qualitative de l'exaltation du "moi" en comparaison de la séquence C. Dans les deux cas, le "je" apparaît hors de lui dans la gesticulation orgiastique. A la séquence C, ce sont les excès de la douleur, du "noir" (C, v.1), "bourrasques" (C, v.21), "filets de sang" (C, v.3), "détresse" (C, v.7), "dérision" (C, v.8), "indécence" (C, v.8), "larmes", "lésions" (C, v.9), "soifs" (C, v.10), "plongeon" (C, v.16), "marais" (C, v.17), "rage noire" (C, v.17), cabotinage, bris de "désespoir" (C, v.18), bref un état farouche (C, v.19) aux aspects multiples certes mais dont l'ensemble gravite autour du délire de l'absence. Maintenant, considérons le portrait du "moi" à la séquence D. Conçu exactement sur le modèle de celui de la séquence A, par la juxtaposition antithétique du "je" et du "tu", il en diffère par la connotation des traits qui le caractérisent. En effet, du noir farouche, le "moi" tout entier entre dans une phase d'énergie pyrique. Sur les 4 propositions décrivant les actions du "moi" ou son état, trois mettent en oeuvre une énergie figurée par le feu, fait d'autant plus remarquable que le corps incendié du "moi" répond au corps complémentaire de la femme, lui tendrement nocturne et tellurique. "Giboulées d'étoiles", "éclairs" (D, v.1,2), "mille chevaux-vapeur" (D, v.4), "flamme d'une chandelle" (D, v.5) métamorphosent en clair la sombre énergie du bison parce que le "moi" approche de la frénésie génésique qui se déploiera plus loin et qui se réalise dans la possession de la femme. Plus avant, à

59 H.R., La Marche à l'amour, séquence D, p. 38.

la séquence E⁶⁰, le feu et le vent, ce dernier déjà apparu dans le passage que nous venons d'étudier, en corrélation avec le feu au plan syntagmatique mais en situation d'isomorphie dans l'imaginaire, continuent à témoigner de l'état orgiaque. Il suffit de comparer les deux passages:

l'éclair s'épanouit dans ma chair
je passe les poings durs au vent (D, v.2,3)

j'allumerai chez toi les phares de la douceur
nous nous reposerons dans la lumière...
puis je jetterai dans ton corps le vent de mon sang
(E, v.35,36,38) [1]

pour retrouver dans le même ordre l'apparition successive du feu et de l'air.

A la séquence F, l'acte d'amour proprement dit se déroule dans un climat de plein été où la lumière (F, v.15), les "brises" (F, v.16), le "cri des pluviers" (F, v.12), des "cigales" (F, v.17), de "l'engoulement" (F, v.22), la germination de la "terre" (F, v.24) et des "moissons" (F, v.16) se réunissent pour signifier le haut point de l'énergie vitale du monde. Mircea Eliade dit que "l'orgie correspond à l'hiérogamie. A l'union du couple divin doit correspondre sur la terre la frénésie génésique illimitée"⁶¹. D'instinct, parce que c'est une structure universelle, Miron retrouve le sens sacré de l'union sexuelle; le mot de "frénésie" n'apparaît-il pas au vers 21 de la séquence F? La correspondance du poème et de l'analyse des rites agraires se continue encore

60. H.R., La Marche à l'amour, séquence E, p. 38-39.

61. Mircea Eliade, Traité de l'histoire des religions,..., p. 300.

156

ah violence de délices, et d'aval
j'aime

que j'aime

que tu t'avances... (F, v.4,5,6,7)

frileuse aux pieds nus sur les frimas
par ce temps doucement entêté de perce-neige
sur ces grèves où l'été
pleuvent en longues frammèches les cris des pluviérs
(F, 9-12) [,]

par une simple fondu enchaîné sur une préposition qui se substitue à une autre: "par...", "sur...". La femme constitue en soi une image cosmique complète et le cycle des saisons, pour l'imaginaire, est iso-

morphe du cosmos, aussi bien que d'autres réalités du cosmos peuvent représenter celui-ci: lune, végétation, pluie, etc. Des raisons individuelles recoupent les schèmes généraux, puisque la femme est souvent chez Miron un objet thermique. Dans cette seule séquence, ne sera-t-elle pas successivement et sans contradiction reine des "frimas" (F, v.9) et "corps tiède de pruche" (F, v.14). Une même image réunira ces aspects non antithétiques mais complémentaires en vertu du principe imaginaire de l'isomorphie lunaire: "ta fraîche chaleur de cigales" (F, v.17). Le froid et le chaud disent autrement l'hiver et l'été, soit le cyclé des saisons. Une première analyse réserverait au printemps et à l'été la qualité érotique dans la poésie de Miron, et certes l'hiver est souvent lié à la mort et à l'absence⁶². Mais par contiguïté sémantique, le frimas et les neiges sont captés par le visage blanc, la "candeur" de la femme et alors, si l'on peut dire, s'érotisent en devenant à leur tour une sorte de feu total plus chaud que la simple flamme. C'est ainsi qu'à la séquence G, dans un passage déjà étudié⁶³, la femme dans une profuse épiphanie cosmique où le végétal: "nuit buissonneuse" (G, v.10), "sexe floral" (G, v.12), l'animal: "merle-chat" (G, v.10), le chaud: "éclairs" (G, v.13), le froid: "ô ma neige" (G, v.12) se conjuguent en tutti, un vers admirable, énigmatique, tout auréolé par un froufrou phonétique cé-

⁶² Les deux exemples les plus frappants demeurent dans L'H.R. Les siècles de l'hiver, p. 51; Les années de déréliction (ou le second recours didactique), p. 81. Il va de soi que l'hiver entrant dans la constellation du Fils est aussi capable de rédemption: CO, En Archambault, p. 20; Le vieil Ossian, p. 26.

⁶³ Voir partie II, Le drame agro-lunaire, p.

lèbre la femme possédée comme une synthèse des saisons, un microcosme où les contraires se coïncident:

ô fou feu froid de la neige (G, v.11) [.]

A ce moment, nous touchons au point où le Fils disparaît dans l'univers total réintégré parce qu'il était engagé comme figure dans la dynamique de la structure temporelle. Si les contraires subsistent en superficie, ils sont réconciliés sémantiquement dans l'unité de l'amnios primitif, le Fils reposant dans la Mère et ne possédant qu'une existence virtuelle.

De cette analyse, il faut retenir la signification imaginaire de cet acte d'amour accompli en liaison avec l'épiphanie cosmique. Sans doute un esprit moderne ne verrait-il là qu'un réseau de métaphores servant à suggérer la frénésie sexuelle et, au point de départ, le poète ne pensait-il peut-être qu'à l'évocation d'une scène d'amour ou au projet de celle-ci. Pourtant, il est bien clair que même si le "moi-Fils" et le "toi-Mère" subsistent pronominalement et gouvernent un champ d'action distinct et cohérent, les personnes baignent dans la vie végétale et animale du cosmos au point de s'y assimiler sémantiquement. Et c'est là que nous retrouvons le rôle de l'orgie comme manifestation du sacré. C'est par elle que le Fils perd sa différence et s'abîme à nouveau dans l'unité d'avant le monde. Croyant ne parler que de son histoire individuelle, le poète retrouve la norme du rite primitif. Si la conjonction érotique du "moi" et du "toi" retentit dans le cosmos, c'est que mystérieusement l'excès sexuel a brisé le barrage "entre l'homme, la société, la nature et les dieux"⁶⁴. Écoutons à nouveau Mircea Eliade et ses suggestions si fécondes:

les excès aident à faire circuler la force, la vie, les germes d'un niveau à l'autre, d'une zone de réalité dans toutes les autres. Ce qui était vide de substance se rassasie; ce qui était fragmenté se réintègre dans l'unité; ce qui était isolé se fond dans la grande matrice universelle. L'orgie fait circuler l'énergie vitale et sacrée.⁶⁵

La moderne histoire d'amour s'insère dans l'orgie primitive où les barrages cèdent d'un ordre à l'autre, et circule de l'homme au cosmos la même énergie vitale, sacrée dont l'attraction sexuelle constitue l'image la plus rapprochée. C'est pourquoi, où le primitif voyait l'incarnation des forces magiques de la végétation dans la personnification par un jeune couple "au maximum de possibilités - voire même de réalisations érotiques"⁶⁶, l'esprit moderne verra d'abord la personne au centre des forces cosmiques:

je suis au centre du monde tel qu'il gronde en moi
avec la rumeur de mon âme dans tous les coins (F, v.25,26) [,]

mais sous la forme affaiblie se retrouve la résultante du rite agraire, à savoir la libre circulation de l'énergie de l'homme au monde. Les caractéristiques du texte, le récit à mode personnel et le sémantisme des images, superposent l'ordre primitif et l'ordre moderne dont l'effet rétablit le grand courant de l'homme au cosmos. Nous oserions dire, à la limite, que l'ordre orgiaque l'emporte puisque le "moi" et le "toi" sont représentés par des éléments cosmiques; le "je" devenant une "eau noire"

p. 300. ⁶⁴ Mircea Eliade, Traité de l'histoire des religions...

⁶⁵ Ibid., p. 300-301.

⁶⁶ Ibid., p. 300.

(F, v.19) qui se déverse dans la femme cosmique, et celle-ci se confondant à nouveau à l'univers végétal et animal saisi dans l'ordre des saisons.

De cette façon, nous avons parcouru à peu près toute la gamme des épiphanies et des fonctions du Fils. Fils de la Mère, amant de la Mère, partenaire du couple, médiateur, Messie, principe de devenir, etc.; impliqué dans les cérémonies initiatiques, objet de mutilation sacrificielle, sujet de l'orgie. Quelle que soit la forme de ses manifestations, il exprime toujours la blessure de la naissance, second par rapport à la Mère, et le commencement d'un ordre nouveau, il est le principe du retour parce que, par la descente au chaos et la remontée du devenir, il peut rétablir le lien à l'origine perdue ou encore, en rejoignant les débuts, dépasser l'origine dans le sens du progrès. Même si pour l'instant, nous ne considérons que l'aspect statique de la figure, l'on peut constater que le Fils appelle invinciblement un développement mythique impliquant des structures temporelles.

Cependant, il reste dans l'oeuvre nombre de manifestations du Fils qui apportent un complément significatif aux vues que nous venons de développer. Par exemple, les 2 poèmes qui suivent immédiatement La Marche à l'amour, Poème de séparation 1 et Poème de séparation 2 ⁶⁷.

Au plan anecdotique, ces poèmes furent écrits à Paris à propos d'une femme nommée Rose-Marie qui fut le troisième amour du poète ⁶⁸. Ainsi que le

67 H.R., Poème de séparation 1 et 2, p. 42, 43.

68 Voir, R.M. dans Liberté, no. 14, mars-avril 1961, p. 543-544.

titre le dit, ils sont rédigés sous le signe de la séparation et traversés d'une certaine illumination du souvenir. De notre point de vue, nous étudierons la figure du Fils, telle qu'elle apparaît en chacun.

Dès le début du premier, le choc de la souffrance se communique au mètre par le triple départ qui s'appesantit trois fois sur un subordonnant fortement marqué:

Comme aujourd'hui quand me quitte cette fille
chaque fois... (I, p. 42, v.1,2) [.]

A partir d'une simple séparation, peut-être d'un jour, le poème élaborera tout un mythe de la souffrance et de l'exil. Le premier poème se distingue par un portrait aux touches nombreuses d'un "moi" séparé de son amour, donc au plan de la structure dramatique, entré dans l'épiphanie négative du cycle. De fait, le départ de "cette fille" le plonge dans un état chaotique, préformal. Du statut personnel, il passe à une nature minérale, "sous-terrine", curieuse nature qui le fait à la fois terre et arbre:

...j'ai saigné dur à n'en pas tarir
par les sources et les noeuds qui m'enchevêtrent (I, v.2,3) [.]

Sous une forme sentencieuse, il édicte les conséquences de la séparation:

et je ne suis plus qu'un homme descendu à sa boue (I, v.4) [.]

L'image à demi montrée paraît bien être celle de l'arbre plein de sève que la séparation fait rentrer dans ses racines, "à sa boue", tandis que le départ de la femme disgracie la nature entière, la plongeant dans la saison mauvaise. N'est-ce pas le portrait d'un automne maussade que tracent les vers 5 à 7? Sur la "tête hagarde"; on dirait d'un arbre, passent "chagrins et pluies" (v.5). La double coordination "et" (v.4,6)

introduisant l'image de l'homme-arbre retournant à ses racines et le tableau des ravages de l'automne avancé harmonise la mutilation de la nature à celle du "moi".

Une triple notation expose la désolation du monde: l'oiseau qui se désagrège dans la pierre (v.6), les fleurs qui agonisent de froid (v.7) et le fleuve qui remonte seul debout dans ses vents (v.8). L'effet de la double coordination est de créer un parallélisme entre le "moi" et le monde qui les assimile dans une même privation. La troisième notation mérite surtout l'attention parce que le "fleuve" est alors contaminé par la position verticale de l'arbre: "debout dans ses vents". Si l'on met ce vers en rapport avec le suivant:

et le fleuve remonte seul debout dans ses vents.

Je me creusais un sillon aux larges épaules
au bout son visage montait comme l'horizon... (v.8,9,10)[,]

l'on peut alors comprendre le jeu associatif commandé par l'image archétypale de l'arbre cosmique qui s'humanise et devient symbole du microcosme vertical qu'est l'homme⁶⁹ tandis que se superpose l'image désolée de la Seine que le poète a sous les yeux. Ainsi l'arbre devient fleuve sous le signe commun de la verticalité et, au "fleuve" (v.8), se substitue le "je" (v.9). En passant d'une strophe à l'autre, le mode a varié de l'indicatif présent à l'imparfait mais le lien de l'image persiste par le glissement sur "remonte" et "creusais un sillon". La texture sémantique croise à cet endroit plusieurs fils, ce qui rend la lecture

⁶⁹ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 395.

relativement complexe. Il suffit de lire le vers 9 dans le contexte de l'arbre, puis dans celui du "je-fleuve" que nous avons reconnu isomorphes précédemment sous le signe de leur verticalité. L'arbre plonge ses racines dans le sol, racines autrefois puissantes parce que, sur leur appui, le tronc montait jusqu'au visage lunaire de la femme; le "je" se substitue au "fleuve" qui était situé tout comme l'arbre sur la bielle du sème commun à "remonte" et "creusais". Or, très nettement, le "je" laboure le sol puissamment, et si nous lisons très réalistement les vers 9 et 10, la femme est cette terre, ce qui rejoint ainsi le langage immémorial et le caractère tellurique de la femme et ce que signifie la sexualité dans les rites agraires. Ainsi le "je" dans l'acte d'amour, l'arbre dressé au temps de la rencontre, voyait "au bout" (I, v.10) le visage de l'aimée comme l'horizon au-dessus de la terre. Le passage étant narré à l'imparfait, l'on peut comprendre pourquoi tout à l'heure, au présent de la séparation, "chagrins et pluies" [couronnaient la] tête hagarde" (I, v.5) de l'arbre. L'aimée ayant disparu, ce "visage [qui] montait comme l'horizon" (I, v.10), sa place est envahie par un paysage de l'absence: "chagrins et pluies" (I, v.5).

Plus loin, l'on peut vérifier à propos de l'arbre son isomorphie au symbole agro-lunaire et par conséquent son insertion dans la rythmique qui va de la naissance à la mort, de la latence à la résurrection. La séparation d'avec l'aimée-Mère plonge le "moi" dans le chaos qui, dans le langage de l'arborescence, correspond à l'univers souterrain des racines. Nous avons déjà relevé les traits du dramatisme souterrain à la première strophe. Ils reparaissent à la strophe 3

avec une modulation obtenue par le passage du "il" au "tu" et une personnalisation marquée des éléments telluriques souterrains qui connote les éléments corporels: "lèvres" (I, v.17), "corps" (I, v.19), "sang... coeur" (I, v.20), "veines" (I, v.21) d'un correspondant abyssal que l'hyperbole fait glisser à la fin à l'ordre mécanique: "derrick" (I, v.20). Ainsi le langage du "moi" se fait indistinct et comme les "ténèbres" (I, v.18), tandis que le corps lui-même est décrit comme une matière ignée, "basalte" (I, v.19-20), un je-ne-sais-quoi calciné: "carcasse et boucane" (I, v.21). Le "moi", puisque l'image du sous-sol se file, est même creusé comme une mine, d'où la tendance des images à exploiter le champ des instruments mécaniques. Tout à l'heure "pioché d'un mal d'épieu" (I, v.11), maintenant attaqué par une "douleur cymbale" (I, v.19), le "moi" apparaît en sa dernière manifestation avec son "coeur derrick" (I, v.20). Tout ce luxe d'images hyperboliques sert à traduire la douleur du "je" qui se configure étroitement au schème du Fils et des traits de la phase descendante. En effet, l'homme-arbre déverticalisé par la perte de la femme descend à sa boue (I, v.4) et là, le "moi" dramatique prend le visage d'une "terre noire" (I, v.23), "basalte" (I, v.20), "pioché d'un mal d'épieu" (I, v.11), ravagé par un "feu de terre noire" (I, v.23). Telle est la logique qui préside à ce poème touffu, probablement constitué de segments ajoutés après coup, les strophes 2 et 3 sans doute. On reconnaît le type de composition "en courtepointes", bien qu'apparenté par une image commune que nous nous sommes efforcé de mettre à jour, celle du corps-mine. Quoiqu'il en soit, l'on se trouve en présence de deux images différentes de la vie souter-

raine, celle des racines de l'arbre et celle de la terre tout court, ce qui ne sert pas l'unité du poème par la cohérence immédiate des images.

Enfin, la strophe 2 se mute brusquement en poème chrétien évoquant avec des minuscules, il est vrai, la figure du Christ. Evidemment, l'on dira que l'homme de douleur en qui le "moi" s'est changé par la séparation invite à ce rapprochement. Mais plus étonnant que le caractère simplement douloureux, c'est l'affirmation brusque d'un caractère messianique. Par ce mal d'amour dont il souffre, le destin de celui qui parle se fait exemplaire et, l'assumant par "les rafales lucides de l'amour" (I, v.13), le "moi-Fils" opère un changement dans le monde: il "change la face de l'homme" (I, v.14), il "prend hauteur d'éternité" (I, v.15). Or ces faits, au plan de l'imaginaire, vont de soi puisqu'il ne s'agit que du complément à l'épiphanie du "Fils". Celui-ci se définit, en effet, par la mutilation qui le sépare de la plénitude et qui éventuellement, par le sacrifice, l'y réintègre, mais également comme une capacité messianique de rétablir l'ordre de la Création. La tendance fondamentale du Régime nocturne, avons-nous établi dès le commencement de notre travail, consistait à inverser les valeurs négatives de la souffrance et de la mort, à exorciser les terreurs du temps pour leur donner un sens positif. A cet égard la figure du Fils reproduit parfaitement la structure du Régime et elle accomplit sa finalité profonde. Au plan de l'imaginaire, les deux aspects du Fils, celui qui meurt et celui qui ressuscite, co-existent et l'apparition de l'un appelle invinciblement son complément dans la mesure où selon le parcours cyclique de l'épiphanie lunaire celui qui descend remonte aussi. On notera que les deux é-

piphanies, la douloureuse et la rédemptrice, sont co-ordonnées dans le texte, étant réunies sous le signe commun du présent à la strophe 1 et à la strophe 2:

comme aujourd'hui... (I, v.1)
maintenant... (I, v.11) [...]

Nous avons parlé d'une relative incohérence de la représentation due au fait que le poème est constitué de divers fragments d'épique et de points de vue différents. Si cette composition dessert l'esthétique, elle renseigne fort l'analyse de l'imaginaire. En effet, a-t-on remarqué la corrélation imaginaire entre l'image de l'arbre et celle du Christ. Ce sont deux traductions du Fils. Le Christ est aussi un arbre qui monte et c'est le motif pour lequel le fait historique de la croix a rencontré le fait imaginaire de Fils-arbre dans une conjonction si puissante⁷⁰. L'imaginaire savait déjà ce que le Christ allait être par l'arbre, symbole de la totalité du cosmos dans sa genèse et son devenir, et le Christ aura vérifié et revitalisé le sens profond des schèmes imaginaires en leur conférant une existence historique!

Il reste à traiter de la dernière strophe dont les images mutent par rapport aux complexes déjà utilisés de l'arbre, du magma volca-

⁷⁰ L'imaginaire donne ainsi un secours inattendu à l'apologétique chrétienne en montrant que le Christ incarne "l'espoir de la terre" inscrit dans les représentations imaginaires. Ainsi se trouvent vérifiées les intuitions de Pascal sur l'Ancien Testament comme figure de la réalité à venir, et d'une façon plus générale sur l'affirmation que les religions primitives entrevoient et pressentent à travers les ombres et les figures la réalité incarnée du Fils. Egalement, l'imaginaire permet de donner un sens précis aux affirmations théologiques de Saint Paul à savoir que le Christ est le plérôme et la récapitulation de toutes choses.

nique. Mais ce n'est qu'une apparence lexicale comme nous le verrons. D'abord le passage au "tu", la réduction de la phrase au substantif, sauf pour un verbe dont la fonction rétablit la perspective, mais surtout ce déblaiement sémantique qui remplace les figures de la douleur par celles de la femme cosmique accomplissent une mutation textuelle d'un genre particulier à l'hypotypose. La femme que jusque là nous n'avions saisie que par la trace douloureuse de l'absence, voilà qu'elle est décrite d'une manière vive et dans un relief d'images qui lui donnent "la présence, le relief et les couleurs de la réalité"⁷¹. Le passé devient présent et ramène avec lui toutes les impressions qui lui étaient propres. C'est pourquoi la femme est-elle évoquée dans et par la représentation cosmique à laquelle nous avons accoutumé :

O Mon Amour...
 ma caille de tendresse...
 tu fus cet amour aux seins de pommiers en fleurs...
 dans la chaleur de midi... (I, v.36, 38-40) [.]

Toutefois, et c'est là que nous pourrions vérifier qu'il s'agit moins d'une mutation que d'une greffe de l'imaginaire féminin à l'imaginaire dramatique, le texte de cette dernière strophe demeure fondamentalement dramatique. Comment? Nous avons déjà parlé du caractère messianique du Fils. Alors que les strophes 1,3,4 insistent sur la séparation et les caractères douloureux qui en résultent, la dernière strophe développe le caractère glorieux et salvateur de la mutilation en mettant en images ce que le strophe 2 avait exposé théologiquement si l'on peut

⁷¹ Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, 2ème éd. augmentée et entièrement refondue, Paris, P.U.F., 1975, p. 497.

dire. A y regarder de près, n'est-on pas frappé de la parenté liturgique de maintes expressions? D'abord, il ne s'agit pas de simples vocatifs mais d'une sorte de litanie où les majuscules frappent jusqu'aux mots-outils. Ce faisant, les mots acquièrent une portée plus grande. Ensuite, n'est-il pas remarquable que le terme de "Rose" qui, sans majuscules, a rapport avec la représentation florale qui va suivre et l'engendre dans le texte se double d'un usage second, mystique, auquel la majuscule livre accès et qu'un lexique religieux va développer: "Amour", "Rose Stellaire", "Rose Eternité..." , "joug d'espérance" ont, en effet, une saveur spiritualiste. Dans les litanies de la Vierge, surtout celles dites de Lorette qui ont servi sans doute à inspirer le défilé initial des vocatifs que la ferveur de l'hypotypose concentre en un vers et casse sur un rejet qui détache le sommet et le terme de l'invocation: "... Ma / Rose Eternité" (I, v.26,27), on trouve presque à la suite: "Rose mystique", "Etoile du matin", "Porte du ciel" et ailleurs dans les qualificatifs mariaux: "Mère du bel amour". Nous pouvons maintenant tenter une synthèse des sources qui ont servi à inspirer la représentation de ce passage. Des faits biographiques doivent fortement être mis à contribution. La "fille" dont le poète parle au premier vers s'appelait Rose-Marie⁷². Celui qui parle conserve le premier terme du composé pour enclencher les images florales de la femme; et, au second, il substitue la représentation "liturgique" de la patronne de la "fille", la Vierge Marie. Mais tout cela ne suffit pas encore

⁷² Gaston Miron, R.M., dans Liberté, no. 14, mars-avril 1961, p. 543-544.

à marquer le passage de la douleur à la gloire, des ténèbres à la lumière de midi, (I, v.30). Alors intervient un puissant souvenir de lecture ou de représentation théâtrale qui englobe et colore toute la dernière strophe, celui du premier acte de L'Annonce faite à Marie de Paul Claudel. Violaine en habits sacerdotaux (donc de prêtre-victime), ceux que portent les recluses de Monsanvierge, a convoqué son promis terrestre, Jacques Hury, pour lui annoncer qu'elle est séparée par la lèpre et que cette lèpre la configure à Jésus-Christ pour le salut de l'Eglise et du monde. Relisons dans cette lumière la strophe 2 où le "je" s'identifie au Christ:

christ pareil à tous les christes de par le monde
(I, v.12 et sq) [,]

et nous comprenons le lien dramatique continu du "moi" douloureux tout en ténèbres et lèpre souterraine et l'image de la femme glorieuse, toute auréolée par la transfiguration christique que lui communique l'héroïne de Claudel, -elle-même image du Christ. Quant à l'emprunt au culte marial, il a pu être suggéré par l'association du nom de la femme Rose-Marie à l'une des appellations de la Vierge Marie dans les litanies: Rose mystique mais aussi, car les poètes pensent autant par les sons que par les idées, par le fait que Violaine a revêtu l'habit des religieuses de Monsanvierge. Par voisinage phonético-mécanique orienté en profondeur par l'image du Fils, Monsanvierge nous amène à Vierge Marie et à Rose-Marie. Enfin, Violaine rencontre Jacques Hury dans un jardin tout en fleurs et ces fleurs sont des roses:

Elle est entourée d'arbres épais et de rosiers formant berceau
dont les fleurs abondantes éclatent sous la verdure.

Tout de suite après dans le texte, le fiancé aborde Violaine en lui disant :

... - O ma fiancée à travers les branches et les fleurs, salut!⁷⁴

Dans le jardin, règne une lumière de midi exceptionnellement violente dont le symbolisme mystique est souligné dans la pièce avec un relief saisissant :

.... dans la
fournaise de ce terrible soleil ici présent...⁷⁵

Du reste, Miron a en quelque sorte signé la source livresque de cette strophe en donnant pour épithète à "la chaleur de midi", expression probablement allusive à une autre pièce de Claudel : Partage de midi, le qualificatif de "violente" (I, v.30). Ce calembour naît à la fois de l'atmosphère de la scène théâtrale et d'une contamination du prénom de l'héroïne : Violaine. Quant aux fleurs, l'on sait avec quelle facilité le symbolisme imaginaire peut investir du même sens divers termes. Aussi l'on passe des roses du décor de la pièce appelées par le prénom de la femme réelle : Rose aux "fleurs de pommiers", peut-être par la sollicitation d'un souvenir personnel sans que le contexte imaginaire soit modifié. Comme on le voit la réminiscence à la fois littérale et fort élaborée sous la pression du schème dramatique a pour fonction de tra-
duire le caractère messianique du "moi-Fils" dont la souffrance se tourne

⁷³ Paul Claudel, L'Annonce faite à Marie, Edition augmentée d'une variante pour la scène de l'Acte IV, N.R.F., Paris, Gallimard, 1940, p. 76.

⁷⁴ Ibid., p. 77.

⁷⁵ Ibid., p. 88.

en puissance de résurrection. Evidemment, il faut pour en arriver à cette conclusion signaler l'activité antérieure de la figure du couple qui a uni et similarisé le "moi" et le "tu" de sorte que celui qui parle se dit lui-même en parlant de la femme à qui il prête sa figure rédemptrice en même temps que, lui, revêt sa splendeur cosmique. Déjà nous le signalait l'usage de la majuscule affectant l'adjectif possessif devant le nom de la femme et donnant ainsi au "moi" l'aspect d'un être dual:

"O Mon Amour Ma Rose Stellaire Ma Rose-Bouée Ma / Rose Eternité (I, v.26,27). La résurrection qui a lieu dans le texte sous la forme d'une hypotypose pénétrante, c'est le rappel mystique en quelque sorte de la femme aimée, extraite du temps dévorateur, devenue "Ma / Rose Eternité" (I, v.26,27). Là se trouve réalisée la prophétie de la strophe 2:

qui seul amour change la face de l'homme
 qui seul amour prend hauteur d'éternité
 dur la mort blanche des destins bien en cible (I, v.14-16) [.]

La structure dramatique du Fils surdétermine tous les autres éléments, réminiscence littéraire, mimétisme litanique, femme-paysage. En outre, ce n'est pas en vain que le poète a parlé d'Eternité (I, v.15,27), cet autre temps d'avant la séparation. Le Fils de la dernière strophe trahit son origine mythique, la bi-unité divine. Ne voit-on pas, en effet, dans le personnage de la Rose la fusion des valences du Fils et de la Mère, car "Mon Amour" porte les signes tant descriptifs "seins" qu'imaginaires (identification cosmique) de la féminité, mais en même temps il ne faut pas oublier que la femme n'est pas autre chose que la transformation glorieuse du "moi" qui, par le possessif capitalisé, s'est emparé de son essence. Claudel avait imaginé un Christ-femme, et celui

qui parle qui s'identifiait d'abord au Christ (strophe 2) "couché(s) dans les rafales lucides de leur amour" (I, v.13) devient lui aussi un Christ-femme en renaissant par l'imaginaire dans la femme quittée-retrouvée. De cette façon, la Rose de la dernière strophe relève des deux sexes de l'esprit, étant le Fils retourné à la Mère, c'est-à-dire possédant la bi-unité puisque le Christ représente à la fois le "je" privé de la femme et la femme-je glorifiée. Au plan de l'imaginaire, la commune identification au Christ du "moi" et de la femme recrée l'être bissexué de l'origine et efface la distinction personnelle entre eux qui est du reste un fait post-imaginaire, relevant d'une mentalité "profane".

On retrouverait dans le deuxième poème de séparation⁷⁶ les mêmes caractères imaginaires. Seuls changements: la perspective et l'orientation temporelles. Alors que le premier portait la trace d'une séparation immédiate, écrit à Paris et portant les signes de son origine (la Seine), le second s'avoue postérieur, écrit à Montréal dans une formule où passe une ombre racinienne:

même après tant d'années de mer entre nous (II, v.3) [.]

Dans un mois, dans un an, comment souffrirons-nous,
Seigneur, que tant de mers me séparent de vous⁷⁷ [.]

Techniquement, le deuxième s'enchaîne au premier par la reprise du verbe au passé simple: "tu fus..." Au plan de l'imaginaire, l'on retrouve la représentation du couple qui tombe du modèle de la Mère et du Fils et que

⁷⁶ H.R., Poème de séparation 2, p. 43.

⁷⁷ Jean Racine, Bérénice, Acte IV, sc. V, v. 74-75, dans Théâtre complet, Edition de Maurice Rat, Paris, Garnier Frères, 1960, p. 338.

synthétisent les deux vers suivants:

parfois dans la foule, surgit l'éclair d'un visage
blanc comme fut naguère le tien dans ma tourmente (II, v.5,6)[.]

Dans la même veine, la strophe 3 reprend les images du "moi" douloureux,
plongé dans le noir et souffrant une sorte de passion souterraine:

...à travers cette absence je me désolleille
par mauvaise affliction et sale vue malade
j'ai un corps en mottes de braise où griffe
un mal fluide de glace vive en ma substance (II, v.13-16) [.]

Ainsi le poète insiste-t-il sur les sensations physiques de l'absence ranimées par le souvenir de l'aimée, à l'aube (II, v.4), ou de façon plus générale, "par moment" (II, v.12). Cependant, en dépit de ces aspects dramatiques, le temps a fait son oeuvre de deux façons. La première qui n'est pas ici de notre ressort serait l'orientation cyclo-progressiste du finale car le poète dit aller vers un recommencement de l'amour de Rose-Marie dans une autre femme. La seconde marque un fléchissement significatif de la figuration dramatique dans le sens de la camaraderie militante. En effet, l'on quitte le terrain de l'amour homme-femme pour entrer dans une autre dialectique qui sera la condition politico-historique de la Terre de Québec. De deux façons: le couple romantique tend à perdre sa bipolarisation sexuelle pour devenir un couple de camarades, ce qui relève plutôt de la gemellité que de la différence sexuelle. C'est pourquoi, le femme perd sa distinction imaginaire de substance cosmique pour entrer par le biais d'un doute dans une situation jumelle du "moi":

peut-être qu'ailleurs passent sur ta chair désolée
pareillement des éboulis de bruits vides
et fleurissent les mêmes brûlures éblouissantes (II, v.8,9,10)[.]

Ainsi le "tu" s'identifie au caractère douloureux du "Fils" en connaissant

comme lui la mortification de l'absence. Ce fait imaginaire est sanctionné dans le texte par l'apparition du "nous". De plus, le mal d'amour sera le fait de la femme, tandis que le souci du "je" aura glissé au pays et à la lutte libératrice. Le tourment du Fils se sera dédoublé, la femme continuant l'amour et lui, assumant la souffrance du Québec et des siens. Ce sera la problématique de L'amour et le militant⁷⁸, plus particulièrement à la séquence 2. Ce Poème de séparation 2 constitue une sorte de jonction entre deux moments de la carrière du poète, celui où il s'adonne à l'amour et dont l'épisode parisien marque la limite, et l'autre où, par le mal et la souffrance, il prend conscience de "ces temps difficiles" (II, v.17). Le rapport souligné par une comparaison, la contemporanéité de la souffrance d'amour et de l'éveil à la souffrance du monde résonne dans la conscience du poète comme un lien de cause à effet et, comme il l'avait pressenti dans le Poème de séparation I, par l'image du Christ, d'une souffrance individuelle il passe à un combat pour la libération de l'homme. La strophe 4 montre, en effet, que le tourment d'amour est dépassé sinon apaisé et qu'un transfert se produit, maintenant intacte la structure dramatique, à preuve que les schèmes imaginaires sont universels et indestructibles même dans la succession des thèmes, des symboles et des faits narratifs. En effet, au lieu de souffrir d'amour, il souffrira de la condition de l'homme et sa propre aventure où "le temps de l'amer"⁷⁹ est succédé par le recommencement triom-

78 H.R., L'Amour et le militant, p. 63-69.

79 H.R., Ma désolée sereine, p. 23, v. 16.

phal deviendra l'exemplaire et la cause de la libération du peuple québécois, voire de l'homme tout court. Bref, la préoccupation amoureuse n'est pas biographiquement le terme de l'oeuvre de Miron, elle en constitue une étape de début que parfois il vomira⁸⁰ mais que, surtout il récupérera dans un second souffle pour la faire servir à la cause du salut collectif. Quelle que soit l'évolution psychologique ou idéologique du poète, la tendance imaginaire, elle, demeure identique puisque le drame amoureux et le drame révolutionnaire et historique répondront au même modèle dramatique selon les deux pentes de la descente et de la remontée.

Revenant à la comparaison dont nous avons parlé entre le mal du "je" et celui du "toi", la strophe 4 établit la caractère isomorphe du mal d'amour et des temps difficiles. Reposant sur une structure binaire appuyée, les éléments coordonnés font redondance:

ces temps difficiles malmènent...
le monde file un mauvais coton... et moi
..... mon coeur s'acharne
et comme lui... il martèle (II, v.17-21) [.]

Ces procédés d'insistance servent à opérer le transfert dramatique du "moi" qui souffre d'amour au monde qui a mal. La virgule affectant le comparatif:

le monde file un mauvais coton, et moi
tel le bec du pivert sur l'écorce des arbres
..... mon coeur s'acharne
et comme lui, mitraille, il martèle (II, v.18-21) [.,]

la double coordination, le rejet expressif auquel répond l'inversion finale, le comparant lui-même, deux fois variés: "tel le bec du pivert"

80 H.R., La route que nous suivons, p. 31, v. 3,4.

(v.19), "et comme lui" (v.21), la locution binaire: "dé déraison en désespoir" (v.20), les rimes internes: "difficile... file" (v.17,18), "bec du pivert" (v.19), "arbres... s'acharne" (v.19,20) constituent autant de marques textuelles que la répétition amplifie et dont la convergence souligne une articulation essentielle qui engendrera un développement et une thématique nouvelles. La matière même de la comparaison nous instruit sur la nature du glissement isomorphique qui se réalise dans le texte. Rapprochons, en effet, la double comparaison: "tel le bec du pivert" (v.19), "et comme lui, mitrailleuse," (v.21). La première appartient au premier monde de l'amour où le "moi" malheureux était représenté par un arbre (Poème de séparation 1), tandis que la seconde transforme les pulsations cardiaques en crépitements de mitrailleuse. Les convulsions politiques de la guerre froide: "un mal fluide de glace vive..." (v.16) ont donc passé sur le mal individuel pour lui donner le visage de l'"insurrection" (v.2). Ce Poème de séparation 2 témoigne donc d'un dualisme significatif puisque le "je" souffre à l'image du monde. Il suffira que le temps coule encore un peu, que la politisation du milieu s'accomplisse pour que nous assistions à une franche assumption par le "je" de la souffrance du pays.

Toute la série de La vie agonique⁸¹, à vrai dire, mettra en oeuvre ce schéma dramatique. Ce que nous avons écrit des cas de gémellité⁸², comment le "moi" se projetait dans la femme aimée, dans ses frères

⁸¹ H.R., La vie agonique, p. 47-62.

⁸² Voir Partie II, ch. 2, La Dyade jumelle, p. 144-328.

de race et dans l'image du pays lui-même peut être ici repris et assumé dans une perspective dramatique. Le "je" et le pays séparés de la plénitude descendent au fond de la dérélition et suivant les voies de l'action par la parole révolutionnaire remontent vers la lumière. Le "moi" étroitement projeté dans le pays lui insuffle l'élan résurrectionnel et il investit dans le drame de la Terre de Québec son histoire personnelle comme exemplaire d'un cheminement messianique.

Le premier poème qui donne son titre à la section de La vie agonique⁸³ expose le rapport désormais congénital qui lie le "moi" au peuple. Il présente tous les caractères douloureux et résurrectionnels qui définissent le Fils, confondant en un seul les deux destins. Mieux la parade de l'orateur et du poète qui fait le sujet apparent du poème veut être la puissance de résurrection au sein de la mort montante. Le poème traverse tout l'empan de la durée verbale du passé au futur et, à tous les moments, se parfait l'identification au peuple. Fait à noter, ce poème présente une synthèse dramatique puisque le "moi" partage la mort du "nous" collectif: "vertiges sucrés des euphories" (v.2), "rafales montantes des sommeils" (v.4), "la plus noire transparence de nos sommeils" (v.7) et qu'en même temps, il joue le rôle de sauveur: lui, ne ferme pas les yeux (v.1), il gesticule et anime sa geste personnelle (v.8-11), l'écrit (v.11-19) afin d'être le "mégot de survie" (v.20). C'est ainsi que la matière racontée de sa vie personnelle:

ma vérité, le mal d'amour, et douleurs et joies (v.10)

83 H.R., La vie agonique, p. 48.

devient la puissance qui survit et remonte à la vie contre la force enlisante de l'euphorie du sommeil. Nous avons déjà rendu compte du rapport de la poésie et de la folie au "moi" en termes de gemellité. Ici, la ruse du jeu et de l'écriture pour échapper à la mort devient principe de salut, et celui qui parle assume en toute clarté un rôle christique. Le "je" prend sur lui la misère collective pour la maintenir dans l'existence. La strophe 5 exprime la solidarité du "je" au conglomerat, le refus du salut personnel comme l'annonçait La route que nous suivons⁸⁴. Il suffit d'une disjonction: "Mais" pour l'indiquer et du verbe négatif: "je ne peux..." (v.18). Ce verbe ne signifie pas une impuissance mais le refus de séparer son destin de celui du peuple. En effet, tout de suite, par une triple définition, une formule déclarative impose le rôle salvifique que le poète assume:

Mais je ne veux pas me déprendre du conglomerat
je suis le rouge-gorge de la forge
le mégot de survie, l'homme agonique (v.18-20) [.]

A noter le terme de conglomerat qui évoque une matière compacte, tellurique. Quant à la triple périphrase par laquelle il se nomme, le lien entre chacun des éléments est formé de deux sèmes: "feu-vie" et ténuité, soit au total l'idée d'une vie expirante. Par ailleurs, il s'agit d'un poème didactique pour une large part, en ce sens qu'il contient une théorie littéraire, une biographie de type explicatif et panégyrique, un programme d'action par l'écriture. Pour s'en convaincre, il suffit de suivre les articulations du raisonnement à l'armature des strophes. Des

84 H.R., La route que nous suivons, p. 31.

tirets, de fortes coordinations: "car" (v.5), "alors" (v.9), "et" (v.11), "Mais" (v.18), "un jour" (v.21), tout cela relève de l'intention de se déployer en spectacle pour exposer, déclarer et convaincre.

Bien entendu, la dernière strophe projette un mouvement libérateur de cette intime participation, dans les "états d'osmose incandescents" (v.6) à la vie agonique des Québécois. Selon le parcours dramatique dans lequel est impliquée la figure du Fils, la descente aux enfers appelle la remontée. Les ténèbres, ce sont les "euphories" (v.2), le "sommeil" (v.7), donc l'inconscience collective. Or, au sein de ces ténèbres, celui qui parle maintient une vie agonique, espoir de résurrection par ses jeux, mimes et parades (v.9) et une folie d'écriture (strophe 4) afin de se garder du sommeil, et qui sait d'en tirer les siens. Pourtant, la dernière strophe anticipe un échec du salut collectif car le poète reprend sa liberté en se dégageant, au futur il est vrai. Il prévoit que la "détresse à son comble" (v.21) aura eu raison de sa force et que, se dégageant du "conglomérat", il retrouvera sa "nue propriété" (v.27). Si l'on regarde maintenant de plus près, on aperçoit une contradiction significative. D'une part, le "je" se dégémellise du "vous" (v.12) avec qui il formait l'unité du "nous" (v.7), il reprend donc sa propre trajectoire mais, d'autre part, le Fils quitte sa mission de salut pour entrer dans la ténèbre sans espérance et nous sommes alors en présence projective d'un Fils tombé qui a perdu l'espoir de remonter. Mais c'est une attitude exceptionnelle chez Miron et si peu dans ses habitudes imaginaires qu'il ne peut l'assumer qu'à l'état de jeux, de mime, de parade (v.9) afin de jouer une possibilité dramatique qu'il se

garde bien d'assumer en réalité⁸⁵. L'adverbe initial: "un jour" (v.21), le futur et une certaine allure ludique, très analogue à la parade résurrectionnelle des strophes 3 et 4 nous préviennent que cette mort du Fils est comme un sous-ensemble ou un microcosme de la tragédie du "nous" dont la fonction persuasive ne fait pas de doute. Du reste, les images et les expressions démentent l'affirmation apparente. Certes le "moi" prévoit sa mort: "tête exsangue" (v.23), perte de la "vue" (v.25), mais cette mort est bien à l'image du sommeil collectif: "sans plus de vue" (v.25) et enfin la description empruntée au niveau des verbes exactement le même motif que plus haut, soit deux verbes séparés par une virgule: "j'écris, j'écris" (v.13), "je continuerai, j'irai" (v.25), de sorte que la mort de la dernière strophe reproduit le mouvement de la survie à la strophe 4. Enfin, ce qui fait ici la passion du Fils, c'est justement le caractère difficile, désespéré de la tâche d'assumer le salut collectif. Alors, dans le microcosme de la dernière strophe, la chute du Fils consiste à être configuré au peuple tandis que son salut s'accomplira dans sa libération du conglomerat et des devoirs que lui impose son association jumelle. Par conséquent, le caractère démonstratif du poème apparaît clairement dans le rapport dialectique qu'entretiennent ces deux versions du processus dramatique, la première, strophes 1-5, la

85 L'imaginaire constitue une norme que l'on ne peut transgresser. Au-delà des impératifs d'une oeuvre particulière se dessine toujours le patron imaginaire qui en circonscrit les possibilités, règle et récupère les dissidences qui ne sauraient être justement qu'illustration par l'absurde du schème impliqué. Pour tout dire, la Rédemption est une nécessité imaginaire.

seconde, strophe 6. Le désespoir de la vie agonique suscite l'espoir de vivre seul, mais comme il s'agit d'un mouvement "imaginé" projectif au sens fort, son "insincérité" éclate dans les images de dépit qui traduisent l'impatience des délais imposés à la résurrection du "je-peuple": "tonnerres des désespoirs" (v.22), "ma tête grenade et déflagration" (v.24). C'est que la vie agonique sied mal au poète et il doit la jouer tout en restant "tapi au fond de [soi] tel le fin renard" (v.8). Du reste, sa mort "peuplée de rumeurs et d'éboulis" (v.26) reproduit "les tonnerres des désespoirs" (v.22) et sa tête de mort éclate: "grenade et déflagration" (v.21), toutes preuves d'une mort de théâtre qui a fonction démonstrative, voire polémique. Bref, ramené à son ossature dramatique, imaginaire et non imaginé, ce poème met en oeuvre la double postulation de la chute et du salut. Le "je" assume le rôle messianique mais, fatigué de trop longs délais, d'une inertie invincible, il menace de se désengager des siens et mime la mort-rédemption que seul il accomplirait mais à l'intérieur de la mort collective. Comme nous l'avons souligné, l'intention et le mouvement de ce poème résident dans le rapport dialectique entre ces deux versions du cycle dramatique, celle du "je-nous", l'autre du "je" dissocié du "nous". L'on ne s'affranchit pas du modèle imaginaire et celui qui parle répudiant l'un de ses mythes ne peut qu'en instaurer une répétition dans un autre ordre ou arrangement narratif et actantiel.

Que le "je" et le "pays" étroitement gémellisés, comme nous l'avons démontré, apparaissent en tout point correspondre à la figure mythique du Fils, Héritage de la tristesse⁸⁶ en donne encore la preuve.

Dès la première strophe, leur coïncidence avec le Fils tombé s'affirme avec force. Une série d'épithètes dessine la figure de l'exil:

il est triste et pêle-mêle dans les étoiles tombées
livide, muet, nulle part et effaré, vaste fantôme
il est ce pays seul avec lui-même et neiges et rocs
un pays que jamais ne rejoint le soleil natal (v.1-4) [.]

La brisure ombilicale est soulignée par chacun des termes, sous le rapport de la solitude, de la séparation. La plénitude divine de l'unité s'exprime par l'image du "soleil natal" qui, aussitôt, puisqu'elle n'a rien de "solaire" se convertit en eau, image maternelle. Si l'on regarde plus avant, à la strophe 2, les images du pays affectionnent le champ cosmique: "vagues de sous-bois et de fougères" (v.9), "peupliers" (v.10), "chlorophylle" (v.11). Tous ces mots engagés dans des expressions abstraites leur donnent une figure concrète, matérielle. Comme sa représentation accapare la matière cosmique, le pays dans l'imaginaire du poète se superpose à la femme pareillement perçue. C'est pourquoi, le pays lui-même ressemble à la femme perdue et s'avouera comme tel(lè):

en lui beau corps s'enfouit un sommeil désaltérant
pareil à l'eau dans la soif vacante des graviers (v.5,6) [.]

A cause du schème dramatique, la capacité résurrectionnelle apparaît dans les images de latence, nombreuses dans le poème. Enfin, l'admirable dernière strophe où le pays est redemandé au monde, à l'âme cosmique, s'explique au plan de l'imaginaire par un phénomène de gémellité. Le pays tombé se survit dans sa latence: il est "[enfoui]" (v.5), il "af-fleure" (v.6), "respire" (v.9), "brûle" (v.10) et "git" (v.12) au coeur

de maintes réalités du monde. Or, dans l'élan final, pathétiquement soulevé par des vocatifs incantatoires, les vents-fleuves qui nomment la puissance maternelle sont appelés à redonner vie au "pays seul avec lui-même" (v.3), au "peuple abîmé" (v.30). Le pays, dans la splendeur natale, baignant dans la plénitude cosmique, une fois tombé se conserve dans la puissance sans cesse génératrice de la Mère, ces "vents telluriques, vents de l'âme, vents universels" (v.38). N'est-il pas admirable pour notre propos que les vents se transforment immédiatement en "bras de fleuve" (v.30) et retrouvent l'enveloppement maternel comme naguère faisait "la Nord de mon enfance"⁸⁷: "enserrez son visage de peuple abîmé" (v.30). Très clairement, le monde joue à la fois le rôle de jumeau du pays et de Mère de celui-ci. Mais, à vrai dire, le rapport Mère-Fils domine et englobe tous les autres parce que le Fils, dans l'intimité maternelle rappelée ou appelée du sein de l'exil, resplendit d'une plénitude bissexuelle.

Toutes ces considérations nous conduisent au coeur du dramatisme dont le poème se nourrit. Les deux aspects de la chute et de la remontée sont clairement affirmés. Cependant, comme la dominante du poème est fortement résurrectionnelle, l'évocation de la chute se fait dans un lexique feutré, nostalgique qui n'a rien des sombres errances du "con-casseur de désespoir"⁸⁸ ou de l'hyperbole volcanique des Poème[s] de séparation 1,2⁸⁹. L'accent porte sur la vie latente du pays, sans cesse

87 H.R., Ce monde sans issue, p. 29, v. 21.

88 H.R., La marche à l'amour, C, p. 37, v. 18.

déçue et reculée. Mais enfin, le pays retrouvé est très fortement perçu comme prochain, à venir. La strophe 2 accumule les signes de ce retour: "il affleure" (v.8), "il respire" (v.9), "il brûle" (v.10), tous ces verbes exprimant une vie ardente qui se fraie un chemin vers la lumière. Même le noir de l'exil est adouci et touché par l'espoir ou une touche cosmique qui additionne au sème noir un élément qui le restitue déjà à l'ordre maternel, en tout cas qui le sollicite fortement dans cette orientation: "paysages" (v.14), "haillons de silence aux iris de mourant" (v.15), "espoir de terrain vague" (v.19), "froid de jonc" (v.20), etc. Le début de la strophe 3 qui reprend la formule du premier vers de la strophe 1 atteste très clairement l'espoir résurrectionnel:

il attend, prostré il ne sait plus quelle rédemption...
(v.13) [.]

L'intérêt de ce vers est de marquer la place de l'élément messianique au niveau lexical même et de situer le poème dans sa différence imaginaire par rapport au précédent. Alors que dans L'homme agonique⁹⁰, le "je" agissait en rédempteur, ici ce rôle sera dévolu à la puissance cosmique de sorte que les "vents" de la dernière strophe si puissamment invoqués dans un souffle qui rejoint les grandes intuitions primitives doivent accomplir la rédemption annoncée au vers 13. C'est ainsi que sous une forme plus large, impersonnelle, puisqu'un "je" spectateur parle du pays comme d'un "il" à distance et sans s'impliquer actantiellement, ce poème, Héritage de la tristesse, aura montré les deux visages du Fils,

89 H.R., Poèmes de séparation 1 et 2, p. 42, 43.

90 Ibid., p. 48.

Fils qui meurt, Fils qui renaît, les deux baignés dans la lumière du "soleil natal" (v.4) et de l'enveloppement maternel du monde (v.30-32), c'est-à-dire que l'accentuation porte sur la figure montante. On a vu jusqu'à dans le détail des expressions le souci de construire en contre-point par la juxtaposition bi-sémantique l'aspect duel du Fils.

Les mêmes thèmes dramatiques alimentent les autres poèmes de La vie agonique⁹¹, parfois comme structure secondaire, d'autres fois principale, mais jamais absente. Par exemple, il arrive que la structure dramatique soit assumée par la structure temporelle, soit de type cyclique, soit de type progressiste. L'on peut dire en gros que la figure du Fils est une figure spatiale et que ses deux aspects d'ombre et de lumière appellent invinciblement l'illustration cyclique. Sans passer en revue tous les poèmes où le dramatique joue car c'est la presque totalité⁹², considérons maintenant quelques cas où l'image du pays se configure aux traits du Fils.

Pour mon rapatriement⁹³ a certes comme dominante la structure temporelle mais il suffit d'arrêter le mouvement en deux points pour obtenir les deux instantanés dramatiques qui révéleront la présence du Fils. D'abord, le Fils en phase noire possède une présence minimale notée au premier vers:

91 H.R., La vie agonique, p. 47-62.

92 L'imaginaire constitue un système dont la totalité est impliquée dans toutes les formes de discours. L'accentuation, l'intensité seules peuvent varier. Les lacunes sont stratégiques, d'ordre intentionnel ou expressif.

93 H.R., Pour mon rapatriement, p. 50.

Homme aux labours des brûlés de l'exil (v.1) [...]

Cet "Homme" se révélera comme le "je" suivant la tendance que nous avons déjà analysée de l'émergence progressive du "je" d'une masse cosmique ou conceptuelle, et en général du retour final du "je" au magna originel comme c'est ici le cas. A preuve que la conscience moderne, personnaliste, est dominée chez Miron par l'instinct primitif du grand tout dont le "moi" émerge et auquel il retourne comme à son élément. Ce vers présente aussi un intérêt dans l'ordre de la gemellité parce que le "moi-homme" est projeté dans un paysage tellurique ravagé qui le définit comme exilé de sa "naissance" (v.7). Et cette terre d'exil n'est posée au premier vers que comme l'envers du pays, le noir pays de l'absence. Plus loin, l'identification jumelle de l'homme à ce non-pays, "labours des brûlés de l'exil" (v.11), "en dehors du monde" (v.12) s'inversera en projection directe du "je" dans son pays retrouvé au vers 8 et suivants, au point que lui-même deviendra cette terre de son pays. "J'ai du froment dans les yeux" (v.8) doit s'entendre littéralement, constituant un bel exemple d'une extase imaginaire qui crève le papier avant que la raison ne tempère et ne domine le schème primitif pour retomber au niveau métonymique et psychologique des deux vers suivants. En effet, le "je" s'est vu "terre" parce qu'en réintégrant "toi mon pays" (v.6), il retourne à sa "naissance" (v.7), c'est-à-dire avec la Mère dans le moment où il accomplit la jonction mythique. Ces identifications du "je" ou d'un sujet jumeau avec la terre natale, qui se justifient imaginairement par la relation de la bi-unité où la Mère et le Fils reposent dans l'unité, ne sont pas du reste un cas nouveau. Qu'il nous suffise de

rappeler comment, dans le geste érotique de La Marche à l'amour, le corps de la femme, "terre meuble de l'amour.../ se soulève en tiges pêle-mêle"⁹⁴, comment les frères de L'Octobre se fondent au pays: "c'est nous.../ c'est le bruit roux..."⁹⁵ ou bien, plus explicitement, comment le père du poète "est devenu du sol"⁹⁶. Pour le reste, il faut remarquer que la notation initiale de la mutilation du Fils est suivie immédiatement par l'annonce de l'épiphanie lumineuse sur un triple motif: "selon... selon... en vue" (v.2,3,4). Ainsi retrouvons-nous à l'intérieur d'une structure temporelle circulaire les deux images de la Mère et du Fils, dans l'absence et dans la réunion.

Tout à côté, Les siècles de l'hiver⁹⁷ offre une nouvelle illustration de la vie agonique, parce que le pays sauvage, emprisonné dans la mort bellement ambiguë du froid, présente une relation jumelle au "nous" (v.10,11) composé de celui qui parle joint au peuple. Si nous écartons pour l'instant la composante politique sous-jacente, il n'est pas malaisé de retrouver tous les aspects négatifs de la figure du Fils. Comme souvent, le sujet émerge en retard car le poème commence par un quatuor d'adjectifs substantivés:

Le gris, l'agacé, le brun, le farouche (v.1)
d'où le pays en vocatif se détache au vers second. C'est donc le "je"

94 H.R., La marche à l'amour, F, p. 39, v. 23-24.

95 H.R., L'Octobre, p. 62, v. 25,26.

96 H.R., Art poétique, p. 79, v. 9.

97 H.R., Les siècles de l'hiver, p. 51.

d'un narrateur qui, à distance d'observateur, déroule avec attention et ferveur l'immensité tragique du pays. Et lui qui est le sujet réel, à son tour, se dégagera du pays aux vers 10 et 11. La structure dominante du poème est bien sûr la figure jumelle du "je-nous-pays" d'un point de vue structurel mais, descriptivement, le complexe du Fils en douleur et en gloire s'affirme avec une puissance exceptionnelle. Cette description apparemment consacrée à l'aspect noir du pays est secrètement magnifiée par le regard de celui qui parle. Ainsi les éléments farouches sont-ils une seule image de beauté et de patience où l'admiration et le sentiment de l'affinité jumelle éclatent dans la litanie des essences de la forêt et dans cette reprise du vocatif en tête d'une énumération à l'image de l'immensité. A vrai dire, ce pays déborde d'espace et d'arbres, il ne possède qu'un lien métonymique avec "la beauté-fantôme du froid" (v.2) et "les rocs occultes" (v.5) et l'hostilité que les prépositions avouent: "dans" (v.2,3), "parmi" (v.5), toutes les deux symétriquement doublées. Tous ces traits, noirs en apparence, ont cependant par le regard de l'observateur une valeur positive et constituent le portrait glorieux du pays "tel qu'en lui-même". Il n'est pas jusqu'au familiarisme: "et autres compères" (v.4) qui ne témoigne du rapport fraternel que l'observateur se sent avec le pays et qui rejoindra bientôt la figure jumelle. En effet, ce poème possède une structure ambiguë comme si le sens se cherchait et s'engendrait au fil de la plume selon un mouvement de rêverie. En réalité, ce sont les associations imaginaires si puissantes qui dirigent le développement et l'attirent vers des constellations ou des figures doubles dont un seul terme d'abord apparu engendre

invinciblement les autres. Voyons comment le poème dont la structure strophique se développait par répétition d'un vocatif accompagné d'une expansion descriptive bifurque soudain au vers 10. La maladresse de la forme; la gaucherie de l'ablatif absolu (v.10), même si le double vocatif: "nous.../nous" (v.10,11) fait pendant arithmétique aux deux strophes et à leur vocatif: "tu" (strophe 1) et à "pays..., pays" (strophe 2), pour l'analyste de l'imaginaire trahit la pression de la structure dramatique. En effet, la description du pays allait tourner au morceau bien léché, esthétiquement équilibré quand soudain la double attraction de la figure jumelle et de la figure du Fils intervient. Sur la première, nous n'insisterons pas bien qu'elle fonde la seconde qui, elle, entre dans le propos immédiat de ce chapitre. Ce n'est, en effet, que par le biais de la gémellité que le pays accède à l'épiphanie dramatique, retouché par son affinité au "nous". La description du pays pouvait prêter à ambiguïté puisque sous nos yeux nous avons une image contradictoire de beauté désolée. Or le lien jumeau révèle exactement l'aliénation politique. La chute qui reprend et appesantit le motif binaire: "et... et" (v.12,13) condense les deux images du Fils, celle de l'humiliation et de la survie agonique; cette dernière conservant le germe de la résurrection sous les espèces du "petit feu" (v.13). Ainsi le "nous-pays" gît dans l'impuissance qui est "froid" (v.2), "empêchement" (v.11) dans l'"humiliation et [la] mort" (v.11), condition imposée par la mutilation politique. En vertu de la relation jumelle, "le gris, l'agacé, le brun, le farouche" du pays figure la condition douloureuse du "nous" personnel et politique: (amour et humiliation). Enfin, l'en aura re-

marqué dans l'invocation descriptive que le paysage du pays se déploie dans "la beauté aurifère du froid" (v.1). Ailleurs cette image magnifique que nous avons déjà analysée servait aussi à fonder imaginativement la relation jumelle du "nous" au "pays":

terre, terre,
tu bois les millénaires de la neige par désespoir...
cependant que la beauté aurifère du froid
t'auréole et comme nous dans la mort te sertit.⁹⁸

Ici, dans Les siècles de l'hiver dont le titre rejoint Les années de déréliction, l'image n'aurait été qu'un trait pittoresque si justement le vers 12 de la chute ne reprenait minétiquement la formule: "dans la beauté fantôme du froid" (v.2) qui devient "dans l'abondance captive"

(v.12). La mortification du paysage est succédée par l'impuissance politique puisque le paysage si riche d'arbres et d'espace est enlisé dans le froid, et que le "nous" québécois dans sa condition politique est précisément emprisonné et réduit à l'impuissance par "l'abondance". Enfin, le pays et le "nous" étant un seul être, le "nous" a froid dans le dos. Il faut entendre, en effet, "dans notre dos" au sens littéral parce que le pays douloureux est très réellement la condition du "nous" sous l'aspect glorieux de "la beauté fantôme du froid" (v.2) et de "l'abondance" (v.12). Voilà pourquoi, dans la strophe 1, le pays craquait "parmi les rocs occultes et parmi l'hostilité" (v.5). L'expression: "rocs occultes" signifiait en réalité l'oppression secrète qui sous l'apparence profuse maintenait dans l'impuissance et le froid, réduisant le pays à

⁹⁸ H.R., Les années de déréliction..., I, p. 81,82, v. 25,27, 29,30.

n'être que ce foyer agonique survivant "dans le dos". Voilà pourquoi ce poème se déroulant comme une rêverie roule dans son cours d'images toute la problématique du pays dans ses aspects géographiques et historiques. Parti du paysage, les structures jumelles et dramatiques attirent le premier tableau dans leur ordre et le changent de toutes leurs implications qui se contaminent entre elles.

Comme on l'entrevoit facilement après toutes ces analyses, chacun des poèmes nous ramène à sa façon à ce que Bachelard appelait "la solide constance et la belle monotonie de la matière"⁹⁹. Toujours selon le langage de Bachelard, l'on trouve l'imagination formelle conjugée à l'imagination matérielle, c'est-à-dire que lorsque les lois de l'imaginaire dans leur monotonie s'appliquent avec régularité, les causes sentimentales et référentielles donnent à la forme de l'oeuvre "la variété du verbe, la vie changeante de la lumière"¹⁰⁰. Aussi ne voudrions-nous pas quitter cette section de L'homme rapaillé, La vie agonique, sans avoir examiné quelques autres variations formelles de la figure du Fils.

La braise et l'humus¹⁰¹ donne encore de la structure du Fils une présentation spectaculaire entée sur les événements. Confession militante au vocatif: "ma mère mes camarades" (v.l), vocifération de

⁹⁹ Gaston Bachelard, L'eau et les rêves, Paris, F José Corti, 1942, p. 2.

¹⁰⁰ Ibid., p. 2.

¹⁰¹ H.R., La braise et l'humus, p. 53.

l'impuissance qui accomplit le mouvement temporel esquissé dans L'homme agonique. En effet, les deux poèmes ont ceci en commun qu'ils constituent une biographie politique du poète. La différence réside dans l'absence d'un temps verbal dans La braise et l'humus, le passé composé, qui donne au poème toute sa véhémence¹⁰². Par contre, L'homme agonique déroulait toute la durée du passé au futur. La braise et l'humus, du point de vue dramatique, présente dans une confrontation exceptionnellement tendue, oratoire, les deux aspects du Fils, mutilation et germination. La véhémence du ton, le désespoir et la flambée de l'auto-affirmation résultent de la contrariété par la condition socio-politique des tendances imaginaires. Dès le premier vers, la déception du Fils montant éclate:

Rien n'est changé de mon destin ma mère mes camarades (v.1) [.]
 La perte de la splendeur intime de ce qui est appelé "mon amour" (v.3), voilà ce qui a donné naissance au Fils. Le vers 3 exprime avec une grande beauté de l'image le caractère immuable de la relation du Fils à la Mère et la triple répétition de "mon amour" illustre textuellement la prison que le sens évoque. Donc, la première strophe expose déjà les deux traits essentiels du Fils: la séparation de l'Eden et l'instinct de retour qui développent tout naturellement les caractères agro-lunaires auxquels nous avons consacré maintes analyses. Le poème se conforme si admirablement à cette partition cyclique que le traitement strophique répond exactement aux deux visages du Fils. En effet, la strophe 2 tou-

¹⁰² La période passée se concentre dans un substantif: "un goût d'années d'humus" (v.5).

te consacrée au malheur décrit l'état de séparation, un long passé dont celui qui parle ne peut sortir. L'expression "un goût d'années d'humus" synthétise cette durée malheureuse. Ce qui frappe au niveau de la forme, c'est l'expression toute empreinte de réalisme corporel par laquelle le "je" vocifère sa douleur. " [P]lein ma carrure" (v.6), "je saccage" (v.6), "ce boeuf de douleurs qui souffle dans mes côtes" (v.8) notent cet état physique d'exaspération. D'autres effets familiers du lecteur de Miron donnent à cette strophe un relief qui souligne l'acuité réaliste des détails: la virgule, le rejet dont la rime interne double l'effet, la triple répétition de "je suis" qui donnent aux signes du malheur, non une valeur descriptive; mais celle d'une incorporation à l'essence même du locuteur. Bref, ce sont là les signes d'une hyperbole qui trahit la mutilation du Fils et la frustration de l'avenir.

La strophe suivante sera consacrée sous la forme d'une quadruple affirmation à encoder les signes de l'énergie résurrectionnelle du Fils. Le motif: "c'est moi... mon coeur... ma langue" s'oppose au malheur de la strophe précédente pour créer une force explosive contre les "murs à perpétuité" (v.4), d'autant plus pathétique que cette puissance du "je" se heurte comme celle du héros tragique à une fatalité invincible. À noter le réalisme corporel qui continue la veine de la strophe 2. Le siège de la puissance salvatrice réside bien dans le blason du corps: "mes yeux" (v.9), "mon coeur" (v.10), "ma langue" (v.11), "galop d'âme et de poitrine" (v.12). Chacun des vers évoque ainsi une puissance emprisonnée, à l'état de latence qui couve et germe au-dedans de la condition malheureuse. "[B]raise", "obus", "étapes", "galop d'âme et de

poitrine", tous ces éléments symétriquement distribués ont rapport à l'impatience du retour. Du reste, le titre lui-même, La Braïse et l'humus disait en deux substantifs, beaucoup plus synonymes qu'opposition, le caractère latent, germinatif de l'instinct du retour à la plénitude perdue. La braïse, feu qui couve, l'humus, fruit des années malheureuses certes mais aussi riche terre favorable à la croissance, tout cela indique une orientation nettement montante. L'expression simultanée, formellement équilibrée en deux strophes du malheur et du salut crée comme une résultante la déclaration finale, éclat d'un lyrisme désespéré, au futur, qui exprime essentiellement l'impatience d'un salut sans cesse différé. Nous l'avons dit, l'état physiologique qui préside à la composition du poème, en dicte la mise en forme, les images, trouve sa source dans la contrariété que la condition socio-politique impose à la structure interne du Fils. La "mort" stagnante, le salut reculé par une inertie, un empêchement historique gênent et empêchent la tendance résurrectionnelle. C'est la raison du cri final:

je vais mourir vivant dans notre empois de mort (v.17)
où le caractère vivant du "moi" s'oppose à la mort du "nous". Or, en vertu de la figure jumelle du "je-nous", cette contradiction essentielle retentit au niveau dramatique et empêche le déploiement temporel, historique de la tendance incluse dans la spatialité du Fils; ce double aspect de mort-résurrection.

Dans La vie agonique qui veut peindre la vie restreinte à laquelle le colonialisme condamne le Québec, l'aliénation politique n'atteint le poète et ne devient thème littéraire que dans la mesure où elle

rencontre le schème imaginaire et contradictoire de la mort-résurrection. Ainsi la Conquête et ses conséquences qui définissent la vie agonique sont-elles éprouvées comme la mort du Fils, tandis que la lutte par le verbe et la fraternité révolutionnaire appartiennent aux forces de régénération. L'on voit donc qu'une situation historique particulière trouve sa dialectique et son style par sa coïncidence à une structure mythique, celle de l'éternel retour à l'intérieur de laquelle prend place la figure du Fils à laquelle se limite notre étude pour l'instant. Toutefois, l'on peut noter dès maintenant que la figure spatiale du Fils exprime exactement la même réalité que la figure temporelle du cycle. Les deux motifs imaginaires, chacun, dans son ordre et de son point de vue, se définissent par la relation dialectique et complémentaire de deux éléments. Tous deux tendent à révéler "la vie qui se répète rythmiquement... vivante et inépuisable dans sa propre régénération". Ainsi le drame agro-lunaire comme schème universel engendre-t-il une multitude d'épiphanies et impose-t-il sa rythmique et son style à toutes les situations qui mettent en oeuvre l'obsession du temps et de la mort. Or, Miron pense et exprime la condition politique du Québec comme une dégradation de la plénitude des pères et une nécessité insurrectionnelle de réintégrer par l'action l'indépendance primitive.

Peut-être nul poème n'exprime-t-il mieux l'application politique du drame agro-lunaire que L'Octobre¹⁰³. En tout cas, ce poème remet en scène le Fils dans son double aspect d'ombre et de lumière.

103 H.R., L'Octobre, p. 62.

Au point que les deux aspects sont délimitables dans le poème, le Fils de douleur correspondant aux strophes 1,2,3 et le Fils ressuscitant aux deux dernières. La coïncidence de la composition et de la distribution duelle de la figure trouve encore un complément remarquable dans la relation de la Mère et du Fils explicitement nommés. Le vocatif: "Terre de Québec" (v.2), mis en relief par l'usage de la majuscule et de virgules, marques habituelles des éléments culminants du poème, situe en pleine lumière le rapport du Fils à la Mère. Toutefois le lien Mère et Fils reste secondaire, résorbé dans les mots qui les nomment dans le texte (v.2,6,19), ceux-ci entretenant une relation plus forte de gémellité qui englobe la première et donne à la Mère exactement les mêmes traits douloureux et glorieux que ceux du Fils. Il se produit donc un déroulement faisant que le texte nomme Mère la projection du Fils tandis que la réalité mythique de la Mère, tout en portant son ombre dans le texte, transcende les données immédiates du lexique, étant le pays de plénitude au temps de "l'intelligence des pères" (v.11), de l'anté-aliénation (strophe 2), étant aussi et surtout le pays futur que le "je" uni à ses frères de combat "feron[t]" (v.19). Donc, la réalité maternelle au plan mythique c'est-à-dire ce qui "engendre des formes vivantes en les tirant de sa propre substance"¹⁰⁴ englobe et dépasse les dénominations explicites. La mort et la vie figurées dans le texte par deux blocs strophiques distincts réalisent à propos d'une incarnation particulière les "deux mo-

¹⁰⁴ Mircea Eliade, Traité de l'histoire des religions, PBF no 312, Paris, Payot, 1964, p. 219.

ments différents de la destinée totale de la Mère"¹⁰⁵. On notera le décalage de style entre le premier bloc, circonstancié, historique, et le second à qui l'indépendance du Québec n'étant pas réalisée ne pouvait servir de modèle, et qui de ce fait tombe tout droit de la dictée de l'imaginaire. C'est en effet la structure dramatique qui inspire à la mort le pendant résurrection et lui donne la forme de l'hypotypose. Le verbe au futur: "nous te ferons" (v.19) se change tôt en présent: "c'est nous..." et, forme encore plus typiquement mironienne, se détemporalise, donc acquiert une valeur de certitude éternelle, dans les substantifs finals dont un blanc accentue encore le caractère de réalité absolue:

l'avenir dégagé

l'avenir engagé (v.27,28) [.]

Voyons maintenant de plus près les caractères du Fils à qui la relation jumelle avec la "Terre de Québec" et le "nous" donne une présence et une couleur plus fortes tout en autorisant un jeu de flexions verbales très varié: "je", "tu", "nous". Dans les premières strophes s'affirment les traits de la douleur. Le Fils-Mère apparaît comme un homme mutilé dans un vocabulaire qui doit parfois quelque chose au mystère chrétien, "flagellation" (v.1) par exemple. La gamme des notations va du physique au moral en passant par le psychologique pour donner une image totale de la condition québécoise. En vertu de la relation jumelle, le "je" assume comme personnels les traits du pays, le

¹⁰⁵ Mircea Eliade, Traité de l'histoire des religions, PBF no 312, Paris, Payot, 1964, p. 219.

destin collectif. Ainsi sa naissance se fait-elle dans le "mal et peine" (v.8) à l'image des "vieilles montagnes râpées du nord" (v.7). Passant à une description marxiste implicite, la mutilation du personnage mythique adopte le modèle de l'aliénation: "épuisement" (v.5), "humiliant" (v.11), "avilir" (v.14) "honte et mépris de soi" (v.13), "racines de souffrance" (v.14); "douleur universelle" (v.15) tandis que des emprunts au lexique des Révolutions donnent à la tragédie du Fils une résonance contemporaine, touchée par l'inscription du cas québécois dans une problématique universelle: "Mère Courage" (v.2), "Longue Marche" (v.3) et surtout le titre: L'Octobre où se conjuguent les deux sens de mois d'automne et de Révolution russe justificateurs de deux versions dialectiques et complémentaires de la mort-vie du Fils que les images du poème illustreront. Une touche psychologique, voire littéraire: "rêves douloureux charbonneux" (v.4), une touche christique à travers "flagellation" (v.1), "lumière du verbe" (v.12) convergent dans le même sens de la mort du Fils.

On analysera de la même façon les signes régénérateurs qui, déjà présents dans le premier bloc strophique, s'épanouiront aux deux dernières strophes. Le "je" n'intervient pas tout de suite dans le texte à la façon du poète, d'abord englobé dans le substantif général de "L'homme de ce temps" (v.1) et présenté dans son visage d'aliénation. Aussi, l'élément résurrectionnel est-il confié au double du "je", la "Terre de Québec" trois fois connotée à des titres divers par les marques d'une espérance. "Mère Courage" (v.2), "Longue Marche" (v.3) comportent sous l'allusion littéraire le germe de l'avenir. Ce n'est qu'à la

troisième connotation que la jonction optimiste de la Mère et du Fils s'effectue par l'image commune aux deux sujets: "tu es grosse / de nos rêves charbonneux douloureux" (v.3,4). Cette image de fécondité promet une renaissance mais, pour le moment, la naissance dont parle la strophe 2 s'enchaînant à l'image de la grossesse expose la mortification du "je-pays". Or, c'est par un autre sème implicite dans le titre: L'Octobre que la résurrection se fraiera une voie textuelle. Le "feu" dont nous avons déjà étudié les capacités positives en liaison avec la sexualité¹⁰⁶ jouera ici le rôle d'élément régénérateur. Inspiré par l'Octobre, saison et révolution, feuillages sanglants et lutte armée, il est encodé à la fin de la strophe 2 en opposition à la blessure natale que celle-ci étale:

... cependant qu'en mes bras ma jeunesse rougeoie (v.9) [...]

La co-présence dans la même strophe de la dialectique mort-résurrection sous les espèces de la naissance douloureuse et de la jeunesse rougeoyante suffit à démontrer la présence génératrice du schème dramatico-cyclique qui dicte une double représentation et un système verbal présent-avenir où l'on peut clairement saisir la jonction des deux aspects du Fils et la transition temporelle de la mort à la vie.

Examinons l'enchaînement de ce thème du feu lié à la puissance messianique du Fils à la strophe 4. Succédant au "nous" de la strophe 3, le "je" commandant un verbe présent-futur: "je vais rejoindre" (v.16)

106 Voir Partie II, ch. 2, La Dyade sexuée, p. 356 et sq.

manifeste le relèvement du Fils et tout de suite, par connotation du complément d'objet: "les brûlants compagnons" (v.16), le sème du feu reparaît d'autant plus suggestif que le sens du verbe évoque la conjonction du "je" à ses compagnons dans une ardeur partagée. La lutte révolutionnaire d'abord clairement nommée (v.17), en tout cas identifiée par le rapport que le terme entretient avec les allusions présentes dans le texte aux révolutions de l'histoire contemporaine, fait place ensuite à une hypotypose résurrectionnelle où le verbe: "nous te ferons" (v.19) introduit un tableau par substantifs. Le retour du pays, seconde naissance, est clairement nommé par trois substantifs conjuguant l'idée de résurrection, de feu et de renouvellement, c'est-à-dire les trois marques imaginaires du retour à la vie:

lit des résurrections
et des mille fulgurances de nos métamorphoses (v.20,21) [...]

La figure jumelle dont nous avons déjà signalé la présence explique le jeu final où le "je", le "nous", le "Québec" participent à la palingénésie et peuvent dans ce texte s'échanger l'un l'autre, se masquer l'un l'autre pour des motifs de censure coloniale¹⁰⁷. L'ensemble des notations de cette dernière strophe varie la prophétie de la résurrection sous différents substantifs dont l'addition finit par agir sur le temps verbal. Après deux verbes au futur: "nous te ferons..." (v.19), "les hommes entendront..." (v.24), voilà que l'idée de résurrection se transforme en scène prise sur le vif que le raccourci verbal rend encore plus saisissant:

c'est nous ondulant dans l'automne d'octobre
c'est le bruit roux de chevreuils dans la lumière (v.25,26) [...]

La projection jumelle du "je-nous-Québec" permet la métamorphose de la Terre de Québec en "nous", tandis que le pays lui-même, d'idée ou d'allégorie ("Mère Courage"), devient paysage d'octobre. Ce n'est pas encore assez puisque l'hypotypose qui avait touché le pays atteint maintenant l'idéologie du poème: le verbe disparaît et le poème se clôt par le nom d'"avenir", deux fois répété et accentué par la rime et le blanc, qui gagne ainsi la qualité d'un prédicat résurrectionnel connotant et résolvant la totalité du poème.

Nous pensons avoir assez insisté sur la dernière des mises en scène où la figure du Fils joue un rôle, celle de l'histoire du Québec, les deux autres étant l'enfance perdue-retrouvée, l'amour conquis et perdu. Toujours nous avons pu saisir dans un équilibre variable suivant la causalité psychologique ou référentielle la co-présence d'un Fils déchu et d'un Fils messianique, soit les deux visages de la même figure. Si, globalement, l'on considère comme postérieures les Courtepointes à L'homme rapaillé, il serait intéressant pour clore ce chapitre

107 La censure coloniale affectant le discours québécois a pour caractéristique de n'être pas imposé au premier chef par la police du régime mais par une auto-censure, le Québécois jouant à la fois le rôle de vaincu et de vainqueur par intériorisation du colonialisme. C'est ainsi que tout en prétendant se libérer il tiendra sur lui-même le discours de l'Autre, qu'il annulera son propre discours par la rhétorique de son ennemi et que, bien entendu, il votera contre lui-même aux élections et aux référenda. L'Octobre donne un exemple de ce maquillage. L'inspiration fondamentale de ce poème étant révolutionnaire, le poème aurait dû inciter à une insurrection concrète. Se conformant aux actes manqués de la situation coloniale, L'Octobre dévie vers la métaphore par un jeu de mots sur le terme d'octobre. Ainsi, Miron écrit avant la lettre, au coeur de la Révolution tranquille, un poème de "souveraineté-association", c'est-à-dire qu'il dit révolution et rature ce mot en même temps et sous le même rapport.

d'examiner les Courtepointes sous l'aspect dramatique afin de vérifier si cette figure du Fils constitue une structure permanente de l'oeuvre.

Dès l'ouverture de ce recueil, la présence dramatique est évidente même si elle est englobée dans un schème plus global. Le "je-escargot" qui s'avance porte fort avant les marques d'une absence essentielle. Chacune des strophes de la section A¹⁰⁸ de cette première courtepointe comporte un signe dramatique affectant le sujet verbal:

"je". Sous forme de prédicat: "Sentant la glaise / le sanglot" (A, v.1, 2), puis de compléments verbaux: "un vertical néant" (A, v.8), "la vie comme black-out / sommeil blanc" (A, v.10,11) s'exprime la condition d'exil de celui qui progresse vers l'avenir (F, v.4). La marche du "je" a quelque chose de mortifié, de grotesque: "ras / et gras" (A, v.3, 4), puis le mal dont souffre le "je" tourne au métaphysique car il s'agit d'une sorte de mort par absence de contenu existentiel, ce "vertical néant" (A, v.8), ce "black-out" (A, v.10) de la vie. Pour l'instant, cette condition douloureuse est subie par le "je": "je porte" (A, v.6), "j'ai aussi, que j'ai" (A, v.9) dont la virgule et la tautologie verbale expriment, répondant à la ponctuation et à la rime de "ras / et gras" (A, v.3,4), le caractère passif, mais déjà relié au progressisme de la marche par cette construction analogue. La séquence B reprend l'exposé du mal présent dans une autre mise en scène, un autre registre d'images, celui d'un emprisonnement par viscosité et adhérence. Essentiellement, la séquence 3 répond au contraste de l'"en-dedans" (B, v.5) et du "[de-

¹⁰⁸ CO., [Courtepointe] 1, A, p. 13.

hors]" (B, v.9). Or la vie "en-dedans" (B, v.5), "dans nos cloisons" (B, v.1) reprend et transforme le "vertical néant" de tout-à-l'heure, c'est-à-dire la vie privée de sens. La forme de cette séquence où la tendance au distique domine consiste à peindre à nouveau le travail de la patience, ici figurée par la reprise obstinée de mesures courtes, tout à l'heure par la marche de l'escargot. Chacune des unités strophiques, d'une façon ou d'une autre, confronte l'"en-dedans" et le dehors avec la promesse de voir un jour:

nous verrons comment c'est dehors (B, v.13) [...]

L'apparition du futur qui renverse en le reprenant le verbe "voir", la distension strophique qui élargit la distance et partant l'aspiration entre "un jour" (B, v.11) et le verbe qu'il introduit: "... nous verrons" (B, v.13), le blanc qui isole "dehors" (B, v.13), reproduisent les deux figures du Fils engagé dans un mouvement progressiste, ce qui explique la lutte interne figurée entre les deux aspects de la figure du Fils et l'accent porté sur l'avenir. En effet, on aura reconnu, incluse dans le schème progressiste mais dépassée par lui, la figure dramatique.

A chaque moment du poème, les deux aspects entrent en rapport dans une conjugaison étroite. C'est ainsi que le "je" douloureux s'avance (A, v.1-5); le "néant" est "vertical" (A, v.8), le "black-out" (A, v.10), c'est la "vie" (A, v.10). A la séquence C, essentiellement, l'en-dedans se double de la certitude et de l'appel du dehors. Enfin, le vide existentiel qui correspond à la déchéance mythique du Fils sera vaincue par l'énergie du Fils. La séquence B indique fortement le rôle messianique assumé par celui-ci au-dedans de sa propre condition:

C'est mon affaire
la terre et moi
flanc contre flanc

je prends sur moi
de ne pas mourir (D, v.1-6) [.]

Ce passage s'appuie sur l'élément messianique du Fils qui remonte vers la vie. L'aspect progressiste et volontaire du passage résulte de la coupure strophique, l'attaque de la strophe se faisant sur le verbe. A noter que la relation jumelle du "je" à la "terre" est mise à contribution: "la terre et moi" (D, v.2) par une coordination, que le couple également s'ajoute au clavier: "flanc contre flanc" (D, v.3). Bref, la courtepointe l'emboîte toute une série de figures spatiales dans le schéma temporel. Nous en tenant à l'aspect dramatique, retenons que la présence du Fils consiste dans la mort par vide existentiel pour l'aspect noir et dans une remontée vers l'avenir pour l'aspect lumineux. Enfin, quel est le but, la plénitude perdue, retrouvée qui aime la marche du Fils? Pour des motifs de progressisme, le but n'est pas en arrière dans un Eden primitif mais en avant, dehors, vers l'avenir, dans le refus de mourir, dans la certitude de l'homme trouvé et de sa preuve¹⁰⁹. Or la plénitude à laquelle aspire le poète, c'est maintenant "l'homme" (D, v.2) et son destin. La séquence D le dit avec une élo-

109. A cette occasion, rappelons que, du point de vue de l'imaginaire, il y a continuité d'un ordre à l'autre. C'est ainsi que le phénomène de marcher, de progresser dans l'espace et celui de la démarche intellectuelle ou éthique, l'idée de perfectionnement et d'accomplissement sont inspirés par la même intuition imaginaire et représentés par les mêmes symboles, soit ici les différents signes de la spirale progressiste, elle-même dépendante du geste postural.

quente brièveté, tout en reprenant le motif de l'escargot par le verbe: "je m'avance" (A, v.3) mais maintenant inversé positivement. Enfin, l'avenir crée ses propres figures jumelles. De même que, dans L'Octobre, le "je" rejoignait "les brûlants compagnons", maintenant, le "je" s'avance dans le sillage des "mots" (F, v.1) et du "monde" (F, v.1) qui eux sont déjà possesseurs "à perte de vue" (F, v.4) et au "large" (G, v.2) de la plénitude spatiale et temporelle (le "large" et "l'avenir") de la destinée de l'homme. De cette façon, sous le schéma progressiste et dans une pensée plus substantielle, nous retrouvons le schéma dramatique de la mort-résurrection dont le Fils constitue l'illustration spatiale.

Nous retrouverions la même image dans Fragment de la vallée¹¹⁰ toujours appuyée sur une émouvante projection jumelle du "moi" dans le "pays". Ce poème constitue un magnifique exemple de la genèse du "moi", apparaissant à la strophe 4 seulement comme personne distincte, mais auparavant enveloppée dans l'image du pays. Encore une fois, les deux aspects du Fils se conjuguent dans les figures jumelles du "je", du "pays", "des hommes". Négligeant l'articulation progressiste et le renversement cyclique, nous essaierons de donner deux instantanés du Fils. A cause de la relation jumelle que nous avons étudiée plus haut, nous parlerons indifféremment de l'un ou l'autre des trois sujets, que ce soit pour les valences positives ou négatives.

Le pays apparaît comme profondément mortifié dans son paysage.

¹¹⁰ CO., [Courtepointe] 2, Fragment de la vallée, p. 19.

L'invocation initiale le dit fortement dans la rime appuyée du premier vers:

Pays de jointures et de fractures (v.1)

à quoi s'ajoute le sémantisme négatif de la comparaison: "étroite comme les hanches d'une femme maigre" (v.3). L'évocation de cette blessure circulera par tout le poème à travers le phonétisme du "u" prolongeant l'effet du premier vers: "pentes hirsutes" (v.6) et plus directement: "courbure séculaire" (v.7). Même les éléments positifs progressistes du final conserveront dans leur envol l'entrave phonétique de la blessure du "je-pays-homme", tous trois marqués par un relief empierré et par les signes de l'humiliation. Qu'est-ce, en effet, que "l'éclair nocturne" (v.11), le "vol balourd" (v.13) "l'émouvante voix" (v.14) sinon la mutilation ailée qui persiste même dans le vol? C'est que suivant l'indication du dernier vers, le "je" défait de la "prostration des pères" (v.10), métamorphosé en corneille pour signifier "la pauvreté natale de sa pensée rocheuse", "[ses] maigres mots"¹¹¹ n'est que la balise d'un chemin libérateur. Dans son mouvement actuel, le "je-corneille" porte donc l'empreinte de la difficulté et de l'espérance simultanément. Quant au visage éclairé du Fils, ses marques sont soigneusement semées depuis le début du poème jusqu'à l'épanouissement final. D'abord, cette "diamantaire clarté" (v.4) qui deviendra "l'éclair racine nocturne" (v.11), les "échos des oiseaux cachés" (v.5) qui sont la genèse de la corneille (v.13), "émouvante voix..." (v.14), "la courbure séculaire des hommes"

¹¹¹ H.R., Dans les lointains..., p. 77, v. 3,4.

(v.7) que redressera "le firmament [qui] se cabre..." (v.12) en constituent les marques les plus évidentes. C'est donc la présence du Fils dans la matrice imaginante qui suscite ces images pivotantes et inspire également sur le même modèle une composition en deux parties où la première parvenue à son terme (strophes 1,2,3) délivre le "je-corneille" (strophes 4,5,6). Le vers 8 où s'opposent et se conjuguent "face empierrée" et "printemps montagneux" illustre le côté douloureux du pays et sa capacité de renouvellement. Quant à l'admirable réciprocité interne des sujets actants, le "je" se délivre à la façon du pays puisque les "jointures et les fractures" de la "vallée de l'Archambault" (v.2) se renversent dans un "firmament" également farouche (v.12). Le "je" en se défaisant de la courbure-prostration des pères (v.7-10) joue le rôle de médiateur, cette voix de balise qui annonce la libération de l'homme. Quelle image splendide et complexe, probablement un sommet de l'oeuvre de Miron où le pays sous l'aspect torturé du paysage touché par le printemps inspire au "je" sa prostration et son envol et le fait participer au mouvement de l'histoire de l'homme du fond des âges à aujourd'hui, et même fait de lui un des mages de l'avenir. Comme on le voit, le dramatisme, en prenant appui sur la structure jumelle et sur la suggestion du couple ("je-pays"), la vallée de l'Archambault n'est-elle pas comparée à une femme et le "je" n'est-il pas courbé sur elle dans une posture sexuelle; le dramatisme, disions-nous conjugué étroitement et indissolublement ces deux aspects du Fils tombé et du Fils ressuscitant.

Le caractère dramatique est encore décelable à l'état quasi

pur dans Chagrin¹¹². Le visage noir du temps, celui de la mort et de l'absence que type la figure du Fils pour une part porte ici trois noms:

Le temps et l'avalanche
hiver comme un mort qui bleuit... (v.1,2) [.]

Ainsi le poème, tout en répondant à une expérience capitale de la vie québécoise, l'hiver, s'inscrit dans les schèmes universels du temps. L'avalanche (v.1), "la vie se vide" (v.7) expriment l'idée de chute, d'éloignement d'un foyer de plénitude. Même le mot de "mort" (v.2) ne manque pas de sorte que l'expérience douloureuse du "je" entre dans l'imaginaire de plain-pied sans qu'aucune transposition ne soit nécessaire. L'hiver fournit l'essentiel de la représentation, expliquant le bleuissement par le froid (v.2), la réduction de la parole aux "bruits de fleurs de givre" (v.6) et l'écrouement hivernal des bêtes dans l'enclos (v.4 et 8). Mais la saison acquiert une valeur symbolique que le titre, repris dans l'image: "l'enclos du chagrin" (v.8), traduit au plan psychologique. Là réside la signification dramatique du poème, dans la douleur qui enferme l'homme en lui-même. En effet, l'hiver qui contraint à une vie confinée est l'image du chagrin écrouant l'homme en soi-même:

la sainte folie
reste écrouée
dans ma face hurlante et baignante (v.3,4,5) [.]

Ce que nous avons établi lors de l'étude des figures jumelles reste valable et entre en composition avec le schème dramatique. "[L]a sainte folie" qui projetait la partie vivante, résurrectionnelle du "je", ail-

¹¹² CO., Chagrin, p. 20.

leurs qualifiée d'unique avoir: "il n'avait que sa folie"¹¹³, ou de beauté libre et sauvage: "Ma belle folie crinière au vent"¹¹⁴ est précisément la prisonnière du "moi" en phase de chagrin. Dans ce terme se croisent toutes les suggestions déjà étudiées, puisque la folie demeure la figure jumelle du "je" en état de parole, dans sa condition naturelle, et qu'elle se conjugue à un autre double du "je", la bête magnifique, peut-être cette cavale de Foyer naturel. Nous sommes donc en présence des deux aspects du "moi" dramatique, le prisonnier blessé par le temps et l'hiver, engagé dans un mouvement mortifère par le froid bleuissant, l'avalanche et l'évidement de la substance vitale. A l'intérieur de celui-ci se débat un "moi" à l'instinct de vie. Que ces deux aspects du "moi", le mort et le vivant, soient de la même essence, un fait phonétique le confirme. Regardons en effet la rime qui unit "le mort qui bleuit" (v.21) à la "sainte folie" (v.3) réalisant leur unité sémantique. L'épithète de "sainte" qui connote "folie" doit être pris au double sens de sacré et de forcené en unissant l'usage littéraire au familiarisme québécois. Les deux versants de la figure ainsi joints reçoivent une expression paroxysmique dans ce qui forme le centre géométrique et sémantique du poème:

dans ma face hurlante et baignante
en bruits de fleurs de givre (v.5,6)

où la sonorité du "en" et la répétition du participe marquent un sommet.

113 H.R., Fait divers, p. 28, v. 3.

114 H.R., Foyer naturel, p. 87, v. 1.

C'est du reste ce phonème repris dans le motif prépositionnel "dans" qui soude la chute du poème au centre, beaucoup plus que la coordination "et":

dans ma face hurlante et baignante (v.5)
et dans l'enclos du chagrin (v.8) [.]

A vrai dire, nous avons affaire à une redondance puisque le "je" étant gemellisé à la fois à la "folie" (v.3) et aux "bêtes à cornes" (v.10), l'épouvante d'être enfermé s'exprime en deux passages imaginaires isomorphes. Dans l'un et l'autre, car "folie" et "bêtes" sont des jumeaux du "moi" à capacité positive. Nous avons vu que l'image de la "folie" voisinait celle de la cavale de sorte que le passage de "folie" à "bêtes à cornes" se trouve justifié dans la représentation en vertu d'un modèle identique qui se conserve de Foyer naturel à Chagrin¹¹⁵. Dans le même sens, "ma face hurlante et baignante" (v.5), "haleine rompue" (v.10) relèvent très nettement de la même description d'un être "écroulé ... " dans un enclos. Aussi des bêtes magnifiques ailleurs figureraient le "moi" vainqueur: "bison"; "orignal" empanaché, "cheval"; ici le vocable de "bêtes à cornes" indique très nettement la dégradation du "moi" enfermé. Bref, nous pensons que la présence du Fils dans ses deux aspects conjugués ou mieux emboîtés l'un dans l'autre trouve dans ce poème l'une de ses épiphanies les plus fortes par sa concision et son homogénéité représentative.

Le même sujet dramatique se retrouve dans Rue Saint-Christo-

¹¹⁵ H.R., Foyer naturel, p. 87 et CO., Chagrin, p. 20.

phe¹¹⁶ même si le ton frise l'ironie, en tout cas l'hyperbole lyrique. Notons d'abord l'attaque directe au "je" si rare chez le poète, mais justement le "je" dont il s'agit a perdu "toute trace" de lui. Le Fils apparaîtra sans doute sous un jour moins tragique que dans les courtes pointes précédentes. Cependant, l'ennemi n'en est pas moins clairement nommé, classant le poème dans le grand schème imaginaire des méfaits du temps:

le temps me tourne et retourné dans ses bancs de brume (v.4) [.]

Aussi le point de départ est-il analogue à celui de Chagrin ("Le temps et l'avalanche"); là aussi monte "le mercure de l'usure"¹¹⁷. Le visage noir du Fils consiste en la perte de la jeunesse et en une lente osmose du "je" avec la vieille maison où il habite. "[L]a vie se vide" disait Chagrin, v.7. Or ici, la composition du poème reposera sur un dédoublement du "je", le "je" actuel et le "je" d'autrefois et un phénomène de demi-amnésie, ironique, puisque le rappel du "je" de la jeunesse se fait entre parenthèses, donc dans un registre visuellement distinct de la première strophe. Ainsi, la distance intérieure, l'éloignement de soi constituent-ils l'épiphaneie noire. La strophe 2, structurée sur un triple imparfait, établit un contrepoint comparatif entre le présent et le passé. Voyons les traits mutilés du Fils: outre la ressemblance à la vieille maison, sa résultante consiste dans l'éloignement sinon la perte de soi: trace perdue (v.4), ennoïement de l'être dans les "bancs

116 CO., Rue Saint-Christophe, p. 25.

117 CO., [Courtepointe] 1, C, v. 7.

de brume" (v.5), la pluie (v.6). Donc une sorte d'amnésie de soi suggérée par l'insistance sur le vocable de "tête" deux fois répété, scandé par des virgules et surdéterminé par l'adverbe composé "très-très". Ce motif de "très" modulé par "davantage" (v.4) forme justement le leitmotiv de la distanciation de soi pour souder les éléments de la strophe 1 avec une insistance obsédante. Par un artifice illustrant l'amnésie, le passé de la jeunesse est évoqué entre parenthèses ainsi que nous l'avons dit, et comme s'il était devenu souvenir (strophe 2), ressurgissement (strophe 3), dans les images incertaines d'une tête devenu imprécise. Sous le mode de la comparaison suggérée, mise en doute par l'interrogation, la parenthèse, trois images de mutilation clôtureront le tableau. Symétriquement, nous aurons:

- [1] ... ces crépitements
d'yeux en décomposition
- [2] ... ce gong du cœur
dans l'errance de l'avenir
- [3] ... ma mort invisible pêchant à la ligne
dans l'horizon visible (v.7-12)

qui sont trois signes de vieillissement dans la perception de celui qui parle se ramenant à la défaillance des yeux et du cœur comme indices d'une mort aux aguets.

Le poème met donc l'accent sur la décrépitude à l'encontre de Chagrin où l'instinct de vie ressemble à un Titan encafé. Pourtant ces signes de vitalité existent encore, même s'ils sont présentés sous l'angle du déclin. C'est sur ce point que nous fondons notre appréciation de l'ironie de l'auteur ou du moins d'une exagération lyrique. Il est alors très intéressant de noter que l'élément vivant, c'est la tête (v.6)

et que, se conformant à l'image de la vieille maison qui est devenue son jumeau, le "moi" enfermé dans son visage (parce que le "moi" pensait surtout au vieillissement du visage quand il parlait de la "très vieille peau des fauteuils", v.2) ressurgit sur le seuil par intermittences. Cette présentation restreinte de l'élément vital dépend du parti pris de ne présenter que la phase négative du cycle. C'est pour quoi la figure du Fils apparaît soit sous l'aspect mortifié, soit sous l'aspect d'une énergie déclinante. Néanmoins, "entre chaleur et froid" (v.16), se retrouvent les deux pôles de la figure du Fils. On aura saisi au surplus que le regret éclatant dans le vers 1, d'une longueur inusitée, et respirant à travers l'expression subtile de la distance et du dédoublement intérieur, renvoie à l'image d'une plénitude dont la jeunesse est la figure mythique.

Que la "tête" dans l'oeuvre de Miron soit un élément montant, résurrectionnel, Rue Saint-Christophe nous invite à interroger la deuxième séquence de Doublure d'un combat¹¹⁸ qui se présente comme une variation fantaisiste en apparence, d'un rythme obsessionnel, où le terme de "tête" revient engagé dans diverses locutions. L'ensemble tout en segments agressifs, syncopés, peint des mouvements de pugilat dans un prolongement des motifs de la séquence 1: "pis v'lan! / pis tapoche!"¹¹⁹. L'ensemble dote l'action d'une extraordinaire vitalité, montant à l'assaut des obstacles. Là encore, l'analyse peut déceler dans le filigrané

118 CO., Courtepointe 5, Doublure d'un combat, B, p. 32.

119 Ibid., A, p. 31, v. 12,13.

du schéma progressiste la présence du Fils émergeant de la nuit. Sans doute, la surdétermination progressiste accentue-t-elle le visage positif mais les signes de l'envers ne manquent pas de présence. "Le mal de / le mal de tête" (B, v.1,2) et toutes ces variations représentent la condition malheureuse. Le motif revient du reste symétriquement vers la fin (B, v.25,26) mais le locuteur en signale la fin: "dont c'est la fin des temps de..." (B, v.24). Bref, l'accent particulier du poème, son développement heurté s'explique au plan de l'imaginaire par l'exultation orgiaque et mutilatoire au point exact où cesse "le mal de tête" et où le locuteur reprend sa tête. De sorte que l'allure giguée, surrythmée du poème répond à ce mouvement libérateur où le négatif s'inverse en positif. L'insistance n'est-elle pas mise sur la cessation du sombre: "dès ma sortie / de / ..." (B, v.8,9)? En même temps que cesse "le mal de tête", aspect négatif de la figure du Fils, celui qui parle s'interroge sur le sort de la partie lumineuse de soi:

où était ma tête
en ces jours de... (B, v.12,13) [.]

L'on peut donc affirmer que tout le poème figure un jeu sur le passage de la phase sombre à la phase claire dans une allégresse de "folie".

"Le mal de tête", puis la tête tout court, représentent les deux aspects du Fils. Il n'est pas jusqu'à l'élément messianique qui ne soit présent par l'effort de salut dont la tête est le siège:

le temps de
m'entête... (B, v.21,22) [.]

à force de
tête
de contre (B, v.31,32,33) [.]

Ces analyses suffiraient à convaincre que les structures temporelles majoritaires dans Courtepointes et qui feront l'objet d'une étude dans les poèmes suivants englobent la figure dramatique, et bien plus qu'elles prennent appui sur elle. Nous ne reviendrons pas sur le cas des Séquences de la batèche¹²⁰, puisque dans l'analyse des figures jumelles nous avons longuement étudié les deux aspects du Fils bien que dans un autre contexte imaginaire. Pourtant qu'il nous soit permis de signaler brièvement la présence du mutilé et du messie dans la fameuse sixième¹²¹. Ce "je" croa-croa qui erre sous la pluie de Grand-Remous et recueille en son esprit la misère des siens, la condition douloureuse de l'homme, au seuil du matin ne se dresse-t-il pas dans un magnifique élan résurrectionnel:

j'en appelle aux arquebuses de l'aube
de toute ma force en bois debout (v.17,18) [.]

Ce mouvement où la succession temporelle inverse la figure du Fils de l'aube à la lumière par le sursaut d'une énergie messianique, nous l'avions retrouvé sous la forme d'une méditation historique de forme plus abstraite mais reproduisant exactement la vision des Séquences de la Batèche. Voyons Demain, l'histoire¹²² où les trois premières strophes montrent successivement le déclin du "moi", du peuple québécois, de l'Humanité. Or les deux derniers vers ne reproduisent-ils pas en plus sombre

120 CO., Séquences de la batèche, p. 43-45.

121 Ibid., F, p. 45.

122 CO., Demain, l'histoire, p. 33.

le mouvement résurrectionnel du finale des Séquences de la batèche?

il faut tuer la mort qui sur nous s'abat
et ceci s'appelle l'insurrection de la poésie (v.18,19) [.]

Nous quitterons les Courtepointes sur une admirable image dramatique, celle que fournit Le camarade¹²³. Une déhivellation de temps verbaux, du présent à l'imparfait, donne à l'image du Fils un relief saisissant puisque cette construction a pour effet de présenter l'image à deux points de la durée, avant la "mort" et après. L'oeuvre de mort, de dépersonnalisation, se traduit d'abord par l'absence du "je" qui se projette dans un double jumeau, le camarade avec lequel le locuteur entretient par le vocatif un rapport fervent. Cet effet de distance est certes un effet de mise en scène et davantage une expression du déclin dramatique. Le poème décrit, en effet, la phase finale de l'ennui dans le non-être. Cette perte de soi se traduit par la modification du regard. Il existe dans le texte une relation jumelle entre le "je", le "camarade" et "ce peuple" de sorte que le camarade réfléchit la perte de conscience d'un peuple. Celui-ci ne voit pas le "camarade" passant "invisible", le peuple est qualifié de "marée brumeuse" "au regard épaillé". Le dernier vers de la strophe 1 résume dans une formule l'effet de la blessure nommée tristesse. La tristesse, en effet, fait le regard "épaillé", hagard: "beaux yeux de hublot" (v.4) et c'est pourquoi dans le "regard épaillé" (v.3) du peuple, le visage du camarade passe invisible. La strophe 2 explorera de plus près la condition malheureuse du

¹²³ CO., Le camarade, p. 27.

peuple par ces verbes en position analogue qui soudent à une grande et fraternelle proximité, celle de la relation jumelle, les signes de la mort envahissante: "les plaintes de graffiti" (v.5), "les pierres de l'innombrable solitude" (v.6), les battements de "ce coeur lourd" (v.8). C'est alors que l'admirable recul de l'imparfait soudain, se détachant du présent malheureux, regarde la totalité du destin de l'homme-peuple en rétablissant les deux aspects de l'image dramatique. L'anonymat, le "rendez-vous brumeux de la mort" (v.9 et 10) rendent explicite la relation jumelle du "camarade" et du peuple puisque le peuple était qualifié de "marée brumeuse" (v.2). En même temps, le subordonnant de simultanéité: "tandis-que..." (v.11) soude au visage noir du Fils son envers lumineux, commencement dans le temps, par le même temps verbal dont la répétition concentrée en un vers fait pendant exact aux deux vers précédents que l'imparfait marquait au début. Le "vent souterrain" qui souffle vers l'avenir est l'image combien forte de l'espérance résurrectionnelle. Enfin le dernier vers renforce encore la figure dramatique à cause du blanc, de l'italique et de la véhémence interrogative. En fait, ce dernier vers reprend la strophe 3 et la concentre en un vers puisque le problème dramatique posé par la condition québécoise, c'est la simultanéité de la "mort" et de "l'avenir" parce que l'ordre normal de leur succession est interdit par la force d'occupation. L'espoir ainsi exclu de l'histoire reflue dans l'imaginaire et le rétablissement de l'ordre imaginaire au niveau de l'histoire nécessite l'appel final à un sauveur dans lequel se retrouvent tous les traits messianiques. Ce poème doit s'entendre comme un témoignage de la passion québécoise où la fata-

lité politique crée un état d'âme jouxtant la mort et l'espoir. En définitive, c'est cela ce complexe mort-avenir qui constitue le visage noir du Fils, et l'appel final à un Messie qui rétablira l'ordre normal des peuples libérés tourne le texte dans le sens de la lumière. Bref, la complexité du poème provient de la contrariété dialectique de l'imaginaire et de l'histoire. Aussi le dernier vers doit-il être compris comme une aspiration à rétablir la coïncidence entre l'imaginaire et l'histoire en transformant la simultanéité de la mort-espoir dans la conscience coloniale de la mort-résurrection en passage effectif de la mort-occupation fédéraliste à "l'avenir dégagé... engagé"¹²⁴.

Après ces nombreuses analyses des contenus dramatiques de l'oeuvre que nous avons passée en revue, nous pensons avoir donné une idée précise de la présence et de la vigueur de la structure dramatique. Au risque de la monotonie, nous avons voulu illustrer comment un schème imaginaire fondamental comme celui-ci agit dans la profondeur de tout discours parce qu'il est constitutif de l'organisme imaginaire et qu'en conséquence il co-structure la représentation. Ainsi, tous les poèmes, si on les regarde d'assez près et sous une mise au point convenable, révèlent la présence du Fils dans le rayonnement noir ou clair selon l'optique négatif ou positif plus ou moins accentué de la plénitude. Nous avons dû nous contenter d'exemples choisis dans l'ordre de succession des poèmes mais où peuvent se retrouver les trois grands critères de sélection que nous avons indiqués au début. Trois grandes causes président

¹²⁴ H.R., L'Octobre, p. 62, v. 27, 28.

à la naissance du Fils, qui le détachent de la plénitude substantielle de la Mère, si nous retournons au langage mythique pur. La perte de l'enfance, la perte de l'amour, la perte du pays. Le mouvement de déclin et de dégradation que nous avons qualifié de visage ou de phase noirs suivant le lexique agro-lunaire engendre un aspect positif, résurrectionnel qui amorce le retour à ce qui était perdu. D'où ces deux aspects continuellement présents, avec la monotonie des choses permanentes, du Fils douloureux et du Fils glorieux qui demeurent à travers toutes les mises en scène et toutes les interventions de la cause psychologique ou référentielle. Notre travail a consisté à apprendre à voir sous ces multiples poèmes et surtout dans des contextes différents ou variés l'action égale de la magnifique monotonie unifiante de l'un des plus grands schèmes de l'esprit. L'ordre suivi dans notre étude n'aura pas été complètement arbitraire puisque l'on peut aisément vérifier que la figure du Fils emboîte les figures harmonisantes du jumeau et du couple par différenciation interne. Enfin, la figure dramatique occupe dans la classification imaginaire une position médiane entre les structures spatiales et les structures temporelles. Ces deux visages du Fils, nous avons dû souvent les immobiliser "de force", les extraire de la gangue des schèmes cycliques et progressistes tant ils appelaient d'eux-mêmes l'illustration mythique. "Les schèmes cycliques et progressistes impliquent donc presque toujours le contenu d'un mythe dramatique"¹²⁵ disait Durand.

¹²⁵ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 323.

Pour cette raison, dès le début de notre étude, nous avons fait état des structures temporelles, les figures que nous étudions alors étant enchassées à l'intérieur de celles-ci. Comme Miron accuse une orientation temporelle marquée, il convient maintenant, en dernière étape, d'isoler à l'état pur les schèmes cycliques et progressistes et d'en étudier le fonctionnement dans l'oeuvre de ce poète.

QUATRIEME PARTIE

LA STRUCTURE TEMPORELLE

CHAPITRE UN

LA STRUCTURE CYCLIQUE

LA STRUCTURE CYCLIQUE

Jusqu'ici, nous avons considéré l'imaginaire sous l'aspect statique de la production de figures, sortes de schèmes ou de stéréotypes imaginaires servant de matrice à la représentation. Que ce soit sous la forme du lien harmonisant, des dyades jumeaux et couple ou de la structure dramatique de la Mère et du Fils, toujours nous avons considéré des figures spatiales classées selon la nature de leur organisation interne, essentiellement harmonisation ou différenciation. Egalement, d'une façon constante, nous avons signalé la finalité des différents procédés imaginaires qui réside dans la constitution d'un système explicatif unitaire de la condition de l'homme et alors nous avons montré comment, sur des modes tout à fait conformes aux usages mythiques, Miron réalisait l'harmonie des contraires, la "coincidentia oppositorum", à propos de son propre destin, de celui de son peuple et au-delà, de l'histoire globale de l'homme. Or, les structures étudiées, harmonisantes ou dramatiques, que par l'analyse nous avons isolées au sein de la totalité représentative, s'insèrent dans des poèmes dont la parenté avec les mythes s'affirme avec force, en ce sens que ce sont presque toujours des récits, des mises en scène de "faits dont la principale réalité est subjective"¹. Déjà tout ce que nous avons dit de la constitution des jumeaux, des éléments du couple et du contraste des personnages du drame agro-lunaire, la Mère et le Fils, impliquait le passage du spatial au temporel où l'ambivalence des valeurs positives et

1 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale, coll. Etudes no 14, Paris, Bordas, 1969, p. 322.

négligées peut se représenter de façon plus adéquate. Durand explique cet enchaînement du spatial au temporel en montrant que la dualité incluse dans la bi-unité divine en s'accroissant produisait le Fils à la fois né de la Mère et amant de celle-ci. Dès lors; la contrariété du temps et de l'éternité, du bien et du mal, de la vie et de la mort, en se monnayant sur plusieurs personnages, échappait au principe de contradiction. L'ambivalence devenue temporelle trouvait son expression dans un récit, un drame dont le Fils constituait le personnage central².

Maintenant que nous avons étudié les figures spatiales servant à représenter la problématique personnelle de Miron, comme fils, amant et québécois, il convient d'aborder l'étude de la structure temporelle, c'est-à-dire du traitement de la durée dans l'oeuvre que nous étudions et de voir comment par ses poèmes le poète tente d'agir sur la substance du temps, de la domestiquer. Alors, tout naturellement, deux caractéristiques se dégageront, deux tendances qui rejoignent les procédés de l'imaginaire, deux traitements du temps portant avec eux le cortège de leurs images, selon que l'accent porte sur "le pouvoir de répétition infini de rythmes temporels et de maîtrise cyclique du devenir" ou "sur le rôle génétique et progressiste du devenir"³. C'est ainsi que nous allons successivement étudier la représentation cyclique du temps et le progressisme dans l'oeuvre de Miron.

2 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale, coll. Etudes no 14, Paris, Bordas, 1969, p. 344.

3 Ibid., p. 322.

Mircea Eliade a montré avec sa pénétration habituelle comment l'homme primitif se figurait le temps. Essentiellement un temps profane, ce que nous, modernes, considérons comme historique, "c'est-à-dire unique, irréversible"⁴ et un temps sacré, le Grand Temps des formes archétypales et des actions "révélées par les divinités, les héros civilisateurs ou les ancêtres"⁵. Tout ce qui ne se conforme pas au modèle transhumain n'a aucune importance aux yeux du primitif "parce que sans précédent mythico-historique"⁶. Or il est aisé de déceler dans les "histoires" que Miron déroule au fil de ses poèmes l'opposition entre un temps profane et un temps sacré et l'ambition de régénérer le temps en le transformant, de déchu et imparfait, en durée conforme à un modèle "éternel", archétypal dont la source réside dans la vie d'enfance, le passé historique du Québec et la condition primitive de l'humanité.

Aussi existe-t-il par toute l'oeuvre, avec une persistance exemplaire, plus ou moins complète et affirmée, mais jamais absente, le schème de la répétition cyclique du temps qui s'appuie sur les figures harmonisantes déjà étudiées et implique le drame agro-lunaire que nous aurons maintenant le loisir de considérer dans sa totalité et non plus seulement dans ses aspects partiels comme l'harmonie, les contrastes: sacrifice, mort, tombe, résurrection. L'examen d'un échantillonnage de

4 Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, coll. PBP, no 212, Paris, Payot, 1975, p. 333.

5 Ibid., p. 332.

6 Ibid., p. 333.

poèmes prélevés au fil des recueils révélera peu à peu la présence et les techniques du cycle.

Partirons-nous du titre: L'homme rapaillé qui déjà comporte l'idée d'un retour, d'une répétition de soi par rassemblement des parties? Le recueil se voudrait donc une révélation de l'homme-Miron à travers de multiples fragments constitués par les poèmes. Cette image quand même statique devient le titre d'une pièce placée en tête du recueil⁷, pièce qui donne une traduction temporelle à l'image patronymique.

Les temps verbaux et le décalage temporel qu'ils supposent, passé composé et présent, permettent de reconstituer le parcours cyclique. Au commencement, il y eut un départ de "soi", phase que l'on peut reconstituer par l'antithèse de: "me voici en moi" (v.3). Or le point d'origine est dérobé à la conscience, le poème commençant par la phase d'éloignement:

J'ai fait du plus loin de moi un voyage abracadabrant (v.1)
où cependant l'espace-temps est mesuré par rapport au moi, point d'origine. L'intérêt du poème consiste en la présence du schème cyclique sous la forme d'une négation puisque, immédiatement, le "moi" qui est le "je" de celui qui parle et, par artifice, le recueil de L'homme rapaillé s'avoue non coïncidant. Bref, le schème de la répétition fait l'objet d'une négation expliquée par les deux derniers vers:

7 Gaston Miron, L'homme rapaillé, Coll. du Prix de la revue Etudes françaises, Montréal, PUM, 1970, p. 5.

je ne suis plus revenu pour revenir
je suis arrivé à ce qui commence (v.6,7)

qui équivalent à une profession de foi progressiste dont l'étude appartient au chapitre suivant. Le virage imaginaire, le refus de la tentation cyclique est encodé par une rupture où s'allie l'hommage et le refus:

je te salue, silence (v.5) [.]

Tout aussitôt, après un blanc qui équivaut à une rature, le poème cyclique est réécrit en termes progressistes. Mais on aura vu, en dépit de la pirouette, que le recueil de L'homme rapaillé figure le "moi" que le poète fut, et qu'il tient la place d'une révélation du "moi" au sens de ce qu'il était à l'origine.

Ce poème liminaire fut écrit au reçu de la collection de ses poèmes ordonnés par l'éditeur (avec la complicité de l'auteur) et en guise de préface. Il témoigne par conséquent d'une attitude tardive par rapport à l'ensemble des tendances symboliques de l'ensemble du recueil. Dès le début des Premiers poèmes⁸, l'épiphanie cyclique se manifestera avec évidence et parfois à l'état presque pur. Par exemple, dans la série de Au pays du son bleu, Mer jours⁹ présente de ce point de vue un intérêt particulier. Ainsi l'ensemble du poème respire la nostalgie émerveillée d'une splendeur disparue. Les deux vers formant la première strophe dessinent sous leur sécheresse substantive l'espace-temps profané

8 Gaston Miron, L'homme rapaillé, Coll du Prix de la revue Etudes françaises, Montréal, PUM, 1970, p. 7-31.

9 Ibid., p. 8.

dépourvu de substance et de signification parce que séparé des "souffles" et du "mystère" d'une expérience transhistorique bien qu'elle soit manifestée à un point d'origine dans le temps. Et c'est pourquoi, les sujets: Mer jours tout en étant profanes à la strophe 1 peuvent très bien apparaître entre d'autres sujets possibles dans le "tu" des autres strophes parce qu'ils font allusion à une situation archétypale et permettent ainsi la transformation du temps en ce qu'il était à l'origine. Alors ils deviennent les signes du Grand Temps et y renvoient invinciblement par l'aspiration deux fois marquée dans la préposition: "pour..." (v.3,7) indiquant la tendance au retour. Les verbes: "tu retisses à rebours" (v.5), "tu auscultes toujours" (v.9) ne comportent-ils pas l'idée d'une rétrogradation dans le temps, donc d'un parcours des phases temporelles dans un sens ramenant à l'origine. Ainsi progressent le scarabée et l'écrevisse dans l'iconographie mythique où leur marche rétrograde signifie la réversibilité, le retour à la sphère astrale¹⁰. De même, les "secrètes marées disparues / dans l'anfractuosité des silences" (v.3,4) correspondent-elles au serpent qui peut descendre aux enfers par les fentes du sol et se régénérer lui-même par la mue. Le schème imaginaire peut glaner dans les ordres les plus divers, voire disparates, ses manifestations. C'est lui, en effet, et non les objets ou les matières qui organise ses épiphanies. En outre, ce poème est écrit au plus près du "temps mythique" des "souffles" et du mystère, dans leur

10 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire,..., p. 362,363.

rayonnement immédiat d'où l'absence de variations dans le temps des verbes, le présent se nuancant tout juste par des adverbes. Pour le moment, la représentation du cycle demeure surtout spatiale.

Même émerveillement du mystère prochain, même facilité d'accès à l'origine se retrouvent dans Mon bel amour¹¹. On dirait que ces poèmes ont été écrits en Eden. Pourtant il suffit de considérer les écarts spatiaux, les notations du parcours pour reconstituer l'image d'un retour à soi par la fiction d'un amour qui projette la nébuleuse intime. Ce qui caractérise ce poème au plan de la répétition cyclique, c'est l'absence de valorisations négatives. De plain-pied, "Mon bel amour navigateur" (v.1) possède le "mystère" de la "présente" qui sera révélé à la fin. Il sait au départ ce qu'il possédera au terme du voyage de sorte que la possession future reproduit l'avoir présent:

tu sais la carte de mon cœur (v.3)
et je saurai ma présente (v.15) [.]

Sans doute y a-t-il eu un glissement pronominal du "je" au "tu" qui signale la co-présence de deux mystères mais un fait demeure: le "je" et le "tu" sont enlacés dans une réciprocité totale et l'amour possédé au terme répond en tout point au mystère du "je". Ainsi le voyage au "pays du son bleu" n'aura-t-il été que le trajet de soi à soi sans cessation ni exil, sans alternances de phases négatives et positives, parce qu'il n'existait pas de différenciation entre le "je" et le "tu" soudés dans un rapport de gémellité. Ainsi l'image du cycle aura-t-elle servi non

11 H.R., Mon bel amour, p. 9.

à exprimer un éternel retour mais à peindre l'existence mythique elle-même de l'intérieur, le "je-tu" figurant l'hypostase de la suffisante bi-unité divine. L'obsession de la plénitude aura empêché une véritable mise en scène cyclique par défaut de contrastes entre la lune noire et la remontée mais le mécanisme cyclique sous la forme d'un voyage existe bel et bien et pourra acquérir dans les poèmes futurs les articulations contrastantes qui le définissent au plan narratif et au plan sémantique.

La forme la plus obvie de la répétition temporelle consisterait évidemment dans le récit d'un voyage peignant les phases du drame agro-lunaire: mort et résurrection. Petite suite en lest, Pour retrouver le monde et l'amour, Je t'écris, La marche à l'amour, Pour mon rapatriement, Monologues de l'aliénation délirante, L'Octobre dans L'homme rapaillé¹² donnent des exemples de la correspondance narrative des étapes d'un voyage avec les phases qualitatives du cycle. Cependant le schème cyclique peut être présent sous des aspects inattendus tels ceux de Ce corps nouveaux¹³ où une série d'énumérations thématiques strophe à strophe en groupes offre simultanément les valorisations positives et négatives du "moi". Sous la forme vocative: "c'est toi, toi et toi" (v.6 et 12) dont la double répétition en tête de strophe place le "moi"

12 H.R., Petite suite en lest, p. 14-16; Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19; Je t'écris, p. 21; La marche à l'amour, p. 36-41; Pour mon rapatriement, p. 50; Monologues de l'aliénation délirante, p. 58; L'Octobre, p. 62.

13 H.R., Ce corps nouveaux, p. 11.

en ostensor, nous avons un condensé cyclique de la vie et de l'expérience du poète. La coloration tragique de l'ensemble provient de ce que celui qui parle prend la parole dans la phase négative et déploie le cycle total de ce point de vue. Enfin, le cycle est en quelque sorte bloqué par la simultanéité des contraires alors que, dans la présentation normale, la médiation des contraires et la répétition temporelle se déroulent au fil du temps. Le résultat de cette réduction descriptive à une série de substantifs équivaut à spatialiser le cycle, à présenter comme un tout simultané la phase positive, la phase négative, mieux à geler celles-ci en valorisations. Ainsi le "moi-tu" apparaît-il comme un lieu dialectique où les contraires se nouent à parts égales. Chaque vers ou presque adopte, en effet, ce parti pris de présenter un élément positif en le couplant à un élément négatif, conjuguant avec constance le noir et le clair. Chaque strophe est construite sur un **patron structurel fondamental** qui produit une énumération multipliant le modèle:

Ce corps nouveau (v.1)
 ta maison hantée de l'âme (v.7)
 des appels non reconnus (v.13) [.]

Evidemment, le schème cyclique entre en composition avec la structure dramatique et une touche de progressisme dans les derniers vers; cependant la caractéristique propre du poème consiste à transformer la structure temporelle égrenant la démarche totale du "je", exil, espoir, idéal, réintégration résurrectionnelle en un tableau qualitatif, donc à dominante substantive, juxtaposant dans une insurmontable contradiction provoquée par un blocage existentiel les éléments positifs et négatifs dont

la teneur se rattache néanmoins de façon indiscutable à l'alternance antithétique qui caractérise le schème du cercle¹⁴.

Vérité irréductible¹⁵ renouvelle à son mode l'image cyclique en permettant de distinguer deux moments précis de la durée, celui de l'amour et celui de l'exil urbain et d'une irruption de l'éternel présent de l'amour au sein de cet exil. A noter d'abord le caractère exclamatif de la strophe 1, surtout du premier vers dont le vocatif et la forme nominale extraient de la durée profane, en quelque sorte, la précieuse essence de la femme et lui donne l'éternel présent du mythe. Dès lors, le poème devient une incantation, un rite visant à rendre présent ce qui a eu lieu dans un geste transhistorique par rapport au moment présent. En effet, la femme et la rencontre de la femme dont nous avons ailleurs décliné les titres cosmiques appartiennent à une autre organisation de la durée à cause de la localisation imprécise: "ton âme est quelque part" (v.4) qui s'oppose au profane "hic et nunc": "dans cette ville" (v.11) et du caractère mythique du temps lui-même dans la mesure où il est essentiellement rupture du temps présent et ouverture sur le Grand Temps de l'amour. N'est-ce pas ce que signifie la répétition à chaque strophe du poème, qui devient circulaire jusqu'en sa forme, de:

et le temps c'est le chœur des aulnes... (v.2)
 et le temps c'est mon soulier (v.6)
 le temps c'est ton visage à aimer blanc (v.10)
 le temps c'est une ligne droite et mourante (v.13) [.]

¹⁴ H.R., Semaines, p. 13 reproduit également cette mise en scène cyclique à partir de séries substantives:

¹⁵ H.R., Vérité irréductible, p. 12.

Aussi le "temps" dans cette quadruple définition perd sa qualité de moment ou de succession de moments pour acquérir la réversibilité de l'éternel présent. Lié dans les deux premières strophes aux autres éléments du discours par la coordination "et", il perd par la suite cet enchaînement pour attester non plus la suggestion de l'ineffable moment mythique mais la révélation actuelle de la présence archétypale. Le poème présente donc la dialectique de l'absence et de la présence dans une médiation efficace. Ainsi, le passage à l'imparfait, unique, à la strophe 3, a trait à une phrase négative où le Fils par son angoisse même suscite et appelle la clarté:

à vivre mon angoisse pourrait
éclairait l'obscur arête de ma transparence (v.8,9) [.]

De cette façon, que ce soit par le souvenir ou l'angoisse ou par le regret élevé à la dignité lyrique d'une célébration rituelle (strophe 1), la composition du poème encode à la fois la marche rétrograde vers le Grand Temps de l'Amour et l'irruption par le présent obsessif du temps magico-religieux de l'amour dans la durée inconsistante, profane de l'exil montréalais.

Petite suite en lest¹⁶, en tant que récit se déroulant au fil du temps, ordonne les phases du cycle dans une perspective temporelle et non plus dans le condensé microscopique d'une figure telles que pouvaient l'être les éléments du couple ou la figure bissexuée du Fils. Le terme d'enfance a le pouvoir de figurer dans l'existence personnelle la vie dans sa puissance optimale avant toutes les dégradations du temps.

¹⁶ H.R., Petite suite en lest, p. 14-16.

L'Enfance est l'Origine, le Paradis perdu, le lieu de l'Eternel retour, l'espérance et l'accomplissement de la régénération totale du Temps.

Ainsi la naissance devient pour l'imaginaire cosmogonie, et la nostalgie de l'enfance répond à l'aspiration de recommencer la vie au sein d'une Création renouvelée sur le modèle de l'Origine¹⁷. On comprend alors que sous le nom d'Enfance survit intégralement l'archétype des origines pour toute conscience humaine, à toutes les époques. Petite suite en est peut fournir une excellente illustration de ce fait imaginaire dans la mesure où il met en oeuvre une vision rythmique de l'existence réalisée par la succession des contraires, enfance, exil, latence, retour et où il réalise une répétition de l'Enfance-cosmogonie. Dès le début, ce "jadis" (v.1) ne sonne-t-il pas comme "en ce temps-là", formule qui, dans les récits mythiques, sert à signifier le temps archétypal. Cette double localisation, "dans l'espace" (v.4), "dans les arcs-en-ciel" (v.5) sert à décrire en opposition à l'espace "profane" la qualité plénière de la spatialité des origines. L'acte de révolte, noté à la strophe 1, marque la disjonction du temps profane et du temps sacré, accentuée par un violent écart spatial. Cependant, la strophe 2, même sur un mode ironique, rétablit un lien, une ouverture du temps actuel: "ce matin" (v.7) sur la situation archétypale et en aménage déjà la communication.

On remarquera le contraste résolu, péjoratif, de la description de l'exil où reparaît l'écrasement ou l'aplatissement de la durée sous des formules nominales additionnées par répétitions structurelles.

17 Mircea Eliade, Traité de l'histoire des religions..., p. 337.

Le "gris ... à éternuer" (III, v.11) sert à caractériser l'ensemble de ces segments descriptifs plus ou moins redondants qui forme un contrepoint antithétique au Grand Temps de l'Enfance. La "petite semaine" qui est autobiographiquement la vie salariée de Montréal par rapport à l'enfance de la Vallée de l'Archambault répond à la durée profane dans laquelle s'inscrivent tous les événements sans portée, c'est-à-dire dépourvus de la référence archétypale à la vie d'enfance. Ainsi le poème répond-il au schéma cyclique de l'Eden, de la chute. Tout ce qui n'est pas Enfance ou retour à l'origine appartient à l'univers des non-valeurs et c'est pourquoi la suite du poème consistera en une démarche de retour par un rituel qui recréera une mytho-histoire dans laquelle pourra resurgir la présence originelle. La séquence 4 confronte le présent au futur, à un futur qui n'aurait su revenir à l'origine, situation inconfortable que le texte présente comme une prophétie de caractère hypothétique. En effet, la séquence suivante effectue un virage qui rétablit la chance mythique de restaurer la plénitude tout en se joignant par une conjonction explicative: "car" à la séquence précédente. Or, essentiellement, la suite du poème dessine le parcours cyclique en évoquant par le passé composé d'abord un voyage magique dont la fantaisie restaure l'ubiquité spatiale du geste de l'enfant (séquence 1). Sur le contrepoint du présent: "(débarrassons-nous des cercles)" (V, v.3); "que savez-vous que je sais" (V, v.6) se déroule une évocation active: "... j'ai tracé des lignes" (V, v.1) puis qualitative sous forme de substantifs symétriquement répétés et liés par un jeu de rimes:

les parcs étendus visités
 les avenues connues
 les royaumes fondés... (V, v.7,8,9) [.]

une sorte d'incantation par laquelle la psyché se tourne vers le passé et amorce la répétition de ce qui a été "dans ce temps-là". Le passage de la narration, type de discours signalé par la présence de verbes, à une forme fondée sur des segments prosodiques presque exclusivement nominaux abolit de fait le temps présent de l'exil et installe le temps originel, transhistorique par un nouveau régime formel, d'où l'évolution des séquences VI et VII vers la pure incantation nominale. Elles correspondent à l'instauration d'un temps rituel où la présence archétypale pourra se manifester et devenir "contemporaine". Pour saisir cet artifice substantiel de la pensée mythique, il n'est que de comparer les deux vers dont la forme se répond:

car de l'index j'ai tracé des lignes... (V, v.1)
 car il faut se pencher du haut de l'espace... (VIII, v.1) [.]

En dépit du caractère didactique du second, que dicte une **réminiscence** de Saint-Denys Garneau¹⁸, le passage du passé au présent traduit le mouvement de la succession des phases du jour lunaire qui produira la régénération du Temps. La séquence IX, composée d'un seul vers, pourrait passer pour simplement pittoresque ou transitionnelle; pourtant, si l'on

¹⁸ Le rapprochement le plus probable est, en effet, les strophes explicatives, didactiques dont Saint-Denys Garneau alourdissait certains de ces poèmes. Voir, par exemple, Spectacle de la danse, v. 31 dans Oeuvres, texte établi, annoté et présenté par Jacques Brault et Benoît Lacroix, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 13.

veut bien rapprocher:

car il faut se pencher du haut de l'espace (VIII, v.1)

et

la lune feuillette dans l'espace (IX, v.1) [,]

la répétition du terme "espace" n'indique-t-elle pas que l'attention du "je" fixe l'astre dont le cycle promet et opère l'actualisation de la mytho-histoire de l'enfance. Cet enchaînement qui rapproche le comportement incantatoire de l'action lunaire vise en fait le même résultat qui est de régénérer le temps. Le finale du poème, après avoir suggéré un rapport entre une action-rite et le caractère épiphanique de la lune par rapport au destin humain, illustre en quelque sorte concrètement le métaphysique par la succession concrète du jour à la nuit. Cette fois, la succession des phases nuit-jour, par la répétition du motif "à l'orée" (X, v.1,2) rejoint celle de "l'espace" (VIII, v.1; IX, v.1) pour accentuer le mouvement dialectique du symbolisme lunaire par lequel l'esprit humain lit à travers et par les ténèbres la promesse d'un renouvellement. Les derniers vers ne se contenteront pas du reste de promettre, ils réaliseront l'ambition imaginaire de l'éternel présent. La disjonction "mais" (X, v.1), la répétition de "à l'orée" (X, v.1,2) prépare l'insertion du "je" dans le temps anti-historique de l'archétype. Le rôle de la formule interrogative "qu'y a-t-il / qui se tient là" (X, v.1,2), dans sa naïveté étudiée, marque justement le saut du profane à la plénitude archétypale, le pronom neutre laissant toute latitude au mystère.

D'une façon générale, partout où l'on peut déceler un décou-

page en phases temporelles, l'on peut parler d'une présence du schéma cyclique parce qu'alors se dégage, même sous une forme réduite, une vision mythique du monde¹⁹. Ainsi, dans un poème aussi bref que Corolles ô fleurs existe-t-il une dialectique du jour et de la nuit qui fonde une véritable synthèse amoureuse par l'alternance des voix active et passive. Par exemple, la femme-fleur dans l'or du jour "échappe des abeilles" (v.2). Cette phase lumineuse est aussitôt suivie par un déclin dont l'enchaînement rythmique est rendu sensible par l'inversion suggérant mieux qu'une explication le caractère circulaire des jours. Bien entendu, ce poème n'a pas de vocation dramatique, à quoi se prête facilement le schéma cyclique, mais pourtant, il se fonde sur deux contrastes qui en tiennent lieu dans un registre atténué, mineur. L'opposition du jour-or aux "soirs bruns" (v.3) à laquelle correspond l'action de l'aimée pendant le jour et le reflux du "nous" le soir qui convertit l'aimée en sujet passif. Il y a là un contraste et une alternance suffisants pour que, même dans le ravissement, l'on puisse saisir une pulsion cosmique instaurant un rythme, une succession circulaire de phases.

Ailleurs dans Pour retrouver le monde et l'amour²⁰ se rencontre avec tout un luxe de précisions la prophétie d'un voyage traversant les diverses phases du temps pour accomplir une régénération du temps historique. Le point de départ du poème se place d'emblée dans le futur: "Nous partirons..." (v.1), "nous passerons..." (v.7), etc., et chaque

19 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire,..., p. 338.

20 H.R., Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19.

strophe sera construite sur ce temps verbal sauf la dernière qui, par le futur antérieur, réconcilie le présent amer et le futur prophétique. Il s'agit, en effet, d'un poème écrit d'un point de vue perspectif situé dans le présent malheureux mais constamment nié par le temps narratif et par une réduction du narré à des traits descriptifs présentés comme étant du passé ou bien annulés par leur antithèse lumineuse. C'en est assez pour que nous puissions reconstituer la totalité d'un temps magique à figure d'éternité, d'une chute dans une durée profane que le rite du voyage abolira et d'une restauration de l'ordre primitif. En effet, l'on peut construire la phase ténébreuse à partir d'une série de notations encodées par des substantifs: "anciennes rancœurs" (v.3), "détresses d'hier", "jungles de la peur" (v.4) à la strophe 1. La strophe deux verse dans le politique parce que les ombres sont notées par des éléments qui réfèrent à la condition historique dont l'usage de la rime interne assure la cohésion dénonciatrice: "les blameurs" (v.7), "perfides rumeurs" (v.8), "profiteurs", "lieux de pestilence" (v.9). Plus loin, la strophe 4 applique au "nous" lui-même l'aspect noir du cycle: "tourmente" (v.21), "perte", "pentes" (v.22), et la description étant complète de la mortification personnelle et sociale, une expression de la strophe 5 résume les aspects négatifs du cycle:

après le temps passé dans l'étrange et l'austère (v.25) [.]

Or, tous ces aspects négatifs n'existent textuellement que comme antithèse à l'univers lumineux qui recouvre "le monde et l'amour" de sorte que l'accentuation porte sur la phase montante à laquelle le thème du voyage enchanté sert de support narratif. A ce titre, le schème domi-

nant n'est pas cyclique puisque le style ontologique de cette structure suppose l'équilibre des contraires dans le but d'assumer un renouvellement perpétuel de la vie par la répétition des phases. Toutefois, il n'est pas difficile de déceler la présence cyclique enchassée dans un progressisme en quelque sorte rétrograde. Le but du voyage consiste, en effet, dans la rétrogradation à un univers primitif, archétypal :

Ô monde insoupçonné, uni, sans dissidence (v.29)

par l'abolition du temps passé. Remarquons bien la qualité toute mythique de ce "monde" dont nous avons ailleurs étudié la coïncidence au monde utérin. Il existe bien là une conscience cyclique, si ce n'est que la mentalité primitive sous-jacente entre en conflit avec une conscience historique progressiste. Un primitif participe, en effet, par ses rites au cycle des destructions et des régénérations cosmique. Ici, le poème témoigne d'une nette horreur de la phase destructrice et vise à son abolition pure et simple dans l'univers heureux de l'aujourd'hui restauré. Il y a donc un rejet des modalités négatives et, en conséquence, un affaiblissement du cycle au profit de la structure progressiste. Néanmoins, celle-ci, comme nous le verrons plus tard, emboîte le cycle et c'est pourquoi nous pouvons facilement la reconstituer à l'intérieur de ce qui se trouve à l'une et à l'autre extrémité du Temps, à savoir "la fusion de toutes les formes en une seule, vaste unité indifférenciée qui correspond à la fois au Chaos orgiaque et à la plénitude finale. La femme ne pousse-t-elle pas alors des cris d'incontinence" (v.30) qui, au niveau cosmologique, accompagnent l'orgie sexuelle et agricole des primitifs?

Ô monde insoupçonné, uni, sans dissidence
te faisant échapper des cris d'incontinence (v.29-30) [.]

Nous avons déjà montré que ce temps mythique correspond à celui de l'enfance, ou plutôt que celui de l'enfance est l'image la plus adéquate de la plénitude ontologique. C'est la raison pour laquelle, les frères, qui suivent le couple et accèdent à la création nouvelle qui est l'univers présent retrouvé (titre et strophe 6.) sont révoltés comme l'enfant de la Petite suite en lest²¹ et ils habitent les régions familières du temps de l'enfance: "les savanes" (v.17). Le mode antithétique ne domine pas toujours et il se trouve à l'intérieur des articulations bien caractéristiques de l'Harmonie cyclique qui résulte de l'alternance des contraires. Par exemple, à la strophe 2, cette harmonie composée à parts égales de clarté et d'obscurité reçoit une illustration dans l'union par la rime de deux modalités antithétiques:

or loin des profiteurs, des lieux de pestilence
tu entendras parler les mages du silence (v.9-10) [.]

Ainsi, le symbolisme lunaire apparaît-il dans sa dialectique unissant les contraires et les amalgamant l'un à l'autre par la similitude phonique. Le contraste alors ne domine pas mais bien plutôt un syncrétisme lunaire. Enfin, il importe de cerner la nature du temps instauré à la dernière strophe et de vérifier la coïncidence de cette durée avec la notion mythique de Grand-Temps. Le futur qui gouverne le poème et qui devient, par rétablissement de la perspective, futur antérieur appelle à l'autre extrémité du temps l'eschaton, c'est-à-dire le moment où la

21 H.R., Petite suite en lest, p. 14.

durée malheureuse correspondant au temps profane prendra fin et où le couple entrera dans le temps sacré des origines. Or le syndrome de l'eschaton dans les rites primitifs, c'est la fluidité des formes (auquel l'orgie répond à l'autre extrémité). De même que dans la Bible et chez Virgile cité par Eliade, à ce point²² le loup fait bon ménage avec l'agneau, etc., ainsi le présent et le passé s'accordent d'ennemis qu'ils étaient (v.35-36): De la même façon, l'eschaton efface la barrière entre le passé et le présent qui alors coïncident rigoureusement aux rites d'aujourd'hui. Toutes les lacunes et les dénivellations de la durée auront disparu, instaurant une temporalité homogène réitérant la cosmogonie et provoquant l'irruption du Grand-Temps dans l'histoire. En conclusion, l'on peut dire que Miron, en déroulant le mythe de son aventure amoureuse²³ et de sa lutte politique, rejoint les mythes et les doctrines du temps cyclique et parvient à un éternel retour qui préface un univers et une humanité recommencés.

Je t'écris²⁴ présente aussi une perspective cyclique où l'on peut suivre un "je-Fils" déjà étudié qui descend aux enfers et en ramène la vivante. Utilisant le simple prétexte de la lettre, celui qui parle effectue deux "voyages", l'un malheureux, puisqu'il revient déçu de l'espoir (strophe 1) et un second prophétisé par l'emploi du futur et qui reprend du reste le vers initial:

22 Mircea Eliade, Traité de l'histoire des religions..., p. 332.

23 H.R., La marche à l'amour, p. 36-41.

24 H.R., Je t'écris, p. 21.

Je t'écis pour te dire que je t'aime (v.1,17) [...]

Ce redoublement, cette persévération structurelle esquissent la réversibilité, la répétition temporelle qui se trouve au coeur de la structure cyclique. Celle-ci se révèle essentiellement dans les deux phases distinctes d'un départ vers... et d'un retour. Le "je" blessé, qu'une comparaison assimile à une "bête atteinte" (v.6), comme le tra-jet épistolaire, prend le départ dans un espace qui figure la substance diffuse de la femme aimée: "dernières neiges" (v.3), "yeux qui passent" (v.4), "ciels d'hypnose" (v.6). Bref, l'atmosphère de la première strophe, à cause de l'incantation produite par la répétition quadruple de "coeur", triple de "le coeur parti dans..." figure la latence de l'amour, une absence transfigurée par une irradiation nostalgique de la forme promise de "la saison de nous-deux" (v.19).

Au plan de l'imaginaire, la structure du poème fondée sur une reprise du motif: "Je t'écis..." (v.1 et 17) se ramène à un jeu sur les phases du parcours cyclique. La strophe 1 imagine, en effet, un rite infructueux, la lettre-coeur en voyage, évoquant la descente douloureuse vers l'aimée et revenant seule. Le procédé consiste en une dilation de la sanction du modèle, et c'est donc l'impératif de celui-ci, descente-remontée, complémentarité cyclique des contraires, qui dicte la reprise de la strophe 3 où les formes du temps-absence sont abolies et l'ordre primitif restauré. Qu'est-ce, en effet, que la "saison de nous-deux" sinon la restauration de l'état initial d'un espace-couple, figure de la bi-unité divine?

Réduction²⁵ confronte un univers sans espoir à la certitude

normative du modèle cyclique et opère par divers précédés une compensation unitaire qui conserve "l'énergie vitale et la plénière apparence astrale"²⁶ au sein même d'une dégradation et d'une absence qui semblent sans remède. Les notations descriptives dessinent un lieu d'absence: "terres de personne" (v.3), "abandon sans frontières, le monde..." (v.7) qui symbolise sur le mode astro-biologique la conscience du "je": "tout ailleurs dans mon corps est ténèbres" (v.11). L'artifice du poème consiste à masquer une portion du cercle pour accentuer la phase noire. Pourtant un vers, au moins, permet de reconstituer une phase antérieure: "je n'ai plus que mes yeux de z-yeux" (v.10). Il y a donc eu un moment antérieur où le corps baignait entièrement dans la lumière, maintenant condensée dans le regard. De même, l'oeil est ici la mémoire obstinée de la plénitude, l'organe réintégrateur à une "localisation" (v.15) plénière. Le thème du voyage (strophe 1), puis de la sonde qui en est la forme "épistémologique" suppose la présence d'un pendant à l'absence. La bizarrerie de la forme, cette obstination à tendre vers quelque chose, cette résistance à la lumière et une sorte de dérision de l'obsession cyclique traduit à la fois la puissance invincible de l'instinct du cercle et l'inertie du réel. Les "yeux" sont évidemment l'organe de la recherche, du retour, et de plus ils sont ce qu'ils voient, c'est-à-dire la substance plénière, le modèle cyclique dans sa totalité. Tel

25 H.R., Réduction, p. 27.

26 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 343.

quel, le poème présente une sorte de caricature de la recherche d'un sens à la vie, à cause de ses familiarismes ("mes yeux de z-yeux" (v.10-12), du caractère problématique de l'objet cherché que les parenthèses mettent en évidence "quelque part par ici" (v.6,9), "(les bulletins...[]) (v.14-15) mais malgré tout le dernier vers, isolé par un blanc, par son caractère disjonctionnel, manifeste la certitude du modèle dans sa dialectique absence-présence et un optimisme sotériologique où le Fils joue les deux aspects de son rôle engagé dans la structure cyclique.

Nous avons déjà étudié l'admirable Ce monde sans issue²⁷ à propos de la structure harmonisante²⁸. Il faut à nouveau reprendre l'analyse afin de vérifier le fonctionnement de l'épiphanie cyclique. Essentiellement, la présence d'un contraste structural entre la vie urbaine et la solitude natale produit une tension lancinante qui provoque une rupture de la durée malheureuse et par ce bris une ouverture sur l'instant éternel, sur la non-durée de l'enfance. Tel est le sens de cette strophe initiale attaquée sur un vocatif qui, sémantiquement, caractérise l'exil du présent et dessine l'espace de la nostalgie compensatrice. L'insistance, la répétition créent une image appuyée, de style dramatique, correspondant à la phase noire du jour lunaire. Il s'agit de l'existence du salarié, soumis aux horaires (v.14) que le "je" connaît alors à Montréal. Même si l'expression accentue l'aspect dramati-

27 H.R., Ce monde sans issue, p. 29.

28 Voir Partie I, ch. 2, La Rythmique agro-lunaire, p. 110-114.

que du mythe, globalement, le dramatique s'inscrit dans le schème circulaire ne serait-ce que par la succession des phases noire et lumineuse et par le mouvement de retour à l'enfance. Parallèlement, toute cette vie décrite en termes douloureusement péjoratifs est littéralement privée de sens parce qu'elle n'appartient pas au modèle transhumain de l'enfance. Comme on l'a dit, le traitement du poème insiste surtout sur l'aspect dramatique mais la mise en scène des contraires appelle une compensation unitaire, l'accumulation d'une durée "insignifiante" nourrit le désir du retour substantiel. C'est ce que dit la pathétique aspiration à la mort de la strophe 2 qui commence d'abord à se déployer par une accumulation de segments décrivant sous le mode privatif la représentation de l'espace mythique. La majuscule modifiant "Solitude" (v.9), l'allitération incantatoire du "r": "ni remuer la braise dans le bris du silence" (v.10), la comparaison qui est l'envol archétypal lui-même prenant appui sur un rejet notable:

... ainsi
qu'un départ d'oiseau dans la savane (v.11-12) [,]

tout l'ensemble imprime à l'expansion verbale ininterrompue de la strophe 2 la nostalgie de l'enfance et le mouvement créateur de l'imagination du retour. Aussi suffira-t-il d'une modification légère de la forme, un blanc inter-strophique, un mot deux fois répété, dont la virgule intercalaire marque un repos immédiatement noté dans l'adjectif de "maison lente" (v.19) pour qu'à l'élargissement oratoire de la strophe 2 succède la lente cadence du retour à l'enfance. Il se produit alors une rupture de la durée profane malheureuse et une inversion du Grand Temps

qui submerge celui qui parle. Les enchaînements-rejets du début de la strophe 3 avec ses virgules initiales qui se prolongent dans "je sais" traduisent cette invasion mythique qui transfigure la durée en instant éternel. Ailleurs, nous avons déjà parlé de l'intimité substantielle qui est le contenu du temps archétypal dont les images aquatiques rendent le caractère sacré. Par le souvenir, s'est opérée une transfiguration momentanée de la durée en un instant éternel. En effet, la dernière strophe qui s'enchaîne par la coordination "et" à la révélation de l'enfance rétablit le régime dramatique du début, ce contrepoint d'absence-présence. Bien entendu, les "vingt ans et quelques" (v.25) sont emportés dans une durée étrangère mais c'est à l'image de la "fluence" marine qui tout à l'heure ramenait l'enfance: en effet, les "vingt ans et quelques" - "dérivent" (v.25). C'est ainsi que s'affirme une persévérance lexicale, une similitude de l'action caressante, dérivante entre l'enfance de plénitude et les "avenirs mortes" (v.26). Comme on le voit, la perspective historique progressiste de l'esprit moderne ne gouverne pas la construction du poème puisqu'elle ne peut empêcher la survivance du schème cyclique de l'éternel retour à la non-durée de l'enfance et c'est pourquoi, le temps a beau couler dans le sens de l'avenir, l'ineffable instinct de l'origine l'évide de tout contenu: "avenirs mortes" (v.26), tandis que livré à sa dérive, "mes nuques" (v.26) flottent dans le vide parce que les "mains d'obscur tendresse" (v.22) qui tout à l'heure enserraient le nageur-rêveur ont disparu. Il existe donc dans ce poème comme un conflit entre l'histoire au sens moderne et la structure mythique. Comme le coeur, sans conteste,

est resté accordé aux rites de l'éternel retour, à ces "mains de latitude et de plénitude" (v.24), tout ce qui se passe hors de la référence à l'archétype de l'enfance est privé de sens et vécu comme un éloignement douloureux.

On retrouverait avec une accentuation différente, nettement progressiste, le schème rythmique dans La route que nous suivons²⁹, poème polyvalent s'il en fut au plan de l'imaginaire. Le poème prend, en effet, son départ au moment où le "nous" sujet s'arrache à l'état de mort pour monter à l'assaut des "servitudes" (v.19). Au plan des phases sur lesquelles se fonde le rythme agro-lunaire polarisé par le schème cyclique, le poème exploite très nettement l'élan progressiste en mettant en scène le mouvement qui abolit le passé noir et qui inaugure une démarche montante. Nous allons mettre entre parenthèses l'aspect vertical de progrès dans le temps pour nous attacher à la cyclicité et à la rythmologie qui se retrouve au fondement du poème. Pour cela, il suffit de décomposer les différentes phases du temps évoqué dans le poème non selon la succession linéaire mais selon l'ordonnance du schéma agro-lunaire.

[N]os regards les ailes mortes vont battre de nouveau (v.13) [.]
Ce vers fait nettement allusion à un état antérieur de plénitude vitale de sorte que les péripéties dramatiques et le progressisme du poème lui-même se fondent sur la révélation d'une vie qui se répète rythmiquement. C'est à un "je" lunaire, vivant et invincible dans sa propre régénéra-

29 H.R., La route que nous suivons, p. 31.

tion, que s'adresse le salut du vers 10:

salut beau désaccord ma vie qui divise le monde (v.8) [,]

tandis que la suite emboîte le rythme saisonnier du printemps, isomorphe de la phase montante de l'épiphanie lunaire. Il y a donc répétition d'un état antérieur, retour à la plénitude d'avant la dégénérescence. Celle-ci, bien marquée dans la perspective du passé, soit par deux vers à l'imparfait péjoratif (vers 3 et 4) ou bien par un substantif-résumé: "les servitudes" (v.24) est figurée par l'idylle sentimentale et par l'aliénation politique. Ailleurs nous avons montré que le sursaut résurrectionnel donnant au "je" une vocation messianique enclenchait un mouvement progressiste. Toutefois, la polarisation cyclique, tout comme dans Pour retrouver le monde et l'amour³⁰ reparaît au dernier vers, et le triomphe sur les servitudes coïncide avec le retour à la "maison paisible" et au "toit de nos frères"³¹.

D'une part, les poèmes de Mirón s'organisent selon les grandes règles de l'imaginaire, constantes dans les mythes et les légendes primitives, d'autre part, l'oeuvre suit la succession de l'histoire moderne. Autrement dit, ces deux durées, le temps mythique et le calendrier contemporain entrent en composition selon des proportions variables, des échelles variées de poème à poème. Nous avons démontré que ce que l'on appelle bien hâtivement temps psychologique, temps de la mémoire, possède la plupart du temps un substrat imaginaire fondateur.

30 H.R., Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19.

31 Ibid., p. 20, v. 34.

Les poèmes de La marche à l'amour³² permettent une vérification de ce fait que l'histoire présente s'ouvre constamment sur des actes et des gestes fondateurs dont l'ensemble crée une véritable mytho-histoire. Le poème joue alors le rôle de rituel révélateur de ces événements significatifs à côté desquels les faits présents, anecdotiques, constituent soit des "péchés-écarts", soit des répétitions. Prenons un poème aussi lumineux d'apparence que Jeune fille³³, eh bien! cette lumière provient de ce qu'un événement, la rencontre d'une femme, ayant acquis une valeur archétypale, constitue une présence trans-historique indéfiniment "répétable" en chaque point de la durée. Cet événement-souvenir, désormais situé au-delà de toute contingence, d'une certaine manière dans l'éternité a toutefois eu dans l'histoire "un commencement"³⁴. Nous avons déjà montré que l'amour chez Miron, quand il se réalise, constitue un retour à l'origine, véritable retour orgiaque au Chaos par la fusion des sexes et par la Création nouvelle, par un retour à l'ordre primitif. Dans le présent poème, on peut suivre le déroulement temporel sur deux portées en quelque sorte, selon le fil du temps de l'horloge et selon la durée imaginaire qui dessine le cercle de l'éternel retour. Les temps verbaux, tous présents dans le texte, rendent faciles l'analyse de la durée. D'abord le présent qui est le temps de l'absence donc correspondant

32 H.R., La marche à l'amour, p. 33-46.

33 H.R., Jeune fille, p. 34.

34 Voir: Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions..., p. 332.

à la phase noire du cycle agro-lunaire. Cependant, l'aspect privatif existe aussi peu que possible parce que le présent par le rite mémorial possède une ouverture constante sur le temps de l'amour. Ainsi sur le corps de l'amant, il reste la "bruine d'amour" (v.5) et les "longueurs de solitude" (v.10) sont éclairées par la présence de l'aimée (v.11-12). Ce qui est psychologiquement un état de mémoire aigu confinant à l'hypotypose correspond dans l'imaginaire à la permanence archétypale et à sa périodicité obtenue par "la mémoire [des] poèmes" (v.20). En réalité, même si le contrepoint historique permet de distinguer les phases d'une succession de phases se correspondant de l'imaginaire à la vie concrète, saison d'amour, séparation, années de solitude, évocation du passé par les poèmes, le poème se déroule tout entier dans le rayonnement de l'origine. C'est ainsi que l'imparfait de la strophe 1 ne constitue qu'un moment, tout juste pour rétablir la perspective historique. La pression de l'impératif archétypal transforme immédiatement le passé en présent. A peine un adverbe ou une marque discrète, par exemple l'adverbe: "au loin" (v.6), un adjectif: "ta distance lointaine" (v.11), un verbe: "nous y fûmes..." (v.15) piqués de place en place rappellent le caractère passé de l'amour. Ce qui triomphe, c'est la contemporanéité par la mémoire-poème de la rencontre amoureuse sous le point d'orgue d'une hypotypose, non plus insérée dans la masse narrative comme un temps d'arrêt mais co-extensive à chaque phase temporelle avec la présence, le relief et les couleurs de la réalité d'un éternel présent. Ainsi, le vocatif du premier vers célèbre une beauté actuelle l'emportant sur "toutes nos légendes" (v.1) et la suite montre bien que la "jeune fille"

coïncide avec l'intimité substantielle du contenu archétypal. Ne rentre-t-elle pas à la maison (v.2) dans la protection de la mère parce qu'elle en est une image étendue? A la strophe 2 n'émerge-t-elle pas des "eaux-songes" (v.6,7) comme un fruit de la masse aqueuse des origines? Et enfin, au cycle des eaux ne joint-elle pas les rythmes saisonniers du printemps, de l'été, la référence au visage enneigé du pays pour signifier son absence? Or tous ces éléments maternels, aquatiques et saisonniers appartiennent à la constellation lunaire et ils jouent leur rôle à l'intérieur du temps cyclique. Celui-ci se construit tout entier à partir du moment originel de la rencontre, par conséquent historique, mais arrêté maintenant et transformé par sa plénitude indépensable en geste transhistorique. C'est pourquoi, le phénomène mémoriel,

tes mille essaims de sourires encore m'escortent (v.1,2) [,] signifie au-delà du phénomène psychologique l'existence antihistorique dans laquelle l'amour change la durée en "éternité".

A cause de cette permanence, le texte glisse sur la phase obscure, la séparation est attribuée entièrement à une fatalité extérieure au "je" et au "tu", et qui reproduit les termes mêmes, ou voisins de la fuite du temps chez Lamartine, par exemple:

je parle de ces choses qui nous furent volées (v.17)³⁵ [.]

Enfin, à la dernière strophe, la mort retrouve sa vocation primitive de

³⁵ C'est, en effet, l'ombre du Lac qui se profile dans le texte. Voir: Alphonse de Lamartine, Méditations, Premières méditations poétiques, Méditation quatorzième, Le lac de B..., édition de Fernand Letessier, Classiques Garnier, Paris, Editions Garnier Frères, 1968, p. 48-50.

retour à la patrie, le temps retourne à ses débuts, et l'amour dans ce futur dont une double inversion inaugure le régime en rompant avec le passé dévorateur, joint à une disjonction:

mais les voudra la mort plus que l'onde légère (v.18)
recommence et s'accomplit dans le tombeau-poème. Ainsi le cycle ferme-t-il sa boucle et la mort régénérant ce que le temps a volé change le temps en éternité. Le poème ressemble alors à un hymne funèbre tout aurolé par l'irradiation des choses éternelles, et le travail poétique: "j'en parle..." (v.13), "je parle..." (v.17) joue le rôle de rite régénérateur qui redonne vie et plénitude "dans la mémoire [des] poèmes" (v.20 à ces choses que le temps a volées (v.17)).

La marche à l'amour³⁶ elle-même, dont les neuf séquences forment un récit déroule les phases du devenir lunaire, phase montante (séquences 1,2,3), plénitude de l'amour (séq. 4,5,6,7), phase décroissante (séq. 8), et recommencement du cycle à la phase montante (séq. 9). C'est ainsi que le futur marque les trois premières séquences en mettant en place les protagonistes du couple et en dessinant un fort mouvement ascensionnel vers l'accomplissement érotique. La structure temporelle n'est peut-être pas dominante bien qu'elle serve du support narratif, parce que les figures spatiales du couple et de la Mère-Fils possèdent une force extraordinairement mise en évidence. Toutefois, le contraste dramatique de l'amant assimilé à une bête ténébreuse et de la femme cosmique représente spatialement la confrontation des contraires

36 H.R., La marche à l'amour, p. 36-41.

dont la structure temporelle du cycle à travers le drame de l'absence et de la possession recherchera l'unification. C'est dire que les éléments cycliques, tous présents, se profilent derrière les figures spatiales d'abord majoritaires dans les sept premières séquences avant de passer à l'avant-plan dans les séquences 9 et 10 et d'esquisser le recommencement de l'amour. En résumé, il existe dans La marche à l'amour une partition du temps de sorte que les deux blocs soit les séquences 1 à 7 et 8 et 9 ne se situent pas exactement au même plan. Et c'est dans cette rupture que nous pouvons retrouver les caractéristiques de la durée cyclique et du schème de l'éternel retour. L'on peut lire ce texte dans une perspective simplement chronologique, comme nous l'avons fait au début, et alors il est facile de distinguer les phases de la mort-résurrection. Les trois premières séquences apparaissent sous l'aspect de latence et de tendance résurrectionnelle, marques exprimées par la juxtaposition des caractéristiques d'un "je" en état de privation et d'un "tu" à la substance plénière tandis que le futur apparu à la strophe 2 indique la tendance à renaître. Ainsi, la phase noire et la phase ascendante sont synthétisées par le contenu de ces séquences. Puis l'on peut très nettement suivre la croissance lunaire par le passage du noir au clair qui s'effectue à la séquence 4 où, bien que se continue le contrepoint du "je-tu", le premier perd tout de son caractère dramatique pour entrer dans un état d'incandescence préluant à la possession d'un "tu" offert dans la passivité d'un cosmos gorgé de richesses. De cette façon, la frontière du contraste disparaît pour mettre en évidence un rapprochement favorable à la synthèse. De fait,

comme nous l'avons montré ailleurs³⁷, les séquences 5,6,7 présentent la figure du couple réalisant la bi-unité originelle par l'échange des signes sexuels, avidité pyrique du mâle, passivité cosmique de la femelle, mais cette mise en scène se déroule dans un présent intense qui est celui-là même de la vie à son sommet. L'accomplissement de la représentation spatiale coïncide avec le point le plus haut de la courbe cyclique. Toujours en suivant le fil chronologique, la séquence 8 marque une rupture correspondant à la retombée dans l'absence. Une coordination "puis"³⁸ ouvrant un vers consacré à l'effet du temps indique une transition puisque les séquences 8 et 9 reprennent le contenu des sept premières séquences mais du point de vue d'un autre temps qui est le temps de la phase noire (VIII, v.1-10) éclairé par le souvenir incantatoire qui reproduit un bref instant la réalité de l'amour (VIII, v.11-13). La séquence 9, toujours du point de vue de l'absence, reproduit l'aspiration désespérée au retour de la possession amoureuse. Bref, ce que les trois premières séquences évoquaient du point de vue de l'optimisme ascendant, sur un mode qualitatif exploitant les figures spatiales du drame agro-lunaire, est maintenant repris au plan de l'absence et s'exprime sous la forme d'un récit comportant un présent de l'absence (VIII, v.1-10), un passé que l'hypotypose transforme en présent et que signale un embrayage qui engage le souvenir dans l'instant

37 Voir Partie II: La Structure harmonisante, ch. 2: La Dyade sexuée, p. 355-385.

38 H.R., La marche à l'amour, VIII (H), v. 1, p. 40.

présent:

me voici de nouveau campé dans ta légende (VIII, v.11) et un présent de la remontée (IX, v.1). Alors le présent de la narration reparcourt à lui seul la totalité du cycle, absence, plénitude, retour, se chargeant des valeurs temporelles du passé et du futur par les ressources de l'hypotypose et le sémantisme du retour.

Pourtant cette lecture chronologique par elle-même ne peut conclure qu'à la présence de deux ensembles redondants, de rédaction distincte et de représentation souvent hétérogène. Par exemple, les traits distinctifs de l'hypotypose de l'aimée (VIII, v.11-14) appartiennent à des aires sémantiques inexploitées dans les séquences 1 à 7, l'anémie du "je" séparé de la femme contraste avec la vigueur animale et l'emportement libidinal dont il témoignait au premier bloc en pareille phase. Donc la dénivellation de la forme et de la représentation, le caractère répétitif du déroulement cyclique bien que dans des styles différents, statique puis narratif, appellent une élucidation plus poussée que celui d'une critique simplement textuelle, au plan de l'imaginaire.

En effet, ces deux parties du poème caractérisées par un redoublement de la durée ainsi que par une répétition de l'amour au plan de la représentation reproduisent d'une certaine façon la distinction entre le temps profane et le temps sacré qui donne lieu à ce qu'Eliade³⁹ nomme "le mythe de l'éternel recommencement". Si la lecture chrono-

39 Mircea Eliade, Traité de l'histoire des religions..., p. 326.

gique assigne à l'absence et à l'amour uniquement la portion du cercle qui leur est départie dans le schéma agro-lunaire, il est bien clair que la possession amoureuse, dans un deuxième temps, acquiert une qualité transhistorique et s'arrache au cours banal de la durée pour devenir exemplaire, normative. Ainsi, investi d'une valeur d'archétype, le souvenir d'un acte amoureux qui a été vécu dans l'histoire d'abord sera désormais situé au-delà de toute contingence. Vue sous cet angle, la composition de La marche à l'amour s'éclaire différemment et le style des deux parties reçoit une justification qui se prend dans le rapport du temps sacré au temps profane. Les séquences 1 à 7 racontent un véritable mythe de l'amour, une geste où la dominante spatiale décrit une sorte d'hiérogamie entre deux principes réalisant la coïncidence des contraires et la totalisation des attributs au sein d'un être-couple. Au sens fort, la mise en rapport des contraires réalisée par la juxtaposition des motifs réciproques: "tu as..." (I, v.1), "moi qui ai..." (I, v.11) et de leurs variations, le contraste puis la complémentarité du "je" et du "tu" au plan de la représentation, et enfin leur fusion dans le geste érotique expriment plastiquement et dramatiquement le thème mythologique de la bi-unité divine. Sans doute pouvons-nous déceler dans le texte maints éléments biographiques ayant trait à l'opposition de la géographie des lieux natals et de la spatialité montréalaise, mais pour autant l'on ne peut conclure à une simple transformation lyrique d'une histoire d'amour. Nous pensons avoir établi dans les chapitres précédents que la représentation du "moi" et du "toi" cosmiques appartenait à un mode strictement imaginaire. Tous ces traits personnels sont évoqués dans et pour le

propos imaginaire et ils présentent une isomorphie parfaite avec les thèmes cycliques. C'est ainsi que les éléments de la nature, plantes, bêtes, saisons, espaces, figurent le cosmos et la plénitude originelle et que, passant de la figure statique à la structure temporelle, ils entrent dans la composition du mythe, tandis que la topographie urbaine représente le lieu de l'exil et s'inscrit dans une durée profane cependant, toujours en instance d'ouverture sur le Grand Temps de l'amour.

N'est-ce pas "sur les talus du Mont-Royal" (V, v.20) que l'original insuffle au "je" sa puissance érotique (V, v.20,21...) et que Montréal par la magie de la rime interne voit son désordre s'ouvrir à "l'appel et à la détermination" (V, v.24) venus de "la force noire" des "montagnes" (VIII, v.6)? Tout comme le geste archétypal des dieux se répétait, soit par la fête, soit par un geste quelconque l'imitant, ainsi la geste amoureuse peut se réactualiser à tout moment. Il suffit de rouler son corps "sur les talus du Mont-Royal" (VIII, v.20), ou de se tenir aux écoutes des sirènes (VIII, v.8) dans la nuit montréalaise pour opérer la réintégration à la légende amoureuse:

me voici de nouveau campé dans ta légende (VIII, v.11) [.]

De la même façon, l'absence, la phase noire du déroulement cyclique devient la durée profane qui, chez les primitifs, s'identifiait à l'univers des non-valeurs qu'un rite abolissait à la fin de l'année. La séquence VIII enregistre des signes de destructuration: "sens dessus dessous" (v.1), "en délabre" (v.2), des signes de désordre mental: "à part moi je me parle" (v.3). Quant à la séquence IX, elle exprime tant par son sémantisme que par des répétitions pathétiques le caractère douloureux

d'une vie ayant perdu sa polarisation substantielle.

Nous pouvons maintenant revenir aux séquences I à VIII où nous avons identifié un véritable mythe de l'acte d'amour. Comme nous l'avons dit, l'analyse des contenus spatiaux situe déjà le texte au-delà de l'expérience historique. La représentation des protagonistes, mâle et femelle, correspond à une expression de la "coincidentia oppositorum" concernant le paradoxe de la totalité unifiant les contraires, tandis que l'acte d'amour est à la fois retour au chaos qui abolit la durée profane et accomplissement d'un acte régénérateur. Les quatre premières séquences qui préludent à l'accomplissement du geste érotique présentent les signes plétoriques d'un désordre du "moi" face à l'ordre placide d'un "tu-cosmos". L'ensemble des traits décrivant le "moi" résulte en une violente aimantation, en une accélération libidinale:

moi je fonce à vive allure (I, v.7) [,]
je passe les poings durs au vent (IV, v.3)

qui expriment tout autant que l'instinct le désir de s'annuler, de s'abolir comme personnage et durée profanes, malheureux. L'accomplissement rituel de l'annulation du "moi" en dehors de la durée mythique se fait dans une forme d'un lyrisme travaillé où le contraste structurel du moi/tu, les énumérations systématiques, les oppositions entre images du "moi" et du "tu" finissent par créer un style épique composé d'éléments hyperboliques, de mesures oratoires et d'images au lyrisme tendu. Le caractère excessif du "moi" "cabotin, concasseur de désespoir" (III, v.17) présente des traits orgiaques, comme nous l'avons démontré dans le chapitre précédent, c'est-à-dire que le "moi" pour annuler la phase

noire qui est la durée profane, donc vécue hors de l'amour, aspiré à disparaître dans une sorte de chaos qui est en même temps une régénération. Quand il disparaît comme personnage mutilé, le "moi" renaît dans l'ordre cosmique. N'est-ce pas ainsi qu'il faut entendre cet appel à disparaître:

coule-moi dans tes mains de ciel de soie
la tête la première pour ne plus revenir
si ce n'est pour remonter debout à ton flanc
nouveau venu de l'amour du monde (III, v.11-14) [.]

Ces vers restituent le sens du rite, le double aspect de l'orgie, chaos et cosmos, annulation du temps passé et renouvellement de la vie. Plus loin:

je roule en toi.
tous les saguenays d'eau noire de ma vie (VI, v.18,19) [.]
les frénésies de frayères au fond du coeur d'Outaouais
(VI, v.21)

illustre également sur le mode dramatique de la mort-résurrection le passage du chaos à l'ordre nouveau puisque le verbe: "je roule" abolit le noir de la vie et crée simultanément une ambiance frénétique, une frayère résurrectionnelle.

C'est ainsi que La marche à l'amour se compose d'abord d'un ensemble de huit séquences décrivant une véritable fête, au sens primitif du terme, qui possède tous les caractères d'une cosmogonie: description d'un espace cosmique, accomplissement d'un geste fondateur. L'acte d'amour, la problématique du couple humain constituent une forme dégradée du mythe explicitant la bi-unité divine par la coïncidence des opposés. Cependant, toute cette histoire possède suffisamment de caractère mythique pour que, à travers une expérience individuelle, le poète

ait retrouvé d'instinct le mode épique des hiérogamies cosmogoniques. La hantise de la répétition temporelle s'opérant par le retour dans le temps à l'acte d'amour et plus profondément par la transformation de la durée présente en l'instant éternel de la légende (séquence VIII) réalise un réel exorcisme du temps par la médiation des contraires. Ceux-ci sont présents dans le texte sous des formes aussi variées que le mâle, la femelle, le noir, le clair, l'absence, la présence, la mutilation, le rassasiement. La dialectique du symbolisme lunaire, encore une fois, réalise sous la forme cyclique des phases de l'amour et du passage de la durée profane au temps mythique la synthèse des contradictions de l'histoire humaine.

Faisant suite à La marche à l'amour, le Poème de séparation ⁴⁰ présente un intérêt cyclique en ce sens que, en dépit de l'arête dramatique prononcée, il n'est pas malaisé de reconstituer un récit où suivant la rythmique agro-lunaire, les phases de présence et d'absence se suivent et s'enchaînent dans le temps. Au point de départ, la tonalité dramatique tient au fait que la perspective du récit se prend à partir d'un présent malheureux:

Comme aujourd'hui quand me quitte cette fille
chaque fois j'ai saigné dur à n'en pas tarir (V, v.1,2) [...]

L'on aura remarqué que la souffrance d'amour accuse dès le début un caractère cyclique puisqu'elle se répète dans les formules insistantes du subordonnant: "comme..." (v.1) et du distributif: "chaque fois..."

H.R., Poème de séparation 1, p. 42.

(v.2) et cette déclaration initiale ouvre la voie à une personnalisation archétypale puisque le "je" qui souffre sera assimilé à la figure d'un christ. Celui qui saigne dans le temps qui se répète se changera en figure idéale de l'amour totalisant dont le sacrifice donne la "hauteur d'éternité" (v.15). Notre propos n'était pas de traiter la transformation d'une douleur particulière en passion cosmique par l'identification du "je" à l'image du Christ, mais comme c'était un aspect encore plus profond de la visée cyclique, nous avons pensé inclure l'examen de cette figure à ce point avant de continuer l'étude de la mécanique cyclique, si l'on peut dire, qui était d'abord érotique et mythique. Donc à la base se retrouvent les éléments de la dialectique agro-lunaire, présence, absence, contrastés dans le texte par l'usage de temps verbaux distincts. Pourtant, le poème, dans son déroulement narratif ne se limite pas à la succession du passé et du présent qualitativement opposés. Si les deux premières strophes répondent à un modèle dramatique fondé sur l'opposition du passé et du présent, la suite du poème accuse très nettement une tendance itérative. C'est d'abord le contrepoint de "je t'aime..." (v.17) qui, au coeur du présent de l'absence, entretient la persistance du sentiment d'autrefois. Ce serait là peu de chose si cette dualité du présent ne préparait l'hypotypose finale où, sous la forme d'un tableau vif, le passé renaît et s'anime. En effet, l'on remarque d'abord la rupture de la forme par l'usage du vocatif, l'absence de verbe, la répétition et l'usage de la majuscule en plus d'un rejet audacieux. Un instant, le passé redevient présent et l'image de la femme intensément subjectivée s'impose avec des caractères visuels, spatiaux et colorés pro-

pres à l'hypotypose. Le vocatif "filé" apparaît alors comme un artifice servant à recommencer le passé avant que, le récit reprenant son fil, l'image de la femme-cosmos et du Christ ne rentre dans le passé. Cependant, la structure cyclique domine très nettement le finale parce que, si le verbe retourne au passé: "tu fus..." (v.29), le rayonnement lyrique de l'hypotypose de la femme ne perd absolument rien de sa force et continue, outre le verbe au passé, à se développer. Enfin, la tonalité affective liée au passé a très nettement fait place à l'optimisme du passé régénéré et la ferveur lyrique intense de l'invocation témoigne que l'amour d'autrefois est à nouveau expérimenté. De cette façon, par l'image et le ton, le présent malheureux s'est changé en présence effective du passé. La dernière strophe constitue vraiment une description rompant un récit-description, dont le caractère statique donne aux détails une valeur picturale et plastique qui arrête l'attention et fait présent. En outre, l'enchaînement des phases temporelles du poème produit un cycle qui se répète, alors que la répétition abolit le passé et régénère par une irruption archétypale l'image et la durée de l'amour. Le récit adopte une forme circulaire et le retour final trahit par la transformation et la glorification de l'image la présence du mythe de l'éternel recommencement.

Le Poème de séparation 2⁴¹ s'inscrit lui aussi dans la structure cyclique, tout en s'écartant de la transcendance archétypale du premier. Il met en oeuvre le même système temporel, l'amour noté au

41 H.R., Poème de séparation 2, p. 43.

passé simple et le présent comme temps de l'absence. Cependant, on ne trouve pas vraiment d'insistance antithétique comme dans le premier poème où le présent succédait brutalement à l'amour, sur un mode de rupture souligné par deux fois: "et je ne suis plus..." (v.4), "maintenant je suis pioché..." (v.11). Au contraire, le texte glisse sur le passé auquel tout juste un vers est consacré. Dès le deuxième vers l'emporte l'enchaînement presque harmonieux de l'amour à l'absence simplement défini par un vers elliptique⁴², introduit par une coordination harmonisante: "et". Seules la redondance des substantifs "vertige", "insurrection", la répétition de l'adverbe "beaucoup" et la virgule les séparant soulignent la tension euphémisée qui a provoqué l'éclatement du verbe. Un tel procédé qui met l'accent sur l'enchaînement des phases plutôt que sur leur opposition obéit à la règle de l'harmonie cyclique. En effet, les deux derniers vers de la première strophe préparent le retour au point de départ et le recommencement de l'amour. Le vers 3 qui, dans une formule influencée par la plainte de Bérénice, condense l'exil spatial, de Paris au Québec, l'éloignement dans la durée, souligne par l'adverbe "même" l'inefficacité du temps et de l'espace à éloigner du moment idéal de l'amour et partant à éteindre la douleur de la séparation. Cette strophe 1, dans l'espace de quatre vers, résume l'histoire d'un amour qui a pris fin et, télescopant le temps-espace, ramène au moment de l'amour-rupture manifestant ainsi l'harmonie cyclique qui joint, accorde et unit les phases du drame.

⁴² "et beaucoup de vertige, beaucoup d'insurrection" (v.2) [.]

Aussi la surprise est-elle moindre quand la deuxième strophe enchaîne un épisode au présent. En fait, par ce complexe d'amour et de douleur, le passé n'a jamais cessé d'être présent et, de cette façon, il peut se réactualiser quand des événements contingents provoquent sa répétition. Les deux premiers vers de la strophe 2 constituent un embryon de récit comme il y en aura plusieurs dans le poème et chacun, peut-on systématiser, occupe les premiers vers de chaque strophe, sauf précisément de la seconde qui sera un petit récit où les deux personnages, le "moi" et le "tu", se répondent selon les perspectives d'une action réciproque. On remarquera avec quelle insistance le passé se fait présent dans ses deux aspects d'amour: "quelques nuits d'amour en mes bras" (v.1) et de séparation: "et beaucoup de vertige, beaucoup d'insurrection" (v.2) dont l'escamotage elliptique appartient à l'euphémisme porteur d'un pouvoir de régénération. Ainsi la strophe 2 réactualise dans la rencontre contingente "d'un visage blanc" (v.5,6) la présence de l'aimée et la virgule soulignant et l'inversion et le rejet relève de la stylistique du retour, si l'on peut dire. Symétriquement, selon la double perspective dont nous avons parlé, la strophe 2 développe une action prêtée à la femme, qui redouble et réactualise par conséquent la déchirure passée. La forme, du reste, met en évidence le parallélisme: sans compter l'adverbe "pareillement" (v.9); si l'on met en regard les deux vers inauguraux, l'on ne peut qu'être frappé de leur construction symétrique:

parfois dans la foule, surgit l'éclair d'un visage (v.5)

peut-être qu'ailleurs passent... (v.8)

des éboulis de bruits vides (v.9) [...]

L'on peut dire que l'obsession du retour à l'origine, c'est-à-dire à l'amour-séparation comme aux deux phases d'un drame devenu mythique dans l'esprit de celui qui parle se traduit par un jeu de correspondances qui redouble en quelque sorte les éléments dans le but de provoquer leur répétition dans le temps. C'est ainsi que le "moi" de la deuxième strophe vit dans le présent la réapparition du visage d'autrefois, que la femme souffre hypothétiquement la souffrance présente du "je". Cette gémelisation des amants répond à un besoin psychologique de rapprochement qui soutient l'aspiration à répéter le temps de l'amour. On notera que de cette façon le découpage chronologique du temps s'annule, la frontière entre le passé et le présent s'abolit et que le passé peut ressurgir au présent. Ce faisant, l'histoire amoureuse acquiert une qualité autre que celle du temps banal, celui-ci n'étant plus qu'un lieu d'absence accusant des symptômes de déstructuration: "trous bourdonnant" (v.7), "éboulis de bruits vides" (v.9), "brûlures éblouissantes" (v.10) auxquels répondent dans l'ordre psychologique les traits d'un "moi" en état de privation substantielle, que ce soit par un "déssoleillement" ou par "un mal fluide de glace en ma substance" (v.16).

Cet amour devenu archétypal comporte un double aspect, l'amour et la séparation, si on le considère en lui-même. Nous avons vu que la phase heureuse a le pouvoir de se répéter à l'occasion d'un événement contingent, telle la rencontre d'un visage. Alors le temps écoulé: "ces années de mer entre nous" (v.3) s'abolit et l'on retourne à l'origine. Par contre, la phase noire, on l'a vu, est réactualisée par l'union des deux amants dans la peine de l'absence. Mais il y a davantage,

puisque le fragment douloureux du cycle s'articule sur une répétition dans le temps de l'instant de parole du contenu de la phase d'absence. Or le poème est une méditation complexe à deux niveaux sur deux moments de la durée rapprochés selon le principe de l'analogie et s'interfluençant. Le vers deuxième dont nous avons déjà signalé l'étrangeté syntaxique, il convient de le scruter maintenant au plan lexical:

et beaucoup de vertige, beaucoup d'insurrection (v.2) [.]

En particulier, le terme "insurrection" aurait de quoi surprendre s'il ne s'agissait que d'une histoire d'amour ou, à tout le moins, n'aurait que le sens d'une révolte contre la séparation. Or, il se produit dans le texte, à la strophe 4, un glissement et une reprise du récit dans le sens d'un engagement politique. Plus précisément, la douleur de la séparation devient la difficulté même des "temps" (v.17) et du "monde" (v.18). Le terme d'"insurrection" (v.2) se lit alors dans un sens révolutionnaire puisqu'il annonçait celui de "mitrailleuse" (v.21), lui aussi marqué par la virgule qui lui donne un relief particulier. Il y a plus dans ce poème que l'aspect du retour cyclique, mais le progressisme final s'appuie sur le mécanisme de la répétition. Le mythe de l'amour, avons-nous dit, comporte les deux phases de la possession et de l'absence, de sorte que le passé peut se régénérer par la réactualisation de l'une ou l'autre de ces phases. Toutefois, quand l'on passe à l'ordre du temps historique, celui que le poème consigne dans les temps de verbe, passé simple, présent, l'harmonie cyclique décompose les phases et les étend dans la durée réelle selon l'ordre normal de leur succession, plénitude amoureuse, séparation, retour. Dans l'ordre du

vécu, la totalité mythique se dissout et reprend les phases une à une. C'est ainsi que l'amour et la perte de l'amour deviennent des phases qui se suivent et s'enchaînent dans le temps, tandis que des techniques de gémellité et de redoublement préparent dans l'ordre spatial une répétition dans le temps. Pour nous résumer, le temps présent, celui où s'écrit le poème, est le lieu d'une transparence de l'aventure amoureuse dans ses deux phases de possession et de perte, le "je" retrouve le visage aimé, le "tu" revit la souffrance du "moi", ce qui constitue une répétition temporelle et une persévérance spatiale du mythe. Bien plus, les deux dernières strophes reprennent le drame exposé dans les trois premières. La "tourmente" (v.6) intime du "moi" visité par l'amour, devenu le "vertige" (v.2) et l'"insurrection" (v.2) de l'absence recommence dans la conscience politique actuelle du poète: "le mauvais coton" (v.18) et la difficulté des "temps" sont exactement isomorphes du tourment de la dépossession amoureuse et comme le "moi" douloureux attendent le retour à la plénitude. A l'étude de la structure cyclique appartient seulement l'examen des techniques du retour. Aussi faut-il quitter le poème sur le vers 22:

ta lumière n'a pas fini de m'atteindre [,]

où s'affirme la permanence archétypale de l'amour et son aptitude à recommencer une histoire idéale qui peut aussi bien être vécue au mode personnel qu'à celui de l'engagement politique, le premier mode servant alors d'amorce et de modèle au second. Le reste du poème emboîte le cycle et le dépasse dans la ligne progressiste dont nous réservons l'étude pour le chapitre suivant.

Avec toi⁴³ qui succède au deuxième poème de séparation reprend sur le mode dialectique cette fois le passage de l'amour à l'action politique et résout le désaccord par un recours à l'harmonie cyclique. Nous avons vu comment par la suggestion de l'isomorphie, l'amour-séparation devenait la conscience d'un monde difficile. Au plan de l'imaginaire, celui qui parle en passant de l'amour au politique n'éprouve aucun dépaysement à cause de l'identité de la femme et du pays, mais voilà que la vie concrète d'une liaison amoureuse réconcilie difficilement la vie de couple et l'action extérieure. L'intérêt de ce poème consiste à montrer l'antinomie du "réel" et de l'imaginaire et, à la fin, la victoire de ce dernier sur le premier. Sans le dire, le poème reprend le ton de la lettre comme naguère dans Je t'écris⁴⁴ avec sa continuelle destination au "tu" et ses formules familières. Essentiellement celui qui parle déplore la perte d'une façon d'aimer:

et je ne sais plus, je ne sais plus t'aimer
comme il le faudrait ainsi qu'il serait bon (v.6/7) [.]

Au départ, il existe un élément dramatique signifié dans la perte d'une plénitude et l'entrée dans un monde opposé que souligne la disjonction "mais":

mais voici la poésie, les camarades, la lutte
voici le système précis qui écrase les nôtres (v.4,5) [.]

La répétition du présentatif "voici" et la segmentation par la virgule de l'énumération peignent précisément le système adverse à l'amour en

⁴³ H.R., Avec toi, p. 44-45.

⁴⁴ H.R., Je t'écris, p. 21.

lui donnant une solidité qui l'oppose à la fluidité lyrique et à l'ampleur des vers consacrés à l'amour (v.1-3, 18-21). Cependant le contraste des phases ne règne pas absolument puisque l'on peut facilement montrer que, tout comme dans le poème précédent, toute une série d'éléments tendent à nier le contraste dramatique pour assurer la répétition de l'univers "d'une / seule coulée" (v.1,2). Essentiellement, le phénomène de la gémellité assure la permanence de l'origine puisque la ferveur perdue par le "moi" militant survit dans la personne du "toi". Le poème s'ouvre précisément sur l'aspiration à vivre de l'amour à l'exemple de la femme. Celle-ci connaît la condition plénière et sans partage de l'absolu mythique, ce que dit la comparaison ainsi que le système des rejets allié au conditionnel qui sont comme les affleurements ou le signe de la proximité imaginaire de l'âge d'or. La femme existe hors de l'univers et des contingences historiques dans lequel le "je" déplore d'être tombé: "... la poésie, les camarades, la lutte"⁴⁵ (v.4). Par opposition au "système précis" (v.5) et aux préoccupations dispersantes ("la poésie, les camarades, la lutte" (v.4)), l'amour se présente comme une substance infinie et mystérieuse auquel introduit l'aspiration élargie par le rejet du premier vers: "d'une / seule coulée" (v.1,2) qui s'oppose comme nous l'avons dit à la segmentation de l'hors-amour et que décrit le vers 5, lui aussi tout d'une coulée:

⁴⁵ La poésie dans un sens tout relatif, non comme activité jumelle du "moi" mais comme occupation entraînant hors de l'amour. Cette acception dépend de la situation "épistolaire" du "je" qui doit apaiser et consoler une femme privée de lui de sorte que le statut imaginaire de la poésie n'est pas ici le premier.

dans cet univers à la grande promesse de Sphinx (v.3) [.]

"[C]et univers" dessine un espace autre tandis que la connotation ajoute ampleur et mystère à l'évocation. Les verbes au conditionnel scandés deux fois donnent à cet amour l'aspiration fervente du "je": "je voudrais" (v.1), "il serait beau" (v.2) qui sera prolongée par l'écho d'un vœu plus précis au vers 7: "comme il faudrait" (v.7). Bref, la femme conserve la forme idéale de l'amour dont le "moi" est sorti, et c'est dans et par elle qu'il peut retourner au Temps sacré. Parallèlement, la gémellité préside à l'évocation de la souffrance de l'exil. La deuxième strophe décrit d'abord la détresse de la femme ayant perdu dans les larmes et les cris la possession sans partage de l'amour. C'est aussi par elle que le "moi" connaît la souffrance:

le dernier cri de la détresse vrille à ma tempe (v.10)

et accède à l'auto-accusation (v.11-12). Sans nous arrêter à la contrariété de l'anecdotique et de l'imaginaire et à la réconciliation de ceux-ci, retenons que le drame est déjà réparé par la persistance de l'amour dans le "je" et que les traits jumeaux des deux personnages assurent la permanence et la régénération du jadis enchanté. Aussi n'est-ce pas tout à fait violence et revirement volontaire mais plutôt simple affirmation de ce qui était et retour à celui-ci que ces deux vers au début identique qui raturent l'absence et la contrariété du présent et du passé:

ce que je veux dire, je dis que je t'aime... (v.8)

ce que je veux dire, nous sommes ensemble... (v.18) [.]

La répétition a pour but de court-circuiter le temps et d'assurer là

réintégration des amants séparés dans l'unité de l'amour archétype, la répétition supprime le temps profane, celui qui retenait hors de l'amour et ramène le couple à la condition antérieure, celle où le "je" vivait dans l'intimité musicale de la femme. L'anacoluthie des deux derniers vers après l'affirmation volontaire et peut-être artificielle des deux premiers vers de la même strophe rétablit l'harmonie du couple et sa complémentarité interne et, par conséquent, passant du vœu à l'acte, il rétablit la condition mythique. La rectification grammaticale s'opère tout naturellement par un pivotement sur le mot "être" (v.19,20).

C'est pourquoi, le poème dans sa structure répond à une double postulation, réconcilier l'antinomie du passé-amour et du présent-militant et par ce jeu de l'harmonie cyclique s'appuyant sur la gémellité affirmer un éternel retour du "je t'aime" et de "l'être ensemble".

Un poème tel Héritage de la tristesse⁴⁶ repose sur le schème cyclique qui en est la dynamique profonde et le principe d'organisation. Le cycle répond, en effet, à la philosophie d'abolir le temps pour vivre "hic et nunc" une éternité non spiritualiste mais expérimentale en quelque sorte. L'usage du présent ou le triomphe du présent sur les autres formes verbales manifeste la hantise du temps sacré et constitue l'opérateur stylistique de "l'éternel recommencement". Or plusieurs des poèmes que nous avons étudiés dans ce chapitre ne présentaient pas une structure cyclique à l'état pur, le finale affirmant un prolongement dans le sens du futur. En effet, un ordre s'impose naturellement dans

⁴⁶ H.R., Héritage de la tristesse, p. 49.

la mise en oeuvre des figures. Les figures spatiales que nous avons d'abord examinées, qu'elles soient harmonisantes ou contrastantes, s'associent organiquement aux structures temporelles du cercle et de l'arbre (progressisme). Entre celles-ci un ordre se dessine puisque le schème cyclique peut être emboîté et "exorbité" par les forces du futur. C'est la raison pour laquelle nous avons limité nos analyses à leur aspect cyclique lorsque le cercle de l'éternel retour attiré par l'élân ascendant du progrès se changeait en spirale montant vers l'infini du futur. Dans le cas du poème Héritage de la tristesse, l'usage du présent est absolu, constant du début à la fin, que ce soit dans le récit ou la description. Seul le mode varie en passant de l'indicatif à l'impératif à la dernière strophe, ce qui dénonce et renforce la présence du cycle comme schème organisateur du poème. Un fait remarquable s'impose à l'attention: comme le poème est écrit d'un point perspectif situé en phase noire on s'attendrait à une évocation au passé de la splendeur éternelle. Or tout est concentré au présent, que ce soit le point originel ou la phase d'exil, le premier étant à la fois dans l'ordre temporel le point de départ et de retour, et dans les catégories mythiques du profane et du sacré, magico-religieux ou hiérophanique selon les divers termes utilisés par Mircea Eliade. Ainsi l'origine a dans l'histoire un "commencement" tout en étant paradoxalement "considéré[e] comme transhistorique, situé[e] au-delà de toute contingence"⁴⁷. Or le poème manifeste au plus haut point ces deux caractéristiques du temps mythique à savoir la suc-

47 Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions..., p. 332.

cession des phases temporelles s'inscrivant dans le schème cyclique et la permanence archétypale de l'origine, ce temps de

la chaleur

et [de] la profuse lumière des sillages d'hirondelles
(v.31,32) [-].

C'est ainsi que la strophe 1 décrit longuement le pays en phase privative mais en quelque sorte dans la transparence de la splendeur perdue. Nous avons montré plus haut comment la forme maternelle se dessinait dans le filigrane, représentée par les images du "soleil natal" (v.5) et de "l'eau" (v.6). La privation présente, affirmée dès le départ par le verbe introducteur: "il est triste" (v.1), est décrite dans une relation étroite à l'origine. La forme souligne la relation en ce sens que l'évocation de la chute se fait par la répétition structurale du verbe: "il est" (v.1,3) en position semblable tandis que celle de la phase lumineuse accuse également la forme binaire: "rejoint" (v.4), "s'enfouit" (v.5) au centre de deux vers consécutifs. Ce caractère isomorphe est renforcé par un lien lexical puisque les deux blocs descriptifs ainsi créés s'articulent sur la reprise du terme commun de "pays" (v.3,4). On n'est pas brusqué outre mesure par la strophe 2 car elle développe le thème de la latence de l'origine que le vers 5 avait explicitement introduit. Passant à la première personne, donc assumé et transformé par la vision du "je" qui lui donne la forme de son propre désir, le récit de la strophe 2 réanime le pays perdu à travers un paysage humanisé par l'histoire. A cet égard, le caractère procuré par la répétition du subordonnant temporel "quand":

quand il respire... (v.9)
 quand il brûle... (v.10)

 quand git... (v.12)

constitue une véritable réanimation du pays qui, pour reprendre un terme du vers 8 "affleure" littéralement sous l'apparence, de sorte que l'image du pays accuse simultanément les traits d'une présence absente. On voit comment l'obsession cyclique opère dans le texte, par une série de répétitions à valeur incantatoire dont la fonction consisté à ramener le point d'origine et à suggérer la vie plénière d'avant la chute. Ce mouvement circulaire de la composition, mis en évidence et renforcé par l'isomorphie des vers est au surplus confirmé par la convergence sémantique du vocabulaire. Les termes clefs de la strophe sont polarisés par le sémantisme de la vie: "affleurer" (v.8), "respire" (v.9), "brûler" (v.10), "un désir d'être" (v.12). En outre, l'aire dominante de l'image est empruntée au règne végétal dont l'isomorphie lunaire reproduit le schème si impératif de la mort-résurrection. Toutefois, le pays "abîmé" par l'histoire (v.30) qui est au fond une réalité humaine et spirituelle, et qui serait à s'en tenir au récit distinct des éléments de la nature, est au plan des images rigoureusement identique à ceux-ci. C'est pourquoi, même absent, il se survit à travers et par ceux-ci. Pour cette raison, ce poème qui est une méditation sur la désolation du pays affirme en même temps la splendeur du passé simplement enfouie et dont le jaillissement artésien constitue une réalité sans cesse imminente et agissante. La tonalité de la dernière-strophe confirme du reste le doublage profond, consubstantiel du pays et de la na-

ture, qu'ailleurs nous avons décrit sous les traits de la figure jumelle. Par la modulation de l'impératif, l'insistance cyclique de la répétition du motif non plus verbal cette fois mais de forme substantive atteint une intensité pathétique que la disposition visuelle concentrera précisément sur le terme "la chaleur" (v.31) confirmant ainsi le schème résurrectionnel et assurant le mouvement de l'éternel retour. C'est à l'âme du monde faite de la vie des quatre éléments: "vents" (v.26), "prunelles solaires" (v.27), "vents telluriques", "vos bras de fleuves" (v.29) que celui qui parle redemande le retour du pays et la chaleur de la vie. Bref ce poème en s'appuyant sur le caractère jumeau du "pays" et de la substance cosmique, met en oeuvre le schème cyclique par l'invocation insistante et répétitive à un retour à l'origine en même temps que le jumeau assure la permanence de la forme perdue au sein même de l'absence. Aussi obtenons-nous encore une confirmation de la présence d'un temps à la fois historique et transhistorique qui a eu un commencement et une dégradation dans le temps et qui en même temps conserve la fixité archétypale. L'évolution historique du retour consiste à donner au pays la vitalité du cosmos éternel.

Le titre du troisième poème de La vie agonique, Pour mon rapatriement⁴⁸, annonce la réalisation de l'instinct cyclique. Même le futur de la fin du poème peut induire en erreur, n'étant pas lié exclusivement à la figure de l'arbre qui sera l'objet de l'étude prochaine. Le locuteur, en effet, se parlant à lui-même décrit sa rentrée au pays

⁴⁸ H.R., Pour mon rapatriement, p. 50.

qui, pour être future de son point de vue, ne constitue pas une démarche progressiste mais une réinsertion dans l'ordre cyclique:

un jour j'aurai dit oui à ma naissance (v.7) [.]

Fait remarquable, la strophe 1, et à un degré moindre le reste du poème, juxtapose les deux phases du cycle, phase d'exil, phase montante, avec cependant un déséquilibre marqué en faveur de la résurrection. Seul le premier vers dessine la situation d'exil:

Homme aux labours des brûlés de l'exil (v.1) [.]

les autres marquant essentiellement la tendance, l'aspiration au retour par des prépositions placées à l'armature des vers et dotées d'une insistance répétitive: "selon...", "selon...", "en vue de..." (v.2,3,4). Il est vrai cependant que le finale possédant par la répétition du mot "homme" une forme circulaire (v.1,11) rétablit la perspective d'exil ou plutôt la juxtaposition des deux phases se réaffirme par la coprésence à l'intérieur du distique final de l'adverbe-substantif "en dehors du..." (v.12) représentant la phase noire et du futur "reviendra" (v.11), lui attestant la phase croissante. Cet encadrement du poème par les strophes 1 et 4 assume la co-présence des phases montante et décroissante nécessaire au parcours cyclique total. Cependant, on notera dans la désignation du locuteur un double procédé qui n'est pas sans avoir une implication au niveau de la structure temporelle: c'est ainsi que tantôt le poème dit: "homme" (v.1), "un homme" (v.11) et tantôt: "je" (v.5 à 10). Or cet emploi est strictement localisé ("homme", strophes 1, 4), ("je", strophes 2,3), de sorte que, par recoupement sémantique, l'on s'aperçoit que l'emploi impersonnel correspond à l'exil et l'usage du

pronom personnel à la phase montante. Par un jeu subtil sur les temps verbaux, en particulier l'artifice du futur antérieur (v.7) une variation apparemment progressiste sert en réalité à décrire le parcours cyclique et la réintégration à l'origine. Ainsi la partition temporelle de l'homme en exil voyageant vers le pays et de l'homme s'avançant sur le sol du pays retrouvé est corroborée par une répartition spatiale en deux zones, un "en dehors du monde" (v.12) et l'espace du pays substantialisé par le froment et la neige (v.8,10) à laquelle correspond une double désignation de celui qui parle, "homme", "je", et une répartition strophique bipolarisée (strophes 1,4), (strophes 2,3). Entre les deux points, "absence" et "retour", se joue précisément la navette des phases avec cette accentuation désidérative de la tendance au retour, et par la forme circulaire le rappel de la réalité exilaire. "Rapatriement", "retour" (v.11) expriment le schème du retour par lequel le sujet exilé ressaisit l'origine et se réapproprie sa substance. C'est ainsi qu'une forme mettant à contribution tout le clavier des temps verbaux, passé, présent et futur sert en réalité à décrire du point de vue de l'exil, qui est le présent narratif, le retour à la naissance. C'est la raison pour laquelle le présent n'est pas exprimé mais remplacé par une forme substantive à la strophe 1, perdant ainsi son poids. Quant au futur verbal narratif, il est très évidemment le présent imaginaire et c'est pourquoi il est pressenti d'abord par un jeu de prépositions tendanciennes (selon, en vue de...) et par le qualificatif de "natales" (v.4) préfigurant la rentrée à l'origine (v.7). L'intérêt de ce poème réside donc dans une négociation entre deux temps contradictoires, le

temps de l'histoire et celui du mythe ou si l'on veut, sa forme projetée dans le temps "réel" le récit de la geste d'un éternel retour.

La même problématique se retrouve dans un poème dont la richesse s'est déjà prêtée à plusieurs analyses envisagées de différents points de vue, Et l'amour même est atteint⁴⁹. Ce poème reprend le mythe de l'éternel retour à propos d'une histoire d'amour et il l'enchâsse dans la succession chronologique. D'où la présence d'un temps futur à partir du vers 24, d'un futur dont on remarque qu'il se change en tournant sur le même terme en un présent, parce que la réalisation future dans le temps de la rencontre amoureuse du "je" et du "tu" consiste à retrouver l'amour "aboli" (v.5) par un recommencement de saison au point du printemps:

car déjà le monde tourne sur ses gonds
la porte tournera sur ses fables (v.23,24) [...]

Evidemment, une première lecture se fiant à l'emploi du futur inclinerait à privilégier les éléments progressistes, mais comme nous l'avons dit, la problématique fondamentale nous paraît être celle de l'éternel retour en ce sens que la démarche de l'exilé consiste à remonter à la source pour retrouver l'aboli. Or ce qui est en avant dans la succession chronologique, c'est la permanence archétypale conçue comme l'envers magique des choses. Ainsi, il suffit qu'une porte tourne pour que le monde soit transformé. Ce poème vit essentiellement la transformation d'une durée profane en une durée sacrée et nous fait assister à

⁴⁹ H.R., Et l'amour lui-même est atteint, p. 52.

l'acte même d'ouverture sur le Grand Temps par des procédés typiques.

La perspective initiale, tout comme dans les poèmes précédents, se prend dans la phase noire: "un espace baigné d'eaux médian-tes" (v.1), une "terre de nostalgie rauque et basse" (v.2). Le "moi" scrute "l'aboli toi" (v.5), il porte tous les signes du mutilé:

mes gestes
sont pleins de blessures mes pleins poignets
de compassion (v.8,9,10)

et il a les actions frénétiques d'un homme privé de son amour:

je pioche mon destin de long en large

.....
ô dérision (v.11,14) [.]

Dans L'amour même est atteint se retrouve toute la problématique de La marche à l'amour, surtout dans cette juxtaposition initiale des protagonistes où le "moi" exaspéré, noir, avec l'énergie d'une bête en rut se précipite vers l'objet de son désir et où le "toi" s'offre à l'avidité du "moi" avec tous les signes de la plénitude cosmique. Du point de vue qui nous occupe, la description du "moi", quand elle entre dans le temps, devient la phase noire, ce moment d'exil et de mort qui plonge dans le désespoir et le néant. Le "toi" alors, à l'opposé, symbolise le temps substantiel la durée ineffable de l'origine. Entre ces deux pôles, absence et plénitude, se tend une ligne essentiellement montante dont nous ignorerons le rôle progressiste pour ne mettre en lumière que l'aspect circulaire du retour. Dès le début du poème, tout comme dans les précédents: Héritage de la tristesse⁵⁰ et Pour mon rapatriement⁵¹.

50. H.R., Héritage de la tristesse, p. 49.

les signes de la remontée se font jour. Les eaux de la tristesse sont déjà baignées d'envol, dès le vers 1, elles sont dites "médiantes" parce qu'elles sont entre deux points ce qui implique chez elles un rôle intermédiaire. Dans le même sens, le lieu d'exil consiste dans une "terre de nostalgie", c'est-à-dire un lieu où l'on se souvient. Par cette convergence sémantique, l'on peut apercevoir le travail de la force résurrectionnelle qui oriente la durée dans le sens du retour. Cette imprégnation du décor par une présence diffusée à travers lui se transporte bientôt dans l'ordre psychologique et dynamique. "[J]e veux te posséder..." (v.7) affirme la tendance libidinale, "je pioche mon destin.../ dans... les lentes interrogations giratoires" (v.11,12), le travail de fouissement intérieur à la recherche, à la rencontre d'un "amour" pour l'instant "de rien" (v.14), mais qui connaîtra bientôt une conversion à l'authentique amour, c'est-à-dire "toi". Nous pouvons alors dire que la présence de l'aimée affleure dans le texte par une transparence sans cesse présente avec tous les caractères d'un absolu d'ordre mythique. Nous avons déjà dit que le paysage d'exil, espace, eaux et terres (v.1, 2) recouvrait quelque chose de la femme aimée. Or ces éléments sont bien, en réalité, les substituts symboliques de la femme, et voilà pourquoi, outre leur teneur cosmique évidente, ils sont teintés par l'"envol" (v.1), par la "nostalgie" (v.2) et assujettis au carroussel des saisons dont le caractère cyclique illustre l'éternel retour:

... terre
recouverte et découverte par l'aile des saisons (v.2,3) [.]

On peut ici ouvrir une courte parenthèse sur la façon dont le biographique s'articule à l'imaginaire, prenant sens et direction sur les polarisations du mythe. Nous avons déjà eu l'occasion de montrer comment, dans l'évolution du poète, l'activité poético-politique était entrée en conflit avec le devoir amoureux⁵², et nous avons examiné les différentes tentatives de conciliation des deux appels. Or ici, dans la présence même de la femme, ce paysage d'exil des trois premiers vers, dont le "je" s'est absenté par un souci autre, celui du "sort du monde" (v.4), voilà que celui qui parle se remet à chercher le "toi" "dans l'aboli toi" (v.5), c'est-à-dire dans ce paysage substitut auquel il est devenu aveugle par cet ancrage des yeux qui s'étaient fixés à l'encontre de son désir réel. Voilà ce que dit la phrase initiale distribuée sur les cinq premiers vers dont la répétition triple du locatif: "dans l'envol..." (v.1), "dans le sort du monde" (v.4), "... dans l'aboli toi" (v.5) détermine précisément le secret de l'impasse où le poète s'est engagé. L'isomorphie syntaxique et prosodique, soit par la position identique ou opposée dans le vers, suggère une identité des trois lieux apparemment divers. La splendeur mythique de l'intimité substantielle, de l'amour du "toi" a migré "dans le sort du monde" (v.4). Que l'on regarde la contradiction du vers 5:

mon amour, je te cherche dans l'aboli toi
et l'on verra cet aveu que la réalité profonde, archétypale, coïncide

⁵² Au sujet notamment du poème Avec toi dans L'Homme rapaillé, ..., p. 44, 45.

à la femme et non au "sort du monde" qualifié d'"aboli toi". Pour cette raison, cette recherche égarée s'accomplit dans le milieu cosmique investi par l'infiltration de la présence du "toi" que les yeux attachés au monde ne peuvent plus voir. Dans la suite du poème, nous assisterons à un désenchantement de cette quête inclairvoyante et à une rectification qui restitue non seulement l'absolu archétypal mais son exacte figure dans le monde concret. Tel sera le sens des vers 23 et 24 et du jeu des temps verbaux sur le verbe "tourner":

car déjà le monde tourne sur ses gonds
la porte tournera sur ses fables (v.23,24) [.]

D'une part, dans l'ordre anecdotique, et jusqu'à un certain point énigmatique par l'enchevêtrement des sens, le monde donne accès à la chambre qu'il masquait: "tourne sur ses gonds" (v.23), transition à la fois sémantique et spatiale, et comme l'on passe d'une saison de soif et d'errances décrites aux vers précédents (v.20-23) au "printemps du plaisir" (v.26), il n'est pas interdit de voir le cycle des saisons accomplir l'éternel retour. D'autre part, le vers suivant:

la porte tournera sur ses fables (v.24)

donne au monde le visage menteur qui faussement au lieu du "toi" se donnait pour la beauté originelle. Il s'agit d'un dessillement du regard qui, abolissant les fables du monde, restitue le véritable objet du désir. Qu'est-ce à dire sinon que le monde est simultanément employé en deux sens. Le premier qui a valeur cosmique symbolise, figure littéralement la plénitude intime, et alors le monde révèle le "tu" et le porte en lui quand le regard s'attache ailleurs, il peut alors dans le mouve-

ment chronologique de la succession des phases introduire par la giration saisonnière analogue aux "lentes / interrogations giratoires" (v.12) au printemps, saison du "tu" retrouvé. Quand au second sens, il porte sur l'interrogation métaphysico-politique du "sort du monde", sur le souci de "mon destin" (v.11) que la strophe deux ridiculise par un lexique péjoratif: "je pioche mon destin de long en large" (v.11), "le dû d'un homme de l'amour de rien" (v.14) et par l'élongation ironique d'une énumération accentuée par la coordination "et", par la rime intérieure et le rejet suivi d'un blanc:

dans l'insolence et la patience et les lentes
interrogations giratoires (v.12,13)⁵³ [.]

Le dernier vers de la strophe 2 totalise tous ces effets dans une définition surchargée à dessein comme une ritournelle folklorique et arrêtée brutalement et sans transition:

..... ô dérision (v.4) [.]

En jouant sur le double sens du mot "monde", le texte rend compte d'une erreur qui a substitué à la femme-cosmos la préoccupation socio-politique, et encore plus profondément sans doute le schème imaginaire rétablit la continuité psychique entre des concepts opposés en logique cartésienne.

Il reste à examiner comment le texte régénérera le temps sacré et la figure archétypale d'une qualité toute différente de la réalité du lieu et de la condition d'exil. Bien entendu, la motivation progressiste passant sur le texte occulte la partie antérieure de la

⁵³ Même si le blanc n'est que typographique, la longueur de ce vers l'emporte sur tous les autres mètres du poème.

chronologie pour opérer un déplacement vers le futur. Mais si, au niveau des verbes, l'antériorité a pratiquement disparu il n'en va pas de même au plan des images ainsi que nous l'avons montré. Le travail sourd du rappel de l'autrefois sous forme de lien "médiante[...]" (v.1) ou de nostalgie conserve qualitativement le temps disparu et prépare son ressurgissement sous la forme archétypale d'un éternel présent. A certains points du texte, des ruptures de construction par le passage d'une syntaxe narrative normale au vocatif signalent des irrptions du temps sacré dans la durée successive. La première fois, ce sera au vers 6:

ô solitude de trille blanc dans le mai des bois [...]

La femme qui est le support de l'archétype apparaît comme un être isolé parmi tous les autres, blanche fleur de printemps. Dès sa première apparition, la femme s'affirme comme liée au cosmos par sa nature végétale et son insertion saisonnière, composition qui sera enrichie et développée à la strophe 3. Tout comme au vers 5, le vocatif apparaît en juxtaposition au "je", juxtaposition qui se double d'une opposition. C'est ainsi que la femme dite "solitude" (v.5), élément de candeur printanière, s'affirme en relation syntaxique avec un "je" blessé (v.8-10), tandis qu'à la strophe 3 cette relation de nature cosmique, à la fois feuillage enchanté et bête gracieusement effarouchée, forme un bloc descriptif homogène fermé en unité strophique qui succède antithétiquement à la strophe 2. Cette strophe commandée par le "je", comme la strophe 3 l'est par le "toi" placé en vocatif à l'en-tête, décrit la fausse substance qu'une recherche égarée a substitué à l'objet authentique qui est la femme. Ainsi les strophes 2 et 3 sont rapprochées par leur ordre et

leur volume sensiblement égaux mais en même temps placées en opposition par leur teneur pronominale et leur aire d'images, inquiétude métaphysico-politique pour la deuxième, efflorescence cosmique pour la troisième. Un tel procédé suffit à indiquer qu'à l'intérieur du schème de l'éternel retour s'inscrit la figure du couple déjà étudiée, dont la distinction spatiale quand elle est pensée dans le temps se fait phases contrastantes et dynamique temporelle par le passage de l'une à l'autre, de l'absence à la présence, de l'ombre à la lumière. Nous avons déjà montré en nous fondant sur l'étude de Mircea Eliade que le Temps sacré, pour transhistorique qu'il soit, avait cependant une origine dans le temps. Qualitativement distingué du temps profane dans ce texte par la rupture du vocatif et le présent descriptif de la strophe 3, le temps sacré possède en outre une articulation bien définie qui lui donne un ancrage expérimental dans la durée biographique. Le cycle est, en effet, figuré par la succession des saisons liée à la figuration cosmique. La seule saison nommée, le printemps, est bien sûr dans le temps un commencement et dans l'ordre mythique l'instant éternel; la non-durée. Le reste du cycle est tout juste suggéré par des signes de durée globale et neutre: "l'aile des saisons" (v.3) et par une saison antithétique de vents et d'errances (v.21;22). Sans doute y a-t-il dans ce poème une composante progressiste, mais l'éternel retour l'emporte de beaucoup. C'est la raison pour laquelle la composante saisonnière dans la durée de ce poème se réduit à dessiner fortement deux portions antithétiques, absence, présence, et que le printemps, saison progressive par excellence puisqu'à l'origine du cycle, apparaît beaucoup plus comme une non-durée, un instant

éternel, c'est-à-dire une figure de la réalité divine immobile en son éternité. La preuve réside dans la dernière strophe constituée en distique, donc ramassant en deux vers la problématique du poème et la résultante de ses contradictions. En effet, n'y remarque-t-on pas la jonction en un seul vers des deux pronoms naguère promis l'un à l'autre (v.7) puis opposés spectaculairement aux strophes 2 et 3. Au rapprochement étroit des deux pronoms par la coordination "et", "toi et moi", succède immédiatement une expression de convergence ultime, isolée par une virgule pour en indiquer la position culminante et reliée au groupe pronominal par une nouvelle coordination "et" pour souligner son lien au couple, sa simultanéité et sa coïncidence à celui-ci dans une relation à la fois successive et réversible.

Il reste à la lumière de ces derniers vers à définir plus clairement le contenu des personnes impliquées, le "moi" et le "toi". On notera d'abord que les deux personnes, conformément à un usage caractéristique de Miron n'apparaissent pas au début. Les vers sont d'abord occupés par un magma d'images qui, telles un brouillard préformal, contiennent les embryons de ce qui sera précisé pronominalement. Assez curieusement, les trois premiers vers peuvent se partager en hémistiches au plan du sens dont chacune des moitiés, en chiasme, suggère le "moi" et le "tu", préparant l'apparition des pronoms et annonçant par contiguïté spatiale le rapprochement final. En effet, "l'envol d'un espace..." (v.1) constituée sous forme de substantif la première notation de la sphère d'activité du "moi", à savoir une démarche frénétique, une force polarisée par le "tu", qui se déplace à vive allure. A la stro-

phe 2, "je pioche" (v.11), les "interrogations giratoires" (v.12) prolongent le mouvement initial de l'envol tandis qu'à la strophe 4 "les lèvres venteuses sur les terres" (v.21), "la force échevelée de mes errances" (v.22) portent à son terme ce courant dynamique. Le vers deuxième, en sa première moitié, répète en variant la préposition la localisation du premier vers:

dans l'envol d'un espace... (v.1)
sur cette de nostalgie... (v.2) [.]

Selon la rhétorique déjà mise en oeuvre dans La marche à l'amour et qui réparaît ici pour l'essentiel, le "tu" est représenté en projection jumelle par la terre, alors que le "moi" se déploie en sa contiguïté comme une force en errance. Le premier vers de la strophe 2 disait: "je pioche mon destin..." quand la terre/femme n'était pas encore en vue ou latente dans la masse cosmique. Dès que sa présence est posée comme possible, imminente, et il suffit d'une formule elliptique au conditionnel: "si c'est ton visage au loin..." (v.18), les images du "je" en mouvement se rapprochent de la femme-terre selon un sémantisme d'ordre métonymique: "mon sang de falaise" (v.19), "mes lèvres venteuses sur les terres" (v.20). Cette proximité des signes du "moi" et du "tu" répond au rite de l'échange des traits, qui, au moment de la conjonction érotique réalisait l'unité des éléments du couple. Même si cet aspect n'est guère développé dans ce poème, l'expression "cœur unanime", à la dernière strophe, le signifie assez clairement. Le texte encode sous une forme sentencieuse: "car déjà le monde..." (v.22) le passage du "toi" et du "moi" divisé à l'être unifié et duel du couple. Déjà pressenti

dans le mouvement saisonnier qui passait sur la femme-terre: "recouverte et découverte par l'aile des saisons" (v.3), celles-ci étant isomorphes lunaires dans la symbolique, partagé par retentissement dans les "interrogations giratoires" du "je", le mouvement mythique par lequel on franchit la porte du profane pour entrer dans le sacré aboutit à une image correspondante dans l'ordre "concret". Le cosmos sous la giration des saisons et la cogitation circulaire du "je" "tourne sur ses gonds" (v.22), "tournera sur ses fables" (v.23) pour entrer dans la saison unique du "printemps du plaisir" (v.26). C'est ainsi que le "je", vent et flamme, (qu'est-ce que "oriflammes" au vers 19?) dans l'approche du "toi" et la fusion à celui-ci passe de sa chimère personnelle à l'amour du "toi" réalisant ainsi à la perfection le mouvement cyclique du retour.

Parallèlement, si l'on procède à l'examen de la seconde moitié des trois premiers vers, l'on aperçoit d'abord sous des formes que la suite du texte confirmera la présence de la femme. Sans doute la représentation de la femme est-elle justifiable de la totalité du cosmos, cependant décomposons dans ce poème les traits de la représentation.

Au départ, ce sont les "eaux médiantes", réalité intermédiaire entre la femme et le lieu du "je", mais déjà soudées à celui-ci par l'investissement suggéré par l'adjectif "baigné" (v.1). Cette image aquatique aura un prolongement par synecdoque au vers 19 où le visage de la femme apparaît "au loin posé comme un phare" (v.19). Cette nature marine suggérée se mue en réalité tellurique au vers deux où le terme de "terre" mis en facteur commun par l'imaginaire, tout comme l'espace du vers 1 était envahi par les eaux, assume la double personnification qui à la

fin confluera dans l'expression "toi et moi" (v.27). Dans la seconde moitié du vers 2, la nostalgie comme sentiment appartient au "je" mais son contenu, c'est la femme et son amour. Ce symbolisme tellurique-aquatique sera repris et synthétisé dans la confrontation éloquente des vers 19 et 20 où le "moi" et le "toi" sont rapprochés comme la terre et la mer incendiées par l'Eros du phare-oriflamme. Comme on l'a dit, le symbolisme marin s'élargira en symbolisme cosmique, plutôt tellurique à la strophe 3, d'où la rencontre ambivalente du "je" et du "toi" dans ce terme de "terre" au vers 2, et pour l'heure règne une certaine confusion dont la signification cyclique a déjà été éclaircie. Au sein même de l'exil, qui est spatialement le "je" seul, percent et jaillissent les figures du "toi" comme expression de la réalité archétypale. Enfin "l'aile des saisons" au vers 3 esquisse sous une forme générale le cycle qui permettra le retour du printemps dont on a déjà expliqué l'isomorphie imaginaire au Temps sacré. Pour cette raison, deux vers plus loin, "l'aile des saisons" devient le "mai des bois" (v.6) et, après avoir été diffusé en profusion végétale et animale à la strophe 3, atteint son expression ultime dans "les printemps du plaisir" (v.25). Ainsi le "toi", étroitement lié au "je" dès les premiers vers et croisant parfois les mêmes axes symboliques revêt successivement les formes de l'eau, de la terre, de l'image substantielle, objet de nostalgie, et du contenu spatialisé du Temps sacré, ce printemps enchanté et hors saison.

En dernier lieu, comme nous l'avons déjà suggéré, le "moi" et le "tu", promis l'un à l'autre dans la figure du couple, se confon-

dent parfois dans les mêmes figures à cause d'une relation de gémellité, antérieure au couple, plus profonde que celui-ci et dans laquelle celui-ci résout ses différences. Cette gémellité repose essentiellement sur une complémentarité cosmique de la terre et de l'eau qui s'enchevêtrent l'une à l'autre pour créer le tissu "atmosphérique" de la quête du "je" aux quatre premiers vers. Ainsi, ce couple pré-existant, sublimé dans le brouillard cosmique aux premiers vers, sera comme éclairci et mis au point, au début de la quatrième strophe sous les espèces du visage-phare objectivant la mer et la course terrestre du sang. Ce rappel suffit à créer le syndrome du retour. On remarquera, en effet, que ces vers descriptifs posant essentiellement le "je" et le "tu" dans une relation de proximité et de similitude cosmiques précèdent deux épiphanies du couple substantiel, la première déçue (v.5,6) et la seconde vécue à l'avance dans toute sa richesse comblante (v.23-26). Ainsi, dans ce poème, il existe entre le "moi" et le "toi" (v.27) une similitude fondée sur une commune cosmicité, le feu comme ailleurs dans l'oeuvre du poète⁵⁴ et dans la symbolique universelle figurant l'attraction érotique. Mais s'il existe deux épiphanies du couple, c'est que le couple subit un doublement. Au plan symbolique, nous croyons avoir établi que le couple comme figure spatiale incarnait l'intimité substantielle, l'unité primordiale unifiant les signes contraires et les contrariétés de l'existence (la sexualité "psychique" et la sexualité "biologique" n'étant pas

⁵⁴ Surtout dans La marche à l'amour, notamment aux séquences 4. et 6, p. 37 et 39, de L'Homme rapaillé.

exactement situées au même plan) et que, par conséquent, le mouvement temporel qui produisait la jonction du "moi" et du "toi" répondait au mouvement de l'éternel retour. Or le poème rend compte d'un dédoublement ou d'une bifurcation de l'absolu intime. Nous avons déjà remarqué l'équivoque suggérant le glissement "idéologique" que créait la répétition du locatif "dans l'envol" (v.1), "dans le sort du monde" (v.4), "dans l'aboli toi" (v.5), "dans le mai des bois" (v.6). De la sorte, la préposition locative "dans..." traduit la contradiction puis la simultanéité des deux incarnations de la plénitude. L'on peut regarder de plus près l'exposé et la solution d'une difficulté de celui qui parle, probablement liée à la recherche d'un "modus vivendi" entre la vie personnelle qui concilie amour et politique dans une même figure d'absolu et la mauvaise conscience que créent les reproches d'une femme qui se voudrait exclusive. On a déjà vu à propos de Avec toi⁵⁵ les subtilités du problème et la casuistique qu'elle engendre à laquelle l'imaginaire offre une conciliation adéquate et tout à fait naturelle. La première strophe dit que "le sort du monde" (v.4), c'est "l'aboli toi" (v.5), puis à partir du vers 7, sous une forme déclarative cette fois, la relation jumelle se fait jour entre le "moi" et le "tu". Ce vers:

je veux te posséder en même temps que ma vie (v.7)

exprime une simultanéité qui oscille de la contradiction à l'identification. C'est un fait qu'aux yeux du poète l'absolu prend figure tantôt sous forme de réalités contradictoires, complémentaires, tantôt sous

⁵⁵ H.R., Avec toi, p. 44, 45.

forme d'éléments jumeaux: le destin du "moi" et la figure cosmique du "toi". Le "moi" relève d'une double représentation, la première, anti-thétique au "tu" sous une forme d'inquiétude blessée par le problème du "moi-monde" puisque, en effet, l'interrogation giratoire (v.12) glisse du "sort du monde" (v.4) à "mon destin" (v.11). Or l'opposition figurative du "moi" et du "tu" n'est pas constante puisque le "je" apparaît comme une terre travaillée: "je pioche mon destin" (v.11). C'est la seconde figure du "moi", figure terrestre, qui esquisse la relation jumelle du "moi" au "tu". Ainsi, au point de départ, le texte manifeste-t-il la présence diffuse du couple sous la forme jumelle de la terre et de l'eau au sein même de l'exil. Celui-ci résulte d'un dédoublement représentatif de l'absolu par la perte du "toi" et sa substitution par la problématique du "moi-monde-destin". L'unité maintenant déchirée entre deux pôles s'érige en opposition aux strophes 2 et 3 qui dressent l'un contre l'autre un "moi" d'un tellurisme âpre et un "tu" en qui resurgit toute la profusion cosmique. Que l'on aperçoive bien le fil cyclique agénçant la succession des strophes et préparant l'éternel retour sous la forme du "printemps". Comme on l'a dit, une deuxième mise en scène après celle des premiers vers fait réapparaître dans une confrontation serrée le "toi" et le "moi", selon leurs épousailles cosmiques à travers la "mer" et la "terre". L'embrasseur: "me voici" (v.19) est un agent syntaxique du présent qui opère le passage du temps profane de la succession à l'ordre de l'éternel présent. On croirait que celui qui parle, revenu de son erreur, se convertit à l'absolu de l'amour. Il n'en est rien, comme le dit le vers 26 qui affirme l'accord des deux

figures auparavant antithétiques du couple et de l'énigme du monde-moi, ce "cœur unanime":

il y a aura toi et moi, et le cœur unanime (v.26) [.]

Donc l'exposition et la solution du drame qui fait le contenu du poème repose sur l'identité profonde du "toi" et de "ma vie". Dans la logique de l'imaginaire, le mystère substantiel qui fait la quête du poème possède deux figures: "ma vie" et la femme aimée. A travers une représentation complexe, puisque ce mystère traverse les avatars de l'amour et de la querelle de celui-ci par "les interrogations giratoires" (v.12), le mouvement cyclique parti de l'exil, habité par la transparence de l'amour sous la forme d'un décor aquo-telluriqué, passe par le contraste de ses deux représentations avant de les accorder par l'ouverture signifiée par "me voici" (v.19), "car déjà" (v.22) sur le Grand Temps des fables. On a déjà expliqué comment par le jeu de la répétition du verbe "tourner", au présent puis au futur, l'ancien monde s'en allait et en même temps renaissait à sa véritable figure, le cœur unanime. Or ce monde n'est-il pas simultanément problématique du "moi" (v.4-13) et dans l'admirable succession spatio-temporelle des vers 23 à 26 le "tu" retrouvé. Ainsi une gemellité doublement exposée par une similitude cosmique et par l'identité du "toi" et du "moi" dans le terme "monde" constitue la base d'un éternel retour à l'univers originel où toutes les antinomies se résorbent par la fluidité des formes. Le "cœur unanime" (v.26), n'est-ce pas la restauration du temps sacré de l'éternité? La fluidité des formes au plan des contenus sémantiques résulte de l'attraction cyclique qui déjà inaugurée par l'accord cosmi-

que de l'amour retourne au "printemps" par un mouvement de retour qui est réintégration et ouverture à la "fable" de l'amour.

Si le schème cyclique consiste à répéter les instants temporels pour exorciser et maîtriser le devenir, Monologues de l'aliénation délirante⁵⁶ illustre par une remarquable coïncidence des figures spatiales et temporelles l'attitude nocturne du retour à l'origine. Composé de six séquences probablement écrites indépendamment les unes des autres mais parentes par l'époque de composition et surtout la problématique, ce poème oppose deux lieux, exil et enfance, ville et nature, histoire malheureuse et libération, nuit de néon et aube fleurie entre lesquelles il trace l'itinéraire d'un retour invincible. La séquence première expose la problématique de l'ici et de l'ailleurs, cet ailleurs étant l'enfance sacrée, par une juxtaposition éloquente dans son statisme. Plus tard, à partir de la séquence 3, un récit s'insinuera dans le poème pour débloquer l'impasse et acheminer un retour à l'origine. Les deux derniers vers résument la mise en place de départ en confrontant "ici et là" selon un dédoublement significatif du "je" situé dans deux espaces antithétiques: "ici", minuscule et rapetissant, "là" immense et stable:

je suis ici à rétrécir dans mes épaules
je suis là immobile et ridé de vent (I, v.11,12) [.]

Ainsi se trouve campé le sujet dans son dilemme qui donne à la séquence sa couleur dramatique. En effet, celui qui parle, par la juxtaposition

⁵⁶ H.R., Monologues de l'aliénation délirante, p. 58-60.

des deux derniers vers résumant l'ensemble des traits pertinents de la séquence et des informations données par celle-ci, se trouve posé dans une double et antithétique appartenance, "ici", lieu d'exil et là, patrie "de l'enfance ou du futur" (I, v.9). L'ensemble des signes de mutilation: langage contrasté (I, v.2,3), délire public (I, v.5), larmes (I, v.7), et enfin hallucination (I, v.9) mesure la distance du lieu où parle le locuteur à l'enfance, c'est-à-dire d'un lieu relatif, désorbité par rapport à la splendeur demeurée intacte et d'un charme toujours éloquent. D'une certaine manière, la distance est mesurée entre les deux points extrêmes: "ici et là" et le parcours cyclique est prédit par un verbe prémonitoire: "j'entends de loin" (v.9) tandis que la périodicité cyclique brouille la succession chronologique en situant l'enfance aussi bien dans le passé que dans le futur résurrectionnel. La ponctuation rare, les deux points, la virgule, tout en paraissant servir la notation d'un délire par une orientation erratique obéit encore plus fortement à la perspective cyclique parce que ce qui était est aussi ce qui vient. L'image emboîte le pas en juxtaposant la vie et la mort, comme le passé et le futur commandent simultanément l'accès à l'enfance:

j'entends de loin: de l'enfance, ou du futur
les eaux vives de la peine lente dans les lilas (v.9,10) [.]

C'est ainsi que le matériel cyclique est mis en place par la bi-location de celui qui parle dans l'enfance et dans le présent hors de l'enfance et qu'entre les deux une communication est doublement suggérée par un verbe mémoratif: "j'entends de loin" (I, v.9) et d'une façon plus gé-

nérale par une nostalgie dramatique dont la coloration atteste dans l'errance douloureuse l'ineffable affleurement de l'enfance. Les signes de la souffrance, larmes et hallucination, s'inversent en dynamique de retour au vers 7 où un rejet: "les larmes / poussent..." (I, v.7,8) transforme les larmes en mouvement vers l'avant tandis que leur association syntagmatique au verbe "pousser" joint à la comparaison végétale "comme de l'herbe" (I, v.8) encode la force résurrectionnelle latente du souvenir. En même temps, le délire jusque-là expression de la souffrance de l'exil devient une hallucination auditive de nature prophétique. La parenté des "larmes" et de l'audition prophétique se trouve confirmée dans le texte par des marques communes, ponctuation et rejet, qui leur donnent un mouvement vers l'avant, c'est-à-dire un déportement vers le passé-futur suscité par le dynamisme cyclique sous-jacent.

L'intérêt de ce poème réside dans le fait que la séquence I, complète au plan de l'imaginaire, sera reprise et constituée en récit dans lequel un itinéraire précis, de "la ville opulente" (III, v.1) aux "quartiers minables" (IV, v.1) accompagne une évolution psychologique de la souffrance à cause de l'aliénation de la "langue" et de "l'appartenance" (III, v.5) à l'identification volontaire à cette "vraie vie" (IV, v.5). En rapprochant les 6 séquences du poème, on peut constater l'isomorphie de l'enfance, de l'intégrité nationale dans la "langue", "l'appartenance" (III, v.5), la "coïncidence" (III, v.6), les "signes" (III, v.9), puis par un renversement de l'aliénation de cette première appartenance changée en vérité volontairement assumée, du printemps et de l'aube (séquences V, VI). De cette façon, le schéma imaginaire du

cycle en s'incarnant dans l'histoire personnelle et nationale donne lieu à une promenade des quartiers riches de l'étranger aux quartiers minables du peuple, à un passage de la nuit au jour et à une transformation des "Mille et une Nuits des néons" en aube fleurie de mai. L'ensemble de ces caractères isomorphes et la convergence symbolique des divers thèmes sert à expliciter l'image du retour à l'enfance, celle-ci étant d'abord le souvenir printanier de la séquence I, et comme nous l'avons dit "ma vraie vie" (IV, v.4), c'est-à-dire la "condition d'humilié" (IV, v.7) revendiquée et faite sienne. Cette prolifération isomorphique suffit à indiquer le morcellement de la composition dans le temps mais on peut également vérifier à travers elle la force du paradigme cyclique qui rassemble sous le même dénominateur tant de réalités apparemment diverses.

Pour illustrer davantage cette conversion spatiale et psychologique qui s'opère sous la mouvance du cycle, l'examen des séquences III et IV servira d'exemple. Toutes deux ont en commun de commencer par l'embrayeur "or je suis" (III, v.1), "or je descends" (IV, v.1), intervention didactique qui exprime un mouvement volontairement orienté. Cette rectification thématique modifie la nature de l'épiphanie substantielle aux plans du lexique et de la représentation mais en aucune façon n'affecte la structure symbolique. Il y a glissement ou substitution à l'intérieur du même paradigme. Si l'on examine bien les deux "incipit" déjà cités: "or je suis" (III, v.1), "or je descends" (IV, v.1), l'on s'aperçoit que l'identité de l'expression appliquée à des lieux opposés: "je suis dans la ville opulente" (III, v.1), "je descends vers les quar-

tiers minables" (IV, v.1), opposition qui s'appuie sur le verbe statique ("je suis") et dynamique ("je descends") équivaut à l'affirmation d'une permanence dans la différence; et sur le pivot de la formule commune, deux réalités différentes s'inversent et se changent l'une en l'autre. Le "moi" d'abord aliéné dans l'opulence (III) l'est également dans le "minable" et le "décousu ...". Toute répétition est d'ordre cyclique et l'adhésion à une "condition d'humilié" (IV, v.7) faite d'abord sous une forme antithétique par le passage de la "Ste Catherine Street" (III, v.2) aux "bouts de rues décousus" (IV, v.3), et contrairement identifié par un présentatif commun recouvre tout simplement la conversion cyclique de l'enfance en vraie vie, celles-ci coïncidant au même point du cercle qui recommence. L'opération ayant eu lieu est immédiatement soulignée par l'apparition de traits grossissants tels ces tirets et prolongée par l'anaphore appuyée qui par quatre fois: "je refuse...", "je m'identifie...", "je le jure...", "je veux..." (IV, v.6,7,8,9) donne à la conversion paradigmatique de l'origine en condition actuelle un ancrage textuel fortement volontariste. C'est que l'idéologie dicte la représentation tandis que le schème imaginaire orchestre la profondeur. L'on saisit le rôle du présent inauguré par le présentatif "voici" (IV, v.4). Il ne s'agit plus du présent profane mais, par le mouvement volontaire de la conversion du "je" de l'enfance à la vraie vie unifiée sous la même signification imaginaire de l'intimité retrouvée, l'entrée dans une temporalité magico-religieuse. Le printemps reparait pour confirmer l'identité de l'enfance à la séquence 1 et de l'obsession présente à la séquence 5. N'est-ce pas, en effet, la

même épiphanie végétale des lilas (I, v.10) et des "claytonies de mai" (V, v.2) qui signale la coïncidence du point de départ et du point d'arrivée comme manifestation du cycle? Désormais l'opposition manifestée dans le bleu/rouge de la séquence V s'apaise et c'est à une séquence de pur présent que nous convie la sixième. Notons d'abord le présentatif initial: "c'est" (VI, v.1), pressenti déjà dans le "voici" (IV, v.4) comme le point où la dichotomie dramatique se résolvait dans une ouverture sur le Grand Temps. La séquence VI abonde en paradigmes de l'enfance retrouvée comme pour étaler l'essence d'une temporalité régénérée. Ainsi "l'aube" (VI, v.1), "aubépines et ["]épiphanies" (VI, v.3), "poésie" (VI, v.3), "révélation de l'être" (VI, v.5), "routes où je suis retrouvé" (VI, v.6) sont toutes des formes isomorphes de cette splendeur dont l'enfance demeure l'image la plus rapprochée. Ainsi, ce poème à travers ses six séquences dont nous avons retenu l'essentiel, le reste faisant redondance, ordonne selon un certain ordre narratif l'idée de l'alternance cyclique et du recommencement. Il suffit de deux épiphanies printanières pour signaler la coïncidence du commencement et de la fin et, entre ces deux points de coïncidence, un processus dramatique où l'enfance se transforme en acceptation de la condition québécoise. "[V]oici ma vraie vie" (IV, v.4) réalise une "historisation" de l'imaginaire puisque, dans ses péripéties narratives, le symbole passe dans la réalité concrète. Ainsi, la philosophie du cycle qui est l'idée du changement dans l'unité profonde n'est-elle pas entièrement sauvegardée et les astres immobiles de la symbolique ne reçoivent-ils pas une figure des plus concrètes?

L'Octobre⁵⁷ dont la tonalité paraît d'abord si progressiste s'appuie également sur le schéma cyclique, en ce sens que le finale ressuscite l'intégrité perdue. En faisant abstraction des autres aspects imaginaires, l'on voit qu'une double représentation de l'histoire se dispute à l'intérieur du poème. La plus apparente, de nature progressiste, repose sur le processus du passage de l'humiliation présente à la libération au futur que nous analyserons dans le prochain chapitre. Quant à la seconde, comme mise en abîme à l'intérieur de l'autre, elle esquisse le mouvement de l'éternel retour et elle opère la transformation eschatologique de l'histoire sur laquelle s'appuiera le progressisme. A la strophe 3, deux vers font allusion au paradis perdu, ce temps magique où rayonnaient "l'intelligence des pères" (v.11) et "la lumière du verbe" (v.12). Ainsi, à la première temporalité allant de la naissance douloureuse (strophe 2) à la révolution (strophe 3) qui constitue le premier plan de composition s'ajoute une temporalité antérieure, mythique, qui servira de modèle et de motivation à l'élan révolutionnaire. Autrement dit, la même histoire imaginaire est dite sur le mode cyclique et progressiste, ce dernier mode l'emportant mais ne supprimant pas l'autre. Par exemple, les embrayeurs verbaux "je vais rejoindre" (v.16) et "nous te ferons" (v.19) engagent résolument dans la voie progressiste, mais si l'on y prend bien garde ces verbes et cet élan vers le futur font place immédiatement à une hypotypose substantive qui change le mouvement en essence. Le long développement au terme

⁵⁷ H.R., L'Octobre, p. 62.

"lit", au nombre de quatre compléments scandés par la mesure correspondante des vers produit un temps d'arrêt qui installe un tableau dont les traits sont de nature nettement statique. Le verbe apparaissant sous forme de présentatif, "c'est" (v.25,26), accomplit textuellement ce que la première apparition des paradigmes de la "Terre de Québec" transfigurée avait appelé "lit des résurrections" (v.20). Or ressusciter, c'est revenir à la vie antérieure. Aussi les deux vers:

c'est nous ondulant dans l'automne d'octobre
c'est le bruit roux de chevreuils dans la lumière (v.25,26)

par leur présent et par leur contenu sémantique sont-ils le retour sous une forme plastique du Québec antérieur à la naissance humiliée, ce que le texte avait exprimé sous l'aspect intellectuel et abstrait de "l'intelligence des pères" et de "la lumière du verbe" (v.11,12). Le "nous" au terme du processus résurrectionnel retrouve nettement sous le signe commun de la "lumière" l'atmosphère pure et intégrale du Québec éternel. Enfin, il n'est pas jusqu'aux derniers vers:

l'avenir dégagé
l'avenir engagé (v.27,28)

dont le sémantisme progressiste ne soit accordé à l'épiphanie cyclique du recommencement par la structure binaire et phonique qui est en fait l'écho textuel de "c'est nous" (v.25), "c'est le bruit roux" (v.26) et par la persistance de la forme substantive de l'hypotypose. On peut réellement dire que la structure progressiste occupant l'avant-scène sert d'agent et d'opérateur à la réalisation cyclique puisque le finale fait éclater un présent synonyme de l'avenir dans lequel le commencement et la fin coïncident.

Les poèmes de L'Amour et le militant⁵⁸ sont hantés eux aussi par l'éternel recommencement sous la forme de l'amour. La présence cyclique est rendue sensible dans le texte par deux particularités, soit une nette partition de la temporalité en deux aspects opposés, temps de la lutte, temps de l'amour, soit un recommencement dans l'acte d'amour des grands cycles cosmiques de l'eau et du végétal. Nous illustrerons ces deux aspects par deux fragments, le premier emprunté à la première division de la séquence 1 et le deuxième à la séquence 3.

Celui qui parle passe d'un monde tumultueux à une sorte d'éternité, comme de l'ombre à la lumière, devenues mitoyennes par l'"amour, sauvage amour..." (v.13). N'est-ce pas la manifestation de l'hétérogénéité du temps, d'une part, un temps profane au caractère à la fois dramatique et anarchique: "combat devenu total" (v.5), "quotidienne obscurité" (v.6), "peines tourmenteuses" (v.9) qui crée un espace-temps du chaos et de l'absence, d'autre part, un temps enchanté, substantiel que la comparaison finale assimile au "temps précieux et blond du sablier" (v.16) pour bien signifier qu'il est d'une autre qualité. S'opposant à la durée noire, l'amour symbolise un pays "sans rivages" (v.3), "sans bords" (v.4), "...céleste" (v.8), un "pays lumineux" (v.11). Tous ces traits convergents, assez près de la redondance, décrivent une sorte d'éternité de lumière et d'immensité, un temps sacré en lequel chaque jour peut se changer le temps profane, tant il est vrai que les structures magico-religieuses de l'homme primitif se survivent intégralement

58 H.R., L'Amour et le militant, p. 63-67.

dans les tropismes de l'imaginaire constamment réactualisés dans les démarches de l'homme de tous les temps. La proximité, le caractère mixte des deux durées et l'ouverture permanente du temps profane sur le sacré relèvent de la mentalité primitive. A ce caractère du temps magico-religieux s'ajoute une vision cyclique fortement encodée dans le texte par les indications temporelles "chaque jour" (v.1,8), placées à l'armature, et dont la répétition accentue la circularité. Ainsi, la cosmogonie pour emprunter le terme à l'histoire des religions, se répète rituellement tous les jours dans l'acte d'amour. Si les deux mondes, celui du combat, celui de l'amour, diffèrent qualitativement du tout au tout, il existe au niveau syntagmatique une communication de l'un à l'autre. Par le rite de l'amour, celui qui parle peut tous les jours accéder à une autre dimension de l'univers. Le chemin en est tracé avec insistance selon des directions équivalentes du haut et du bas qui incarnent la dynamique du cercle: "je m'enfonce" (v.1), "je parviens à hisser" (v.10), "je parviens au pays" (v.11). Cet itinéraire du retour est avoué sous la forme d'un substantif au vers 8: "... tu es ma seule voie céleste". De cette manière, le schème du retour ramène sans cesse à l'origine et dessine le passage ou l'ouverture sur un temps sacré. Il resterait à partir des deux désignations équivalentes de "amour" (v.13) et de "femme" (v.15) à définir plus minutieusement la dimension archétypale. L'acte d'amour est présenté au vers 1 comme une descente dans le corps de la femme dont la nature cosmique éclate immédiatement. Par ce corps, celui qui parle est investi par le "soleil" et transformé en immensité marine. A la strophe 2, la femme est interprétée simultanément comme

une "voie" et, par l'adjectif "céleste", comme espace sacré selon qu'elle est regardée de la perspective profane ou de la dimension magique.

Après un rappel de l'espace cosmique de la strophe 1 où elle est dite "pays lumineux" (v.11), une dernière touche cosmique d'ordre plus concret l'assimile au "mouvant visage du vent dans les broussailles" (v.14).

L'ensemble de ces notations ne donne pas à la femme une figure très personnelle puisqu'elle n'est pas désignée par le pronom "tu" de façon constante. Ce vocatif gouverne les trois premières strophes mais la quatrième, elle, passe à la troisième personne. Autrement dit, la femme concrète se dissout dans la réalité archétypale qu'elle signifie et dont elle est le chemin de retour. Successivement le "tu" se transforme en "amour de mon sang" (I, v.13), en "visage du vent" (I, v.14), en "femme" (I, v.15) et, par la comparaison finale, en "temps précieux et blond du sablier" (I, v.16). Cette instabilité dans la caractérisation du "tu" est l'un des signes les plus probants de la référence magico-religieuse de l'inspiration de ce fragment. A vrai dire, qu'est-ce que cette femme-temps? Une troublante relation de gemellité au "je" lui donne la substance de l'intimité personnelle, à la fois côté lumineux de soi et totalité cosmique. Que l'on regarde l'équivoque installée dès la strophe 1. Le "je" et le "tu" ne sont-ils pas l'un et l'autre "immensifiés" par l'acte d'amour? "[N]udité sans rivages" (v.3), "espaces sans bords" (v.4) donnent aux deux amants la même configuration cosmique, similitude qu'accentueront les traits à venir. A la strophe deux, n'est-il pas remarquable de constater l'appropriation par le possessif du "tu" par le "je"? La femme est identifiée comme "le jour de ma mort" (I, v.7), c'est-à-dire

comme le chemin du "moi" vers l'espace magique du ciel, en vertu d'une contamination de la "mythologie" chrétienne. Le "tu" perd ainsi sa substance propre pour devenir l'ouverture du "je" sur l'ailleurs. En dépit de la formule d'offrande (I, v.12) qui rappelle la distinction pronominale des deux amants, le lexique utilisé, la formule adjectivale donne au "toi" la substance intime du "je": "pays lumineux de mon être" (I, v.11) qui recoupe le paysage cosmique de la strophe 1 où le "je" et le "tu" se confondaient dans la même immensité. Mais c'est à la strophe 4 que, par cette perte du "toi" dans la troisième personne: "amour" et "femme", "visage du vent", "temps blond et précieux", la personne de l'amante se confond à la propre nature du "je": "amour de mon sang" (I, v.13), "femme de mon âge" (I, v.15). Tous ces possessifs et cette réduction sémantique de la femme à la nature du "moi" en fait à la fin l'incarnation de la réalité substantielle primitive à laquelle ramène la démarche cyclique. Celle-ci n'affirme du reste si fortement dans cet extrait la coïncidence de la fin et du commencement que parce qu'elle s'appuie sur le schème du retour et sur la relation jumelle qui lui correspond dans l'ordre statique et qui rétablit au-delà de l'attraction érotique la merveilleuse bi-unité de l'origine. Ainsi, spatialement, par la figure du couple jumeau et, temporellement, par le retour, celui qui parle coïncide à son origine par la répétition de l'âge (I, v.15) dans le temps "précieux et blond" (I, v.16).

La séquence III de L'Amour et le militant⁵⁹ illustre comment

⁵⁹ H.R., L'Amour et le militant, p. 67.

dans l'imagination du poète l'expérience de l'amour s'apparente aux cycles cosmiques. Le cours circulaire de la durée exprime alors la plénitude du temps magico-religieux dans lequel la disjonction des antithèses, mort et renaissance, s'intègre dans un contexte cohérent. Le poème, dans sa structure, obéit à une sorte de didactisme cyclique, en ce sens que le rapprochement de l'acte d'amour avec l'action marine et avec la palingénésie tellurique est imposé par deux strophes organisées d'après un patron binaire:

ce que... (III, v.1)	ce que (III, v.5)
voici que (III, v.4)	de même (III, v.7) [.]

La répétition formelle ouvre le passage au sémantisme de la répétition cyclique qui va unifier la vie humaine à la scansion de la vie cosmique. Aussi faut-il voir la vie cyclique comme alternance et recommencements perpétuels à deux niveaux. Le principal réside dans l'analogie reliant un ordre à l'autre par une rythmique semblable, la vie cosmique et la vie humaine, tandis que la seconde, à l'intérieur de la première, esquisse le cycle propre à chacun des éléments mis en rapport par l'analogie. Le chant de la mer (strophe 1) n'est vu qu'au travers de la force érotique considérée comme un absolu. Par contre, la description du tellurisme possède un caractère cyclique infiniment plus diversifié. Les deux premiers vers de la strophe 2 décrivent évidemment les "noueuses genèses" (III, v.7) qui s'accomplissent grâce à l'harmonie cyclique de la destruction et de la renaissance. Or la comparaison: "de même..." (III, v.8) livre la clé de l'analogie. Dans l'acte d'amour, le poète voit "l'arborescence de l'espèce humaine" (III, v.9), c'est-à-dire le

recommencement perpétuel de la vie. La structure que nous avons déjà analysée, fondée sur la répétition formelle des deux strophes et la comparaison traduit le sentiment sous-jacent de l'harmonie cyclique qui rythme le cosmos, mer et terre, et la vie humaine. La méditation cosmique révèle à celui qui parle le motif cyclique présidant à la vie sexuelle⁶⁰. C'est ainsi que le cosmos et l'espèce humaine renaissent de leur propre mort et que, au niveau de la totalité, chaque ordre de l'univers reproduit le même rythme, unification des contraires par l'alternance harmonieuse des phases.

En outre, l'amour humain qui est présenté comme le double de l'action cosmique, reçoit dans les deux strophes finales un commentaire qui le montre comme une ouverture sur une autre dimension de l'existence. Et là se retrouve justement l'expérience qui aux yeux du primitif abolissait le temps profane pour instaurer une ère mythique. La strophe 3 formulait l'hypothèse d'une vie qui n'aurait pas connu l'amour: "un fil rompu" (III, v.12), ignorance du "corps d'après la mort" (III, v.14), "des grands fonds de la durée" (III, v.15), "de la tendresse" (III, v.16), de "cette vie" (III, v.17). Bref, tout ce qui n'est pas vécu dans et par l'amour, étant dépourvu de "précédent mythico-historique", comme le dit Eliade, apparaît aux yeux du poète comme dénué d'importance et de signification. Ainsi, l'amour est renaissance de la vie et descendance, donnant "mémoire" et "trace" (III, v.13). Par lui, on traverse

⁶⁰ Cette analogie est une vue de l'esprit et non un fait de nature. Comme telle, elle fait partie du "complexe" représentatif du rapport de l'homme et de la femme envisagé selon les normes de la culture occidentale traditionnelle.

la mort puisque précisément il transforme la vie en "éternité qui traverse la mort" (III, v.17). L'amour dans tout ce poème apparaît donc comme une force cyclique, harmonisant la vie humaine aux rythmes de la vie cosmique et faisant entrer l'homme dans la vie sans fin du recommencement éternel:

et je n'en finis pas d'écouter les mondes
au long de tes hanches... (III, v.18,19) [.]

Cette idée, fort romantique, de l'universelle conjugaison du verbe "aimer" et du recommencement printanier, constitue l'une des structures imaginaires de La corneille⁶¹. Nous avons déjà vu comment la figure jumelle donnait au poème la base de sa représentation. Cette gemellité est un redoublement, une répétition spatiale et il est bien rare qu'elle ne s'accompagne pas de l'épiphanie cyclique. La corneille jouait le rôle de l'Eros du "je". La mise en scène accompagnant sa venue multipliait les liens harmonisants entre les éléments de l'espace pour créer un continuum à l'image de la conjonction érotique à venir. Ainsi se conjoignaient par la vertu du vol de l'oiseau "la terre et l'espace" (v.6), "le plus bas de l'air" et "sa hauteur" (v.7), "le profond des champs et des clôtures" (v.8). Sans doute l'élément cyclique n'est-il pas le générateur le plus puissant du poème mais, à côté et dans le prolongement de la figure jumelle, il joue un rôle certain. La dernière strophe insiste sur l'idée de recommencement encodée dans la répétition de "même" (v.24) encore agrandie et explicitée par la rime avec "j'aime" (v.23) et le rejet à valeur plastique qui esquisse une rythmique. Or

⁶¹ H.R., La corneille, p. 78.

ce recommencement réfère bien sûr à une règle "immémoriale" (v.26) et le mimétisme de l'acte d'amour en cette dernière strophe se donne pour la reproduction d'un geste toujours recommencé.

L'émouvant souvenir qui éclaire Art poétique⁶² ressurgit grâce à la technique du retour dont nous allons étudier le mécanisme. La figure du Fils hante la première strophe par l'image du malheur. Il n'a pas encore trouvé l'amour d'où le "froid humain" (v.3), la "glace" (v.4), et d'une façon plus globale l'"effroi" (v.4) face au temps qui s'écoule. La théorie des symboles cycliques nous a montré comment la synthèse dramatique du drame agro-lunaire réalisait une compensation unitaire des dégradations saisonnières. Il en est ainsi dans l'"arborescence de l'espèce humaine"⁶³, drame et retour cyclique, où d'une génération à l'autre la vie succède à la mort. Nous avons déjà étudié le rôle de l'amour au troisième fragment de L'amour et le militant⁶⁴, dans La corneille⁶⁵, où le désir de vaincre la temporalité est surdéterminé par l'idée de "descendance"⁶⁶. C'est bien la hantise du retour cyclique qui dans ce poème suggère la thématique et oriente la composition. Celui qui parle, n'ayant pas encore trouvé l'amour (strophe 1), se tourne vers sa mère qui, elle, a perdu l'être qu'elle aimait, d'où cette image du "chagrin d'haleine".

62 H.R., Art poétique, p. 79.

63 Voir: H.R., L'amour et le militant, p. 67, III, v.9.

64 H.R., L'amour et le militant, p. 63-67.

65 H.R., La Corneille, p. 78.

66 Ibid., p. 78, v.4.

(v.7). La mère joue d'abord le rôle de jumelle du "je" puisque les deux souffrent d'une absence, mais ils se séparent en ce sens qu'ils se partagent les deux orientations de la chute et de la remontée. Le "je" connaît l'effroi de la descente à la solitude tandis que la mère incarne l'espérance résurrectionnelle (v.6). Une image, à la fin de la strophe 2, montre bien que les symboles viennent à la plume presque à l'insu de celui qui écrit parce qu'ils sont liés organiquement aux orientations les plus primitives de la pensée. La mère est, en effet, penchée sur son "chagrin d'haleine" (v.7). L'image de la femme penchée sur son ouvrage est à demi dérobée bien que les termes d'"haleine" (v.7) et de "mailles... [aux] mains" (v.8) le suggèrent. L'image concrète s'est transformée en symbole livrant ainsi sa signification imaginaire. Le tricot, le tissage symbolisent le devenir, d'où l'apparition à ce point de l'image de la "tricoteuse" dont l'ouvrage consiste à remonter le cours du temps et à maîtriser le destin. Sur le terme même de "temps", comme on glisse d'un maillon à l'autre, l'on passe des "mailles du temps" (v.8) à un autre temps qui ramène à l'origine et la perpétue dans le lignage du Fils. Le finale du poème reconstitue le couple séparé par la mort, le fait revivre dans le Fils et dans ce goût de descendance à l'image du père retrouvé. Le vocatif final juxtaposant deux termes: "mon père, ma mère" (v.11), isolés par des virgules hors du texte et repris plus fortement grâce à la particule exclamative "ô" (v.12) et le motif phonique "è", générateur de rime et d'assonance marque justement par une plénitude de l'expression le retour à la source ancestrale et le recommencement par le fils de l'âge hiérophanique où toutes les choses avaient un nom.

Au plan de la technologie du cycle, l'image de la mère s'adonnant à un ouvrage conduit à l'origine où l'amour personnifié par le couple parental livre la clé du monde en ordonnant pacifiquement l'ordre mythique: la paix qui "se pos[e] comme la neige" (v.13,14).

Une lecture superficielle conclura à la présence dominante du futur dans les derniers poèmes de L'homme rapaillé, réunis du reste sous le titre progressiste de J'avance en poésie⁶⁷. Pourtant le mouvement progressiste que nous devons pour l'instant mettre entre parenthèses puisque le prochain chapitre lui appartiendra, pour peu qu'on l'examine de près, consiste à opérer une translation temporelle d'une durée inauthentique, en errance, à un ordre véridique dont l'ordonnance se révèle comme cyclique. L'ombre de l'ombre⁶⁸ peut servir de première illustration à cette hypothèse. En effet, l'on remarquera le rôle limitaire du futur en tête des deux premières strophes: "La mort trébuchera" (v.1,5), du reste accentué par la répétition du même motif. Ainsi le poème commence dans une durée-limite, sur la pointe extrême d'un mouvement et c'est pourquoi ce futur initial forme un contraste saisissant avec l'usage du présent (v.2), tout juste indiqué tel quel et qui sera remplacé par des formes plus fortes réalisant une hypotypose mythique, c'est-à-dire une sorte de présent intemporel et itératif, formes du participe (v.22), de l'infinitif (v.24) et enfin du substantif amplifié par des répétitions sur des cadences de gigue qui réalisent rythmiquement les

67 H.R., J'avance en poésie, p. 75-88.

68 H.R., L'ombre de l'ombre, p. 80.

secousses sexuelles. Ce poème de L'ombre de l'ombre sera fidèle à son titre en ce sens qu'il explore une dimension cachée du réel. Le substantif dédoublé du titre préfigure une transformation de la durée, c'est-à-dire le passage de "la vie" (v.3), du "monde" (v.4) à une durée nocturne de nature cyclique: "l'ombre de l'ombre de chaque nuit" (v.23). D'où le rôle de la mort érotique comme rite de passage, lieu chaotique de l'anéantissement et de renaissance matinale. Si l'on suit la succession chronologique dessinée par la progression sémantique du poème, l'on peut suivre les étapes de cette mort-résurrection et de cette accession à un temps d'ordre sacré. La strophe 1 établit le lieu-temps de l'instant de parole. Celui qui parle, parlant au nom du couple, soit le "nous", se situe comme nous l'avons dit à l'extrémité de la "vie" et du "monde". Tout nous dit qu'il s'agit d'une fin du monde, notation du caractère ultime: "dernier brin d'herbe" (v.2) et par le passage du futur au présent (v.1,4), prophétie de l'imminence du retour. Car il s'agit bien, non d'une succession linéaire mais d'une rentrée dans la non-durée primitive et dans l'unité primordiale:

La mort trébuchera dans sa dernière moisson

.....

puis le monde n'est plus qu'un souvenir de bulle (v.1,4) [.]

Ainsi la strophe 1 anticipe le reste du poème qui consistera dans un déroulement incantatoire de structure rythmico-répétitive marquée opérant l'abolition de la durée profane et le rétablissement de l'âge mythique. Le corps du poème est constitué par le bloc de la strophe 2, d'une longueur contrastant avec la brièveté des strophes 1 et 3 qui l'encadrent, d'où l'accent volontairement porté de la transition chao-

tique de la "vie" à "l'ombre de l'ombre". Ce corps du poème est essentiellement construit sur la répétition extatique du motif "la mort" commenté par des expansions descriptives elles-mêmes organisées en sous-ensembles répétitifs et dont la configuration générale crée une figure rythmique et musicale commentant le verbe "trébucher". Il s'agit justement de réaliser l'hypotypose de l'ordre primitif. Aussi cette strophe 2 mime le déroulement de l'acte d'amour, de son vertige abolissant la durée profane et permettant l'entrée dans l'univers cosmogonique du couple, c'est-à-dire des principes contraires harmonisés et fusionnés à l'ensemble cosmique. Le poète retrouve ici le rite de l'orgie au sens où "la régression dans l'obscur et la restauration du chaos primordial... précède toute création, toute manifestation de formes organisées"⁶⁹.

L'examen de la strophe 2 illustre admirablement le processus puisque, sans quitter la structure fondée sur la répétition substantive, donc dans le maintien structural d'une continuité, se produit une substitution paradigmatique. "[L]a mort" s'abolit dans le texte pour renaître sous la forme de "femme". L'identité du motif:

la mort la mort acétylène en fanaux de nuit (v.13)
femme ô femme ... (v.18)

souligne le glissement tandis que certaines modifications produisent un véritable changement qualitatif au sein même du continuum. En effet, la répétition binaire masque un passage de la structure narrative normale à l'indicatif (même sous-entendu) à la forme vocative que l'adjonction au deuxième terme de l'exclamation de "ô" élève au rang de la fer-

⁶⁹ Mircea Eliade, Traité de l'histoire des religions..., p. 335.

veur. - En même temps, la structure itérative est densifiée par la multiplication proliférante à l'intérieur du même vers (le vers 18) du motif de "petites":

femme ô femme petites âmes petites vagues petites suites de
petits fracassements dans mes bras (v.18) [.]

Suivant la même règle répétitive que "mort-femme", l'adjectif "petites" en passant au féminin reprend exactement les motifs du développement de la "mort" ce qui suffirait à établir la parenté profonde des deux mots vedettes se succédant ou mieux se substituant dans le syntagme. La modulation au vocatif, la reprise plus dense des développements adjectivaux communs aux deux termes, la brusque expansion prosodique du vers 18 se trouvent encore mises en relief par l'allitération foisonnante du "f" qui, répété neuf fois, donne au finale de la strophe un accomplissement qui signifie textuellement l'entrée dans un ordre nouveau composé d'une incandescence dont les accidents rythmiques de tout à l'heure s'égalisent dans l'étendue de "l'infini du fini" (v.27). Ainsi se trouve signifié le rite chaotique où toutes les formes s'abolissent dans la rythmique sexuelle et la restauration du Grand Temps, "un matin d'obus lilas" (v.14) en même temps que "la mort" comme une rythmique préformale fait place à la "femme". Maintenant la strophe 3 peut conclure justement dans le nouvel ordre des choses. Le "et" initial possède un sens à la fois additif et consécutif. La persistance de la forme répétitive assure le passage harmonieux du chaos à l'ordre ressuscité. "L'ombre de l'ombre" qui représente le lieu magique, le point de passage de la "mort" à la nouvelle vie, ce qu'atteste la reprise du terme:

la mort ne pèse que l'ombre de l'ombre (v.17)
et dans l'ombre de l'ombre de chaque nuit (v.23) [,]

constitue en quelque sorte l'appui textuel du mouvement cyclique puisque c'est là que s'abolit l'ordre ancien et que naît le nouveau.

Il reste à résoudre le problème de la succession chronologique, puisque la structure purement syntaxique et prosodique de l'élément narratif suggère un processus d'ordre progressiste. Or, la représentation et les images en général de l'aboutissement du processus possèdent les caractères d'une hypotypose mythique. En effet, il y a réellement cessation du temps ou tout au moins contraste temporel par le passage à une durée étale, pléniaire qui coagule sa substance en formules substantives presque exclusivement au sein de la strophe 2. Du reste, la strophe 3 ne rétablit pas le verbe à mode personnel qui sert à décrire les actes de la durée profane successive mais, maintenant le cadre répétitif binaire, il lui substitue des verbes à l'infinitif propres à suggérer la nature pléniaire d'un ordre sacré de sorte que le finale du poème se situe dans un temps arrêté. D'une phase à l'autre du processus, il existe une harmonisation d'ordre cyclique qui se manifeste par la substitution de termes ou de formes à l'intérieur de mêmes structures syntaxiques et prosodiques, par des modulations phoniques qui privilégient successivement un phonème. Au "f" succédera comme dans un élargissement pénétrant une percée du "i" qui se manifeste en chaque vers de la strophe 3. De cette façon, la progression s'opère dans une continuité fortement harmonisante. On examinera aussi de près la nature des images qui traversent le vertige rythmico-mélodique de la strophe 2 pour s'apè-

cevoir que le cosmos y est évoqué par bribes, allusions à l'eau génératrice, au règne animal, ["truite mouchetée" (v.15), "cri de girouette" (v.16), "frayères" (v.21)], au rythme du temps ["nuit" (v.13), "matin" (v.14), "printemps" (lilas) (v.14), "frayères" (v.21)], au végétal ["lilas" (v.14)]. L'ensemble forme une résurrection cosmique succédant à la "vie" et au "monde". C'est au sein de cette nébuleuse de "l'ombre de l'ombre" (v.17,23) que l'amour apparaît sous la forme du feu gagnant la totalité et que dans cet "infini du fini" (v.27) sous la forme répétitive de "chaque nuit" (v.23), le couple comme un être cosmique conciliant les contraires assume la fonction cyclique du végétal comme expression de l'harmonie circulaire: "fleurir ensemble" (v.26). Donc au terme d'un processus qui paraissait progressiste, le point d'arrivée est à la fin la restauration de l'ordre cyclique de l'éternel retour. Le passage de la temporalité profane à un temps total correspond à l'ouverture sur le Grand Temps de l'origine que les rites avaient pour rôle de répéter. L'acte d'amour joue à la fois le rôle du Chaos et celui de l'ordre restauré puisque de son agir surgit une nuit, lieu de rythmes et de formes alchimiques, puis la femme et le couple. Tant par la transformation de la durée que par la nature de l'univers évoqué, ce cosmos primordial, la représentation cyclique joue dans l'inspiration de ce poème un rôle de premier ordre par delà les apparences narratives. On a vu comment la forme du poème conservait son unité à travers les changements narratifs.

Les années de dérélition⁷⁰ se réfèrent avec clarté au motif cyclique et en proposent même quelques modes d'application. Parti d'une

situation de dérélition, donc déchu d'un état premier, le poème pose la question du retour à la troisième strophe:

comment me retrouver labyrinthe ô mes yeux (v.9) [...]

Placé sous le programme du sous-titre⁷¹, l'ensemble conserve une tonalité dramatique que nous avons analysée dans le chapitre consacré à cet aspect de l'imaginaire. Cependant, l'on peut distinguer dans le filigrane le motif cyclique et les techniques du retour. Si la chute consiste en la perte du langage et dans l'obscurcissement de la conscience (I, v.10,11), dans la perte de la mémoire et de la dignité, du respect de soi-même (I, v.18,19,20), la voie du salut sera la réappropriation de soi par la parole. Certains termes sont à souligner à cause du rapport qu'ils entretiennent avec l'idée de cycle. La conscience est représentée comme un cercle c'est-à-dire comme une figure de perfection idéale faite de fermeture et de similitude (l'équidistance de tous les points d'une ligne par rapport au centre)⁷². Or, ce terme de cercle succède immédiatement dans le texte à celui de "retrouver" (v.9 et 11) et cet ordre confirme le didactisme voulu du texte en passant de l'idée de cycle à la figure concrète et non vice-versa. Dans cette même strophe 3, nous allons retrouver en liaison avec cette première manifestation

70 H.R., Les années de dérélition (ou le second recours didactique), p. 81-82.

71 Ibid., [...] (ou le second recours didactique), p. 81.

72 Claude Aziza, Claude Oliviéri, Robert Setrick, Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires, Coll. Les dictionnaires littéraires Nathan, Paris, Ferdinand Nathan, 1978, p. 49.

cyclique deux autres thèmes rattachés à cette structure. Le premier affleure brusquement sous la forme d'un vocatif inexplicable sans le recours à l'idée de renouvellement de l'espèce par la génération humaine: "père, mère", lit-on au début du vers 12, le vocatif sortant du texte par la mise en relief de la virgule. En liaison avec Art poétique⁷³ où se retrouve exactement le même recours, l'on comprend pourquoi le sujet tragique de ce poème, le "je" et bientôt le "nous", en évoquant l'aliénation présente court-circuite le cercle par un vocatif lié à l'origine, à la perfection mythique de l'âge des parents, âge de la parole et de la possession du monde. Durand, en parlant de l'image du Fils, établit que l'intention de vaincre la temporalité est surdéterminée par les désirs parentaux de perpétuation du lignage⁷⁴. La même motivation imaginaire assumée par le Fils rebrousse la ligne de descendance vers la source, "père, mère". Le second terme est celui du tissu entraîné par la relation imaginaire entre le schéma de la circularité, le cycle des générations et le mouvement rythmique du tissage. Cette sédimentation imaginaire constitue le substrat d'images concrètes dont elle justifie l'enchevêtrement textuel. En rapprochant les textes, nous avons vu que Art poétique évoquait l'image de la mère, ouvrage à la main, qui travaillait à vaincre les méfaits du temps. Or dans le présent poème, c'est dans la proximité syntagmatique de la mère que celui qui parle dit:

... je n'ai plus mes yeux de fil en aiguille (v.12) [.]

⁷³ H.R., Art poétique, p. 79.

⁷⁴ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, ..., p. 349-350.

Ne s'agit-il pas de remonter par une quête de tissérand le fil du temps jusqu'à l'origine, à l'image de la mère qui déjà avait suggéré cette image non en vertu d'un rappel anecdotique mais d'une profonde motivation imaginaire éveillée par cette circonstance. Le cercle dont le symbolisme de la fileuse et du tissu auquel se réfère le vers 12 forme des épiphanies est en effet un symbole universel de la totalité temporelle et du recommencement⁷⁵ et c'est pourquoi dans le cadre de cette seule strophe 3, il apparaît de trois façons, d'abord sous le verbe "retrouver", puis sous les deux thèmes de l'ascendance et du tissage.

Dans les autres séquences, on peut retrouver sous diverses transformations d'ordre politique ou idéologique ce même thème du retour. C'est ainsi que la séquence deuxième oppose en deux strophes et les ordonne d'une certaine façon qui prépare le terrain à l'harmonie cyclique les phases du déclin et de la renaissance. Celui qui parle se situe dans la zone d'aliénation et partant, il ne peut, fidèle à son propos didactique, accéder au côté lumineux de la totalité. C'est pourquoi les deux strophes sont apparemment construites sur le même embrayeur "je vais" (v.1,5) mais, à la strophe 2, une virgule intervient immédiatement créant une rupture de construction par laquelle le "je" se dédouble sous la forme du pronom "quelqu'un" (v.5) pour devancer sa propre trajectoire vers le réel lumineux. Ici les deux phases du cycle seront représentées par les notions d'irréalité et de "réalité", formés statiques

⁷⁵ Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, ..., p.372.

de la dialectique agro-lunaire.

Enfin la séquence 3 prend de la distance temporelle par rapport aux deux ensembles précédents pour tracer une sorte de bilan. Tantôt sous la forme cyclique, tantôt sous la forme progressiste, le poème nous ramène à l'intégrité de l'origine. Tout d'abord, par deux termes opposés dont la virgule intercalaire souligne la relation d'identité, le premier vers met en évidence l'instrument même du retour, ce regard qui tout à l'heure "labyrinthe ô mes yeux" (I, v.9) apparaissait sous forme d'absence (I, v.12). Cette fois, le poème s'affirme comme regard c'est-à-dire comme miroir d'une existence et instrument de présence au monde. Le poème est vu comme une prise sur le réel dans la dérive du destin (III, v.3). Même si les dernières strophes emportent le poème vers le futur, l'on peut encore voir que le futur est une résurrection du passé, donc le couronnement d'une démarche cyclique. Ne dit-il pas que les vies sont désamorçées de leur être (III, v.6)? Cet être constitue une stabilité originelle que le poème tentait de retrouver. Enfin, l'image même de l'histoire et du temps faisant surface (III, v.8) peut être interprétée comme un retour à la "réalité" d'avant l'aliénation. De cette convergence des thèmes et des images bilatéralement traitée comme les éléments d'un retour ou d'une marche en avant, le dernier vers de la séquence IV, significativement détaché par un blanc, donne une dernière et énigmatique manifestation:

hommes, souvenez-vous de vous en d'autres temps (IV, v.4) [.]

S'agissant de la démarche cyclique, le vocatif didactique invite la mémoire à retourner à "d'autres temps", donc à un souvenir de l'existence

d'avant la chute. La conclusion pourrait être que le poème écrit sous les signes concurrents du cycle et de l'arbre les emmêlent de façon inextricable permettant à l'analyste la lecture sur deux portées. Nous avons tâché de suivre la ligne du retour montrant qu'un des aspects essentiels de l'entrée dans une "histoire et un temps qui seront les leurs" (III, v.9) consiste en une renaissance d'un temps antérieur.

Les petits poèmes qui terminent la section J'avance en poésie, donc le recueil, portent les marques assurées du schème cyclique. D'une façon générale, ils respirent l'euphorie d'un recommencement. Le quatrième amour⁷⁶ nous en fournit un premier exemple par le sens même du titre. L'ordre numérique souligne à la fois la succession et le recommencement de l'amour. La première strophe surtout exprime l'alternance cyclique dans le verbe itératif: "pour retrouver" (v.2) qui donne le signal d'un retour à la durée magique. Le poème exprime, en effet, la béatitude de l'amour, par une transfiguration dans le "fracas" et la "beauté" (v.6) et la réflexion spéculaire de l'aimée par celui qui aime. Les deux traits essentiels de l'ordre cyclique peuvent donc se lire facilement: l'idée de recommencement et, par celui-ci, la restauration d'un ordre magique. L'enthousiasme du retour se perçoit dans la gradation de la strophe 1, "voix", "lévitation", "jeux". La strophe 2, en reprenant la construction de la première par la préposition initiale "pour", "par" et par l'inversion, crée une attente dont la strophe 3 sera la résolution. Là se trouve également un contrepoint entre l'état

76 H.R., Le quatrième amour, p. 84.

amoureux et la "déréliction" au point de vue sémantique, mais l'allure triomphale qui est affirmation déjà de l'illumination céleste de la strophe 3 l'emporte dans la foulée des éléments binaires qui groupent des substantifs d'abord: "fracas et beauté" (v.6), puis des adjectifs: "intime et publique" (v.7). La troisième strophe prend son départ dans une coordination "et" déjà pressentie à la strophe 1, vers 3, et c'est pourquoi, en un sens, le poème était déjà complet à ce point. S'il continue, c'est afin de mieux étaler par redondance la nature transformative de l'amour. Quoiqu'il en soit, la construction de la strophe 3 demeure identique à celle des deux précédentes par la position du verbe au début. Le modèle demeurant le même, l'effet global reste celui de l'accumulation, de la redondance. Par contre, la variété splendide des substantifs et l'économie des adjectifs assurent au poème une diversité et des effets de progression qui conduisent à la transposition finale. Les derniers vers ramassent tout le contenu magique du temps de l'amour et par deux modulations syntaxiques opèrent une véritable transposition du narratif à un état de béatitude spéculaire. D'abord la comparaison en rejet donne à l'image du "moi", devenu rupestre, un relief saisissant qui renouvelle la représentation tandis que le pronom revenu au "je" de la première strophe, autre phénomène de circularité formelle, s'accroît en vocatif au dernier vers en immobilisant l'image sur une dernière transformation de la pierre suggérée en ciel. Bref, la dynamique de la représentation et du mouvement narratif réside tout entière dans la régénération cyclique par laquelle le "moi" accède à un état céleste confondant le "moi-tu" dans l'image unique du "je" tatoué au "toi". Le

cycle nouant sa boucle ouvre la dimension sacrée où se déploie une geste immobile, d'une qualité temporelle tout autre: "je te porte..." (v.8).

Lieux communs⁷⁷ dont le titre mis en rapport avec le contenu signifie le caractère inéluctable de l'ordre cyclique, déroule sous une forme elliptique, mécanique, l'alternance cyclique et les perpétuels recommencements qui scandent le rythme des relations humaines en le mettant en rapport avec le recommencement immense de la mer... Ce jeu de termes répétés "Personne", "mais", organisé en distiques symétriquement partagés par la reprise du leitmotiv "personne personne" (v.3), masque une réflexion d'ordre cyclique et une admirable description de celui-ci:

mais il était une fois toutes les fois
jamais toujours et pourtant (v.4,5) [.]

Le jeu des adverbes tisse la continuité du temps en illustrant la coïncidence du commencement et de la fin, figure temporelle immédiatement spatialisée dans l'adjectif détaché de l'ensemble, élevé à une signification centrale et totale: "océaniques". La mer est en effet comme le serpent ce qui recommence sans cesse et, par son étendue, un tissu homogène et infini. C'est là une image de l'éternité qui, sitôt établie comme un point central, engendre cependant la suite du poème par le nombre pluriel qui le connotait. Le couple, dans les deux derniers vers, est présenté comme une image circulaire puisque les deux personnes distinctes du "moi" et du "toi" se fondent dans le "nous", personne totale, et que la formule met en évidence le parcours cyclique de la distinction à la fusion et la répétition de cet ordre:

⁷⁷ H.R., Lieux communs, p. 85.

le nous de toi
le nous de moi (v.7,8) [.]

Enfin, aux marques particulières du dernier vers, s'ajoute le fait que, sans verbe, il présentifie comme un cliché immobile la plénitude du couple résumée dans le "je" et, s'extrayant ainsi du contexte, il atteint une autre dimension du temps.

Comme on a pu le voir, si les poèmes illustrent dans leur déroulement et sous divers éclairages, dans des mises en scène différentes, et à différents degrés d'intensité la figure cyclique, les titres des derniers poèmes à eux seuls expriment la quintessence de la structure temporelle. L'examen des neufs derniers. D'abord ces titres en apparence abstraits: Art poétique⁷⁸, Lieux communs⁷⁹, Le Québécois⁸⁰ condensent un parcours circulaire. Art poétique, éclairé par son développement, consiste en cette réappropriation par un "je" douloureux de la science des pères dans laquelle les derniers vers réinstallent. Le présent actualise l'âge des pères et les points de suspension, ponctuation plutôt rare chez Miron, donnent à la connaissance retrouvée dans cette paix neigeuse des origines une durée indéfinie, donc confinant à l'éternité de l'archétype:

j'entends votre paix
se poser comme la neige... (v.13-14) [.]

⁷⁸ H.R., Art poétique, p. 79.

⁷⁹ H.R., Lieux communs, p. 85.

⁸⁰ H.R., Le Québécois, p. 86.

Lieux communs consiste dans les deux sens du terme, soit en ces vérités éternellement identiques, image-même de la répétition sapientielle, soit dans la confluence commune du "moi" et du "toi" dans un point toujours le même, un lieu toujours identique et recommencé, l'océan-couple qui offre la pure image du changement dans l'unité profonde. - Le Québécois thrope, à sa façon, transforme l'histoire de l'homme québécois en espèce de musée. Si l'on peut dire, le cercle bouclé: "terminus" (v.2), le poème dégage dans un vers conclusif (v.1) une perspective globale de "l'autre vie" (v.3). Son existence achevée, au terme du recueil et à la fin de l'histoire, le Québécois change de vie pour entrer dans la vie de l'histoire. C'est pourquoi celui qui parle lui donne un nom qui l'étiquette dans l'éternité et le transforme en notion historique globale. Hypostasié en espèce biologique, le Québécois thrope totalise une expérience historique. Ce terme donne à l'homme québécois une seconde vie qui est recommencement par une reconstitution érudite. Un titre tel L'ombre de l'ombre⁸¹ suggère un dédoublement qui est décalque, donc répétition d'une unité de sens. En même temps, l'expression prise comme unité confère à ce lieu une dimension seconde qu'une analyse précédente a révélé être l'espace-temps cosmique. Si l'on se tourne maintenant vers Les années de déréliction...⁸² et Arrêt au village...⁸³, leur sous-

81 H.R., L'ombre de l'ombre, p. 80.

82 H.R., Les années de déréliction (ou le second recours didactique), p. 81.

83 H.R., Arrêt au village (ou le dernier recours didactique), p. 83.

titre "(ou le second recours didactique)", "(ou le dernier recours didactique)" contient une notion itérative dont on sait que, au plan idéologique, Miron prétend tirer une méthode de libération par un retour par delà l'aliénation aux sources du pays. Le "recours" est un instrument idéologique pour retourner à l'arrière, ressaisir la condition antérieure et accéder par la lucidité du poème à la résurrection du pays. A côté, bien que dans un autre ordre, Le quatrième amour⁸⁴ signifie répétition et retour à l'état céleste comme nous l'avons établi.

Restent les deux derniers poèmes, Foyer naturel⁸⁵ et En une seule phrase nombreuse⁸⁶ qui, chacun à sa manière, mettent en oeuvre le schème cyclique. Si l'on examine le premier, ce titre Foyer naturel ne veut-il pas dire dans l'acception géométrique le point de rencontre des rayons, au sens figuré le domicile familial, au sens propre le lieu où se fait le feu. De l'ensemble de ces sèmes résulte l'idée d'un point central exprimant la perfection idéale du cercle. C'est pourquoi la circonférence-foyer peut facilement se prêter à l'archétype des lieux creux et rassurants, soit ici l'idée du domicile familial que connote l'adjectif "naturel". Enfin ce titre, à lui seul, désigne le lieu primitif et parfait de l'intimité première et jouissant de toutes les caractéristiques de la "coupe" dans la symbolique du tarot. Joignant le poème au titre, l'on peut apercevoir dans la mesure où celui-ci consti-

84 H.R., Le quatrième amour, p. 84.

85 H.R., Foyer naturel, p. 87.

86 H.R., En une seule phrase nombreuse, p. 88.

tue le prédicat de celui-là que la structure dominante du poème, est celle du retour à l'état naturel après un voyage erratique volontairement occulté. Or le "Foyer naturel" n'est pas autre chose que la fantaisie magique (ou folie) que naguère nous avons étudiée comme jumelle du "moi-poésie". Encore une fois, le retour à l'origine et au centre substantiel ouvre l'entrée à un espace-temps magique. Le texte le dit normalement puisque, en cédant à la "belle folie" (v.1), il acquiert les "yeux magiques du hibou" (v.3), les deux faits étant placés dans le texte dans un rapport de simultanéité: "avec..." (v.3). Et enfin, le texte subit une transformation syntaxique en échappant aux lois de la construction normale. Comme nous l'avons vu pour la chute du Quatrième amour⁸⁷, le vocatif absolu du "moi" éclate aux derniers vers pour affirmer l'état de plénitude atteinte qui est le retour à l'origine. Ici le procédé est encore poussé d'un cran puisque, commencé dans les formes normales de la subordination: "parce que..." (v.5), la mécanique syntagmatique se coince en apparence sur le vocatif "moi" et refusant de se donner une sanction normale, elle répète le pronom en lui donnant trois épithètes substantivées. La mise en page souligne cette anomalie, l'absence du verbe, par un jeu violent de blancs. Du point de vue cyclique, cette affirmation absolue de l'essence du "moi" restitué à la plénitude s'accompagne d'anomalies syntaxiques et prosodiques pour signifier la cessation de la durée profane et la restauration de l'ordre sacré dans tout l'éclat du "moi" changé en sa forme absolue. En une

⁸⁷ H.R., Le Quatrième amour, p. 84.

seule phrase nombreuse⁸⁸ ne possède pas de prime abord des marques aussi évidentes de la dictée imaginaire. Pourtant, dans un registre mineur, ne peut-on pas discerner les linéaments de l'harmonie cyclique? Dès le titre s'impose la notion totalisante de l'unique résumant le divers et le ramenant à l'unité: "en une seule phrase nombreuse". Par rapport à l'ensemble de ses poèmes, l'auteur veut dans une formule donner la clé de leur fabrication, à savoir l'imitation des poètes "de tous pays, de toutes époques" (v.2). Le schème cyclique sous-jacent au titre annonce que l'hommage à d'innombrables auteurs ne sera proféré qu'une seule fois. Le poème lui-même déroulera un véritable tissu où l'harmonie cyclique joue à plein. Un simple examen de la prosodie révèle que le style épistolier a pour but de multiplier les rejets, donc de créer d'un vers à l'autre un mouvement continu illustrant le lien, le fil conducteur que le poète prétend avoir procuré aux siens. Il présente son "art poétique" comme un emprunt aux poètes d'ailleurs, donc un recommencement de ces poètes par lui, de leurs "mots" et "écritures" (v.3). Puis cette première illustration se dédoublant, elle devient par voie de conséquence le lien cette fois entre les hommes d'ici... L'expression: "leur propre fil conducteur de l'homme" (v.8) semble du reste déborder la simple communication des hommes pour relier ceux-ci à l'espèce humaine. Ainsi que ce soit au niveau de l'idée, de la démultiplication du phénomène du lien, de l'illustration prosodique de vers à vers, le poème crée un emboîtement de cercles puisque le poète recommence l'art

88 H.R., En une seule phrase nombreuse, p. 88.

des poètes, les hommes d'ici se parlent à l'image des poètes et que cette communication reproduit "le fil conducteur de l'homme" (v.8) à la dimension de l'histoire totale.

Les Courtepointes⁸⁹ présentent moins de mises en scène à l'état pur de la structure cyclique. Pourtant, elle se retrouve dans les stratifications de textes, quoique englobée et dépassée par une tendance imaginaire plus puissante. S'appuyant sur la figure géométrique du cercle qui traduit au plan du microcosme l'idée de perfection idéale attachée à la fermeture et à la similitude, et au plan du macrocosme, la recherche des archétypes creux et rassurants, l'imaginaire dégage la notion de cycle ou d'éternel retour qui constitue une vision du monde conciliant l'unité et le changement. Nous allons maintenant en cachant la portion progressiste des Courtepointes tenter d'extraire le matériau cyclique de l'ensemble des poèmes.

La courtepointe première⁹⁰ semble placée sous le signe du futur mais le personnage qui s'avance a, au préalable, effectué une révolution sur lui-même et c'est sur l'appui de l'origine et des certitudes humaines et telluriques qu'il peut aller au-delà d'un simple retour à l'ordre originel. Aussi que l'on regarde de près les émergences d'un cycle désenchanté, c'est-à-dire privé de son aura merveilleuse parce que désormais il sert de tremplin au futur et que le but merveilleux n'est plus à la fin-commencement mais dans l'avenir. Les deux affleurements

89 Gaston Miron, Courtepointes, coll. Textes 1, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1977, 54p.

90 Ibid., [Courtepointe] 1, p. 11-15.

explicites de la structure du cercle sont signalées par un vers embrayeur caractérisé par un présentatif familier de même nature démonstrative:

c'est mon affaire (v.12)
c'est à voir (v.30) [,]

et par le sémantisme jumeau du "moi" apparié à la terre/homme (B, v.2; D, v.2) dont un adverbe connote l'étroite proximité: "flanc contre flanc" (B, v.3), "le doigt dessus" (D, v.3). Ainsi les séquences 2 et 4 de la première courtepointe ont-elles une similitude structurale tant au plan lexical que sémantique. Elles se conclueront de même sur un distique dont la signification réinsère la parenthèse cyclique dans le cadre progressiste de l'ensemble. Arrêtons-nous donc à l'analyse de ces segments dominés par l'idée cyclique, soit la strophe 1 des séquences 2 et 4. Dans les deux cas, que ce soit par la coordination "et" (B, v.2) ou par le sémantisme d'indication et de contiguité de l'adverbe "dessus" (D, v.3), deux éléments sont rapprochés dans un étroit rapport avoisinant la gémellité; "la terre et moi" (B, v.2) ou dans un autre ordre fort voisin, celui de l'intimité idéologique: "l'homme / le doigt dessus" (D, v.2,3). Il faut lire les Courtepointes comme la résultante d'une démarche consignée dans L'Homme rapaillé dont les Courtepointes elles-mêmes reprennent souvent la problématique sous forme de réminiscences ou de rappels d'états antérieurs. Essentiellement le profil d'ensemble livre la démarche initiatique d'un homme souffrant de la non-coïncidence à soi qui rentre dans la maison de ses origines et qui ensuite poursuit, après cette récapitulation, sa route vers un horizon-avenir. On comprendra donc que, à la veille de tracer les signes d'un

envol, le poète donne ses feux de position, précisément dans ces deux séquences. Celles-ci synthétisent les démarches de l'identité refaite par une réintégration dans l'intimité tellurique et humaine: "la terre et moi" (B, v.2), "l'homme" (D, v.2). Le motif cyclique sert donc à signifier la réappropriation de soi et l'acceptation d'un sort à la fois québécois et universel qui seuls peuvent donner sens et direction à la marche proposée par cette première courtepoinTE. La structure cyclique, en harmonisant le "je" à ses archétypes fondateurs devient alors le tremplin du futur.

Autre usage éloquent de la structure cyclique dans Fragment de la vallée⁹¹. Nous appuyant sur les analyses précédentes qui nous ont révélé une si riche moisson imaginaire, rappelons que le "pays" et le "je" sont liés dans une relation de gémellité, par les traits descriptifs de l'humiliation, et en même temps par une relation de couple à cause de l'image du coIT clairement amalgamée à celle de la "prostration". Or la figure temporelle du cycle est préfigurée par la figure spatiale du cercle et implicite dans les images jumelles et nuptiales. En effet, la figure jumelle repose sur un redoublement, une répétition et la figure du couple unissant des principes opposés les fond dans l'unité antérieure. Ici, l'interpénétration du jumeau et du couple renforce la similitude du "je" et de la "terre" sous les marques de l'angulosité balourde, de la maigreur prostrée. Voyons comment les deux strophes centrales du poème déploient les deux moitiés du cercle. La première

91 [CourtepoinTE] 2, Fragment de la Vallée, p. 19.

fait voir "la courbure séculaire des hommes / contre la face empierreée..." (v.7,8) dessinant la première moitié du cercle tandis que la seconde "[défait]... de la... prostration des pères" (v.9,10). Evidemment, seule la première moitié intéresse le propos de ce chapitre parce que le principe de la libération dite en ce poème est la rencontre de l'homme et du sol. La strophe 1 en marquait l'aimantation imaginaire dans ce long, minutieux et circonstancié vocatif sentant la caresse et l'approche. Ailleurs nous avons montré le rapport d'identité entre le pays et le firmament, celui-ci n'étant que le pays en vol. Or, sous l'orientation progressiste très claire du poème, travaillé le motif cyclique que la dynamique du poème transforme en force progressiste. Le Fils reprend le geste des pères en l'inversant. C'est sur cette répétition capitale que repose la signification du poème. Le Fils embrasse et possède la terre, et les "printemps montagneux" (v.8) allègent l'étreinte naguère pesante et humiliée des pères. Celle-ci, l'embrassement du "je" et de la "vallée de l'Archambault" (v.2) ne cesse pas, elle se délivre seulement de la servitude. Tout au contraire, le "je" ailé qui prend son envol final porte tous les signes de sa parenté au sol, et le ciel-corneille n'est que le "je-pays" donnés l'un à l'autre dans la physionomie jumelle et le geste du retour. Le reste appartient au progressisme.

Cette deuxième courtépointe comporte en outre une série de quatre courts poèmes dont il n'est guère malaisé de regrouper trois sous l'inspiration cyclique. Que ce soit En Archambault⁹², En Outaouais⁹³ ou Dans mes arpents d'yeux⁹⁴, ce qui poursuit et exalte le poète, c'est la

terre éternelle, toujours recommencée dans le cycle des saisons. De l'un à l'autre poème, l'aspect itératif des saisons, que ce soit l'hiver, le printemps ou toutes à la fois est encodé avec force et connoté par une vive affectivité. La forme démonstrative-exclamative (En Archambault), le vocatif (En Outaouais; Dans mes arpens d'yeux) révèlent le profond impact imaginaire de la rotation des saisons et une sensibilité exceptionnelle à leur rythme. L'adverbe "encore" (En Archambault, v.3; En Outaouais, v.1) insiste sur l'éternel retour de la cadence saisonnière tandis qu'un autre adverbe "tour à tour" (Dans mes arpens d'yeux, v.3) met en relief la succession harmonieuse de leurs phases. Dans les deux cas, une marque textuelle intervient pour créer un effet exclusif et souvent plus intense que les autres signes afin de faire de l'aspect cyclique le centre non seulement imaginaire mais formel des poèmes. Pour les deux premiers, ce sera la virgule liée à l'exclamation qui souligne la présence cyclique; pour le troisième la répétition d'un vers élément à élément sous une forme ou une autre fournit un commentaire prosodique à l'adverbe déjà analysé: "tour à tour" (Dans mes arpens d'yeux, v.3):

Cette terre...

.....
c'est déjà, et encore l'hiver! (En Archambault, v.1,3) [,]

Terre encore, terre éprise! (En Outaouais, v.1) [,]

92 [Courtepointe] 2, En Archambault, p. 20.

93 [Courtepointe] 2, En Outaouais, p. 21.

94 [Courtepointe] 2, Dans mes arpens d'yeux, p. 21.

terre tour à tour taciturne et tourmenteuse
terre tout à la fois en chaleur et frileuse
(Dans mes arpents d'yeux, v.3,4) [.]

On remarquera que le lien entre ces trois poèmes saute aux yeux à cause de la répétition du terme "terre" commun aux trois, y compris le premier où la rime "hiver" équivaut à la reprise du terme d'autant plus que le présentatif "c'est" joue le rôle de copule entre "terre" et "hiver". Or la raison profonde de cette répétition réside dans une motivation d'ordre imaginaire qui est l'idée de cycle inspirée par le spectacle de la terre changeante. Un détail significatif le confirme du reste quant au troisième poème. L'adverbe "tour à tour" qui exprimait la répétition et le recommencement est remplacé par "tout à la fois". Alors la somme des phases se transforme en totalité et s'identifie à la "terre" même, comme le veut du reste la fonction adjectivale qui connote la terre de changements saisonniers. La terre atteint donc à la réalité totale synthétisant dans son unité profonde toute la ronde des changements⁹⁵. Les trois poèmes apparaissent dans leur vraie nature d'hymne à la terre parce que celle-ci est le lieu et la révélation de l'éternel retour, idée qui donne à l'esprit une explication globale de l'existence humaine et du comportement de l'univers. Enfin, l'épiphanie cyclique ne se manifeste jamais sans qu'un changement de qualité n'affecte le temps. La forme exclamative, orante presque, montre que la "terre" est considérée comme une déesse lunaire dont les phases explicitent le destin de l'homme.

95 La répétition des phonèmes renforce encore l'expression du cercle. L'allitération des "t" qui accompagne celles des mots donne à l'idée du retour une traduction d'une intensité obsessionnelle.

Par deux fois au moins, pour En Archambault et En Outaouais, le retour de l'hiver ou du printemps fait rentrer dans le temps magique, ce que traduit l'arrêt du texte sur une ponctuation et l'étalement des images splendides d'En Archambault accumulées par la coordination "et" ou le tableau d'aube-printemps qui forme le long déploiement prédicatif de l'exclamation initiale. Pure effusion de substantifs extraite du temps divisé par la suspension de l'espèce verbale et la retenue du terme culminant qui se pose à la fin comme un accord parfait: "miroitement".

Dans les deux cas précédents, l'annonce de la saison inaugure une hypotopose de souvenirs magiques liés à une longue science des saisons.

Pour conclure, l'exclamation des deux premiers poèmes peut trouver une justification dans le troisième dont le départ "in medias res": "Enfin je peux te regarder face à face..." (v.1) se présente comme la conclusion d'un long exil. Cette sorte de cri correspond à la rentrée à l'origine⁹⁶; au retour de la substance éternelle, et c'est pourquoi les connotations cycliques s'inscrivent dans un ensemble métaphorique restituant la magie de l'ordre tellurique retrouvé. Le cycle commande donc à deux titres l'inspiration de ces poèmes: en tant que règle de succession saisonnière, en tant que retour du "je" à la terre maternelle et ouverture d'une temporalité raturée par les vers préliminaires sur l'or-

96 Nous tenons de Miron lui-même que Dans mes arpens d'yeux a été écrit à la mémoire de son père. La mort arrive au terme de la deuxième courtepoincte exactement à l'image du retour saisonnier. Celui qui meurt touche à la terre au sens propre par l'inhumation, au sens figuré aussi comme à la patrie, à la mère. Le lien profond des trois poèmes, qui permet de retrouver en chacun ce cri de "terre", consiste donc en l'image du retour cyclique à l'asile originel.

dré magico-religieux symbolisé par le rituel des saisons.

Dans Rue Saint-Christophe⁹⁷, même si les catégories psychologiques de la nostalgie et de l'ironie occupent l'avant-plan narratif, le cycle agro-lunaire orchestre cependant l'ensemble du texte. Que ce soit au plan de la succession des phases, de la partition des images en deux aires distinctes, ou même de la dualité prosodique, l'on peut suivre les étapes du déroulement cyclique, même sous la forme dégradée de l'ironie. En effet, la disposition repérable à l'oeil en deux blocs, l'un aux vers larges, à cadence lente qui s'appuie sur le retour obsessif de l'adverbe "très", et l'autre isolé par des parenthèses, de vers courts répartis en deux strophes syntaxiquement personnalisées, crée les deux versants du cycle agro-lunaire. La strophe 1 correspond au déclin, à la chute et l'intonation d'une emphase ironique cache la mélancolie d'un automne. Quant à l'ensemble des deux strophes suivantes créé par des parenthèses qui les lient, leur tempo distinct à cause de la longueur des vers, de la cadence binaire de la strophe 2 et du contraste de l'expansion de la troisième par rapport à celle-ci, il s'oppose très nettement par un caractère de vivacité, d'inquiétude où se survit la jeunesse du "je" à la situation de vieillissement et d'incohérence que la strophe 1 expose. Par exemple, la strophe 2 décrit les effets de la dégradation corporelle: "...crépitements / d'yeux en décomposition" (v.6,7), "gong du coeur" (v.8), "mort invisible" (v.10), et donc au plan des images elle prolonge le régime de la strophe 1 mais elle procède sur

97. CO., Rue Saint-Christophe, p. 25.

un rythme haletant, antithétique à celui de la strophe 2, reposant sur le double effet de la reprise du motif interrogatif: "étais-je..." (v.6,8,10) et des trois rejets qui sanctionnent à chaque fois la reprise. Le changement de tempo qui forme un contrepoint antithétique à la nature des images traduit le regret lancinant et une inquiétude résurrectionnelle. En effet, tout en restant, à cause de la ligature des parenthèses dans le registre de la dégradation, cette mobilité prépare le retour de la jeunesse qu'une expansion syntaxique déroulant une seule phrase sous la mesure de quatre vers assouplis de rejets expose sous le mode de la simultanéité introduit par le subordonnant "cependant qu'..." (v.12). Cette construction est donc paradoxale, antithétique, et c'est pourquoi elle est ironique jusqu'à un certain point parce que la prosodie dit autre chose que le sémantisme. Les parenthèses elles-mêmes considérées dans leur effet global lié à la mesure brève des vers servent à marquer la survivance et la capacité résurrectionnelle quoique intermittente de la jeunesse. L'ironie consiste à présenter la phase lumineuse d'abord déguisée sous les oripeaux de la dégradation et obsédant sourdement le "moi" vieilli. La dernière strophe illustre au mieux notre proposition initiale que l'harmonie cyclique transparaît sous les catégories psychologiques du regret ironique. Le "moi", en effet, qui avait "perdu toute trace de soi" (v.3) ressurgit sur le seuil de son visage (v.14). N'est-ce pas l'alternance cyclique de l'épiphanie et de l'occultation se succédant à cadence répétée: "... des fois / de plus en plus brèves et distantes" (v.12,13)? En définitive, le jeu cyclique ordonne la succession du poème même si, par un jeu formel, ses phases

se déguisent l'une en l'autre, la jeunesse perçant sous le dégradé. Il n'est pas jusqu'à ce "je" surgissant à la fin qui ne témoigne de la personnalité archétypale, indiscutable et comme magique du "moi" par delà les injures du temps. Ce dédoublement du "je-visage" atteste deux natures, l'une éternelle, l'autre temporelle, et la dégradation ne consiste pas dans la destruction de la première mais dans l'aptitude sans cesse plus intermittente du "visage" à s'ouvrir sur l'épiphanie du "moi" éternel.

Un poème tel Félicité⁹⁸ ne se laisse pas facilement pénétrer à cause d'une construction subtile, allusive qui brouille les personnalités et rend difficile l'établissement d'une chronologie. Pourtant la reprise de ce que nous savons par l'analyse de la figure jumelle permet d'établir que le lien du "je" à Félicité, fondé sur une pénurie commune de mobilier: "tu n'as pas de maison ni de chaise" (v.2), l'errance hors de soi (v.3) et le partage de la "pose ancienne" (v.4) crée une figure spatiale qui redouble le "je" et donc esquisse par analogie du spatial au temporel la possibilité d'une répétition. Le poème commence bel et bien en phase privative qui est donnée dans le présent et pourtant la relation jumelle tourne vers le passé qu'un adjectif suggère: "ancienne" mais qui n'est pas encore saisie comme durée, s'agissant d'une caractérisation. Parmi différentes possibilités, le dernier vers de la strophe l signifie que par la relation jumelle le poète renoue par delà l'exil du présent ou simultanément à celui-ci avec le passé et que celui-ci se répète, s'actualise par la figure spatiale. Le ton du poème, cer-

98 CO., Félicité Angers, p. 26.

tainement ironique, semble se définir comme un contraste entre une relation appartenant à l'ordre magico-religieux et la vétusté impuissante de cet "autrefois" dans l'ordre du présent profane:

qu'est-ce qu'on ferait, nous, avec des mots
au point où nous en sommes, Félicité, hein? (v.5,6) [...]

La forme du poème suggère le cercle qui est la représentation géométrique de l'idée de cycle. En effet, le dernier mot du poème: "tu l'appelas" (v.8) reprend la formule du premier vers: "Félicité Angers que j'appelle..." (v.1) avec deux différences toutefois. Le sujet du verbe est passé du "je" (v.1) au "tu" (v.8), et une autre capitale: du présent le verbe est devenu passé simple. L'espèce de négligence ou d'imprécision, très voulue, qui préside à cette rêverie narquoise permet des hypothèses dans l'ordre cyclique. D'abord le changement de temps indique un retour dans le temps par lequel, en vertu de la relation jumelle, celui qui parle, en "[appelant]" reprend la plainte d'amour de Félicité Angers. Et enfin, à ne considérer que le dernier vers: "rien n'a changé..." (v.8), il y a affirmation d'un ordre transhistorique condamnant le reste à la facticité. A cela s'ajoute le premier vers du distique final dont la forme nominale supprimera la durée, escamotage dont l'adverbe "encore" accentue l'effet. La relation jumelle en fusionnant les deux personnes permet une audacieuse affirmation. Le "je", en dépit de l'âge et de la dépossession, reste ancré dans l'amour intemporel: "toutes les femmes, Félicité, toutes encore" (v.7), tout comme Félicité autrefois appela son aimé. Dans les deux cas, les mots furent impuissants à donner l'amour. Le mystère du poème, comme nous l'avons déjà signalé, repose sur la nature indéfinie de l'antécédent du pronom "il" au dernier

vers. Est-ce l'amour d'Alexis Tremblay⁹⁹ ou bien est-ce au terme du poème "Félicité" selon que le dernier vers se lit dans la ligne syntaxique des précédents, ou bien qu'une rupture invisible, l'en détache. Quoiqu'il en soit, l'ambiguïté naît beaucoup plus de la présence cyclique que d'une amphibologie sans doute voulue. Ainsi les deux écrivains, unis par la plume et le désir, se joignent dans "cette pose ancienne" (v.1) et le mouvement du "je" s'enlaçant à Félicité est d'un recommencement. Les deux sont comme figés dans l'attente de l'amour, qui continue à luire comme un point fixe, hors de la durée, au sein d'un présent vide et que tire vers l'origine le rite de l'appel proféré par les deux personnages: "... que j'appelle" (v.1), "tu l'appelas" (v.8). Cette réciprocité jumelle s'exprimant dans l'acte d'appeler fait recommencer le temps et le fige en attitude ou en "pose" permanente.

Ecrivant sous l'éclairage de Mircea Eliade, nous avons déjà montré le rôle de l'orgie comme rite d'abolition du temps profane et de restauration du temps sacré. C'est en effet dans le retour à la fluidité première que l'on approche la création du plus près. Et comme il s'agit de répéter la cosmogonie, le désordre orgiaque précède toujours la restauration du cosmos. L'on peut lire Le vieil Ossian¹⁰⁰ dans l'optique d'un mythe de la révélation et du recommencement. Une coordination "et" à la charnière des deux strophes qui le composent invite justement

⁹⁹ On se souvient qu'Alexis Tremblay est le nom de l'amoureux de Laure Conan tel que nous l'ont révélé les travaux de Soeur Jean de l'Immaculée et de M. Roger Lemoine.

¹⁰⁰ CO., Le vieil Ossian, p. 26.

à lier par un rapport qui est en même temps de simultanéité et de conséquence une description de tempête les nuits d'hiver et l'ouverture sur le pays substantiel. En effet, n'est-il pas frappant de constater que le poème construit sur le rapport de deux strophes opposant la fluidité au ferme opère un balayage de "l'espace" (v.2) permettant l'accès à "l'intimité de la durée" (v.9). Le contraste s'appuie du reste sur la description de la strophe 1, profuse, toute fragmentée par des virgules pour signifier l'éclatement spatial et la continuité sobre et éloquente de la strophe 2 où la coordination deux fois répétée "et" jointe à la rime intérieure: "j'entends" (v.9) et "tenant" (v.10) ainsi que la structure isomorphe des compléments: "... l'intimité de la durée" (v.9), "les mancherons du pays" (v.10) stabilisent la pensée en retardant la sanction syntagmatique du complément final: "et j'entends... le vieil Ossian..." (v.9-11). Aussi peut-on bien voir que par la magie de la tempête qui est fragmentation de l'espace et règne nocturne, le "je" émerge du chaos et, ferme, du lieu où il se trouve, c'est-à-dire le chaos de la nuit de tempête, il accède à quelque chose de caché et d'intime. L'image-titre qui s'accomplit au dernier vers révèle par son sémantisme érudit le sens jusque-là latent: au sein de l'orage et du déportement des éléments, celui qui parle garde le sens et la posture de son ancrage essentiel au pays. Ce geste qui est celui de la fidélité libère l'ineffable musique des origines. Ossian n'est-il pas un barde national incarnant par image le chanfre du Québec que veut être Miron? En résumé, ce poème exprime la permanence de l'origine à travers le déchaînement cosmique, mieux le désordre de la tempête crève un monde im-

médiat caractérisé par l'atomicité des "maisons" (v.6) pour percer sur un univers clos et plein: "l'intimité de la durée". Il ouvre par l'énergie orgiaque de la tempête la représentation sur un monde enchanté, d'un caractère musical, à la fois antique par le personnage évoqué: "le vieil Ossian" et électroniquement moderne: "les radars" (v.9). C'est donc par le changement qualitatif d'une strophe à l'autre, de l'espace chaotique à "l'intimité de la durée", de l'impersonnalité des maisons en dérive à l'émergence du "moi" synchronisant le pays que se manifeste l'écart entre les deux ordres du profane et du sacré et que le rite de l'audition par delà la tempête orgiaque rétablit le lien avec un pays durable.

Demain l'histoire¹⁰¹ appartient sans doute davantage à la structure dramatique, mais il est intéressant de noter que celle-ci est mise en oeuvre à partir d'une amplification fondée sur la mécanique du cercle. Le tragique "demain" annoncé par le titre consiste en un retour à "la vacance historique de l'origine" (v.11-12). L'"Histoire" (v.14) d'avant l'homme, pour une fin démonstrative, représente donc un au-delà du néant auquel le poème ramène par une série de morts se répétant et s'emboîtant par une mécanique fatale. A la strophe 2, la mort n'est plus présentée comme un acte individuel mais comme une mort pour tous. A la strophe 1, c'était la mort du peuple et à la strophe 3 l'Humanité elle-même retourne au néant historique. De cette façon l'idéologie qui préside au poème donne au dramatisme propre à celui-ci une

101 CO., Demain l'histoire, p. 33

base cyclique et comme on le verra bientôt progressiste à rebours. Cet usage antiphrasique de l'idée de retour donne un jour cruel à la réalisation inversée du processus cyclique. Le point d'origine coïncide à "la vacance historique" (v.11) au lieu d'être l'archétype substantiel, et par une contagion qui gagne de proche en proche, "ce peuple" (v.21), chacun et l'Humanité entière opèrent successivement la tragique rentrée au néant. Le caractère dramatique alors puise sa puissance noire dans une subversion de la finalité du retour puisque le recommencement n'est plus retour à la plénitude mais rentrée au néant. Quand les schèmes universels de l'imaginaire se manifestent à travers des récits, des mises en scène diverses, il entrent en composition avec des données historiques, psychologiques et peuvent être affectés par des procédés de rhétorique sans pourtant cesser d'opérer dans leur dynamisme propre. Dans le cas présent, l'idée de cycle a été mise au service d'un processus dramatique afin de faire ressortir par antiphrase la nature prophétique, universelle de l'histoire du Québec.

Le finale des Courtepointes, séquences 6 et 7, accuse une forte tendance progressiste qui sera étudiée en détail en son lieu. Pourtant l'élan final s'appuie sur des répétitions, des reprises de diverses natures où l'idée de cycle joue un rôle déterminant quoique subordonné ou mieux incorporé à une structure envisagée et traitée comme plus large et plus englobante selon les lignes de force de l'imaginaire de Miron. A cet égard les 7 Séquences de la Bateche¹⁰² sont tissées dans le matériel cyclique, réinterprété il est vrai dans une optique imaginaire différente. A la séquence A, celui qui parle porte les qualifications

du Fils dans ses aspects noirs et lumineux. Nul doute que la marche n'appartienne au rythme lunaire en phase croissante mais en même temps le progrès s'accompagne des traits du vertige: "grands coups de tête à fusée chercheuse" (A, v.21), "pleins moulins de bras sémaphore" (A, v.5), "du vide de tambour dans les jambes" (A, v.4), "le corps emmanché d'un mal de démanche" (A, v.5). Le texte est couché sur la page au moment où l'imaginaire, ayant traversé la phase noire, pivote à l'extrémité du parcours et sur le pointillé noir entreprend la montée résurrectionnelle. Le mouvement double, synthétiquement encodé dans les quatre segments descriptifs ambivalents condense le dramatisme agro-lunaire qui, considéré dans sa totalité, trace le cercle parfait de la descente-retour. Enfin le vers 6, presque central par sa position, et centre par la forme verbale de l'impératif:

reçois-moi orphelin bel amour de quelqu'un (A, v.6) [,]

sonne comme une offrande de soi à la plénitude à laquelle le Fils aspire invinciblement. Il suffit de cacher sur la page l'orientation majeure pour surprendre le travail cyclique. De même que le Fils échappé de la Mère s'y rejoint par le mouvement érotique changeant celle-ci en amante ou épouse et que celui qui descend aux enfers en remonte glorieux, ainsi celui qui parle se dit "orphelin" (A, v.6) en opposition, et il marque

102 CO., Séquences de la Batèche, p. 43-45. Batèche, déformation du mot baptême pour dissimuler le juron. D'abord exclamation à valeur péjorative marquant l'exaspération ou la surprise. Miron substantive le terme et il en donne lui-même la définition: "La batèche ma mère c'est notre vie de vie" (B, v.1 et sq.). Dans ce terme, convergent de nombreuses nuances affectives depuis l'exaspération attendrie jusqu'à la fierté d'un destin misérable mais sien.

sa tendance à rentrer dans l'unité primordiale en se qualifiant de "bel amour de quelqu'un" (A, v.6). La structure majeure place sans doute le but en avant, dans le "monde" (A, v.7) mais immédiatement le "monde" est caractérisé comme "miroir de l'inconnu qui m'habite" (A, v.7). L'extérieur par le jeu spéculaire se transforme immédiatement en image de la mystérieuse intimité substantielle. Le mouvement de l'offrande, en se portant en avant, bascule en même temps le sujet dans sa dimension sacrée, archétypale, et c'est pourquoi nous avons décelé dans ce texte le travail inspirateur de la démarche cyclique.

Les séquences B, D et G de la Batèche peuvent se rapprocher par un trait commun, à savoir leur caractère liturgique fondé sur la reprise variée du vocatif-définition de "batèche" (séqu. B). Le chapitre consacré aux figures jumelles a déjà établi le caractère identique de la "vie-batèche", du "je" et du "nous" que la séquence G, par un simple jeu de substitutions à l'armature des vers illustre fortement. Pour l'instant, nous nous arrêterons à la séquence B, où chaque vers, à cause de la forme aphorique constitue un élément au même paradigme. En d'autres termes, tous les qualificatifs de la "batèche" donnés à chaque vers sous des formes variées (proposition adjectivale, complément du nom, complément de lieu) s'interchangent dans le paradigme et s'équivalent. Cependant, l'on peut du point de vue de la structure temporelle percevoir deux émergences du cycle: la première ressortit à la succession des générations par laquelle la "batèche" se répète et recommence. Les vers 7,8,9 énumèrent la succession du grand-père, au père, à l'enfant. Le même destin se reproduit d'une génération à l'autre dans une

suite identique dont on ne voit pas la fin. La seconde émergence concerne la qualité particulière de la "batèche". Une relation entre la première et la seconde séquence éclairera notre propos. L'on trouve d'abord une description péjorative du milieu urbain, détaillée par la reprise du verbe: "je traverse..." (A, v.8,10). Le locatif isolé, mis en évidence par le découpage prosodique: "dans la ville" (A, v.11) intervient au milieu d'un réseau de notations péjoratives: "des jours de miettes de pain" (A, v.9), "la nuit couleur de vin dans les caves" (A, v.9), "le cercle de l'ennui perroquet" (A, v.10), "les yeux des chiens malades" (A, v.12). Or la séquence B est écrite non dans le mode narratif mais dans la forme anaphorique qui consiste en la reprise du même substantif varié en 7 développements. La clé de cette construction réside dans l'opposition formelle entre les deux séquences qui cristallise autour de deux locatifs: "dans la ville" (A, v.11), "... dans nos montagnes" (B, v.4). La première de forme narrative combine le sémantisme insistant du verbe "traverser" (A, v.8,10) à des traits descriptifs de nature dépréciative d'où la force de l'idée de passer outre, d'aller au-delà. Sans que cela soit textuellement dit mais la succession sur la page le suggère, la mutation de la forme qui passe à l'invocation répétée et à la reprise fervente des caractéristiques de la "batèche" symétriquement disposées en addition au terme initial de chaque vers: "batèche", le lieu circonscrit et décrit par la séquence B s'oppose à la ville de la séquence A et il constitue l'espace auquel celui qui parle accède au terme de la traversée, les deux séquences étant, comme nous l'avons dit, construites sur le paradigme antithétique de la "ville /

montagne". Au caractère répétitif interne de la "batèche" se régénérant de génération en génération s'ajoute à la dimension des deux séquences une démarche cyclique. L'offrande à "l'amour de quelqu'un" (A; v.6), au "monde miroir de l'inconnu..." (A; v.7) s'accompagne d'une démarche de retour. La traversée de la ville correspond à la phase noire du jour lunaire au terme de laquelle brille la vérité de la "batèche": "... c'est notre vie de vie" (B, v.1). La différence formelle par l'anaphore qui, après le transitif, immobilise dans une appropriation fervente, contemplative, signifie un changement de palier temporel. On atteint alors un lieu, une assise de qualité intemporelle dont les compléments de la "batèche" forment le rayonnement et la glorification. "[C] 'est notre vie de vie" (B, v.1) peut sembler d'abord une formule d'insistance familière, mais elle peut aussi se lire littéralement et alors s'aperçoit le dédoublement mythique qui distingue le profane du sacré. L'immobilité et le caractère non-narratif de la séquence B sont dictés par la qualité archétypale de la "batèche". C'est ainsi que la "batèche" obéit à l'ordre cyclique par sa "répétabilité", par le mouvement de retour à l'origine qu'elle commande et par l'ouverture de la durée sur un temps fondateur d'une qualité toute opposée au profane urbain.

Le sommet des Séquences de la batèche se situe à la sixième dans ce poème déjà analysé plusieurs fois à cause de sa richesse imaginaire orchestrant la totalité du registre nocturne que ce soit au plan des figures spatiales ou à celui des structures temporelles. L'itinéraire de l'Abitibi à Grand-Remous, village de la Haute-Gatineau,

sert de substrat matériel à une méditation toute nourrie par les cycles de l'homme et de la terre. Superficiellement, la chronologie du poème va d'un soleil à l'autre, des "soleils carillonneurs du Haut-Abitibi" (F, v.1) à l'aube (F, v.17), après avoir passé par une agonié lycanthrope (F, v.4,5) et une espérance lunaire (F, v.6). Il s'opère donc une révolution terrestre du jour au jour par delà la nuit pendant laquelle se déroule le contrepoint dramatique du passage d'une sorte de mort-folie à une renaissance. Telle est la base circulaire de la narration et l'esquisse du parcours imaginaire qui figure le destin de l'homme. L'on voit aussi l'enchaînement de destins sans cesse repris puisque le même parcours imaginaire projeté dans la durée historique passe de l'"homme croa-croa" (F, v.16), aux "familles" (F, v.14), au "je" renaissant à l'aube (F, v.17) en passant par le mouvement tellurique patiemment recommencé: "temps bêcheur" (F, v.16). Chaque démarche considérée individuellement, obéit au schéma cyclique de la mort-résurrection, et l'ensemble articulant les unes aux autres constitue l'image de l'éternel retour puisque le même schème se reproduit du "je" aux "familles", des familles à l'homme et de l'homme à la terre. Dans le même temps, la pensée de celui qui parle passe de l'errance à la cohérence, de la tristesse hallucinée à la vigueur militante parce que la considération de l'ordre des choses par cette nuit de Grand-Remous le fait passer d'une conscience profane, historique, à une conscience totale et mythique fondée sur l'apaisement accordé par la révélation d'un ordre éternellement recommencé où la mort se redresse en vie, la douleur en espérance conquérante.

L'étonnante dernière courteline¹⁰³ somme réellement les démarches du poète à ce jour, non parce qu'elle occupe la dernière place du recueil mais parce qu'elle totalise l'ensemble des structures imaginaires étudiées jusqu'ici. Pour l'instant, afin de ne pas déborder le cadre de ce chapitre, nous examinerons l'aspect cyclique pour constater que son épiphanie, pour être moins spectaculaire que d'autres structures, joue cependant un rôle plus fondamental. Le premier vers s'ouvre par une coordination "et", renvoyant ainsi le lecteur à une démarche passée qui se continue dans le poème commençant. Fort nettement, la première séquence repose sur le parallélisme de deux moments de la durée: "lorsqu'il vint" (A, v.1) et "aujourd'hui" (A, v.6), le passé simple et l'adverbe assimilés par un espace dilaté qui les précède, marque visuelle associée au terme "un oiseau d'éternité" (A, v.2), "cet oiseau" (A, v.6). Cette répétition structurelle suggère le recommencement cyclique, identique à deux points de la durée. A y regarder de près, "l'oiseau d'éternité" devenu "oiseau" aujourd'hui s'accompagne d'une fulguration identique que ce soit dans la foudre nocturne ou dans le sillon "des soleils". Aujourd'hui possède donc le visage d'hier, il répète ce qui fut de toujours, d'où son caractère profondément cyclique, là seule division reposant sur la différenciation temporelle et la transformation du "je". En effet, l'"oiseau d'éternité" se manifeste d'abord dans une conscience crépusculaire, inapte à le saisir. Aujourd'hui, comme le texte le dit clairement, "avec la mémoire venue d'ailleurs"

103 CO., [Courteline] 7, p. 47-51.

(A, v.7), l'oiseau immémorial adhère aux "pas de l'homme" (A, v.8) parce que l'identité de cet oiseau nous est révélée par un parallélisme de forme. De l'oiseau, il nous est dit: "lorsqu'il vint" (A, v.1); or le verbe "venir" réparaît dans le texte sous la forme participiale à propos de la "mémoire" laquelle était déjà liée à l'oiseau par la préposition d'accompagnement "avec" (A, v.7). La mémoire constitue donc l'appropriation présente d'un contenu éternel et la marche de l'homme s'accomplit sous le signe "des soleils", eux-mêmes fulguration présente de ce qui fut "éclairs nocturnes" (A, v.5). L'on se souviendra que cette expression au singulier se trouvait dans Fragment de la vallée¹⁰⁴, dans le voisinage d'un autre oiseau - la corneille, au point où la courbe cyclique se redressait en "vol balourd" (Fragment de la vallée, v.19). Cette dense portion de la séquence 7 ne doit-elle pas son apparente obscurité à la matière ramassée du mythe cyclique, puisque dans une conscience évolutive la même histoire se répète et que la marche (progressiste) de l'homme se déroule sous les signes du soleil éternel et de la mémoire, c'est-à-dire de ce qui étant passé, s'actualise?

Ignorant encore les aspects imaginaires qui nous feraient anticiper le progressisme, la séquence B, par de singuliers déboitements de sens et des distorsions significatives de la durée révèle la profonde hantise du cycle. Si l'on supprime les éléments affectivo-narratifs pour ne conserver que les indications de la durée sous forme d'antériorité et de futur, on se rend compte que l'on ~~se~~ trouve dans une structure circu-

¹⁰⁴ CO., Fragment de la vallée, p. 19.

laire évidente où le passé et le futur se mordent la queue dans une coïncidence parfaite du commencement et de la fin. L'on assiste à une extraordinaire accélération de la durée, susceptible sans doute d'une interprétation progressiste mais également et plus fortement de celle d'un éternel retour. Il est dit que le passé n'est pas à l'arrière mais en avant ou, si l'on veut, que l'avenir est en arrière. Ainsi s'opère un renversement spéculaire de la durée par l'image du rétroviseur (B, v.3). Le temps accéléré ne débouche pas sur autre chose que l'éternel recommencement par une incessante transformation du passé en futur et du futur en passé qui fait coïncider "l'avenir" (B, v.6) avec "les sources" (B, v.6). Cette version étonnante de l'éternité par l'histoire cyclique se réalise textuellement par l'échange contradictoire du sémantisme du futur en celui du passé: "demain" (v.3) possède un "rétroviseur" (v.3), donc un pouvoir de projection en arrière et quand "demain" s'empare de nous en devenant présent, au lieu de nous pulvériser "en limaille" (B, v.4) vers le passé, il nous abîme vers le futur (B, v.1-4). C'est ainsi que l'on ne "rebrousse" pas "vie" en retournant au passé mais en subissant la poigne du futur. Une telle alchimie de la durée ne peut se concevoir ni se réaliser que sur la mise en oeuvre accélérée du parcours cyclique rapprochant jusqu'à la coïncidence "l'avenir" et "les sources" (B, v.6).

Une démarche aussi extraordinaire qui vainc le temps et se l'approprie précède quelque capitale révélation. Le poète, au terme de cet exil, qu'il appelle "cet hiver" (D, v.1), par l'instrument incantatoire de la "chasse-galerie des paroles" (D, v.2), approche de la révé-

lation ultime. On remarquera une sorte d'immobilisation exultante de la durée et l'ouverture de "la trame de l'insu" (D, v.4) sur le mystère de l'histoire. L'errance n'est immobile que parce qu'elle répète chaînon à chaînon la lignée d'ancêtres. En ce sens, le motif cyclique réapparaît pour sonner dans toute sa plénitude concrète, incarnée. On aura noté auparavant que le poète relativise les autres aspects de la démarche et qu'il faut désormais lire La marche à l'amour¹⁰⁵ comme de l'ordre d'une "éternité passagère" (C, v.3). Les deux dernières séquences seront consacrées à l'expérience de l'éternité, qui est simultanéité de tous les moments, donc répétition et recommencement immobile. Il convient de commencer l'examen de la séquence E par un rapprochement avec le temps rétroviseur de la séquence B. Les deux premiers vers:

dans le miroir d'enfance
l'horizon du futur antérieur (E, v.1,2)

reproduisent exactement l'accélération cyclique de la durée qui inter-changent le futur et le passé: "futur antérieur" (E, v.2). Or la même fonction temporelle est remplie par "demain" (séquence B) et par l'enfance (séquence F). La méditation abstraite du temps naguère va maintenant s'incarner dans l'expérience concrète d'une succession père-fille sur "la lignée d'ancêtres" (D, v.5). Le parallélisme ne s'arrête pas là du reste puisque la strophe 2 de la séquence E reprend le terme d'éternité et qu'un oiseau concret le "Fou de Bassan" (E, v.6) relie les "racines" (E, v.6) à "l'héritage de demain" (E, v.5). Fragment de la

105 H.R., La marche à l'amour, p. 38-41.

vallée¹⁰⁶ avait dit "l'éclair racine nocturne" (v.12) et son illumination délivrait la corneille. Ainsi l'"[oiseau]", les "racines" et le regard qui suit l'envol ("ma Fou de Bassan des yeux" (v.6)) se retrouvent dans une constellation identique. La séquence E reprend le thème de l'oiseau d'éternité, en insistant sur le terme "éternité", trois fois répété dont une entre parenthèses; la séquence B réapparaît également sous le thème du miroir. Mais ici, tous ces thèmes atteignent leur résolution dans celui du recommencement du monde par la paternité et l'enfance. C'est bien la boucle cyclique qui se manifeste et atteint sa plénitude dans le retour aux "chemins naturels"¹⁰⁷. L'enfance, en effet, condense le temps, recommence et reproduit l'histoire totale. C'est pourquoi elle est "miroir" (E, v.1), c'est-à-dire lieu de focalisation de tous les points de la durée, passé, présent, futur. La séquence E dira "l'horizon du futur antérieur" (v.1) et la séquence F, marquant le terme de la démarche: "J'ai enfin rejoint..." (v.1) accède à l'indicatif présent: "j'avance..." (v.3), "je te donne..." (v.7). Fait remarquable, la séquence E ne comporte qu'un seul verbe à mode personnel: "l'éternité aussi a ses racines" (E, v.3) à valeur plutôt descriptive, le reste étant suspendu dans des segments nominaux reprenant le même motif: "dans le miroir d'enfance..." (v.1), "dans le temps plus nu..." (v.7) d'où une certaine incomplétude suggérée par les points de suspension du vers 2. Ainsi se retrouve creusé dans le texte l'appel

106 CO., Fragment de la vallée, p. 19.

107 CO., [Courtepointe] 7, F, v. 1.

à une sanction verbale qui sera donnée à la séquence F. N'est-il pas remarquable de mettre en regard les trois circonstants de lieu:

dans le miroir d'enfance (E, v.1)
 dans le temps plus nu... (E, v.7)
 dans la floraison du songe (F, v.5) [,]

et de constater que le troisième et dernier seul se rattache explicitement à un verbe. L'isomorphie de construction joint à la complétude de la phrase finale marque comme l'apaisement et la possession au terme d'une démarche longuement suspendue. En même temps, sous trois aspects différents, d'abord explicite, "miroir d'enfance" (E, v.1), puis dépouillé, "dans le temps le plus nu..." (E, v.7), et enfin enrichi: "dans la floraison du songe" (F, v.5), le mystère de la durée représenté objectivement dans le miroir, métaphysiquement par le temps acquiert une valeur finalement intériorisée dans le songe où il devient le lieu éprouvé de la réversibilité de l'expérience cyclique. Exactement comme le miroir réfléchit l'image, le père expérimente par sa fille sa propre durée qui recommence. La séquence F illustre par deux fois le motif cyclique qui n'est plus hantise subconsciente ou structure profonde de la pensée, du langage ou de la forme mais objet en quelque sorte d'une expérience concrète, historique. Par exemple le distique:

j'avance quelques mots...
 quelqu'un les répète comme son propre écho (F, v.3,8)

contient certes le sémantisme de la répétition dans le verbe mais de plus il l'illustre visuellement par les trois points de suspension qui arrêtent le discours pour faire place à la répétition et par la rime "mots-écho" qui pour l'oreille reprend le discours initial. De cette

façon, le changement de génération s'opère dans l'unité profonde du discours. La strophe finale de la séquence F tasse dans une formule les phases du cycle et y condense le caractère profondément réitératif de l'enfance:

je te donne ce que je réapprends... (F, v.7) [.]

Le don du père à la fille, par un retour dont celui qui parle éprouve le pouvoir régénérateur, est renouvelé et "réappris" par celui qui donne dans l'acte même du don et de la réception de celui-ci. Au risque de la périphrase, nous avons commenté ce passage afin de faire apparaître la présence cyclique qui sous le récit de surface nourrit et dicte la réciprocité fonctionnelle à l'intérieur des pôles "père-fille" de la communication filiale. En s'inscrivant par sa paternité dans la "lignée d'ancêtres" (D, v.5), celui qui parle retourne à l'origine, il "rebrousse vie" et temps et conjoint dans un même acte d'errance immobile (D, v.3) le futur et les racines. Réellement, le temps est vaincu, et l'histoire possédée dans cette marche vers l'horizon futur qui est en même temps reprise et réincarnation de l'origine. La paternité concrète trouve son sens dans son aptitude à manifester la structure cyclique du temps où le commencement et la fin coïncident.

Au terme des Courtepointes, la tentation est grande de considérer ce poème comme le point final de l'oeuvre. Sans préjuger de l'avenir, Miron n'a pas vraiment dépassé la borne marquée par la courtepointe 7 où sa pensée atteint une plénitude dans laquelle elle résout et apaise toutes ses contradictions antérieures. A un autre point de vue, un mimétisme formel pousse à mettre en regard le final de L'Homme

rapaillé et celui des Courtepointes. L'étude que nous avons faite, même si elle ne se proposait pas cette comparaison, a pu souvent constater le caractère profondément concerté de la composition des recueils et la disposition initiatique des pièces par delà leur composition individuelle indépendante. Or la séquence F commence par un vers:

J'ai enfin rejoint mes chemins naturels (F, v.1)

qui renvoie invinciblement à un titre de la section finale de L'Homme rapaillé, Foyer naturel¹⁰⁸. L'objet des poèmes diffère de beaucoup en apparence puisque Foyer naturel célèbre la libération des contraintes diverses que nous avons identifiées comme étant les postures imposées par l'amour, la politique et la littérature, et le retour à une fantaisie primordiale comme vérité irréductible de soi. Par contre les "chemins naturels" ([Courtepointe] 7, F, v.1) marquent la rentrée dans le sillage des ancêtres et l'expérience axiale de la continuité de l'histoire par la paternité. Mais les poètes pensent par mots, par sonorités, et ce n'est pas par hasard que sonne par deux fois le mot "naturel". L'on comprend que sous deux épiphanies, celui qui parle expérimente exactement la même révolution d'ordre cyclique, d'être rendu à soi-même, à son identité et à ses racines, la première fois d'un point de vue strictement individuel et la seconde par l'insertion dans l'histoire. Chronologiquement et fonctionnellement, la restitution au "foyer naturel" constitue un balayage des oripeaux, des masques, des attitudes et des rôles que l'initiation à la vie lui a fait traverser, tandis que la sé-

108 H.R., Foyer naturel, p. 87.

quence F de la septième courtépointe, allant plus loin que cette libération retrouve la ligne de vie: "j'ai enfin refoint mes chemins naturels" (F, v.1). Le possessif atteste le caractère substantiel, intime de la découverte, l'adverbe "enfin", que tout le reste n'avait pas eu d'autre fin. Au surplus, la première strophe est un distique formé par le dédoublement d'un vers sur un terme faisant redondance: "mes chemins naturels..." (F, v.1), "les chemins" (F, v.2). Les chemins naturels, ligne de vie, foyer d'un destin irradie immédiatement en paysage par une continuité sémantique commandée par l'indissociable image du pays, des ancêtres, de la langue et de la leçon linguistique qui transforme le père et la fille en pôles réversibles d'une communication qui balaie l'espace-temps dans les deux sens de l'origine à demain. Telle est la signification de cette séquence dont chaque unité strophique enchaîne l'une à l'autre l'un des aspects de cette totalité substantielle d'une histoire-lignée qui est à la fois spatialité par le paysage et l'efflorescence intérieure et continuité temporelle de la progression réversible du lignage où le père devient l'enfant d'Emmanuelle. (F, v.6). Il reste à éclairer l'un des aspects de notre commentaire, cette expression de balayage de l'inauthentique et de l'à-côté dont nous avons parlé à propos de Foyer naturel. Certes, ni l'amour, ni le pays, ni la littérature ne sont écartés. La séquence C dit bien que la redécouverte de l'essentiel ne supprime pas le recours à "l'éternité passagère" (C, v.3), et ce qui est vrai de l'amour s'applique aussi aux autres succédanés ou mieux aux approches éphémères du mystère substantiel, mais désormais celui qui parle n'y placera pas le même espoir, ni le même poids d'attente,

ni la même fièvre de recherche, quelque chose de plus fort, de "plus près" ayant désormais relayé les formes médiate. Pour cette raison, la séquence C commence par un jeu de parenthèses, "(où quand?)" qui rejette l'amour dans un ordre ludique, dans une localisation incertaine aux abords de l'absolu mais non à l'intérieur de celui-ci. A la séquence E, la même parenthèse servira de transition, affectant le terme "(éternité)" (F, v.4) et suggérant ainsi sur un ton volontairement léger un au-delà à l'éternité passagère (C, v.3).

Lisant les diverses pièces de la courtepointe dans leur suite, l'on peut apercevoir que la cinquième (F) est construite sur un contre-point du grave au léger. Le premier distique est arrêté par des points de suspension, parce que déjà il allait livrer le secret final. Là s'intercale la suggestion narquoise de l'éternité-racine faite sur le mode de la séquence C, puis le premier distique revient sous une forme plus sérieuse aux vers 7 et 8, abstraite, qui le répète dans un autre registre. Ce procédé répond à l'intention de préparer et de mettre en évidence la révélation finale. La séquence F apporte aux deux distiques (E, v.1,2; E, v.7,8) leur sanction syntagmatique: "je te donne ce que je réapprends" (F, v.7) et elle reprend en le condensant en un vers: "dans la floraison des songes" (F, v.5) la localisation et le temps d'un sacré devenu subjectif où se déploie le va-et-vient cyclique du père à la fille. Ainsi, l'on peut se rendre compte que l'ensemble de la démarche du poète est attirée et condensée par attrait de l'expérience concrète, expérimentale de la structure cyclique dont il dit, une fois dessillé des recherches partielles, que déjà ses "paysages les bord[aient] depuis

l'origine" (F, v.2). "L'oiseau d'éternité" était donc la durée possédée dans la reprise des générations et inscrite dans la lignée des ancêtres. Il ne lui manquait que la mémoire (A, v.4) et le sens de la voie du retour. Or la démarche des recueils a foui profondément la matière intime jusqu'à la découverte de cette maison intime de la durée où le ressurgissement perpétuel du pays et de la race par la paternité restitue l'avenir dans l'origine.

Au terme de cette étude sur les cycles et leurs multiples illustrations textuelles, nous pouvons apercevoir en son point probablement le plus explicite la cohérence de l'imaginaire comme structure et dynamique de la représentation. S'il fallait désigner ce qui, dans l'imaginaire, origine du plus loin, ce qui sert de motif de base à toute la construction, nous répondrions sans hésiter, la structure cyclique. Nous avons déjà parlé de l'impératif épistémologique de la nomination et du classement. Pour ce faire, il faut immobiliser les formes et produire sur un mode quelconque des doublets du réel. Le doublet constitue déjà une répétition, quelque chose qui reproduit, est posé à côté, à la fois semblable à la forme primitive et autre. D'où l'importance de ce cas particulier auquel nous avons consacré une longue étude, la dyade jumelle qui, épistémologiquement, répond à une forme de nomination non plus objectivée mais subjective. En outre, comment appréhender la multiplicité des choses, accrocher et retenir les formes, pénétrer la substance lorsque tout s'écoule et se renouvelle sans arrêt? Héraclite disait: "Le froid devient chaud, le chaud devient froid... Dans la périphérie du cercle, le commencement et la fin coïncident." La répétition

constitue donc un principe fondamental de l'acte de "comprendre", elle est à l'origine de toutes les formes de classement. Ce qui se répète vainc l'entropie des formes, s'arrache à la fuite du temps. L'homme ne s'égaré plus alors dans un univers multiple, incohérent puisque, entre lui et les choses, maintenant, il existe un lien, l'esprit projetant l'une de ses tendances profondes sur un monde où il reconnaît le même principe. L'homme et le monde se rencontrent dans la même unité rythmique de base.

Nous avons vu comment l'instinct cyclique s'incarnait dans les textes depuis les procédés les plus apparents de répétition de termes, de correspondances quantitatives qui peuvent se percevoir par l'oeil, par l'oreille, par l'intelligence arithmétique jusqu'aux formes les plus raffinées de l'élaboration sémantique et structurale. Tout le matériau du poème par le fait même qu'il constitue une machine à produire du sens repose sur des répétitions (répétition + quelque chose) dont la somme crée un circuit où le sens passé, circulé en un continuum.

Le cycle, avons-nous dit, peut s'envisager sous deux formes, statique et dynamique. Nous avons étudié la première sous l'aspect particulier des dyades. Quant à la seconde, elle n'est à vrai dire qu'une mise en scène temporalisée du contenu des dyades. En effet, la conscience imaginante, entre les deux points que sont l'origine et le retour à l'origine, trace le pointillé d'une durée qui narre l'histoire mythique prenant place dans l'intervalle de la distinction entre les deux points qui, bien qu'identiques, parce que posés l'un à côté de l'autre, portent en eux le germe de toutes les différences. Ce que la psyché

conçoit statiquement comme antithèse entre dans le champ de la durée où se déroule une phase qualitativement noire et d'orientation descendante que nous avons souvent décrite comme un temps de dégradation et d'exil. En chutant dans l'univers négatif, la force même de l'accélération négative suscite une force égale et de signe contraire qui est la puissance ascendante et résurrectionnelle. Le paradigme originel transparaît alors par comparaison, allusion, métaphore, transfert métonymique, orientation désidérative pour exprimer la présence, la transparence et la proximité du retour. C'est au point limite de partage, quand le cercle s'allonge en ellipse dirait-on, que le "noir" total, du dedans de lui-même, quitte le terrain de la désespérance pure, et s'abolit dans l'ivresse dyonysiaque du chaos mimé avec toute la promesse jubilante d'un monde régénéré. Nous avons souvent montré que dans les textes de Miron cette phase de l'histoire mythique se concrétisait dans les délirés notés, les gesticulations prophétiques, la rythmique sexuelle et dansante, les déstructurations syntaxiques qui ouvrent la voie aux suites cadencées de phonèmes à sémantique libérée. Enfin, le retour à l'origine s'exprime dans les textes par l'usage du présent historique pour ne pas dire intemporel, par la disparition pure et simple de l'espèce verbale dans une solidification du temps suggérée par une pléthore de substantifs. A cela se joint la plénitude de l'image qui constelle en complexes à valeur hautement synthétique par rapport à l'ensemble du matériau investi en chaque poème et, au plan psychologique et purement qualitatif, une puissante connotation de béatitude et de lumière sans mélange.

Ainsi avons-nous pu cerner la présence cyclique comme le constituant le plus fondamental de la représentation imaginaire puisqu'il exprime la tendance de l'esprit à dominer le réel par la production d'instrument de mesure et d'analyse. La lune elle-même tirait sa séduction de sa valeur comme instrument à mesurer, donc comme principe d'explication de l'homme et du monde dans leur inter-relation. De plus, le cycle représente, explicite à lui seul, une philosophie complète qui rend compte du changement dans l'unité profonde. On a vu comment l'histoire qui se déroule entre le point de départ et l'éternel retour peut prendre place sur la suite successive des points de la périphérie du cercle, rendre compte de toutes les vicissitudes du temps, de toutes les variations de l'homme et du monde pour ensuite les reprendre, les éclairer par l'attraction unitive de l'origine et les ramener par le pouvoir de l'esprit dans le sein de la plénitude. Il reste maintenant à montrer que le cercle peut s'envisager lui-même sous deux modes. Si, abstraitement, il concilie changement et unité, il peut également représenter dans le temps répétition-éternité et changement-devenir. Le cercle, avons-nous dit, explicite la correspondance de l'origine et du retour, de sorte qu'on peut se figurer le parcours circulaire entre deux points qui coïncident bien que distincts. Si la psyché cède à l'attraction du point d'origine, la temporalité revêt l'aspect cyclique du temps fermé. Mais la psyché peut également subir de façon déterminante l'attraction du point-retour et alors le cercle tout en repassant à l'origine s'allonge en spirale et peut indéfiniment recommencer sa trajectoire dans une figure non plus immobile mais constamment évolutive et dynamique. L'é-

tude des figures et de la représentation du temps qui découle de cette orientation de la psyché sera l'étude de l'aboutissement de la représentation mythique dans la structure progressiste.



CHAPITRE DEUX

LA STRUCTURE PROGRESSISTE

LA STRUCTURE PROGRESSISTE

Jusqu'à ce point, notre étude de la structure cyclique nous aura conduit au constat de la présence du spectre total de la temporalité: point d'origine, chute dans le temps et la qualité, remontée vers le sommet qui est aussi l'origine retrouvée. Le jeu complet des temps verbaux sert à rendre compte de chacune des phases de la durée cyclique à partir d'un point perspectif qui peut se déplacer sur la circonférence, si nous adoptons la représentation géométrique correspondant à la notion de cycle, ou bien à traduire la relation entre deux de ces points. Nous avons parlé du spectre de la temporalité dont les phases ne sauraient exister qu'en relation avec les autres, en ce sens qu'un temps n'est passé que par rapport à un présent et à un futur et vice-versa. Aussi n'est-il pas étonnant que, traitant d'un aspect partiel de la temporalité, nous ayons effleuré par le fait même le domaine du futur, l'écartant pour des raisons d'analyse et de logique jusqu'à ce chapitre qui se voudrait final, et dont cette qualité s'impose du reste parce qu'il est au terme de l'examen cyclique et parce qu'il correspond à une ouverture totale de l'empan temporel.

Avant de montrer sa présence dans quelques poèmes choisis pour leur caractère progressiste dominant, il convient d'élucider la notion de progressisme qui pourrait prêter à confusion avec le futur banal de la conjugaison, celui-ci traduisant une division de la durée autre que le présent et le passé. Le progressisme inclut certes le futur, ce temps peut même être considéré comme l'esquisse du schème progressiste que Durand ramène aux verbes "mûrir" et "progresser"¹, mais il ne s'agit pas du futur comme phase du cycle qualifiée à juste titre

de progressisme partiel. Quand nous avons traité du futur dans les chapitres précédents, ce fut toujours comme d'une portion du cycle. D'abord, il fut lié à la figure du Fils dans son élan résurrectionnel. On se souvient, en effet, des deux caractères de la figure dramatique: la mutilation et la gloire. Or, lorsque la figure spatiale s'exprime dans les schèmes temporels, le caractère glorieux adopte la forme du futur avec ce que cela suppose d'affirmation progressive, de marche en avant vers un point lumineux qui est soit l'origine, soit une ouverture indéfinie, sans cesse élargie. Nous avons vu que le coeur de la hantise cyclique consistait à recommencer l'origine universellement perçue comme antérieure au temps, se suffisant à elle-même et arrêtée dans une idéalité autarcique. Le repos utérin pourrait figurer l'aboutissement du cycle. A l'opposé, la perfection et l'accomplissement des choses peut se représenter comme une fuite linéaire en avant. Cependant, il s'agit dans les deux cas d'une représentation mythique de la même réalité puisque les deux fois, que ce soit par l'éternité ou par la génération perpétuelle, on échappe à l'histoire et l'on projette dans un récit l'image de la perfection divine dont, par ailleurs, nous avons décrit les avatars imaginaires. Ainsi par les dyades, par la démarche cyclique, l'imaginaire tentait de concilier l'exigence de l'absolu inscrite dans la psyché humaine et les contingences de l'histoire. La signification globale de la démarche nocturne consiste dans la conquête

1 Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale, coll. Etudes 14, Paris, Bordas, 1969, p. 506-507.

de l'espace psychique et de l'intériorité du cosmos et des êtres par la possibilité de répéter les rythmes temporels² et de réaliser à travers eux une maturation de l'existence et du destin.

Nous avons donc étudié dans la poésie en recueil publiée par Miron les divers mécanismes de la répétition, spatiaux par la duplication jumelle et par l'ambiguïté du Fils bisfront, et temporels par l'emboîtement des phases cycliques. Il reste maintenant à étudier l'orientation sous-jacente aux péripéties dramatiques, à savoir le rôle génétique et progressiste du devenir. Il s'agit, en effet, d'un ultime cercle échappant si l'on veut au pouvoir gravitationnel de la figure cyclique. Durand l'a défini comme "un cercle tronqué, ou mieux une phase cyclique ultime emboîtant tous les autres cycles comme "figures" et ébauches de l'ultime procès"³. Par ailleurs, le schème progressiste a été analysé par les historiens des religions primitives, notamment par Mircea Eliade dans son Traité de l'histoire des religions⁴. Nous allons donc montrer comment le symbolisme de l'arbre comme "intuition globale du Sacré bio-cosmique qui se manifeste à tous les niveaux de la vie, s'accroît, s'épuise et se régénère périodiquement"⁵ occupe chez Miron une

² Gilbert Durand, Les structures anthropologiques de l'imaginaire, introduction à l'archétypologie générale, coll. Etudes 14, Paris, Bordas, 1969, p. 321-322.

³ Ibid., p. 322.

⁴ Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions, PBP, no 312, Paris, Payot (1964) 1975, notamment aux p. 229-250.

⁵ Ibid., p. 273.

place importante, déterminante même correspondant à la position et à l'importance du schème dans la typologie imaginaire universelle.

Le schème progressiste étant une réalité imaginaire autonome n'est pas réductible à un phénomène stylistique. Cependant, il va de soi qu'il existe un rapport entre les deux ordres, c'est-à-dire que l'intuition progressiste s'exprime par un vocabulaire incluant la notion de futur, substantifs, adjectifs, ou bien marquant une tendance, une intentionnalité vers le futur. Par exemple la préposition "pour" dans le poème Mer jours⁶ crée un espace pour une réalité future. Sur un mode encore plus obvie, les verbes au futur imposent de par leur nature même la suggestion du progressisme. A eux seuls, ils ne la créent pas mais ils en sont l'indice, le signal superficiel qui s'intériorise jusqu'au symbole global. A ce propos, n'est-il pas remarquable de noter leur place dans le poème. Le futur occupe presque toujours dans l'ordre des temps verbaux la place ultime couronnant le procès des poèmes. L'Octobre⁷, déjà sondé à bien d'autres points de vue, peut ici encore servir d'exemple. Tous les temps verbaux y sont représentés, du présent général (strophe 1) au présent réel (strophe 3); le regard se porte sur le passé (strophe 2) et, marquant la transition de l'instant de parole (strophe 4) au futur lié au progressisme partiel (strophe 5), il enjambe la boucle cyclique et prend la foulée définitive de la régé-

6 Gaston Miron, L'Homme rapaillé, Collection du Prix de la revue Etudes françaises, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 8.

7 Ibid., p. 62.

nération dans un futur-présent dont ailleurs nous avons montré le mécanisme d'échange⁸. Le "c'est nous..." (v.25, 26) et son contexte où le substantif avenir matérialise le procès exprime que, revenu par le renversement révolutionnaire à l'origine, le sujet "je-nous" rentré dans son histoire globale ne se repose pas dans la possession du bonheur originel mais vit intensément dans le présent dynamique de l'histoire la plénitude éternelle, d'où l'intense climat de lumière et de bruit qui accompagne et exprime le symbole du renouvellement. Ainsi l'on voit que la temporalité du progressisme contient le cycle entier et le passe par l'accès à une troisième dimension qui est l'éternité originelle matérialisée dans le mythe historique du progrès.

Aux expressions les plus immédiates du progressisme, soit la présence de la notion de futur dans le choix de certains mots et dans l'usage de verbes au futur s'ajoute donc une illustration "topologique" en quelque sorte où l'on voit que le futur occupe dans l'architecture du poème une position volontiers terminale, respectant ici même l'ordre de la construction imaginaire globale⁹. Or de ces deux traitements des

8 Hubert Larocque, L'Octobre, dans Incidences, Analyses textuelles, Nouvelle série, vol. 1, no. 1-3, janv.-déc. 1977, p. 106-120.

9 H.R., Mon bel amour, p. 9; Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19-20; Je t'écis, p. 21; Ma désolée sereine, p. 23; La route que nous auivons, p. 21; Jeune fille, p. 34; La marche à l'amour, B.E.H, p. 36-41; Poème de séparation 2, p. 43; Avec toi, p. 45; Une fin comme une autre..., p. 46; L'homme agonique, p. 48; Pour mon rapatriement, p. 50; Et l'amour même est atteint, p. 52; La braise et l'humus, p. 53; L'Octobre, p. 62; Au sortir du labyrinthe, p. 72.

CO., [Courtepointe] 1, C; Le camarade, p. 27.

substantifs et des verbes résultent deux conséquences. Les substantifs en s'amalgamant ou en entrant dans les constructions imaginatives génèrent des thématiques progressistes. C'est ainsi que dans les poèmes déjà étudiés, nous avons vu le rôle des thèmes du voyage et de la sonde. Les temps verbaux créent eux aussi un espace temporel qui prend naturellement la forme d'un récit, d'où la construction de poème suivant une architecture mythique mettant le "je" en scène.

Le progressisme est ainsi lié à l'expérience humaine globale puisque, en définitive, les schèmes de l'imaginaire ne traduisent que les tropismes fondamentaux de l'homme inscrits dans son organisme complexe et qui se révèlent à la rencontre des objets du monde. Le spectre de l'imaginaire joue dans la totalité de ses composantes quelle que soit l'accentuation ponctuelle de l'existence ou bien, en ce qui nous occupe, du texte qui précipite un moment de la conscience. Ainsi les textes de Miron, comme ceux des vrais poètes, sont-ils travaillés profondément et en tous leurs points par les forces imaginaires. Les précédentes analyses ont montré à cet égard jusqu'à quel point les figures statiques des diverses dyades, comment le schème de la circularité se composaient intimement avec l'orientation vers le futur qui est la marque du progressisme. C'est dire que l'attraction du futur agit dans le texte pour éclater dans l'usage du futur comme temps verbal et bien au-delà dans le vocabulaire, la syntaxe, le déroulement syntagmatique, parfois prosodique, et dans l'image. Le futur irradie, rayonne tantôt en retrait, tantôt en position dominante, et s'il s'absente, ce ne peut être que par une intention expressive qui cause une claudication du sys-

tème et n'en appelle que mieux une résolution de nature progressiste.

A un plan strictement imaginaire, la structure progressiste se révèle dans la figure de l'arbre qui symbolise la vie inépuisable, le cosmos vivant qui se régénère sans cesse¹⁰. Au plan de la conscience existentielle, ou mieux techniquement, le progressisme s'obtient par l'ouverture du temps fermé du cercle qui se change en un temps qui se déploie et avance. Nous examinerons donc en suivant à notre façon le déroulement des deux recueils de Miron quelques manifestations du futur.

La totalité progressiste est déjà donnée dans le poème liminaire du même titre que le recueil, auquel nous avons maintes fois référé depuis le début de notre étude¹¹. Notons d'abord la présence du geste en avant, de l'offrande vers, dans le motif dédicatoire: "Pour Emmanuelle". D'une façon émouvante, c'est aussi à la limite des Courtepointes par Emmanuelle que le poète connaîtra l'expérience progressiste la plus réussie qui lui procurera dans sa propre vie concrète le paradigme progressiste. Pourtant le poème intéresse notre étude à d'autres points de vue. Outre qu'il constitue une anticipation didactique sur l'ensemble de la démarche du poète, il permet de surprendre la mécanique progressiste au moment où le cercle se dépasse vers le futur. Le poème pourrait sembler une pure illustration du cycle puisque le premier vers dénote le retour à soi. Le présent domine le poème, usage conforme à la prédominance du cycle. Mais à y regarder de près, tout un ensemble

10 Mircea Eliade, Traité d'histoire des religions..., p. 231.

11 H.R.; L'homme rapaillé, p. 5.

de marques s'accumule avec un acharnement manifesté à quereller le cycle, à le tourner en dérision parce que celui qui parle, appelé par le futur, ne peut souffrir d'être "rapaillé" et figé "tel qu'en lui-même". C'est d'abord le passé indéfini qui pourrait simplement encoder l'action passée de se lire mais, placé en tête du poème (les deux premiers vers) et rappelé au sixième: "je ne suis plus revenu pour revenir" et posé en antithèse au présent: "me voici..." (v.3), "je te salue..." (v.5), "je suis arrivé..." (v.7), le poète a voulu signifier une disjonction d'avec le passé. Rappelons les circonstances: sollicité par l'édition en 1970, à laquelle il s'était longuement dérobé, Miron, contraint à la préface, voulut marquer en cédant même sa réticence. Un poète, d'abord oral, se méfie de l'écriture mise en recueil. A côté de l'usage des verbes en opposition passé/présent, il ne se trouve pas un vers qui ne répercute par l'adverbe, l'adjectif ou l'ellipse le refus du temps fermé que constituerait la statue d'un recueil définitif. "Du plus loin que moi" (v.1) encode la dissidence du "je" réel du "je-recueil", l'adjectif "abracadabrant" (v.1) tourne en dérision le retour sur soi ou en soi, tandis que les présentatifs "me voici..." (v.3) et "je te salue..." (v.5) forment redondance en donnant un relief ironique, théâtral au retour à soi qui, se dédoublant, se voit comme étranger à lui-même. L'image centrale, une comparaison pathétiquement allongée par le rejet:

me voici en moi comme un homme dans une maison
qui s'est faite en son absence (v.3,4) [,]

porte au point culminant la réticence à la publication, du point de vue anecdotique, mais cette répulsion puise son orientation dans la dominante

imaginaire du progressisme. La strophe 1 se brise sur une virgule et une formule elliptique qui rature la tentation de se regarder dans le miroir des poèmes: "silence" (v.5). La strophe 2, précieuse à notre point de vue, permettra d'analyser le mécanisme d'ouverture et de déploiement du temps. Le blanc d'abord nécessité organiquement par l'accumulation des marques du refus d'une démarche purement cyclique indique la frontière par où l'on passe d'un régime à l'autre. Les deux derniers vers reprennent sobrement le contenu de la strophe 1 et le redresse selon une orientation progressiste. La disjonction passé/présent est réexposée dans le cadre resserré d'un distique. La présence en chacun des vers de deux verbes en position de parallélisme accentue le jeu par lequel le passé se convertit en présent évolutif: "... revenu pour revenir" (v.6), "... arrivé à ce qui commence" (v.6,7). La rupture du parallélisme au verbe "commence" réalise la conversion du temps fermé au temps ouvert. Sans doute n'est-ce pas le futur verbal mais ce n'est pas nécessaire puisque le schème imaginaire va au-delà de la simple futurition pour englober tout ce qui dénote un progrès ou l'expression de valeurs positives. De cette façon le recueil de L'Homme rapail-
lé, d'abord perçu ou caricaturé en tentative de fixisme et d'emprisonnement, se convertit en point de départ, le temps fermé s'ouvre et se dispose à ce qui vient. Nous retrouverons dans les Courtepointes, soit à la séquence E de la sixième¹² le même schéma imaginaire, les mêmes catégories textuelles appliquées cette fois à une thématique non plus person-

12 CO., [Courtepointe] 6, E, p. 44.

nelle mais collective. L'on peut constater avec quelle facilité s'opère dans le paradigme imaginaire le remplacement des thèmes et des symboles au gré des circonstances et des préoccupations. Le même courant de sens passant à travers la multiplicité du lexique, des éléments référentiels et de la fabulation atteste le pouvoir organisateur de la psyché qui interprète et réduit l'entropie du matériau linguistique selon les règles immuables de l'orientation imaginaire. La même protestation de ne pas être dans un lieu précis "ici / ou ailleurs ou autrefois dans mon village" (v.1,2), agrandie par la citation d'Olivier Marchand, constitue une formulation différente du constat de tout à l'heure: "me voici en moi-même". Du présentatif, l'on est passé à la forme interrogative mais le "je" est toujours au centre et la comparaison a fait place à l'expression même de l'état. La problématique de la prison, cercle ou temps fermé, a atteint le point obsessif quand, transcrivant le nom de son ami, le poète indique la saturation de son champ de conscience par l'expression "d'une brunante à l'autre" (E, v.4) qui lui est dictée par la persistance métonymique du vers splendide de son ami: "des étendues de pays voilés" (E, v.3) qui, ailleurs, portaient le nom d'aliénation, de sommeil ou de délire¹³. Nous avons déjà analysé en profondeur les techniques ou procédés de salut dans les textes, c'est-à-dire comment, lorsque le "je" touche l'abîme de la dégradation, il transforme le désespoir en énergie résurrectionnelle. Or ce mouvement

¹³ Voir dans L'Homme rapaillé les thèmes et le lexique propres à la série La vie agonique, p. 47-62.

de remontée vers la lumière appartient à la fois à la technique de l'éternel retour ou progressisme partiel et au progressisme à proprement parler, lorsque par un ultime cercle emboîtant tous les autres le temps s'ouvre et se déploie vers un futur mythique. Ici, dès que l'état agonique a été posé intervient la coordination "et" et une accumulation de verbes "je farouche" (E, v.5), "je barouette et fardoche et barouche" (E, v.6), "je vais..." (v.7,8) qui tant par leur sens de mouvements successifs que par leur rapport allitératif traduisent la vigueur de l'instinct résurrectionnel. De même que la figure du Fils apparaissait simultanément comme crucifiée et triomphante, le récit mythique conjoint le désespoir et le salut dans des formes verbales passives et actives. Comment s'effectue l'ouverture du cercle vers le dépassement, il est possible d'en écrire le mouvement. Chacun ou presque des verbes précédemment cités est complété par une formule de nature adverbiale et, si on les masque en masquant le verbe, on peut percevoir une progression conduisant à un éclatement spatial et à une évaison hors du cercle. "De bord en bord" (E, v.5) qui reproduit "d'une brunante à l'autre" (E, v.4) encode la saturation de l'espace. De même qu'il existe un lien phonique entre "brunante" et "bord", les trois verbes qui saturent le vers suivant (E, v.6), outre qu'ils se varient entre eux constituent des prolongements phonétiques de la locution: "de bord en bord", marquant ainsi une sorte d'accélération et d'excès qui prélude à l'évasion progressiste. Enfin l'espace s'ouvre et le mouvement se déploie outre les frontières du cercle. Précisément, l'introduction du comparatif "plus loin que" (E, v.7,8) permet la répétition du terme "loin" dans une formule fami-

lière qui en triple le volume "plus loin que loin que mon haleine" (E, v.7) en ajoutant le comparatif qui la résout. Si on le conjugue au vers suivant au début identique et dont le terme "fin" n'est phonétiquement qu'une transformation de "loin", il résulte une diction allongée, une syntaxe répétitive qui répercute textuellement le procès imaginaire du dépassement vers le futur. Enfin, un vers unique esquisse l'état nouveau:

puis j'apparais dans une rue d'apôtre (E, v.9) [.]

Laconique, seule la conjonction "puis" signale la conséquence du déploiement survenu et, dans la continuité du présent "j'apparais", le texte donne à ces orientations spatiales "plus loin... que mon haleine" (E, v.7), "plus loin que la fin de l'éboulement" (E, v.8) une mystérieuse configuration mi-railleuse, mi-évangélique: "dans une rue d'apôtre" (E, v.9). Telle serait du moins l'attente du lecteur à la limite de l'allongement textuel que nous avons analysé. On peut lire ce vers selon le sémantisme de la limite spatiale où l'action multiple et redondante des vers précédents nous aura portés. "[P]uis" (E, v.9) indiquerait une addition ou une conséquence et la "rue d'apôtre", expression curieuse, serait un lieu résultant de l'agrandissement spatial obtenu, tenant d'une part du chemin, celui-là même qui deviendra à la fin du poème "chemin des hommes" (E, v.12) tandis que, d'autre part, le terme d'"apôtre" exprimerait la nouvelle qualité atteinte par celui qui se libère par la danse et l'exorcisme des gestes comme nous l'avons déjà analysé à propos de la structure du Fils. Les "étendues de pays voilés" (E, v.3), par la force de la gesticulation magique, accèdent à la qualité

d'un lieu prophétique d'où le poète transmué en missionnaire entraîne "l'homme de peine" (E, v.14) vers la libération. Ici se retrouverait la vocation prophétique du poète et sa conversion maintes fois évoquée du poème, objet d'art, au poème-action. Ainsi s'expliquerait la profession de foi poétique qui, sans qu'aucun signe textuel ne la prépare, ignorant la distance du blanc, enchaîne la conséquence de nature spatiale dont nous venons de parler ("puis j'apparais...") à l'indicatif brutal, posé dès l'armature: "je ne veux pas..." (E, v.10). Mais si l'on regarde bien la dialectique du passage, celle-ci serait révélée par la répétition d'une structure syntaxique de sorte que, comme il est fréquent chez Miron, deux fragments de poèmes, d'images différentes, se seraient soudés à cause d'une identité syntaxique et d'une similitude de sens. La structure:

... je farouche...
puis j'apparais... (E, v.5,9)

se répercute dans cette autre:

je ne veux pas...
mais que le poème... (E, v.10 et 12) [.]

Simplement l'on passe d'une formulation dramatique, active, à une expression sentencieuse, intellectuelle. Les indicatifs initiaux et les segments coordonnés à ceux-ci se lisent alors comme la répétition de la même formule, variée seulement au plan de l'image et de la perspective dramatique, sentencieuse. Du reste, les deux vers finals échappent en partie à cette structure mais dans la continuité d'une expansion, d'un élargissement, comme le parti pris serein, le choix fondé sur une passion lucide. L'invitation impérative: "laissez-moi donner..." (E, v.14)

qui se répercute phonétiquement dans le verbe "amironner" (E, v.15), tout grès d'un folklore personnel, diffère par le mode verbal des structures précédentes, et pourtant le motif coordonné nous est déjà familier car le thème vocalique "é" a déjà été joué dans la composante sonore. Simplement, ce qui était lutte désespérée ou manifeste poétique se change en décision, en invitation pressante dans l'impératif, et ce qui était présenté comme antithétique: "puis...", "mais", pour vaincre le cercle, "piège" (E, v.11) et probablement "rue d'apôtre" (E, v.9), s'ouvre et prend la foulée progressiste par la coordination et le verbe audacieux "et amironner" (E, v.15) qui change la proposition gesticulatoire (E, v.7,8) en geste calmement progressiste. Enfin, au terme de cette lecture dans le sens du progrès, c'est-à-dire d'un mouvement ouvrant répété trois fois selon le principe de la courtépointe (D, v.1-9; v.10-13; v.14-15), nous serions incomplets si nous ne remarquions que chacun des motifs repose sur la dynamique de l'antithèse, antithèse qui se résoudra lumineusement aux derniers vers. Et même l'antithèse s'exprime alors plus fortement puisqu'elle repose sur le renversement sémantique du motif ternaire en "é": "laisser enfermé... piège" (E, v.10, 11) qui devient: "laissez-moi donner... amironner" (E, v.14-15) facilement comparable grâce au signal répétitif de l'auxiliaire: "laisser...". Un tel fait invite à relire chaque partie dans le sens du contraste parce que; si la tendance imaginaire se déploie dans le sens du futur, le poème affirme aussi la résistance de l'histoire à emboîter le pas. Aussi, à chacun des élans de l'imaginaire vers le futur, vers l'ouverture spatiale s'exprime l'entrave d'une condition historique déterminée. La

première pièce qui va jusqu'au vers 9, la plus développée, situe la problématique du pays dont nous avons ailleurs montré qu'elle coïncidait à la figure de celui qui parle, le Fils-Pays. L'élan progressiste se fait sentir dès l'entrée par le dépassement des limites du pays, localisation imprécise: "suis-je ici / ou ailleurs autrefois dans mon village / ... des étendues de pays voilés" (E, v.1,2,3) qui conduit au débordement de la durée: "d'une brumante à l'autre" (E, v.4), de l'élan corporel: "... plus loin que mon haleine" (E, v.7), et au recul de l'espace: "... plus loin que..." (E, v.7,8). Or cet élan se brise sur un contraste: "puis j'apparais dans une rue d'apôtre" (E, v.9). Rétrécissement dérisoire de l'espace, localisation urbaine qui parodie les étendues précédemment immatérialisées et malmenées jusqu'à l'éclatement par l'énergie progressiste du "je". Ici, il faut savoir lire québécois pour saisir que l'expression "d'apôtre" est un juron familier intervenant au point d'intersection de l'imaginaire et de la réalité historique. L'antithèse, se concentrant en un seul vers comme une formule hugolienne, n'acquiert que plus de force. Par contre, la deuxième pièce reprend la figure dans une coupe symétrique de deux vers à deux vers. La gesticulation, comme effort de briser le cercle et de produire la spirale progressiste, disparaît du récit tel quel pour se retrouver dans l'enjambement suivi d'une ponctuation et dans l'expression par trois épithètes qui transposent les quatre verbes: farouche, barouette, far-doche et barouche¹⁴, "piégé fou raide" (E, v.11) qui se lie fortement par le son "é" au sémantisme verbal de "laisser enfermer". Ainsi le cercle se ferme sur le "je" qui se débat. Les sonorités, les particularités

prosodiques dessinent ces deux mouvements tandis que l'antithèse explicite du "mais" se déploie sur deux vers par le double complément de "chemin", soit "des hommes / et du peu qu'il nous reste d'être fier" (E, v.12,13). La rupture du parallélisme des compléments constitue une manifestation structurelle de l'éclatement du cadre, affirmant la tendance du futur à transgresser les limites du cercle. Comme on l'a dit, l'antithèse disparaît de la seconde séquence, remplacée par la coordination pour confirmer intentionnellement la mise en train définitive du mouvement progressiste. Revenant sur quelques points de ce qui a été dit au sujet du caractère itératif des séquences-courtepintes à l'intérieur du poème, un lien de nature répétitive passe de "chemin des hommes" (E, v.12) à "l'homme de peine" (E, v.14). Le chemin lui-même reçoit un déploiement sémantico-descriptif dans "donner la main..." (E, v.14) et "amironner" (E, v.14). Enfin l'antithèse, rappelons-le, joue de la partie deux à la troisième par la reprise de la triple répétition du "é", la première fois s'appliquant au sémantisme du cercle, la seconde aux derniers vers, en ce sens qu'elle signifie la rupture du cercle et son déploiement vers le futur.

Ainsi, cette analyse nous aura permis de surprendre le travail du futur à l'intérieur de structures fermées pour en provoquer l'éclatement. Que ce soit par le vocabulaire où s'exprime la tendance au dépassement, ou en général le mouvement vers l'avant, les faits de syntaxe et

¹⁴ On notera que nonobstant le découpage prosodique de type iambique (u-), à cause de la distribution des éléments verbaux de vers à vers: 1,3, une autre organisation de nature phonétique assure la continuité, soit a - b - a -b (a=far; b=barou).

de prosodie qui bousculent les structures closes et provoquent des expansions dans le texte, la présence de l'arbre et du futur se fait sentir. L'arbre, chez Miron aura tendance à se dynamiser, c'est-à-dire à passer du symbole statique au mouvement cinétique ou historique. Nous touchons au dernier vers l'une des manifestations les plus fréquentes de l'arbre régénérateur dans le verbe "amironner". Le mouvement vers l'avant, que ce soit par le vol, la navigation ou la marche révélera la présence et le travail du schème progressiste qui polarise et accomplit les autres figures statiques et temporelles. Si nous nous sommes attardés à l'étude de ces deux poèmes, c'était afin de montrer que dans l'ordre approximatif de composition ou mieux dans la mise en perspective que le poète a fait de ses poèmes après leur rédaction, le schème progressiste enrégimente la totalité des figures et des structures de l'imaginaire. L'ordre idéal maintenant pour nous, à ce stade où nous approchons du terme de notre travail ne serait-il pas de chercher et d'établir entre quelques poèmes majeurs des deux recueils considérés comme un certain départ et un certain aboutissement une correspondance d'ordre progressiste. Ainsi l'unité profonde, l'orientation fondamentale de l'inspiration imaginaire n'en apparaîtra-t-elle que mieux fondée et plus évidente.

Nous reportant au début des Courtepointes, n'est-ce pas le thème de la marche qui ouvre le recueil? En effet, le premier poème dit à la première personne le sujet progressant, dans l'espace. La première strophe donne à réfléchir puisqu'elle constitue par l'allitération et le sujet souligné par la virgule un encodage non seulement de l'idée

de marche mais surtout de la physiologie de la marche. Rien d'intellectuel mais, au présent, le "dit" de celui qui marche et qui dit sa progression:

je m'avance ras
et gras, du pas
de l'escargot (A, v.3,4,5) [.]

Il suffit de ces trois mots: "ras", "gras", "pas", à la fois jeu de sons et expression d'un rythme pour donner à voir et à sentir une démarche ambulatoire totale. C'est qu'en effet, si l'on y prend garde, le schème progressiste présent à travers le verbe "je m'avance", le substantif "pas" et la plastique corporelle de la prosodie, par le rythme et la sonorité ressaisit et assume la structure dramatique et le schème cyclique en même temps que la rythmique agro-lunaire se profile dans un recours au tellurisme originel. Le schème dramatique dans ses deux aspects maintes fois évoqués de blessure et de guérison, de dégradation et de remontée entre dans la foulée progressiste. Le "sanglot" (A, v.3) n'est-il pas en effet le substantif renvoyant aux expériences amères, à tous les efforts personnels, collectifs, historiques et telluriques que le dépassement par l'ironie entraîne dans le mouvement en avant figuré dans le texte par le verbe "je m'avance" et le substantif "pas". "[R]as/et gras", outre leur vertu proprement descriptive, euphémisent par la caricature la blessure du Fils et la tourne dans le sens d'une régénération. "[S]anglot", se liant par la rime à "l'escargot" dit enfin la même chose car la blessure se glissant par la sonorité dans le sémantisme de l'escargot subit la contamination du schème progressiste. Il est utile de rappeler que le progressisme, comme ultime cercle emboîtant tous

les autres, reprend en la redoublant la phase montante du cycle. C'est pourquoi "je m'avance" (A, v.3) recouvre à la fois progressisme et cycle, tout comme "l'escargot" dans l'ordre du substantif puisque le molusque, "isomorphe de la lune..." est polysymbolique par la forme de son test, sa spirale et ses mouvements¹⁵. La forme spiralée et le mouvement forment l'image statique et dynamique du progrès tandis que, sortant et rentrant dans le test il s'apparente à la lune qui apparaît et disparaît selon une périodicité cyclique. N'oublions pas cependant que ce schéma progressiste emboîtant le dramatique et le cyclique constitue dans le texte présent une expression métaphorique de l'expérience du "moi". Aussi n'est-il pas étonnant que la pertinence imaginaire de la métaphore ne renvoie dès le premier vers à l'origine du "moi", à son enracinement tellurique qui par delà le lien historique et national retourne au drame agro-lunaire total. "[S]autant la glaise" (A, v.1) opère par métonymie et par appropriation olfactive la fusion du "moi" et de la terre et les soumet à un rythme semblable, expression vérifiée déjà souvent mais surtout dans le chapitre portant sur le Fils de la communauté de destin de la "terre" et du "je". En nous attardant à cette première strophe, nous avons voulu montrer comment le progressisme entraînait dans son sillage toutes les représentations partielles et somnait dans son mouvement toutes les figures déjà étudiées.

15 Eugène Roberto, Structures de l'imaginaire dans Courtepoin-
tes de Miron, coll. Cahiers du centre de recherche en civilisation
canadienne-française, no. 19, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa,
1979, p. 85.

Ce poème évoque un mouvement en "avant" de nature progressiste mais il incarne cette figure temporelle dans un climat nettement dramatique. On dirait que ce poème est progressiste par anticipation car il se déploie dans la forme non encore accomplie et comblée d'une foulée positive. De là sans doute le sens de la strophe deux dont l'orientation progressiste se signale dans le verbe "je porte" (A, v.6) qui représente un acte positif s'additionnant dans le syntagme à "je m'avance" (A, v.3). En même temps, la strophe deux qui redit de façon statique la strophe un, comporte des éléments sémantiques évoquant soit une extension dans l'espace, soit un recours contre la déréliction et par là la promesse d'un devenir. Celui qui traverse l'étendue de "sanglot", d'une démarche douloureuse, porte avec soi le secours d'une amulette (A, v.7). Cette amulette est, dans le texte, la comparaison qui explicite "vertical néant" (A, v.8). Or "vertical" transpose le progressisme de "je m'avance" en marquant une orientation vers le haut, c'est-à-dire hors de la déréliction présente. Il s'agit d'un "néant" car la forme de la terre n'est pas encore advenue, mais c'est un néant porteur des signes du salut dans la direction verticale et dans le pouvoir de l'amulette qui est un talisman-protecteur, gage d'une évocation vers un au-delà¹⁶. C'est ainsi que celui qui s'avance dans un paysage désert, pour l'heure néant, est habité par l'instinct du futur et sa marche est guidée par l'obstination de l'escargot. Du reste, le deuxième poème de la [Courtepointe] 1, indépendant du premier en apparence, si l'on se fie à l'astérisque séparateur et à la technique de la courtepointe, le continue de façon certaine puisqu'il lui succède à l'intérieur de la même unité, con-

serve le même mètre court et garde la même personne. Cependant, l'astérisque et l'écart qu'il creuse avec force entre les deux poèmes n'est qu'une marque d'un progressisme encore plus accusé. Alors que la première séquence affichait un caractère descriptif portant sur le "je" regardé par celui qui parle, le second module le texte en style direct, déclaratif. Le "C'est mon affaire..." (B, v.1) installe d'emblée dans un autre ordre de discours et, passant du descriptif à l'affirmatif, le texte reçoit une confirmation dans le sens d'un progressisme non plus simplement lié au déplacement spatial mais à une attitude choisie et assumée face à la condition humaine:

je prends sur moi
de ne pas mourir (B, v.4,5) [...]

Ce n'est plus la progression du mollusque à demi mêlé à la glaise, entravé par la souffrance et par une démarche caricaturale dans un progres-

16 Le sujet de notre thèse n'est pas l'étude des conceptions religieuses de Miron. Cependant, puisque nous en avons l'occasion rare, soulignons que Miron dans sa poésie conserve bien peu de traces du christianisme. En deux strophes denses que nous pouvons rapprocher par les deux verbes-inventaires: "... je porte" (A, v.6) et "j'ai aussi, que j'ai..." (A, v.9), Miron balaie et la transcendance et l'humanisme euphorique. Cette amulette, comme la médaille suspendue au cou (c'est là certainement le référent de l'image) symbolise l'espérance religieuse qualifiée de "vertical néant". Quand à la foi en l'homme et en ses pouvoirs, en la joie de vivre, Miron a trop le sens du tragique de la condition de l'homme pour y donner. Aussi la vie de l'homme est-elle "black-out", "sommeil blanc". Au terme, de façon analogue au Meursault de *L'étranger* de Camus qui, après une purgation, s'éveille "sous un ciel chargé de signes et d'étoiles", Miron aboutit à une sorte d'humanisme magique reposant sur la relation primitive de l'homme à la terre, les deux s'interpénétrant dans un animisme tout naturel: "la terre et moi / flanc contre flanc" (B, v.2,3); "l'homme / le doigt dessus" (D, v.2,3). Les "preuves" qui l'accompagnent (D, v.5) ne sont pas celles de l'existence de Dieu, ni celles de certitudes humanistes. Non, c'est le rapport primitif et concret d'une religion toute immanente dans le contact de l'homme à la terre.

sisme aveugle, dirait-on, en tout cas, instinctuel mais un choix conscient et personnel: "C'est mon affaire". Parallèlement, le sujet douloureux, connoté par l'odeur de "glaise" et de "sanglot", connaît une affirmation de son "je" qu'une coordination "et" rapproche de la terre sur un mode à la fois nuptial et égalitaire:

la terre et moi
flanc contre flanc (B, v.2;3) [.]

Maintenant les deux sujets, posés chacun dans leur autonomie, devenus un couple et non plus un mélange alchimique, quittent la progression douloureuse et caricaturale de l'escargot pour prendre la foulée volontaire de l'homme. Le ton déclaratif, le pronom "je" donnent à l'affirmation progressiste une force volontaire et l'allure d'un programme. Sans doute, ces deux séquences ne se terminent pas sur un futur explicite mais la force de la transposition du thème de la marche du descriptif au déclaratif, redoublée par le blanc et son astérisque, ainsi que par la multiplication des formes du "je" donnent au texte une allure décidée qui le fait avancer d'un pas sensible au lecteur et qui correspond dans l'ordre énonciatif à l'écart du présent au futur dans d'autres poèmes exploitant le descriptif et le narratif. Du moins, la similitude de la position, aux dernières strophes, invite-t-elle à la correspondance selon le code installé dans l'esprit du lecteur par des occurrences répétées.

L'Homme rapaillé avait fourni déjà de nombreux exemples de déplacements spatiaux comme expression de la tendance au progressisme. Il semble que dans les poésies de la première manière le thème apparaisse

d'abord sous une forme conventionnelle, le voyage, de préférence maritime. Miron, dans les explications qu'il donne de son évolution poétique, se moque abondamment des conventions poétiques des années 50 et de l'exploitation artificielle d'une thématique marine quand le Québec et ses poètes sont si rigoureusement terriens. La Gaspésie et les Îles de la Madeleine n'étaient pas encore intégrées au paysage littéraire et mental du Québec. L'un des poèmes les plus significatifs, l'un aussi des plus complets dans le développement temporel au point de vue des structures dramatiques demeure Pour retrouver le monde et l'amour¹⁷.

La mise en scène imaginaire garde un caractère encore un peu balbutiant, sans doute à cause des modèles post-baudelairiens du voyage, caractère que l'on retrouverait dans l'usage liminaire du futur. Les quatre premières strophes, affectant une forme régulière par la disposition strophique, l'isomorphie visuelle des vers et l'usage de la rime sont en effet écrites au futur. Mais les habitudes imaginaires du poète sont à ce point impérieuses, car chez lui le temps est linéaire comme il coule naturellement, qu'entre les strophes 4 et 5 intervient une rupture dans l'ordre du temps afin d'insérer le temps passé qui fut occulté au début du poème par la véhémence déclaratoire du projet de départ accentuée par la quadruple reprise des strophes. Ces futurs concernent évidemment la phase montante d'un processus temporel. Nous avons dit que le poème se rattachait à une première manière, alors que le poète par un usage encore insuffisant de l'instrument du poème, n'avait pas encore affirmé

17 H.R., Pour retrouver le monde et l'amour, p. 19-20.

en toute clarté les tendances de son imaginaire. Il faut, en effet, remarquer ici la présence d'un progressisme partiel puisque le point de départ, progressiste par le futur et par l'intention, n'est pas le terme du poème et de la démarche imaginaire mais bien plutôt le retour à l'âge d'or d'un passé à la fois patriarcal et temporel. Nous avons déjà eu l'occasion de faire remarquer la disparition de l'espèce verbale comme indice textuel du mouvement imaginaire de réintégration à l'origine:

ô monde insoupçonné, uni, sans dissidence (v.29) [...]

En même temps, par le futur antérieur s'effectue le réajustement à une temporalité normale, pseudo-historique. Par le voyage au futur, le "nous" est allé au-delà du présent, amer certes, mais ce futur rejoint en réalité le passé d'où la dominante cyclique fort nette du poème et l'immobilisation finale dans un temps étale où présent et passé se rejoignent et se confondent. C'est là un exemple de progressisme partiel correspondant aux premières démarches du poète quand, vraisemblablement, il ne s'était pas encore ouvert à la conscience de l'histoire et qu'il n'avait pas connu la révélation d'une praxis politique voire révolutionnaire, comme on disait alors, par laquelle l'idée ou la tendance imaginaire allait entrer dans les événements et donner aux processus subjectifs une allure et un déroulement calqués sur l'histoire concrète. Pour le moment, la temporalité de ce poème demeure mythique, plus tard le mythe imitera l'histoire dans son déroulement linéaire, irréversible. Telle sera du reste l'essentielle évolution du poète et l'affermissement de sa personnalité imaginaire que le littéraire et le mythique de ces

premiers poèmes, à l'écart de la vie et de la réalité québécoises, s'incarneront progressivement dans une "praxis" historique qui, au départ, strictement québécoise, s'élargira au terme à l'âge de la terre universelle.

Souvent, nous avons commenté le poème qui ferme la première section de L'Homme rapaillé, La route que nous suivons¹⁸ parce que ce poème avait les qualités d'un confluent: toute l'ancienne poésie s'y déverse et s'y renie. Une véritable inversion des attitudes s'y opère et toute la poésie militante et progressiste de Miron y prend son départ. Le passé est liquidé par un distique à l'imparfait où l'attitude ancienne se présente comme une anti-existence à l'écart des lieux réels: "loin de...", "au long de..." (v.3,4):

ton corps était une plate-bande de fleurs loin des massacres
- et j'étais étendu flottant de tout mon long au long de toi [.]

Tout comme le poème que nous venons d'examiner: Pour retrouver le monde et l'amour (p.19), le progressisme se présente encore sous une forme partielle. Du moins, il subsiste une certaine ambiguïté puisque le poème est essentiellement un appel à un renouveau et l'accueil fervent de celui-ci. De sorte que le substrat du retour cyclique se fait encore sentir. Renouveau, renaissance d'un printemps à la fois physiologique et spirituel illustrent ce passage de la mort antérieure à l'éveil et à l'induction résurrectionnelle. Cependant, l'on peut dire que le dosage progressisme partiel, progressisme total s'infléchit cette fois en faveur du second terme, ce dont nous tiendrons la preuve textu-

18 H.R., La route que nous suivons, p. 31.

elle dans la substitution du présent au futur largement intentionnel de Pour retrouver le monde et l'amour. Dès le premier distique fortement présentatif, nous sommes installés dans un présent qui est dynamique, conquérant; mieux dans un futur à valeur d'hypotypose. La violence de la motivation imaginaire traite en effet le futur au présent. Revenant à ce premier distique, la violence de la localisation du futur dans le présent fait sauter le verbe, ou mieux le remplace par un présentatif qui en grossit le caractère présent: "nous voici". Quant à "la criée du salut" (v.1), c'est le lieu nouveau correspondant au supplément d'espace dont il fut question au début de ce chapitre et dont l'apparition suppose justement le schème progressiste. Pour vérifier la constante de la motivation progressiste, de la tension vers le futur, il suffit de lire en série les premiers mots de chaque vers. L'hypotypose, outre l'usage du présent, s'impose par la répétition qui est une forme d'actualisation. Tant par les attitudes: "je suis debout" (v.5), "je suis droit à l'écoute" (v.6), "je comprends" (v.7) que par les actes: "je me promène, je hèle..." (v.14), "je vais" (v.15), "nous avançons..." (v.20), les signes se multiplient d'une tension vers l'avenir et d'un mouvement en avant. Pour le reste, des formules telles que l'exclamation "salut" (v.10) ou la répétition ternaire à l'intérieur d'un seul vers: "je me promène, je hèle, je ne récite plus..." augmentent encore la tension futuriste et le mimétisme de l'habitation du futur. Quand intervient le changement de mode verbal, de l'indicatif à l'impératif, cette modulation produit l'effet d'une mise en marche qui se confirme au distique suivant: "nous avançons nous avançons..." (v.20) dont l'ex-

pansion obtenue par la triple répétition de la sonorité "ou", par l'assonance finale "delta", "mansarde" (approximative mais agissante), et surtout par la présence d'une unique forme verbale personnelle commandant tout le distique depuis son début, dont l'expansion disions-nous traduit l'ouverture progressiste. Sans doute, le poète est-il allé au-delà de ses habitudes tant l'attrait du futur a aimanté sa plume, ce qui expliquerait la rentrée dans une sage temporalité par le futur antérieur corrigeant la déviation imprimée au courant narratif par l'attraction progressiste. Le même phénomène se trouvait dans le poème Pour retrouver le monde et l'amour. Mais l'on sent que le retour cyclique n'a que la valeur d'un réajustement formel puisque le dernier vers récupère les énergies du futur dans le syntagme nominal: "des bêtes féroces de l'espoir". Aussi le mouvement qui va du passé au futur s'affirme-t-il déjà si l'on rapproche le début de la fin car, d'une certaine façon, le poème adopte une forme circulaire qu'un calembour relance vers le futur. En effet, "désespoir" (v.2) et "espoir" (v.25) servent de relais temporels à cause des attitudes qui leur sont liées. Le désespoir appartenant au passé, phase dégradée du cycle, se change grâce au participe "armés de..." (v.2) en énergie de progrès. Ainsi dès le début, le poème est attiré dans la direction du futur. Le passé, relégué à l'imparfait et confiné à un distique, reçoit des connotations péjoratives. Par contre, la séquence centrale se délimite facilement par l'usage du présent et, comme nous l'avons dit, elle figure une hypotypose du futur puisque les marques sont innombrables dans le sémantisme des verbes d'une tension vers l'avenir, d'un progrès dans l'espace. A ce chapitre, nous retiendrons

le thème de la marche qui dans l'oeuvre de celui qui se qualifie de "marcheur d'un pays d'haleine"¹⁹ joue le rôle d'embrasseur progressiste et même d'opérateur historique du schème imaginaire: "je me promène...", "je vais", "suivez-moi...", "nous avançons nous avançons...". Cette contagion de celui qui marche en entraînant un peuple servira à produire une évolution dans l'oeuvre qui quittera ainsi ses premières attitudes passives, littéraires pour embrasser le réel aliénant du Québec et le changer en processus historique accordé à l'effort universel. S'il existe une section entière de L'homme rapaillé portant le titre de La marche à l'amour²⁰, nous ne retiendrons que l'aspect progressiste dans deux de ses manifestations, la recherche de la femme et la production d'un acte révolutionnaire. Ainsi que nous l'avons établi, la structure progressiste, implicite d'abord, ne se développe pas au point d'englober les autres structures avant un certain point de maturation de l'oeuvre. Une datation, fondée sur la place et le rôle des structures dans les poèmes serait plus révélatrice qu'un relevé des dates. En gros, l'oeuvre atteint sa maturation et prend son essor véritable au moment où "la structure du temps fermé s'ouvre en la structure du temps qui se déploie et qui avance"²¹. Nous voudrions, à partir de poèmes des plus connus, montrer l'évolution d'un progressisme partiel à un progressisme total.

19 H.R., La marche à l'amour, B, p.36, v.7.

20 Ibid., p. 33-46.

21 Eugène Roberto, Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Miron, Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française, no. 19, Ottawa, Editions de l'Université d'Ottawa, 1979, p. 148.

Le premier exemple sera puisé dans La marche à l'amour, poème qui par son ampleur et la force de son mouvement et de son lyrisme, et par son pittoresque érotique sans doute un peu facile, a longtemps été considéré comme la plus grande réussite du poète. Composé déjà selon le mode des Courtepointes, c'est-à-dire de neuf séquences, il forme cependant un tout comme l'auteur l'a voulu, ne serait-ce qu'au plan narratif. Le poème, en effet, est construit sur la base d'un récit dont les séquences selon le vocabulaire barthien pourrait se subsumer ainsi²²: Attente (séq. 1-5); Rencontre amoureuse (séq. 6-7); Séparation (séq. 8); Attente (séq. 9). Nous ne tenons compte que de la composante narrative puisque, très évidemment, le complexe métaphorique établit des liens, des chevauchements entre les diverses séquences et même demeure constant d'une séquence à l'autre en dépit de variations d'intensité et d'accentuation de tel groupe d'images commandées par la succession chrononarrative.

Puisque le progressisme est essentiellement une orientation vers le futur, l'examen des temps verbaux permet une première évaluation de la teneur progressiste du poème. A n'en pas douter, les séquences d'attente (A-E) sont écrites dans la perspective du futur, que ce soit par la mise en parallèle des qualités imaginaires du "moi" et du "tu" (séq. A,D) qui réalise textuellement une promesse d'épousailles, ou par l'intentionnalité descriptive de la séquence A marquée par l'usage de la

²² Ce terme provient du célèbre article de Roland Barthes, Introduction à l'analyse structurale des récits dans Communications 8, Le Seuil, 1966, p. 1-27, surtout p. 11-15: La syntaxe fonctionnelle.

préposition "pour", par les verbes au futur (séqu. B et C). A cela, il faut ajouter le sémantisme antithétique des connotations du "moi" et du "toi" qui, par leur disposition en série couplée, relèvent d'une intention de complémentarité. La figure qu'il dessine sur la page éveille dans l'esprit l'appel à une conjonction. En ce sens, l'ensemble de la figure, antithèse et complémentarité, est tournée vers un futur qui se réalisera simultanément au plan de la chronologie et du sémantisme. Enfin la signification plus obvie d'actions à venir ou de dispositions mentales donne à ces séquences une tonalité progressiste immédiatement perceptible. "[M]oi je fonce à vive allure" (A, v.7) exprime un mouvement dans l'espace, donc en avant; "pour la réverbération de ta mort lointaine" (A, v.12) conjugue la complémentarité à venir avec la notation explicite du futur dans l'épithète "lointaine". Telles sont à la séquence A les manifestations de l'orientation progressiste qui iront en s'accroissant dans les suivantes, par exemple avec l'apparition du futur verbal dès l'entrée de la strophe B, par la rupture de la symétrie à peu près exacte du "moi" au "tu" qui développe cependant ce rapport dans un mouvement devenu plus riche, d'une complexité plus vivante par les variations du rythme, les développements dont la ferveur déborde le cadre de l'alexandrin carré, modèle implicite de la séquence A et surtout le passage de l'affirmation substantive: "moi qui..." (A, v.6,7,11) à la forme verbale personnelle: "je veux..." (B, v.9), "je finirai..." (B, v.13), "j'affirme..." (B, v.16), "je corrige..." (B, v.17). A la séquence troisième, le passage de l'indicatif à l'impératif: "coule-moi" (C, v.11), "constelle-moi" (C, v.15) produit un effet d'accélération, celui d'un

présent plus fort et d'un appel à la conjonction déjà présent et préparé dès les premières lignes du poème. Aussi la séquence D constitue-t-elle une ultime mise en place des actants de l'amour, une synthèse des procédés stylistiques d'antithèse et de complémentarité avant la réalisation de l'acte d'amour. L'intensité plus grande se fait sentir en même temps dans les images du "moi" et du "tu" par leur polarisation plus rigoureuse autour des sèmes du feu-espace et de la terre-intimité. Il serait inutile et répétitif de poursuivre l'analyse des mêmes phénomènes dans les autres séquences de "l'Attente" et même au-delà, puisqu'ils réapparaissent à divers endroits. Dès maintenant, la présence du futur est assez forte et suffisamment manifestée à différents niveaux d'analyse pour que nous puissions conclure à l'existence d'une orientation vers le futur.

Cependant, le futur, quand il est considéré comme élément d'une construction imaginaire peut jouer deux rôles selon que le progressisme est partiel ou total. Dans le cas présent de La marche à l'amour, afin d'évaluer à quel moment ce poème se situe dans l'évolution imaginaire du poète, il suffit de considérer la position du futur dans la totalité du processus temporel déroulé dans La marche à l'amour. Nous reportant aux séquences du récit dont nous avons dégagé les titres au début de cette étude, il est aisé de voir qu'à la sixième et à la septième le futur se réalisant entre dans la sphère du présent et que la huitième enregistre une chute dans le temps par laquelle le présent devient passé et que le sujet, séparé du présent, se dédouble pour considérer par la mémoire la courbe entière du temps: "que vais-je devenir..." (H, v.5).

Dès lors, l'exil et la séparation retournent le lecteur à la temporalité du début, c'est-à-dire que, par l'attente, par l'écoute (H, v.8) et par la ferveur de la mémoire (H, v.11 et sq.), le poème reprend la montée, le progrès vers le futur. Or comme le poème possède un substrat biographique (voir séquence E), l'imaginaire, capté par le souvenir retombe dans la fascination du "perdu" sous la forme d'un "éternel retour" dévalué par l'anecdote ou l'incident personnels. Aussi La marche à l'amour, tout en utilisant les thèmes et les structures imaginaires n'arrive pas à une mise en oeuvre d'un imaginaire pur, c'est-à-dire que l'anecdote fait à la fin régresser le poème au plan autobiographique et psychologique; au lieu que ces aspects servent de point de départ au déploiement des tendances profondes et universelles de la psyché²³.

Nous avons souvent eu l'occasion de rappeler l'antagonisme entre l'amour et la politique qui nourrit ce qu'on pourrait appeler la partie intermédiaire de l'oeuvre. Par là, nous voulons signifier le passage qui s'effectue des attitudes premières de l'oeuvre empruntées aux modes littéraires factices à un engagement-possession du monde. Miron n'est pas ou très provisoirement un poète de l'amour puisque ce n'est pas dans la recherche, l'étreinte et la possession de la femme ni dans la dévotion centripète de celle-ci qu'il trouve son repos, son équilibre imaginaire. Même s'il a connu sa part de l'amour humain et du chant de celui-ci, quatre amours²⁴ si l'on se fie à la comptabilité de L'Homme

23 Le même phénomène de régression imaginaire (passage du futur au passé) sous la pression du référent vécu apparaît dans Au sortir du labyrinthe, Après et plus tard, p. 72, 73.

rapaillé, la femme et son univers ne lui suffit pas. N'avons-nous pas établi que la femme chez lui n'est désirée et rejointe érotiquement que par son assimilation à la terre comme épiphanie cosmique²⁵? Quoi qu'il en soit, l'amour se conjugue à la lutte politique comme le déclare un titre de L'Homme rapaillé: L'Amour et le militant (p.63-67), mais il s'agit là d'une façade ou d'une concession visant à masquer un retournement plus fondamental. Il semble que l'amour s'intègre peu ou mal à la démarche foncière de l'oeuvre poétique qui consiste à se lever pour entrer dans le défilé des pères et reprendre possession du pays-Québec afin de retourner à l'âge primitif de la terre et à la communion au rythme cosmique originel conçu comme un enracinement progressiste.

C'est pourquoi, le thème de la mise en marche, de la marche elle-même, a-t-il dans la recherche et l'affirmation de la personnalité imaginaire du poète une importance aussi grande. Jamais sans doute cette situation n'est-elle exploitée avec autant de force et de clarté que dans L'Octobre²⁶. Voyons d'abord en relation avec l'évolution du temps, la déformation caractéristique de la courbe temporelle. Alors que dans La marche à l'amour, l'on pouvait suivre clairement la phase montante de

²⁴ Voir H.R., Le quatrième amour, p. 84.

²⁵ La praxis amoureuse et la représentation de celle-ci appartiennent à deux domaines différents. Au fur et à mesure que progressent la vie et l'oeuvre de Miron, son image de la femme et de l'amour se relativise, passant de la religion romantique à un usage intégré à d'autres expériences incarnantes qui la met à sa place parmi les choses de la vie. Le pays, la poésie, la camaraderie, la paternité concurrencent cette image, et même dans le dernier cas l'englobe et la dépasse nettement.

²⁶ H.R., L'Octobre, p. 62.

la recherche, la possession au présent, la phase de dégradation et le recommencement du cycle, dans L'Octobre, ce processus cyclique est résumé dans les trois premières strophes en ce sens que ce qui s'était déroulé par étapes successives est ici arrêté et concentré à la phase descendante de l'humiliation et de la douleur, d'où sont considérés présent et passé. C'est en effet sous le verre déformant de la souffrance que la naissance "nordique" du poète apparaît (v.6) et que ce passé est réactualisé selon l'ordre cyclique du désir et de la mémoire: "j'ai mal et peine ô morsure de ma naissance" (v.8). Ainsi passé et présent sont-ils concentrés en un point comme un éternel retour, mais ils sont vus dans la réfraction double de la phase descendante et de la phase progressive. Le vers 4, parlant des "rêves charbonneux douloureux", indique bien la déformation de la courbe du temps ou mieux sa concentration en un point présent, celui d'un retour au point de départ, gardant la mémoire douloureuse du passé d'où la récapitulation de la strophe 3, mais l'éclairant et se prêtant au travail du futur. Un traitement semblable démontre le passage d'un progressisme partiel à un progressisme total puisque le point perspectif du poème désigné par le présentatif: "voici" (v.10) présente la condition du "je-peuple" inscrite dans la condition de l'homme de ce temps comme un point-résumé de toutes les phases du temps et le point de départ d'un essor définitif vers l'avenir dégagé-engagé (v.27-28). La démarche progressiste consiste, en effet, à recommencer le temps au-delà de la boucle cyclique en échappant définitivement au retour pour aller vers un renouvellement constant et indéfini de l'existence. A cet égard, l'amorce progressiste est d'abord perçue comme un fu-

tur: "je vais rejoindre..." (v.16), "nous te ferons..." (v.19) et lorsque le mouvement imaginaire est suffisamment affirmé, le futur se mue carrément en présent, en éternel présent d'une vie qui se régénère et s'affirme dans une plénitude incorruptible: "c'est nous..." (v.24,25). Seuls les substantifs "futur" (v.22), "avenir" (v.27) servent encore de points de repère temporel et permettent de situer le final par rapport au processus total. C'est ainsi que la démarche futuriste comme un ultime effort déforme la courbe en spirale et que, dès lors, le temps peut bien retourner à l'origine, toujours ce mouvement d'éternel retour se changera en pas vers l'avenir. Par exemple, dès le poème suivant que sont les fragments de L'amour et le militant²⁷, la technique de la spirale peut se vérifier. A la partie troisième (p. 67) où l'acte d'amour reprend les "noueuses genèses" de la terre, ce caractère lové, circulaire de l'amour recommençant l'acte de la mer et de la terre est aussi le lieu d'une attente futuriste:

et je n'en finis plus d'écouter les mondes
au long de tes hanches... (III, v.18,19) [.]

La répétition deux fois affirmée comme une coïncidence absolue de l'âge fondateur de la mer et de la terre et de sa reprise dans l'étreinte amoureuse se change aux deux derniers vers en une "écoute" incessante du mystère des "mondes" (III, v.18). Cycle et spirale se confondent alors dans un même acte.

Revenant à l'image de la Marche, fortement enracinée dans la

27 H.R., L'amour et le militant (fragments), p. 63-67.

symbolique du poète, nous retiendrons encore deux manifestations particulièrement éloquentes: Dans les lointains...²⁸ et Art poétique²⁹. Dans le premier cas, on est frappé de l'audace avec laquelle le futur le plus vigoureux, installé dès le premier vers par le décor projeté en avant: "Dans les lointains de ma rencontre des hommes" (v.1), et étendu indéfiniment par le retard du verbe au-delà de la strophe et du blanc: "j'avance en poésie..." (v.5), ce futur, disons-nous, coïncide exactement avec le passé. Les deux manifestations du futur, par le substantif à la strophe 1 ("les lointains"), par le verbe "j'avance en poésie..." (v.5) sont, en effet, accompagnés de précisions symétriquement développées tout au long des 2 ou 3 vers restants des quatrains par des compléments d'accompagnements: "avec..." et par une longue comparaison développée: "comme un cheval de trait, tel celui-là..." (v.5,6). Il est assez clair grâce à des formules telles "mots de mes héritages" (v.3), "pauvreté natale" (v.4), "celui-là de jadis" (v.6) et grâce au temps imparfait de la comparaison que celui qui progresse dans l'espace européen ou québécois de la poésie³⁰ entraîne tout son passé avec lui. Encore une fois se vérifie la modification temporelle dont nous avons parlé qui consiste à enregistrer à partir d'un point présent: "j'avance..." (v.5) mais tourné

28 H.R., Dans les lointains..., p. 77.

29 H.R., Art poétique, p. 79.

30 Si l'on peut assigner un lieu à cette rencontre des hommes, ce peut être d'un continent à l'autre d'où la notation de distance, ou bien simplement, ces "lointains" caractérisent le difficile, l'imprécis et le problématique de la poésie de celui qui parle. Sensation du poète québécois à Paris...

vers le futur la double pente du passé et du futur, indice du redoublement du point d'origine et du redressement spiralé vers l'horizon progressiste. La coïncidence du passé et du futur se fait au point où le cercle se ferme et s'ouvre pour avancer et se déployer. C'est alors que le passé rocailleux et balourd de la pensée et de la langue, du cheval de trait, se redresse et se colore de connotations positives par la verticalité perceptive des oreilles et par l'évocation d'un univers matinal. C'est pourquoi nous avons parlé de la coïncidence dans le présent-futur de la double orientation du passé et du futur et de la rédemption du premier par le second. Le présent qui s'ouvre vers le futur est précisément le lieu de la totalisation des phases du cycle et de leur interpénétration transcendante.

Dans le poème Art poétique, nous retrouvons les mêmes caractéristiques bien que moins affirmées. Indice précieux que le recours à ce verbe: "il avance..." (v.10) et qui permet d'articuler ce poème au précédent que nous venons d'analyser: "j'avance..." (Dans les lointains..., p. 77, v.5). Pourtant la différence au niveau des pronoms permet d'établir une distinction au niveau du progressisme. Le poème Dans les lointains, à cet égard, témoignait d'un imaginaire plus évolué que dans celui-ci où le sujet principal "je" se situe dans les régions de l'exil, de la mutilation propres au Fils. Sa remontée vers la Mère est anticipée par une projection parentale, induite par la comparaison du Fils à la mère d'abord (v.6-8) et ensuite par une intériorisation assimilatrice de l'image du père (v.9-10): "il s'avance en moi" (v.10).

Le poème écrit au présent vise de façon dominante le retour cy-

clique à l'âge des pères dont la double apostrophe finale, la dernière accentuée par la ferveur du "ô": "mon père, ma mère" (v.11), "ô mon père, ô ma mère" (v.12) marque l'accomplissement imaginaire dans le texte. Cette plénitude retrouvée, réintégrée dirait-on, s'exprime encore par le changement métrique et strophique du final, le retour au "je" initial, de même que par le rejet et la comparaison modulant le climat du poème comme sur une note élevée que les points de suspension laissent indéfiniment planer. Nul doute que le finale ainsi ne régresse vers le cyclique mais nous voudrions montrer que la première inspiration du poème avait été progressiste. D'abord, on remarquera une caractéristique déjà rencontrée qui est la réflexion dans l'instant présent, lieu de conscience, d'appel et d'accueil de la plénitude des deux pentes du temps, celle qui éloigne et apporte la douleur et la mort, et l'autre qui met sur la voie du retour. Or l'aspect espoir et progression apparaît dès la strophe 1; dans la recherche de l'amour: "je vous cherche encore pâturages de l'amour" (v.2), il s'accroît à la strophe 2 par la première médiation parentale, celle de la mère "qui d'espérance [s']insurge [...]" pour enfin atteindre une affirmation culminante dans l'identification au "père": "il s'avance en moi avec le goût du fils et des outils" (v.10). Le poème entre alors par ces idées de reprise et de progression dans le mouvement indéfini d'une race en marche de génération en génération. Enfin, il le pourrait si le progressisme n'était immédiatement capté par l'image du passé réactualisé et celle d'une attention auditive nettement tournée vers le royaume antérieur. C'est ainsi que Art poétique, tout en portant les signes de la tendance progressiste, cède à la fin à la fasci-

nation de l'âge d'or, de l'éternel retour à ce temps de sagesse et de connaissance sans bornes: "vous saviez à vous-deux nommer toutes choses sur la terre..." (v.11,12).

Revenant aux Courtepointes, après cet examen du progressisme à travers quelques pièces significatives de L'Homme rapaillé où nous avons pu constater l'aptitude totalisante du progressisme, capable de sommer les autres figures et de les charger d'une énergie nouvelle, il nous reste à montrer comment l'épanouissement poétique de Miron correspond au triomphe de la structure temporelle ouverte dans sa poésie. Pour cela, nous avons déjà posé deux jalons analytiques empruntés à la [Courtepointe] 1 pour démontrer avec quelle force le schème progressiste s'y affirme.

Un exemple capital se rencontre dès la [Courtepointe] 2 au poème intitulé Fragment de la vallée³¹. Même si nous avons longuement parcouru ce poème au cours de l'étude des structures précédentes, il ne sera pas superflu de lire dans une perspective temporelle ce que nous avons déjà interprété dans une optique géométrique. Essentiellement, le poème dessine un mouvement de déliyrance et d'envol après avoir été dans les trois premières strophes le tableau immobile et torturé d'un agenouillement séculaire. La courbure-prostration des hommes-pères résume sous forme substantive un processus de dégradation ayant atteint son point de repos. Aussi l'apparition de l'espèce verbale, en rapport antithétique avec l'espèce nominale, l'antithèse étant encore renforcée par l'opposition phonique du u/a³², inaugure-t-elle un processus dans le temps qui

³¹ CO., Courtepointe 2, Fragment de la vallée, p. 19.

défait la posture initiale de façon à l'annuler exactement. La courbure-prostration constitue l'image de la phase dégradée du temps tandis que l'acte qui la défait dessine symétriquement la parcours inverse. La symétrie étant toujours deux, c'est-à-dire un plus un, est l'image d'un pays d'essence plus haute où demeure la Présence dont l'effort vers constitué la plus profonde loi de notre nature. On pourrait remplacer symétrie par amour, retrouvant le un plus un, ce qui permettrait de saisir le statut ontologique de la figure jumelle insérée dans la figure temporelle³³. Le poète, ayant atteint la maîtrise de son art, peut désormais s'affranchir des représentations littérales des processus imaginaires. Aussi, de prime abord, l'image temporelle semble-t-elle elliptique, ne serait-ce que parce que la phase descendante est encodée sous la forme substantive d'un résultat. Mais davantage il semble, toujours au premier regard, que le poème ne met en oeuvre que les deux phases, descendante et montante, dans une position d'équilibre. Or, comme l'on ne peut évoquer l'un des aspects du processus temporel sans éveiller dans l'esprit du lecteur qui en a le code le spectre en pointillé de la figure totale, tout de suite l'on cherche comment s'exprime le point de retour à l'origine et s'il y a lieu le prolongement du temps par la spirale progressiste.

32 Le poème peut se partager en deux aires selon le phonétisme dominant: soit u= jointures, fractures, hirsutes, courbures; et a = prostration, cabre, va, balourd, balise.

33 Nous avons déjà insinué que le couple n'avait de fondement ontologique que parce qu'il est "chair de ma chair", donc symétrie et gemellité et que ce rapport apparaissait au plan psychologique dans la projection du rapport moi-monde co-naissant, se différenciant et retournant à la similitude dans un échange génétique incessant.

L'indice textuel du retour est d'abord l'exacte symétrie des termes et de l'attitude de la courbure et du redressement, ce dernier étant exprimé par la reprise synonymique du terme; "prostration" (v.7,10), seul le verbe "je me défais" (v.9) en marquant l'inversion. Aussi y a-t-il coïncidence du geste qui se trouve placé en axe ou échangeur dans les deux directions du passé et du futur. Ce redoublement gestuel, si on le transpose dans le temps, suppose un point du temps commun aux "pères" et au "je". De plus, la description de ce geste double occupant les strophes 3 et 4, dessine en quelque sorte une frontière passant entre ces deux strophes et départageant les deux sections du geste. Or ce geste est encadré lui aussi exactement par une description du pays, localisable aux strophes 1,2 et 5, et qui se compose des mêmes éléments changeant de signes selon les deux orientations du temps, dégradation et remontée. D'une part, une image terrestre faite de brisures et de pauvreté, d'autre part un pays devenu aérien qui se redresse dans le feu et la voix retrouvés. Ce redoublement descriptif, dont seul change le signe, de la torture à l'affirmation, s'ajoutant à la reprise du geste, inscrit dans le texte la répétition cyclique avec évidemment quelque chose de plus, soit la présence progressiste qu'il nous reste maintenant à analyser. Le schème du progrès, avons-nous dit, totalise les autres structures, c'est-à-dire qu'il inclut le cycle plus un autre cercle s'ouvrant en spirale. Une première constatation à partir du texte fait voir que si l'on place en regard les deux images du pays, de part et d'autre de la ligne tracée entre les strophes 2 et 4, eh bien! chacune des deux portions inclut les composantes douloureuses et positives correspondant aux deux versants de la temporalité cyclique. Le pays torturé du début

porte le germe de son redressement dans les signes occultes de la "clarté" (v.4) et des "échos" (v.5). La rime "clarté-cachés" porte dans son écho même le principe d'un appel, d'un prolongement tendu vers le futur. Aussi, lorsque cette rime est redoublée à l'intérieur du vers 8, sa valeur progressiste n'est-elle pas confirmée par son articulation à la notion de "printemps": "contre la face empierrée des printemps montagneux" (v.8)? N'est-ce pas précisément "à [l']encontre des" (v.9) montagnes touchées par le printemps que le "je" puise l'énergie renouvelante qui le libère de la "courbure séculaire"? Comme on le voit assez, la première image du "je-pays" qui devait prendre son modèle dans la mutilation du "Fils" est toute travaillée par les signes lumineux et "énergisants" de l'avenir? Lorsque commence la deuxième description du "je-pays", l'on s'attendrait aussi à une prédominance des valeurs positives, voire à leur triomphe. Sans doute occupent-elles le premier plan et tout le texte va-t-il dans la ligne progressante de l'envol et du vol mais, à y regarder de près, le pays qui se redresse et qui devient aérien garde dans sa transformation même toute la pesanteur de son tellurisme douloureux. L'éclair n'est que racine renversée, son feu est nocturne (v.11), le ciel n'est qu'un cheval sur le dessin accidenté des crêtes, et le "je-pays" libéré de la prostration se dédouble en "corneille", cet oiseau aérien, céleste même mais croassant et au vol balourd. Ainsi le "je" libéré garde-t-il la marque de sa mutilation puisque, au lieu d'exprimer sa libération en termes positifs, le poète reprend le terme de "prostration" en l'auréolant d'un double adjectif: "longue lente" (v.10). De même tous les termes de la description du pays en marche gardent, comme

nous l'avons dit, les signes de la pesanteur d'une douleur tellurisée. C'est pourquoi, la présence dans le texte, condensée dans l'image, saisie dans l'instant de parole, des aspects simultanés de la souffrance et de la libération fournit-elle la preuve d'une implication de la structure temporelle globale, indice révélateur du schème totalisant du progressisme. Enfin, comme ultime preuve de l'orientation progressiste du poème, considérons que si l'élaboration n'avait été que cyclique, le poème se fut arrêté après les vers:

je me défais à leur rencontre
de la longue lente prostration des pères (v.9,10) [.]

Or, parvenu au sommet de l'affirmation dans le "je" (v.9), celui qui parle s'immobilise sans doute mais en même temps il se dédouble pour suivre du regard la métamorphose céleste du pays et le vol de la corneille dont la voix, à n'en pas douter, figure sa propre poésie³⁴. De cette façon, au-delà du retour cyclique par la répétition inversée d'une posture symbolique, un processus imaginaire se poursuit dans les images du redressement et du vol. Une direction est indiquée, un espace ouvert, balisé par l'oiseau-prophète hors et au-delà du champ spatio-temporel que le poème avait habité jusqu'ici. Le dédoublement du "je" en "corneille" et la métamorphose du pays en "firmament" donnent au poème une extension progressiste, un prolongement que la métrique et la syntaxe

³⁴ Rappelons simplement les vers connus:
avec les maigres mots frileux de mes héritages
avec la pauvreté natale de ma pensée rocheuse...[.,]
v.3 et 4 de Dans les lointains, p. 77 de L'H.R. La "corneille" condense en métaphore le sémantisme de ces vers.

de la strophe 5 mettent en évidence. En effet, l'inversion du circonstiel creuse une attente, le vers 12 par la coordination et le rejet agrandit l'espace verticalement: "se cabre" et horizontalement: "de crête en crête", tandis que l'inversion du dernier vers donnant au verbe "va" une position privilégiée inaugure un vers dont le rythme déploie le "vol balourd" de la corneille. Est-il besoin de rappeler ici les raisons du choix de l'oiseau-corneille comme figure du "je"? Cet oiseau, le seul vraiment significatif du bestiaire de Miron, à part quelques rossignols conventionnels et un rouge-gorge imaginativement motivé³⁵, a déjà servi de double au "je" dans un poème de L'Homme rapaillé: La corneille. Nous reportant aux analyses précédentes, le poète voyait dans l'oiseau l'image de l'amour universel et de la fièvre génésique en lui-même, soit une sorte de double érotisé de soi, agrandi dans une sorte de fornication cosmique! Les possessifs tendrement égrillards: "Corneille, ma noire / corneille qui me saoule (v.1,2) .../ jusqu'en ma moelle" (v.21) rapprochaient l'oiseau de l'essence du "je". Nul doute que l'oiseau ne soit lié au printemps, "la corneille" le dit assez, et plus précisément à cette force de vie sans cesse renaissante par le biais de l'Eros. Aussi la corneille de Miron est une image animale de la réalité que symbolise l'arbre dans la mythologie générale, contaminée par les figures de la dyade jumelle et de la dyade sexuée. La puissance érotique, et plus tard la descendance en Emmanuelle,

Corneille, ma noire [...]
venue pour posséder ta saison et ta descendance...³⁶ (v.1,4) [,]

35 H.R., Mon bel amour, p. 9, v. 17.

voilà ce qui figure dans la représentation de Miron le cosmos vivant dans le microcosme du "moi" qui se régénère sans cesse, la vie inépuisable qui donne à la terre sa permanence dans le devenir incessant. Pour bien montrer enfin la cohérence de l'imaginaire du poète, notons que la corneille, oiseau croassant et inesthétique, reproduit l'angulosité du pays de "jointures et fractures"³⁷, et le chant balourd des "maigres mots... de mes héritages"³⁸, et "la pauvreté natale de ma pensée rocheuse"³⁹ et enfin la foulée du "cheval de trait... dans les labours de fond"⁴⁰. La représentation du "je" et du "pays" étant rigoureusement isomorphes, la corneille assume leurs traits communs, étant indifféremment le "je", le "pays", le "cheval", aspect rocailleux et pesant certes mais qui est en même temps libérateur et augural, cheval à l'oreille fine, corneille à voix de balise. C'est pourquoi, le poème peut s'achever sur un vers détaché dont le dernier mot "balise" indique justement une direction indéfinie vers un espace à venir. De tant de marques qui se complètent et confluent en un effet global, l'on peut conclure que le poème reproduit le mouvement d'une fronde traçant un cercle pour libérer dans son élan l'oiseau-pays pétri dans la matière du "je". Ce mouvement invincible et souverain de l'oiseau qui "va" est de tous les "ar-

36 H.R., La Corneille, p. 78.

37 CO., Courtepointe 2, Fragment de la vallée, p. 19, v. 1.

38 H.R., Dans les lointains..., p. 77, v. 3.

39 Ibid., v. 4.

40 Ibid., v. 5,6.

bres" de la poésie de Miron le plus explicite et le plus magnifique, symbole original d'une énergie puisée dans la terre natale et capable de traverser l'espace-temps de l'histoire.

Le progressisme n'a pas que des formes explicites, descriptibles dans les mouvements ou les processus temporels, il est encore lié aux qualités et aux valorisations positives. Enfin, l'on peut dire que tout aspect positif appartient à la phase montante du temps et par ce côté il entre dans la composante progressiste. Quelques exemples rapides suffiront à illustrer ce point de vue. Par exemple, cette pochade exclamative En Archambault⁴¹ exprimerait au premier abord l'éternel retour de saisons. Pourtant les adverbes "déjà" et "encore" liés au point d'exclamation marquent un renouvellement, une réactualisation du cycle de la terre qui renaît toujours dans la propre identité de celui qui parle. Le prolongement descriptif de l'annonce de l'hiver sous une forme uniquement substantive comporte la sommation des deux orientations temporelles: "nuit de merveille", "misère noire" (v.4) articulées sur le sème commun de l'obscurité comme les deux faces de Janus. En même temps, "le vent" apporte un élément fluide que la coordination et la répétition qu'elle introduit situent dans le sens d'un progrès spatial: "la trace", tandis que le dernier mot détaché en un vers qui s'efforce de cerner l'objet de l'émerveillement situe très nettement le poème dans la ligne d'une fascination toujours renouvelée: "déjà, et encore". Ainsi, le schème cyclique est-il vitalisé par des traces de progressisme

⁴¹ CO., En Archambault, p. 20.

liées aux valeurs positives de l'émerveillement et de la féerie joaillière de l'hiver.

A cet hiver de l'Archambault répond exactement sur la page d'à côté (p.21) un printemps En Outaouais dont le premier vers forme un écho à une formule déjà commentée:

c'est déjà, et encore l'hiver! (p. 20, v.1)
Terre encore, terre éprise! (p. 21, v.1) [.]

La forme exclamative, l'adverbe "encore", l'usage commun de la virgule, la rime qui unit "hiver" et "terre", tout cela fait sortir ces deux poèmes datés de 1957 et de 1973, par delà les ans, d'une intention commune. Le second fut écrit dans le regard de l'autre. Cette fois, le progressisme est bien visible puisque l'on passe de la nuit à l'aube et que le printemps joint aux friches atteste la présence des forces du renouvellement cosmique. Encore une fois, l'exclamation et l'adverbe "encore" sont des signaux face au spectacle de la terre qui se régénère sans cesse dans sa vie cyclique certes mais inépuisable aussi.

L'on pourrait trouver une expression moins familière du progressisme dans Le camarade⁴². Certes les éléments douloureux du Fils dominant dans tout le poème mais la mise à mort du camarade suscite l'énergie résurrectionnelle sous les espèces du vent qui tonne et cogne

pour des années à venir
dans les entonnoirs de l'espérance (v.12,13) [.]

Progressisme partiel sans doute mais promesse et attente du processus total. De même, le poème Doublure d'un combat⁴³ qui est en apparence

⁴² CO., Le Camarade, p. 27.

un exercice de virtuosité métrique exprime essentiellement par son mètre court, ses enjambements et ses désarticulations ludiques l'énergie d'une force inépuisable qui se renouvelle sans cesse.

Enfin, peut-on passer sous silence le finale des poèmes qui sans être explicitement au futur indiquent des attitudes tournées vers l'avenir ou bien qui sont liées à un processus révolutionnaire. C'est ainsi que Le vieil Ossian⁴⁴ se clôt sur l'attitude de l'écoute tournée vers une vision hertzienne; Demain l'histoire⁴⁵ fait appel à l'insurrection de la poésie, puissance résurrectionnelle. Et du verbe final de ce poème:

et ceci appelle l'insurrection de la poésie (v.19) [,]
l'on peut passer au finale de la séquence F de La batèche⁴⁶ souvent analysée:

j'en appelle aux arquebuses de l'aube... (v.17) [.]

Dans ces deux cas, il y a progressisme partiel par le recours à une énergie capable de vaincre la mort et de redonner la vie. Et enfin faut-il rappeler l'ensemble des processus résurrectionnels qui ouvrent la voie d'un retour à la plénitude originelle et qui sont en même temps, sans qu'ils y atteignent, à chaque fois chargés de la puissance d'aller au-delà du cercle pour le prolonger dans l'espace du devenir inépuisable:

43 CO., Doublure d'un combat, p. 31.

44 CO., Le vieil Ossian, p. 26.

45 CO., Demain l'histoire, p. 33.

46 CO., Séquences de la batèche, F, v. 17.



voyage, sonde, écoute, perception à distance, amour, lignée des générations, patience, poésie, marche, gesticulation, fraternité, lutte révolutionnaire. Tels sont les symboles et les processus dépositaires de l'énergie résurrectionnelle dont le redoublement, outre la restauration de l'ordre primitif, constitue le progressisme.

Enfin, il est juste de terminer ce chapitre sur le progressisme par le rappel des analyses de la [Courtepointe] 7⁴⁷ où la totalité du processus temporel est exposé. Dans ce poème, il y a une récapitulation de l'expérience globale du poète par la visitation d'un oiseau-éternité. Le choix de ce symbole signifie que la quête profonde du poète consistait en la recherche d'un temps plénier en devenir incessant. C'est pourquoi la venue de l'oiseau est-elle saluée par la formule inaugurale des textes sacrés: "Et ce fut..." (A, v.1), l'usage du passé attestant le sentiment d'un triomphe sur le destin qui place celui qui parle en retrait et à distance par le dépassement. Il est cet oiseau dit d'"aujourd'hui" (A, v.6) et il récapitule le passé personnel mais aussi immémorial de l'histoire et des mondes et il relance tout le contenu de la durée sur la ligne du futur: "il vole..." (A, v.8). Plus loin, l'image du rétroviseur (B, v.3), du miroir d'enfance et du futur antérieur (E, v.1,2) cerneront de plus près la démarche imaginaire progressiste qui ressaisit le temps dans sa totalité pour le régénérer dans un présent entièrement dynamisé. Par brèves allusions (C), l'amour est remis à sa place comme promesse ou ersatz de l'éternité: "éternité pas-

47 CO., [Courtepointe] 7, p. 47-51.

sagère" (C, v.3), tandis que le vrai chemin, le lieu de la révélation de l'éternité s'affirme dans la ligne des générations:

ici et là l'errance immobile
sur la trame de l'insu soudain
où s'allume la lignée d'ancêtres (D, v.3-5) [.]

C'est dire que l'éternité prend racine dans le temps par le passage du père à la fille, le "miroir d'enfance" restituant l'image totale du temps. Aussi n'est-il pas étonnant de retrouver au terme des Courtepointes le verbe "j'avance quelques mots..." (F, v.3) qui reprend l'expression la plus porteuse de l'énergie progressiste.

Ainsi, sous toutes les formes processives dont nous avons parlé s'affirme la présence de l'arbre. Le futur et sa force de rayonnement travaillent la matière des textes et leur imposent une polarisation qui souvent éclate dans le finale par un sémantisme explicite ou encore par l'usage du temps verbal du futur. Le progrès et l'affirmation des valeurs positives affirment la capacité d'assumer les autres structures et de les faire servir à la construction d'un monde à venir qui souvent, dans la phase intermédiaire de la quête révolutionnaire, était appelée par un bouleversement de l'histoire et des aperçus parousiaques. Le progressisme apparaît donc comme l'issue finale des processus textuels et imaginaires de l'oeuvre, le dernier mot du poète à ce stade, parvenu dans les limites de son destin et de la condition politique, à l'assiette naturelle de sa vision.

CONCLUSION

CONCLUSION

"En une seule phrase nombreuse"¹, pourrions-nous écrire à l'exemple de Miron, au moment de tenter une synthèse de notre travail. Nous sommes partis comme au devant d'un certain inconnu car la distance entre les écrits sur l'imaginaire dictés par des préoccupations scientifiques, qu'elles soient psychanalytiques, sociologiques ou anthropologiques, et le discours de la critique littéraire apparaissait grande. Nous n'avons pas voulu masquer ce fait en le supprimant artificiellement comme beaucoup, ou bien en développant deux discours paresseux à peu près parallèles, l'un transcrivant plus ou moins les scientifiques et l'autre qui retombe dans la pure critique littéraire et l'angélisme des préoccupations d'écriture, de langage, etc. Il fallait, avons-nous cru, confronter les deux versants de notre sujet, analyse de l'imaginaire et production textuelle, les mettre en rapport constant mais ne jamais supprimer leur caractère distinct, -plutôt montrer leur correspondance et leur retentissement l'un dans l'autre. De même que les théologiens de la Trinité, et sans doute plus antiquement de la bi-unité divine!, distinguaient un ordre, une "procession" au sein de la constellation des personnes égales, nous avons choisi que le texte procède de l'imaginaire tout en signalant que les deux domaines relevaient de disciplines distinctes. N'ayant pas accès directement à l'imaginaire qui n'a pas de langage propre, étant la matrice de l'esprit et de toute représentation, donc à la source de tous les langages, il fallait le déchiffrer à travers les langages où il se réfléchit, soit dans le cas pré-

1 H.R., En une seule phrase nombreuse, p. 88.

sent les poèmes de Gaston Miron. Dans cette remarque, on peut saisir le principe même que Bachelard avait intuitionné que l'image relevait d'une sémantique spéciale, principe qui donna origine à l'étude de l'imaginaire. En effet, les images figurent les unités du discours imaginaire dont l'organisation, même chez Durand, demeure sans doute encore assez rudimentaire. Enfin, nous nous sommes appliqués à garder la tête critique, c'est-à-dire le regard maintenant la distinction de l'imaginaire et du style dont nous venons de parler, lors même que nous paraissions céder à un certain vertige de la forme. C'est que l'on ne peut toucher les grandes images axiomatiques sans retentir un peu soi-même et en même temps, l'on ne peut donner à voir et à sentir la liaison des éléments d'un texte poétique aux grandes articulations du système imaginaire sans les mimer un peu, puisque, appartenant à des ordres distincts, l'on ne peut en rendre compte que par des techniques de réflexion et de correspondance. Or l'imagination de ces techniques relève pour une part de l'invention poétique. Il fallait d'une certaine façon redire les textes mais dans une perspective où ils révéleraient en transparence le système imaginaire.

L'ingratitude est la vertu du progrès. Nous n'ignorons pas notre dette à l'égard de Gilbert Durand parce qu'il a lu pour nous et pour bien d'autres une somme impressionnante de textes. Mais l'analyste et le logicien que révèlent ses ouvrages, notamment Les Structures anthropologiques de l'imaginaire est aussi un homme de passion mu par la conviction que l'imaginaire constitue l'ordre premier de tous les langages et que ceux-ci plus ou moins en procèdent par mode de dégradation ou

par refroidissement. Ainsi nous entrons dans le domaine de la polémique philosophique. Parce qu'il faut quelque passion pour entreprendre de grands travaux, en surcroît de puissantes motivations académiques, nous avons d'abord suivi Gilbert Durand dans sa critique plus ou moins voilée de la métaphysique. Puis, au fur et à mesure que nous habitions la méthode de Durand, sa réflexion sur le langage nous a paru sommaire. La réhabilitation de l'image ou mieux sa description et son déchiffrement en soi ne nécessitent nullement le dogme de l'"antériorité tant chronologique qu'ontologique du symbolisme sur toute signifiante audiovisuelle"². Nous croyons que le sens demeure en sa profondeur indicible et que tous les langages s'efforcent de la rendre mais sans le réduire ni l'épuiser. En d'autres termes, la distinction entre le signifiant et le signifié dans le signe demeure, qu'il s'agisse de signe linguistique ou d'unité symbolique. La critique de Durand conserve sa vérité quand il s'agit de décrire la genèse de la représentation où "l'antériorité chronologique" peut se vérifier. Est-ce vrai au plan ontologique? L'esprit paraît doué de sa propre structure, indépendant de l'expression, même si l'on entr'aperçoit l'esprit seulement dans les interstices des langages ou dans la force qui les organise, véhicules obligatoires mais distincts de ce qui se dit ou est dit. Aussi le symbolisme semble-t-il bien le langage premier, né de la rencontre de l'homme et du monde sur le "trajet anthropologique", mais le symbolisme est un langage humain

² Gilbert Durand, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire..., p. 26.

et nous ne saurons jamais ce que dit le monde car toute description n'est-elle pas subtilement anthropomorphe? L'indicible de l'esprit de l'homme se révèle d'abord dans le symbolisme dont la genèse nous a été savamment retracée par les analystes de "la formation du symbole chez l'enfant"³ ou bien par les travaux des anthropologues. Bref, il nous semble difficile de renverser la métaphysique pour y substituer le symbolisme en tant que manifestation fondamentale de l'effort intellectuel et d'explication dernière du mystère de l'homme et du monde. N'est-il pas suffisant de dire que l'imaginaire constitue une métaphysique imagée mettant en symboles et en systèmes de symboles ce que d'autres ont tenté de dire en s'approchant plus près du pôle humain sur le trajet anthropologique au point d'abolir la conscience sensible du monde. La représentation elle-même n'est-elle pas la tentative de l'esprit de se dire en usant des aspects du monde sensible comme d'un matériau puisque tel est le problème: ce qui est dit ne peut se dire par lui-même et ce qui le dit ne contient pas ce qui est dit mais permet de l'entrevoir en rendant sensible sa présence. De sorte que sans nous prononcer sur la valeur comparée des mythes et des systèmes abstraits, ceux-ci renvoient à la même réalité et constituent deux lectures de ce texte aux hiéroglyphes sans cesse renouvelés que nous appelons la vie de l'esprit. Oedipe a résolu plus facilement l'énigme du sphinx que le chiffre de sa destinée. Gilbert Durand a éclairé dans une certaine mesure l'énigme

3 C'est le titre d'un ouvrage de Jean Piaget, La Formation du symbole chez l'enfant, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Niestlé, 1945, 310 p.

du symbolisme comme langage mais le mystère du sens et de son origine demeure. Du moins, il n'est plus permis, après l'avoir lu, de confondre les ordres de langage. Aussi, tout en reconnaissant notre dette envers les travaux de Gilbert Durand, nous devons nous en écarter dans la mesure où ils majorent leur objet en confondant le symbolisme et ce que signifie le symbolisme et, après avoir recueilli tant de notions éclairantes, nous devons aller au-delà pour retrouver le vrai sens du symbolisme, c'est-à-dire ce à quoi le symbolisme achemine et renvoie.

Dans l'étude des poèmes de Gaston Miron, nous avons profité des classifications de Gilbert Durand. C'est à elles, en particulier à l'étude attentive du tableau récapitulatif des pages 506-507 mis en rapport avec l'oeuvre à étudier que nous devons les grandes lignes de notre plan⁴. On pourrait dire que notre plan résulte de la réaction du tableau de Durand au contact de l'oeuvre de Miron. Les travaux préliminaires ont en effet consisté à faire subir aux poèmes différents tests en rapport avec les structures, schèmes, archétypes et symboles figurant dans le tableau auquel nous nous référons. C'est ainsi que la matière des poèmes a pu s'organiser dans notre esprit sur le modèle de l'archétypologie générale, mais selon des orientations bien particulières à ce poète. Comme premier résultat, nous avons vu tout l'imaginaire et sa

⁴ A cet égard, nous devons beaucoup à M. Eugène Roberto qui poursuivait alors les recherches qui ont abouti à son ouvrage, Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Gaston Miron, Editions de l'Université d'Ottawa, 1979, 174 p. Au cours d'entretiens que nous avons eus alors, nous avons discuté et mis au point un plan d'approche. En comparant la table des matières, p. 173, du livre de M. Roberto et celle du présent travail, on pourra constater des similitudes dont l'inspiration première revient à M. Roberto, dans la plupart des cas.

représentation prendre direction sur le geste nocturne, le Régime diurne n'apparaissant que sous le mode de la disjonction et de l'antithèse. En même temps, nous entrevoyions comme technique descriptive de la démarche nocturne la mise en oeuvre de la rythmique agro-lunaire dans la mesure où celle-ci pouvait servir d'introduction à la dialectique des antagonistes, aux processus de dramatisation, ~~bref à tous les travaux de~~ l'imaginaire servant à réaliser la "coincidentia oppositorum". Alors, nous avons occulté le contenu pour ne retenir que le lien, le mécanisme de passage qui harmonise les dissidences et construit un tissu uniforme de qualité, une durée continue ou en tout cas qui assouplit les contrastes et pratique des passages entre le divers et l'antinomique. De cet exercice, l'on sort avec un instrument d'analyse, un modèle descriptif non seulement des figures statiques mais encore de leur enchaînement mis en récit dans le temps, de sorte que l'on peut désormais expliquer et analyser l'alternance des semblables et des contraires. Retournant à l'origine de la représentation, nous avons montré comment le "moi", indicible quand il coïncide à lui-même, pouvait se dédoubler afin de se dire, de s'étaler ou mieux de se réfléchir dans les différents aspects de son essence à travers différentes hypostases ou figures jumelles. C'est ainsi que les poèmes de L'Homme rapaillé et des Courtepointes se sont révélés singulièrement riches en figures du "je", figures et non artifices de rhétorique, multiples noms et visages du "je", que ce soit, poésie, peuple, Québec, bêtes voire femme, etc. Au coeur du "moi", la puissance libidinale suscitait un double érotisé évoluant jusqu'à la différenciation sexuelle et retournant à l'unité primitive par l'acte

sexuel. L'ensemble de cette étude portait le titre de Structure harmonisante constituant un répertoire des "essences" qui sommaient la figuration du "moi". Quittant cette vision arrêtée des choses, nous avons à nouveau considéré le discours des poèmes mais cette fois dans le cours de récits. Nous y avons retrouvé encore la représentation de la similitude et de la ressemblance. Comme les figures jumelles par coïncidence, superposition ou dédoublement répétaient la figure du "je", cette fois les cycles effectueront sous diverses formes la répétition des instants temporels dans le même instinct de saisir, d'arrêter et de posséder qui une essence, qui un "âge d'or". Cependant, dans l'espace ouvert entre deux figures identiques et pourtant posées l'une à côté de l'autre, dans l'intervalle entre l'âge d'or et son "éternel retour" se creusait tout le drame de la différence et de la distance. De la Mère au Fils, de l'amant à la femme aimée se jouait déjà le drame de l'autre, du différent, de l'étranger ou mieux de la non-coïncidence à soi. Quand ces aspects du multiple et du fini seront mis en récit, le noir et le clair, le faste et le néfaste prendront l'aspect d'une chute dans le temps, d'un processus de dégradation puis d'un retour et d'un processus résurrectionnel. Enfin, de même que la figure divine (bi-unité, Trinité, Mère, etc.) concilie la plénitude immobile de la parfaite coïncidence à soi et la dynamique d'une expansion indéfinie, la structure progresse reprend dans un geste total la phase de béatitude originelle et la relance dans le temps, vers l'avenir dans une réalisation qui se renouvelle sans cesse. Les propositions précédentes sont le fruit d'une réflexion sur l'imaginaire et d'une réduction encore plus poussée que

celle de Durand, bien que l'inspiration de départ y soit puisée, réduction d'analyses multiples pratiquées selon diverses perspectives. Notre plan reproduisait donc l'ensemble de la carte de l'imaginaire selon les accentuations propres à l'imaginaire mironien et élaboré au niveau le plus général des structures qui peuvent englober schèmes, archétypes, symboles et synthèmes.

A partir de là, on peut évaluer les résultats auxquels nous sommes parvenus. L'unité de l'oeuvre, de son inspiration, reçoit une démonstration assez péremptoire dans le fait que chacun des chapitres correspondant à l'un des aspects de l'imaginaire implique cependant la totalité de l'organisme imaginaire. L'unité, la cohérence de la vision, sauf sur un point que nous préciserons un peu plus loin, ressort vivement puisqu'il s'agit d'une vaste tentative d'unifier par des techniques de répétitions fondées sur la production de doubles et de cercles et sur l'activité de multiples chaînons harmonisants divers plans de la conscience et de la réalité cosmique et sociale. L'ensemble des poèmes constitue une cosmogonie individuelle et profane construite sur le modèle des cosmogonies les plus primitives et reproduisant dans son ordre et selon des moyens propres à une poétique contemporaine les grands axes et l'intentionnalité de l'imaginaire universel. C'est ainsi que chaque chapitre reprend le même sujet en le décomposant, le considère sous un aspect sans toutefois occulter complètement l'organisme total. Le caractère poétique de cette oeuvre apparaît alors fondé sur la qualité bien sûr d'un langage à la signification riche et concentrée, à l'habileté du fabricant eu égard aux techniques du vers mais plus pro-

fondement , car il s'agit là des émergences de la motivation profonde, sur l'actualisation textuelle des structures fondamentales de la psyché au contact d'une matière fournie par l'expérience individuelle, la réalité socio-politique, une certaine conscience de l'histoire et les souvenirs de la mémoire livresque. La structure de l'esprit insaisissable et indicible se fait pourtant sentir comme un dynamisme producteur de sens au niveau de l'imaginaire qui est la matrice de la représentation et des diverses formes du discours.

Les formes linguistiques, comme nous l'avons souvent répété, s'organisent selon leur logique propre mais comme leur finalité consiste à porter le sens auquel l'on n'a accès que par elles, elles se comportent comme une matière plastique apte à refléter ou à suggérer le sémantisme de l'imaginaire qui s'exprime à travers elles. Voilà pourquoi, d'une façon constante, nous avons procédé à l'analyse des poèmes, plus ou moins élaborées suivant le cas, toujours dans le but de cerner à travers le tissu linguistique la présence, la suggestion ou le rayonnement de l'imaginaire. S'ajoutant au degré zéro, l'écriture s'enrichit d'un halo stylistique composé de traits et de connotations insufflés par le dynamisme organisateur de la symbolique, celui-ci étant l'expression la plus obvie, la plus rapprochée du sens premier. Le lexique de Miron correspond en gros aux synthèmes dont Durand fait état dans son tableau, à la limite de la dégradation symbolique. On n'y trouve pas à l'état pur les noms classiques des symboles ou fort peu souvent. Quand cela se produit, il faut bien se garder d'assimiler le terme mironien au symbole directement. Dans notre première partie, nous avons consacré une étude

aux schèmes verbaux reliés aux grands gestes primitifs et alors, nous avons décrit le lexique comme un ensemble de termes qui ne sont pas les réalités imaginaires mais qui tels des indices les suggèrent et y renvoient. Ainsi, nous avons montré l'aptitude de certaines catégories sémantiques à refléter le système imaginaire en vertu d'une correspondance entre les deux ordres de faits, linguistiques et imaginaires... Au plan de la structure dramatique que nous avons étudiée dans la partie III de notre travail, le sémantisme lexical est apparu comme révélateur des qualités positives et négatives, des colorations claires et obscures propres aux deux aspects de l'épiphanie du Fils. C'est encore au niveau des enchaînements sémantiques, en vertu de sèmes communs ou répétitifs que le lien harmonisant entre les divers paliers du réel et de la psyché pouvait pour une part se manifester. L'analyse des images, surtout au plan des correspondances, des thèmes, comparaisons et métaphores filées a souvent montré comment dans les poèmes s'incarnaient les liaisons du système explicatif élaboré par l'imaginaire. De façon encore plus étroite, au-delà de la considération abstraite du rapport entre les deux sémantismes, nous avons montré le réalisme en quelque sorte sensoriel des mots par rapport aux réalités imaginaires. "Le mot, dit M. Ponge, a une dimension pour l'oeil ("c'est un personnage d'un centimètre ou d'un demi-centimètre ou de trois millimètres et demi, avec un point sur l'i ou un accent"); il a une dimension pour l'oreille, une existence sonore; et puis il a une troisième dimension, qui est la signification."⁵ Souvent

⁵ Cité par Robert Kanters, L'Air des lettres, Paris, Grasset, 1973, p. 487-488.

nous avons expliqué la transparence imaginaire à l'aide de considérations sur la métrique ayant rapport à la mensuration des mots comme unités ou somme d'unités. Toujours en liaison avec le sens qui est la troisième dimension, catégorie que nous avons toujours considérée comme double, sens lexical, sens imaginaire, les deux se correspondant dans leur ordre spécifique, nous avons utilisé l'analyse phonétique comme système vocalique, consonnantique, comme figure allitérative pour illustrer au plan sensoriel, dans toutes les dimensions du matériau lexical, la présence de la réalité imaginaire. C'est que la sonorité est souvent apparue comme un lien entre différents points du poème traçant de façon sensible à l'oeil, à l'oreille, le canevas sémantique, la continuité du sens et les modalités de sa circulation à travers les textes. Les variations de fréquence, les hauts degrés de condensation de certains phénomènes ont servi fréquemment à mesurer la ferveur de l'impact imaginaire et l'un des plus sûrs repères de l'activité immédiate des schèmes et des archétypes. Bref l'analyse un peu ponctuelle d'abord, puis plus large et plus organisée ensuite des termes du lexique, a fourni une première élucidation de l'épiphanie imaginaire dans les poèmes de Gaston Miron.

Nous avons signalé au début de cette conclusion que la tentative Miron consistait à expliquer l'univers par un réseau harmonisant fondé sur la production de réalités semblables et sur la réduction des différences par différentes techniques d'intériorisation digestive et de conjonction sexuelle. Au service de la production des dyades jumelles, le lexique apportait le matériau des synonymes, de la répétition de termes semblables d'un ordre à l'autre, de liaisons sémantiques par

similitudes phonétiques, correspondances de volumes prosodiques et circulation de sèmes communs. En corrélation, l'antithèse suggérait le monde diurne ou bien servait comme de repoussoir ou de révélateur aux réalités nocturnes. Quand l'on passe maintenant de la représentation statique à celle du récit évoluant dans le cours du temps, des procédés linguistiques et stylistiques analogues servent encore à manifester le monde imaginaire. Au plus simple de l'enchaînement syntagmatique, les coordinations qui somment ("et") ou qui disjoignent ("mais") jouent encore le même rôle de désigner et de figurer dans le cours temporel la juxtaposition, la succession et partant l'harmonisation de différents plans de réalité. Considérées de façon plus étendue à l'échelle de poèmes entiers, de sections ou même de recueils, les répétitions de structures rapprochent des blocs, meublent l'espace visuel et mental, établissant des rapports de similitude, réduisant des distances. L'organisation syntaxique, souvent renforcée par la disposition prosodique, manifeste ainsi par la répétition et par la disjonction la problématique imaginaire tandis que les éléments visuels du vers, la configuration quantitative traduite par des blancs, des étendues strophiques diversement rythmées selon les variations du mètre donnent à chacune de ces incarnations particulières de l'organisme symbolique une tonalité affective et une intensité particularisée. A cause de la dimension temporelle des poèmes due au récit même tenu qui les sous-tend ou même simplement par la durée suggérée par le rythme particulier de leur diction, les poèmes suggèrent une structure temporelle. L'on saisit le rôle important à cet égard des répétitions syntaxiques pour illustrer l'éternel retour, le

recommencement d'un processus temporel. Dans ce cas, la reprise d'un tour, d'une structure syntaxique s'accompagnera à l'intérieur de cette unité d'une répétition de termes ou bien d'une reprise d'un temps verbal, surtout du présent de l'indicatif. Nous avons expliqué dans le chapitre consacré aux cycles que les temps verbaux s'expliquaient par la position de l'acte sur le parcours circulaire. Le temps se figure en effet comme une roue dont le point d'origine se dit au présent. Quand la machine se met en marche, le processus peut s'encoder grammaticalement selon deux possibilités. Le temps représenté sous le modèle du cercle peut s'éloigner du point d'origine dans une portion de cercle qualitativement péjorative ou de tonalité noire et temporellement dite par les temps du passé, il peut aussi se voir en vertu de la circularité, comme une marche vers le point d'origine, perspective qui donne naissance aux temps futur. Quant aux temps de relation comme l'imparfait, le plus-que-parfait, le futur antérieur, ils expriment les relations entre deux points du cercle, dont l'un est le point référence de l'origine ou de son opposé. Aussi l'éternel retour qui est le nom mythique de la répétition s'exprimera-t-il de façon éminente par la reprise d'une forme verbale au présent ou bien, sa dynamique se changeant en qualité pure et immobile puisque l'âge d'or arrête le temps, en épiphanie substantive, comme c'était le cas notamment dans L'Octobre⁶. Le présent absolu de l'éternité abolit la durée. Quant au progressisme, nous avons montré que sa structure résultait techniquement de la répétition du point d'origine et de son prolongement in-

⁶ H.R., L'Octobre, p. 61.

définiment ascendant. Une portion du cercle s'efface alors, la phase descendante liée aux temps passés et le reste, point d'origine, phase montante, se répète indéfiniment. En fin de compte, le progressisme n'est qu'un cercle déformé en spire et jeté dans un avenir sans fin.

Nous avons voulu reprendre ainsi d'une manière synthétique la démarche de notre travail afin de faire saisir la relation que nous avons constamment voulu cerner et décrire entre la structure de l'imaginaire et les éléments textuels. Pour reprendre l'une des théories de Durand, la méthode de convergence, et l'appliquer à notre propos, l'imaginaire se manifeste comme une radiation à travers tous les constituants du texte. Le choix des termes, leur organisation thématique, leurs caractéristiques de volume, de sonorités, le déroulement syntagmatique, les structures syntaxiques, les choix grammaticaux, les techniques prosodiques jointes à l'élaboration sémantique, tout l'ensemble des matériaux linguistiques converge vers l'expression des réalités du système imaginaire par le mode de la correspondance, de la suggestion de la transparence comme nous l'avons déjà dit. Ainsi peut-on, au terme de notre travail, se représenter l'imaginaire et le texte mironien dans une relation spéculaire.

Même si pour l'essentiel de notre effort, nous nous sommes consacrés à l'étude du texte seul, conforme en cela aux conventions critiques actuelles, nous n'avons pas pour autant abandonné la préoccupation plus ancienne de l'homme et de l'oeuvre. Le texte a toujours été vu plus ou moins dans le halo de ce que nous savons de l'homme Miron dont nous ne pouvions faire abstraction. On pourrait même dire que l'homme porte

ombrage à l'oeuvre puisque la signification du refus d'être mis en livre réside dans la répugnance à délivrer un double qui pourrait diminuer l'homme vivant dans sa présence physique et dans l'invention directe de sa parole. Autrement dit, ce qui intéresse d'abord Miron, c'est de parler à un public dans une certaine mise en scène, de séduire et d'amuser pour exister dans l'instant scénique qui confesse le désarroi et l'angoisse de la solitude. Qui l'a vu sait que le public est la vraie femme de Miron. Tel fut le premier Miron correspondant en gros à L'Homme rapaillé. Puis un certain silence aidant, dans la morosité qui s'installe avec le triomphe militaire de 1970 et le refroidissement dû à l'échec intellectuel que signifie l'installation de la médiocrité coloniale des Trudeau, Bourassa et Ryan, et aussi l'émigration ou l'absentéisme pur et simple de la jeunesse absorbée par le divertissement des drogues et de la discothèque, autre résultat de l'échec de la révolution nationale, Miron opère une certaine conversion à l'écriture. La forme de ses poèmes se purifie des scories oratoires, la langue se fait plus concise pour condenser les images et frapper les tableaux. L'amateur de beaux poèmes, le lecteur des poètes français, la scène se déroband puisque le spectacle n'a plus d'objet, voit grandir la page et son "blanc souci". La technique de Courtepointes⁷ et celle des poèmes parus dans la revue Possibles³ semble confirmer l'occultation de l'engagement et la retraite

7 Gaston Miron, Courtepointes, Textes 1, Ottawa, Les Editions de l'Université d'Ottawa, 1977, 54 p.

8 Gaston Miron, Femme sans fin, dans la revue Possibles, vol. 4, no 3-4, printemps-été 1980, Montréal, p. 271-284.

vers l'esthétique. Aussi, avant de clore ce travail, la question des rapports entre l'imaginaire et l'homme Miron ne pourrait-elle pas éclairer davantage l'oeuvre et sa position dans le corpus québécois?

L'homme Miron incarne quelques unes des "cordes" les plus "sensibles" des Québécois. Héritier d'une tradition orale, d'un folklore qu'il chante, souffleur de musique à bouches, père des gigueurs de la jeune génération, beaucoup plus qu'on ne le dit, il incarne le discours rhapsodique des conteurs d'autrefois. Par ses origines rurales et par ses ancêtres, surtout le grand père analphabète qui invente son langage "à grands coups de tête à fusée chercheuse"⁹, Miron touche directement la tradition du Québec ce qui rend facile l'identification des symboles agraires qui inspirent nombre de ses visions. Mais de plus que ses ancêtres, Miron sait lire, acquisition technique dont il fait le plus grand état dans les conférences où il se raconte lui-même. N'est-ce pas à ce pouvoir de lire, de sortir du "noir analphabète"¹⁰ qu'il attribue sa libération de la "prostration des pères"¹¹? En effet, dans et par Miron, à son propre sentiment, s'effectue le passage de l'oral à l'écrit avec cette allégresse gesticulée qui est le souvenir de l'oral et l'hybris de la prise de parole par le poème? Nous avons démontré avec assez de force, nous semble-t-il, que le poète savant réassume cycliquement la

9 CO., Séquences de la Batèche, A, v. 2, p. 43. Nous tenons de Miron lui-même que cette image a pour source l'attitude du grand-père se berçant sur une galerie de Saint-Agricole.

10 Ibid., B, v. 5, p. 43.

11 CO., Fragment de la Vallée, p. 19, v. 10.

parole rocheuse des ancêtres et que, corneille oraculaire gardant la marque des âges antérieurs, il entraînait tout le pays vers la ligne fuyante de l'avenir. L'homme Miron se flatte d'être celui qui recommence et dit les ancêtres mais en les portant plus loin par la lucidité du verbe construit par l'écriture et l'imitation des poètes de tous les temps du monde. Miron, dans son rôle historique et social, se soumet au sens et à l'ordonnance des démarches imaginaires du cycle et du progrès.

Miron n'a pas été le poète de la modernité québécoise, puisque aucune des réalités urbaines ne trouve place dans sa poésie sinon comme antithèse à la Vallée de l'Archambault ou bien parce que, par les techniques digestives, Montréal et Mont-Royal peuvent rimer avec original et recommencer le grand Québec des bois, des champs et des neiges¹². Mais il a été essentiellement, et on l'a bien peu remarqué, le poète qui consciemment a incarné la transition de l'âge primitif replié sur les nécessités vitales de survivre à une époque de conscientisation et d'expérience du langage. Sociologiquement, cette attitude surdétermine la transition du milieu rural analphabète au monde lettré auquel on accédait par la voie des collèges classiques et des jувénats, phénomène si important dans le Québec d'autrefois et dont un roman comme Trente arpents¹³ a si bien illustré la dialectique. D'une manière encore plus

¹² H.R., La Marche à l'amour, V; p. 38.

¹³ Ringuet (Panneton, Philippe), Trente Arpents, Paris, Flammarion, 1938.

précise, Miron se rattache à la tradition des Frères qui, méprisés par les Pères et le clergé repliés sur des humanités suffisantes et passésistes, montraient une curiosité scientifique et littéraire tournée vers le XX^e siècle. A-t-on noté que les lectures avouées et décelables de Miron commençaient avec le romantisme alors que la culture des Pères s'arrêtait à Victor Hugo? Une future biographie le décrira probablement comme un Frère laïcisé puisque les "marches à l'amour" n'ont pas réussi à taire chez lui ce nous ne savons quoi de célibataire au sens fort, c'est-à-dire d'homme de lisière et de solitude dont une religion primitive de l'éternel retour aura remplacé le culte chrétien.

Imaginaire tout nimbé par les constellations nocturnes, Miron habite les creux maternels du pays, de la tradition des pères qu'il reprend et prolonge dans ses écrits. Ainsi, il reproduit les traits du Québécois comme l'histoire les a façonnés et, après une brève tentative de transgression de l'image traditionnelle, il retourne à la pure existence imaginaire de l'éternité humaine à travers le cycle des générations et le progrès par la parole:

j'avance quelques mots...
quelqu'un les répète comme son propre écho¹⁴ [.]

Cette prédominance du nocturne dans l'imaginaire québécois peut se vérifier depuis les origines, en ce sens que l'imaginaire a façonné l'histoire tout autant que l'histoire a pu imposer une polarité dominante. Toute notre histoire ressemble à un exorcisme de l'adverse par vocation

¹⁴ CO., [Courtepoinette] 7, F, p. 51, v. 3,4.

imaginaire ou impuissance politique, et Miron réincarne puissamment notre type tant par sa stature réelle que par ses limites. Incubé dans le giron de la France, mère-patrie au sens fort, dont les vertus protectrices ont été ensuite transférées à la Couronne britannique, puis à la puissance elle aussi lointaine et transcendante d'Ottawa, le Québec a vécu dans le traumatisme de la séparation ombilicale, thème profond de la poésie patriotique du XIX^e siècle. Aucune poésie ne connaît sans doute d'expression plus forte, jusqu'à la caricature, de l'impuissance puérile et du fatalisme le plus complet que Le dernier Huron de François-Xavier Garneau et les palinodies d'Octave Crémazie¹⁵. Nous avons montré ailleurs que ce poème de Garneau constitue un modèle profond qui retentit dans l'oeuvre de Miron et dans toutes les oeuvres québécoises puisque la matrice historique dont il relève demeure intangible¹⁶. Le sort de l'imaginaire est en effet lié à la condition concrète de l'homme auquel il constitue une rectification. Or l'imaginaire québécois affronté à l'immensité inhabitable du pays, au sauvage et à l'Anglais s'applique à inverser soigneusement le sens de ses trois fatalités. Mise en miniature par l'ironie, apprivoisement par production de doubles et persévération, recherche de l'intimité, on retrouverait dans la pensée et les sentiments courants des Québécois la mise en oeuvre des techniques di-

* 15 "Palinodie" au sens où le poème par culpabilité coloniale annule et rétracte la révolte qu'il dit, tout en le remplaçant par l'inversion symbolique du malheur national, à savoir la possession de la France par la mémoire et la répétition.

16 Voir Hubert Larocque, L'Octobre dans Incidences, Analyses textuelles, nouvelle série, vol. I, no 1-3, janv.-déc. 1977, p. 115.

gestives pour échapper au sens fatal de l'histoire. Par exemple, l'Anglais est apprivoisé par le bilinguisme, technique d'imitation par le double, par l'élection de personnages bisfronts en qui se confondent le Français et l'Anglais (Pierre-Elriot Trudeau). Le sens premier des événements et des institutions est soigneusement revu et travesti. Ainsi la Conquête et l'occupation se nomment pacte entre deux nations, les ennemis des compatriotes, le droit du plus fort, respect de la majorité ou Constitution, la cohabitation imposée, bonne entente, etc. Ces techniques servent à éviter le choc d'un traumatisme trop grand parce que le Fils fut détaché prématurément de sa Mère. Elles sont aussi au plan politique la justification de l'infantilisme national. A ce moment, l'histoire elle-même devient une sorte de refuge utérin à l'intérieur duquel se confine toute l'existence québécoise. Le propre de l'histoire du Québec et du déploiement de sa littérature consiste justement à fonctionner à l'intérieur d'un Régime politique qui les domine et leur assigne ses limites thématiques, son aire imaginaire. Notre littérature est en effet globalement vassalisée par les institutions fédérales, Radio-Canada, le Conseil des Arts du Canada, l'Office national du Film qui imposent un discours ou une utilisation du discours, ce qui revient au même, favorable au Régime. Ainsi notre littérature est détournée de son sens premier, canalisée dans un sens politique favorable au Canada et reléguée à un rang subalterne soit de description ou de neutralisation idéologique. Un discours indépendantiste, quand il est transmis par Radio-Canada, change de sens puisqu'il est englobé, assumé et "absous" par la vaste et englobante Mère "Albion". Le "Fils" rebelle est ainsi réintégré dans

le giron et l'on compterait bien peu de littérateurs qui résisteraient au délice de la rentrée à la "maison", surtout quand la délectation imaginaire s'accompagne d'une récompense substantielle. De cette manière, par substitution progressive en vertu d'impératifs imaginaires d'ordre nocturne, la psyché québécoise a pu aménager commodément une condition historique qui signifiait l'aliénation et la mort. Une telle attitude nous a peut-être sauvé de la disparition dans le passé mais, dans le présent, elle nous condamne à une condition subalterne et elle interdit à notre littérature ce grand rôle qu'elle tient ailleurs de tenir tête au pouvoir politique et d'être elle-même par la seule puissance de l'esprit une République de la conscience et de l'âme.

Cet avant-propos visait à nous amener à une ultime question. Face à notre condition historique et aux caractéristiques de l'institution littéraire québécoise, comment se situent l'homme et le poète Miron? Comme nous l'avons dit, l'inspiration, l'héritage, la dominante discursive l'identifient comme un poète "saturnien". En cela, il se conforme au modèle québécois. De plus, il participe à la transgression héroïque des années 60 où le Québec par ses poètes, ses chansonniers, par le mouvement Parti pris et le F.L.Q. tenta d'une certaine façon de renverser sa tendance nocturne pour se séparer, se purifier de la souillure anglaise en fondant un pays nouveau qui serait le pays ressuscité des Pères. Mais si le Québec est privé de la littérature comme fonction cardinale par sa condition historique, la raison profonde réside dans l'absence chez lui d'un grand dessein politique. Le discours est vain qui ne conduit pas à l'acte puisque les deux s'engendrent et se fécondent récipro-

quement. Nous ne voulons pas dire que toute littérature véritable doit être militante et révolutionnaire mais il est sûr que toute littérature descend de la geste de grands actes qui lui ont procuré ses premiers thèmes héroïques et l'ont installée dans son aire authentique. En d'autres termes, l'indépendance est la condition absolue de la naissance d'une grande littérature et pour cela, il faut que la littérature engendre l'indépendance. Nous avons déjà montré que le discours littéraire québécois ne transcende pas notre condition historique mais que, au contraire, il lui est asservi par le caractère descriptif purement interne et par la vassalisation aux institutions du Régime colonial. Ce qu'il pourrait être alors ne peut s'exprimer que sous la forme négative, inversée, de la plainte, de la récrimination, ou de l'expression indirecte et dégradée.

L'impuissance congénitale des Québécois à accéder à un ordre politique véritable s'inscrivait déjà dans la nature et la forme du discours des années 60. D'abord cette longue plainte complaisante sur l'aliénation, cette vocifération d'opprimé qui retentit chez les poètes de l'Hexagone et bien entendu chez Miron, puis ce mimétisme ostentatoire du "joual" qui allait se développer en parallèle, tout cela constituait des techniques digestives servant à neutraliser et à rendre habitables l'existence coloniale. Tout cela était dirigé vers et contre nous-mêmes au lieu d'être objectivé dans l'ennemi à jeter hors de nous-mêmes et de notre espace historique. A distance, puisque l'histoire a depuis clarifié certaines choses, la littérature étant éprouvée et jugée par ses produits historiques, les discours de La Vie agonique¹⁷ paraîtront souvent

oratoires et insincères. A aucun moment, ils n'ont senti et voulu ce qu'ils signifiaient dans l'ordre politique. Nous avons montré ailleurs¹⁸ que le pouvoir politique, lui, ne s'est pas mépris sur le sens de la tentative héroïque même affaiblie des années 60 en lui donnant une interprétation littérale dont l'effet a été de ramener le Québec dans les limites de la morosité nocturne des années 70. Or l'échec de la Révolution nationale provient essentiellement de l'absence d'une conception héroïque pure et du rôle émasculateur qu'ont joué à ce moment la relation Mère-Fils et la structure dramatique qui lui est liée. Ni le Québec, ni Miron n'avaient dépassé l'imaginaire nocturne dans le sens restrictif et spécialisé que lui avaient imposé les conditions de l'histoire. A cause du rôle des techniques digestives qui avaient inversé le sens des réalités, ils n'ont pu procéder à une juste évaluation du sens objectif de l'histoire et du poids réel des contraintes à vaincre. Cette vision subjective et intériorisante du problème national a empêché et le Québec et Miron de concevoir une libération effective. Le glissement que nous avons analysé dans L'Octobre d'une révolution réelle à une évasion humanitaire rend compte de cette impuissance du Québec et de Miron à dépasser le traumatisme "nocturnisant" de la Conquête puisque notre Régime imaginaire n'est pas à proprement parler l'orientation normale d'une psyché polarisée par son propre dynamisme mais une structure lourdement imposée par le déterminisme résultant de la Conquête. Aussi, à l'ima-

17 H.R., La Vie agonique, p. 47-62.

18 Voir note 16. L'ensemble de l'article, p. 106-120.

ginaire réel, s'ajoute et se substitue un imaginaire piégé qui grève le discours et le connote d'une fausse dramatisation et d'une certaine insincérité.

Le but de ce court exercice confrontant des conceptions rationnelles aux élaborations de l'imaginaire vise à rejoindre l'homme Miron dans son environnement socio-politique et à éclairer les prolongements concrets de son oeuvre. L'année 1970 marque un tournant dans la vie du Québec et dans l'orientation de l'oeuvre. On conçoit l'utilité de tenter une explication des effets de l'échec d'un mouvement et d'une espérance que par sa parole Miron avait contribué sinon à créer, du moins à nourrir et à orienter. Nous avons déjà montré que l'échec politique du Québec provenait de l'occultation de l'authentique interprétation imaginaire des événements par un imaginaire travesti en symbolique coloniale en vertu d'un usage malsain des structures nocturnes. De plus, au sein de l'imaginaire colonisé, par la conséquence même de la domination politique, subsistait une contradiction. En effet, les éléments diurnes, la vision héroïque, du fait qu'ils n'étaient pas organiquement liés à un projet révolutionnaire cohérent, aux objectifs bien définis, n'étaient en réalité que des tactiques nocturnes à effet de catharsis servant à évacuer par le bavardage poétique et la vocifération de transfert les tensions internes du régime colonial. Privé par le déséquilibre existentiel introduit par la Conquête qui retentit sur le fonctionnement de l'imaginaire de la capacité de concevoir un authentique projet politique et militaire, le verbe "révolutionnaire", l'écriture "militante" devenaient à l'intérieur du régime fédéral des techniques d'inversion, d'antiphrase

et partant de récupération. La conséquence de la distorsion du fonctionnement imaginaire en régime colonial, c'est justement le divorce entre la parole et l'action. Le poème, la chanson remplacent le combat et le régime s'en trouve raffermi. Aussi n'est-il pas sans intérêt d'examiner le comportement du Québec et de Miron en 1970 et dans les années qui suivent.

Le pouvoir fédéral agissant, lui, selon les règles de l'imaginaire réel, prit, comme on le sait, au mot les déclarations et les velléités révolutionnaires du Québec. Il sut même les dramatiser et mettre sa police à la roue pour créer une situation qui justifierait une intervention militaire. Or, dans l'imaginaire, les événements d'Octobre dont nous vivons encore les effets qui subsisteront jusqu'à une reprise du projet révolutionnaire, sont une répétition de la Conquête. Tant chez le Vainqueur que chez le Vaincu, il y a nécessité de rejouer le scénario primitif en vertu de l'ancrage imaginaire. Aussi les effets de la répétition de l'acte fondateur du Canada se ramènent-ils essentiellement à replonger le Québec dans le traumatisme de 1760 qui est la séparation de la Mère et la douleur de la déréliction. Comme le Québec ne perçoit plus directement la geste malheureuse mais dans la réflexion et l'inversion nocturne de son imaginaire colonial, le phénomène se tamisa à travers des sentiments et des attitudes de désaffection, d'impuissance, de morosité tant sociales que littéraires. L'imaginaire québécois, dégradé par l'ordre de la Conquête, traumatisme ombilical, substitution à la Mère de la marâtre Albion-Ottawa, avait empêché de concevoir une révolution efficace, le même imaginaire interdit également de comprendre la

portée des événements. Face à la cruauté du destin et à l'horizon obsédant de la mort d'un peuple, les tendances digestives et copulatives se mirent de nouveau à l'oeuvre pour accueillir les événements et les falsifier dans le sens de la mitigation et bientôt d'un certain bonheur. Le Québec manifesta donc un immense étonnement et une indignation démocratique. Le droit du Conquérant, exercé par le biais de la Loi des mesures de guerres qui avait produit l'occupation législative, judiciaire et militaire du Québec fut immédiatement interprété comme un excès de zèle et une simple atteinte aux droits civiques des bons "Canadiens". Technique de réduction, travail de l'antiphrase. Un imaginaire sain n'aurait manifesté aucune surprise puisque ces événements constituaient une épiphanie de la réalité politique.¹⁹

Comme on le sait, Miron figurait en bonne place sur la liste des éléments dangereux et il connut les honneurs de l'arrestation. Sa réaction aurait pu être celle du poème manuscrit La Batèche (extrait) figurant aux dernières pages de L'Homme rapaillé²⁰:

¹⁹ La tendance nocturne, falsifie les données objectives en les subjectivant par l'antiphrase et l'inversion, par des techniques de réduction, ironie, caricature, etc. Quand ce fonctionnement est imposé par la force et non par l'économie propre à la psyché, il entrave l'intelligence, dévalue le discours littéraire en le mettant au service de la force. C'est pourquoi nous avons dit que la littérature du Québec ne connaissait pas encore les fonctions cardinales de la liberté et de la vision englobante. Cet ordre objectif des choses ne dépend pas de l'intention du littéraire. Sa protestation s'ajouterait à l'arsenal antiphrastique, comme de déclarer en de qui concerne le présent discours, que nous sortons du sujet! La littérature du Québec ne peut qu'être subversive ou soumise.

²⁰ H.R., La Batèche (extrait), p. 131.

vous pouvez me mâter, m'enfermer, me baillonner...

.....
je vous réponds

NON

.....
je vous garroche mes volées de copeaux de haine

.....
vous ne m'aurez pas vous devrez m'abattre pour ce faire

.....
j'ai endurance, couenne et peau de babiche

.....
j'ai retrouvé l'avenir... (v.1,5,6,7,12,15,18) [...] /

Comme la fin de l'impression du livre porte la date du 8 avril 1970, le poème fut inspiré par des événements antérieurs à ceux d'Octobre. Il y a même fort à parier que Miron ne parlait que par métaphore ou par la médiation de l'expérience des autres. N'avait-il pas consolé les clandestins P. Vallières et Ch. Gagnon que leur action avait conduit en prison²¹, sa personnalité, son verbe, l'inspiration de sa poésie ne le désignaient-elles pas comme un chef naturel de l'"insurrection"? Le poème que nous avons résumé dans ses articulations essentielles, le reste étant redondance, obéit aux mêmes schèmes rythmiques que Self-defence²² et Doublure d'un combat²³, anaphore, images paroxysmiques et même mouvement pivotant sur le "NON" (v.6) en position centrale avec blanc et majuscule. Même recours à la patience et à l'usure, même hypotypose de la victoire dans l'affirmation progressiste du vers final. Il s'agissait de mimer un combat, mais de telles paroles se disaient à la porte de l'his-

²¹ H.R., Le Salut d'entre les jours (pour P. Vallières et Charles Gagnon), p. 151.

²² H.R., Self-Defence, p. 25.

²³ CO., Doublure d'un combat, p. 31-32.

toire réelle et, dans l'effervescence du moment, le verbe et l'acte s'appelaient l'un l'autre. Que se passa-t-il lorsque le poème devint réel? On nous assure que Miron fut comme le Québec grandement abattu et dépassé par les événements au point que ses amis organisèrent un spectacle pour lui redonner courage. L'histoire éprouve et mesure les hommes. Là encore, nous pouvons vérifier l'osmose profonde de Miron et du peuple au point que le personnage enregistre mieux que quiconque le comportement collectif. Imagine-t-on Voltaire sortant de la Bastille, Hugo prenant le chemin de l'exil ou Zola puni pour J'accuse prendre les plis de la soumission et oublier stratégiquement tout un pan de leur passé? L'habile manieur de mots, le cabotin amuseur de foules²⁴ après un moment d'indignation, désinvesti de sa fonction politique, devint une sorte de personnage historique qui se confina de plus en plus au littéraire, lui aussi assagi et dégagé du politique par la force des événements. Du moins n'a-t-il pas enfilé "la culotte en or" qui orne les fervents du régime!

L'homme Miron apparut alors comme un rhapsode qui, à son insu et malgré lui, avait assumé un rôle politique dont il n'avait pas mesuré la portée ni les devoirs. Somme toute, il se produisit pour Miron (et bien d'autres) l'histoire de Louis-Joseph Papineau qui avait exercé le pouvoir du verbe sans en comprendre la signification politique et qui, jugé par les événements, avait été vaincu par les exigences historiques

²⁴ Le mot vient de La Marche à l'amour, III, p. 37. L'image est reprise dans L'Homme agonique, p. 48, dramatisée dans La Braise et l'humus, p. 53.

de son rôle. A la décharge de Miron, il faut cependant dire que ce rôle ne résultait pas d'un choix qui fut en son pouvoir, il était encodé dans la signification objective des événements. Nous avons déjà expliqué que cette fatale avarie des hommes publics québécois, qu'ils soient poètes, chansonniers, professeurs ou politiciens, provient d'un vice dans le fonctionnement de l'imaginaire en vertu d'un dédoublement pathologique résultant de la Conquête. L'événement fondateur du Canada a coupé le "trajet anthropologique" allant du "moi" national au monde pour lui substituer l'univers colonial qui est le monde anglo-saxon assimilé. Quand les mécanismes intangibles de l'imaginaire se mettent en branle, leur mouvement sur le trajet anthropologique est fatalement confisqué et mis au service du "monde" anglo-saxon. Dans cette coupure de l'imaginaire réel produisant un imaginaire dégradé s'inscrit toute l'histoire des échecs québécois. Globalement, le Québec ne sait pas ce qu'est le politique comme ensemble des moyens concrets produits par la rencontre du "moi" national authentique et d'un monde perçu et façonné comme homogène à lui-même. Souvent les Québécois, dont Miron, manifestent d'admirables qualités de "patenteurs" de mots et de ritournelles, mais aucun jusqu'ici n'a possédé une intelligence et une puissance d'action assez vastes pour concevoir un monde homogène à l'être québécois, pulvériser l'imaginaire colonial et restituer la pure image de l'essence primitive, et par conséquent n'a pu inventer la révolution capable de fonder le pays.

La poésie nationaliste du Québec consiste donc en une plainte sur le pays irrémédiablement perdu qui retentit par tout le XIX^e siècle.

Puis ce fatalisme longuement habité se transforme en une certaine complaisance en ce sens que l'imaginaire dégradé qui est une symbolique de transfert entre le Québec et l'Anglo-saxon s'enracine de plus en plus dans la réalité psychique. La réalité primitive cesse d'être réelle, politique, pour ne plus apparaître que sous des formes dégradées telles que le patriotisme sentimental, l'engouement folklorique, le retour aux sources, la veine écologique ou bien des formes pseudo-politiques comme le Parti québécois et son concept de souveraineté-association. Toutes ces manifestations se déploient en effet à l'intérieur de l'ordre de la Conquête et de plus s'y soumettent allègrement. Comme il y a un rapport entre le politique, le social et le poétique ou le contenu et le fonctionnement des formes littéraires, la poésie nationaliste sera-elle aussi dégradée en ce sens qu'elle adopte la forme de la plainte, de la protestation, de la description complaisante du mal national dont elle a perçu de façon très normande la valeur de catharsis politique. Le Régime sait fort bien tout le parti qu'il peut en tirer et c'est pourquoi il suralimente le domaine culturel. Pourtant, il arrive que dans le pointillé des formes, dans les interstices du sens, comme le cercle trop puissant du soleil qui ne se voit que dans le halo de son éclipse, quelque chose tombe de l'antique pays et rejoigne notre être réel. Nous voulons maintenant montrer que Miron, en dépit de ces propos sévères, possède une grandeur, une noblesse certaines. En 1970, il a connu ce que prophétisait son poème à l'adresse de Pierre Vallières et de Charles Gagnon, "... le fond âpre, l'étendue panique / de l'abandon des nôtres..."²⁵.

²⁵ H.R., Le Salut d'entre les jours (pour Pierre Vallières et Charles Gagnon), p. 151, v. 6,7.

Sans doute a-t-il perdu quelque chose de sa foi en lui-même et dans le Québec mais il ne s'est pas lâchement mis au service de l'ordre établi. Les événements en un sens ont servi sa poésie puisque, revenu d'un rôle pour lequel il n'était pas fait, il s'est orienté vers un approfondissement de son art par un travail d'écriture et, dépris de l'histoire immédiate, il a cherché dans le chiffre de l'histoire du monde et dans la méditation du destin de l'homme les grandes structures élémentaires de la symbolique.

Ainsi, par une fatalité inhérente au discours humain, d'un bout à l'autre de l'oeuvre que nous connaissons et que nous avons tenté d'expliquer, la préoccupation de Miron a consisté à mettre en paroles le fond universel de l'imagination à travers de multiples incarnations qui ont suivi le cours de la vie et des circonstances politiques. Nous ne sommes pas certains que l'orientation finale des Courtepointes ne résulte de la déception du politique mais, tel quel, nous enregistrons que Miron s'est détaché d'une "solution" historique pour "découvrir" les "chemins naturels", ce pur mouvement sans cesse recommencé des générations, induit par l'expérience des ancêtres, et la dynamique interne à ce mouvement de la genèse réciproque du père et de l'enfant. Dernier avatar des structures cycliques et progressistes, cette contemplation finale, puisque c'est le mouvement et la croissance même de l'organisme imaginaire jusqu'à son terme, n'a pas été dépassé et du reste ne peut l'être. L'oeuvre à venir ne pourra que raffiner l'écriture et les images, varier les symboles, ou revenir aux étapes antérieures de l'élaboration symbolique. Les poèmes parus dans la revue Possibles reprennent

La Marche à l'amour en ajoutant simplement à des thèmes connus de nouvelles et souvent précieuses irisations verbales, des expressions de plus en plus heureuses et écrites des mêmes préoccupations imaginaires.

C'est aussi à l'un des poèmes du cycle de Sandrine, Femme sans fin²⁶ que nous emprunterons notre vision finale. Le sixième, Ma Délire absente, commence ainsi:

Homme de la douleur d'une anthropoésie²⁷ [.]

Le mot déjà latent dans Le Québécoanthrope²⁸, tragiquement illustré dans Demain l'histoire²⁹, a le mérite de définir la préoccupation majeure de Miron, encore qu'un homme dépouillé du politique soit d'une humanité partielle, boîteuse. Or c'est dans l'abstrait de l'Histoire et dans l'imaginaire pur que l'homme Miron arrive à la fin à situer sa vision. L'oiseau d'éternité qui, dans la dernière courtepoinette, descend dans l'histoire épiphanise l'éternel retour. La trame des ancêtres joue le même rôle d'un recommencement éternel, de même que l'échange de la parole du père à l'enfant. En même temps, le dynamisme de la parole dans un circuit où les pôles s'échangent du père à l'enfant n'est rien d'autre que l'arbre progressiste figurant la vie et le sens qui se régénèrent sans cesse. Autrement dit, l'histoire domestique et généalogique

²⁶ Possibles, Femme sans fin, volume 4, no 3-4, printemps-été 1980, p. 271-284.

²⁷ Ibid., p. 278, v.1.

²⁸ H.R., Le Québécoanthrope, p. 86.

²⁹ CO., Demain l'histoire, p. 33.

ont remplacé l'histoire sociale et politique comme épiphanie des structures temporelles.

Enfin l'homme Miron que dévoile l'analyse de l'imaginaire retourne à un stade archaïque à l'écart de la modernité et du politique. De même que dans Fragment de la Vallée³⁰ le "je" se dédoublait pour se voir aller "de crête en crête", ainsi le "je" semble-t-il se vider de tout contenu personnel pour se faire contemplateur des cycles éternels et lieu épistémologique de la production de la parole. La notion de personne, en dépit de l'emploi du "je", n'existe pas au sens de subjectivité car le "je" mironien est un pur champ de forces instinctuelles, d'où le rôle dominant du geste copulatif qui fournit à la fois une image du corps thermo-rythmique et une vision du temps³¹. Même dans le couple, la femme n'existe pas au sens moderne du terme puisqu'elle est une figure cosmique, le lieu d'une affirmation "machiste". Nous avons déjà montré que Miron substituait au culte chrétien une sorte d'éternité du monde par la dynamique de la génération humaine. Plus profondément, le progressisme mironien se ramène à l'économie interne de l'éternel retour puisque, échappant à l'histoire concrète, politique, récusant le sens chrétien du temps comme marche irréversible vers l'éternel, il s'affirme comme "une errance immobile / sur la trame de l'insu soudaine / où s'allume la lignée d'ancêtres"³². Miron apparaît donc comme un poète réac-

30 CO., Fragment de la Vallée, p. 19.

31 L'on se souviendra que les structures temporelles sont représentées à partir du modèle procuré par le geste sexuel.

32 CO., [Courtepointe] 7, D, v. 3,4,5.

tualisant en notre temps la structure de la mentalité primitive dans laquelle il a cherché refuge au terme d'une expérience malheureuse. Il incarne aussi, en conséquence de notre histoire tronquée, le recours compensateur de l'imaginaire contre les forces adverses exactement sur le modèle de l'exorcisme et de l'inversion des terreurs des peuples primitifs face à la menace du temps qui fuit et de la mort.

BIBLIOGRAPHIE

- A. Les textes de Gaston Miron.
- B. Instruments de travail.
- C. Les textes critiques sur Gaston Miron.
- D. Textes sur la théorie littéraire et l'analyse de texte.
- E. Les textes sur l'imaginaire et l'idéologie.

A. Textes de Gaston Miron.

Courtepointes, Textes 1, Publication du Département des Lettres françaises, Ottawa, éd. de l'Université d'Ottawa, 1975, 54 p.

Deux sangs (en collaboration avec Olivier Marchand), Montréal, Hexagone, 1953, 67 p.

Femme sans fin dans Possibles, vol. 4, no 3-4, printemps-été 1980, p. 271-284.

L'Homme rapaillé, Collection du Prix de la revue Etudes françaises, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, 172 p.

B. Instruments de travail.

Listes statistiques des mots classés par ordre alphabétique et par ordre de fréquence décroissante avec nombre d'occurrences et pourcentage, et Concordance de Courtepointes de Gaston Miron, conçues et réalisées par Hubert Larocque, programmées par Roland Serrat du Centre de calcul de l'Université d'Ottawa, Hull, Québec, 1981.

Listes statistiques des mots classés par ordre alphabétique et par ordre de fréquence décroissante avec nombre d'occurrences et pourcentage, et Concordance de L'Homme rapaillé de Gaston Miron, conçues et réalisées par Hubert Larocque, programmées par Roland Serrat du Centre de calcul de l'Université d'Ottawa, Hull, Québec, 1981.

C. Textes critiques sur Gaston Miron.

Brault, Jacques, Miron le magnifique dans Chemin faisant, coll. "Echanges", Montréal, Editions de la Presse, 1975, p. 19-48.

Dossier Miron dans La Barre du jour, no 26, octobre 1970, 50 p.

Larocque, Hubert, L'Octobre de Gaston Miron dans Incidences, Analyses textuelles, nouvelle série, vol. 1, no 1-3, janv.-déc. 1977, p. 106-120.

Marcotte, Gilles, Le Temps des poètes, Montréal, éd. Hurtubise HMH, 1969, p. 179-184.

Nepveu, Pierre, Miron dépaycé, lecture de l'Homme rapaillé dans Les Mots à l'écoute, poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe, coll. "Vie des Lettres québécoises", no 17, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1979, p. 111-194.

Pelosse, Cécile, L'Homme rapaillé dans Livres et auteurs québécois, 1970, p. 102-117.

Roberto, Eugène, Le couple dans la Courtepointe 5 de Gaston Miron dans Incidences, Analyses textuelles, nouvelle série, vol. 1, no 1-3, janv.-déc. 1977, p. 100-105.

-----, Structures de l'imaginaire dans Courtepointes de Gaston Miron, coll. "Cahiers du Centre de recherche en civilisation canadienne-française", no 19, Ottawa, éd., de l'Université d'Ottawa, 1979, 174 p.

Vachon, André, Gaston Miron, ou l'invention de la substance dans L'Homme rapaillé, coll. du Prix de la revue Etudes françaises, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 133-149.

D. Textes sur la théorie littéraire et l'analyse de texte.

- Aristote, La Rhétorique, texte établi et traduit par Médéric Dufour, coll. des Universités de France, Littérature grecque, Paris, Belles-Lettres, (1932) 1973.
- Angenot, Marc, Glossaire pratique de la critique contemporaine, éd., refondue, Montréal, Hurtubise HMH, (1972) 1978, 224 p.
- Barthes, Roland, Le Degré zéro de l'écriture, "pierres vives", Paris, Seuil, 1953, 125 p.
- , Essais critiques, "Tel quel", Paris, Seuil, 1964, 275 p.
- , Introduction à l'analyse structurale des récits dans Communications, no 8, Paris, Seuil, 1966, p. 1-27.
- , Mythologies, "Points" 10, Paris, Seuil, (1957) 1970, 247 p.
- , Le Plaisir du texte, "Tel quel", Paris, Seuil, 1973, 105 p.
- Bénveniste, Emile, Problèmes de linguistique générale, vol. 1, "Bibliothèque sciences humaines", Paris, Gallimard, 1966, 356 p.
- Blanchot, Maurice, L'Entretien infini, Paris, Gallimard, 1969, 640 p.
- , L'Espace littéraire, Paris, Gallimard, 1955, 294 p.
- , Le Livre à venir, coll. "Idées", Paris, Gallimard, 1969, 308 p.
- Caillois, Roger, Art poétique: art poétique, commentaires, préface aux poésies, l'énigme et l'image..., Paris, Gallimard, 1958, 202 p.
- Caminade, Pierre, Image et métaphore: un problème de poétique contemporaine, coll. "Etudes supérieures", no 36, Paris, Bordas, 1970, 159 p.
- Chevalier, Jean-Claude, "Alcools", analyse des formes poétiques, coll. "Lettres modernes", 17, Paris, Minard, 1970, 280 p.
- Cohen, Jean, Structure du langage poétique, coll. "Nouvelle bibliothèque scientifique", Paris, Flammarion, 1966, 236 p.
- Cressot, Marcel, Le Style et ses techniques, 6ème éd. refondue et augmentée par Laurence Gallo, Paris, P.U.F., (1947) 1969, 342 p.
- Damourette, Jacques, Traité moderne de ponctuation, Paris, Larousse.

- Delas, Daniel et Filliolet, Jacques, Linguistique et poétique, coll. "Langue et langage", Paris, Larousse, 1973, 206 p.
- Delbouille, Paul, Poésie et sonorités: la critique contemporaine devant le pouvoir suggestif des sons, "Faculté de philosophie et lettres de l'Université de Liège", Paris, Belles-Lettres, 1961, 267 p.
- , Réflexions sur l'état présent de la stylistique littéraire et la méthode des champs stylistiques dans Cahiers d'analyse textuelle, no 6, 1964, p. 7-22 et 81-88.
- Deloffre, Frédéric, Le vers français, Paris, Société d'éditions d'enseignement supérieur, 1969, 178 p.
- , Sur l'utilisation des index en stylistique, Introduction à l'index du Contrat social élaboré par J. M. Goulemot.
- Derrida, Jacques, L'écriture et la différence, "Tel quel", Paris, Seuil, 1967, 435 p.
- Ecrire, c'est parler, Etudes françaises, vol. 10, no 1, février 1974.
- Dubois, Jean et al., Dictionnaire de linguistique, Paris, Larousse, 1973, 516 p.
- Ducrot, Oswald et Todorov, Tzvetan, Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage, Paris, Seuil, 1972, 470 p.
- Du Marsais, César Chesneau, sieur, Traité des tropes, préface de Claude Mouchard, suivi de Paulhan, Jean, Traité des figures ou la rhétorique décryptée, "Supplément" au no 38 du Nouveau Commerce, Paris, Nouveau Commerce, 1977, 322 p.
- Dupriez, Bernard, Gradus, les procédés littéraires (Dictionnaire), le monde en 10/18, no 1370, Paris, Union générale d'éditions, 1980, 544 p.
- Fontanier, Pierre, Les Figures du discours, préface de Gérard Genette, "Champs linguistique", no 15, Paris, Flammarion, 1963, 505 p.
- Genette, Gérard, Figures I, coll. "Points littérature", no 74, Paris, Seuil, (1966) 1976, 267 p.
- , Figures II, coll. "Points littérature", no 106, Paris, Seuil, (1969) 1979, 299 p.
- , La Rhétorique et l'espace du langage dans Tel quel, automne 1964, no 19, p. 44-54.

- , La Rhétorique restreinte dans Communications, 16, Paris, Seuil, 1970, p. 158-171.
- Genot, Gérard, Sémantique du discontinu dans L'Allegria d'Ungaretti, "Publications de l'Université de Paris Nanterre. Lettres et sciences humaines", Paris, Klincksieck, 1972, 282 p.
- Grammont, Maurice, Petit traité de versification française, coll. U, Paris, Colin, (1965) 1969, 155 p.
- , Le Vers français. Ses moyens d'expression. Son harmonie., 5ème éd., Paris, Delagrave, 1964, 508 p.
- Greimas, Algirdas, Julien, Du sens: essais sémiotiques, Paris, Seuil, 1970, 313 p.
- , Sémantique structurale, coll. "Langue et langage", Paris, Larousse, 1966, 262 p.
- , Essais de sémiotique poétique, coll. "L", Paris, Larousse, 1972, 240 p.
- Groupe "MU" (Dubois, Jean et al.), Rhétorique générale, coll. "Langue et langage", Paris, Larousse, 1970, 206 p.
- Guiraud, Pierre, Les Caractères statistiques du vocabulaire, Paris, P.U.F., 1954, 116 p.
- , La Grammaire, "Que sais-je?", no 646, Paris, P.U.F., 1963, 128 p.
- , Problèmes et méthodes de la statistique linguistique, Paris, P.U.F., 1960, 145 p.
- , La Sémantique, "Que sais-je?", no 655, Paris, P.U.F., 1964, 128 p.
- , La Sémiologie, "Que sais-je?", no 1421, Paris, P.U.F., 1971, 128 p.
- , La Stylistique, "Que sais-je?", no 646, Paris, P.U.F., 1963, 128 p.
- , La Syntaxe du français, "Que sais-je?", no 984, Paris, P.U.F., 1970, 128 p.
- Henry Albert, La Notion d'écart et l'étude du vocabulaire poétique dans Actes du VIIIème Congrès d'Etudes romanes, Florence, Sansoni, 1960.

- , Métonymie et métaphore, "Bibliothèque française et romane", Série A: F***, Manuels et études linguistiques, no 21, Paris, Klincksieck, 1971, 160 p.
- JaKobson, Roman, Essais de linguistique générale, préface et traduction par Nicolas Ruwet, "Arguments", no 14, Paris, éd., de Minuit, 1963, 260 p.
- , Questions de poétique, coll. "Poétique", Paris, Seuil, 1973, 505 p.
- Kristeva, Julia, La Révolution du langage poétique: l'avant-garde à la fin du XIXème siècle, Lautréamont et Mallarmé, Paris, Seuil, 1974, 645 p.
- Laflèche, Guy, Petit manuel des études littéraires, pour une science générale de la littérature, Montréal, VLB, 1977, 117 p.
- Lafont, Robert et Gardès-Madray, Françoise, Introduction à l'analyse textuelle, coll. "Langue et langage", Paris, Larousse, 1976, 192 p.
- Lefebvre, Henri, Le Langage et la société, coll. "Idées", no 99, Paris, Gallimard, (1966) 1968, 376 p.
- Le Guern, Michel, Sémantique de la métaphore et de la métonymie, coll. "Langue et langage", Paris, Larousse, 1973, 126 p.
- Marouzeau, Jean, Précis de stylistique française, 5ème éd., Paris, Masson, (1941) 1969, 191 p.
- Meschonnic, Henri, Politique, théorie et pratique de Tel Quel dans Les Cahiers du chemin 15, 15 avril 1972, N.R.F., Paris, Gallimard, p. 57-101.
- , Pour la poétique (3 vol.), Paris, Gallimard, 1970-1973.
- Michaud, Guy, L'Oeuvre et ses techniques, "Connaissance de la littérature", Paris, Nizet, 1957, 271 p.
- Mitterand, Henri et Petit, J., Index et concordances dans l'étude des textes littéraires dans Cahiers de lexicologie, Colloque international sur la mécanisation des recherches lexicographiques, Besançon 1961, vol. 3, 1961, p. 160-175.
- Montpetit, Raymond, Comment parler de la littérature, Cahiers du Québec, no 24, coll. "Philosophie", Montréal, Hurtubise HMH, 1976, 196 p.
- Morier, Henri, Dictionnaire de poétique et de rhétorique, 2ème éd., augmentée et entièrement refondue, Paris, P.U.F., 1975, 1222 p.

- Piaget, Jean, Le Structuralisme, "Que sais-je?", no 1211, Paris, P.U.F., 1970, 128 p.
- Quintilianus, Marcus, Fabius, Institution oratoire (2 vol.), texte établi et traduit par Jean Cousin, "coll. des Universités de France", Paris, Société d'édition des Belles-Lettres, 1975.
- Richard, Jean-Pierre, Onze études sur la poésie moderne, "Pierres vives", Paris, Seuil, 1964, 361 p.
- Ruwet, Nicolas, Langage, musique, poésie, "Poétique", Paris, Seuil, 1972, 246 p.
- Saussures, Ferdinand de, Cours de linguistique générale, texte présenté par Carol Sanders, "Lire aujourd'hui", Paris, Hachette, 1979, 111 p.
- Spitzer, Leo, Etudes de style, traduit de l'anglais et de l'allemand par Eliane Kaufholz, Alain Coulon, Michel Foucault, précédé de Leo Spitzer et la lecture stylistique par Jean Starobinski, coll. "Tel", no 54, N.R.F., Paris, Gallimard, 1980, 531 p.
- Suhamy, Henri, Les Figures de style, "Que sais-je?", no 1889, Paris, P.U.F., 1981, 128 p.
- Sumpf, Joseph, Introduction à la stylistique du français, "Sciences humaines et sociales", Paris, Larousse, 1971, 188 p.
- Todorov, Tzvetan, Littérature et signification, "Langue et langage", Paris, Larousse, (1968) 1976, 118 p.
- , Qu'est-ce que le structuralisme?, 2. Poétique, "Points", no 45, Paris, Seuil, (1968) 1973, 112 p.
- Todorov, Tzvetan, Empson, W., Cohen, J., Hartman, Rigolot, F., Sémantique de la poésie, coll. "Points", Sciences humaines, Paris, Seuil, 1979, 182 p.
- Tyanianov, Iouri, Le vers lui-même, les problèmes du vers, traduit du russe par Jean Durin, etc. "Le monde en 10/13", Paris, Union générale d'éditions, 1977, 192 p.
- Ullmann, Stéphane, Précis de Sémantique française, 5ème éd., Berne, A. Francke, (1952) 1975, 352 p.
- Wellek, René et Warren, Austin, La Théorie littéraire, traduit de l'anglais par Jean-Pierre Audigier et Jean Gattégno, "Poétique", Paris, Seuil, 1971, 398 p.

E. Textes sur l'imaginaire et l'idéologie.

Aeppli, Ernest, Les Rêves et leur interprétation, PBP, no 3, Paris, Payot, (1954) 1968, 309 p.

Alain (Chartier, Emile), Idées, introduction à la philosophie: Platon, Descartes, Hegel, Comté, "Le monde en 10/18", no 162-163, Paris, Union générale d'éditions, (1939) 1969, 373 p.

-----, Préliminaires à la mythologie, Paris, H. Hartmann, 1943.

Albert, Maurice, Le Culte de Castor et Pollux en Italie, "Bibliothèque des Ecoles françaises d'Athènes et de Rome", fasc. 31, Paris, E. Thorin, 1883, 172 p.

Albouy, Pierre, Mythes et mythologies dans la littérature française, coll. "U", Paris, Colin, 1969, 340 p.

Alleau, René, De la nature des symboles, coll. "Symboles", Paris, Flammarion, 1958, 121 p.

-----, La Science des symboles: contribution à l'étude des principes et des méthodes de la symbolique générale, Paris, Payot, 1976, 289 p.

Aziza, Claude, Olivieri, Claude, Setrick, Robert, etc., Dictionnaire des symboles et des thèmes littéraires, "Dictionnaires littéraires Nathan", Paris, Ferdinand Nathan, 1978, 204 p.

Bachelard, Gaston, L'Air et les songes, essai sur l'imagination du mouvement, 8ème réimp., Paris, José Corti, (1943) 1972, 308 p.

-----, Le Droit de rêver, "A la pensée", Paris, P.U.F., 1970, 250 p.

-----, L'Eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière, 13ème réimp., Paris, José Corti, (1942) 1976, 268 p.

-----, La Flamme d'une chandelle, Paris, P.U.F., (1961) 1970, 114 p.

-----, La Formation de l'esprit scientifique, 4ème éd., Paris, J. Vrin, (1947) 1960, 256 p.

-----, Lautréamont, nouv. éd., augmentée Paris, José Corti, (1939) 1965, 158 p.

-----, La Philosophie du non, Paris, P.U.F., (1940) 1949, 145 p.

-----, La Poétique de la rêverie, Paris, P.U.F., (1960) 1974, 186 p.

-----, La Poétique de l'espace, 5ème éd., Paris, P.U.F., (1957) 1967, 216 p.

-----, La Psychanalyse du feu, coll. "Idées", no 73, Paris, Gallimard, (1938) 1965, 186 p.

-----, La Terre et les rêveries de la volonté, 6ème réimp., Paris, José Corti, (1948) 1971, 407 p.

-----, La Terre et les rêveries du repos, 6ème réimp., Paris, José Corti, (1948) 1963, 343 p.

Bataille, Georges, L'Erotisme, "le monde en 10/18", no 221, Paris, Union générale d'éditions, 1965, 310 p.

Beaudouin, Charles, De l'Instinct à l'esprit: précis de psychologie analytique, "Les Etudes caméliniennes", Bruges, Desclée de Brouwer, 1950, 307 p.

-----, Introduction à l'analyse des rêves, Genève, éd., du Mont-Blanc, 1945.

-----, La Découverte de la personne, esquisse d'un personnalisme psychanalytique, 2ème éd., augmentée, Paris, P.U.F., 1957, 120 p.

-----, Le Triomphe du héros: étude psychanalytique sur le mythe du héros et les grandes épopées, coll. "Présences", Paris, Plon, 1952, 235 p.

-----, Psychanalyse de Victor Hugo, présenté par Pierre Albouy, coll. "U", no 213, série Mythes, Paris, Colin, 1972, 302 p.

-----, Psychanalyse du symbole religieux, Paris, Fayard, 1957, 302 p.

Beibeder, Olivier, La Symbolique, "Que sais-je?", no 749, Paris, P.U.F., 1968, 128 p.

Benoist, Luc, Signes, symboles et mythes, "Que sais-je?", no 1605, Paris, P.U.F., 1975, 128 p.

Bergson, Henri, Les deux sources de la morale et de la religion, 140ème éd., Paris, P.U.F., 1965, 340 p.

-----, Essai sur les données immédiates de la conscience, 102ème éd., Paris, P.U.F., 1966, 214 p.

-----, L'Evolution créatrice, Paris, P.U.F., 1962, 372 p.

-----, Matière et mémoire, essai sur la relation du corps à l'esprit, Paris, P.U.F., 1959, 280 p.

- Bernis, Jeanne, L'Imagination, "Que sais-je?", no 649, Paris, P.U.F., 1969, 128 p.
- Bonaparte, Marie, Edgar Poe, sa vie, son oeuvre, étude analytique, (3 vol.), nouvelle édition, Paris, P.U.F., (1933) 1958, 900 p.
- Bouthillette, Jean, Le Canadien français et son double, Montréal, éd. de l'Hexagone, 1972, 102 p.
- Bréhier, Emile, Philosophie et mythe dans Revue de Métaphysique et de morale
- Caillóis, Roger, L'homme et le sacré, coll. "Idées", no 24, Paris, Gallimard, (1950) 1963, 246 p.
- , Le Mythe et l'homme, "Les Essais 6", Paris, Gallimard, 1958, 22 p.
- , La Pieuvre, essai sur la logique de l'imaginaire, coll. "La Mémoire" 2, Paris, La Table ronde, 1973, 231 p.
- Canseliet, Eugène, L'Alchimie et son livre muet (Mutus liber)..., Introduction et commentaires par Eugène Canseliet, Paris, J.-J. Pauvert, (1677) 1967, 140 p.
- Caron, Michel et Hutin, S., Les Alchimistes, Paris, Seuil, 1959, 187 p.
- Cassirer, Ernst, Essai sur l'homme, traduit de l'anglais par Norbert Massa, coll. "Le sens commun", Paris, éd. de Minuit, 1975, 337 p.
- , La Philosophie des formes symboliques, t.1: Le langage; t.2: La pensée mythique; t.3: La phénoménologie de la connaissance; traduit de l'allemand par Ole Hansen-Love et Jean Lacoste, coll. "Le sens commun", Paris, éd. de Minuit, (1964) 1972, 356 p., 342 p., 612 p.
- Champeaux, Gérard de et Stercky, Dom Sébastien (o.s.b.), Introduction au monde des symboles, "La Pierre qui vire", Zodiaque, 1972, 477 p.
- Chapouthier, Fernand, Les Dioscures au service d'une déesse. Etude d'iconographie religieuse, coll. "Bibliothèque des écoles françaises d'Athènes et de Rome", Paris, De Boccard, 1935, 380 p.
- Charbonneau-Lassay, Louis, Le Bestiaire du Christ: la mystérieuse emblématique de Jésus-Christ, Milano, L. J. Toth Reprint, (1940) 1974, 997 p.
- Chevalier, J. et Gheerbrant, A., Dictionnaire des symboles, mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres, Paris, Robert Laffont, 1969, 844 p.

Deleuze, Gilles, Différence et répétition, "Bibliothèque de philosophie contemporaine", Paris, P.U.F., 1968, 411 p.

Le Deux, Revue d'esthétique, no 1-2, 1980, "Le monde en 10/18" no 1393, Paris, Union générale d'éditions, 434 p.

Diel, Paul, Le Symbolisme dans la Bible: l'universalité du langage symbolique et sa signification psychologique, PBP, no 246, Paris, Payot, 1975, 239 p.

-----, Le Symbolisme dans la mythologie grecque, étude psychanalytique, préface de Gaston Bachelard, "Bibliothèque scientifique", Paris, Payot, 1952, 310 p.

Dumas, Georges, Nouveau traité de psychologie (3 vol.), Paris, Alcan, 1930, 218 p.

Dumézil, Georges, L'Héritage indo-européen à Rome, introduction aux séries "Jupiter, Mars, Quirinus" et "Les Mythes romains", 6ème éd., Paris, Gallimard, 1949, 254 p.

-----, Mythe et épopée; t.1: L'idéologie des trois fonctions dans les épopées des peuples indo-européens; t.2: Types épiques indo-européens: un héros, un sorcier, un roi; t.3: Histoires romaines, "Bibliothèque des sciences humaines", Paris, Gallimard, 1968, 654 p., 406 p., 366p.

Durand, Gilbert, L'Ame tigrée, Les Pluriels de la psyché, "Bibliothèque Médiations", no 208, Paris, Denoël-Gonthier, 1980, 214 p.

-----, Le Décor mythique de la Chartreuse de Parme, Paris, José Corti, (1961) 1971, 251 p.

-----, L'Imagination symbolique, coll. "SUP", "Initiation philosophique" no 66, Paris, P.U.F., 1964, 130 p.

-----, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, Introduction à l'archétypologie générale, Bibliothèque de philosophie contemporaine, Paris, P.U.F., 1ère éd., 1960; 2ème éd., 1963, 520 p.; 3ème éd., Bordas; 4ème éd., Etudes 14, Paris-Bruxelles-Montréal, Bordas, 1973, 550 p.

-----, L'Univers du symbole dans Revue des Sciences religieuses, Université de Strasbourg, année VII, no 49, janv.-avril 1975, p. 7-63.

Durand, Yves, Le Test archétypal à 9 éléments (A.T.9). Essai d'exploration expérimentale du comportement par les structures de l'imaginaire, Cahiers internationaux du symbolisme, no 4, Bruxelles, 1963.

Durkheim, Emile, Les Formes élémentaires de la vie religieuse, le système totémique en Australie, 3ème éd., Paris, Alcan, (1912) 1937, 647 p.

Durkheim, Emile et Mauss, Marcel, De quelques formes primitives de classification, contribution à l'étude des représentations collectives dans L'Année sociologique, VI, 1901-1902, Paris, (Nendeln Liechtenstein, Kraus Reprint, 1969), p. 1-72.

Eliade, Mircea, Aspects du mythe, coll. "Idées", no 32, Paris, Gallimard, 1963, 250 p.

-----, Forgerons et alchimistes, "Homo sapiens", Paris, Flammarion, 1956, 209 p.

-----, Images et symboles, essais sur le symbolisme magico-religieux, avant-propos de Georges Dumézil, "Tel", no 44, Paris, Gallimard, (1952) 1979, 238 p.

-----, Méphistophélès et l'androgynie, Les Essais CIII, Paris, Gallimard, (1962) 1972, 268 p.

-----, Le Mythe de l'éternel retour, archétypes et répétitions, n. éd., revue et augmentée, coll. "Idées" no 191, Paris, Gallimard, 1969, 190 p.

-----, La Nostalgie des origines, Méthodologie de l'histoire des religions, coll. "Les Essais CLVII, N.R.F.", Paris, Gallimard, 1971, 338 p.

-----, Le Sacré et le profane, coll. "Idées" no 76, Paris, Gallimard, (1957) 1969, 188 p.

-----, Le Yoga (Immortalité et liberté), PBP, no 120, Paris, Payot, 1954, 434 p.

-----, Traité d'histoire des religions, préface de Georges Dumézil, PBP, no 312, Paris, Payot, (1964) 1975, 390 p.

Fanon, Franz, Les Damnés de la terre, "Petite collection Maspero", no 20, Paris, Maspero, 1968, 233 p.

-----, Peau noire, masques blancs, préface de Francis Jeanson, coll. "Esprit", Paris, Seuil, 1952, 222 p.

Freud, Sigmund, Abrégé de psychanalyse, traduit de l'allemand par Anne Berman, Paris, P.U.F., 1975, 84 p.

-----, Cinq psychanalyses, traduction de Marie Bonaparte et Rudolf M. Lowenstein, 4ème éd., Paris, P.U.F., 1979, 422 p.

- , Essais de psychanalyse, Au-delà du principe du plaisir, psychologie collective et analyse du Moi, Le Moi et le Ca, considérations actuelles sur la guerre et sur la mort, traduit par le Docteur S. Jankélévitch, présenté par le Docteur A. Hesnard, PBP no 44, Paris, Payot, 1964, 280 p.
- , Essais de psychanalyse appliquée, traduction de Marie Bonaparte et Mme E. Marty, "Idées" no 243, Paris, Gallimard, 1971, 251 p.
- , Introduction à la psychanalyse, traduction du Docteur S. Jankélévitch, PBP no 6, Paris, Payot, 1969, 444 p.
- , Le Rêve et son interprétation, traduction par Hélène Legros, coll. "Idées" no 185, Paris, Gallimard, 1975, 125 p.
- , Métapsychologie, traduction par Jean Laplanche et J. B. Pontalis, coll. "Idées" no 154, N.R.F., Paris, Gallimard, 1968, 187 p.
- , Psychopathologie de la vie quotidienne, traduction par S. Jankélévitch, PBP no 97, Paris, Payot, 1969, 297 p.
- , Totem et tabou, interprétation par la psychanalyse de la vie sociale des peuples primitifs, traduction du Docteur S. Jankélévitch, Paris, Payot, 1947, 221 p.
- , Trois essais sur la théorie de la sexualité, traduction de l'allemand par B. Reverchon-Jouve, coll. "Idées" no 3, Paris, Gallimard, (1942) 1977, 190 p.
- Girard, René, La Violence et le sacré, Paris, Grasset, 1972, 451 p.
- Grimal, Pierre, Dictionnaire de la mythologie grecque et romaine, Paris, P.U.F., 1963, 578 p.
- Guénon, René, Le Symbolisme de la croix, Paris, éd., Vega, 1950.
- Guitton, Jean, Le Temps et l'éternité chez Plotin et Saint Augustin, 4ème éd., Paris, J. Vrin, 1971, 429 p.
- Hautecoeur, Louis, Mystique et architecture, Symbolisme du cercle et de la coupole, Paris, Picard, 1954, 320 p.
- Hegel, Georg, Wilhelm, Friedrich, Esthétique (6 vol.), traduction de S. Jankélévitch, coll. "Champs", no 67, 70, 74, 75, Paris, Flammarion, 1979.
- Hutin, Serge, L'Alchimie, "Que sais-je?", no 506, Paris, P.U.F., 1961, 128 p.

Jousse, Marcel, L'Anthropologie du geste, coll. "Voies ouvertes", Paris, Gallimard, 1974, 410 p.

Jung, Carl, Gustav, L'Homme à la découverte de son âme, structure et fonctionnement de l'inconscient, PBP no 53, Paris, Payot, 1962, 347 p.

-----, Métamorphoses de l'âme et ses symboles; analyse des prodromes d'une schizophrénie, 4ème éd., préface et traduction de Yves Le Say, Genève, Georg, (1953) 1978, 770 p.

Jung, Carl, Gustav, Kerényi, Introduction à l'essence de la mythologie, l'enfant divin, la jeune fille divine, traduit de l'allemand par H.E. Del Médico, PBP, no 124, Paris, Payot, 1974, 252 p.

Krappe, Alexander Haggerty, La Genèse des mythes, "Bibliothèque scientifique", Paris, Payot, 1938, 359 p.

-----, Mythologie universelle, "Bibliothèque scientifique", Paris, Payot, 1930, 453 p.

Lacroze, N., La Fonction de l'imagination, Paris, Boivin et cie, 1938.

Leroi-Gourhan, André, Evolution et techniques: v.1: L'homme et la matière; t.2: Milieu et techniques, "Sciences d'aujourd'hui", Paris, Albin-Michel, (1943) 1971, 348 p., 476 p.

Levi-Strauss, Claude, La Pensée sauvage, Paris, Plon, (1962) 1965, 395 p.

Levy-Bruhl, Lucien, L'Ame primitive, nouvelle éd., Paris, P.U.F., 1963.

-----, La Mentalité primitive, 15ème éd., "Bibliothèque de philosophie contemporaine", Paris, P.U.F., (1922) 1960, 543 p.

-----, La Mythologie primitive. Le monde mythique des Australiens et des Papous, "Bibliothèque de philosophie contemporaine", Paris, P.U.F., 1963, 335 p.

Maistre, Joseph de, Eclaircissement sur les sacrifices dans Oeuvres choisies, t.2, Paris, A. Roger et F. Chernoviz, 1900, p. 203-258.

Mauron, Charles, Des métaphores obsédantes au mythe personnel, Paris, José Corti, (1962) 1964, 380 p.

-----, L'Inconscient dans l'oeuvre et la vie de Jean Racine, Gap, éd., Ophrys, 1957, 350 p.

Maxwell, X., Le Tarot, Paris, Alcan, 1923.

Memmi, Albert, L'Homme dominé, le noir, le colonisé, le prolétaire, le juif, la femme, le domestique, PBP, no 223, Paris, Payot, 1973, 232 p.

-----, Portrait du colonisé précédé du Portrait du colonisateur et une préface de Jean-Paul Sartre, suivi de Les Canadiens français sont-ils des colonisés?, éd., revue et corrigée par l'auteur, Montréal, Les Editions de l'Etincelle, 1972, 149 p.

Michel, A., Psychanalyse de la musique, Paris, P.U.F., 1956.

Minkowski, Eugène, La Skizophrénie: psychopathologie des skizoïdes et des skizophrènes, nouv. éd., revue et augmentée, Paris, Desclée de Brouwer, 1953, 254 p.

Montessori, Maria, L'Enfant, traduit de l'italien par Georgette J.-J. Bernard, 12ème éd., Paris, Desclée de Brouwer, (1936) 1963, 200 p.

Morgan, Clifford Thomas, Psychologie physiologique (2 vol.), traduit d'après la 1ère éd., anglaise par Honoré Lesage, Paris, P.U.F., 1949.

Muchielli, Roger, Le Mythe de la cité idéale, Paris, P.U.F., 1960, 322 p.

Perrot, Jean, Mythe et littérature, coll. "Littératures modernes", no 8, Paris, P.U.F., 1976, 224 p.

Piaget, Jean, La Construction du réel chez l'enfant, Neuchâtel-Paris, Delachaux et Nieslé, (1945) 1967, 342 p.

-----, La Formation du symbole chez l'enfant; imitation, jeux, rêves, image et représentation, 5ème éd., Neuchâtel-Paris, Delachaux et Nieslé, (1945) 1970, 310 p.

-----, Introduction à l'épistémologie génétique (3 vol), Paris, P.U.F., 1950.

Piaget, Jean et Inhelder, Barbel, La Représentation de l'espace chez l'enfant, 2ème éd., Paris, P.U.F., (1948) 1972, 574 p.

Piganiol, André, Histoire de Rome, 6ème éd., Paris, P.U.F., 1977, 692 p.

Poulet, Georges, Les Métamorphoses du cercle, préface de Jean Starobinski, "Champs philosophique", no 76, 1979, 521 p.

-----, Essais de mythologie, Paris, José Corti, 1966.

Pradines, Marcel, Traité de psychologie, 2ème éd., revue et corrigée (2 vol. en 3) "Logos Introduction aux études philosophiques", Paris, P.U.F., 1948.

- Rank, Otto, Le Traumatisme de la naissance, Paris, Payot, 1928.
- Revault d'Allonnes, Le Mécanisme de la pensée, les schèmes mentaux dans Revue philosophique de la France et de l'étranger, Paris, 45ème année, 1920, (LXXXIX-XC), p. 161-202.
- Ribot, Théodule Armand, Essai sur l'imagination créatrice, 3ème éd., Paris, Alcan, (1900) 1908, 304 p.
- Richard, Jean-Pierre, Littérature et sensation, préface de Georges Poulet, "Pierres vives", Paris, Seuil, 1954, 286 p.
- , Poésie et profondeur, "Points Littérature" no 71, Paris, Seuil, (1955) 1976, 250 p.
- , L'Univers imaginaire de Mallarmé, "Pierres vives", Paris, Seuil, 1961, 653 p.
- Ricoeur, Paul, De l'interprétation, essai sur Freud, "L'Ordre philosophique", Paris, Seuil, 1965.
- , Philosophie de la volonté; t.1: Le volontaire et l'involontaire; t.2: Finitude et culpabilité: a) L'Homme faillible; b) La Symbolique du mal (2 vol. en 3), "Philosophie de l'esprit", Paris, Aubier-Montaigne, 1950-1960.
- Rioux, Marcel, Les Québécois, "Aspects" no 30, Montréal, Parti pris, 1977, 270 p.
- , La Question du Québec, "Microcosmes Le temps qui court" no 42, Paris, Seuil, 1974, 188 p.
- Rudolf, Otto, Le Sacré, l'élément non rationnel dans l'idée du divin et sa relation avec le rationnel, traduit d'après la 18ème éd., allemande par André Jundt, PBP no 128, Paris, Payot, 1968, 238 p.
- Sartre, Jean-Paul, L'Imaginaire, psychologie phénoménologique de l'imagination, "Idées" no 101, Paris, Gallimard, (1940) 1966, 376 p.
- , L'Imagination, "Nouvelle encyclopédie philosophique", Paris, P.U.F., (1940) 1969, 162 p.
- , Situations 1, N.R.F., Paris, Gallimard, 1964, 256 p.
- , Baudelaire, "Idées" no 31, Paris, Gallimard, (1947) 1972, 253 p.
- Schelling, Friedrich Wilhelm Joseph von, Introduction à la philosophie de la mythologie (2 vol.), "Bibliothèque philosophique", Paris, Aubier-Montaigne, (1945) 1946.

Schuhl, Pierre Maxime, La Fabulation platonicienne, 2ème éd., revue et mise à jour, "Bibliothèque de la philosophie", Paris, Vrin, (1947) 1968, 140 p.

Sèchelaye, Marguerite Albert, Journal d'une skizophrène, auto-observation d'une skizophrène pendant le traitement psychothérapique, 5ème éd., "Bibliothèque de psychanalyse", Paris, P.U.F., 1973, 135 p.

-----, La Réalisation symbolique: nouvelle méthode de psychothérapie appliquée à un cas de skizophrénie, Berne, H. Hubert, 1947, 96 p.

Todorov, Tzvetan, Introduction à la littérature fantastique, "Points Littérature" no 73, Paris, Seuil, (1970) 1976, 190 p.

-----, Théories du symbole, "Poétique", Paris, Seuil, 1977, 378 p.

-----, Symbolisme et interprétation, "Poétique", Paris, Seuil, 1978, 170 p.

Vallières, Pierre, Nègres blancs d'Amérique: autobiographie précoce d'un "terroriste" québécois, nouv. éd., revue et corrigée, "aspects" no 5, Montréal, Parti pris, 1969, 402 p.

Van der Leeuw, G., L'Homme primitif et la religion, Paris, Alcan, 1940.

Weber, Jean-Paul, Domaines thématiques, "Bibliothèque des idées", N.R.F., Paris, Gallimard, 1963, 341 p.

-----, Genèse de l'oeuvre poétique, "Bibliothèque des idées", N.R.F., Paris, Gallimard, 1960, 562 p.

L'OCTOBRE DE GASTON MIRON*

Hubert Larocque

* Paru dans Incidences, nouvelle série, vol. 1, no 1-3, janv.-déc. 1977, p. 106-120. Nous reproduisons ici le texte de cette analyse afin de corriger le silence que la censure fédéraliste fait peser sur elle. Par exemple, Pierre Nepveu dans au moins deux de ses travaux feint d'ignorer notre travail au moins aussi important que les siens sur le poète Miron. Ni sa thèse de doctorat, Les Mots à l'écoute, poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe, P.U.L., 1979, ni sa co-anthologie avec Laurent Mailhot, La Poésie québécoise des origines à nos jours, P.Ü.Q. et Ed. de l'Hexagone, 1981 ne paraissent connaître notre texte. Ce monsieur qui siégeait alors au comité de lecture de la revue Incidences avait frappé notre Octobre de son veto sous le prétexte que les lectures politiques étaient dépassées. Eh oui, ces raisins étaient trop verts et risquaient fort de compromettre la carrière d'un poète et d'un critique dont le talent aseptisé, macadamisé attire comme de soi les honneurs et les récompenses du Régime fédéral.

* On nous a reproché une erreur quant à la date du poème. Il a été écrit en 1954 plutôt qu'en 1963. Notre analyse n'en devient pas pour autant invalide, la condition politique dont il s'agit sévissant alors dans toute l'opacité du duplessisme finissant. Consultant le sens plutôt que l'exactitude lansonnienne, moins vraie ici que notre erreur, nous avons révélé deux faits: que Miron avait pressenti et dit la problématique de 1960; que l'Octobre n'a trouvé son public et sa signification qu'à la rencontre des événements de la Révolution tranquille, expression qui, on le sait, porte la marque de la censure coloniale. L'Octobre engendrera les bombes, les exploits du FLQ. Là est sa vérité historique, sa vérification. L'Octobre circonscrit les limites de l'action révolutionnaire, il annonce par sa déviation finale et son auto-effacement dans l'abstrait lyrique l'échec de tout le processus de la révolution nationale. Sa brisure interne encode fidèlement la rupture coloniale entre le pays réel et le pays légal, entre l'imaginaire national et le réel néo-britannique. Il est vrai aussi que c'est par notre analyse que L'Octobre prend sa signification historique et qu'à ce titre elle sera combattue, refusée ou mitigée.

L'Octobre

L'homme de ce temps porte le visage de la flagellation
et toi, Terre de Québec, Mère Courage
dans ta Longue Marche, tu es grosse
de nos rêves charbonneux douloureux
de l'innombrable épuisement des corps et des âmes

je suis né ton fils par en-haut là-bas
dans les vieilles montagnes râpées du nord
j'ai mal et peine à morsure de naissance
cependant qu'en mes bras ma jeunesse rougeois

voici mes genoux que les hommes nous pardonnent
nous avons laissé humilier l'intelligence des pères
nous avons laissé la lumière du verbe s'avilir
jusqu'à la honte et au mépris de soi dans nos frères
nous n'avons pas su lier nos racines de souffrance
à la douleur universelle dans chaque homme ravalé

je vais rejoindre les brûlants compagnons
dont la lutte partage et rompt le pain du sort commun
dans les sables mouvants des détresses grégaires

nous te ferons, Terre de Québec,
lit des résurrections.

et des mille fulgurances de nos métamorphoses
de nos levains où lève le futur
de nos volontés sans concessions
les hommes entendront battre ton poulx dans l'histoire
c'est nous ondulant dans l'automne d'octobre
c'est le bruit roux de chevreuils dans la lumière
l'avenir dégagé

l'avenir engagé

Gaston MIRON
L'Homme rapaillé, Montréal,
PUM, 1971, p. 62.

L'Octobre de Gaston Miron.

Si l'histoire a retenu 1960 comme date d'un tournant, le Québec traditionnel s'était lézardé depuis longtemps dans la conscience de quelques hommes. Gaston Miron, en rassemblant des compagnons pour former l'Hexagone en 1953, créait un mouvement de ferveur autour du sentiment d'un nouveau nationalisme. Au centre de ce nouvel état d'esprit, possédé par l'hybris national qui fuse en longs monologues où alternent l'effusion sentimentale, les imprécations, les histoires malicieuses, qui se modulent en explosions de gigue et en ritournelles de musique à bouche, cet homme redonne au milieu intellectuel de Montréal, le spectacle de l'âme de notre peuple, telle qu'elle a chanté dans les veillées d'autrefois; il raconte son histoire exemplaire de prisonnier de la

condition québécoise, il dit «mes camarades» avec un accent nouveau comme signe d'un autre temps. Cette apostrophe se retrouve dans «La braise et l'humus» (*Liberté*, n° 4, juillet-août 1959, p. 225) et dans «L'Octobre» qui prennent tous deux rang parmi les treize séquences de «La vie agonique» parue dans *Liberté*, n° 27, mai-juin 1963, p. 210-211. Cette désignation dépasse les données de la tradition, du compagnonnage poétique, tombant d'un tout autre horizon.

(*)

«L'Octobre» pourrait passer pour un poème témoin de l'esprit de ce temps où la Révolution tranquille des bourgeois en place nourrit la revendication d'autres petits bourgeois, plus instruits mais moins nantis, que le triomphe insolent des premiers relègue dans l'ombre et le silence. Alors que les premiers n'apportent rien de nouveau au plan intellectuel, les seconds, en revanche, s'ouvraient aux influences du monde en rumeur de changement et plus spécialement à l'espoir suscité par les libérations de divers peuples, surtout de ceux de Cuba et de L'Algérie. Le nationalisme refourbit ses armes au contact d'un marxisme assez superficiel, des analyses d'aliénation puisées dans Jacques Berque, Franz Fanon, Albert Memmi que l'on applique hâtivement à la situation du Québec. Bref, l'on connaît des heures exaltantes et troubles où l'espoir renaît et la parole se fait volontiers prophétique. *Parti-Pris* polarise ce courant nouveau par sa revue puis ses livres. Dans la revue, on peut retrouver la marque fidèle du temps, nationalisme de gauche, romantisme marxisant et premier exercice du joual qui, sous couvert d'hyperréalisme, est en fait un surréalisme de verve et de thèmes. En fait, il n'y a rien là que Miron n'ait dit ou pressenti en bon français et dans le mode lyrique comme en fait foi l'analyse du poème «L'Octobre». C'est d'abord dans l'étude et la parole de ses poètes, Miron en poupe, que le Québec apprit à penser sa condition dans les schèmes universels. Memmi, Berque, Fanon, Che Guevara fournissent des instruments d'analyse, des thèmes de décolonisation qui nourrissent la rhétorique de ce temps et influent sur le ton, le vocabulaire et le mouvement des poèmes. La poésie emboîte le pas de la politique, se faisant oratoire et didactique parce qu'elle est la voix d'un nouveau nationalisme, non plus passéiste et nostalgiquement désespéré à la mode de Crémazie, mais vigoureux, guerrier et tourné vers une fraternité mondiale. C'est dans cette mouvance de ferveur et de fermentation pré-révolutionnaire qu'il faut lire «L'Octobre».

Le poème se présente comme l'autobiographie d'une libération et comme le récit d'une mise en route pour une action collective. Le poète dit «je» dans les premières strophes (v. 1-18), quand il est solitaire et non-engagé. Ensuite il se perdra avec une ivresse lyrique dans le «nous» des frères d'armes (v. 19-28). Ce changement de pronoms constitue un élément progressiste essentiel, en tant qu'il exprime le passage de la solitude à la communion. A cette structure des pronoms, pour l'aspect personnel du poème, répond dans la dimension politique le passage du Québec de l'isolement aliéné (v. 1-18) à la solidarité universelle (v. 19-28), de l'exil hors de «ce temps» à la pulsation du destin québécois dans l'histoire. Ce poème, lyrique en apparence, mais didactique en son fond, raconte une double histoire, qui en réalité n'en fait qu'une, puisque la succession des états de subjectivité passant de l'espoir douloureux (strophe 1), au souvenir de l'humiliation originelle (str. 2), à la prise de conscience de l'aliénation (str. 3), à la décision de lutter de plain-pied avec l'Internationale des révolutions (str. 4), au sentiment de plénitude apocalyptique conféré par la «Marche» révolutionnaire

(*)

Nous n'ignorons pas que L'Octobre a paru d'abord en 1954. Cependant il ne prendra toute sa signification qu'à la lumière des événements de la décennie de 1960-1970 dont il prophétise le ton et les visées.

(str. 5), s'identifie à la progression de l'histoire du Québec selon le processus décrit dans «l'Octobre»: l'autobiographie de l'auteur, ou mieux du locuteur en ce poème, exprime dans un parallélisme allant jusqu'à l'identification le devenir du sujet national. Tout le poème repose donc sur cette association par similarité qui fait de l'histoire du «je» le paradigme, la métaphore de l'histoire du Québec. Cette proposition, valable pour le côté lyrique du poème, s'inversera pour la lecture comme leçon de politique:

Roman Jakobson a défini la fonction poétique comme une «mise en valeur du message pour le message» (*Essais de linguistique générale*, éd. de Minuit, 1963, p. 218), ce qui ne rend pas compte de la totalité de ce poème puisque, ainsi que nous l'avons laissé entendre, «l'Octobre» comporte une double face de poème et de message politique. Deux pages plus loin, Jakobson monnaie son principe sous cette forme bien connue: «La fonction poétique projette le principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison». Pour «l'Octobre», nous allons tirer de ce principe une première et fondamentale illustration. C'est que l'axe de la sélection (plan paradigmatique) équivaut rigoureusement à l'axe de la combinaison (plan syntagmatique); la relation d'équivalence entre le «je» et la «Terre de Québec» fondant la sélection, s'illustre dans un processus narratif où le «je» splitaire, en douleur de naissance (v. 8), rejoint une communauté libérante (v. 16), tandis que la «Terre de Québec», grosse de son/notre avenir, passe à sa glorieuse métaphore du «lit des résurrections» (v. 20) et à sa sanction politique l'entraînant outre-poème dans la méta-texte de l'histoire: «l'avenir engagé/l'avenir engagé» (v. 27, 28). Les sujets/actants du poème, le «je» et la «Terre de Québec», sont encore rapprochés du déroulement horizontal du texte de l'intérieur même de leur rapport paradigmatique par le fait qu'ils ne forment pas des essences statiques mais des sujets en devenir: le «je» passe au «nous», le «Québec» subit une transformation métaphorique équivalente. Ainsi donc la similitude postulée entre le «moi» et le «Québec» par le lien d'un même devenir, le processus étant le principe générateur de la sélection, trouve-t-il sa parfaite ressemblance dans l'enchaînement des séquences du poème que le poète a scandées en strophes.

Chacune des strophes obéit, en effet, à un ordre qui passe d'un état à un autre, par voisinage, en suivant un parcours d'ordre causal, que l'on peut reconstituer à partir des éléments méditatifs, justificateurs et didactiques inclus dans chacune des strophes; en suivant un parcours spatio-temporel repérable dans le temps des vers allant du présent au passé, du passé au futur, faisant du futur un présent, et dans les changements spatiaux qui nous conduisent de l'espace aride, ancestral et lointain du Nord (v. 7) à un espace d'intimité fraternelle, en plein courant d'histoire, chatoyant de lumière et de bêtes (v. 26). Aussi le poème est-il sur les deux axes étroitement projetés l'un sur l'autre, et dans le dynamisme interne des sujets de la sélection et de la relation entre ceux-ci, et dans le récit comme «message énonçant le devenir d'un sujet» (Claude Brémont), la redondance d'un devenir, d'un processus de libération par la fraternité révolutionnaire.

Comme nous l'avons dit, le poète a marqué visuellement la progression de son poème par la division strophique, celle-ci n'étant pas purement ornementale, mais liée à la structure des pronoms, aux étapes du devenir sémantique et au parcours spatio-temporel.

La composante pronominale apparaît comme une première justification du passage d'une strophe à une autre, chacune ayant une personnalité pronominale facilement identifiable. Voyons le sort des pronoms à la strophe 1 qui, de façon remarquable, les énonce tous, mais à l'exception du «je»: le «il» de «l'homme de ce temps» (v. 1), le «toi» de la «Terre de Québec» (v. 2) et le «nous» (v. 4). La texture pronominale distingue donc cette strophe des autres et cette différence sera corroborée à d'autres niveaux pour lui conférer une fonction à part dans le poème, qui en fait l'introduction, le coup d'envoi idéologique et la synthèse des autres strophes. Celles-ci se distribuent les pronoms suivant le schéma structural du parallélisme par lequel les unités strophiques entretiennent entre elles un rapport de symétrie: strophe 2: «je»; strophe 3: «nous»; strophe 4: «je»; strophe 5: «nous», soit un schéma de distribution du type ABA'B'. De l'emploi des pronoms, il résulte une alternance fondant la différence et le rapport des strophes. On notera dès à présent que le poème relève d'une double composition: cet usage des pronoms trahit une mise en oeuvre concertée par une intention lucide et dirigée dans le sens de l'idéologie politique tandis que le mouvement lyrique des images et la progression de leur sémantisme donnent l'impression d'un déferlement continu dont le rythme et la densité s'accroissent de strophe en strophe jusqu'à une perspective d'apocalypse. La symétrie règle et découpe les phases d'un processus révolutionnaire parce que le lyrique et le didactique sont ici étroitement enlacés bien que leurs éléments respectifs soient parfaitement distingués dans le tissu du poème.

Le poème veut décrire et provoquer une mise en route: telle est sa vocation sémantique. Certes le contenu et l'expression ou mieux les deux niveaux ou axes de sélection et de combinaison s'articulent dans un constant va-et-vient de vérification. Mais au niveau du sémantisme, le caractère progressiste du poème est illustré par l'image désignée par le terme de «Marche» (v. 3) qui, tel un vecteur fondamental, traverse et anime tout le texte. C'est elle, cette image, qui porte le sens, le mouvement et l'idéologie du poème. Son itinéraire dans le déroulement du texte s'accompagne de développements qui rappellent l'histoire du poète et du Québec (str. 2, 3), qui exposent le thème de la participation révolutionnaire (str. 4) et qui esquissent le projet en image du Québec futur (str. 5). Le sémantisme de l'acte révolutionnaire, synthétisé dans l'image de la «Marche» qui fonde le pays de l'avenir, s'appuie donc sur une constellation d'éléments qui relève de l'histoire du Québec, de la thématique révolutionnaire, et d'une façon constante sur la présence lyrique du pays. Chaque strophe privilégie une forme de développement, d'où le fondement sémantique de la division des strophes: strophe 1: manifeste national-révolutionnaire; strophe 2: histoire et description du pays; strophe 3: histoire et aliénation; strophe 4: décision et engagement révolutionnaire; strophe 5: histoire et description du pays. Le lyrisme féconde la théorie dans un échange constant puisque ces affluents sémantiques provoquent, nourrissent, dynamisent et portent à sa plénitude de sens le noyau fondamental de la «Marche» au pays ressuscité, en qui se nouent tous les aspects et de la fonction poétique et de la fonction idéologique du poème. Chaque strophe constitue une redondance, à titres divers, de l'image de la «Marche», en même temps qu'elle figure un moment de son devenir et le scande au plan visuel et à celui du rythme.

A ces caractéristiques personnalisant chaque strophe, correspondent les aspects du parcours spatio-temporel, eux aussi nettement variés de strophe à strophe. Chacune est, en effet, construite sur un temps de verbe dominant, dont la succession dessine un parcours à la fois moral et physique. Le poème fait le récit d'une consciencisation politique qui va de l'apostrophe lyrique (str. 1), au rappel de l'aliénation personnelle et nationale (str. 2, 3), à l'engagement dans une lutte fraternelle pour la libération du Québec. A la strophe 1, le présent des vérités générales et de la description, aux strophes 2 et 3 domine le passé composé pour une compilation de l'histoire sous le signe de l'aliénation. La strophe 4 inaugure le régime du futur, immédiat d'abord: «je vais rejoindre» (v. 16), puis élargi à un avenir indéfini: «nous te ferons...» (v. 19). Aussi le mouvement de la succession subjective part-il du présent de la conscience face au monde: «l'homme de ce temps» (v. 1) et à la terre natale: «et toi, Terre de Québec» (v. 2), il va vers le passé comme raison du présent et levier vers l'action pour se tourner entièrement vers le futur, donnant ainsi au poème une fin triomphalement ouverte. L'intensité de ce futur est telle que les vers 25 et 26 en font un présent (par la figure que la rhétorique nommait *énallage*). Tel est l'itinéraire qui, de strophe en strophe, conduit de l'aliénation à la liberté, sous le point d'orgue idéologique de la première strophe.

En plus de raconter une histoire dont la portée est considérable, ce traitement strophique crée l'illusion d'un mouvement physique. Doublement: par la scansion de chaque strophe en accord plaqué, fermée syntaxiquement sur elle-même, privée de tout lien hypotaxique avec la suivante: aucune coordination, aucune ponctuation ne ménagent de transition entre les unités strophiques; par la partition du poème en deux temps: reprenant le schéma ABA'B' qui avait servi à l'analyse pronominal, on peut préciser les deux temps de la «mise en marche»: AB et A'B' correspondant aux strophes 2 et 3 (AB) et 4 et 5 (A'B'). Le premier, celui de la méditation immobile et impuissante: «L'homme de ce temps» (v. 1), «nos rêves douloureux» (v. 4), «l'innombrable puisement des corps et des âmes» (v. 5), «je suis né» (v. 6), «j'ai mal et peine» (v. 8), «voici mes genoux» (v. 10); il se distingue aussi du deuxième temps par la dominante verbale qui transforme cette méditation en réquisitoire et en fait le principe de la révolution qui s'opère au seizième vers: «je vais rejoindre mes brûlants compagnons». Quand revient ou mieux apparaît en début de strophe le pronom «je», après une suite de la répétition de («nous» + verbe) et que toute la strophe ne sera faite que d'une longue phrase (strophe 4), le poème reçoit l'ébranlement de l'effet d'un mouvement physique dû reste dessiné dans la formule même de «je vais rejoindre» (v. 16). C'est exactement comme si le locuteur et le lecteur éprouvaient le geste physiquement: deuxième temps dont le mouvement se file et se gonfle à travers les images de la strophe 5, pour subir une accélération qui l'affirme sur un rythme quasi matérialisé comme le «une, deux» de la «Marche» que marquent les quatre derniers vers: «c'est nous»... «c'est le bruit roux» (v. 25, 26), «l'avenir dégagé», «l'avenir engagé» (v. 27, 28). Pour accentuer cet effet de gros plan, le présent remplace brusquement le futur. La répétition des formules, le resserriment rythmique, joint à l'allitération causée par les identités phoniques, ajoutent une touche réaliste au gonflement lyrique des images de lumière et de mouvement qui euphémisent en «bruit roux» de bêtes familières (v. 26) le mouvement saccadé de la «Longue Marche» enfin mise en train.

Là est le sens pittoresque et moral de ce traitement strophique: il traduit les étapes d'un processus à la fois voulu et inéluctable, personnel et historique, d'où l'usage de ces strophes aux arêtes vives que n'atténue aucun lien; il évoque l'image d'une mise en route en deux temps: celui d'une condensation intérieure (str. 1,2,3) et l'autre de jaillissement du geste (str. 4,5). La strophe 1 mise à part à cause de son caractère totalisant, le poème se partage pronominalement, sémantiquement et temporellement en deux massifs. Or cette division ne serait pas si accusée sans le concours de l'aspect spatial qui, lui aussi, se partage en deux aires distinctes. En effet, s'y opposent deux images du pays sous le double aspect physique et moral. Dans les strophes 2 et 3 s'étend un pays «râpé», nordique (v. 1), avili par l'incurie et l'ignorance, qui se replie à l'écart du monde (v. 10-15). Tout au contraire, dans le deuxième massif des strophes 4 et 5, s'ouvre un pays de communication ardente dans la fraternité et l'historicité tandis que s'opère un renouveau merveilleux par un printemps d'octobre et un subtil frou-frou de bêtes. Nous dirons plus loin pourquoi le poète a choisi ces images rajeunissantes plutôt que d'autres plus conventionnelles.

Comme ultime preuve de la fécondité de cette division, examinons à nouveau les personnages, c'est-à-dire les pronoms, et les actes qui leur sont prêtés. Nous avons déjà décrit les deux visages du Québec, celui de la désolation et l'autre de la résurrection, qui répondent exactement à la métamorphose du «je» du locuteur en «nous», ce qui, dans la théorie politique véhiculée par le poème, signifie que le salut de l'homme québécois et de sa «Terre de Québec» passe par la prise en charge d'une action globale par la communauté fraternelle. Poussant plus loin notre examen, l'on peut constater que dans chacune des parties ou massifs, les pronoms sont engagés dans des états et des actions de type différent. Aux strophes 2 et 3, les actants subissent des états d'aliénation, ils n'ont pas d'activité propre sinon de «laisser faire» (v. 11, 12), ils souffrent de la privation d'un agir (v. 14); donc un caractère de passivité et d'impuissance se dégage de l'ensemble. Or, dans le deuxième groupe, les actants je/ nous, au lieu de subir et de déplorer ce subir, agissent et modifient le cours de leur histoire, du moins en espérance puisque nous sommes au futur. Au lieu de connaître des états de prostration et de piétinement, ils sont engagés dans un chatolement de transformations sous le signe de la «résurrection» (v. 20), d'un mouvement subtilement divers (v. 25) et d'une sorte d'irradiation par correspondance de la lumière et du son: «bruit roux» (v. 26).

De cette manière, nous avons, je pense, accumulé suffisamment de preuves du fondement de la division strophique et de sa motivation profonde par rapport au sens qu'elle constitue en elle-même et par ce qu'elle commande en retentissant à chacun des autres niveaux de l'analyse. Elle repose sur une illustration sémantique, narrative, rythmique, allitérative et psychologique d'un projet de révolution nationale symbolisé par l'image de la «Longue Marche» (v. 3).

Avant d'étudier les références méta-québécoises du poème, telles l'image de l'aliénation et la représentation révolutionnaire, nous pouvons examiner le type de communication instaurée entre les actants à l'intérieur du message poétique. Pour ce faire, on peut reprendre l'examen des pronoms et s'arrêter à l'une de leurs caractéristiques, à savoir leur utilisation en tandem. La personne

essentielle demeure le «je», couplé soit à la «Terre de Québec», soit au «nous». A la différence toutefois que le «je» est confronté à la «Terre de Québec» par une comparaison, celle du couple mère et fils (v. 2 et 6) alors qu'il se fusionne au «nous» fraternel et disparaît en lui. Ce caractère central de la première personne, la forme l'accuse par le retard de sa première apparition: il vient en dernier lieu, à la deuxième strophe, après toutes les autres personnes, le «tu» et le «nous» de la strophe 1 en ayant appelé la manifestation. Ce «je» agit comme l'émetteur du présent discours et les signes très nombreux des récepteurs le soulignent davantage: c'est d'abord la «Terre de Québec», mise deux fois en apostrophe, au début et à la fin (v. 2 et 19); le caractère privilégié de la communication entre ces deux personnes est connoté par la comparaison précitée, de la mère et du fils, à la fois image et relation. Le «nous» reçoit un traitement mixte puisqu'il agit et comme un «je» maximé qui relaie et absorbe la personne du locuteur et comme le récepteur constant du discours. Plus précisément, il se dédouble en actant principal et dynamique du poème car il en assume les actions et le «je» n'agit qu'en passant au «nous», et en destinataire du message, ce qui accuse le caractère profondément didactique du poème. Dans le «nous» se croisent les deux polarisations du poème, le lyrique et le didactique. Le narrateur ou celui qui assume la parole au-delà des personnes explicites, puisque la similarité du poétique utilise dans «l'Octobre» la contiguité du narratif comme un miroir fidèle, une image horizontalisée, décrit le futur, donc ce qui n'est pas encore en conférant au «nous» un rôle d'actant principal dans cette dimension temporelle. Mais en même temps, il ne peut faire abstraction que dans l'instant de parole, le «nous» n'est que le récepteur de son message. Le poète veut donc par son message qui ne reste pas en lui-même et ne se dit pas pour son propre compte transformer le récepteur en actant, dans son poème, et par l'énergie produite par cette opération de poésie, produire une révolution dans le monde concret de l'histoire. Chamberland, avant de cingler pour la Grèce de Roger Peyrefitte, élèvera ce procédé au rang de dogme de la parole québécoise. Dans *L'Afficheur hurle*, le poème s'affirme comme une arme au sens propre, s'il existe un sens propre en poésie.

Dans le monde du récit, les fonctions ou actions significatives au sens de Vladimir Propp, sont assumées par des actants, personnes définies non plus par leur essence psychologique mais par la classe sous laquelle se rangent leurs actes. Or l'introduction du récit dans le poème condamne la distinction des personnes et des actes à n'être plus qu'un critère superficiel. A la vérité, sous la grille des pronoms et du tissu fonctionnel du récit, le poétique instaure son propre régime, celui de la similarité et non plus de la contiguité. Aussi, dans la mesure où le poème est message politique, écrit engagé et didactique, le narratif conserve-t-il sa fonction propre, son organisation mais comme poème, le message perd sa transitivité du locuteur au monde, il ne renvoie qu'à lui-même et ne met en valeur que soi. Sur sa scène propre, le poétique n'installe qu'une seule personne, celle de celui qui parle, le «je» dont toutes les autres perdant leur distinction deviennent le kaléidoscope. Le «nous» et le «je» comme personnes poétiques reçoivent du «je» leur substance et leur fonction. Donc les échanges entre les personnes au niveau du narratif sont-ils révélateurs de l'identité et de l'activité interne du «moi», tout le jeu des pronoms devenant en quelque sorte la figure et la manifestation d'une unique personne se similarisant dans son creuset l'essence et l'agir divers.

Tel quel, «L'Octobre» se veut projet, description et leçon d'engagement pour une révolution nationale. A cause de cet échange entre les pôles de la communication, le poème a sans cesse l'allure d'une harangue. Il est apostrophe, méditation, discours, monologue, dialogue implicite; il atteste les marques du geste oratoire accompagnant la parole proférée d'une tribune: «et toi» (v. 2), «voici mes genoux» (v. 10) sont les désignations textuelles de gestes accompagnant la récitation; le vocatif encadre le poème mettant directement en cause le «toi» de la «Terre de Québec» (v. 2, 19), les autres personnes le «je» et le «nous» scandent l'attaque des vers, les répétitions en gradation ponctuent le poème (strophe 3), ailleurs l'énumération a le même effet (strophe 5). Ce sont là procédés de tribun car il s'agit d'emporter un auditoire par des effets de grossissement qui appartiennent beaucoup plus à la parole dite qu'à la parole écrite. L'écriture, la condensation calligraphique ne viendront à Miron que l'âge aidant et les hasards d'une séquestration en université! Même dans les *Courtepointes*, il reconstruira les effets de la parole immédiate. L'ensemble agit donc sur l'entendement du lecteur comme une leçon qui inculque des formules: «L'homme de ce temps»... (v. 1), «nous avons laissé»... (str. 3), «nous te ferons» (v. 19), des bribes d'analyse de l'histoire. Plus précisément, Miron accroche à grands traits des thèmes familiers à l'auditoire, politisé comme on dit, mais pour les noyer aussitôt dans le courant du lyrisme en autant qu'il assume un message personnel et collectif se reflétant lui-même.

Obéissant à la mode plutôt qu'à son tempérament, il a cependant voulu enseigner quelque chose en vue de pousser à un engagement politique. La première strophe le prouve puisqu'elle est concertée: comme dans les poèmes et les compositions classiques, elle annonce et résume le sens et la portée du poème, avant que celui-ci ne commence, au point que les autres strophes en paraîtront le prédicat développé. Il faut donc la détacher comme une préface livrant les intentions du poète. Le premier vers énonce une vérité générale, un lieu-commun sur la condition contemporaine: «l'homme de ce temps porte le visage de la flagellation». L'expression semble sortir d'un livre de Malraux, du romantisme particulier à «*La Condition humaine*». L'important, c'est que ce vers-maxime, à l'incipit du poème, impose un ton, une vision. Affirmation sans appel circonscrivant un destin, le deuxième vers lui associe un corollaire abrupt: «et toi, Terre de Québec». Cette coordination est à retenir car son usage n'abonde pas dans «*L'Octobre*». En effet, la parataxe y domine quand il s'agit d'évoquer un monde aliéné, sans illumination fraternelle. La juxtaposition des vers traduit la tension du locuteur opprimé par sa condition misérable: «j'ai mal et peine» (v. 8). La coordination des deux premiers vers produit un effet de violence parce qu'elle rapproche brutalement, dogmatiquement, le mal du monde et l'espoir québécois. Elle est le signe textuel du thème de la fraternité qui plus loin apparaîtra comme la voie d'un salut: «lier nos racines de souffrances à la douleur universelle» (v. 14, 15). A part un ou deux emplois qui sont liés à l'expression de la tendresse du locuteur pour les misérables, et qui sont par conséquent des inflexions fraternelles préparant la jonction des «brûlants compagnons» (v. 16): «l'innombrable épuisement des corps et des âmes»; «j'ai mal et peine» (v. 5), on remarquera que la coordination «et» ne reparait que dans les paradigmes de la «Terre de Québec» aux vers 19, 20, 21: «lit des résurrections / et des mille fulgurances...» Son emploi est donc étroitement limité à

l'expression de la lutte fraternelle et de l'ouvrage qui en résulte: «nous te ferons» (v. 19). La mise en rapport des deux premiers vers produit donc une affirmation constituant l'axe idéologique du poème. Le déroulement de ce dernier se range dans sa totalité sous l'influence et la direction imprimées par ce rapprochement du monde et du Québec au moyen d'une coordination privilégiée.

Que la première strophe contienne tout le poème comme la graine la plante future, on s'en convaincra encore plus en examinant le sort fait au nom de la «Terre de Québec». Le nom du pays provoque un assouplissement textuel que renforcent des effets exclusifs comme l'usage de la majuscule et de la ponctuation. Ce nom, avec son cortège de marques graphiques, syntaxiques, jouit d'un statut spécial qui polarise sur lui les autres effets du texte. La «Longue Marche» (v. 3), qui est l'image associée au dynamisme révolutionnaire du pays, aura seule droit au similaire hommage de la majuscule et de la virgule mais, comme nous l'avons déjà montré, la «Longue Marche» est beaucoup plus le prédicat de la «Terre du Québec» que son action: le Québec marche dans l'espoir de ses fils, il est «marchant» par le processus révolutionnaire que «L'Octobre» veut amorcer en le faisant poème. Le pays ainsi nommé reçoit un autre rayonnement textuel, une irradiation métonymique, par le fait qu'il est au centre, positionnellement, d'un réseau phonique du «a» quatre fois martelé: «visage», «flagellation» (v. 1), «Courage» (v. 2), «Marche» (v. 3) et prolongé par «charbonneux» (v. 4) et «innombrable», «âmes» (v. 5). Cette séquence phonique s'appuie sur deux thèmes secondaires qui lui sont satellisés: le «è» de «Terre» et «Mère» (v. 2), le «eu» de «charbonneux», «douloureux», (v. 4). Entre les différents plans du texte, il y a donc unité. Le principe de ressemblance qui rapprochait l'axe de sélection de celui de la combinaison peut encore ici se vérifier dans les ressemblances phoniques dont le rôle consiste à seconder le premier rapport en lui fournissant une «aura». En outre, la quadruple, sextuple répétition du «a», au moins cinq fois en position tonique, donne le point de départ au rythme et au sémantisme de la marche qui fait le centre du poème comme prédicat et devenir des actants suivant qu'on les analyse dans la sélection ou dans la combinaison. La deuxième apparition de «Terre de Québec» (v. 19) s'accompagne d'une pareille floraison textuelle sous la forme d'une hypotypose. Pas moins de quatre paradigmes lui font cortège en filiation directe par addition de prédicats sous forme de compléments déterminatifs, ressemblances à la fois grammaticales et sémantiques: «lit des résurrections / et des mille fulgurances...» (v. 20 à 23). Le thème consonnantique du «r» porte l'élan triomphal ainsi que d'autres de moindre importance mais concourant au tutti des différents plans du texte pour l'affirmation notionnelle et physiologique de la «Marche». Vers la fin du poème, la syntaxe se démembre avec audace, par la métamorphose du futur en présent: après un vers-maxime qui fait écho au futur à l'aphorisme du premier vers: «les hommes entendront battre ton poulx dans l'histoire» (v. 24), la «Terre de Québec» reçoit sur un mode libre et exalté une dernière moisson de prédicats en deux groupes dont chacun est bissé, la «Terre de Québec» absorbe tous les autres actants, fusionnant dans une même consonnance tous les sujets: je = nous = Québec. Une partie du poème était construite sur la fusion du «je» au «nous», une dernière surprise devait rapprocher et confondre dans la personne du pays en marche, le «nous», tous les actants. La première strophe l'avait pressenti: «Mère Courage... tu es grosse de

nos rêves...» (v. 3,4) avant que le poème déroule le processus de la mise au monde par la Marche. Cette ultime identification, que nous avons déjà commentée en montrant la corrosion du narratif par le poétique, réalise la similarité profonde de toutes les réalités du poème, produit une effervescence textuelle dans le parallélisme et l'euphonie des derniers vers: «c'est nous»... «c'est le bruit roux...» (v. 25, 26), l'avenir dégagé», «l'avenir engagé» (v. 27, 28). Les riches allitérations réalisent encore plus parfaitement l'alchimie sémantique où tout se résume dans la marche du pays ressuscité. Le thème du «r», paradigme sonore du «a» de la première strophe, comme le guerrier se repose, est nuancé, enrichi, ou mieux transposé à un autre plan, par le «ou» pénétrant: «c'est nous...», «c'est le bruit roux» (v. 25,26) et les thèmes du «l» et de l'«o»: «...ondulant dans l'automne d'octobre» (v.25), etc. La prophétie du triomphe est aussi un repos et une exultation de tous les aspects du texte. Ressuscité, le pays fleurit en lumière et en bêtes gracieuses dans le déclin délicat de la saison d'octobre. Ces quelques éléments d'analyse auront démontré, du moins nous l'espérons, que la première strophe annonce et résume tout le poème, qu'elle en possède déjà toutes les caractéristiques textuelles au point que les autres strophes lui sont intimement prédictives.

Ces considérations nous conduisent à l'examen des influences livresques et sociales qui ont joué dans l'élaboration du poème. «L'Octobre» s'inscrit dans la lignée des chants que l'amour et la pitié pour la patrie ont inspirés aux Québécois. Une analyse structurale montrerait par exemple que le poème de Miron reproduit à 159 ans de distance le contenu, les symboles et le schéma actantiel du «Dernier Huron» de François-Xavier Garneau (1840). Rien d'étonnant à cela puisque le Québec git maintenant comme alors sous une domination étrangère. Mais il n'y a pas dans le poème de «l'Octobre» que des images apprises par le regard, la tradition ou l'existence personnelle. Une expérience livresque est passée par dessus la donnée première pour en colorer la vision et infléchir le sens du message poétique. A cet égard, le concept d'aliénation et la rhétorique de la libération fournissent une part essentielle du développement; ils insufflent au texte son mouvement et sa portée puisque c'est en joignant la fraternité des révolutions que le Québec accède à sa libération. Le texte est un passage symbolique d'une certaine mort à la résurrection par le mimétisme d'un acte libérateur suggéré par l'exemple de la Chine, de l'Algérie, de Cuba, etc. Aussi la théorie et la persuasion politiques, qui donnent au texte son allure engagée, s'associent comme nous l'avons déjà dit au lyrisme, c'est-à-dire à l'expression pure de la subjectivité se disant pour son propre compte. En ce sens, l'accent du message n'est pas mis uniquement sur son propre compte, ce qui caractérise la fonction poétique dans l'analyse de Jakobson, mais plutôt sur une visée extra-textuelle qui est la production d'une révolution nationale. Si le poète ne veillait sur sa parole à son insu, parce que Miron comme «écho sonore» assume peut-être une parole, un message qui le dépassent. Mais avant de voir comment Miron rectifie la trajectoire de son message à saveur marxiste, comment il le désamorce de sa teneur explosive pour n'en retenir que le côté lyrique et l'expression abstraite, reprenons l'analyse du poème dans ses aspects livresques. En premier lieu, l'image de l'aliénation qui, dans son acception marxiste, désigne les situations où l'homme s'est perdu lui-même, où il est devenu étranger à lui-même. C'est de ce thème politique et de son exploitation

dans les textes révolutionnaires que procèdent les désignations du poème concernant la blessure de l'homme contemporain: «flagellation» (v. 1), «épuisement» (v. 5), «j'ai mal et peine» (v. 8) constituent un premier niveau, physique en quelque sorte; «humilier» (v. 11), «la honte et le mépris de soi» (v. 13), «racines de souffrance» (v. 14), «douleur universelle» (v. 15) recourent les clichés de l'analyse marxiste sur les aspects psychologiques et moraux de l'aliénation. Comme nous l'avons dit, Miron s'adresse à un public familier de ces mots; ils sont entrés dans le domaine public par l'activité des mouvements intellectuels et syndicaux. Au même moment, ils commencent une carrière glorieuse dans les analyses de *Parti-Pris*. Aussi le poète effleure-t-il ces mots que comprennent les «aficionados» sans les creuser indûment. Il vaut cependant la peine de s'arrêter aux illustrations québécoises qu'il en donne puisqu'il procède à une certaine acculturation de ces schèmes: la «Terre de Québec» sera personnifiée par l'image de la mère grosse du rêve de ses fils. La patrie-mère, enceinte avec l'abondance d'ici, est une image universelle de misère prolétarienne; «l'innombrable épuisement des corps et des âmes» (v. 5) recoupe «la fatigue culturelle du Canada français» (Hubert Aquin, id., dans «Liberté», vol. 4, no 23, mai 1962, p. 299-325); le problème du joual affleure sous les vers 11, 12, 13, comme la forme particulière du mépris que les colonisés se portent: «nous avons laissé la lumière du verbe s'avilir / jusqu'à la honte et le mépris de soi dans nos frères». Mais la suprême aliénation du Québec réside dans la marginalisation hors du monde à laquelle le confine son état de colonisé, l'inconscience de sa parenté avec les autres nègres et damnés de la terre: «nous n'avons pas su lier nos racines de souffrance / à la douleur universelle dans chaque homme ravalé» (v. 14, 15). On le voit donc, le thème de l'aliénation, classique dans ce genre de littérature, le contraint à pousser un couplet de vers assez malheureux, comme c'est le cas dans le passage sur l'avalissement de la langue qu'il désigne par une expression qui peut venir de Saint Jean en passant par Victor Hugo: «la lumière du verbe» (v. 12). Dans l'homme québécois, le logos est prisonnier de la langue du vainqueur, le bilinguisme. Miron, qui n'est pas un philistin de CEGEP, nourri au joual et au rock, a toujours eu le culte de la littérature française, il a toujours vénéré l'héritage de la France dans le beau langage et l'intelligence des pères» (v. 11).

Le contraire de l'aliénation, c'est la liberté et le chemin qu'y conduit, la révolution. Dans la seconde partie du poème (strophes 4 et 5), Miron puise à larges traits dans le dynamisme, la thématique et le vocabulaire des libérations. Le salut québécois viendra par la prise de conscience de l'aliénation, le renoncement à la solitude: «voici mes genoux» (v. 10), qui engagent dans une lutte les Québécois unis aux autres frères des révolutions. A la cause réelle de l'aliénation qui est l'occupation anglaise et le fédéralisme qui en est la conséquence politique, Miron substitue une «douleur universelle» (v. 15), glissant ainsi hors de son sujet. «Je vais rejoindre mes brûlants compagnons / dont la lutte partagé et rompt le pain du sort commun / dans les sables mouvants des détresses grégaires» (v. 16, 17, 18). Un mal universel, indéfini, international risque de dissoudre la cause québécoise dans un vague oecuménisme révolutionnaire. En tout cas, Miron ne propose pas de courir sus à l'Anglo-Saxon! Pourtant son texte porte bel et bien une proposition révolutionnaire qui s'atténue et dévie de son but au moment de la mise en marche: «je vais rejoindre»

(v. 16) propose en réalité une évasion dans la fraternité et la souffrance des quatre horizons, sauf que, en versant dans l'espace de la sentimentalité révolutionnaire, le poème quitte la cause très concrète de la libération du Québec. Que le poète épouvanté par la trajectoire de son poème lancé à un train d'apocalypse l'ait fait dévier de son but en émoussant la pointe des armes, on peut le vérifier facilement à l'examen des références révolutionnaires. L'image fondamentale de la Marche, même mobilisée par le lyrisme, ne peut faire oublier qu'il s'agit de la «Longue Marche» entreprise par Mao et ses disciples en 1934 pour la conquête du pouvoir. Miron, dans une correction manuscrite, a retouché l'orthographe de *L'Homme rapaillé* (PUM, 1971, p. 62) pour restituer les majuscules omises. «Mère Courage» (v. 2) compare le Québec à l'héroïne de la pièce du même nom de Berthold Brecht; or cette pièce a comme sujet la condition de l'homme en état de guerre. Encore plus décisifs sont le titre et sa portée: «L'Octobre». N'est-ce pas le mois de 1917 où les Bolchéviques de Lénine, après la plus importante révolution du XXe siècle, s'emparèrent du pouvoir en Russie? Placé sous un tel titre que l'article défini dénonce, «L'Octobre», le poème ne pouvait qu'en être le prédicat. C'est assez pour faire entendre que l'intention de Miron était au moins pré-révolutionnaire en ces jours de 1963, comme l'était l'atmosphère des milieux où sa parole retentissait.

Nous ne ferons pas reproche à Miron d'avoir négligé de prendre les armes, il les a prises à sa façon, mais d'avoir fondé son poème sur un déséquilibre entre les deux termes de l'opposition aliénation / liberté qui structurent les deux massifs précédemment décrits. L'aliénation donne lieu à une illustration vigoureuse en forme de réquisitoire; chaque vers ou presque constitue un tout syntaxique, la coordination, le rejet et la subordination étant exceptionnels. C'est que là, le poète se fonde sur une connaissance et une expérience de récrimination, au point que cette partie a un air plus belliqueux que la révolution qui va suivre. On remarquera la fréquence des verbes (strophe 3) et la densité accusatrice qui en résulte. La révolution, elle, dont le Québec et le poète n'ont que peu le goût et l'expérience, s'exprime sous forme de prophétie. On ne saurait nier la vigueur et l'effet de contraste de la rupture qui survient au début de la strophe 4: «je vais rejoindre» (v. 16) et de son écho à la même position de la strophe 5: «nous te ferons» (v. 19). On pourrait difficilement prétendre que la force de ce vers équilibre la charge précédente. Plus justement, le processus révolutionnaire est occulté d'une certaine manière pour passer à la description de son produit, un Québec de résurrection. La prophétie se change en parousie aux vers 25 et 26 par l'actualisation du futur. Le texte enregistre l'accélération du processus par le fait que la dominante verbale attachée à la description aliénante se trouve remplacée par une euphorie de substantifs, de prédicats et d'images attestant une modification du trajet idéologique. Le locuteur et son destinataire atteignent le repos dans une «cité d'or», avant même l'épreuve. En cela, Miron enregistre fidèlement l'impasse québécoise et sa parole proférée dans un milieu défini n'excède pas la capacité du récepteur. Le malheur du Québec, avoué par la contradiction même du terme de Révolution tranquille, c'est de ne connaître la révolution que sous son aspect verbal. Dans le poème de Miron, dans sa structure et dans le rapport de cette structure au référent de l'histoire, il y avait une exigence concrète comme nous l'avons signalé. Or le poème s'est brisé sur l'écueil de notre réalité historique. Comme la parole révolutionnaire n'a de sens

que si elle engendre et soutient un mouvement collectif et, réciproquement, que si le dynamisme d'une action politique la porte, Miron a senti que la réalité ne portait plus sa parole dans sa direction naturelle, avouée hors de toute contestation pas les références révolutionnaires. On ne saurait nier que Miron se tire avec élégance de ce genre faux que constitue une parole révolutionnaires sans révolution. À l'insu du poète qui tient le sismographe collectif, la révolution quitte les rives québécoises, gagne les bords mythiques où bivouaque Che Guevara; plus d'armes réelles, plus de réalités durement «canadiennes» (cette orthographe n'est pas une coquille). Admirez l'ultime pirouette par laquelle l'Octobre de sang et de colère devient une sorte de printemps. La «Marche» s'euphémise en «ondulation» (v. 25), en harmonieux exercice de gymnastique, ce qui est bien observé mais peu révolutionnaire! Octobre, devenu une tendre arrière-saison se verra, non le théâtre de la guerre, mais de sa réduction symbolique, la chasse que suggère «le bruit roux des chevreuils» (v. 26). Pan, pan... Le rouge du feu et du sang qui compose quelques uns des sèmes du terme d'Octobre, après avoir fermenté dans la jeunesse (v. 9), se ponce en «roux» comme l'énergie se corrode devant l'impuissance à agir: «le bruit roux». Autrement dit, le poète procède à un camouflage systématique des allusions révolutionnaires sur lesquelles le vocabulaire et la symbolique de son poème reposaient. Les deux derniers vers raturent les images de la révolution et celles de leur réduction euphémique en les transcrivant en termes suffisamment prophétiques et abstraits pour que la Gendarmerie retourne jouer aux cartes: «l'avenir dégagé / l'avenir engagé» (v. 27, 28). Hélas! le poète ne savait pas qu'elle faisait de l'excellente explication de texte et que, ironie du sort, un certain Octobre à rebours, sept ans plus tard, Miron pourrait apprendre la signification de son poème et sa réécriture dans les termes et la direction qu'il avait voulu éviter. En effet, le poème souffre d'un dénivellement sémantique et référentiel à cause d'une lacune de l'histoire de son pays, le Québec. Face aux exigences concrètes de la fondation du pays, l'acte ne suit pas la parole qui l'appelait et lui indiquait la tâche et le sens. C'est pourquoi, le poème, commencé dans l'histoire concrète de notre humiliation que traduit le prosaïsme oratoire de la strophe 3, change littéralement de genre littéraire à la strophe 4. De réquisitoire et de confession publique, il devient mythe, c'est-à-dire un récit non plus concret, historique mais à saveur subjective où l'esprit impuissant à changer les termes de la fatalité personnelle et collective, réconcilie dans une fable l'aspiration de son imaginaire et la négation que lui inflige sa condition concrète. Le futur se fait mensongèrement présent: «c'est nous...» (v. 25). Le mythe, c'est l'opium du Québec. Ainsi la lacune de l'histoire devient lacune du poème et contradiction interne des éléments de la composition et de leur traitement. Miron sauvera son poème à un autre niveau, celui de l'image, en jouant sur les deux sens du terme d'octobre: Révolution et mois d'automne. Entre les deux sens il jette le pont éminemment suggestif de la chasse au gibier et de la nature sanglante. Révolution d'encrier, et partant fort tranquille, où s'opère la jonction de l'imaginaire et de l'histoire.

Il s'agit donc plus que d'une opposition voulue entre deux massifs distincts d'un même texte, distinction obtenue par des caractéristiques de vocabulaire, d'images, de syntaxe. Il y a changement de signification interne que l'on pourrait appeler déviationisme poétique. La structuration profonde demeure cohérente

et efficace dans la mesure où elle repose sur les deux termes du contraste aliénation / liberté. L'analyse historique et sociologique peut déceler que l'aliénation et la liberté ne sont pas situées dans la même ligne par le passage de l'historique au mythique; l'analyse du texte peut aussi l'enregistrer par l'étude de la dénivellation stylistique. Il n'en reste pas moins que la composition demeure surveillée, dominée par un instinct sûr de ses effets, voire un peu cabotin dans ce contexte de falsification des données du poème: «nos volontés sans concessions» (v. 23) ne peuvent sonner sans quelque ironie involontaire. Oui, le poème est profondément concerté comme nous l'avons montré par l'étude de la fonction de la strophe première. On pourrait en donner une preuve supplémentaire, de sa cohérence et de son économie, en montrant que l'opposition entre l'aliénation et la liberté répond à un modèle édicté à la strophe 1 et développé de manière synergétique. En d'autres termes, au sein même de l'aliénation, c'est-à-dire de la part du texte déléguée à son exposition, le poète a semé les signes de la libération future, tandis que dans l'affirmation la plus ardente de la libération persistent les marques de la servitude. L'intelligence du poète travaille à réparer les antinomies de l'histoire tout en les affirmant avec une certaine lucidité. Dans les strophes 2 et 3, la forme syntaxique privilégiée est la répétition saccadée, vers à vers, des diverses blessures de notre peuple; or il existe aussi d'autres vers qui enjambent sur le suivant, ce qui sera la forme expansive mise en oeuvre dans le chant de la liberté des strophes 4 et 5: ces enjambements affectent les vers consacrés au pays, à la relation de la mère et du fils (v. 6, 7), au dynamisme de la jeunesse qui sera le levier de la «Marche» (v. 8, 9), à l'évocation de «la douleur universelle» (v. 14, 15). Tous ces thèmes ensemencent le texte pour le développement futur sur la liberté. A ce phénomène de l'enjambement comme préfiguration du devenir textuel, on pourrait ajouter la coordination et le vocatif liés structurellement à la «Terre de Québec», sujet de la résurrection (v. 8), et l'unique subordonnant qui intervient à la fin de la strophe 2: «cependant qu'en mes bras ma jeunesse rougeoie». Ce rappel de la jeunesse au sein de l'aliénation, par la vertu de la subordination, ouvre une parenthèse dans le texte où prend place le dynamisme futur de la Marche. Cette exception textuelle revêt une force encore plus grande quand on considère l'image présente à travers le verbe «rougeoie» (v. 9). Ce verbe est en effet lié au feu même de l'Octobre, la jeunesse étant l'un des sèmes de la révolution. Ainsi l'opposition fort tranchée en apparence entre les deux massifs se nuance au point que l'on peut déceler tous les signes de la foudre future à l'état latent à l'intérieur même de l'aliénation. La même analyse peut déceler, quoique moins nombreux, et pour cause, les signes de la condition présente dans le deuxième massif traitant de la libération. D'abord l'usage du futur laisse le présent vide, en dessine la forme creuse, surtout il jette sur le présent le voile de la privation, à la mesure même du vaste espoir qu'il exulte et explore. De cette manière, le temps verbal corrige la différence entre l'histoire et le mythe, jette un pont entre les deux. Il y a donc le profil du présent dans le filigrane de l'apocalypse. En dépit des concessions que l'histoire lui a dictées, Miron a réussi une certaine intégration du négatif et du positif dans une ébauche de mythe. Par l'interaction de l'aliénation et de liberté, il a corrigé l'antinomie de l'aspiration imaginaire et de la réalité. En accomplissant cette alchimie, il a assouvi encore une fois le sentimentalisme national qui, fort de son expression «artistique», pourra ignorer les exigences concrètes de la libération.

Voilà un poème lié à une époque de notre histoire, difficile à juger comme elle, car il en porte le sens et les contradictions. A se vouloir engagé, il s'expose justement à une lecture politique à laquelle nous ne nous sommes pas dérobé. On peut aussi y voir un objet poétique et là encore nous pensons l'avoir parcouru et retourné en tous sens. Aucune lecture n'est exhaustive mais en l'examinant à l'intérieur de lui-même et dans son rapport à l'histoire, nous pensons au moins avoir placé le lecteur sur une piste lucide. On ne peut éluder que l'intention de l'auteur a voulu en faire un discours révolutionnaire, un acte politique. C'est à ce projet que le pouvoir a rendu justice. Donc l'armature idéologique est première car elle conditionne et engendre son illustration qui est le récit de la démarche du «je» joignant la masse des frères. Telle est la combinaison ou le texte dans son déroulement horizontal. De plus haut, l'idéologie se mue en images-mère: c'est «Octobre» et la «Longue Marche» qui provoquent la combinaison et toutes les associations du poème. Ce sont elles qui lient en profondeur tous les éléments du poème et qui réconcilient comme la synthèse les deux antinomies du processus dialectique de l'aliénation et de la liberté. A elles revient aussi la fonction de corriger la contradiction de l'histoire et de l'affirmation du poème, puisque, même dans la veine de l'euphémisme et du maquillage de la révolution en partie de campagne, la représentation reste remarquablement homogène. A Miron, il a manqué seulement la force d'assumer sa parole jusqu'au bout. Car, pour le reste, il a évité le tapis roulant de la collaboration qui, de Radio-Canada à l'Office national du film, en passant par le Conseil des Arts du Canada, vous achemine à la récupération définitive: le Prix du Gouverneur général du Canada. "Vous êtes un bavard!" (Mme Jules Léger à Victor-Lévy Beaulieu.)¹

Hubert LAROCQUE

1 Voir Le Devoir, vol. LXVII, no. 117, vendredi 23 mai 1975, p. 1. Cette parole de la vice-royale met le doigt sur un aspect de la contradiction qu'introduit une situation coloniale attardée dans tous les aspects de nos vies. Malgré que vous en ayez, cher littérateur, vous êtes des nôtres et votre présence dans nos jardins rideau-halliens n'est pas innocente. Cet argent que nous vous avons arraché par la violence de nos lois qui administrent la très présente Conquête de 1760, il n'est plus vôtre. En passant dans nos mains fédérales, il a pris notre couleur et notre substance et, comme la clémence auguste servait à légitimer le pouvoir romain en soumettant les rebelles par des bontés nécessaires, obligatoires, vous ne toucherez votre chèque que parce que ce geste est le geste de soumission et d'acceptation du régime. Il vous conforme à l'ordre néo-britannique que nous représentons et il détruit la signification de votre oeuvre qui entre dès lors dans l'édifice supérieur de l'art canadien. Malgré que vous en ayez... Votre discours, cher littérateur québécois, devient, terme prophétisé par Lord Durham mais plus subtilement réalisé par le bureau de l'Unité canadienne, le discours du régime fédéral qui dans sa transcendante magnanimité absorbe toutes les dissidences afin de les convertir en cette unité du fédéralisme transcendant. "Vous êtes un bavard", c'est-à-dire un bricoleur de mots au service de l'Etat fédéral qui vous récompensant vous embrigade dans ses services où vous rejoignez ses glorieux serviteurs, les Trudeau, les Chrétien, les Joyal, etc. Vous me direz que la vie, le compte en banque ont leurs exigences. La Littérature a aussi les siennes et elle vous interdit de dissocier le sens des mots de votre oeuvre de celui qu'ils ont dans l'histoire. Vous n'étiez pas obligé d'écrire et puisque vous l'avez choisi, il faut écrire selon la rigueur et la conscience que la Littérature a acquise ces derniers siècles.

ANNEXE 2

Listes statistiques et concordance de L'Homme rapaillé de Gaston Miron

ANNEXE 3

Listes statistiques et concordance de Courtepointes de Gaston Miron

conçues et réalisées par Hubert Larocque
avec le concours du Centre de calcul de l'Université d'Ottawa
(programmation de Roland Serrat)

* Ces travaux figurent dans deux volumes que nous joignons à la thèse.

TABLE DES POEMES

A) Suivant l'ordre des recueils..... 771

B) Suivant l'ordre alphabétique, avec renvois à la ta-
ble précédente..... 778

C) Index des principaux noms cités..... 784

INDEX DES POÈMES

On trouvera deux listes. La première reproduit la liste des poèmes selon leur ordre dans les recueils de L'Homme rapaillé et de Courtepoin-tes ainsi que dans la suite Femme sans fin. La seconde selon l'ordre al-
phabétique.

Afin de rendre la consultation plus facile nous avons numéroté les po-
èmes et c'est à ces numéros que renverra l'index alphabétique.

Le chiffre entre parenthèses suivant le titre correspond à la pagination
des recueils et de la suite publiés.

NO	TITRE, PAGINATION, RENVOIS DANS LA THESE.
1	<u>L'HOMME RAPAILLÉ</u> VII, XXIV, XXVI, 3, 7, 8, 17, 28, 30, 31, 38, 45, 47, 61, 79, 80, 143, 150, 160, 161, 167, 175, 198, 199, 205, 221, 224, 228, 241, 265, 284, 295, 299, 358, 399, 474, 484, 509, 510, 513, 565, 574, 614, 639, 640, 652, 653, 658, 670, 673, 676, 681, 687, 692, 705, 714, 725. 345, 347, 399-400,
2	<u>L'Homme rapaillé</u> (5) 92, 93-97, 147-149, 160, 509-510, 655-657.
3	<u>Premiers poèmes</u> (7) 44, 45, 46, 70, 71, 92, 97, 109, 186, 205, 213, 213*, 254, 255, 265, 332, 343. 409, 416, 419, 510;
4	<u>Au pays du son bleu</u> (8-23) 47, 98, 332, 510.
5	<u>Mer jours</u> (9) 44-45, 92, 98-100, 332, 333, 337, 399, 510-512, 652, 653.
6	<u>Mon bel amour</u> (9) 47, 48, 49, 50, 92, 254, 332, 333-334, 337, 512-513.
7	<u>Soir tourmente</u> (10) 401.
8	<u>Ce corps nouveau</u> (11) 92, 101-102, 513-515.
9	<u>Vérité irréductible</u> (12) 92, 199, 347-349, 402, 403, 404, 515-516.
10	<u>Semaines</u> (13) 92, 405, 406, 410.
11	<u>Petite suite en lest</u> (14) 92, 93, 100-106, 405, 409-411, 413, 513, 516-520, 524.
12	<u>Cantique des horizons</u> (17) 47-48, 49, 70-71, 92, 212, 332, 337, 399.
13	<u>Corolles ô fleurs</u> (18) 50-51, 92, 254, 345-347, 521.

- 14 Pour retrouver le monde et l'amour (19) 32, 62-63, 199, 336-338, 340, 341, 350, 399, 411-414, 415, 513, 521-525, 532, 653, 671-673, 674, 675.
- 15 Je t'écris (21) 24, 92, 340-345, 399, 414-416, 513, 525-526, 552, 653.
- 16 Ma désolée sereine (23) 93, 160, 167, 168-169, 170, 171, 172, 173, 336, 399-400, 416-417, 457, 653.
- 17 Quelque part par ici (24-31) 417,
- 18 Les vies étanches (24) 92, 199, 400, 417.
- 19 Self-defence (25) 265-266, 417, 726.
- 20 Le verre d'eau ou l'inacceptable (26) 24, 52-53, 54, 93, 404, 418-419.
- 21 Réduction (27) 20-21, 22, 106-109, 526-528.
- 22 Fait divers (28) 11-13, 93, 183-185, 190, 198, 419-421, 492.
- 23 Ce monde sans issue (29) 54-55, 92, 93, 110-114, 119, 255, 256-257, 344, 400, 405, 407-409, 410, 413, 466, 528-531.
- 24 Déclaration (30) 21, 93, 419, 422-425.
- 25 La route que nous suivons (31) 34-35, 72-74, 93, 186-189, 198-199, 205, 206-210, 211, 213, 214, 231, 254, 255, 257-258, 260, 266-267, 349, 458, 461, 531-532, 653, 673-675.
- 26 La Marche à l'amour (33-46)
- 27 Jeune fille (34) 160, 350, 351-352, 353, 355, 356, 533-536, 653.
- 28 Plus belle que les larmes (35) 114-117, 350, 352-354, 355, 356, 357, 358.
- 29 La Marche à l'amour (36-41) 17, 37, 44-46, 114, 116, 117, 118, 120-131, 199, 201, 212, 333, 350, 351, 356, 357, 358, 369, 370, 379, 383, 384, 385, 388, 394, 426, 427, 430, 434, 436, 443, 470, 513, 525, 533, 536, 540, 543, 544, 563, 571, 574, 636, 653, 676, 677, 679, 680, 681.
- 1 (A) (36) 18, 20, 359-366, 371, 373-375, 426, 427, 434, 436, 536, 537, 540, 542, 677, 678.
- 2 (B) (36) 120, 365, 371, 372, 375, 426, 434, 536, 537, 540, 542, 676, 677, 678.

- 29 3 (C) (37) 365, 366, 375, 376, 379, 394, 426, 427, 431-433, 434, 436, 466, 536, 537, 540, 542, 543, 677, 678, 727.
- 4 (D) (37) 18, 121-122, 366, 370, 371, 376, 377, 380, 426, 436-438, 536, 537, 540, 542, 677, 679.
- 5 (E) (38-39) 37, 47, 120, 123, 278, 366, 367, 368, 369, 370, 371, 372, 377, 378, 380, 426, 427, 434, 438, 536, 537, 538, 540, 541, 542, 677, 716.
- 6 (F) (39-40) 10, 38, 253, 366, 368, 370, 371, 374, 378, 380, 381, 382, 383, 434, 438-440, 442, 443, 536, 537, 538, 540, 542, 543, 677.
- 7 (G) (40) 124, 125, 126, 127, 128, 129, 130, 131, 201, 368, 372, 426, 440-441, 536, 537, 538, 539, 540, 542, 677.
- 8 (H) (40-41) 368, 372, 426, 536, 537, 538, 539, 540, 542, 543, 544, 677, 679, 680.
- 9 (I) (41) 21, 56-57, 369, 426, 536, 537, 539, 677.
- 30 Poème de séparation 1 (42) 13, 21, 118, 350, 443-455, 459, 466, 544-546.
- 31 Poème de séparation 2 (43) 26, 118, 350, 443, 455-459, 466, 546-551, 653.
- 32 Avec toi (44-45) 118, 160, 552-555, 565, 575, 653.
- 33 Une fin comme une autre ou une mort en poésie (46) 54, 118, 160, 653.
- 34 La vie agonique (47-62) 193, 333, 459-460, 468, 474, 477, 559, 559, 721-722.
- 35 L'homme agonique (48) 194-197, 198, 199, 460-464, 467, 475, 653, 727.
- 36 Héritage de la tristesse (49) 66, 259-261, 263, 464-468, 555-559, 563.
- 37 Pour mon rapatriement (50) 34, 199, 468-470, 513, 559-562, 563, 653.
- 38 Les siècles de l'hiver (51) 38, 273, 303, 440, 470-474.
- 39 Et l'amour même est atteint- (52) 15, 32-33, 363, 562-578, 653.
- 40 La braise et l'humus (53) 238, 267-269, 270, 272, 275, 474-477, 653, 727.
- 41 Tête de caboché (54) _____

- 42 Le Damned Canuck (extrait de la Batèche) (55) 221-222.
- 43 Compagnon des Amériques (extrait de la Batèche) (56-57) 61-62, 160, 199, 210-213, 214, 240, 241.
- 44 Monologues de l'aliénation délirante (58-60) 64, 160, 170, 189, 190, 191, 192, 198, 212, 250, 355, 513, 578-583.
- 45 Recours didactique (61) 147, 160-164, 170, 183, 199, 222, 223, 232, 240, 267, 269, 270, 276, 290-291.
- 46 L'Octobre (62) 4, 24, 46, 65, 66, 172, 199, 206, 216-221, 222, 229, 252, 280, 292-294, 303, 364, 470, 478-484, 488, 501, 513, 584-585, 652, 653, 681-683, 712, 722, 754-768.
- 47 L'amour et le militant (fragments) (63-67) 8-9, 15, 67-70, 172, 333, 457, 586-592, 593, 681, 683.
- 48 Poèmes de l'amour en sursis (extraits) (69-73) ———
- 49 Seul et seule (70) 26.
- 50 Errant amour (71) ———
- 51 Au sortir du labyrinthe (72) 653, 680.
- 52 Après et plus tard (73) 14, 364, 680.
- 53 J'avance en poésie (75-88) 333, 595, 605.
- 54 La pauvreté anthropos (76) 39, 160, 167, 169, 170, 171, 172, 173, 174, 175, 199, 246, 286-287, 288.
- 55 Dans les lointains (77) 27, 160, 163, 295-299, 301, 302, 303, 304, 489, 684-685, 691, 693.
- 56 La corneille (78) 15-16, 71, 72, 212, 277, 310-311, 318-326, 354, 436, 592-593, 692-693.
- 57 Art poétique (79) 21, 24, 75-76, 77, 153, 155, 160, 199, 212, 294, 295, 297, 301, 302, 303, 304, 405, 593-595, 602, 608, 684, 685-687.
- 58 L'ombre de l'ombre (80) 126, 201, 253, 381, 383, 384, 595-600, 609.
- 59 Les années de déréliction (ou le second recours didactique) (81-82) 21, 23, 33, 38, 160, 177, 178, 179, 213, 213*, 214-216, 223, 230, 232, 240, 272, 273, 440, 473, 600-605, 609-610.
- 60 Arrêt au village (ou le dernier recours didactique) (83) 26, 222, 223-228, 237, 609-610.
- 61 Le quatrième amour (84) 10-11, 29, 199, 388, 605-607, 610, 611, 680.

- 62 Lieux communs (85) 29, 607-608, 609.
- 63 Le Québécois (86) 27, 30, 167, 171, 199, 608-609, 731.
- 64 Foyer naturel (87) 28-30, 79, 80, 198, 199-204, 232, 263, 492, 493, 610-611, 640, 641.
- 65 En une seule phrase nombreuse (88) 31, 167, 300, 610, 611-613, 700.
- 66 La Batèche (extrait) (ma) (131) 725.
- 67 Le salut d'entre les jours (151) 40-43, 726, 729-730.
-
- 68 COURTEPOINTES, VII, XXIV, XXVIII, 3, 7, 8, 18, 38, 41, 47, 61, 77, 93, 117, 147, 153, 160, 167, 175, 199, 205, 206, 212*, 224, 228, 241, 265, 272, 305, 484, 485, 498, 613, 614, 639, 640, 655, 665, 677, 687, 705, 714, 730.
- 69 1 228, 487, 488, 613, 687.
- 1 a (13) 19, 229, 305-308, 485, 486, 665-668, 669.
- 1 b (13) 19, 308-309, 485-486, 614, 668-670.
- 1 c (14) 229-231, 653.
- 1 d (14) 487-488, 614, 615, 669.
- 1 e (14) 229,
- 1 f (15) 488.
- 1 g (15) 488.
- 70 2 (18-21)
- Fragment de la Vallée (19) 38, 61, 62, 160, 199, 303, 310-322, 323, 324, 325, 326, 488-490, 615-616, 634, 636, 687-694, 715, 732.
- En Archambault (20) 38, 160, 440, 616-619, 694-695.
- Chagrin (20) 38, 272-274, 491-493.
- En Outaouais (21) 38, 616-619, 695.
- Dans mes arpents d'yeux (21) 616-619.
- 71 3 (23-27) ———
- Rue Saint-Christophe (25) 150, 237-238, 493-496, 620-622.

- 71 3 Félicité (26) 19-20, 153-159, 176, 622-624.
Le vieil Ossian (26) 38, 160, 176-182, 191, 273, 440, 624-626, 696.
Le camarade (27) 41-43, 237-241, 499-501, 653, 695.
- 72 4 (29-33) ———
Doublure d'un combat (31-32) 160, 164-166, 197, 199, 212*, 266, 496-497, 695-696, 726.
Demain, l'histoire (33) 160, 167, 176, 199, 232-236, 498-499, 626-627, 696, 731.
- 73 5 (35-39) 350, 585.
Il fait un temps fou... (37) 385-390.
Le vent rend l'âme... (38) 390-391.
Toi qui m'aimes... (38-39) 378, 391-394.
- 74 6 Séquences de la Batèche (41-45) 160, 167, 206, 210, 241-252, 274, 350, 498, 627, 628, 631,
6 a Parmi les hommes ... (43) 252, 281-283, 627, 629, 630, 631, 715.
6 b La batèche ma mère... (43) 242-243, 244, 276, 284, 629, 630, 631.
6 c Les bulles du délire... (44) 25, 160, 242, 244, 245, 247, 279-281, 286, 287-288.
6 d Saint Bénite... (44) 243, 629.
6 e Suis-je ici... (44) 148, 160, 212*, 247, 253, 277-278, 657-664.
6 f Les lointains soleils... (45) 167, 242, 248-252, 274-276, 295, 498, 631-632, 696.
6 g Cré bataclan... (45) 242, 244, 245, 246, 252, 253, 629.
- 75 7 (47-51) 160, 167, 627, 633, 697.
7 a Et ce fut... (49) 261-264, 633, 643, 697.
7 b Inutile de rebrousser la vie... (49) 633, 634, 636, 637, 697.
7 c (Où quand?) ... (50) 385, 636, 641, 697.
7 d Par cet hiver... (50) 79-80, 160, 247, 262, 264, 635, 636, 698, 732.
7 e Dans le miroir d'enfance... (50) 78, 636, 637, 638, 641, 697.
7 f J'ai enfin rejoint mes chemins naturels... (51) 77-82, 160, 263, 637-641, 655, 692, 698, 717.

76 Femme sans fin 714, 730-731.

LISTE ALPHABETIQUE

<u>NO</u>	<u>TITRE</u>
52	Après et plus tard;
60	Arrêt au village (ou le dernier recours didactique);
57	Art poétique;
32	Avec toi;
4	Au pays du son bleu;
51	Au sortir du labyrinthe;
12	Cantique des horizons;
8	Ce corps nouveaux;
23	Ce monde sans issue;
70	Chagrin;
43	Compagnon des Amériques (extrait de la Batèche);
13	Corolles 8 fleurs;
68	COURTEPOINTES;
69	Courtepointes 1;
70	Courtepointes 2;
71	Courtepointes 3;
72	Courtepointes 4;
73	Courtepointes 5;
74	Courtepointes 6;
75	Courtepointes 7;
74	Cré bataclan...

- 75 Dans le miroir d'enfance...
55 Dans les lointains...
70 Dans mes arpents d'yeux...
24 Déclaration;
72 Demain, l'Histoire;
72 Doublure d'un combat;

70 En Archambault;
70 En Outaouais;
65 En une seule phrase nombreuse;
50 Errant amour;
75 Et ce fut...
39 Et l'amour même est atteint;

22 Fait divers;
71 Félicité;
76 Femme sans fin;
64 Foyer naturel;
70 Fragment de la Vallée;

73 Il fait un temps fou...
75 Inutile de rebrousser chemin...

75 J'ai enfin rejoint...
53 J'avance en poésie;
15 Je t'écris;
27 Jeune fille;

- 66 La batèche (extrait);
- 74 La batèche ma mère;
- 56 La corneille;
- 26 La marche à l'amour;
- 29 La marche à l'amour (1 à 9);
- 47 L'amour et le militant;
- 54 La pauvreté anthropos;
- 25 La route que nous suivons;
- 34 La vie agonique;
- 71 Le camarade;
- 42 Le Damned Canuck;
- 61 Le quatrième amour;
- 63 Le Québécois;
- 67 Le salut d'entre les jours;
- 73 Le vent rend l'âme...
- 20 Le verre d'eau ou l'inacceptable;
- 71 Le vieil Ossian;
- 59 Les années de déréliction (ou le second recours didactique);
- 74 Les bulles du délire...
- 74 Les lointains soleils...
- 38 Les siècles de l'hiver;
- 18 Les vies étanches;

- 35 L'homme agonique;
- 1 L'HOMME RAPAILLE;
- 2 L'homme rapaillé;
- 62 Lieux communs;

- 58 L'ombre de l'ombre;
- 16 Ma désolée sereine;
- 5 Mer jours;
- 6 Mon bel amour;
- 44 Monologues de l'aliénation délirante;
- 75 Par cet hiver;
- 74 Parmi les hommes;
- 11 Petite suite en lest;
- 48 Poèmes de l'amour en sursis;
- 30 Poème de séparation 1;
- 31 Poème de séparation 2;
- 37 Pour mon rapatriement;
- 14 Pour retrouver le monde et l'amour;
- 28 Plus belle que les larmes;
- 3 Premiers poèmes;
- 17 Quelque part par ici;
- 45 Recours didactique;
- 21 Réduction;
- 71 Rue Saint-Christophe;
- 74 Saint Bénite...
- 19 Self-defence;
- 10 Semaines;

49 Seul et seule;
73 Séquences de la Batèche;
7 Soir tourmente;
74 Suis-je ici...

4 Tête de caboche;
73 Toi qui m'aimes...

9 Vérité irréductible.

INDEX DES PRINCIPAUX NOMS CITES.

- Angenot, Marc, XXVII;
Aquin, Hubert, La Fatigue culturelle du Canada-français, 764;
Aziza, Claude... , 601;
Bachelard, Gaston, L'Air et les songes, X, XIII, ; Lautréamont, 255, 256, 276; L'Eau et les rêves, 55, 344, 347, 351, 352, 357, 358, 367, 376, 384, 474; La psychanalyse du feu, 369;
Barthes, Roland, 677;
Beaulieu, Victor-Lévy, 768;
Berque, Jacques, 755;
Brémont, Claude, 756;
Bretch, Berthold, Mère Courage, 765;
Cassirer, Ernst, Essai sur l'homme, VI, XVIII; La philosophie des formes symboliques 2: La pensée mythique, II, 138;
Chamberland, Paul, L'Afficheur hurle, 760;
Chateaubriand, François-René, Essai sur les Révolutions, 180;
Che Guevara, 755;
Choquette, Robert, Suite marine, 164;
C Claudel, Paul, L'Annonce faite à Marie, 452-453;
Partage de midi, 453;
Crémazie, Octave, 755;
Douriez-Pinol, Monique, 309;
Ducrot, Ostwalt et Todorov, Tzvetan, 97;
Durand, Gilbert, Les Structures anthropologiques de l'imaginaire, VII, IX, X, XI, XIII, XVIII, XIX, XX, XXI, XXIII, XXVI, XXXI, 3, 5, 6, 25, 36, 58, 59, 60, 67, 87, 91, 136, 141, 146, 186, 253, 306, 378, 397, 403, 404, 412, 427, 430, 433, 445, 502, 506, 507, 521, 527, 602, 603, 650, 651, 701, 702, 703, 704; L'Imagination symbolique, VII, XIV, XVIII; L'Univers du symbole, XXVI;
Dumézil, Georges, XXI;
Eliade, Mircea, Traité d'histoire des religions, XVII, 90, 114, 344, 433-434, 438, 441-442, 476, 480, 508, 517, 525, 533, 539, 556, 597, 624, 651, 655;
Eluard, Paul, 356;
Fanon, Franz, 755;
Garneau, François-Xavier, 232, 763;
Garneau, Hector de Saint-Denys, 22, Faction, 52-53, 107; Spectacle de la danse, 519;
Guèvremont, Germaine, Le Survenant, 29;

Hébert, Anne, Eveil au seuil d'une fontaine, 93; Le Tombeau des rois, 11, 22;

Hugo, Victor, 727;

Jakobson, Roman, 756;

Jean de l'Immaculée (Soeur), 624;

Joly, André, Sur le Système de la personne, 204;

Kanters, Robert, L'Air des lettres, 709;

Lamartine, Alphonse de, 162, 535;

Larocque, Hubert, 219, 653, 718, 722, 753, 653-768;

Léger, Jules (Mme), 768;

Lemelin, Roger, La Culotte en or, 727;

Lemoine Roger, 624;

Leroi-Gourhan, André, XVII;

Mallarmé, Stéphane, 49, 255;

Memmi, Albert, 755;

Malraux, André, La Condition humaine, 761;

(Parti-Pris), 755, 764;

Piaget, Jean, Le Structuralisme, VIII, La Représentation de l'espace chez l'enfant, 305; La Formation du symbole chez l'enfant, XI, XIII, 703;

Piganiol, André, XXI;

Platon, Ménon, XIX;

Ponge, Francis, 709;

Propp, Vladimir, 760;

Ringuet (Panneton, Philippe), Trente Arpents, 716;

Roberto, Eugène, 330, 382, 398, 667, 676, 704;

Sartre, Jean-Paul, IX;

Soustelle, Jacques, XXI;

Todorov, Tzvetan, Symbolisme et interprétation, 89;

Valéry, Paul, 49, La jeune Parque, 325;

Voltaire, François Marie Arouet dit, 727;

Zola, Emile, 727.