

INFORMATION TO USERS

This manuscript has been reproduced from the microfilm master. UMI films the text directly from the original or copy submitted. Thus, some thesis and dissertation copies are in typewriter face, while others may be from any type of computer printer.

The quality of this reproduction is dependent upon the quality of the copy submitted. Broken or indistinct print, colored or poor quality illustrations and photographs, print bleedthrough, substandard margins, and improper alignment can adversely affect reproduction.

In the unlikely event that the author did not send UMI a complete manuscript and there are missing pages, these will be noted. Also, if unauthorized copyright material had to be removed, a note will indicate the deletion.

Oversize materials (e.g., maps, drawings, charts) are reproduced by sectioning the original, beginning at the upper left-hand corner and continuing from left to right in equal sections with small overlaps.

**ProQuest Information and Learning
300 North Zeeb Road, Ann Arbor, MI 48106-1346 USA
800-521-0600**

UMI[®]



Université d'Ottawa - University of Ottawa

**PERMISSION DE REPRODUIRE
ET DE DISTRIBUER LA THÈSE**

**PERMISSION TO REPRODUCE AND
DISTRIBUTE THE THESIS**

NOM DE L'AUTEUR / NAME OF AUTHOR	Maria do Carmo SOARES COSTA
ADRESSE POSTALE / MAILING ADDRESS:	136, rue Mutchmore Gatineau/Hull (Québec) J8Y 3T7
GRADE / DEGREE:	ANNÉE D'OBTENTION / YEAR GRANTED
Ph.D. (Lettres françaises)	2003
TITRE DE LA THÈSE / TITLE OF THESIS:	
GASTON MIRON ET MANUEL BANDEIRA : UNE PRAGMATIQUE DE L'ENGAGEMENT	

L'auteur permet, par la présente, la consultation et le prêt de cette thèse en conformité avec les règlements établis par le bibliothécaire en chef de l'Université d'Ottawa. L'auteur autorise aussi l'Université d'Ottawa, ses successeurs et cessionnaires, à reproduire cet exemplaire par photographie ou photocopie pour fins de prêt ou de vente au prix coûtant aux bibliothèques ou aux chercheurs qui en feront la demande.

Les droits de publication par tout autre moyen et pour vente au public demeureront la propriété de l'auteur de la thèse sous réserve des règlements de l'Université d'Ottawa en matière de publication de thèses.

The author hereby permits the consultation and the lending of this thesis pursuant to the regulations established by the Chief Librarian of the University of Ottawa. The author also authorizes the University of Ottawa, its successors and assignees, to make reproductions of this copy by photographic means or by photocopying and to lend or sell such reproductions at cost to libraries and to scholars requesting them.

The right to publish the thesis by other means and to sell it to the public is reserved to the author, subject to the regulations of the University of Ottawa governing the publication of theses.

N.B. LE MASCULIN COMPREND ÉGALEMENT LE FÉMININ

le 15 janvier 2003

DATE

Maria do Carmo Soares Costa

(AUTEUR)

SIGNATURE

(AUTHOR)



Université d'Ottawa • University of Ottawa



Université d'Ottawa • University of Ottawa

FACULTÉ DES ÉTUDES SUPÉRIEURES
ET POSTDOCTORALES

FACULTY OF GRADUATE AND
POSTDOCTORAL STUDIES

SOARES COSTA, Maria do Carmo

AUTEUR DE LA THÈSE - AUTHOR OF THESIS

Ph.D. (Lettres françaises)

GRADE - DEGREE

Lettres françaises

FACULTÉ, ÉCOLE, DÉPARTEMENT - FACULTY, SCHOOL, DEPARTMENT

TITRE DE LA THÈSE - TITLE OF THE THESIS

Gaston Miron et Manuel Bandeira :
une pragmatique de l'engagement

Danielle Forget

DIRECTEUR DE LA THÈSE - THESIS SUPERVISOR

EXAMINATEURS DE LA THÈSE - THESIS EXAMINERS

D. Castillo Durante

P. Imbert

F. Martineau

W. Moser

J.-M. De Koninck, Ph.D.

LE DOYEN DE LA FACULTÉ DES ÉTUDES
SUPÉRIEURES ET POSTDOCTORALES

SIGNATURE

DEAN OF THE FACULTY OF GRADUATE
AND POSTDOCTORAL STUDIES

**Gaston Miron et Manuel Bandeira :
une pragmatique de l'engagement**

par

Maria do Carmo Soares Costa

Département des lettres françaises

Faculté des arts

**Thèse présentée à la Faculté des études supérieures et postdoctorales de l'Université d'Ottawa
en vue de l'obtention du Doctorat (Lettres françaises) : Ph. D.**

© Maria do Carmo Soares Costa, Ottawa, Canada, 2003



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**385 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**385, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-76501-6

Canada

**Gaston Miron et Manuel Bandeira :
une pragmatique de l'engagement**

***À Glória Maria Soares Costa e
Carlos Costa, mes parents, pour
m'avoir toujours motivée et
montrée le chemin de la persistance
et du travail, tout en gardant un
cœur simple ...***

**Université d'Ottawa
Faculté des Arts
Département des Lettres Françaises**

Résumé

Gaston Miron et Manuel Bandeira : une pragmatique de l'engagement

L'importance de l'œuvre de Gaston Miron dans la littérature québécoise et celle de Manuel Bandeira dans la littérature brésilienne n'est plus à démontrer. Cependant, l'orientation qu'ont reçue ces œuvres a été principalement de nature sémiotique et thématique. La présente étude vise à démontrer que par l'approche pragmatique, – qui met en évidence les marques discursives pertinentes – la poésie se révèle porteuse d'un type d'engagement de nature socio-culturelle, comme chez le poète brésilien, ou politique, chez le poète québécois. Ainsi, la matérialité du discours, dont relèvent les ressources stylistico-rhétoriques (les déictiques, les pronoms personnels, les temps verbaux), ainsi que les éléments de l'oralité (la parataxe, l'ellipse et la répétition), manifestent une subjectivité sur le plan de l'énonciation discursive. En outre, ce plan est tissé par différents niveaux, que ce soit phonique, syntaxique, lexical, sémantique et rythmique; par la façon dont ils sont agencés, communique une pléthore d'émotions, résultant en un *éthos* qui essaie de rejoindre le destinataire, de façon à susciter chez celui-ci une *réaction* et, par conséquent, une transformation culturelle et sociale.

Remerciements spéciaux

À l'École des Études Supérieures pour m'avoir octroyé une Bourse d'Études, d'Admission et Franah, ce qui a rendu possible la réalisation du cours et l'élaboration de cette thèse;

Au Département des Lettres Françaises pour m'avoir accueilli comme étudiante et m'avoir donné l'appui financier par le biais des Mandats d'Assistanat de Recherche offerts;

À Danielle Forget pour son remarquable appui et sa motivation durant les moments difficiles tout au long du cours et pour avoir cru possible la réalisation de ce travail;

Au professeur, président de la Pós-Graduation, Pierre Berthiaume pour m'avoir appuyé moralement à continuer l'étape de retouche et de remaniement du travail;

Aux professeurs Walter Moser, Daniel Castillo Durante, Patrick Imbert et France Martineau pour avoir lu attentivement le travail et pour m'avoir apporté des suggestions significatives en vue de l'amélioration (correction et remaniement) de la thèse;

À Françoise Brossard et Douglas Netherton pour m'avoir toujours encouragée dès les débuts difficiles de cette aventure ainsi que pour leur vraie amitié;

À Line Lamarche et Armand Giroux pour tous leurs efforts en vue de la révision générale du travail;

À Fernand Aubin pour toute aide dans la mise en page de la thèse;

À Sebastien Joachīm pour sa notable collaboration et ses conseils sur la vie;

À Huguette Cohen pour son enthousiasme constante;

À Walter Tenório-Pontes pour son encouragement et sa contribution;

À Carole Cyr et à Tatiana-Lissow pour leurs mots de sagesse;

À Etienne Giroux pour sa confiance, sa tendresse et son amour.

Table des matières

	Pages
Introduction	1-17
Partie I - Gaston Miron et Manuel Bandeira : deux poétiques engagées	18-22
1 - Gaston Miron (1928-1996)	22
1.1 - Les facettes d'un engagement collectif	22-36
1.2 - Quand l'engagement se fait négation	36-45
1.3 - Miron et l'idéologie de la Révolution tranquille	45-59
1.4 - La dichotomie «oral/écrit»	59-65
2.0 - Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (1828-1968)	65
2.1 - Les enjeux d'une résistance culturelle au Brésil	65-68
2.2 - Pour un renouvellement de la conception poétique nationale	68-73
2.3 - L'entreprise libertaire du mot	73-78
2.4 - L'autonomie de la parole et le processus de révolution esthétique	78-80
2.5 - La conception dynamique d'un engagement socio-culturel	80-92
Conclusion.....	92-93
 Partie II - Engagement et subjectivité	 94
2 - Le creuset dialectique de l'engagement et de la subjectivité poétiques	95
2.1 - L'engagement littéraire	95
2.1.1 - Concept général	95-102
2.1.2 - Les controverses sur la notion de l'engagement poétique	102-108
2.2 - La thèse de Sartre	108-118
2.3 - Le positionnement de l'engagement dans le cadre de la pragmatique et son rapport avec la subjectivité	119-140
2.4 - La subjectivité et sa valeur discursive	140-149
2.5 - Les déictiques spatio-temporels et le repérage de la situation du "je"	149-158

2.6 - Manifestations de la subjectivité engagée chez Gaston Miron dans <i>L'Homme rapaillé</i>	158-221
2.7 - Manifestations de l'engagement chez Manuel Bandeira	221-263
Conclusion	263-265
Partie III - Oralité : répétition, parataxe et rythme	
3 - L'interface de l'oralité	266
3.1 - L'oralité	267
3.1.1 - Introduction	267-269
3.1.2 - Présentation générale de l'oralité	269-276
3.2 - Le rythme comme interface de l'oralité	276-291
3.3 - De l'oral à l'oralité en littérature	291-298
3.4 - L'oralité et la polyphonie	298-309
3.5 - Pertinence de l'oralité chez Gaston Miron	309
3.5.1 - Une particularité d'écriture	309-312
3.5.2 - Moyens choisis	312-316
3.5.3 - Analyse de poèmes où l'oralité joue un rôle de premier plan chez Gaston Miron	316-346
3.5.3.1 - L'inachèvement comme générateur du rythme	346-360
3.6 - Pertinence de l'oralité chez Manuel Bandeira	360
3.6.1 - Une particularité d'écriture	360-363
3.6.2 - Moyens choisis	363-367
3.6.3 - Analyse de poèmes où l'oralité joue un rôle de premier plan chez Manuel Bandeira	367-429
Conclusion.....	430-444
Bibliographie	445-471

Introduction

Introduction

L'Homme rapaillé (1970) de Gaston Miron constitue un jalon important de la littérature québécoise. Cette œuvre a été le symbole d'une quête identitaire socio-culturelle du peuple québécois. Sujet de centaines d'études et de thèses, l'importance de l'œuvre de Miron n'est plus à démontrer. Cependant, elle n'a été examinée que d'un point de vue thématique ou d'une sémiotique non pragmatique, où sont mis en valeur l'imaginaire et les thèmes-clés déjà connus. De même, l'œuvre de Manuel Bandeira (1924) dans le contexte socio-culturel du Brésil, a été traitée à la lumière de l'imaginaire et des motifs poétiques presque toujours associés à la phase symboliste où prédomine une vision intimiste, existentialiste du poète.

Étant donné que ces œuvres n'ont pas été directement examinées en fonction de l'orientation pragmatique et qu'elles sont néanmoins représentatives d'un type d'engagement à la fois social, culturel et politique, la présente étude a pour objectif de démontrer les formes d'engagement dans la poésie de Gaston Miron et de Manuel Bandeira. Commençons par préciser la notion de l'engagement. Conçu comme une prise de position et comme une action collective, l'engagement ressort dans une attitude face au procès de l'écriture avant de s'adresser au public. Ainsi concentrés sur la matérialité du texte poétique, nous allons repérer les marques textuelles d'un sujet collectif. Mais pourquoi choisissons-nous la poésie?

En premier lieu, constituant un genre littéraire de nature subjective, la poésie est très

peu étudiée en regard d'une praxis¹ de l'engagement. Le sentiment clé qui maintient la poésie, c'est celui de l'intériorité. Hegel déclare que c'est par cet élément que l'unité et le mouvement poétiques – dedans/dehors – sont assurés et rendent le dynamisme de l'œuvre.

La poésie est à même d'exprimer non seulement l'intériorité subjective, mais aussi les particularités de la vie extérieure d'une façon beaucoup plus complète et compréhensive que ne le font la musique et la peinture; elle est à la fois synthétique, en ce sens qu'elle est capable de ramasser en un seul faisceau les éléments de l'intériorité subjective, et analytique, c'est-à-dire capable d'étaler en largeur, en les juxtaposant les unes aux autres, les particularités et singularités du monde extérieure².

En deuxième lieu, notre choix s'est arrêté à la poésie parce que cette dernière constitue une synthèse entre les composants objectif et subjectif de la réalité. Ces deux composants forment l'unité de la poésie lyrique, non sans soulever un ensemble de questions sur les concepts d'auteur et de contenu. Hegel affirme que c'est le sujet écrivant qui donne à la poésie lyrique sa forme et son contenu moyennant le prisme de sa vision du monde. Par conséquent, les contenus, pour leur part, ne sont pas imposés du dehors, soit par la collectivité objective ou quelque action individuelle : «[...] en tant que lyriques, les contenus même les plus positifs, les plus concrets, les plus substantiels doivent avoir subi l'empreinte des sentiments, des

¹. Le terme praxis, du grec, *prattein*, signifiant «agir», est utilisé dans ce travail dans l'acception d'Aristote qui opposait l'activité fabricatrice (poiésis) à l'activité contemplative (théorie). Cf. Noëlla Baraquin et al. *Dictionnaire de philosophie*, Armand Colin, Paris, 2000 (1995), p. 232.

². *Ibid.*, p. 10.

intuitions, des représentations ou des réflexions subjectives»³. Cherchant l'unité par la synthèse, elle est le siège de toute une série d'événements. On y assiste à «l'évolution des phases d'une action [par le] déroulement complet de mouvements intérieurs, de passions [et] de représentations»⁴. Il nous semble, après Aristote et Horace que Hegel a atteint le point crucial de notre préoccupation quant à l'utilité de la poésie, quand il affirme :

l'état d'âme particulier ou les considérations générales qui naissent sous son impulsion forment en effet, le centre que non seulement imprime à l'ensemble sa coloration particulière, mais détermine aussi les aspects que le poète aura à développer, la manière dont il aura à les développer et à les rattacher les uns aux autres, bref toute la tenue et la cohésion du poème en tant qu'œuvre d'art⁵.

De son côté, dans ses *Notes sur la Littérature*, Theodor Adorno nous assure que la poésie, même en ayant un côté individuel, dévoile un contenu social car elle se place comme médiatrice entre le particulier et le général : «Il y a au fond de tout lyrisme individuel un courant souterrain collectif»⁶. Nous trouvons que ces considérations théoriques montrent que la poésie est perçue comme une action. Cette action s'amorce par la participation d'un lecteur dans une relation dialectique continue. Autrement dit, le repérage de ces éléments favorise la coopération du lecteur; par le travail de cocréation, la réception devient coopérative, de façon

³. *Ibid.*, pp. 268-269.

⁴. *Ibid.*, p. 9.

⁵. *Ibid.*, p. 286.

⁶. Theodor Adorno, *Notes sur la littérature*, Paris, Flammarion, 1984, p. 54.

à mettre en évidence la spécificité pragmatique. L'espace énonciatif fonctionne donc comme espace virtuel multiplicateur du sens qui forme un message, d'où la priorité que nous lui accordons par la suite dans les analyses.

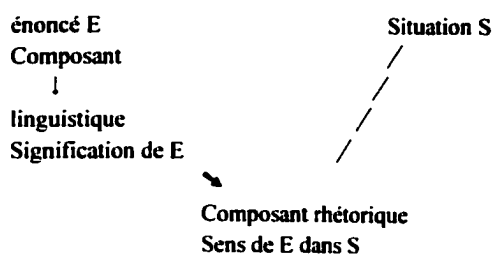
Pour procéder à notre analyse, nous empruntons à l'orientation de la pragmatique intégrée systématisée par J.-C. Anscombre et Oswald Ducrot. Contrairement à la pragmatique indexicale et radicale, qui font exclusion de la dimension sémantique, la pragmatique intégrée l'englobe et l'intègre à d'autres niveaux du discours, de façon à rendre plus complète l'analyse de l'œuvre. Cette perspective nous semble être la plus appropriée pour l'application de la pragmatique à la poésie, car elle se montre plus proche de la notion de l'engagement. La pragmatique intégrée défend la conception ascriptiviste du langage dans le sens où les énoncés indiquent des actions; autrement dit, ils sont des actes de langage. Étant donné la sémantique, partie intégrante de la pragmatique, nous chercherons à établir un lien entre le sens et le type d'acte qu'elle est censée réaliser. En nous concentrant sur le plan d'énonciation, nous réaliserons un repérage des faits pragmatiques qui favorisent le dépassement du paradigme «forme-sens» et instaurent la dimension pragmatique portée vers le public, ses besoins, ses réactions, ses réponses. Compte tenu de la matérialité discursive⁷, il est important d'identifier les manifestations de l'expression du sujet poétique à travers les éléments composants du texte.

⁷. Comprendons par matérialité discursive, tous les éléments qui composent le plan formel du poème auquel se rattachent les niveaux phonétique, syntaxique, rythmique et prosodique.

Ils permettent de réaliser les inférences, de déployer des instructions et des émotions du sujet de l'énonciation. Ils participent aux actes de langage systématisés par John L. Austin dont les énoncés performatifs et illocutionnaires prennent de la valeur à l'intérieur des relations de discours et du contexte socio-politique auquel elles renvoient. Comme nous le savons, l'écriture poétique suppose des liens entre les objets et des relations entre nous et le langage. Ainsi, quand nous parlons de matérialité du discours, nous voulons dire que «tout rapport avec les choses est un rapport de mots dans leur syntaxe, dans chaque langue donnée.»⁸. En outre, tout le travail qui s'opère sur ce plan présuppose une solidarité avec le contexte, sans lequel l'approche pragmatique risque de prendre des voies extrémistes ou réductionnistes. En ce qui concerne l'étude des œuvres, nous emprunterons aux contributions de Jean-Michel Adam et de Joseph Bonenfant ainsi qu'aux applications de la pragmatique en poésie de Dominique Maingueneau. Nos analyses essaieront de prouver que la poésie, par son aspect formel relié au rythme, peut être engagée. Cette approche se situe au cœur du propos de l'engagement dans *L'Homme rapaillé* et dans la poésie de Bandeira. En effet, ce sont les marques et l'agencement qui joignent une prise de position du *je*-énonciateur et une attitude de celui-ci-vis-à-vis du public. Ainsi, nous espérons mettre en relief par la rhétorique comparée, les formes diverses de l'engagement poétique.

⁸. Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, Paris, Gallimard, 1973 [1970], p. 167.

La pragmatique intégrée à la sémantique est représentée par le schéma en Y⁹ (dans lequel Berrendonner s'inspire de Ducrot), qui traite de façon non-linéaire l'énoncé :



Selon cette théorie, l'énoncé doit être conçu comme une conjonction d'informations linguistiques et extra-linguistiques auxquels se joignent les éléments rhétoriques et stylistiques. Le traitement que nous essayons d'attribuer au texte ne se borne pas aux données linguistiques (les morphèmes, les unités lexicales) comme le font les théories traditionnelles (la structuraliste et la formaliste). Il faut envisager le contexte de l'énonciation, d'où relèvent d'autres domaines d'étude tels que le syntaxique, le sémantique, la réception. L'énoncé constitue un ensemble de faits, d'éléments textuels et extra-textuels qui viennent s'inscrire dans la structure linguistique. L'analyse de l'organisation de ces composants fait appel à l'interdisciplinarité, une fois que le champ d'étude pragmatique favorise l'ouverture à d'autres domaines de connaissance. Cela montre que l'approche pragmatique n'est pas auto-suffisante : elle favorise un examen des textes ancré dans le linguistique et le contextuel, ce qui la prémunit contre toute analyse fermée

⁹. Anne Reboul et Moeschler, *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, p. 38.

de l'œuvre littéraire. Bref, la tâche de la pragmatique appliquée à la poésie consiste, à partir de l'interprétation partielle de la linguistique (phonologie, syntaxe, sémantique), à donner l'interprétation complète de l'énoncé en situation d'énonciation.

De cette manière, l'orientation pragmatique de nos analyses s'avère très pertinente et utile pour l'identification de l'engagement dans les œuvres mentionnées, ce qui nous permet d'envisager un effet perlocutionnaire du texte poétique dont les inférences, le sens sont obtenus par la relation intersubjective entre le *je*-énonciateur du texte et le co-énonciateur toujours en rapport avec le contexte socio-culturel. Dans cet ordre, notre étude comporte trois sections. La première s'occupe de présenter les deux poètes dans leur contexte socio-culturel de façon à montrer leur engagement dans les activités d'écriture, d'édition et de publication de leur œuvres. Nous allons montrer comment les poètes envisageaient le rôle de la littérature dans leur société, quelles étaient leurs pratiques comme projet d'écriture et leurs répercussions sur le public : en somme, l'importance socio-idéologique de leurs œuvres respectives dans un contexte marqué par une transition dans la vie sociale, politique et culturelle. Comme l'a bien souligné Jean-Michel Adam, l'énonciation, en tant que champ « pluridisciplinaire », se situe aux limites d'une discipline constituée¹⁰. En s'y intégrant, le discours ne peut pas être l'objet d'une approche purement linguistique. D'après le pragmaticien, « linguistique et pragmatique textuelle

¹⁰. Jean-Michel Adam, « Pour une pragmatique linguistique et textuelle » in *L'Interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989, p. 184.

doivent [...] définir un champ de recherche limité, à l'intérieur du domaine plus vaste du discours que d'autres disciplines (histoire, sociologie, psycho-sociologie, psychanalyse, etc.) sont probablement plus à même de décrire»¹¹. Compte tenu que ces données biographiques ne sont pas suffisantes pour l'examen pragmatique de l'écriture –, car ils ne représentent qu'une facette de la réalité socio-politique dans laquelle ils ont vécue – on se concentrera sur la matérialité du texte où les composants attestent la présence d'une subjectivité. Dans la deuxième section viennent deux volets : le premier mettra en lumière l'importance de l'engagement dans la poésie. Nous proposerons une discussion de la thèse sartrienne, la mettant en rapport avec les travaux de Benedetto Croce, de Theodor Adorno, de Predrag Matvejevitich et de Henri Meschonnic pour démontrer que l'engagement est possible dans la poésie. Nous allons montrer que, même porteuse d'une valeur lyrique et esthétique, la poésie peut à plusieurs degrés participer à l'action soit sociale, culturelle ou politique d'un peuple. Pour démontrer un engagement possible dans la poésie, il faut d'abord examiner la subjectivité impliquée dans le discours, sujet du deuxième volet de notre travail. Dans les deux œuvres, nous trouvons certains phénomènes transphrastiques – les connecteurs argumentatifs, l'ellipse, l'anaphore, la nominalisation, la progression thématique –, ainsi que les composants pragmatiques, les déictiques – indicateurs de personne, de temps et d'espace et les marqueurs logico-argumentatifs. Leur repérage prouve l'établissement du *je*-énonciateur face au

¹¹. *Ibid.*, p. 191.

destinataire. Le «je» est identifiable par les indicateurs spatio-temporels (certains démonstratifs et la pronominalisation). Ces compléments circonstanciels se distribuent en divers micro-systèmes d'opposition, ce qui renforce cette reconnaissance par le lecteur. En outre, ces marques permettent de préciser la situation émotive du sujet; ils ont une valeur affective dans l'attribution de jugements divers, les sentiments d'exclusion, de mépris, de surprise, de colère, de tendresse, de sympathie et de reconnaissance. Mentionnons que ces valeurs affectives provoquent une réaction chez le public. L'ensemble de ces réactions doit être analysé en fonction de la force illocutionnaire et de l'effet perlocutionnaire du discours, de leur lien avec l'engagement. Pour l'analyse de ces composants où se manifeste la subjectivité discursive, nous retiendrons chez Gaston Miron et Manuel Bandeira les poèmes les plus représentatifs qui réunissent tous ces éléments et composants pragmatico-émotifs. Enfin, la troisième section soulignera l'engagement par le biais de l'oralité, soit une affinité entre la poésie et la musique. C'est d'ailleurs pour cette affinité que nous privilégions la poésie. Nous savons que le rythme a été intrinsèquement relié à la pratique poétique dans l'Antiquité, comme en témoigne l'accompagnement de celle-ci par la cithare, la flûte, la harpe, et aussi par le chant quand elle était récitée. À ce propos, Schopenhauer et Hegel nous offrent des explications qui ont été approfondies par la pratique de la poésie moderne. En celle-ci, des éléments musicaux sont fondés ou dilués dans la structure même du poème, sous les espèces du rythme, de la rime et des figures sonores : «La poésie lyrique se rapproche de la musique plus que ne comporte la

simple rime, car le mot lui-même devient une mélodie réelle et un véritable chant»¹². À ce niveau, tant la musique que la poésie reposent sur le principe de la perception sensorielle où se déploient une pulsation, une voix qui se distinguent par l'organisation des éléments constitutifs du plan d'énonciation. Ainsi, par le biais du rythme, nous examinerons comment s'effectue l'insertion de l'oralité dans le discours poétique, de façon à prouver une implication du sujet dans le discours. Pour cela, nous relèverons trois procédés de base, à savoir, la répétition, la parataxe et l'ellipse. Ensemble, ces procédés sont responsables de l'agencement du texte et d'une configuration rythmique du discours. L'analyse pragmatique implique le repérage formel de certains traits indiciels, marques de la présence du sujet, et la considération du rôle des déictiques (ensemble des références spatio-temporelles) dans le discours; ces procédés rhétoriques fondent un rythme qui est également expression de la subjectivité poétique. Cette rythmique est engendrée sur deux plans : un spatial et l'autre temporel. Le premier est manifesté par la disposition typographique du texte alors que l'autre se présente à travers les mécanismes de la durée de syllabes. Ce que nous proposons d'exécuter dépasse cette double détermination du rythme. En effet, quand nous pensons aux enjeux de la répétition, de la juxtaposition ajoutés de la force illocutoire¹³ des apostrophes et des vocatifs,

¹². Georg Wilhelm Friedrich Hegel, *op. cit.*, p. 290.

¹³. Nous allons employer indifféremment «illocutoire» et « illocutionnaire», les deux étant synonymes, de même que «perlocutoire» et «perlocutionnaire».

nous trouvons une intentionnalité du sujet qui se projette par les effets que ces éléments sont censés produire. Ils entraînent une émotivité spécifique qui va jusqu'au public. Dans une perspective pragmatique, tous ces composants portent une émotion du sujet qui se manifeste et convoque à une action, ce qu'on appelle l'*éthos*¹⁴, de façon à provoquer les passions, les effets à réaliser chez autrui, le *pathos*. Alors que l'*éthos* concerne les attitudes, les moeurs et dispositions du sujet, le *pathos* a trait aux passions du "je" et de la collectivité. Ainsi dans sa matérialité, le poème comporte une pléthore d'émotions qui, par sa capacité d'émouvoir et de provoquer l'adhésion du public, suscite un engagement. En ce sens, le rythme constitue un phénomène révélateur de tensions conformément à la situation de la subjectivité discursive. Il recoupe les niveaux lexical, syntaxique et prosodique du texte et nous fournit la clé pour procéder à l'interprétation du poème.

Choisissons donc, comme corpus représentatif de ces procédés et composants discursifs des extraits de *L'Homme rapaillé* «Damned Canuck», «Doublure d'un combat», «De contre», «Séquences» (extrait de la *Batèche*), et de *Poesia Completa e prosa* dont «Trem de Ferro» (Chemin de Fer), «Camelôs» (Camelots), «Oração à Santa Teresa» (Prière à Sainte Thérèse). Dans ces poèmes, nous analyserons comment les éléments caractéristiques de l'oralité dont le rythme, contribuent à la configuration d'un pathos, reposant sur une praxis

¹⁴. Joëlle Gardes-Tamine, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 1996, pp. 48-58. (Coll. «Cursus»).

collective. Cet aspect sera examiné autant par les propriétés d'équivalence métrique – les mouvements continu et discontinu – que par les dissemblances (relation des accents et des contre-accents) de façon à exercer un effet persuasif sur l'interlocuteur. Ces analyses s'inscriront dans une systématique de convergences et de divergences, d'où la pertinence de la comparaison. Dans cette perspective, nous prétendons réaliser une analyse de rhétorique comparée. Elle nous permettra de faire un diagnostic du milieu culturel où les textes ont été produits ainsi que de retracer tant les dissemblances que les ressemblances. Il est important de souligner que, loin de mettre en rapport tous les aspects, ce qui pourrait rendre inépuisable l'étude de ces œuvres dans le domaine de la littérature comparée – et ce n'est pas notre objectif –, la rhétorique comparée nous sert de méthode auxiliaire à la pragmatique par ce qu'elles ont en commun, l'interactivité. Ainsi, l'activité comparative permettra de renforcer la signification de l'analyse pragmatique des textes littéraires dans le repérage de certaines propriétés ou idées-forces affinées que sont «la primauté de l'interaction, le discours comme activité, la réflexivité de l'énonciation, l'inscription des énoncés dans des genres de discours, l'inséparabilité du texte et du contexte»¹⁵, sans mentionner l'intertextualité qui met en évidence la valeur interactive du texte, en renvoyant à la dimension dialogique de l'énoncé. De plus, le rapport avec la rhétorique comparée sera un appui à la tâche fondamentale de la pragmatique,

¹⁵. Dominique Maingueneau, *Le Contexte de l'œuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, p. 18.

à savoir de «décrire l'interprétation complète de l'énoncé à partir de l'interprétation partielle de la phrase fournie par la linguistique entendue au sens strict»¹⁶. En plus d'établir une mise en commun et de distinguer les éléments dissemblables, la rhétorique comparative permettra l'identification d'un type d'engagement étudié dans chaque œuvre. À ce propos, Brunel, Pichois et Rousseau effectuent une clarification des concepts : selon eux, l'activité comparative engloberait un répertoire de définitions telles que : «description analytique, comparaison méthodique et différentielle, interprétation synthétique des phénomènes littéraires interlinguistiques ou interculturel par l'histoire, la critique et la philosophie»¹⁷. Comme le domaine de la littérature comparée est très vaste, nous nous limiterons à la contribution pragmatique et esthétique de ces deux poètes; l'analyse rhétorique nous servira d'outil pour faire ressortir l'importance des mécanismes interprétatifs du texte par rapport à la réception. L'activité comparatiste est aussi connivente de l'interdisciplinarité, une approche consignée dans le champ de l'étude pragmatique, dans la mesure où les niveaux phonologique, syntaxique, sémantique, rythmique sont examinés en rapport avec le contexte de production et de réception du texte littéraire.

Étant donné que les deux littératures sont relativement récentes et qu'elles ont en

¹⁶. Anne Reboul et Moeschler, *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, p. 129.

¹⁷. Pierre Brunel et *all.*, *Qu'est ce que la littérature comparée?* Paris, Armand Colin, 1983, p. 150.

commun une certaine alliance avec la littérature française, nous voulons établir deux points de repères. Nous pourrions, par exemple, mettre côte à côte le caractère eurocentriste et la liaison à la notion de territorialité. Wlad Godzich parle du premier point en ces termes :

cette pratique s'appuierait sur le constat suivant : le modèle eurocentriste (plutôt qu'eurocentrique, car il ne s'agit pas d'un accident historique mais d'une volonté d'imposer son parcours comme le parcours normatif de toute littérature) de la littérature est un modèle à volonté hégémonique et aux prétentions globales fortement lié, et d'ailleurs partie intégrale, au projet de la modernité, il s'impose peu à peu sur l'ensemble du globe comme exemple de modernisation [...] ¹⁸.

Le deuxième point, qui est d'après nous plus général, se justifie par la nécessité d'affranchir les frontières de la littérature dite nationale en visant un contact avec autrui. Du point de vue philosophique, c'est par la différence que nous pouvons cerner le même. Autrement dit, par la mise en rapport avec l'altérité, nous sommes capables de comprendre l'identité. Dans le domaine littéraire, ce contact par l'analogie, avec l'altérité est une manière de mieux connaître les points limitrophes de l'universel et du national, par le rétrécissement des divergences et l'élargissement des convergences que nous pouvons rencontrer dans la littérature. Nous gagnons à amener ce débat dans l'orbite d'une dialogicité intertextuelle bakhtinienne et kristevienne. D'après la théorie de l'intertextualité, un texte n'est jamais

¹⁸. Wlad Godzich, «Brésil-Québec: à la recherche du tertium comparationis» in Michel Peterson & Zilá Bernd, *Confluences littéraires : Brésil- Québec : les bases d'une comparaison*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1992, p.44.

construit d'une seule voix, mais il est le produit d'un dialogue perpétuel entre les auteurs, les cultures et réalités diverses : «tout texte est absorption d'un autre texte»¹⁹.

Encore faut-il mesurer le niveau de l'intraterritorialité prévu dans les textes. Nous pourrions ainsi dresser une cartographie des recoupements ou des pratiques d'intersection textuelle. Cela dévoilerait peut-être des procédures en accord avec la dynamisation du texte. De plus, la quête continue de l'autonomie de la littérature entreprise par les deux contextes envisageant l'insertion de celle-ci au projet de modernisation, constitue une forte raison centrifuge qui nous invite à réaliser telle comparaison. C'est Maximilien Laroche qui a abordé le sujet à l'occasion d'une Conférence prononcée à l'Université de São Paulo (1982). Il avait alors déclaré possibles les relations interculturelles entre les deux pays ancrés sur le double point d'ancrage qu'est la démarche vers l'indépendance et la quête de l'identité culturelle. À la limite, indépendance et quête d'identité sont impliquées dans la notion de l'américanité. Mais se demande-t-il «Qu'est-ce que l'Amérique?». Il semble qu'aussi bien les Québécois, en projetant l'idée d'un pays souverain, que les Brésiliens, dans le projet moderniste de 1922²⁰, ont répondu à cette question. En effet, la «réinvention de l'Amérique» est présentée chez Gaston Miron dans le poème «Compagnon des Amériques». L'attitude ici est ambivalente ou

¹⁹. Julia Kristeva, *Seméiotike : Recherches pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, p. 146.

²⁰. Maximilien Laroche, «Américanité et Amérique» in Michel Peterson, & Zilá Bernd, *op. cit.*, p. 194.

peut-être dialectique : se défaire soit par le phénomène d'acculturation soit par le rejet de l'altérité²¹; malgré toute l'apparence qui dénote l'exclusion de l'autre, l'attitude profonde est celle d'une appropriation de l'entité refusée, celle-ci s'imposant par la mémoire²².

Par ailleurs, comparer les traits stylistiques et rhétoriques de deux poètes nous aidera à connaître leur prise de position vis-à-vis du milieu, de la culture, du peuple et du pays. Il est important de nuancer les divergences qui existent pour que le lecteur puisse bien cerner la contribution de ces auteurs pour l'enrichissement de leur littérature respective, dans le contexte de la post-modernité²³. Il faut tenir compte aussi des particularités de chacun, même

²¹. Altérité, du latin « alter », autre, est utilisé dans le sens courant, comme « caractère de ce qui est autre, opposé au même, à l'identique. ». Cf. Noëlla Baraquin et al. *Dictionnaire de philosophie*, Armand Colin, Paris, 2000 (1995), p.14.

²². Elle [la figure cannibale] nous rappelle toutes les altérités dont le "nous" s'est alimenté en se constituant comme instance identitaire. Elle nous empêche d'oublier les altérités mises à mort et incorporées, la pluralité hétérogène dont nous nous sommes nourris, le confluent d'hétérogénéité que nous sommes. Cf. Maximilien Laroche, « Américanité et Amérique » in Michel Peterson & Zilâ Bernd, *op. cit.*, p.150.

²³. Notre conception de la post-modernité n'est pas celle d'exclusion des phases du modernisme, mais au contraire, d'une continuité du projet de modernité inauguré avec les mouvements d'avant-garde. En cela, nous nous allions à la conception de Jean-François Lyotard qui explique le post-modernisme comme « l'état de la culture après les transformations qui ont affecté les règles des jeux de la science, de la littérature et des arts à partir de la fin du XIXe siècle ». Le philosophe nous informe sur la « crise » du savoir scientifique causée par une « érosion interne du principe de légitimité du savoir » menée par les besoins du capitalisme libéral avancé et par la valorisation de la jouissance individuelle des biens et des services. La délégitimation du discours et la fétichisation de la performativité suscitent un climat de nostalgie du récit perdu. John Frow également souligne

si cela comporte certains désavantages, et même si l'on n'aboutit pas à clarifier comme il faut la quête identitaire. De cette manière, il est fondamental de considérer que Gaston Miron et Manuel Bandeira étaient des poètes qui s'investissaient d'une responsabilité sociale. Ils manifestent une prise de conscience des problèmes de leur époque et de la tendance d'homogénéisation culturelle apportée par l'idéologie impérialiste. En somme, nous espérons que notre étude démontre le parcours littéraire de chaque poète, de façon à faire ressortir leur engagement face à la cruciale question identitaire et celle, reliée, de l'appartenance. La présentation de ce parcours prendra comme aspect fondamental la matérialité du texte dont les marqueurs et procédés de force illocutionnaire/perlocutionnaire indexent l'engagement du locuteur, constituant donc le carrefour idéologique de leurs œuvres.

que les manifestations culturelles postmodernes viennent suppléer les lacunes de la phase précédente Cf. Jean-François Lyotard, *La Condition Postmoderne : rapport sur le savoir*, Paris, Minuit, 1979, Coll. «Critique», pp. 11, 65.

Première Partie

Gaston Miron et Manuel Bandeira : deux poétiques engagées

L'engagement implique un acte de responsabilité vis-à-vis de la liberté et de la société.

Contrairement à ce que l'on pense, l'engagement débute par l'activité de nomination des choses pour accomplir une activité de transformation. Sartre défend, par exemple, qu'au moment où l'écrivain nomme la chose, elle perd son innocence, car elle est dévoilée par le langage. Cela pourrait, à priori, nous amener à penser que toute œuvre d'art, dont la poésie, est engagée, ce qu'il faut nuancer compte tenu du contexte socio-idéologique de chaque production poétique. Le philosophe souligne que le sens de l'engagement n'est pas toujours le même. Il diverge selon la conception socio-idéologique d'une société à une certaine époque. Un écrivain du XVe ou du XVIIIe siècle, par exemple, n'a pas le même type d'engagement que celui du XXe siècle. Dans le premier cas, l'écrivain se positionne face à la classe dirigeante et lui restitue ses principes et idéaux, et ce, même s'il «les dépassait en tant qu'écrivain, parce qu'il les présentait tout de même à une liberté»²⁴. Cette invitation qui communique une ouverture au débat, à la contemplation ainsi qu'à l'acte de nommer, constitue déjà un acte de dépassement. Au XIXe siècle, l'écrivain est délogé de sa fonction prioritaire qui est de créer ses poèmes. Sous les auspices d'une idéologie libérale dont les valeurs de base sont le travail, le progrès et l'accumulation du capital, l'écrivain se trouve en discordance avec la classe bourgeoise et il est ignoré par le prolétariat. Ainsi, «repoussé dans la contemplation des valeurs pures», le poète met en pratique un appel «stérile à la liberté», ce que Sartre nomme «l'art par

²⁴. Jean-Paul Sartre, *La Responsabilité de l'écrivain*, Verdier, Paris, 1998, p. 35.

l'art»²⁵. Il nous semble que l'idéal de l'écrivain serait d'intégrer la fonction esthétique à une pratique sociale de la littérature. Il importe toutefois de mentionner que cette liberté ne reste pas confinée au plan abstrait métaphysique; au contraire, elle se concrétise dans la prise de conscience de l'écrivain, d'abord vis-à-vis de lui-même et ensuite des autres hommes. Dans cette lancée, Gaston Miron et Manuel Bandeira, néanmoins pris dans les contradictions socio-idéologiques d'une société en crise²⁶, s'inscrivent dans l'engagement social; leur langage poétique ne cessera pas de contribuer au projet innovateur esthétique et socio-culturel de leur pays. Ainsi, du point de vue d'un jugement²⁷ attribué à leur œuvre, ces deux poètes se distinguent comme engagés. Il s'agit d'une responsabilité prise dans tous les sens d'une action consciente en faveur d'une liberté non seulement individuelle, mais collective. Cela veut dire

²⁵. *Ibid.*, p. 37.

²⁶. En guise de compréhension du terme, le terme «crise» désigne un mouvement de transition sociale, politique et culturelle. Au Brésil, par exemple, on assiste au passage de l'Ancienne République à la dictature militaire, par la chute des oligarchies et l'accès des militaires au pouvoir. Au Québec, on assiste au passage du régime Duplessis au mouvement de grande effervescence, la Révolution tranquille, marquant un tournant dans la vie socio-culturelle et économique des Québécois. Nous ne prétendons pas ici discuter des questions politiques, mais simplement signaler l'existence d'une crise de type divers dans chaque contexte.

²⁷. Jean-Paul Sartre a bien défini le jugement esthétique comme «la reconnaissance qu'il y a une liberté en face de moi, la liberté du créateur et, en même temps, une prise de conscience, à l'occasion de l'objet qui est en face de moi, de ma propre liberté, et enfin, en troisième lieu, une exigence que les autres hommes, dans les mêmes circonstances, aient la même liberté.». Cf. Jean-Paul Sartre, *op. cit.*, p. 26-27.

que l'engagement social et politique ressort de ce souci de changer une situation d'oppression vécue tant par l'homme nordestin au Brésil que par l'homme québécois au Canada. Deux êtres avec les caractéristiques particulières de chaque société, à des époques différentes, mais qui se reconnaissent au-delà des dissemblances par leur condition en commun, l'aliénation. Dans ce raisonnement, Manuel Bandeira et Gaston Miron seront les porte-parole de leur société dans un acte de solidarité en vue d'améliorer le sort collectif. De même, ils commenceront un projet de libération, vécu de deux façons: remise en question des valeurs anciennes traditionnelles chez Bandeira et négation de l'exclusion chez Miron. Cela démontre une prise de conscience de la situation coloniale et d'une praxis qui fait participer la collectivité à la transformation de la réalité. En ce sens, tant Miron que Bandeira, chacun à leur façon, incarnent, par l'expressivité qu'ils confèrent à leurs paroles, un médiateur du peuple. Ils analysent et prévoient la destinée collective. Cependant, cette tâche s'ajoute à d'autres qui, ensemble, corroborent l'engagement poétique et social. Plus nuancée chez Miron que Bandeira, la consistance d'une action socio-culturelle ressort chez les deux poètes. Il reste toutefois, à s'interroger sur le rôle de ces œuvres, comme instruments de communication. Seraient-elles une forme de la propagande de gauche, et si oui, ne risquent-elles pas d'être périmées et de perdre de la force au sein de la société actuelle? Seraient-elles le fruit d'un mouvement de résistance socio-culturelle requis par le public ou encore outil d'une manipulation visant d'autres intérêts? Ces questions nous amènent, à tout le moins, à

réexaminer les enjeux de la littérature dont la poésie n'est qu'une de ses branches, et, par conséquent son rapport avec la société et l'Histoire, questions qui seront discutées dans le deuxième chapitre de notre travail. À ce niveau, l'approche pragmatique sera pour nous un instrument méthodologique d'analyse important pour essayer d'expliquer ces rapports et le type d'engagement qu'incarnent ces œuvres.

Pour le moment, nous nous contenterons de présenter le parcours de vie des deux poètes et l'insertion de ces œuvres dans le milieu littéraire.

1 - Gaston Miron (1928-1996)

1.1 - Les facettes d'un engagement collectif

«C'est à ce travail que je me suis employé depuis trente ans, seul et avec d'autres, dans une pratique écrite et parlée, depuis mon vécu, ma sensibilité, ma situation, dans un souci d'agir et de diffusion.»

(Gaston Miron, Les Signes de l'identité)

Cet écrivain nommé de divers baptêmes, comme nous laisse savoir la critique, «l'homme agonique», «l'homme agneau», «l'homme-prophète», «l'homme-corneille», «le poète du quotidien» et enfin, «l'homme-rapaillé», a vécu sa vie en présentant ses diverses facettes : celles d'animateur, d'agitateur, de militant politique, d'éditeur, de poète, mais toutes

convergeant vers la conscience de sa condition d'homme, d'être social et de Québécois. Ce n'est pas une tâche facile de cerner qui a été Gaston Miron. Plus simplement, nous utilisons l'adjectif «engagé»; nous essaierons de démontrer comment le poète a exercé sa praxis (ici dans le sens d'une action orientée vers la collectivité, comme nous l'avons déjà mentionné plus haut) et la répercussion de cet engagement vis-à-vis le peuple et la littérature elle-même.

Précisons d'abord la signification du terme «engagé»²⁸, pour ensuite voir le lien avec la tâche de l'écrivain. Le terme n'a pas ici un sens prôné par la philosophie existentialiste. L'emploi du vocable prend son sens courant d'un néologisme qui indique «l'action de mettre sa personne au service d'une cause politique ou sociale»; autrement dit, il désigne la prise de position dans le conflit et la vie publique. Comme un qualificatif octroyé à l'écrivain, le terme «engagé» a surgi en 1945 lorsqu'il a été employé par Sartre. Il désigne celui qui est mis par son engagement au service d'une cause en opposition au non-engagement. Dans cette visée, l'écrivain engagé sait que la parole est action, action qu'il fait valoir par l'interrelation avec son public, par sa popularité, et, par ses œuvres, les idées qui bouleversent ou dérangent. Alors il prend parti et son engagement est une condition *sine qua non* pour l'accomplissement d'une praxis collective. Il court le risque du malaise, de l'exclusion et de l'isolement, en se plaçant dans une position marginale. Ainsi, l'action s'affirme comme l'engagement dans une

²⁸. Du latin, *vas, vadis* : *caution* + le préfixe *en*, du latin *in*, le terme indique l'action de mettre en gage.

manifestation concrète, celle de la parole, car celle-ci «est un certain moment particulier de l'action»²⁹. Par conséquent, l'action prédomine, en raison de la valeur perlocutionnaire que porte la poésie. Le sentiment d'étrangeté dans le rapport au monde coïncide avec l'émergence d'une crise du langage. Engagé dans l'univers du langage, le poète exerce une transformation d'une attitude face à la culture et à la littérature québécoise. Mais cette transformation commence dans l'action directe, quand le poète organise des soirées de poésie avec d'autres camarades, poètes de sa génération. L'objectif de ces soirées consiste à amener la poésie au peuple de façon à ce que celui-ci soit touché par les facteurs de reconnaissance des mêmes émotions et sentiments dont l'appartenance au pays natal, l'affirmation d'une langue et d'une culture. Ce projet d'animation se trouve au coeur d'une dynamique collective de la poésie. Loin d'être momifiée, cette poésie circule et provoque des réactions chez les gens; elle a même un caractère théâtral grâce aux expressions, aux gestes et à l'intonation au moment où elle est récitée. La poésie sur la place publique gagne de l'impact dans la mesure où elle est interprétée et façonnée en direct avec le public. Dans ce sens, non seulement abolit-elle la conception abstraite selon laquelle la poésie est métaphysique, mais elle entraîne une participation du peuple dans une ambiance de polyvalence artistique où s'ajoutent à la poésie, la danse, la voix, le chant, la musique et les gestes. Cet aspect multidimensionnel de l'activité poétique vient

²⁹. John Austin in John R. Searle, *Les Actes de langage : essai de philosophie du langage*, Hermann, Paris, 1972, pp. 86-87.

renforcer sa reconnaissance et constitue un motif de rassemblement. Le programme d'animation touche plusieurs aspects, à savoir : la socialisation et l'orientation idéologique. La socialisation de la poésie se fait grâce à cette faculté expressive du texte qui n'est pas figé dans la lecture, mais il est vivifié quand récité. Très proche de la pratique ancienne de l'Antiquité où la poésie est chantée, elle récupère son espace utopique et social. C'est par l'appel sensoriel au rêve qu'elle promeut le ralliement des gens – tout cela engendré par une rythmique qui alimente l'interprétation du poème, lui sert de motivation. De même, la déclamation du poème est non seulement promotrice du ludisme mais sert de recours didactique qui oriente les consciences vers l'engagement social. Ainsi, plus qu'une diversion des parties intéressées, l'animation constitue un moment de l'extase et de l'orientation idéologique. Gaston Miron inaugure donc un programme de divulgation de la poésie de 1950 à 1954, à titre d'un des animateurs de culture et de folklore dans le mouvement de «Jeunesse de l'Ordre de Bon temps». D'après nous, cela a été sa première contribution systématique à l'affirmation de la littérature québécoise dans le monde. C'est à travers l'animation que Miron fait parler le peuple, et ce, par l'utilisation de l'oralité dans son discours. Au journal *La Gallette*, il tâchait de faire participer le public à la poésie. Le poète québécois s'engageant ainsi dans une action communautaire, valorise la réception de manière à pouvoir «s'articuler dans la modernité»³⁰.

³⁰. Pierre Popovic, *La contradiction du poème: poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1992, p. 226.

La parole populaire est ici présente sous toutes ses dimensions expressives, musicales et spontanées. La langue québécoise l'emporte, sous cet aspect, sur la langue française. Poète du quotidien, selon Jacques Brault, Gaston Miron interpelle, «rejoint l'homme de la rue, vous, moi, et surtout celui qui ne comprend guère l'avenir qui s'ébauche parmi l'agitation actuelle du Québec»³¹. C'est sous ce rapport aussi que de la région qu'il se hausse à l'universel : «Le Québec [...] ne se confond pas avec une idée qui cherche la réussite, mais correspond au tissu vivant d'une terre qui en appelle à la libération vraie, effective, des êtres humains qu'elle porte et explose à l'histoire»³².

Dans un article de Raoul Duguay, Gaston Miron est qualifié de «haut parleur». Duguay fait probablement allusion aux Nuits de la Poésie où Miron fascinait et désaliénait par son enthousiasme, son pathos, un public gagné à ce qu'il incarnait :

Nuit de la poésie au Gesù de même qu'à la tournée en France des Sept paroles du Québec. Et chaque fois qu'on se voyait, Miron faisait toujours sonner sa petite poignée de change, avançait une question en même temps que sa mâchoire inférieure, faisant claquer le bout très long de sa ceinture comme un sexe triomphant et se mettait immédiatement à l'érection d'une idée sur la libération d'un peuple aliéné³³.

³¹. Jacques Brault, «Gaston Miron : poète du quotidien» in *Dossier de presse, 1953-1985*, p.2.

³². Jacques Brault, *op. cit.*, p. 2.

³³. Raoul Duguay, «Gaston, le haut parleur» in *L'Action Nationale*, vol. 87, n° 9 septembre 1997, p. 196.

Muni de son harmonica, Miron réussit à conférer à la parole poétique une vertu fondatrice qui puisait ses ressources dans un raccourci entre le passé et le présent. Nous pourrions lui attribuer ce que pense Pierre Popovic sur le passage du roman épique et historique à l'épopée moderne : «la transformation du roman-historico-épique en épopée moderne (ou en roman de la quête d'un anti-héros angélique) opère la réconciliation du passé et du présent. Celle-ci se dessine également dans le choix des vocables et dans l'exploration des diverses formes poétiques»³⁴. En effet, la parole du poète prend l'allure d'un chant épique, car elle s'imbrique dans la cause d'une conquête : la reconnaissance d'une expression non pas canadienne-française, mais québécoise. Miron poursuit son programme de diffusion de la poésie par le contact physique avec le public – en visitant les terminus de métro, en parlant aux gens, en organisant des soirées de poésie –, jusqu'au travail systématique d'édition. Nombreux sont les documents qui en témoignent, surtout les vidéos produits sur Miron. Comme porte-parole de la poésie engagée et aussi comme professeur-animateur, il suscite une solidarité avec son public destinataire. Par le recours didactique allié à l'humour satirisant, il parfait son projet collectif dont la littérature québécoise est tributaire. Le poète devient alors, en quelque sorte, l'anthropologue québécois. Jacques Godbout témoigne cette tendance chez le poète : «Miron

³⁴. Pierre Popovic, *La Contradiction du poème : poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1992.

est engagé en ce sens qu'il vit, qu'il participe, que rien ne le laisse indifférent : engagé surtout parce que c'est un gars de la rue»³⁵. Claude Beausoleil dira aussi de son œuvre qu'elle présente des problèmes de la société québécoise tels que l'oppression, l'exclusion et la dépossession, qui sont d'ailleurs thématiques chez d'autres écrivains (Paul Chamberland, Jacques Brault, Pierre Nepveu, Louis Hamon, et d'autres): «Dans l'œuvre de Gaston Miron, la figure du poète engagé et proche des problèmes de la société est doublée de celle du poète parlant d'amour, parlant aux autres [...]»³⁶.

Témoin de sa lutte contre l'acculturation, contre la soumission, l'écriture elle-même manifeste un déchirement à plusieurs niveaux dont lexical, syntaxique et rythmique; elle reflète l'errance du poète. Cela s'explique par le phénomène du langage poétique qui se renouvelle constamment. Nombreuses sont les retouches des poèmes produits par Miron. Les textes sont les constats d'une quête socio-identitaire du poète qui, par l'acte d'écriture, se récupère peu à peu. Alors, en errance continue, voire même ambivalente, l'écriture du refus se démarque comme trace indispensable dans l'enjeu antinomique d'une quête identitaire par la langue, mais, en même temps, contre la langue qui se voit aliénée, étriquée par deux souches diverses : une d'origine européenne et l'autre américaine. Le constat du déchirement de la langue – qui

³⁵. Jacques Godbout, «Gaston Miron» in *Forum*, (Université de Montréal), vol. 4, n° 31, 20 avril 1970, p. 7.

³⁶. Claude Beausoleil, «Gaston Miron, poète» in *Nuit Blanche*, n° 66, printemps, 1997, p. 6-7.

est aussi le déchirement du poète entre le besoin de convaincre et celui d'agir –, se trouve dans les «Notes sur le non-poème» et dans sa correspondance avec Claude Haefely. Cette conscience devient d'autant plus évidente lors d'une confrontation avec l'altérité, quand Miron, en voyage à Paris (1959-1961), livre sa poésie au public et analyse le phénomène linguistique. Miron participe aux études des techniques de l'édition à l'École Estienne. Il organise en 1960, un récital de poésie à La Maison du Canada à Paris où il rencontre des amis : Jacques Brault, Gilles Marcotte, Claude Léveillé, Jean-Paul Filion, Pauline Julien et Pierre Bourgault; il fait de nouvelles amitiés avec les écrivains René Lacôte, Michel Bernard, André Frénault, Robert Marteau et Alain Bosquet. Cela démontre bien le programme de l'engagement littéraire du poète. Par la divulgation de la poésie québécoise, il veut la rendre universelle, reconnue internationalement. Cette intention est alliée au besoin d'une reconnaissance internationale de la culture du Québec, y compris du Canada : «La littérature ici, c'est ma conviction, existera collectivement et non plus à l'état individuel, le jour où elle prendra place parmi les littératures nationales, le jour où elle sera québécoise. Elle sera québécoise dans le monde et au monde.»³⁷.

Dans une lettre adressée au poète, Yves Michaud expose la valeur existentielle et toujours antagonique de ce voyage :

³⁷. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé : poèmes 1954-1975*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 186.

À Paris, Milan, Bologne, Rome, Prague, Lisbonne, tu te rapaillais et te recomposais tout d'une pièce, entrant dans une splendide cohérence pour dire et raconter le pays de nos ancêtres, conquis et illettrés, comme un sens à la fois tragique et optimiste de l'honneur, te commandais de rendre témoignage de notre résistance à l'assimilation nord-américaine³⁸.

Il déclare d'ailleurs son émerveillement devant la découverte du nom des choses, de la langue parlée en France avec laquelle il entrait en contact charnel et était «impunie à l'abri du mortel virus du bilinguisme d'État»³⁹.

La prise de conscience va jusqu'à l'affirmation d'une littérature nationale et des valeurs associées. Elle se manifeste dans le poème non seulement par l'utilisation d'un vocabulaire du terroir parfois urbain, mais par d'autres éléments sémantico-formels que la pragmatique servira à mettre en lumière, en adossant la psychologie à la subjectivité poétique. Celle-ci manifeste un engagement par une identification aux valeurs de la culture québécoise, de sorte à receler un sens d'appartenance à la nation.

Un des mécanismes de ce nationalisme dans la poésie, c'est la question d'oralité

³⁸. Yves Michaud, «Lettre à Gaston Miron» in *L'Action Nationale*, p. 283. Il est professeur de philosophie à Paris I et critique d'art. Il a dirigé l'école des beaux-arts de Paris de 1989 à 1996. Il a publié plusieurs essais sur l'art et la question esthétique contemporaine : *L'artiste et les commissaires* (1989), *Critères esthétiques et jugement de goût* (1999) et *La crise de l'art contemporain* (1997).

³⁹. *Ibid.*, p. 282.

remarquable dans *L'Homme rapaillé*⁴⁰. Tel que l'indique le titre, cette œuvre est l'intégration des poèmes de son premier livre, *Deux Sangs*, ainsi que d'autres construits en bribes de textes. Le processus du «rapaillage» dessine le chemin qui réunit deux pôles : le rêve et la praxis. Grâce à sa force réconciliatrice, cette notion de «rapaillage» constitue un regroupement des cycles des œuvres qui étaient dispersées en revues et journaux divers. L'œuvre est révolutionnaire, à commencer par la tendance au constant arrangement formel. Elle est la manifestation d'une quête menée au niveau social, linguistique et culturelle. Georges D'Or constate que l'engagement du poète va au-delà de la dimension ontique. Autrement dit, il prend forme d'un tout chez Miron. Celui-ci assume les interrogations centrales de son groupe idéologique en les dépassant : «la poésie de Miron n'est pas révolutionnaire par le fond, mais certainement par la forme, par tout ce qui s'ouvre dans ce qu'il crie.» Cela définit, selon Georges D'or, «[l]a profonde prise de conscience de son identité individuelle et collective»⁴¹. Bernard Pozier nous communique également la signification de cet engagement social :

l'engagement social de l'homme, pour le mieux-être de ses frères semblablement humiliés, semblablement colonisés, nous a habitués à voir Miron presque uniquement comme le porte-drapeau de notre nationalisme puisque c'est là qu'il

⁴⁰. Paru en 1970 et traduit en diverses langues dont l'anglais, l'italien, le portugais et l'espagnol.

⁴¹. Georges D'Or, «C'est un peu moi qui me suis fait rapailler» – Gaston Miron in *Forum* (Université de Montréal), p. 7.

crie le plus fort et là qu'il «bête à la morte»⁴².

Dans le même ordre d'idées, voyons une autre facette de cet engagement, à savoir Gaston Miron, le militant politique des années 1960-1980. Homme politique engagé, nous le retrouvons entre 1961 et 1969 au sein de partis et d'associations comme : le Mouvement de libération populaire (M.L.P.), le Rassemblement pour l'indépendance nationale (R.I.N.), le Mouvement pour l'unilinguisme français au Québec (M.U.F.Q.) et le Front du Québec Français (F.Q.F.). Il collabore à divers journaux et à plusieurs revues dont le périodique franco-qubécois *le Périscope*, dirigé par son correspondant, Claude Haeffely, qui a été le promoteur des jeunes poètes dans les médias. Il a été successivement écrivain résidant et enseignant à l'Université d'Ottawa (1970-1971), à l'Université de Sherbrooke (1971-1972) et à l'École nationale de théâtre de Montréal (1973-1978). Il a auparavant (1957) animé de foires le milieu des créateurs et organisé le Colloque de Montmorency intitulé «La poésie et nous». Partisan de la cause pour la libération du Québec, c'est tout naturellement qu'il vient à la politique et devient revendicateur. Lui-même se considère un poète «utopique», «idéologique». Il se veut «éthique», «dialectique», «publiciste et propagandiste»⁴³. C'est avec justesse que, en parlant de lui, Jean Royer traite de poésie plurielle «souvent associée aux

⁴². Bernard Pozier, *Le Nouveliste*, 26 sept. 1981, p. 19.

⁴³. André Gaulin, «Gaston Miron : un homme de rapaillement», *op. cit.*, p. 216.

événements politiques des quinze dernières années, sans cesse refondue par la récitation orale, [...] transmise de main à main et de bouche à oreille»⁴⁴.

L'octroi de plusieurs prix à l'ensemble de ses œuvres tout au long de sa carrière confirme aussi la reconnaissance de la valeur de son projet d'engagement, à savoir : le Prix Duvernay en 1977, le prix Apollinaire (1981) octroyé par l'Académie Française de Beaux-Arts, le prix David (1983) et le prix Molson du Conseil des Arts du Canada (1985) pour ne citer que les principaux. À l'occasion du prix Molson, Gaston Miron se justifie devant la critique et le public, en attestant sa dévotion à la littérature québécoise. Ce prix, signe de dépassement du complexe d'infériorité qui accompagnait jusque là le peuple, révèle une reconnaissance par rapport à son identité sociale et linguistique. Cette reconnaissance est celle de toute une communauté qui accède à l'égalité avec d'autres peuples et qui commence à vivre, à se regarder et à regarder l'autre d'une autre façon : «Le poète doit tenir à l'intégrité de sa langue symbolique. Le prix qui nous occupe, je l'ai reçu avec fierté – parce qu'il faut arrêter d'être des vaincus, il faut commencer de vivre d'égal à égal avec tous les autres peuples»⁴⁵. Gaston Miron a été reconnu poète national au Québec. Il est devenu pour plusieurs, un mythe nationaliste. À travers les diverses tâches – de divulgation éditoriale,

⁴⁴. Jean Royer, «Gaston Miron : l'homme rapaillé» in *L'Action*, 18 avril 1970, p. 21.

⁴⁵. Jean Royer, *Écrivains Contemporains : entretiens 4 : 1981-1986*, Montréal, L'Hexagone, 1987, p. 25.

d'écriture et d'animation –, la littérature québécoise, après avoir traversé les phases de l'appartenance au pays, du dévoilement de l'aliénation, de la carence et de l'interdit, se hausse au rang de l'identité et de l'altérité. Elle acquiert son passeport, son laissez-passer international. À travers un parcours quelquefois ambivalent et souvent ponctué d'antagonismes, son œuvre parvient à témoigner de la « Terre-Québec », de la présence d'une solidarité avec la cause commune, et cela, au prix d'un double effort, soit celui de résistance à la culture anglo-saxonne dominante et celui de transformation de la mentalité d'asservi du francophone d'Amérique, autrement dit, par la promotion de l'identité canadienne-française.

Un tel engagement par la langue dans la société est au cœur même de *L'Homme rapaillé*. Le poète y travaille les images pour « produire une possibilité d'adhésion à la reconnaissance d'un environnement physique et imaginaire qui toucherait à la fois la langue comme matériau socio-politique et économique, l'individu dans une problématique de désir et le collectif dans une perspective de l'affirmation de la mémoire et de la durée »⁴⁶. Plus encore, les images sont construites à partir de l'agencement typographique et sonore du texte dont les détours, les crépitements rythmiques, les ellipses, les réitérations, les registres de parole et les emprunts divers ne sont qu'une représentation de cette écriture engagée.

François Dumont nous explique que *L'Homme rapaillé* paraît en 1970 pour la

⁴⁶. Claude Beausoleil, « Poésie Québécoise, la passion selon Gaston Miron » in *Spirale*, n° 39, décembre 1983, p. 15.

première fois aux Presses de l'Université de Montréal et non à l'Hexagone, la maison éditoriale du poète, pour des raisons de nature éthique. D'abord, Miron évite toute connotation d'un auto-favoritisme; deuxièmement, il considère provisoire l'état de ses poèmes et se méfie d'une publication comme telle. De plus, il entend «montrer, par son exemple, que la situation politique était un empêchement à l'épanouissement individuel»⁴⁷. Cette préoccupation a été soulevée par le critique André Gaulin et par d'autres personnes qui ont accompagné l'évolution de la poésie mironienne et la tendance du poète de réaliser plusieurs versions de ses textes. Ce travail de remaniement constant réfracte sa quête identitaire comme être social, quête qui persiste dans sa poésie. Le poète va «ponctuer ses poèmes d'une série de réflexions sur la poésie et sur le rôle du poète dans son rapport avec la langue, la culture et la société»⁴⁸. Nous croyons que Miron, dans une première étape, démontre un refus, résultat de l'hésitation du poète à publier les poèmes. Ce refus est motivé par deux raisons principales : un besoin de remettre en question le rôle de la poésie dans la société et une insécurité vis-à-vis de son identité linguistique, de son appartenance sociale, symptôme d'une aliénation politique. Bref, la production poétique de Miron est investie d'une fonction métadiscursive correspondant au climat de remise en question de la valeur sociale de la poésie. Cependant, ce refus chez Miron

⁴⁷. François Dumont, *La Poésie Québécoise*, Québec, Les Éditions du Boréal, 1999, p. 66.

⁴⁸. Guy Cloutier, «Miron en recherche» in *Magazine Littéraire*, n° 330, mars 1995, pp. 102-104.

prend sa première forme dans un silence que nous qualifions de négation.

1.2 - Quand l'engagement se fait négation⁴⁹

Les manifestations de l'engagement dans la vie de Gaston Miron sont complexes.

Miron prend conscience d'un état anéanti, avili au début de sa vie à Montréal en 1947; il a subi l'épreuve d'une «misère morale physique et matérielle»⁵⁰. Son projet est de construire l'avenir aux niveaux social, culturel et politique en surpassant sa condition première : «Je me souviens de m'être dit : oui, une légende, mais pour ce qui me concerne et dans le creux où nous sommes, un retournement de perspective, un appel, une légende au futur»⁵¹. Il est remarquable que le processus d'engagement de Miron ait passé par l'action de conscientiser le public de sa condition paradoxale et ambivalente. Ce n'est pas par hasard que l'itinéraire de sa poésie est labyrinthique, puisqu'il est toujours en quête et en oscillation entre le dedans et le dehors,

⁴⁹. Le terme assume ici une signification philosophique. Du latin «negatio, de negare – nier», la négation implique une transformation d'un objet en un autre, de façon à opérer une destruction. Cette destruction «ouvre l'horizon à une nouvelle évolution et intervient comme élément de liaison, en conservant tout le contenu positif des stades déjà franchis.». Cf. Ivan Frolov, *Dictionnaire Philosophique*, Moscou, Éditions du Progrès, 1985, p. 347.

D'après nous, ce terme est pertinent pour décrire la problématique du refus de l'écriture chez Gaston Miron, car elle constitue un signe de protestation et marque une phase de réélaboration de la prise de conscience poétique et du plan d'action sociale de la poésie.

⁵⁰. Michel Wilbrod Bujold, *L'Antimiron : l'hommage pluss manifeste*, Montréal, Les Éditions Varia, 1998, p. 26.

⁵¹. *Ibid.*, p. 28.

l'individualité et la collectivité, l'aliénation et la liberté, l'angoisse et la délivrance, la construction et la destruction, l'être et le non-être, le dit et le non-dit, la poésie et la non-poésie.

La prise de conscience de l'aliénation socio-culturelle se révèle par un malaise dès le moment où le poète découvre dans le contact avec la réalité urbaine, hors du foyer, son asservissement à la culture américaine anglo-saxonne. Par exemple, en regardant les inscriptions dans la rue, il s'aperçoit que les phrases en français ne sont que la traduction littérale de l'anglais⁵². Cela correspond à l'état d'aliénation linguistique qu'il nomme «diglossie» :

On voit tout de suite que la langue, la nôtre en l'occurrence, renvoie au statut global des Québécois comme peuple, dont la diglossie n'est qu'une conséquence. Seule la politique fonde la pratique et la nécessité d'une langue sur un territoire. Tant que le Québec ne possédera pas les instruments politiques de sa culture et de son destin, la contrainte socio-économique anglophone jouera à toutes fins pratiques ce rôle de coercition et d'unilinguisme. L'Anglais demeurera la langue de prestige et de promotion sociale, sa force d'attraction continuera de s'exercer toujours plus au détriment d'une langue québécoise dévalorisée [...] Tout est là, en concentré : la diglossie, la contrainte, la colonisation⁵³.

Cette découverte s'avère la force motrice de toute son action, et de l'affirmation d'une culture dite québécoise et universellement reconnue – affirmation où la langue joue un

⁵². Cf. L'article de Gaston Miron, «Le mot juste» in *Possibles*, vol. 11, n° 3, printemps/été 1987, la description de cette déclaration du poète à propos du bilinguisme, p. 196.

⁵³. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé : poèmes 1953-1975*, Montréal, L'Hexagone 1994, p. 215.

rôle pivot. Au dire du poète, la pratique d'allier le composant de l'oralité à l'écrit démontre le besoin d'avoir une langue qui ne soit pas seulement française, mais aussi natale⁵⁴. Miron tient, par la voie linguistique, à fonder l'identité ethnique de son peuple jusqu'au point de lui attribuer un sens d'appartenance conformément à leurs modèles, à leurs valeurs et à leurs codes. Lise Gauvin souligne d'ailleurs ce partage entre la praxis et la lexis : « Dans les années 1970, brouillage des voix et carnavalisation contextualisent autrement le rapport à la langue. L'écrivain s'engage dans une pratique libre, voire libertaire et éminemment ludique, du lexique québécois »⁵⁵. Cette attitude esthétique et idéologique devant l'acte d'écriture caractérise l'esprit des écrivains inscrits dans la modernité en progression.

Miron commence à prendre conscience de son aliénation puis, se remettant de son état de choc, traverse un moment de soupçon et de doute continu devant l'univers baptisé de « charabial et babélique du bilinguisme canadien »⁵⁶. La responsabilité est ainsi bien assumée et l'action, d'abord maladroite, hasardeuse ou instable, finit par prendre forme au fur et à mesure que les contradictions sont démasquées et que la praxis est réalisée. Le processus

⁵⁴. *Ibid.*, p.185.

⁵⁵. Lise Gauvin, « Poétiques de la langue et stratégies textuelles » in (dir.) Claude Duchet & Stéphane Vachon, *La Recherche Littéraire : objets et méthodes*, Coll. « Documents », Montréal, XYZ Éditeur, 1993, p.407.

⁵⁶. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 101.

d'action dégagé de la poésie mironienne vient d'abord d'un refus de l'écriture poétique. Cette négation s'interprète non pas comme la disparition du fait poétique, mais comme sa difficulté d'être. Cette valeur de négation se manifeste dans la condition du poète qui ressent ce décalage, cette carence, cette aliénation dans sa culture, dans la définition fluide de son identité comme personne. Cet état d'âme ressort comme une absence poétique, comme un «ceci», en renvoyant à la non-définition ou à l'indétermination de son être culturel : «CECI est agonique/CECI de père en fils jusqu'à moi/Le non-poème/c'est ma tristesse/ontologique/sa souffrance d'être un autre.../Le non-poème/ce sont les conditions subies sans espoir/de la quotidienne altérité»⁵⁷. Dans les «Notes sur la non-poésie», les vers «Je souffre dans la fonction, poésie/Je souffre dans mon matériau, poésie»⁵⁸ diagnostique l'état de son "je" qui souffre, qui est menacé en son humanité. Alors, le duo non-poème et poésie réitère le combat perpétuel entretenu par le poète ambassadeur des désarrois et du malaise de toute une collectivité. Moyennant une activité polyvalente, jouant plusieurs rôles d'éditeur, d'écrivain, d'animateur, de militant politique, de poète et de pédagogue, Miron sait, malgré lui, être le porte-parole d'une communauté et, plus tard, un point de repère dans le domaine littéraire international. Tel est l'avis d'Yrénée Bélanger qui souligne cette distinction mondiale de la

⁵⁷. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, «Collection du Prix de la revue Études Françaises», 1970, p. 126.

⁵⁸. *Loc. cit.*

poésie et de l'homme québécois :

Affirmative, la poésie de Miron a conquis le territoire de son propre langage et de son identité, en fondant l'essentiel de son discours sur le projet d'une reconnaissance mondiale des aspirations et volontés des hommes de ce pays incertain. [...] Fondant son entreprise sur le salut collectif, il n'a pu en dehors du mépris et de la rancune, qu'actualiser cette prise de conscience nécessaire à la transgression d'une situation vécue par substitution et à l'affirmation d'une identité nationale. Cette poésie annonciatrice a donné à l'homme québécois sa place dans le monde⁵⁹.

De plus, le poète lui-même assume ce travail avec la langue de tous, à travers la poésie

:

À considérer la littérature de notre époque dans ses périodes récentes, d'en voir la vitalité, sa diversité, ses niveaux d'accomplissement, d'exigence et de qualité, son autonomie, cela montre assez que la littérature est aussi un processus historique en interaction avec les autres et qui produit des effets de façonnements et de changements de la société. Le fait majeur intervenu dans la littérature des trente dernières années, c'est celui du passage de la littérature canadienne-française en littérature québécoise. [Ce fait] revient donc à trois générations d'écrivains par leurs œuvres, d'avoir forgé le concept de littérature nationale québécoise, hissant celle-ci au rang des littératures nationales de par le monde⁶⁰.

Après avoir traversé l'étape de la négation de la poésie, Miron essaie d'intégrer son activité politique à celle de poète. Le paradoxe s'explique par le fait que Miron, considéré un «bâtard» dans la langue et la culture, ne se sent pas prêt à exercer son métier. Il est connu de

⁵⁹. Yrénée Bélanger, *Gaston Miron : un homme et une œuvre en marche*, Université Montréal, 1985, pp. 34-37. (Thèse de doctorat)

⁶⁰. Gaston Miron, *Les signes de l'identité*, Montréal, Les Éditions du Silence, 1991, pp. 5-6.

tous qu'il a une méfiance de la poésie parce qu'il doute de l'exactitude de son langage. Pour cela, il essaie constamment de formuler, de remanier avec la plus grande précision ses poèmes dans un souhait inlassable de les améliorer et de les renouveler. C'est ce qui caractérise la nature ouverte de sa poésie. En effet, nombreux sont les poèmes remaniés, raccourcis et ajoutés à d'autres fragments, constituant les cycles divers. Nous observons que la plupart des poèmes remaniés ont reçu un nouveau titre lorsqu'ils ont été repris et publiés dans les deux versions de *L'Homme rapaillé* : une en 1970, l'autre en 1981. La poésie de Miron se définit donc comme une écriture inaccomplie, «en suspens» ou encore en constante gestation. D'après nous, cet inaccomplissement n'est signe que de la condition de son pays et de son peuple, ce qui est d'ailleurs confirmé par Yrénée Bélanger :

La précision de leur écriture, en plus de préoccuper constamment l'auteur, l'incite de façon continue à les réviser, à corriger certaines expressions ou vers entiers, à rayer des strophes ou en amalgamer les différentes parties pour mieux les intégrer au développement global de l'œuvre. [...] Cette technique que Miron nomme celle du fragment, offre au poète de nombreux registres de composition et d'organisation puisque l'œuvre, soumise à une perpétuelle refonte n'existe que sous la forme de ces remaniements et ajouts⁶¹.

et par Dominique Noguez :

Poésie en suspens, poésie en acte, poésie qui souffre et vit de son incomplétude, la poésie de Miron aspire à la fois et échoue à se figer en livre. Et assume cet échec. Car il n'est pas temps encore de songer au livre. Le poème ne pourra vraiment s'édifier que lorsque le non-poème sera éliminé. En ce sens, le destin du poète est indissociable

⁶¹. Yrénée Bélanger, *op. cit.*, p. 39-40.

de celui du pays⁶².

Le poète observe que la langue québécoise risque d'être assimilée par la langue anglaise, non seulement du point de vue lexical dont l'emprunt est occasionnel (par certains types de répliques où seulement quelques vocables en anglais sont glissés à l'intérieur des syntagmes français), mais du point de vue syntaxique :

Ce qui est plus grave c'est une influence qui crée un type de symbiose subtile et pénétrante, et qui attaque le système syntaxique[...]. Exemples: «Ne dépassez pas quand arrêté», «Saveur sans aucun doute», «Pharmacie à prix coupés». Ce n'est pas, comme certains le prétendent, une langue nouvelle, ça. C'est la communication de l'autre dans nos signes [...]. La communication de notre langue dé-fonctionne là-dedans sous l'effet du code de l'autre. Ça produit du non-sens, ou un sens autre que le sens que ça devrait produire⁶³.

Cela illustre le sentiment d'une négation préalable de son rôle comme poète car il fallait d'abord, dit-il, décoloniser la langue avant de procéder à l'écriture. La condition ultime pour décoloniser la langue, est, selon lui, de réviser les bases d'une politique défavorable au peuple québécois. Le phénomène linguistique est naturellement attaché à la question politique; autrement dit, la langue et la culture sont intrinsèquement circonscrites dans une situation de l'aliénation : «La langue ici n'échappe pas à la condition globale de la langue dominée [...]». C'est la politique qui garantit et crée les conditions d'exercice d'une culture et de son outil de

⁶². Dominique Noguez, «Entre parole et écriture», in *La Barre du jour*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1970, p. 38.

⁶³. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, op. cit., p. 198.

communication, la langue sur un territoire donné»⁶⁴. Toutefois, ce refus de publier ses poèmes doit être interprété non comme une évasion ou fuite de la responsabilité, mais comme une protestation, acte premier de son engagement. Cette attitude nommée par le poète même «le non-poème» communique l'empêchement de l'être québécois. Ainsi, dans un premier moment, «suivant les “nécessités pressantes” [...], il renonce sans hésitation à sa démarche d'écrivain pour emprunter le chemin du non-poème, celui de l'action militante et politique»⁶⁵. Ce chemin du non-poème est remplacé au moment où «cet homme a décidé de se rapailler, de rassembler un à un les morceaux de son identité, de refaire l'unité du dehors et du dedans»⁶⁶. Voilà donc, en peu de mots, comment se dessine le cadre de tension perpétuelle que traverse le Québec pendant les années 60 et 70, un Québec toujours coincé entre le contrôle de l'Église et les valeurs imposées par l'impérialisme néolibéraliste. Nous y reviendrons plus loin.

Cette tension, Miron l'extériorise dans la réalisation d'une œuvre-emblème qui dans son acte de rapaillage, de ramassement, de remaniement, de suppression et d'addition, vise à se «défaire» pour «refaire» à nouveau. Examinons le titre même de l'œuvre. Le mot «rapaillé» est prégnant de significations conformément à ses dérivations. En tant qu'adjectif, le terme vient du canadianisme «rapaillage» qui signifie «glanures, restes de paille ou de foin.

⁶⁴. *Ibid.*, p. 200.

⁶⁵. Yrénée Bélanger, *op. cit.*, p.19.

⁶⁶. *Ibid.*, p. 20.

Ramassis»⁶⁷ ou encore «menus objets de peu de valeur ramassés et rassemblés au hasard, ramassés»; un autre sens, c'est celui «d'un repas»; en tant que verbe, «rapailler» signifie acte de «ramasser au hasard de menus objets»⁶⁸ dont les «rapailleur (euses)» sont les personnes qui réalisent un tel acte. Comme substantif, «rapaille» désigne un objet trouvé par hasard, donc un vaurien. D'emblée, le poète établit une correspondance entre cette quête de l'écriture et celle de l'errance identitaire. Dans cette lancée, Pierre Nepveu intervient. Faisant le point sur la littérature québécoise, il pense que son avènement «signifie [...] la plongée de la québécoité dans la négativité» ou encore «dans un espace culturel ironique et ludique», justement où «la distance et le dépaysement ne cessent de faire sens et de perdre le sens, simultanément»⁶⁹. Cela nous révèle que l'exercice de la poésie coïncide avec le désir de récupération au niveau existentiel «où se conjoignent le personnel et le collectif, où le quotidien n'aura pas à rougir de ses rêves, où la parole et le travail se réconcilieront, où en somme le bonheur de vivre égal pour tous sera pour chacun la santé de la conscience malheureuse»⁷⁰. D'où l'importance de

⁶⁷. Louis-Alexandre Bélisle, *Dictionnaire générale de la langue française au Canada*, Québec, Bélisle-Sondec, 1974, Éd. Spéciale, p. 1056.

⁶⁸. Louis-Alexandre Bélisle, *Dictionnaire nord-américaine de la langue française*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1979, p. 805.

⁶⁹. Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Québec, Boréal, 1988, p. 16.

⁷⁰. Jacques Brault, *Miron, le magnifique*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1966, p. 33.

l'individuel et du collectif, une réconciliation nécessaire au rattrapage de la conscience portée vers la libération sociale et politique.

1.3 - Miron et l'idéologie de la Révolution tranquille

Du prisme idéologique, la Révolution tranquille était promotrice d'un sentiment de liberté. Le mouvement fonctionnait comme une réaction aux résultats apportés par le régime duplessiste dans les années 50, période où le Québec entretoise des problèmes sociaux et politiques. L'après guerre s'est caractérisée par les effets du paternalisme, du patronage. Ainsi, le Québec a vécu un retard causé par une vision gouvernementale conservatrice. Les services indispensables tels l'éducation, la santé recevaient une attention superficielle. Les travailleurs voulaient une politique plus adéquate à leurs besoins et aux besoins d'une société qui se modernisait peu à peu avec la croissance de la vie urbaine réclamée par l'ère industrielle. Le régime duplessiste avait favorisé la coopération paternaliste, et il n'a fait que renforcer la situation de dépendance du Québec. Cette mise en place du pouvoir anglais favorisé par la politique du «Roi-Nègre» comme par exemple, l'insertion des multinationales dans le pays pour l'exploration des mines a affecté défavorablement la vie socio-économique et culturelle au Québec. La langue française, par des impositions du marché travailleur, est marginalisée et considérée sans outil. Le peuple continue de vivre dans un monde/réalité de fond anglais dont il n'était que locataire. Cela caractérise donc la dépossession de la culture québécoise, ce qui a été souligné par Pierre Maheu, le directeur de *Parti pris* :

La mise en place du pouvoir anglo-saxon a signifié pour nous la perte du contrôle de notre vie économique et politique. Le pouvoir, la richesse, le prestige ont été des attributs réservés à l'Autre. Notre langue et notre culture en ont été défavorisées, marginalisées. La technique, fondée sur les richesses et l'économie, nous échappait, et les progrès matériels s'effectuaient en dehors de nous: les objets, les ustensiles, la matérialité du monde où nous vivons nous sont étrangers. Somme toute, nous avons été dépossédés de nos moyens d'agir sur le monde, coupés de nos voies d'accès à la réalité, empêchés d'avoir une praxis créatrice, châtrés⁷¹.

Le sentiment de dépossession est une conséquence de la politique de gain dont témoigne l'exploitation du personnel et des ressources naturelles du Québec⁷². Pour conserver

⁷¹. Pierre Maheu, «L'âge d'or du cléricisme» in *Parti pris*, vol. 4, n° 3-4, 1966, p. 37.

⁷². On mentionne, par exemple, les inégalités sociales vécues par les Québécois au travail. Les classes ouvrières étaient exploitées et toujours moins payées. Les statistiques canadiennes montrent que la main d'œuvre au Québec était payée différemment, si on la compare à celle de Toronto/Ottawa. Les indices de taux de salaires moyens en dollars, dans des groupes d'activité économique de métiers de la construction dont charpentier, électricien plombier et manœuvre étaient inférieurs du côté du Québec :

Montréal - 1960			
charpentier	électricien	plombier	manœuvre
2.35	2.45	2.62	1.75
Toronto - 1960			
2.9	3.4	3.41	2

La même chose arrive dans certaines professions de l'industrie des pâtes et papiers :

Québec - 1960	
conducteur de machine (papier journal)	Mécanicien - moteur
3.6	2.35
Ontario - 1960	
3.80	2.49

Si l'on examine le traitement et revenu du travail en millions de dollars, l'inégalité est encore plus accentuée : en 1959 au Québec et à Ontario

Québec - 5.154

Ontario - 8.225

Dans l'industrie manufacturière le traitement est le même : Québec 1959

ensemble des effectifs	traitement et salaires	valeur ajoutée recensée par industrie manufacturière

cette situation, il fallait implémenter une idéologie dans l'éducation qui allie les idées du conformisme aux lois de la providence et du labeur. Ce travail sur les mentalités a été exercé par l'Église en connivence avec les intérêts de l'élite économique. Selon Duplessis, l'éducation devait collaborer au maintien de l'ordre. L'école était donc un des appareils idéologiques «chargé de diffuser les valeurs dominantes»⁷³. Prenant conscience de ce décalage, la tâche de la Révolution tranquille était celle de combler de graves retards; il fallait rattraper le temps perdu et se façonner aux exigences de la nouvelle société industrielle. Si l'objectif principal était d'effectuer un renouveau à tous les niveaux, ce mouvement portait des contradictions. D'un côté, il y a un nationalisme contradictoire du Régime Lesage, de l'autre, on observe le surgissement des nationalismes plus combatifs de certains mouvements qui canalisent les forces progressistes du pays : le RIN, le PRQ, le FLQ, le MDN, le PSQ et le MLF. Nous assistons à certaines manœuvres qui apportent des changements aux niveaux social, économique, éducationnel et culturel. Dans le domaine politique, par exemple, il y a un effort de

431.237	1.546.933 milliers	2.998.776

Ontario 1959

ensemble des effectifs	traitements et salaires	-	valeur ...
615.746	2.564.684	-	5.332.082

Toutes les données sont extraites du volume *Statistiques Historiques du Canada* élaboré par le Ministre des Approvisionnements et Services Canada-Ottawa – Canada, 1983.

⁷³. Denis Monière, *Le développement des idéologies au Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977, p. 306

rationalisation et de modernisation commandé par les exigences économiques. Il y a l'abandon des idées imposées par l'Église – la charité privée reliée à la domination du Catholicisme –, de sorte que l'État assume les responsabilités des services sociaux et répond aux impératifs de la société industrielle. Afin d'améliorer les services à l'entreprise privée, le gouvernement favorise le réseau de communication par la construction d'autoroutes, effectue la nationalisation de l'électricité et investit le secteur de ressources énergétiques. Dans le secteur de la santé, il institue l'assurance hospitalisation afin d'élargir l'accès de la population aux soins médicaux, un bon début pour la socialisation de la médecine. Le même principe s'applique à la sécurité sociale; on remarque des améliorations des allocations familiales et des pensions de vieillesse, ce qui est systématisé par l'institution de la Régie de rentes du Québec en 1964.

Dans le domaine de l'éducation, il y a le passage du contrôle de l'enseignement de l'Église à l'État, donc de l'enseignement non-laïque à laïque. Nous savons que le pouvoir exercé par le clergé s'étendait aussi à d'autres domaines, celui de la santé, du bien-être social, des arts et des lettres. Cette domination est illustrée par les données statistiques: parmi les effectifs dans les collèges classiques au Québec, les professeurs non-laïques totalisaient un pourcentage de 85 % en 1959. Après la Révolution, en 1966 ce pourcentage baisse à 50 %, ce qui indique l'établissement de l'enseignement laïque⁷⁴. En somme, il y a un mouvement

⁷⁴. Cf. l'article de Laurent Girouard «Quelques chiffres sur la fédération des collèges classiques» in *Parti pris*, vol. 2, n° 7, mars 1965, p 19.

progressiste au niveau du gouvernement qui propose de réaliser des réformes, comme la démocratisation de la vie politique et la revalorisation du rôle de l'État. Cela s'étend au domaine culturel.

Le pays voulait amorcer un mouvement d'épanouissement en inaugurant une ère nouvelle de modernisation. En retraçant le bilan d'une lutte, Paul Chamberland, poète et membre de *Parti pris*, insiste sur la libération des classes ouvrières au Québec qui étaient à peine conscientes de leur existence et de leur pouvoir comme classe. Elles n'ont pas été impliquées de façon systématique dans le projet d'action politique, et ce, malgré plusieurs tentatives pour constituer un parti ouvrier à partir de mouvements syndicalistes⁷⁵ :

Elle [la révolution] vise à la libération de la nation canadienne-française du Québec opprimée par la nation anglo-canadienne, représentée par Ottawa et à l'épanouissement de la société québécoise selon les besoins et la vie quotidienne de ses membres et de ses groupes⁷⁶.

La pression exercée par les mouvements de libération nationale proposait d'ailleurs

⁷⁵. En ce sens, l'ensemble des idéaux de ce groupe coïncide avec celui des Patriotes. Ce groupe a constitué le parti patriote dirigé par Louis-Joseph Papineau en 1832. Cet homme a essayé de sensibiliser le peuple aux nombreux problèmes du gouvernement. En 1834, il élabore un programme composé de 92 résolutions qui dénoncent entre autres, la loi de tenure des terres qui défavorisait les habitants du pays. Cependant, se voyant dans l'impossibilité de corriger favorablement les injustices, et après avoir organisé de nombreuses assemblées pour tenter de négocier, les Patriotes vont à la rébellion en 1837, laquelle se termine par une défaite décisive à St-Eustache.

⁷⁶. Paul Chamberland, *Un parti pris : anthropologique*, Montréal, *Parti pris*, 1983, p. 15.

une démystification des idéologies qui ont servi à l'oppression nationale – contre la communauté ouvrière et étrangère – dont le traditionnalisme, l'individualisme, l'humanisme abstrait, pour citer les plus importantes. Paul Chamberland résume ainsi les enjeux de ces mouvements pro-liberté :

Dans une société aussi mystifiée par ces valets de l'oppression, qui concourent à perpétuer les structures qui asservissent si efficacement notre peuple, ceux qui veulent briser les vieilles chaînes, détruire le régime d'oppression au nom d'une justice sociale incarnée, située, font figure de dangereux détraqués, d'irresponsables, de fanatiques, de racistes. Nous dénonçons la violence cachée du régime et nous ré-instaurons en quelque sorte une logique ouverte de la violence⁷⁷.

La pression existe non seulement dans la politique ; elle participe également à la vie culturelle de la société québécoise. L'ébullition culturelle pendant la Révolution tranquille commence par le besoin de participer à la modernisation de la nation et à la lutte contre l'oppression des artistes et des créateurs. Le manifeste *Refus global*, élaboré par Paul-Émile Borduas (1948) et appuyé par les automatistes, constitue un des grands événements précurseurs de cette action. Ce manifeste représente une prise de conscience de la condition de la société à l'époque. Considéré un point de repère dans le milieu artistique, le manifeste prône les idées de liberté « d'agir, de créer, de penser, d'ouvrir le Québec sur le monde, de

⁷⁷. *Ibid.*, p. 75.

dénoncer la censure dont étaient victimes les penseurs et les artistes [...] »⁷⁸. Ce manifeste de caractère prémonitoire porte l'aspiration à la liberté qui jalonne toute la période de la Révolution tranquille. En effet, ce sentiment est au coeur des mouvements esthétiques, comme par exemple, la revue *Cité Libre*. Fondée par Gérard Pelletier et Pierre Elliott Trudeau en 1950, la revue s'oriente vers une critique du nationalisme conservateur et une promotion du fédéralisme canadien. Calquée sur les valeurs religieuses, la revue révisé aussi certaines attitudes de l'Église tels le dogmatisme et l'intolérance et celles du régime Duplessis dont l'autoritarisme, la soumission et le conformisme. Si d'un côté, la revue a contribué à prôner le droit à l'interrogation pour la quête de la vérité, à revaloriser le rôle de l'État pour la promotion de la démocratie politique et sociale dans le cadre du fédéralisme canadien, et à inciter la laïcisation de l'enseignement – ses aspects les plus positifs d'après nous – de l'autre côté, en ce qui touche la question nationale, le mouvement se refuse d'accepter le Québec comme un pays colonisé économiquement et politiquement, car, disait-on, il participe à l'industrialisation et exporte des capitaux. D'après la revue, tous les conflits sociaux doivent se résoudre par des solutions partielles et graduelles, voire même l'adoption d'une économie mixte. En ce sens, *Cité libre*, paralysée par la condamnation du capitalisme considérée comme conservatrice, se trouve dans l'impossibilité de devenir révolutionnaire.

⁷⁸. Yves Bélanger (dir.) et *all.*, *La Révolution tranquille : 40 ans plus tard : un bilan*, Montréal, VLB Éditeur, 2000, p. 260.

Une autre revue qui participe à l'épanouissement socio-culturel pendant cette période, c'est *Parti Pris*. Contrairement à la revue *Cité libre*, *Parti Pris* admet l'état d'aliénation, de colonisation de l'homme québécois. Créée en 1963, cette revue militante constitue une voix incontournable dans la société québécoise. S'orientant vers la théorie socialiste de Karl Marx, elle diagnostique l'aliénation à trois niveaux : politique, économique et culturel. Étant donné que l'humanisme abstrait des bourgeois et des clercs a été dépassé, le groupe de *Parti pris*, par l'intermédiaire des fondateurs André Brochu, Paul Chamberland, Jean-Marc Pottle, Pierre Maheu et André Major, déclare ses objectifs: faire participer les jeunes intellectuels à la prise d'action collective et lutter pour l'indépendance politique du Québec : «Nous luttons pour un État libre, laïque et socialiste»⁷⁹.

La prise de la parole par ces artistes/écrivains s'impose davantage comme moyen de dénoncer le misérabilisme, l'aliénation et la dépossession. De même, ces thématiques ne sont que le début de l'action vers l'appropriation de la liberté. Ces deux axes s'organisent au sein même des œuvres partipristes. En parlant des manifestations de ces deux axes à l'intérieur de ces œuvres, Robert Major déclare :

L'aliénation et la dépossession du Québécois se traduisent de multiples façons dans les œuvres partipristes : les conditions de vie des protagonistes, la pauvreté physique et matérielle des milieux décrits et leur laideur, une certaine violence caractéristique de

⁷⁹. Pierre Maheu (dir.) «Notre perspectif : présentation» in *Parti pris*, n° 1, oct. 1963-1964, p. 4.

ces milieux, la solitude ou l'isolement des personnages et leur déracinement (orphelins de père ou de patrie). La plupart des œuvres partipristes présentent comme protagonistes des personnages issus de milieux pauvres⁸⁰.

Ainsi, à travers cette conscience, la revue vise à détruire les structures aliénantes par la démystification des valeurs imposées par l'Église. Comme une entreprise de démystification, la revue essaie de «démonter les mythes et les idéologies qui cachent la violence qu'on [leur] fait, et de révéler les structures, les moyens et les auteurs de cette violence» et, parallèlement, d'exercer «un rôle critique et réflexif»⁸¹ en ce qui concerne la révolution. En somme, *Parti pris* figure comme un exemple de cette pensée révolutionnaire qui souhaitait la transformation de la société québécoise. Mais tout cela passe d'abord par une prise de conscience essentielle à l'exercice d'une action sociale.

Comme un des principaux collaborateurs de *Parti pris*, Gaston Miron s'engage dans ce mouvement révolutionnaire. Mais sa prise de conscience est antérieure à la fondation de la revue. Ce ressentiment du poète face au climat difficile du régime Duplessis, nous le constatons dans une lettre adressée à Claude Haefely en 1954. Dans cette lettre, Miron déclare sentir une profonde angoisse qui affectait même son travail poétique :

Ma poésie n'est pas sans se ressentir de ce climat. Je me demande si la poésie n'a pas

⁸⁰. Robert Major, *Parti pris : idéologies et littérature*, Québec, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, 1979, p. 223.

⁸¹. *Loc. cit.*

un pouvoir d'intervention immédiate et urgente, comme l'ont affirmé Breton, Crevel, Decaune [...] certains événements récents, malgré toute leur stupidité et bêtise et infantilisme, ne manquent pas de me troubler et d'alerter les quelques intellectuels lucides de ce pays. Ce pays, quelle force d'inertie⁸².

Mettant en lumière plutôt le roman que le poème, nous croyons que les mêmes axes de l'aliénation et de la dépossession se retrouvent au sein de la poésie dont *L'Homme Rapailé*. Si ces éléments sont importants dans le roman – et Robert Major nous offre une variété des manifestations en examinant quelques œuvres, comme *La Nuit*, *Papa Boss*, *Journal d'un hobo*, *Les Coeurs empaillés* et *Le Cabochon* –, rien ne nous empêche de retracer à l'intérieur de la poésie, les mêmes thématiques⁸³.

⁸². Gaston Miron, *À Bout pourtant, Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeflery 1954-1965*, Québec, Leméac, 1989, p. 22.

⁸³. D'ailleurs, ces romans présentent de bons exemples de l'inscription de l'oralité dans le discours romanesque qui servent à affirmer une certaine identité culturelle par le langage et à dénoncer l'hybridisme du langage populaire et la menace de disparition du français au Québec en raison du voisinage de la langue anglaise dominante. Ces emprunts de l'oral sont très divers. Nous y trouvons l'emploi d'anglicismes, du joul, mêlés à la fois aux canadianismes et aux formes onomatopées. Chez *Papa Boss*, par exemple (Jacques Ferron, 1966) nous remarquons quelques expressions telles que «Hum, ouais», «Où est le Boss? Demandai-je», «Ouch», «Nice catch», ou encore dans la pièce de théâtre *Les Belles-Sœurs* (Michel Tremblay, 1968) où l'extrait suivant est prégnant du joul, en reproduisant la couleur du parler québécois :

– Les robes, les jupes, les bas, les chandails, les pantalons, les canneçons, les brassières, tout y passe!
Pis frotte, pis tord, pis refrotte, pis rince... C't'écoeurant, j'ai les mains rouges, j't'écoeurée. J'sacre. À midi, les enfants reviennent. Ça mange comme des cochons, ça revire la maison à l'envers, pis ça repart! L'après-midi, j'étends. Ça, c'est mortel! J'hais ça comme une bonne! Après, j'prépare le souper. Le monde reviennent, y'ont l'air bête, on se chicane! Pis le soir, on regarde la

Cela révèle que le malaise prédominait dans tous les secteurs de la société; les poètes, les artistes et les intellectuels constituaient les porte-parole de la collectivité dont Miron a été un des principaux représentants. Le but de ce mouvement, tel que formulé par Chamberland, était de «faire émerger une conscience aiguë du temps passé sur le progrès» et du «sentiment tragique de ce creux, de cette éternité du mal québécois empêchant le progrès»⁸⁴. Ces mots révèlent d'abord une conscience de la condition socio-politique du pays et un souhait de passer à l'action. Si dans un premier moment, comme nous avons vu, Miron refuse d'écrire, le poète s'aperçoit ensuite de la responsabilité d'écrire comme un moyen d'exercer son action transformatrice à travers et dans l'écriture poétique. Ainsi, non seulement par le processus de la parole ou le «mal-écrire» trouvé en «Ceci»⁸⁵, comme l'affirme Robert Major, mais aussi à travers les marques à l'intérieur de la poésie de Miron, il nous est possible de figurer la participation du poète à la praxis collective par la dénonciation de cette aliénation et de cette dépossession. En même temps, la maison d'édition l'Hexagone poursuit cette démarche vers la praxis collective dans l'histoire. Composée par de nombreux poètes dont Olivier Marchand, Fernand Ouellete, Louis Portugais, Jean-Guy Pilon, Gill Karl, Marie Lapointe, et plusieurs autres, cette maison d'édition fut une maison solidaire où s'installait une atmosphère d'amitié,

télévision! Mardi!

⁸⁴. Paul Chamberland, *op. cit.*, p. 18.

⁸⁵. Robert Major, *op. cit.*, p. 271.

d'échange, de revendication, de partage des idées, de discussions, de divulgation des opinions et de diffusion des œuvres d'autres poètes et écrivains. Ils voulaient une littérature reconnue internationalement comme indépendante. C'est par les activités développées à la maison d'édition que Miron intègre son travail d'éditeur à celui d'écrivain. Dans cet esprit, les «Notes sur le non-poème et le poème» figurent comme un témoignage de cette volonté de changement, d'innovation et enfin, de lutte, ce qui confirme l'inscription de la poésie dans l'aventure de la modernité :

Il appartient au poème de prendre conscience de cette aliénation, de reconnaître l'homme carencé de cette situation [...]. L'œuvre du poème, dans ce moment de récupération consciente, est de s'affirmer solidaire dans l'identité. L'affirmation de soi, dans la lutte du poème, est la réponse à la situation qui dissocie, qui sépare le dehors et le dedans. Le poème refait l'homme⁸⁶.

Attaché à cet esprit de réunion des consciences dans la même vue de destin, le poète établit les liens avec la politique. Selon Pierre Vadeboncoeur, elle «fut un des signes annonciateur de la Révolution tranquille et l'un des moteurs de celle-ci». Ainsi, tous les poètes qui y participaient avaient un objectif : celui de faire valoir la signification de la patrie, de la liberté et de l'humanité. Jean-Guy Pilon, Rober Racine, Suzanne Robert, André Brochu, Paul Chamberland et Jacques Brault partageaient une telle conception globale de la poésie.

⁸⁶. Gaston Miron, «Notes sur le non-poème et le poème : extraits» in *Parti pris*, vol. 2, n° 10-11, juin-juillet 1965, p. 95.

L'écriture, perçue auparavant comme une pratique confinée au monde d'abstractions, académique et isolée des aspirations et valeurs collectives, devient une forme dynamique de l'affirmation identitaire de l'homme et de la culture québécoise. Dans le sens immédiat, elle tente d'inaugurer un changement radical des structures socio-économiques et culturelles. Enfin, elle amorce un projet de reconstruction dont nous parle Luc Lavallée : «C'est le combat contre nous-mêmes, dans notre refus de restituer au présent les ombres du passé et les risques du futur»⁸⁷.

À ce niveau, Jean Fisette mentionne l'existence d'un projet collectif chez Miron, lequel récupère un ensemble de contributions multiples : «Ses diverses activités dans le monde littéraire ont toujours porté cette empreinte du travail collectif, que ce soit le travail d'éditeur, d'animateur ou celui de l'écriture»⁸⁸. Mais ce projet entraîne un «combat» contre la dépersonnalisation, un autre trait de la condition aliénante de l'être québécois. La dépersonnalisation se caractérise par un mépris de l'individu et de ses droits au détriment des intérêts du peuple. Elle est bien représentée dans le poème «Héritage de la Tristesse». Transposé à la troisième personne, «il», le poète se montre dépossédé, prostré; il communique une réalité omniprésente. Cette situation est décrite dans les premiers vers où l'homme confus,

⁸⁷. Luc Lavallée, «Littérature engagée au Québec» in *Possibles*, vol. 22, n° 2, printemps, 1998 p. 104. Il est professeur de littérature au Cégep André-Laurendeau, et écrivain.

⁸⁸. Jean Fisette, «Gaston Miron : les paradoxes de l'écriture poétique, les dénégations, la lucidité» dans *Voix et Images*, vol. 16, n° 1, automne 1990, p. 146.

attristé, se confond avec la nuit : «Il est triste et pêle-mêle dans les étoiles tombées /livide, muet, nulle part et effaré, vaste fantôme». Donc il est seul, déraciné, envahi par l'effroi, la stupeur, portant son pays froid et dur de «neiges et rocs». Cet homme est étouffé, car «il respire en vagues de sous-bois et de fougère». Le poète plongé dans la froideur des temps, n'a pas d'espoir; l'avenir pour lui et son peuple sont insaisissables. Cette condition l'amène à demander un ralliement auprès de gens, représenté par «les vents» dans la dernière strophe. En forme de prière, la voix suppliante appelle aux vents de partout, mais elle est canalisée avec une force dynamique vers l'affirmation identitaire du vernaculaire et du social :

les vents qui changez les sorts de place la nuit
 vents de rendez-vous, vents aux prunelles
 vents telluriques, vents de l'âme, vents universels
 ameutez-le, et de vos bras de fleuve ensemble

 enserrez son visage de peuple abimé,
 redonnez-lui la chaleur et la profuse des sillages d'hirondelles⁸⁹.

Il reste à souligner un autre aspect de l'écriture poétique chez Miron : l'insertion de l'oral dans l'écrit. Pour que le projet de la repossession et de désaliénation soit fructueux, il faut que l'écriture porte une reconnaissance du peuple vers l'exercice d'une transformation de la réalité. C'est dans ce sens que nous comprenons cette pratique polyvalente de Miron dont l'écriture servira comme moyen de recentrer son projet et de le rendre accessible à la société.

⁸⁹. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, op. cit., p. 72.

Le poète lui-même confirme notre avis :

Je me fais immédiatement comestible, immédiatement périssable.

Dans la pratique de ma vie quotidienne

je me fais didactique à tous les coins de rue

je me fais politique dans ma revendication totalisante

dans la pratique de mon art

je me fais utopique à pleines brasses vers ma nouvelle réalité

en deçà de l'espoir agonique

au delà du désespoir agonique

je me fais idéologique (je n'avoue pas, je refuse que CECI soit le normal, soit l'ordre social naturel)

je me fais éthique (je ne consens en rien à l'oppression qui m'est faite, je me vis radical)

je me fais dialectique (néanmoins j'assume cette condition pour la détruire et postuler ce que je veux être)

[...] je me fais slogan

je me fais publiciste et propagandiste

mais je braque

je spotte⁹⁰

Voilà un résumé de ce vaste programme de la poésie qui, englobant l'oral et l'écrit, s'établit comme lieu de dénonciation, de transgression et de dépassement de l'aliénation vécue par la majorité au Québec. Par ailleurs, l'interaction oral-écrit vient recouper toute la problématique linguistique et revaloriser l'identité socio-linguistique des Québécois.

1.5 - La dichotomie «oral/écrit»

Un autre aspect de son œuvre, qui mérite une attention spéciale, est sa contribution à

⁹⁰. Gaston Miron, «Notes sur le non-poème et le poème» in *op. cit.*, p. 96-97.

l'oralité. Comme l'a bien perçu André Gaulin «Miron était un écrivain influencé par la tradition orale»⁹¹. En observant l'agencement des mots et groupes syntaxiques, il soutient que les énoncés mironiens forment «un discours extrêmement travaillé»⁹². Ceci suggère une intersection entre les deux formes d'expression. Certes, le travail d'écriture poétique est indéniable, mais celui-ci est imbriqué à l'oralité.

Son discours a des influences de l'oral ou, comme dit Michel Bujold, il est imprégné d'«horalité»⁹³, voulant ainsi souligner l'inspiration de la culture populaire, du composant spontané de la langue «hors» les impositions normatives de la grammaire. Cette «horalité» est le résultat d'une cueillette d'opinions diverses, d'emprunts des mots de la rue, de lecture de journaux, etc. Paradoxalement, l'oralité coexiste avec l'écriture dans un échange dialectique continu : «quand nous parlons et reparlerons de la question de l'oralité nous entendons par là un échange possible entre le parler et l'écrit qui nécessite une réactivation constante de la mémoire par oreille»⁹⁴. La dichotomie parler/écrit est au cœur de la conscience linguistique du poète et de son problème d'affirmation identitaire. Depuis son enfance, Miron est confronté

⁹¹. André Gaulin, «Le travail du texte chez Miron» in *Québec Français*, printemps 1990, n° 77, p. 76.

⁹². *Loc. cit.*

⁹³. Michel Bujold, *L'Antimiron : l'hommage plus que manifeste*, Montréal, Les Éditions Varia, 1998, p. 38.

⁹⁴. *Ibid.*, p. 36.

à la remarque de sa mère qui disait que son expression écrite était meilleure que son parler⁹⁵. C'est à partir de cela que le poète se remet en question. Il commence un processus d'apprentissage de la poésie, «d'un langage qui a ses propres lois et son univers»⁹⁶. Ce phénomène est constaté par le poète qui commente les procédés oraux à l'intérieur du poème même : «En fait, je ne me rebelle pas, je constate. J'ai cru moi-même faire une poésie orale [...] Quand je fais des lectures des poèmes souvent je modifie mes vers, je coupe des poèmes ou je relie des poèmes dans un seul souffle, selon les circonstances et le public»⁹⁷.

De même, le poète met en relief l'aspect sensoriel du fait poétique, l'autre point d'appui à la dichotomie parler/écrit, quand il affirme : «Quand je suis dans la dimension corporelle des poèmes, la poésie devient une sorte de canevas. Néanmoins, je pense que c'est un mirage parce qu'il s'agit d'une poésie très écrite. Je travaille extrêmement mes poèmes»⁹⁸.

Par ailleurs, à l'occasion d'une Conférence prononcée à l'Université de Montréal en 1966, Jacques Brault souligne le caractère inachevé de cette poésie : «[elle] évolue curieusement; toujours en mouvement, jamais interrompue, elle se reprend, se démodule à

⁹⁵. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé : poèmes 1953-1975*, Montréal, L'Hexagone, p. 218.

⁹⁶. Michel Bujold, *op. cit.*, p. 36.

⁹⁷. Claude Filteau, *op. cit.*, p. 124.

⁹⁸. *Loc. cit.*

l'infini d'un poème à l'autre ou bien un, deux, trois poèmes se retrouvent, en bloc ou en pièces de son inachèvement»⁹⁹. À son tour, Hugues Corriveau voit dans cette œuvre un compromis avec la vérité marquée au coin de la négation :

[...] à lire ce livre, il nous est donné de voir un homme aux prises avec cette difficulté à vivre et cette difficulté à écrire, alors que jamais il ne se méprend devant leur différence. De même, le jugement qu'il porte sur ses propres textes, ses inquiétudes, ses hésitations est toujours celui d'un écrivain, toujours celui de quelqu'un qui lit ses propres textes et qui s'essaie à la tâche difficile d'en chercher la qualité ¹⁰⁰.

Mettons en lumière l'autre notion qui se dégage de cette œuvre, celle de l'appartenance à la nation, de l'appropriation du territoire. La préoccupation du national est manifeste dans le travail sur la langue. Il s'agit en effet, pour lui, de découvrir et de faire ressortir la singularité de la culture québécoise. L'unique façon d'y parvenir, défend Claude Beausoleil, c'était par «une reconnaissance de la spécificité du français québécois»¹⁰¹. Dans *Les Signes de l'identité*, le dernier livre publié en 1991, Miron tente de raconter la trajectoire de sa vie comme éditeur, comme poète et comme être humain; il élucide la question de cette

⁹⁹. *Dictionnaire des Écrivains Québécois Contemporains – Québec – Amérique*, p.989.

¹⁰⁰. Hugues Corriveau, «L'écrivain et son ombre» in *Lettres Québécoises*, n° 58, été 1990, p. 45.

¹⁰¹. Claude Beausoleil, «Gaston Miron, poète» in *op. cit.*, p. 6.

appartenance au pays en lui donnant une dimension historique et collective :

[...] au sein d'une problématique de l'être, dans ce risque qui fut le mien, celui d'un geste tenté, celui de faire apparaître une écriture du corps collectif en ce qu'il est politique et qui travaille la poésie à l'égal du corps personnel. Dans cette tentative rien n'était donné, il me fallut franchir les mots un à un, aller d'un mot à l'autre, du noir analphabète à une lumière et une vérité littérales. Dans les enjeux de l'héritage et de la descendance, si j'ai pu, comme chacun ou chacune, faire un bout de chemin, c'est que l'autre avant nous avait fait une partie et que d'autres, d'ores et déjà, continuent autrement et plus loin¹⁰².

C'est dans cette perspective, d'après nous, qu'il faut comprendre que «toute poésie est une histoire d'amour avec la langue, et [que] chaque fois, dans son avancée, [il y a] un nouveau rapport du sujet-individuel et du sujet-collectif avec elle»¹⁰³. Ce lien est présent dans les deux plans de l'écriture, l'oral et l'écrit, aussi bien que dans les deux dimensions de la poésie : esthétique et socio-politique. Michel Beaulieu le mentionne dans un article qui commente l'œuvre du poète : «*La Marche à l'amour, La vie Agonique*, témoigne à la fois, autant de ce passage de l'oral à l'écrit que du nominal au didactique»¹⁰⁴. À propos du nationalisme, Henry Giniger réaffirme cette recherche du poète, mettant en lumière la

¹⁰². Gaston Miron, *Les Signes de l'identité : Allocution prononcée à l'occasion de la remise du prix Athanase-David à Québec*, le 11 octobre, 1983, Montréal, Silence, 1991, pp. 4-5.

¹⁰³. Gaston Miron, «Les Signes de l'identité» in *Québec français*, décembre 1983, n° 52, pp. 22-23.

¹⁰⁴. Michel Beaulieu, «Gaston Miron, poète, éveilleur de conscience» in *Forces*, 1977, n° 39, p. 5.

particularité, voire l'idiosyncrasie culturelle : «Monsieur Miron insiste sur le droit et la nécessité du Québec d'être différent, et présenté dans le monde comme une culture distincte»¹⁰⁵. Pour sa part, Jean-Pierre Faye faisant allusion au rapport entre la langue et l'être collectif dans cette poésie, souligne sa fonction qui est de réveiller linguistiquement le peuple et présente sa dette envers les écrivains et linguistes qui servirent d'intercesseurs au poète dans son entreprise rénovatrice :

Quand il [Miron] nomme Mallarmé, Brecht ou Hölderlin, Saussure ou Piaget, c'est avec ce point de livrer en plus, appuyé et nourri sur ce fond, ces bois mêmes, ce grand paradigme, débordant de partout le petit trésor de la langue châtiée, et qui rapaille de toutes parts des vocables neufs, inconnus à la langue¹⁰⁶.

Un tel engagement avec la langue et la société est au coeur même de *L'Homme rapaillé*. Le poète y travaille les images pour «produire une possibilité d'adhésion à la reconnaissance d'un environnement physique et imaginaire qui toucherait à la fois la langue comme matériau socio-politique et économique, l'individu dans une problématique de désir

¹⁰⁵. Henry Giniger, «Gaston Miron, Poetic Voice of Quebec : nationalism» in *The New York Times*, April 2, 1978, p. 52 : «Mr. Miron insisted on Québec's right and need to be different, to be present in the world as a distinct culture».

¹⁰⁶. Jean-Pierre Faye, «Au Québec, Gaston Miron : un écrivain au pays de la "minorité-majoritaire"» in *Les Nouvelles Littéraires*, 18 au 25 juin 1981, p. 41.

et le collectif dans une perspective de l’affirmation de la mémoire et de la durée»¹⁰⁷. Plus encore, les images sont construites à partir de l’agencement typographique, syntaxique et sonore du texte.

Ce parcours de vie et d’engagement explicite appelle des points de convergence avec celui du poète brésilien, Manuel Bandeira. Nous le constatons dans le plan formel ainsi que dans le traitement de motifs comme la dépossession et la liberté qui, ensemble, manifestent la trajectoire d’une résistance socio-culturelle.

2.0 - Manuel Carneiro de Souza Bandeira Filho (1828-1968)

2.1 - Les enjeux d’une résistance culturelle au Brésil

«Transição para quê? Para a afinação poética dentro da qual cheguei, tanto no verso livre como nos versos metrificados e rimados, isso do ponto de vista da forma; e na expressão das minhas idéias e dos meus sentimentos, do ponto de vista do fundo, à completa liberdade de movimentos, liberdade de que cheguei a abusar [...]»¹⁰⁸

¹⁰⁷. Claude Beausoleil, «Poésie Québécoise, la passion selon Gaston Miron» in *Spirale*, n° 39, décembre 1983, p. 15.

¹⁰⁸. Traduction : [...] Une transition pour quoi ? Pour le raffinement poétique auquel je suis arrivé, dans le vers libre comme dans le vers métrifié et rimé, du point de vue de la forme; et dans l’expression de mes idées et de mes sentiments, du point de vue du fond, pour cette totale liberté de mouvement, liberté dont je suis parvenu même à abuser[...]. Cf. «Itinerário de Pasárgada» (Itinéraire de Pasárgada) in Manuel Bandeira, *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., p. 67.

Chez le poète brésilien, les voies d'affirmation de l'engagement ne se réalisent pas de la même manière que chez le poète québécois, notamment en ce qui a trait à une participation politique dans le sens militant. L'engagement que pratique Manuel Bandeira est davantage culturel. Il nous incite à une prise de conscience, nous porte vers la revalorisation de la culture populaire¹⁰⁹ dans la littérature moderne brésilienne.

Dans la première phase de son œuvre poétique, Manuel Bandeira écrit plutôt des poèmes de style abstrait et intimiste. Ultérieurement, vers 1930 avec la publication de *Libertinagem*, il a ensuite produit une poésie de caractère social destinée à valoriser la culture populaire. C'est surtout à cette étape qu'il existe un rapprochement avec Gaston Miron. Sous les auspices de l'ironie-blague, comme stratégie discursive, le poète brésilien présente les problèmes des gens simples. Il a, certes, des devanciers : les poètes modernistes Mario et Oswald de Andrade (1930), deux icônes de la littérature moderne au Brésil. Sur leurs pas, Manuel Bandeira effectue la transition de la ligne intimiste, vestiges du courant symboliste, et

¹⁰⁹. Par culture populaire, nous entendons «l'ensemble des créations émanant d'une communauté culturelle fondées sur la tradition, exprimées par un groupe ou par des individus et reconnues comme répondant aux attentes de la communauté en tant qu'expression de l'identité culturelle et sociale de celle-ci, les normes et les valeurs se transmettant oralement, par imitations ou par d'autres manières. Ses formes comprennent, entre autre, la langue, la littérature, la musique, la danse, les jeux, la mythologie, les rites, les coutumes, l'artisanat, l'architecture et d'autres arts.». Recommandation sur la sauvegarde de la culture traditionnelle et populaire adoptée par la Conférence Générale de l'Organisation des Nations Unies à sa vingt-cinquième session, Paris, 15 novembre 1989.

s'oriente vers l'oralité. Désormais, l'esthétique du banal sera la marque déposée de sa production. Entendons par «banal» les aspects cruciaux de la culture populaire du Brésil, et principalement du Nord-Est. Nous détacherons, par exemple, les motifs folkloriques qui jalonnent la quasi totalité de sa poésie aussi bien que sa réécriture du parler oral nordestin l'alliant à une musicalité surprenante¹¹⁰.

Son importance au sein de la production littéraire moderne au Brésil, repose sur cette double ouverture moderniste. Rappelons que la poésie de Manuel Bandeira eut une phase de transition entre 1910 et 1912, sa période symboliste. Il n'était d'ailleurs pas le seul à faire ses classes chez ces deux modes d'écriture poétique, c'est-à-dire un de nature symboliste et l'autre de nature moderniste. Il convient de souligner également son affection pour le vers libre, même s'il savait pratiquer les mètres classiques. Retenons surtout qu'il a contribué, avec d'autres écrivains à l'époque, à la mise en marche d'un projet de consolidation d'une littérature décolonisée du Portugal, porteuse des problèmes de la nouvelle identité et aux particularités culturelles brésiliennes qui s'affirmaient vers les années 20.

Le Brésil littéraire a été marqué par la Semaine de l'Art Moderne de 1922, un événement au cours duquel survient une prise de conscience qui l'éloigne de l'Europe littéraire

¹¹⁰. Michel Simon démontre les effets de la musique dans les poèmes de Bandeira. Il trouve dans les deux premières œuvres une structure formelle semblable aux lieds poétiques de Schubert. Consulter Michel Simon, *Manuel Bandeira : poètes d'aujourd'hui*, Paris, Pierre Seghers Éditeur, 1965.

dont il reproduit jusqu'aux préciosités parnassiennes. Compte tenu du processus de colonisation ou, pour mieux dire, de l'exploration du territoire brésilien par les peuples d'outre-mer, à savoir les Portugais, les Français et aussi les Anglais, la culture n'est qu'un mélange de ces apports, un «creuset» (un «cadinho cultural», comme affirme Mario de Andrade). Dans une phase ultérieure, la culture a reçu la domination nord-américaine qui viendra renforcer un autre processus d'acculturation dans les années 40 et 50.

Du point de vue économique, ce processus s'accélère lorsque le gouvernement adopte une politique d'épanouissement, alliant le populaire au national, pour mieux séduire le peuple. L'insertion des «produits» américains dans la culture perd apparemment de son poids idéologique dans cette complicité du pouvoir en place. Mais, entre temps, une remise en cause se prépare dans les milieux intellectuels. Et c'est à ce niveau qu'intervient Manuel Bandeira avec d'autres écrivains et poètes dont Mario de Andrade, Oswald de Andrade, Jorge de Lima, José Américo et Graciliano Ramos. Le groupe a comme idée directrice un renouvellement de la mentalité littéraire requise par les nouvelles exigences esthétiques et culturelles : il propose une régénération politique et culturelle, une poétique nationale.

2.2 - Pour un renouvellement de la conception poétique nationale

La prise de conscience chez Bandeira éclate à un moment historique très significatif au Brésil. En 1920, un groupe de poètes et d'artistes amorcent le mouvement moderniste qui

décrète la rupture avec les tendances antérieures. Flávio Aguiar, professeur et critique littéraire à l'Université de São Paulo, commente l'émergence de cette idée :

La pierre fondamentale de la littérature brésilienne est la conscience d'une rupture nécessaire. Ce fut la nécessité de bâtir une littérature nationale sans savoir un passé classique, et le désir d'inscrire le particularisme brésilien dans la modernité occidentale, qui ont dévoilé aux écrivains d'ici la possibilité de créer un territoire indépendant, souverain, dans l'imaginaire¹¹¹.

D'ailleurs, cette restauration appliquée au travail littéraire se produit en fonction d'une situation de dépendance vécue, le fait que le peuple brésilien est plongé dans une «bâtardise» de base, qui porte à «rompre avec la condition d'être simplement une branche de la littérature portugaise»¹¹². Elle s'inscrit dans un programme plus vaste de revendication identitaire dont les deux manifestes littéraires, *Manifesto de Poesia Pau Brasil* et *Manifesto Antropofágico*, sont l'étendard. L'ensemble des idées qui composent la philosophie du mouvement s'étend à d'autres domaines de l'art tels la musique, les arts plastiques, l'art visuel et l'architecture. Marqués précédemment par un académisme sclérosant, les arts brésiliens ont entrepris la quête de l'originalité par un esprit innovateur non-conformiste. L'objectif du mouvement de ces manifestes était de dénoncer le processus d'acculturation par l'imitation des courants

¹¹¹. Flávio Aguiar, «Sur les barricades ou les chemins de la littérature : Brésil» in *Études Françaises*, automne, vol. 23, n° 1-2, 1987, p. 135.

¹¹². *Loc. cit.*

artistiques/esthétiques européens, ce qui a été théorisé par Oswald de Andrade sous le nom d'*anthropophagie*. Mario de Andrade, à son tour, collabore au mouvement. D'après lui, «le mouvement moderniste a été essentiellement destructeur»; dans son Manifeste *Prefácio Interessantíssimo*, (*Préface très intéressante*) l'auteur met en lumière les trois principes fondamentaux qui orientent la pensée moderniste à savoir le droit permanent à la recherche esthétique, l'actualisation de la classe artistique brésilienne et la stabilisation d'une conscience créatrice nationale¹¹³.

Nous avons vu Gaston Miron «dévoiler une identité toujours à se (re) bâtir», moyennant un travail sur la langue. Chez Manuel Bandeira, la quête identitaire a impliqué également le travail sur la langue afin d'éviter l'influence étrangère sur la culture brésilienne. Ce renouveau social et esthétique s'amorce en 1922, l'année de la décisive Semaine de l'Art Moderne à São Paulo où s'était élaborée toute une somme de revendications (place à la créativité, promotion d'une langue «brésilienne» et démocratisation de la culture). Bandeira a bien déclaré la force de cette nouvelle donnée sur le plan littéraire :

Les modernistes ont introduit le vers libre au Brésil; ils ont pensé à s'exprimer dans un langage spontané libre de la rhétorique parnassienne et de l'imprécision symboliste, de façon à être moins bornés et plus éloignés des règles normatives du vocabulaire et

¹¹³. Bella Josef, «Modernismo Brasileiro : vanguarda, carnavalização e modernidade», in *Revista Iberoamericana*, vol. 48, n°s 118-119, 1982, p. 109.

de la syntaxe classique¹¹⁴.

L'évolution de la poésie de Manuel Bandeira commence systématiquement avec sa première œuvre publiée en 1917, *Les Cendres des Heures* (*Cinza das Horas*). Deux années plus tard, paraît *Carnaval*. Le poète reçoit alors son «baptême de feu», une réception critique lui déniait toute originalité. En effet, la publication est divulguée par les compagnons de la Semaine de l'Art Moderne de 22. Mario de Andrade, un des chefs de file, disait : «Monsieur Manuel Bandeira débute son livre avec le vers suivant : “Je veux boire! Chanter des bêtises (asneiras)”. Voilà, il a tout à fait réussi»¹¹⁵. En raison du ton satirique, le poème «Les Crapauds» (*Os Sapos*) est érigé en hymne national du modernisme. Il est perçu comme le «chant de guerre», l'étendard de la nouvelle génération littéraire brésilienne. Ce poème est déclamé par le poète et critique Ronald de Carvalho, devenu son ami et son critique par correspondance à cette époque dorée. En raison de sa structure agéométrique, sans rime, qui bouleverse les attentes de ce public qui lui avait adressé des reproches, «Os Sapos» passe

¹¹⁴. «The Modernists introduced free verse into Brazil; they sought to express themselves in language free of both parnassian rhetoric and Symbolist vagueness, less bound by the dictates of logic, adhering less closely to classic Portuguese standards of vocabulary and syntax.». Manuel Bandeira, 1886-1968, *A Brief History of Brazilian Literature*, translation, introduction and notes by Ralph Edward Dimmick, New York, Charles Frank Publications, 1964, p. 144.

¹¹⁵. Yudith Rosebaum, «Manuel Bandeira : poeta 1886-1968» in http://www.vidaslusofonas.pt/manuel_bandeira.htm

pour le premier poème moderniste brésilien. Dans ce texte, Bandeira se moque de la préoccupation des Parnassiens attardés et sans innovation poétique. Le titre même «Les Crapauds» brocarde métaphoriquement l'imitation servile des formes anciennes.

Il est curieux que, pour critiquer les «crapauds» de la littérature qui reproduisaient la langue de *Os Lusíadas*¹¹⁶, le poète propose une version populaire et a contrario de cette même image. Ainsi s'exprime à ce sujet Michel Simon : «[...] à tous ces crapauds vaniteux, Manuel oppose l'humble crapaud *cururu*¹¹⁷ exalté dans une ronde enfantine, le crapaud *cururu* [...]»¹¹⁸ qui habite aux marges de la rivière. Puis il ajoute: «Cururu qui a fui le monde/Sans gloire, sans foi,/Dans le marais profond/Et solitaire, voici/ Que tu pleures/Transi de froid/Crapaud *cururu*/De la rive du fleuve.»¹¹⁹. Ces vers n'ont pas seulement l'intention d'irriter certains puristes de la langue. En outre, ils démontrent l'engagement esthétique et social du poète qui propose la réalisation d'une écriture vivante, musicale et novatrice voulant présenter les particularités d'une culture locale et colorée : celle du peuple. Il devient donc

¹¹⁶. Il s'agit ici d'une allusion au poème épique de Luís Vaz de Camões, le grand poète classique des lettres portugaises du XVe siècle. Le fond ironique de cette expression réside justement à mettre en contraste les deux valeurs du poétique : l'un véritable et l'autre qui se fait pastiche.

¹¹⁷. Le terme «*cururu*» en portugais est une onomatopée qui renvoie au chant du crapaud.

¹¹⁸. Michel Simon, *op. cit.*, p. 43.

¹¹⁹. *Loc. cit.*

nécessaire de ramasser les thèmes et rythmes de certaines pratiques populaires comme, par exemple, les personnages et les motifs du maracatu, du carnaval ajoutés d'une vive émotion extraite de ce monde de banalités quotidiennes. Le poème constitue ainsi un moyen de reconnaissance par le sentiment d'appartenance à la terre, à cette quotidienneté qui enchante et émeut.

2.3 - L'entreprise libertaire du mot

L'adhésion de Manuel Bandeira à la culture dite marginale lui fait tourner le dos aux soi-disant «élites» et à tout un pan de la critique. S'étant fait la main aux sources du symbolisme français ou même du romantisme allemand, il rompt radicalement avec les modèles courants et révèle une conscientisation libératrice en même temps que la construction d'une poétique nouvelle. Citons, comme expression significative de cette orientation, le volume *Libertinagem* paru en 1930. Le poète y proclame son désir rénovateur dans le poème «Art Poétique», profession de foi de l'expression naturelle et spontanée :

J'en ai assez du lyrisme contenu/Du lyrisme bien élevé/Du lyrisme fonctionnaire, avec
feuille de présence, courrier à expédier, enregistrement des actes, et expressions de
considération à Monsieur le Directeur [...] bas les puristes [...] J'en ai assez du
lyrisme galant/Politique/Rachitique/Syphilitique [...] Que je préfère le lyrisme des
fous/Le lyrisme des ivrognes/Le lyrisme exigeant et poignant des ivrognes/Le lyrisme
des clowns de Shakespeare! – Je ne veux rien entendre du lyrisme qui n'est pas
libération¹²⁰.

¹²⁰. Traduction de Michel Simon, *op. cit.*, p. 105. En portugais : «Estou farto do lirismo
comedido/do lirismo bem comportado/Do lirismo funcionário público com livro de ponto

Ce poème exprime une révolte contre les formes consacrées de la poésie, qui ne sont pas libératrices. Ainsi, il s'oppose à l'idée d'une poésie élitiste telle que défendue ardemment par Ronald de Carvalho et prête une attention spéciale à ce qui deviendra désormais son principal souci : le problème du langage. Il devient l'«homme des mots» et l'«homme de musique», deux caractérisations qui se chevauchent dans sa résistance poétique. Semblable à la polyphonie de Bach, sa poésie maintient une tension constante entre l'ancien et le nouveau, la destruction et la création, l'intériorité et l'extériorité, la vie et la mort, l'amour et la révolte, la subjectivité et l'objectivité, le privé et le collectif. Ce réseau de tensions chez Bandeira se fait complice de la situation socio-politique du Brésil. En effet, après la première Guerre, le pays est en instance de changements : la population croît de plus en plus en raison de l'immigration européenne (des Italiens, des Allemands et des Polonais). São Paulo devient un centre de concentration industrielle; d'autres villes prospèrent par la culture du café dont la production atteint 80 % des profits. Cette phase d'industrialisation coïncide avec des options idéologiques qui s'élaborent sournoisement jusqu'à leurs manifestations au moment de la deuxième Guerre : fascisme, communisme et hitlérisme. De plus, une période plus difficile s'amorce après la révolution de 1930 et mène Getúlio Vargas au pouvoir. Celui-ci gouvernera

expediente protocolo e manifestações de apreço ao Sr. diretor/[...] Abaixo os puristas / [...] Estou farto do lirismo namorador/Político/Raquítico/Sifilitico/[...] Quero antes o lirismo dos loucos/O lirismo dos bêbedos/O lirismo difícil e pungente dos bêbedos/O lirismo dos clowns de Shakespeare/Não quero saber do lirismo que não seja libertação.» Cf. Manuel Bandeira, *Poesia Completa e Prosa*, op. cit., p. 207.

jusqu'en 1954, dix ans avant le coup d'état qui porte les militaires au pouvoir. Les lendemains sont empreints d'une suite d'abus et de répressions sans précédents. Le pays souffre une régression inconnue jusqu'alors, et ce, malgré la campagne gouvernementale qui prône le «miracle brésilien» et qui véhicule une vision optimiste (le boom économique) à base progressiste dont la construction de la capitale nationale, Brasília, sert de modèle. De la part des intellectuels, cela exige plus qu'une simple prise de conscience à la manière des modernistes qui rêvent de transformer le destin du pays et de la littérature.

Jusqu'à ce jour, l'histoire littéraire acceptait volontiers la mystification d'un Brésil «béné par Dieu». Cette représentation stéréotypée de l'identité collective, paraît par exemple, dans les lettres de Pedro Vaz de Caminha ou encore dans les productions littéraires de José de Alencar, de Gonçalves Dias et de Manuel Antonio de Almeida. Dans leurs vers et dans les descriptions détaillées qu'elles contiennent, ces œuvres dressent le profil mythique d'une nature exubérante, d'un pays aux gigantesques dimensions géographiques, siège d'une diversité écologique et d'un paysage tropical exacerbé; enfin, d'un paradis sur terre. C'est dans la volonté de défaire cette vision idyllique du Brésil que le mouvement moderniste trouve ses motivations principales. Ce mouvement se donne, en effet, pour mission de combattre une littérature aliénée qui, à l'exception de Gregório de Matos, présente un visage contrefait de la

nation. Essayant alors de démonter cette notion caricaturale¹²¹ du «nouveau pays» de la plupart des écrivains antérieurs à 1920, les poètes «deviendront de plus en plus engagés, soit à droite, soit à gauche. Quelques-uns adhèrent au Parti Communiste fondé la même année que le mouvement et revendiquent une «nouvelle carte géographique de la culture brésilienne»¹²².

Tenant compte de cette situation séculaire chaotique issue de l'exploitation du territoire brésilien par les Européens, les écrivains du mouvement moderniste – dont Manuel Bandeira est l'un des plus vieux (malgré ses 36 ans, on le surnommait le Saint Juan du Mouvement) – envisagent la littérature non seulement sous son aspect esthétique, mais aussi sous son aspect de «praxis collective». Pour avoir été moins révolutionnaire que ses pairs sous ce second

¹²¹. Dans une étude sur le Brésil, Claude Lévi-Strauss essaie de prendre le contre-pied de cette vision littéraire brésilienne. Dans *Tristes Tropiques*, il écrit ceci : «Si l'on excepte les régions les plus reculées, l'abandon dans lequel était tombé le Brésil central au début du XXe siècle ne reflétait nullement une situation primitive : il était le prix payé pour l'intensification du peuplement et des échanges dans les régions côtières, en raison des conditions de vie moderne qui s'y instauraient; tandis que l'intérieur, parce que le progrès y était trop difficile, régressait au lieu de suivre le mouvement au rythme ralenti qui lui appartient.». Cf. *Tristes Tropiques*, Paris, Librairie Pilon, 1984 [1955], p. 126.

¹²². À ce sujet, Flávio Aguiar cite Antonio Cândido qui signalait cette notion du «nouveau pays» dont «la force dominante était celle de l'espoir dans les possibilités de ce "nouveau pays", avec un sentiment presque mystique devant les dimensions grandioses soit de l'espace, soit du destin, qu'un pays de cette taille devrait forcément avoir.» Flávio Aguiar, «Macounaïma : parole perdue, parole retrouvée» in *Études françaises*, vol. 28, n°s 2/3, hiver 1992, p. 62.

aspect, Bandeira se déclare «poète mineur»¹²³; il entend par là qu'il est «tributaire» des positions de certains devanciers en plus d'être un homme dont la prise de conscience idéologique a été trouée de silences dus à la maladie précoce qui l'a frappé. Sa participation au Mouvement Moderniste se réalise de forme timide et indirecte sous les auspices de la modestie, comme le témoigne l'«Itinéraire de Pasárgada» (1954), un recueil de mémoires sollicité par Fernando Sabino et Paulo Mendes Campos : «Je suis redevable au Mouvement : ce que je lui dois est énorme»¹²⁴. Ce sentiment révèle une notion idéologique de l'esthétique moderne et démontre une conscience des limites ressenties par Bandeira vis-à-vis de sa formation symboliste. L'appropriation de la nouvelle conception esthétique traverse un processus de réflexion parallèlement à la pratique poétique qui s'élabore en cycles, mais qui maintient comme fil conducteur le renouvellement de la poésie par la libération de la parole et des formes. Cela montre une prise de conscience du poète qui hésite à se renfermer sur le «monde de grandes abstractions généreuses». Pour vaincre cette tendance vers l'intimisme,

¹²³. Lui-même se déclare poète mineur dans «l'Itinéraire de Pasárgada» : «J'ai pris conscience que j'étais un poète mineur; que je m'étais enfermé dans l'univers de grandes abstractions généreuses, qu'il n'y avait pas chez moi cette espèce de mélange où, par la chaleur du sentiment, les émotions morales se transforment en émotions esthétiques : le vaniteux argent j'ai dû l'obtenir aux dures peines, ou mieux dire, aux dures attentes, du pauvre trésor de mes petites douleurs et encore trop petites joies.» Cf. Yudit Rosenbaum, «Manuel Bandeira, poeta: 1886 - 1968» in http://www.vidaslusofonas.pt/manuel_bandeira.htm.

¹²⁴. Manuel Bandeira, «Itinerário de Pasárgada» in *Manuel Bandeira : poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro Nova Aguilar, 1996, p. 65.

il dit que lui falloir apprivoiser les mots par un travail difficile et dur¹²⁵. Autocritique de son œuvre, *Cinza das Horas* (1917), le poète la décrit comme un ensemble de «jérémiades d'un malade frustré». Cependant, nous trouvons que cette affirmation tire son origine de la propre condition de la poésie dans les années vingt, conditionnée à la camisole de force des mètres parnassiens. À cet égard, Bandeira réalise un travail de désaliénation de la poésie brésilienne en montrant la vigueur de l'ironie, du prosaïque et du populaire dans l'élaboration du vers. Plus tard, adhérent à cette même orientation, les poètes de la génération ultérieure, soit Murilo Mendes, Carlos Drummond de Andrade, Jorge de Lima et Cassiano Ricardo.

2.4 - L'autonomie de la parole et le processus de révolution esthétique

L'originalité de la production poétique banderienne est d'être, en un certain sens, le carrefour entre deux mondes, ou encore le lien entre l'oral et l'écrit. C'est ce qu'a sans doute perçu le professeur Flávio Aguiar quand il parle de la conscience esthétique de notre poète, depuis son adhésion au mouvement moderniste :

C'est cette conscience qui trace la frontière entre l'écrit (la langue colonisatrice) et l'oral (le monde des langues perdues ou dispersées). La frontière ainsi tracée est aussi un trait d'union, puisque l'écrivain la poursuit toujours, gardant son regard sur les deux mondes et les mêlant, selon un programme littéraire conscient: celui des

¹²⁵. «...à duras penas, ou melhor, a duras esperas.». Traduction : «à dures peines, ou mieux, à dures attentes.», Manuel Bandeira, «Itinerário de Pasárgada» in *op. cit.*, p. 4.

modernistes¹²⁶.

Dans cette perspective, Bandeira privilégie le traitement de l'oralité à travers l'accumulation des divers motifs extraits du folklore, de la culture populaire, de la rue. Il burine ce matériau brut pour en tirer les plus belles pierres de l'édifice littéraire brésilien. Il n'est pas gratuit que Bandeira figure dans le roman «rhapsodique»¹²⁷ *Macounaïma* (1928) de Mario de Andrade, le maître du mouvement de 20. Il est identifié aux protagonistes¹²⁸ de la Semaine d'Art Moderne dans l'épisode intitulé «Macumba»¹²⁹, où la narration même incarne le métis par des procédés divers «empruntés à tous les genres connus : le conte, la nouvelle, la chanson

¹²⁶. Flávio Aguiar, «Macounaïma : parole perdue, parole retrouvée» in *op. cit.*, p. 61.

¹²⁷. L'œuvre de Mario de Andrade est nommée «roman rhapsodique» en raison de la structure fragmentée, morcelée des chapitres. Il n'y a pas une notion précise du temps, ni de l'espace, ainsi qu'il n'y a pas non plus des limites entre le monde réel et irréel. Tout se confond et s'imbrique, même les aspects subjectif et objectif. Très proche de la rhapsodie en Musique, *Macounaïma* nous présente une histoire folklorique qui se déroule selon le processus de mémorisation et de libre association du personnage principal, «héros sans aucun caractère», ce qui renvoie à la conception freudienne de l'automatisme. Cf. João Pacheco, *Poésie e Prosa de Mário de Andrade*, São Paulo, Martins, 1970, pp. 84-89.

¹²⁸. Flávio Aguiar commente aussi cet événement dont «le héros Macounaïma sort du «terreiro» (L'espace où l'on pratique cette religion et qui comprend la cour et la maison) avec les autres héros du Mouvement Moderniste, les confrères de Mario de Andrade lui-même : son frère Oswald, Raul Bopp, Manuel Bandeira, Blaise Cendrars, parmi d'autres.». Flávio Aguiar, «Macounaïma : parole perdue, parole retrouvée» in *op. cit.*, pp. 60-61.

¹²⁹. Le nom se réfère à une sorte de rituel religieux hérité des Noirs où se met en pratique la magie blanche et noire.

populaire, l'essai, l'épître, l'épopée»¹³⁰ en revalorisant les origines prises en charge par l'hybridation identitaire.

Lorsque paraît le premier livre *Cendre des Heures*, édité dans le *Journal du Commerce* en 1917, certains poèmes n'ont pas encore leur forme définitive. À cette époque, à propos de l'épigraphe transcrite du lied «Der Leiermann» de Schubert, le poète déclare qu'il n'a pas l'intention de réaliser une carrière littéraire malgré les critiques élogieuses émises sur son lyrisme encore proche des classiques portugais.

2.5 - La conception dynamique d'un engagement socio-culturel

Sur la même lancée de l'intersection de l'oral et de l'écrit de l'œuvre de 1917, suivent en 1924 (dans un volume édité par la *Revue de la Langue Portugaise*), les poèmes de *Rythme rompu* (*Ritmo Dissoluto*) et la deuxième édition de *Cendre des Heures* et *Carnaval*. Dans le titre très suggestif, *Rythme rompu*, éclate déjà un cri de guerre où le poète se prononce sur le rôle social de la poésie, en remontant, par conséquent, à l'engagement polémique : «*rompu* serait un degré d'attitude mentale du poète dans la révolution littéraire en marche. L'idée dominante était celle d'irriter, de surprendre, d'affronter les messieurs de la littérature», d'où le choix d'un «nom agressif attribué au livre, paru en pleine période d'ébullition et qui comportait des poèmes si dissonants aux oreilles bornées par le

¹³⁰. Flávio Aguiar, «Macounaïma : parole perdue, parole retrouvée» in *op. cit.*, p.60.

parnassianisme»¹³¹. Plutôt qu'une critique aux courants esthétiques de la phase précédente, nous trouvons que cet engagement prend d'abord la forme d'une conscience de la situation sociale et culturelle de l'homme au Brésil, plus particulièrement, du Nord-Est; puis la forme de l'opposition au système politique et social du pays. Cette préoccupation du poète se manifeste dans la récupération des aspects de la quotidienneté, d'un prosaïsme vivant qui, nourri par la parodie, dynamise la littérature et la poésie. Tel que le confirme le critique Alfredo Bosi, *Rythme rompu* constitue «le plus satisfaisant ramasseur de motifs et de termes prosaïques issus de la littérature brésilienne»¹³². Ce prosaïsme s'est retrouvé également dans *Libertinagem* (1930) et *Mafuá du Malungo*¹³³ (1948) où le poète manipule des séries onomastiques, compose des dédicaces et de la satire «dans un climat de virtuose [...]»¹³⁴. Dans l'œuvre complète, l'auteur ajoute des poèmes politiques et des textes ironiques, comme

¹³¹. «*Dissoluto* seria un grau de atitude mental do poeta dentro da revolução libertária em processamento. A idéia dominante era a de irritar, abismar, afrontar os senhores da literatura; nada melhor, pois, que un nome agressivo era para un livro lançado em pleno período de ebulição e que continha poemas tão desagradáveis aos ouvidos bitolados pelo parnasianismo.» Cf. Manuel Bandeira 1886-1968, *Seleção em prosa e Verso*, Org., estudos e notas de Emanuel de Moraes, Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, p. 157.

¹³². Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 407.

¹³³. «Mafuá» c'est un nom attribué aux foires populaires d'amusement et «Malungo» signifie collègue, camarade. C'est un africanisme qui se réfère aux Noirs qui partaient en voyage de l'Afrique vers le Brésil dans un bateau.

¹³⁴. A. D. Tavares-Bastos, *Anthologie de la poésie brésilienne contemporaine*, Paris, Éditions Pierre Tisné, 1954, p. 18.

«Prière» ou encore «Lettre-poème» adressés aux représentants du gouvernement de sa ville.

Le travail sur le langage se réalise essentiellement par l'insertion de l'oral dans l'écrit, le premier empruntant aux éléments linguistiques les procédés les plus remarquables (l'apocope, la simplification syllabique, la répétition, l'ellipse, l'onomatopée, les formes interjectives et les vocatifs) ainsi que les registres de parole paysan et populaire. Ces emprunts subissent un processus de *transcontextualisation* sémantique – comme nous allons le voir dans les analyses, surtout dans le troisième chapitre – favorisé par la parodie et l'ironie. Ces deux opérations effectuent une transgression du sens du message original et le convertissent en nouvelles significations. D'ailleurs, ce travail formel s'accompagne du thème de la résistance au progrès quand celui-ci tend à l'homogénéisation et à la perte d'identité. C'est déjà un avant-goût de la critique d'une société en marche vers la mondialisation et ses pièges. Cette orientation critique est plus accentuée dans *Libertinagem*. Dans cette œuvre, Bandeira réalise une écriture évocatrice des paysages et des éléments de la région par le biais même de sa critique socio-politique. Ses poèmes «le Cactus», «Évocation du Recife», «Pension de Famille» (1925), «Ma terre», «Chemin de Fer», (1935), «La Bête» (1947) et le célèbre «Je m'en vais à Pasárgada» où le poète procède à l'insertion du prosaïque dans le poétique, le confirme tout en mettant en question les formes de violence qui affectent l'homme moderne (la faim, la prostitution, l'abus du pouvoir, l'exploitation humaine et ainsi de suite). *Libertinagem* marque un dépassement, comme l'a remarqué Giovanni Pontiero : «Avec la poésie de *Libertinagem*,

Bandeira refuse finalement l'instinct primitif du poète à laisser place au romantisme épuisant et donne libre cours à son malheur spirituel. Bandeira porte cette attitude anti-romantique encore plus loin par la création burlesque de l'univers crépusculaire qu'il a dépassé¹³⁵. En ce sens, quelques poèmes de ce livre s'emploient à subvertir le thème romantique de l'exil; autrement dit, il défait l'image naïve et idyllique du pays. Nous savons que l'esthétique romantique se caractérise par l'imitation des données de la nature (les palmiers, l'oiseau, le ciel et ainsi de suite) presque toujours empreinte d'un ton nostalgique. Cela occulte les problèmes réels du pays et apporte une vision conformiste et aliénante au public lecteur : «Le modèle d'exil consacré dans notre littérature se dégage du poème 'Canção do Exílio' de Gonçalves Dias», texte emblématique dans la production littéraire brésilienne selon le critique Antonio Cândido. Ce poème, faisant partie de *Premiers chants*, prône l'amour à la patrie, à la nature, à la religion et au passé. Cette poésie indianiste s'inspire du besoin de se fonder dans un passé mythique, d'affirmer la noblesse récente du Brésil qui forme ces poètes. Ayant été l'objet d'un grand nombre de parodies et de paraphrases dans le domaine littéraire et dans l'univers de la chanson populaire, «Canção do Exílio» («Chanson de l'Exil») est toujours repris par les idéologues de la «mythologie verte-jaune» («verde-amarela») qui tiennent à déguiser notre

¹³⁵. «With the poetry of *Libertinagem* Bandeira finally rejects the primitive instinct of the poet to indulge in romantic release and open confessions of his spiritual malaise. Bandeira carries this anti-romantic attitude even further by creating burlesque on the twilight world he has left behind». Giovanni Pontiero, *op. cit.*, p. 844.

propre géographie et notre propre histoire derrière l'image hyperbolique d'une nature tropicale»¹³⁶. Un article de Giovanni Pontiero montre comment, chez Bandeira, la problématique de la forme est étroitement associée à cette thématique :

Après les vers de *Carnaval* et de *Rythme rompu*, [l'œuvre] *Libertinage* ne tarda pas à être reconnue comme le manifeste le plus éloquent de la nouvelle poésie du Brésil. Elle est caractérisée par un affranchissement des canons de versification pré-établis, par l'indépendance évidente de ses thèmes ainsi que par ses techniques audacieuses¹³⁷.

Son engagement prend l'allure d'une remise en question des normes littéraires. Ainsi, en remodelant les motifs thématiques, Bandeira rédige ses poèmes sur un fond de pastiche, parodiant les procédés du Parnasse. Dans *Carnaval*, le poète satirise l'emploi du hiatus par la critique du poème du même nom («Hiatus»). Il a aussi recours au pastiche. Plusieurs critiques, dont Flávio Aguiar, ont souligné à quel point chez Bandeira, tout comme chez

¹³⁶. Maria Bernadette Veloso Porto, «En découvrant l'Amérique: la poétique de la circulation dans des textes brésiliens, québécois et acadiens» in *Revue Internationale d'études canadiennes*, vol. 13 printemps 1996, p. 103.

¹³⁷. «Following upon the verses of *Carnaval* and *Ritmo Dissoluto*, *Libertinagem* was soon recognized as the most eloquent manifesto of Brazil's new poetry, characterized by its sense of absolute freedom from established canons of versification, by the bold independence of its themes and its uninhibited techniques.» Giovanni Pontiero, «The Expression of irony in Manuel Bandeira's "Libertinagem"» in *Hispania*, Worcester, American Association of Teachers of Spanish & Portuguese, vol. 48. n° 34, 1965, p. 843. Cf. également le commentaire sur cette œuvre par le critique brésilien Leônidas Câmara, «A Poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal» in *Estudos Universitários*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, vol. 9, n° 2, abril-junho 1969, pp. 82-85.

d'autres écrivains brésiliens qui passent pour régionalistes, le projet d'écriture est solidaire de l'affirmation de soi face aux modèles importés que sont le parnassianisme et le romantisme.

Cela se fait grâce surtout à l'intrusion de l'oralité, pierre de touche de leur création :

Les régionalismes brésiliens se mélangent, l'écrivain assume décidément un profil plus urbain; grâce à l'expansion de la littérature en général, l'écriture est irriguée par le flux de l'oralité. Les mouvements artistiques européens perdent leurs caractéristiques de «modèles» aux yeux des écrivains brésiliens pour devenir des éléments de création à être incorporés dans des projets autochtones¹³⁸.

Ajoutons un aspect important qui renforce la notion d'engagement collectif chez le poète brésilien : c'est le regroupement des traits empruntés au registre populaire de la parole. C'est en ce sens-là, que les figures représentatives du peuple fonctionnent comme des personnages dramatiques. Elles sont porteuses d'une parole authentique et assurent la préservation d'une identité menacée par le passéisme et la modernisation. Ainsi, sont évoquées des expressions très utilisées par les vendeurs, les commerçants ambulants, ceux des marchés; les noms de lieux qui se transforment et perdent leurs caractéristiques primitives; des éléments régionaux typiques du pays; sa géographie; ses arbres fruitiers et ses coutumes. La dimension de l'oral intrinsèquement associée au phénomène du carnaval résulte d'observations du parler du peuple et des influences de la culture héritée. Le poète sait maîtriser et réintroduire les

¹³⁸. Flávio Aguiar, «Macounaïma : parole perdue, parole retrouvée» in *op. cit.*, p. 67. Nous soulignons.

motifs-clés révélateurs du monde de l'enfance : les chansons de ronde, les comptines, les histoires de la Mère l'Oie (contos da Carochinha), les contes de fées, les vers populaires (as trovas) et les expressions vivantes des marchands¹³⁹. Ce monde recréé¹⁴⁰ lui sert d'espace d'évasion, de révolte et de dénonciation des formes violentes de la vie moderne à consommation instantanée. Ce matériau est inséparable de «Pasárgada», véritable usine sémantique qui exprime son empathie pour les humbles (a boa gente), pour ceux qui savent «parler agréablement le portugais du Brésil»¹⁴¹. Dans son «Itinéraire de Pasárgada», il confesse : «Je n'ai jamais joué avec les garçons de la rue, mais je me suis imprégné profondément du réalisme des gens du peuple»¹⁴². Dans un autre registre, il s'allie à tous les mouvements littéraires qui semblent intéressés à travailler dans le sens d'une transformation en faveur de ce petit peuple, par exemple la Revue du Mouvement Moderniste, *Klaxon*, où il publie «Bonheur

¹³⁹. Cf. le texte de Felipe Fortune intitulé «Le Moderne Paradoxe» où l'auteur nous offre des exemples de la valorisation du parler des vendeurs ambulants par sa prise dans les poèmes dans *A Escola da Sedução*, Éd. Artes e Ofícios, Porto Alegre, RS., 1991.

¹⁴⁰. Comme c'est le cas pour l'écriture de Miron par rapport au français, le portugais populaire cohabite dans le poème avec la forme érudite. Cette bivalence se justifie d'abord par un besoin de se rapprocher du public, en valorisant la langue vernaculaire (avec les paroles rapportées, les simplifications, les mots étrangers, et d'autres emprunts à l'oral, les motifs et les types) aussi que pour les besoins poétiques de fonder une nouvelle esthétique réclamée par le mouvement moderniste.

¹⁴¹. Manuel Bandeira, «Evocação do Recife» in *op. cit.*, p. 213.

¹⁴². «Nunca brinquei com os moleques da rua, mas impregnei-me a fundo do realismo da gente do povo.» Manuel Bandeira, «Itinerário de Pasárgada» in *op. cit.*, p. 35.

Lyrique», et où il partage l'idéal de revalorisation avec d'autres compagnons et artistes tels que Paulo Prado, Tacito de Almeida, Menotti del Picchia, Luis Aranha, Almeida Prado et Rubens Borba, sans parler de Mario et Oswald de Andrade. Avec eux, il faisait partie d'une génération rêvant d'un avenir meilleur pour le Brésil.

Revenons aux poèmes de circonstances que Bandeira adresse aux politiciens qui ont mal administré la ville de Rio de Janeiro, auxquels on doit ajouter les adeptes de la société du capital et de la consommation. Déjà, l'auteur de *Macounaïma* les distinguait dans sa verve picaresque¹⁴³. Manuel Bandeira se joint à lui dans *Lyre des cinquante ans* (*Lira dos cinquent'Anos*), *Beau Beau* (Belo Belo), et *Opus 10*. Ce sont des poèmes qui prennent le chemin inverse de la fuite vers l'étranger sur les ailes de la mondialisation à ses débuts. Dans ces œuvres, au contraire, la présence de l'espace géographique brésilien symbolise l'appartenance à la terre natale, et l'espace de la rue devient un lieu d'épiphanie où s'imbriquent l'éternel et le passager. L'auteur sait adapter sa prosodie aux motifs traités, surtout à ceux de la fête : fête de Noël, du Carnaval, des Géants, du bumba-meu-boi, du Maracatu et du Pastoril. Il utilise les procédés du vers libre, du vers-blague et de l'ironie pour dépeindre ces festivités du Nord-Est du Brésil et leurs respectables figures folkloriques. Tout

¹⁴³. Une lecture du genre picaresque est indispensable. Consulter l'article de Mario M. Gonzalez intitulé «Le néo-picaresque brésilien au XXe siècle : l'exemple de Macunaïma de Mario de Andrade» in *Études Littéraires*, vol. 26, n° 3 hiver 1993-1994, pp. 69-79.

cela n'est pas un but en soi, mais révèle un effort de rassemblement de la mémoire collective populaire où le profane et le sacré prennent place. Selon Pontiero :

L'ironie et le sentiment viennent ensemble dans ses évocations de Recife – les silhouettes ensoleillées de dockers noirs, les femmes de ménage, les brouhahas des rues de la capital de Pernambouc, les vendeurs-ambulants, les banlieues, le marais et le cactus, les chants et les sambas du carnaval¹⁴⁴.

Outre cette présence populaire, l'œuvre de Manuel Bandeira est un fleuve qui reçoit d'autres alluvions. Même si cela s'écarte un peu de notre sujet, il n'est pas inutile de mentionner ses affinités avec un Verhaeren, un Villon, un Charles Guérin, un Sully Prudhomme, et un Paul Éluard (il avait connu ce dernier au sanatorium de Clavadel en 1913). On a déjà redit sur tous les tons sa relation avec les Andrade au Brésil. Nous pouvons aussi mentionner les noms prestigieux de Ribeiro Couto, de Sergio Buarque de Holanda, de Gilberto Freyre comme contacts littéraires. Pensons également au poète Carlos Drummond de Andrade. C'est en la compagnie de ce dernier que Manuel Bandeira participe au Mouvement d'avant-garde de la poésie concrète en 1945, un mouvement qui surgit sous la bannière de l'expérimentalisme simultanément en Allemagne, en Suisse et au Brésil. En adoptant l'orientation poétique concrète des poètes Décio Pignatari, Haroldo et Augusto de Campos, les poèmes de Bandeira

¹⁴⁴ . «Irony and sentiment come together in his evocations of Recife – the sunny similis of the negro dockers and the house maids, the bustling streets of the Pernambucan capital, the street-vendors, the suburbs, the swamp and the cactus, the chants and sambas of the carnival». Giovanni Pontiero, *op. cit.*, p.846.

(«La Vague», «Guiomar» et quelques autres) relèvent de cette veine expérimentaliste¹⁴⁵ sans laisser de côté l'engagement social et culturel. Nous allons examiner plus loin que le poème de cette phase, «Vert-noir», répond aux deux critères, l'un esthétique et l'autre idéologique de critique sociale.

En ce qui concerne la participation de Manuel Bandeira à d'autres activités parallèles à la poésie, mentionnons son travail comme chroniqueur, traducteur et même comme politique. Il n'a pas, certes, l'étoffe militante d'un Gaston Miron, mais il se révèle un homme très présent dans le milieu duquel il s'inspire pour construire un appel au ralliement pour la transformation sociale.

Le poète collabore à divers journaux et périodiques comme *Correio de Minas* de Juiz de Fora (le premier journal), *Le Rio-Jornal*, *Imparcial*, *Journal A Noite*. Il collabore également au *Mois moderniste*, *Diario Nacional* (1929-1930), *Jornal du Brésil* (Rio de Janeiro), à *La Folha de São Paulo* (1957-1963), la *Radio Poquette Pinto* (1963-1964) dans le programme «Voix de la Ville» avec des chroniques.

Il reste à mentionner que le travail d'écriture poétique de Bandeira a emprunté aussi la voie du non-verbal : le dessin et la musique sont très présents dans ses œuvres. Nombreux

¹⁴⁵. Cf. l'article de Wilson Martins, «Tendências da Literatura Brasileira Contemporânea» in *Hispania*, Worcester, American Association of Teachers of Spanish & Portuguese, vol. 48, n° 3, 1965, p. 420.

sont ses poèmes mis en musique¹⁴⁶ par des compositeurs reconnus comme Heitor Villa-Lobos, Francisco Mignone, Camargo Guardiere, Lorenzo Fernandes et Jaime Ovalle. Manuel Bandeira déclare lui-même dans «Itinéraire de Pasárgada» qu'il prend grand plaisir à ces adaptations surtout quand le ton et le rythme sont d'ordre populaire, encore qu'il aime la sonate ou le lied. Ce goût de l'exotisme se reflète dans ses nombreuses traductions d'auteurs étrangers : le drame *Maria Stuart* de Schiller (1955), la tragédie *Macbeth* de Shakespeare et *La Machine Infernale* de Coteau (1956), les pièces *June and The Paycock* de Sean O'Casey et *The Rainmaker* de N. Richard Nash (1957). *The Matchmaker* de Thornton Wilder (1959), le drame *D. Juan* de Tenorio de Zorrilla (1960), le poème *Prometeu et Epimeteu* de Carl Spitteler, la pièce *Der Kaukasische Kreide Kreis* de Bertold Brecht (1963), la pièce *L'Avocat du Diable* de Morris West (1964), la tragédie *Tis Pity She's a whore* de John Ford.

L'activité multiple de ce poète se manifeste aussi d'autres manières. Il exerce diverses fonctions dans plusieurs domaines : professeur de littérature au Collège Pedro II (1938), inspecteur de l'Enseignement Secondaire par le Ministre Caparena (1935), membre de la

¹⁴⁶. On énumère quelques poèmes qui ont reçu un traitement musical par les compositeurs mentionnés plus haut : «Debussy», «Chemin de Fer», «Irene au Ciel», «Dans la Rue du Savon», «Azulão», «Modinha», «Berimbau», «Poème d'une mercredi de cendres», «Chanson de Marie», «Lettres de mon grand-père», «Poemeto ironique», «L'inutile Lune», «Trois Ages», «Tu que m'a donné ta caresse», «Évocation de Recife» et «Confidence».

Société Filipe de Oliveira (1942), professeur des Littératures Hispano-Américaines à la Faculté Nationale de Philosophie et membre du Conseil Consultatif du Département du Patrimoine Historique et Artistique National (1938). En guise de reconnaissance pour son rôle dans le *scenarium* de la littérature moderne brésilienne, Manuel Bandeira reçoit plusieurs prix comme le Prix de la Société Filipe de Oliveira pour l'ensemble de son œuvre (1937) et le Prix de la Poésie par l'IBEC pour l'ensemble de son œuvre (1946). En 1940, il entre à l'Académie Brésilienne de Lettres. Mentionnons aussi deux hommages : le premier, à l'occasion de ses 50 ans (1936), avec l'édition *Hommage à Manuel Bandeira* constituée par des poèmes, études critiques, commentaires et impressions de 33 écrivains sur le poète; le second, pour ses 80 ans à l'Édition José Olympio (1966), par une fête réunissant 1 000 personnes. À cette occasion, la même édition lance l'œuvre *Étoile du Matin (Estrela da Manhã)*, composée des «Poésies Complètes», de traductions poétiques, de quelques poèmes «concrétistes» et, pour faire bonne mesure, du collectif *Andorinha, Andorinha*. Le tout est organisé par Carlos Drummond de Andrade.

En somme, la trajectoire de Manuel Bandeira, journaliste et homme de Lettres, prouve qu'il est un icône de son époque. Comme Miron du Québec, il mène un combat juste concernant la valorisation de la langue et l'émancipation de l'identité d'un peuple subjugué par l'influence étrangère. Tous les deux sont des hommes de prestige dans leur milieu de vie et des emblèmes dans la mesure où ils mettent à contribution le folklore et l'imaginaire populaire dans

ses aspirations identitaires les plus authentiques. Ils ont inscrit la poésie dans l'Histoire et l'Histoire dans la poésie.

* * *

Il est évident que la présentation des données provenant de la biographie et de l'histoire de la vie des poètes ne suffit pas à l'analyse pragmatique de l'engagement; il faut rechercher dans la matérialité discursive, voire du langage poétique, les manifestations d'un tel engagement. Ainsi, dans la prochaine section, nous examinerons la question en deux volets. Le premier examinera la définition de l'engagement, à commencer par l'opinion de Jean-Paul Sartre, puis celles de Benedetto Croce, Theodor Adorno et Henri Meschonnic. Ensuite, nous tracerons un chemin de repérage de marques de la subjectivité dans un corpus de textes que nous considérons le plus représentatif. Dans le cadre des analyses, nous nous fonderons sur la pragmatique intégrée, en nous inspirant des travaux de Jean-Michel Adam et de Joseph Bonenfant complétés des applications systématiques en poésie qu'offre Dominique Maingueneau. Nous tenterons de faire ressortir, par les analyses, les marques pragmatiques révélatrices d'une subjectivité du discours. Il reste à souligner que ce n'est pas le rôle de la pragmatique que de porter un jugement sur la poésie en fonction de son engagement, ce qui serait plutôt l'objet de l'éthique et de la philosophie qui jugent l'œuvre, en se basant sur les notions de vérité et de fausseté. Le rôle de la pragmatique est, nous le répétons, de favoriser une interprétation de la situation de subjectivité, peu importe le type de littérature, qu'elle soit

ou non engagée. Pour commencer, voyons le texte non comme une suite de phrases agencées, mais plutôt comme une disposition particulière d'énoncés qui constituent un plan d'énonciation où se greffent une voix, une émotivité, un éthos du *je*-énonciateur. Autrement dit, démontrons que l'agencement des procédés rhétoriques dont les déictiques, les temps verbaux et les éléments linguistiques, indexent la présence d'un sujet qui marque idéologiquement le discours. Il reste à souligner que ces éléments pragmatiques n'ont pas en soi les implications idéologiques ou socio-idéologiques du poète. Ils n'ont de signification qu'à la lumière du contexte socio-culturel dans lequel s'inscrit l'écrivain. Autrement dit, il est nécessaire d'interpréter ces marques sous l'éclairage des effets à produire sur le lecteur dans une telle circonstance pour que l'acte performatif du poème soit accompli. Dans ce cas-ci, la poésie se fait le vaste territoire de repérage d'une subjectivité significative qui, en se faisant collective, préside un programme de transformation de la situation sociale et culturelle de la communauté en question.

Deuxième Partie

Engagement et subjectivité

I - Le creuset dialectique de l'engagement et de la subjectivité poétiques

2.1 - L'engagement littéraire

2.1.1 - Concept général

Il est impossible de parler de l'engagement sans le relier à la notion d'idéologie qui se manifeste dans l'expression poétique. C'est Mikhaïl Bakhtine qui a dénoué la problématique de la relation entre le discours et le contenu. Pour lui, «le mot est le phénomène idéologique par excellence»¹⁴⁷. Le discours comporte une «réfraction idéologique de l'être en cours de formation, quelle que soit la nature de ses matériaux signifiants.»¹⁴⁸. Ainsi, il défend l'idée qu'il existe un lien entre deux niveaux discursifs correspondant aux deux niveaux de réalité distingués par Marx, celui de l'infrastructure et celui de la superstructure¹⁴⁹. La relation discours/réalité

¹⁴⁷. Mikhaïl Bakhtine, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, p. 31.

¹⁴⁸. *Ibid.*, p. 33.

¹⁴⁹. Karl Marx et Friedrich Engels affirment que la littérature et l'art, comme deux formes de superstructures idéologiques «reflètent d'une manière plus ou moins directe les idées politiques, morales, esthétiques d'une classe déterminée». Tous les conflits produits dans une société divisée en classes (les infrastructures) se répercutent jusque dans les superstructures. Cf. *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions Sociales, 1957, pp. 108-110 ou encore pp. 60-61.

ne pouvant être qu'indirecte est réfractée dans le texte¹⁵⁰. Sans doute, affirme Bakhtine, «les mots sont tissés d'une multitude de fils idéologiques et servent de trame à toutes les relations sociales dans tous les domaines»¹⁵¹, mais ce tissage ne saurait être situé au même niveau. Toutefois, l'énonciation est bien porteuse d'une «psychologie du corps social». Pour cela, Bakhtine nous recommande de ne pas séparer la réalité matérielle du contenu idéologique du processus verbal d'où il tire sa motivation.

Afin de clarifier un peu cette question, nous nous servirons de trois concepts de base suggérés par Benedetto Croce, Jean Paul Sartre et Henri Meschonnic : la fonction de la poésie, l'attitude du poète et le travail de communication poétique.

En traitant du langage, Benedetto Croce, dans son célèbre *Essais d'esthétique*, soutient qu'il n'y a pas de séparation entre le contenu et la forme; les deux, dit-il, sont fruits d'une réalisation intuitive et logique du poète. Il serait erroné d'affirmer que toute poésie engagée manque d'autonomie ou privilégie le contenu à la place de la structure. De même, le

¹⁵⁰. Le «texte» s'entend d'«un objet abstrait résultant de la soustraction du contexte opérée sur l'objet empirique (discours)», tandis que le discours s'entend d'«un énoncé caractérisable certes par des propriétés textuelles mais surtout comme acte de discours accompli dans une situation (participants, institutions, lieu, temps).» Jean-Michel Adam formule cette définition de la manière suivante : **Discours = Texte + contexte; Texte = discours - contexte**. Quand Adam parle du texte comme d'un objet abstrait, il faut comprendre que ce n'est pas le sens de l'élément matériel sur papier, résultat de l'écriture qu'il faut considérer, mais il s'agit d'une élaboration théorique à partir des significations: c'est donc un travail de l'analyste, d'où son caractère abstrait.

¹⁵¹. Mihkail Bakhtine, *op. cit.*, p. 38.

philosophe souligne que le texte opère une synthèse entre ces deux niveaux inconcevables en dehors de leur unité :

[...] si poésie et langage ne sont pas deux mais un, l'étude de la poésie ne peut se faire sans tenir compte du langage du poète, qui explicitement ou implicitement est toujours pris en considération, ni l'étude du langage sans tenir compte de la poésie; et on ne peut même pas distinguer là deux parties que l'on pourrait dire l'une générale et l'autre particulière, l'une relative du sujet lyrique de la poésie et l'autre au langage dans lequel il se concrétise, et ainsi de suite¹⁵².

Cette double déclaration sur la poésie comme langage du sujet lyrique s'inscrit sur une toile de fond de nature moralisante contre laquelle elle réagit. Pour Croce, toute appréciation de cette nature «sera hors de propos pour le jugement esthétique.»¹⁵³. Un autre aspect attire ici l'attention, celui d'une dynamique centrée sur le phénomène du conditionnement de double sens : il y a un «autre langage» dans l'œuvre poétique. Toujours selon Croce, le poème ne reçoit pas seulement un conditionnement, mais exerce aussi une action sur le lecteur : «La poésie ne présuppose pas seulement les autres formes de l'activité spirituelle humaine mais [est] présupposée par elles, *qu'elle [est] non seulement conditionnée mais conditionnante* [...]»¹⁵⁴. Cette vue s'avère extrêmement importante pour nous dans le sens où elle défait, en

¹⁵². Benedetto Croce, *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991, p. 244.

¹⁵³. *Ibid.*, p. 20.

¹⁵⁴. *Ibid.*, p. 54. Nous soulignons.

partie, les polémiques sur la notion de l'engagement, quand celle-ci est reliée à la forme poétique. Voyons quelques opinions qui suscitent un débat autour de la problématique.

Matvejevitch, poète russe militant, met en relief les controverses qui surgissent autour de l'engagement dont il indique deux types distincts : un de tendance socialiste qui «conduit aux déformations staliniennes de la conception léniniste de l'“esprit de part”, l'autre sartrien qui affirme que le principal rôle de l'écrivain est celui de témoin, critique et responsable de son temps»¹⁵⁵. D'après le théoricien russe, la notion d'engagement se relie à l'action transformatrice des façons de vivre (*modus vivendi*) et des créations culturelles. Nous établissons ici une rapide comparaison entre la poésie engagée et la poésie de circonstances¹⁵⁶. Même s'il est difficile de trouver une définition définitive et satisfaisante de la «poésie de circonstance», dit Matvejevitch, il reste toujours la possibilité d'un consensus. Mentionnons alors deux acceptions majeures qui aideront à comprendre deux faces de l'engagement pour la comprendre : une qui se réfère à la «détermination personnelle et intime de l'être»¹⁵⁷, donc

¹⁵⁵. Predrag Matvejevitch, *Pour une poétique de l'événement: la poésie de circonstance suivie de l'engagement et l'événement*, Moscou, Union Générale d'Éditions, 1979, p. 47.

¹⁵⁶. La poésie de circonstance est une forme faible de la poésie engagée. Comme celle-ci, elle s'adresse à la promotion de la solidarité humaine, en toutes les occasions de joie et de tristesse. La poésie engagée est plutôt orientée vers la lutte pour la liberté ou la rupture des entraves qui empêchent la promotion de l'être humain. Les deux témoignent de la fraternité humaine, mais la première est une eau calme alors que la deuxième est une eau tumultueuse.

¹⁵⁷. Predrag Matvejevitch, *Pour une poétique de l'événement*, *op. cit.*, p. 202.

une conception subjective, et l'autre qui s'inscrit dans un contexte collectif social, donc, objectif. Cette dernière prélude à sa propre conception de l'engagement poétique qui, avant tout, est de nature collective. Un complément à cette définition consisterait dans le fait à thématiser le socio-historique, sans pourtant rompre avec les prises de position subjectives, de la part du "je". Mais la conscience d'une certaine réalité manifestée dans le chant poétique ne saurait à elle seule constituer une définition de la poésie engagée. Il est nécessaire que cette poésie soit universelle, c'est-à-dire qu'elle «se transpose du particulier au général» en prenant «un sens valable, durable et éternel»¹⁵⁸. Pour cela, il faut que la réalité conjoncturelle soit assimilée par le sujet, comme l'a si bien dit Paul Éluard : «La circonstance extérieure doit coïncider avec la circonstance intérieure comme si le poète lui-même l'avait produite.»¹⁵⁹. Cette convergence entre la circonstance externe et la disposition interne positionne le poème sur le parcours de l'évolution humaine. Paul Éluard affirme que le poète, en s'appropriant un fait collectif comme une «vérité particulière», remet constamment le monde en question. C'est en ce sens spécifique qu'il se révèle «un poète de la *circonstance*»¹⁶⁰. D'ailleurs, pour Éluard, la poésie revêt une utilité, une notion qui rappelle Horace : la poésie doit servir; elle est une

¹⁵⁸. *Ibid.*, p. 110.

¹⁵⁹. Paul Éluard, «Poésie de circonstance» in *Le Poète et son ombre*, Paris, Seghers, 1963, p. 116.

¹⁶⁰. *Ibid.*, p. 109. Nous soulignons.

arme, un outil. Elle avertit, elle ouvre la conscience, elle conjoint le dire et le sentir :

Il faut aussi nous persuader que pour qu'un poème de circonstance se transporte du particulier au général et prenne par-là un sens valable, durable, éternel, il est nécessaire que la circonstance s'accorde avec les plus simples désirs du poète, avec son cœur et son esprit, avec sa raison [...] ¹⁶¹.

Benedetto Croce tient un point de vue semblable à celui de Paul Éluard quand il considère le phénomène de transfiguration des passions élevées en image dans la poésie. De même, le contact avec son public se fait indispensable : «Le poète moderne a, évidemment, une idée bien moins précise de son public, mais il ne perd pas non plus de vue – si indifférent au succès et si ésotérique qu'il se veuille – les réactions extérieures que provoquera son œuvre» ¹⁶². Sartre nous parle de l'importance de la participation du destinataire à l'œuvre :

le public intervient avec ses mœurs, sa vision du monde, sa conception de la société et de la littérature au sein de la société, il cerne l'écrivain, il l'investit et ses exigences impérieuses ou sournoises sont les données de fait à partir de quoi l'on peut construire une œuvre ¹⁶³.

Mais il ne s'arrête pas là. D'après lui, l'engagement en littérature s'investit de fonctions

¹⁶¹. *Ibid.*, p. 116.

¹⁶². Predrag Matvejevitich, *La poésie de circonstance : étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, Nizet, 1971, p. 100.

¹⁶³. Jean-Paul Sartre, «Qu'est-ce que la littérature» in *Situations II*, Paris, Gallimard, p. 125.

multiples; y participent l'histoire et l'éducation ou ré-éducation du public, la démystification des mythes assimilés au cours de l'enfance, de la société bourgeoise et de l'écriture même. Cette démystification concourt à l'insertion «au plus tôt, au moins tard, dans l'Histoire [...]»¹⁶⁴. Il serait souhaitable en ce sens, que toute écriture soit engagée. Mais ne l'est-elle pas, lorsque l'écrivain s'engage envers son langage? Ne l'est-elle pas, si la littérature maintient un rapport avec un monde de significations, se faisant «une action de dévoilement»¹⁶⁵? Sartre croit du reste que, par sa prise de conscience, l'écrivain est d'office un médiateur :

Je dirai qu'un écrivain est engagé lorsqu'il tâche de prendre conscience la plus lucide et la plus entière d'être embarqué, c'est-à-dire, lorsqu'il fait passer pour lui et pour les autres l'engagement, de la spontanéité immédiate, au réfléchi. L'écrivain est médiateur par excellence et son engagement est médiation¹⁶⁶.

En effet, le philosophe signale une dynamique de l'œuvre littéraire qui l'identifie en tant que «mouvement». Et ce dynamisme implique un acte concret de lecture par le public. En termes de la pragmatique, nous croyons que l'activité poétique dite engagée n'exclut pas la dimension contextuelle du texte et du travail du lecteur. Au contraire, d'après nous, pour que

¹⁶⁴. Jean-François Louette, «Sur l'engagement sartrien : *Les Mots*», in *Temps Modernes*, n° 587, avril-mai 1996, p. 72.

¹⁶⁵. Jean-Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1993 [1948], p. 28. «Coll. folio-essais»

¹⁶⁶. *Ibid.*, p. 84. Cf. *Situations II*, op. cit., p. 124.

le poème accomplisse sa fonction communicative et corresponde à l'acte perlocutionnaire par la production d'effets qu'il peut réaliser, il est non seulement nécessaire que participent le locuteur et l'interlocuteur dans le processus d'interprétation du texte, mais aussi que les circonstances de cette énonciation soient appropriées. Ainsi, les questions esthétique, cognitive et éthique se joignent à celle du travail de la forme pour constituer l'engagement poétique. Cependant, ce n'est pas évident pour tous. De là les controverses auxquelles donne lieu la notion. Examinons-en quelques-unes.

2.1.2 - Les controverses sur la notion de l'engagement poétique

Nous comptons des contraintes à la fonction de la poésie moderne. En effet, certains affirment que la poésie engagée est artificielle parce qu'elle dépend de certaines allégeances idéologiques ou du mécénat qui la soutient. Dans ce cas, au lieu de servir la liberté, la poésie se trouve elle-même confisquée, subjuguée. D'autres lui opposent la question esthétique dont parle Croce. Pour le philosophe, seul compte le contenu moralisateur; le niveau formel du poème est secondaire. Cette vision se rapproche de celle d'Horace qui souligne la valeur moralisante et éducatrice de la poésie. Pourtant, nous décelons chez Matvejevitch, un point de vue raisonnable. Il libère la fonction réelle de la poésie engagée d'une inféodation idéologique exclusive. Le thème ou le sujet n'est pas la qualité déterminante d'une œuvre poétique dite engagée. Idéalement, le style de l'œuvre engagée est aussi un travail, une élaboration qui doit être modérée sous peine de l'emporter sur le contenu. C'est, du moins, notre interprétation du

propos suivant :

Les deux attitudes peuvent, semble-t-il, être également excessives : s'il est vrai que l'engagement suppose généralement la partialité, il est tout aussi vrai que l'impartialité parfaite n'existe point. S'il arrive souvent, dans la poésie dite engagée, que l'engagement engloutit la poésie, il n'est pas moins vrai qu'à force de s'enfermer en soi-même, elle dévore ses propres entrailles¹⁶⁷.

Même si nous trouvons chez le poète russe une certaine façon d'envisager la question de la forme et du contenu dans la poésie, en tentant une conciliation entre les deux facettes, nous faisons encore face à l'impasse d'un dualisme qui demeure sans réponse et aboutit, soit sur la tendance formaliste, soit sur la tendance historiciste de la littérature. La poétique de Henri Meschonnic fournit, à notre avis, une explication plus complète du rôle de la poésie. Dans la ligne de Wittgenstein, la poésie comme langage est repensée dans l'échange intersubjectif, le sujet étant conçu historiquement. Le mérite de ce théoricien a d'abord été de renier cette opposition entre le contenu et le signe – qui est le symbole d'une conception platonicienne qui a perduré jusqu'à Saussure. Ce qu'essaie de faire Meschonnic, c'est d'échapper à la théorisation simpliste autour du langage. Il affirme que celui-ci est associé à la vie. Ainsi, la poésie ne se fonde pas sur la conception sacralisante d'un objet figé, auto-suffisant et unilatéral, mais sur le rapport avec l'expérience du langage ordinaire dont elle fait partie. De cette manière, Meschonnic déplace les acceptions courantes et restitue au langage poétique

¹⁶⁷. *Ibid.*, p. 208.

l'espace d'une rythmique irréductible aux idées, interdisciplinaire et qui rejoint la rime, la stylistique, la rhétorique. Cette rythmique atteste la présence d'un sujet individuel et collectif, d'où la métaphore créée par l'auteur selon laquelle le langage est une rythmique du sujet et par conséquent, il est associé à la société.

Cette visée s'impose à bien des égards qui condamnent l'opposition plaidée par Saussure (contenu/forme). En effet, en supprimant cette opposition, la forme comme partie constitutive du sens défait la pensée structuraliste qui sanctionne les deux instances. Ainsi, il faut que, dans l'acte d'écriture, le projet esthétique ne se suffise pas à lui-même, mais se joigne à un programme éthique qui le justifie. Tel est le cas des esthétiques d'avant-garde dont le surréalisme et le dadaïsme, par exemple, qui ont adopté une rhétorique de la rupture et de la violence :

La discontinuité produite par les différentes formes de collages, dans les textes surréalistes, traduit donc la volonté de rompre avec le développement traditionnel du roman ou du discours philosophique. Il s'agit de saccager une certaine idée de la continuité du texte, lisse et cohérent, gouverné par une raison à l'abri des embardées et des excès¹⁶⁸.

En ce sens, nous croyons que le concept de la poésie pure est vide. La poésie, en tant que «créatrice de valeurs [et] de subjectivité»¹⁶⁹ en fondant un sujet, elle s'enracine dans une réalité historique et la revendique constamment; il faut que ses nouvelles formes soient «son

¹⁶⁸. Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997, p. 165.

¹⁶⁹. Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, P.U.F., 1985, p. 218.

prolongement»¹⁷⁰. Ainsi, la poésie, vue comme un agencement d'énoncés, communique les attentes d'un groupe dont le poète n'est que le médiateur. Prise dans ce sens plus vaste du langage, la poésie constitue une action et réalise des actes performatifs et illocutionnaires de façon à faire participer le public. En somme, nous répétons que non seulement le contenu, mais le discours (comme forme) relève de cette participation.

Pensons au fait que le choix des éléments à combiner ainsi que la façon dont ils sont disposés à l'intérieur du discours, manifestent déjà une prise de position du poète dont relève le type d'engagement effectué. Ce choix implique un savoir-faire dont nous parle Sartre. Après avoir insisté sur la mission de l'écrivain comme dispensateur d'un savoir, le philosophe ajoute à celui-ci un plaisir, c'est-à-dire qu'il doit «donner à ses lecteurs une certaine affection que l'on a coutume de nommer plaisir esthétique et que je nommerais plus volontiers, pour ma part, joie esthétique; et que cette affection, lorsqu'elle paraît, est signe que l'œuvre est accomplie»¹⁷¹. Nous soupçonnons qu'une des forces qui entourent l'engagement d'une œuvre avec un public, c'est la compréhension qui ressort d'une identification de l'artiste avec le temps où il se met à produire :

Nous sommes plus sûrs du passé limité que de l'avenir sans bornes. Aussi faut-il être fidèle au temps, se garder de ce qui l'entame, du stérile retour en arrière. Et la fidélité,

¹⁷⁰. Nathalie Piégay-Gros, *op. cit.*, p. 152.

¹⁷¹. Jean-Paul Sartre, *Situations II*, *op cit.*, p. 107.

c'est de garder les yeux ouverts, sur soi-même et sur le monde, à l'endroit du miroir, à l'envers du miroir, pour interdire la nuit¹⁷².

Cette attitude que doit avoir le poète se retrouve au coeur de la littérature engagée dont nous décelons trois fonctions de base. Signalons d'abord la fonction transformatrice de l'œuvre lorsqu'elle est au service d'une cause, lorsqu'elle veut promouvoir des changements dans la société en «réaction à une situation intolérable»¹⁷³. C'est à travers l'élaboration de sa forme que la poésie mobilise ses revendications. Une deuxième fonction, liée à la première, est la création d'un nouvel espace public qui pourrait intégrer les dissemblances et éliminer les «inégalités les plus flagrantes»¹⁷⁴. Une troisième fonction, enfin, est combative. Elle guerroye contre tout état d'aliénation en vue de susciter une conscientisation individuelle et collective.

Cette fonction est nettement idéologique. Elle se propose :

de secouer les forces d'inertie qui paralysent le corps social, d'augmenter l'entendement d'une communauté, d'améliorer notre rapport au réel; qu'elle s'oppose à l'injustice et réagit contre le confort et l'indifférence; qu'elle veut créer un espace communicationnel qui favorisera des interactions dynamiques et créatives, démocratiser le politique et dénoncer les abus engendrés par la propriété privée¹⁷⁵.

Un aspect important se révèle toutefois de ces trois fonctions référées : la liberté. Elle

¹⁷². Paul Éluard, *op. cit.*, p. 112.

¹⁷³. Luc Lavallée, «La littérature engagée au Québec» in *op. cit.*, p. 93.

¹⁷⁴. *Ibid.*, p. 92.

¹⁷⁵. *Ibid.*, p. 94.

est au cœur de la littérature engagée. Même combative et prônant une transformation au sein de la société, c'est l'appel à la libération d'un état d'oppression qui est au fond de tout engagement. En effet, la notion d'engagement de Sartre dépasse les auspices de l'idéologie. Sartre a fondé sa pensée philosophique autour de concepts de liberté et d'historicité, et cela englobe dès l'acte d'écrire et de publier clandestinement jusqu'à faire résistance à toute forme d'imposition, de répression sociale. Ce geste demeure la clé d'une littérature qui, selon Sartre, est «occupée du temps présent dans le débat politique»¹⁷⁶, autrement dit, «écrire est une tâche ou un devoir qui s'impose à la liberté de l'écrivain»¹⁷⁷ dont le texte n'est que sa représentation la plus significative. C'est en tenant compte de cette dernière, où «le thème idéologique est toujours affecté d'un indice de valeur social [et donc de liberté]», que nous étudierons l'engagement socio-culturel, voire politique chez nos deux poètes.

Résumons nos acquis. Nous partons du principe de base que la poésie constitue un tout indissociable où la forme et le sujet composent une totalité. Selon Henri Meschonnic, «le politique est dans la structuration même du langage»¹⁷⁸ et «dans le rythme se montre le sujet,

¹⁷⁶. Denis Benoît, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris Seuil, 2000, p. 268

¹⁷⁷. *Ibid.*, p. 46.

¹⁷⁸. Henri Meschonnic, *Pour la poétique II*, op. cit., p.73.

tout sujet, et le fonctionnement du sujet dans le langage»¹⁷⁹. Autrement dit, la poésie s'inscrit dans la zone-limitrophe d'échanges avec l'éthique, l'histoire et la rhétorique. C'est la raison pour laquelle nous supposons que la pragmatique, en tant que méthode interdisciplinaire, sera un outil indispensable dans notre démarche d'analyse discursive. En outre, toutes ces caractéristiques permettront de mettre en relief les éléments nécessaires à l'organisation de l'énonciation poétique et de l'interaction de celle-ci avec la sphère publique, c'est-à-dire, le politique et le social. Alors, il s'agit d'un travail qui passe par l'écoute de l'autre et qui est centré sur la notion d'expérience.

2.2 - La thèse de Sartre

Avant de nous pencher sur les manifestations de l'engagement chez Gaston Miron et Manuel Bandeira, nous sentons le besoin d'approfondir l'idée sartrienne de l'engagement de l'écrivain. Nous savons que le philosophe existentialiste dénie injustement toute capacité d'engagement de la poésie :

[...] on comprendra facilement la sottise qu'il y aurait à réclamer un engagement poétique. Sans doute l'émotion, la passion même – et pourquoi pas la colère, l'indignation sociale, la haine politique sont à l'origine du poème. Mais elles ne s'y expriment pas, comme dans un pamphlet ou dans une confession. A mesure que le prosateur expose des sentiments, il les éclaire; pour le poète, au contraire, s'il coule ses passions dans son poème, il cesse de les reconnaître : les mots les prennent, s'en

¹⁷⁹. Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, op. cit., p. 89.

pénètrent et les métamorphosent; ils ne les signifient pas, même à ses yeux¹⁸⁰.

Ce passage montre clairement la partialité de Sartre. Premièrement, il articule une opposition formelle vers/prose sans daigner lui conférer une substance qui dépasse la simple émotion. Ensuite, il met en balance du côté de la prose le poids de l'arrangement des mots dans l'espace blanc qui, comme par magie, et par un don inné de métamorphose et d'étrangeté, réalise la proposition austinienne du «Quand dire, c'est faire»¹⁸¹. C'est ainsi que Sartre néglige les cas où prose et vers s'interposent. Prenons, par exemple, Baudelaire et Mallarmé. Le premier institue dans une partie de son œuvre l'élimination du vers, alors que l'autre effectue sans crier gare le passage du vers à la prose. En effet, *Un Coup de dés* représente une «synthèse du vers et de la prose»¹⁸².

Barbara Johnson¹⁸³, en examinant la distinction entre le vers et la prose, montre la conjonction de ces deux modes d'écriture dans une espèce de troisième langue. Dans la foulée de Baudelaire, le travail d'écriture de Mallarmé semble suivre une évolution en deux temps ou deux périodes faussement dichotomiques, car la seconde est le point d'aboutissement de la

¹⁸⁰. Jean-Paul Sartre, *Situations II*, op. cit., p. 69.

¹⁸¹. John L. Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970 [1962].

¹⁸². Suzanne Bernard, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris, Nizet, 1959, p. 311.

¹⁸³. Professeure au Département de Français et de Littérature à l'Université de Yale. Elle a publié plusieurs livres et articles dans le domaine de la littérature, théorie et critique littéraires les mettant en rapport avec la philosophie et la psychanalyse.

première :

On peut donc dire que chez Mallarmé les deux périodes se distinguent l'une de l'autre de la façon suivante: alors que la première période conserve – à la manière de Baudelaire – la dichotomie entre vers et prose (par l'écriture simultanée d'une œuvre poétique versifiée et de poèmes en prose), la deuxième période n'efface pas simplement cette dichotomie, mais lui substitue une autre, plus complexe et contradictoire : la dichotomie entre vers et prose. Or, cette nouvelle dichotomie n'est pas simplement un accident de l'œuvre mallarméenne : elle constitue, en réalité, sa principale découverte¹⁸⁴.

À cet égard, Benedetto Croce nous fournit une explication très claire : «en ce qui concerne la différence entre l'expression poétique et l'expression "prosaïque" le problème en question peut être considéré comme bel et bien liquidé depuis qu'Aristote en montra l'inconsistance, observant que les philosophies se présentent en discours lié ou métrique, et les poésies, en discours "délié"»¹⁸⁵.

Ces opinions diverses montrent, à notre avis, que la question de la forme poétique se trouve loin d'être un obstacle à l'engagement. Il en découle que la structure textuelle, indépendamment du genre, peut adopter des comportements non normatifs, des écarts rebelles aux règles. Comme l'a remarqué Bruce Lawder : «l'existence des règles prosodiques donne

¹⁸⁴. Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1979, p. 187.

¹⁸⁵. Benedetto Croce, *La poésie : introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*, Paris, P.U.F., 1951, p. 12.

au poète la possibilité de les briser; la promotion de ces règles au niveau d'un symbole d'ordre permet au poète de faire de leur infraction un acte idéologique ou symbolique»¹⁸⁶. Nous sommes donc convaincue que la forme peut constituer un grand allié à l'engagement poétique.

Poussons notre réflexion. En évoquant le concept de mimésis (Aristote, IV^e siècle), ou celui de l'imitation défendu par la doctrine classique, il nous semble légitime de parler d'engagement poétique. La notion de mimésis n'implique-t-elle pas, à un certain point, un sens idéologique? Le processus de mimésis se conçoit difficilement sans référence à une antériorité généralement discursive, ce qui renvoie à la notion dialogique du texte littéraire de Bakhtine ou encore à celle d'intertextualité de Kristeva. Or, là où il y a discours ou interdiscours, dit Dominique Maingueneau¹⁸⁷, il y a formation discursive, c'est-à-dire, groupe idéologique. Dans cette voie, à travers l'agencement des composants de la poésie, des actes de langage, des formes acquises, des détournements, de la typographie, des blancs, des jeux sonores et du rythme, la poésie *représente* un «ordre» du monde : «la mimésis poétique a pour finalité de produire une représentation artistique de la réalité»¹⁸⁸. Il faut toutefois expliquer que la notion de mimésis ne se borne pas à celle de la description ou de la simple dénomination. Les poètes

¹⁸⁶. Bruce Lawder, *Vers le vers*, Paris, Librairie Nizet, 1993, p. 47.

¹⁸⁷. Dominique Maingueneau, *Genèses du discours*, Bruxelles, Pierre Mardaga, 1984, pp. 10, 11 et 30.

¹⁸⁸. Alain Vaillant, *La Poésie : initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Nathan, 1992, p. 13.

modernes, dont Mallarmé, nous parlent d'un procédé connu comme la transposition où la relation entre les éléments constitutifs du poème et les choses s'effectue par l'effet de suggestions ou d'allusions. En effet, si nous examinons les productions poétiques contemporaines, nous remarquons une nouvelle rythmique du sujet, qui par le trou, la fragmentation, le silence sur la page et les suspensions, *communique* ou suggère une situation du sujet par sa force représentative; elle apporte une *signifiance*¹⁸⁹ pour reprendre le terme de Michael Riffaterre. De cette manière, nous sommes d'accord avec l'affirmation de Jean-Michel Adam selon laquelle la poésie n'a pas le même degré d'ancrage pragmatique que celui d'autres types d'énoncés relativement stables (le dialogue, la lettre, le récit familial, le roman, l'exposé scientifique, le commandement militaire, les discours de la propagande publicitaire et politique); autrement dit, instauré comme matérialité résultant d'un choix de l'écrivain, l'appel fait au public diffère en intensité et, par conséquent, en signifiance.

Cette signifiance nous met sur le droit fil de la valeur performative du langage poétique. La poésie, de façon indirecte, par induction du contenu et de la forme, produit des effets d'ordre psychologique ou idéologique (la peur, l'allégresse, la compassion et la sympathie), soit tout un ensemble de valeurs et de principes sur lequel le texte s'établit. Cela est attesté dans la poésie lyrique que nous croyons vouée à l'expressivité ainsi qu'à la poésie épique où

¹⁸⁹. Comprendons par *signifiance* «ce pouvoir spécifique grâce auquel tout acquiert une signification dans le poème.». *Ibid.*, p. 118.

les sujets du récit deviennent les figures collectives par la reprise des rôles et des tensions de l'Histoire. Ces sujets représentent donc un groupe social : le peuple, une classe ou le gouvernement; en bref, «les héros [sont] chargés de les représenter, et le moi poétique se fond dans la masse des hommes»¹⁹⁰. La tâche qui incombe à la structure du poème est aussi mentionnée par Roger Caillois qui traite du poétique dans le champ de l'imaginaire. L'éthos et le sens de l'œuvre ne prennent du relief que grâce au pouvoir combinatoire de la poésie. Cette puissance poétique se donne à travers «les couleurs, les rythmes, les sons» afin de «provoquer un besoin pour le combler ensuite, composer la surprise et l'attente et d'établir les moyens convenables à chaque fin»¹⁹¹. Cela indique que la poésie, par l'ensemble d'émotions qu'elle déploie, provoque des réactions chez le destinataire.

La signifiante, est donc produite en fonction de la force d'évocation de l'orientation configurationnelle du texte; il faut non seulement envisager le discours comme épisodique, constitué par des propositions l'une après l'autre, mais comme dimension sémantique référentielle et énonciative. Jean-Michel Adam insiste sur cette perception d'un tout du texte par l'orientation configurationnelle en affirmant que pour que le texte soit perçu comme «un tout cohésif et cohérent», il faut qu'il comporte «un ancrage énonciatif, lui aussi plus au moins homogène, et une orientation argumentative globale : un acte de discours, explicite ou non,

¹⁹⁰. *Ibid.*, p. 100.

¹⁹¹. Roger Caillois, *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, p. 36.

résumant l'orientation pragmatique du texte»¹⁹². En plus, il faut que le texte soit l'objet d'un traitement spécifique de la part du lecteur : celui-ci doit chercher à identifier une intention soit du texte, soit de son auteur, cette intention pouvant même constituer une image. D'après Caillois, l'image a une importance prépondérante, et ce, même si elle fait corps avec le vers : «elle [la poésie] est également [l'art] de déceler et de choisir les références les plus suggestives, celles qui suscitent dans la sensibilité et dans le souvenir des échos persuasifs et émouvants.»¹⁹³. De cette façon, nous attestons que l'image tissée par l'ensemble de ces données référentielles et formelles, communiquent une cosmovision du poète.

Certains soutiennent la conception que la poésie devient moins pure et dépourvue de plénitude si elle véhicule un contenu idéologique ou politique. Nous trouvons cette opinion discutable. Nous pourrions nous demander si, une fois engagée, la poésie perdrait de la force et de la valeur et irait jusqu'à tomber dans l'oubli. De nombreuses théories essaient de répondre à la question, mais celle qui a plus contribué en problématisant est la théorie de la réception qui centre la perspective sur le rapport entre l'œuvre et le lecteur. Cette théorie paraît ouvrir une fenêtre sur le rôle de la poésie en échappant aux opinions réductrices de la frontière entre texte et contexte. Nous n'avons à penser qu'au romantisme individualiste qui tend à

¹⁹². Jean-Michel Adam, «Pour une pragmatique linguistique et textuelle» in Claude Reichler (dir.), *L'Interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989, p. 207.

¹⁹³. Roger Caillois, *op. cit.*, p. 168.

privilégier la singularité de l'écrivain et à minimiser la nature institutionnelle de l'exercice de la littérature, ainsi qu'au déterminisme (marxiste) qui ne voit le texte que comme un reflet du social. La fonction de la poésie ne s'accomplit que dans la relation avec le lecteur, telle que nous l'avons vue. Elle est reliée au principe dialogique (Mikhail Bakhtine). En effet, toutes ces théories ont contribué à l'analyse du fait poétique.

Si nous examinons la poésie du point de vue ontologique, nous savons qu'elle n'est communicable qu'en contact avec le public, même si pour cela, elle doit traverser la «tribu»¹⁹⁴ – en s'institutionnalisant comme œuvre littéraire – pour établir ce contact. Pour cette raison, nous n'acceptons pas qu'elle soit élaborée en dehors du sens, ou qu'elle ne porte pas d'intentionnalité/émotivité du sujet. Cela nous ramène à la conception de Meschonnic. En faisant une épistémologie de l'écriture¹⁹⁵, l'auteur affirme que l'écriture «travaille l'individu, le social, et leur rapport.»¹⁹⁶; ce rapport n'étant possible que dans et par l'énonciation. Ainsi, à récuser toute contextualisation dans la poésie, nous finissons par l'appauvrir. Cette opinion est d'ailleurs partagée par Benedetto Croce : «[...] il faut considérer comme un excès de

¹⁹⁴. Terme emprunté à Dominique Maingueneau pour désigner la paratopie de l'écrivain. Cf. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, Paris, Bordas, 1986, pp. 29-30.

¹⁹⁵. Meschonnic différencie l'écriture de la poétique; la première serait une « activité de connaissance spécifique » d'une pratique, d'un agir, d'un se faire qui est un vous faire, dit-il, tandis que la deuxième serait un travail «chemin vers». *Pour la poétique V*, «Poésie sans réponse», Paris, Gallimard, 1970, p. 429.

¹⁹⁶. *Ibid.*, p. 406.

défense les affirmations que l'on rencontre fréquemment chez les critiques, les poètes et les fins connaisseurs, selon lesquelles la poésie est création de beauté sans contenu ni signification : comme si la beauté n'était pas justement la transfiguration décrite dans l'Évangile selon saint Mathieu [...]»¹⁹⁷. Cette vision nous mène à la conclusion que les formes variées du poétique (la tragédie, l'idylle, le conte, etc.) constituent les modalités «d'une grande confession»¹⁹⁸, autrement dit, d'une attitude envers soi et envers les autres. En revanche, même si la poésie véhicule un contenu politique, il faut prêter attention à l'aspect naturel et à la spontanéité de l'expression qui peut engendrer aussi une telle revendication qu'elle soutient auprès de la foule ou d'une classe sociale.

Les fonctions d'historicité et d'actualité exercées par la poésie sont donc au cœur de sa valeur performative. Henri Meschonnic dans *Les états de la poétique*, nous fait réfléchir sur ces deux fonctions quand il mentionne le rôle critique de la poésie; conçue comme «une activité et, en tant que telle, radicalement historique, empirique, comme tout le langage», la poésie est «toujours la critique de la poésie»¹⁹⁹. C'est dans cette acception que, d'après nous, l'examen de la poésie en tant qu'action métalinguistique, et pourtant critique, se révèle

¹⁹⁷. Benedetto Croce, *La poésie : introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*, op. cit., p. 7.

¹⁹⁸. *Ibid.*, p. 8.

¹⁹⁹. Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, op. cit., p. 184.

indispensable pour saisir sa spécificité, même ambivalente, car elle a une historicité et une actualité, une réflexivité et une intertextualité :

Demander que de la seule pratique de la littérature naissent les notions pour la penser est une question inextricable. Car elle montre en même temps une exigence et une impossibilité. Exigence de penser une spécificité [...], comme une activité définissable par elle-même. [Cette question] de la spécificité ne peut être isolée que sur le plan spéculatif ou prescriptif (la rhétorique, la philosophie du langage)²⁰⁰.

Certes, elle ne va pas de soi, elle demande une théorie critique située à l'intersection entre le langage, la littérature, l'histoire et l'inconscient. En rapprochant le plan de la réception de celui de la production (non seulement de la part de l'auteur, mais aussi du sujet collectif), la poétique contemporaine rend la lecture du texte plurielle, ambivalente, ouverte. En ce sens, la pratique de l'engagement dans les mouvements artistiques du modernisme, ne fait qu'amorcer la réaction aux modèles et aux idéologies de l'oppression, voire la contre-idéologie. Thierry Galibert, en analysant le passage d'un individualisme anarchiste à la tendance collective, se réfère au poids révolutionnaire de mouvements poétiques, comme le surréalisme, le dadaïsme et l'expressionnisme. Tous réagissent contre la nouvelle condition de l'homme dans une société aliénante²⁰¹. En raison de tous ces faits, nous pouvons sûrement nous objecter à l'idée sartrienne selon laquelle seulement la prose sert à l'engagement. En fonction de sa

²⁰⁰. *Ibid.*, *Pour la poétique V*, op. cit., p. 419.

²⁰¹. Thierry Galibert, *Le poète et la modernité : poétiques de l'individu de Gérard de Nerval à Antonin Artaud*, Paris, Éd. L'Harmattan, 1998, p. 142.

signifiante, de son processus d'élaboration, de sa structure et de sa force illocutoire, la poésie est bien porteuse d'un engagement en tant que forme elle-même. D'après nous, la poésie dépasse toute tentative d'encadrement soit par les formalistes, soit par les socio-critiques; elle se détache de ces grilles pour ouvrir une troisième voie, celle qui recoupe les frontières de toute explication théorique moniste. Pour rendre compte de cette dimension sociale de la poésie, il faut que l'approche méthodologique soit de nature interdisciplinaire, ce qui est dans l'ordre de la pragmatique intégrée.

Le prochain point tentera de faire le lien entre la conception de l'engagement et celle de la subjectivité poétique. Sachant que l'engagement constitue une manière d'agir et d'intervenir sur une situation réelle pour la changer, le cadre et les recherches de la pragmatique nous seront d'une grande valeur opérationnelle, pour l'identification du phénomène. Leur rapport avec «l'énonciation de la subjectivité dans le discours»²⁰² sera la pierre angulaire de nos analyses ultérieures. Commençons par examiner comment la pragmatique peut contribuer à saisir le rôle de l'engagement et comment elle fonctionne dans l'analyse du texte littéraire.

²⁰². Catherine Kerbrat Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, Cf. pp. 32, 72-73 où l'auteur nous explique comment arrive le glissement de la subjectivité dans le discours.

2.3 - Le positionnement de l'engagement dans le cadre de la pragmatique et son rapport avec la subjectivité

Au contraire de la conception structuraliste du texte littéraire où les éléments sont placés dans une mise en suspens de la référentialité, la tâche de la pragmatique consiste à dépasser la perspective de l'immanence linguistique. Autrement dit, en s'appuyant sur les données textuelles, elle nous permet de les interpréter à la lumière du contexte amené par l'auteur dans son œuvre.

Le champ de la pragmatique²⁰³ est très vaste. Plusieurs tendances abordent d'une façon ou d'une autre le texte poétique. Anne Reboul et Jacques Moeschler²⁰⁴ ont bien montré les diverses tendances de la pragmatique dont la pragmatique indexicale, la pragmatique intégrée et la pragmatique cognitive. Il nous semble que c'est la pragmatique intégrée qui est la plus utile à notre étude. Plusieurs auteurs en ont traité, centrant leurs études sur l'analyse de la conversation. Dans ce travail, nous nous en tiendrons aux concepts liés à l'énonciation du discours littéraire, et plus particulièrement, aux contributions de spécialistes en linguistique

²⁰³. La pragmatique est différente du pragmatisme, courant philosophique américain représenté par William James, John Dewey ou Richard Rorty né avant existence des études dans le domaine de la pragmatique. La naissance de celle-ci et celle des sciences cognitives (la psychologie, la linguistique et la philosophie de l'esprit) sont à peu près contemporaines.

²⁰⁴. Cf. le classement commenté par ces deux spécialistes de la pragmatique appliquée dans le *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, pp. 30-31.

textuelle et en littérature tels Jean-Michel Adam, Joseph Bonenfant, Dominique Maingueneau, J.C. Anscombre, Catherine K. Orecchioni et Antoine Culioli, pour n'en citer que quelques-uns.

De même, il faut mentionner les principales sources de l'activité pragmatique qui s'inspirent de la philosophie. Dans le cadre d'une théorie générale, distinguons trois théories pragmatiques : la linéaire, «la théorie en Y» et la cognitive. La première, dite linéaire, est issue de la tradition néo-positiviste de l'analyse du langage dont on cite d'habitude les concepts de Charles Peirce et Charles Morris (1938). D'après eux, la sémiotique est constituée par les composantes suivantes : une syntaxique (limitée à l'étude des rapports entre signes), une sémantique (qui traite de la signification des signes) et finalement, une pragmatique (qui traite de la relation entre les signes et leurs usagers). Mais ces trois composantes sont organisées de façon chronologique : la première serait la syntaxique, la deuxième, la sémantique, puis la troisième, le traitement pragmatique. Donc, la pragmatique serait une branche de la sémiotique qui, selon eux, aurait pour objet de traiter le rapport entre les signes linguistiques et les usagers. Chez Charles Morris, la vision de la pragmatique est limitée, en ce sens qu'il dissocie la voie pragmatique des autres domaines dont la sémantique et la psycho-sociologie. Pour lui, «la pragmatique se limitait à l'étude des pronoms de première et deuxième personnes et à celle des adverbes de lieu et de temps (ici, maintenant), toutes expressions qui tirent leur signification de données partiellement extérieures au langage lui-même, c'est-à-dire de la situation dans laquelle

la communication se produit.»²⁰⁵. Peirce, à son tour, soutient que la pragmatique doit être définie à partir de son rôle dans le cadre d'une maxime logique pour penser l'objet. Pour cela, il faut «considérer quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être produits par l'objet de notre conception» qui, à la fin, résultera dans la «conception complète de l'objet»²⁰⁶ saisie par les habitudes engendrées par cette pensée. En somme la pragmatique figure comme un principe et une méthode du bien penser.

En effet, ce sont John L. Austin et John Searle qui ont élargi la conception de la pragmatique en la transposant dans le domaine du langage. En partant du principe qu'il y a des énoncés capables de modifier un comportement, surtout les exclamatifs, les interrogatifs et les impératifs, Austin a dressé une typologie des actes de langage systématisée dans «Quand dire, c'est faire» («How to do things with words», texte anglais 1962, version française 1970). Dans cette œuvre, Austin distingue les affirmations qui sont des descriptions, appelées *constatives*, de celles qui ne sont pas des descriptions. Son travail est basé sur ce dernier type d'affirmation. En ce sens, il essaie de prouver que les affirmations ne sont pas nécessairement descriptives, ni vraies ou fausses; il les considère des pseudo-affirmations. Ainsi, en étudiant ces énoncés de forme affirmative avec des particularités – qui comportent un verbe à la

²⁰⁵. Charles Sanders Peirce, *Pragmatism as a principle and method of right thinking: the 1930 Harvard Lectures on Pragmatism*, New York, Patricia Ann Turrissi Editor, 1997, p. 111.

²⁰⁶. *Loc. cit.*

première personne du singulier de l'indicatif présent, dans la voix active qui ne sont ni vrais ni faux, ni descriptifs – , il se rend compte qu'ils correspondent à l'exécution d'une action, ce qu'il appelle énoncés performatifs. Comme conditions minimales dans le cas des performatifs, il faut que le locuteur ait un interlocuteur et que celui-ci, ayant été entendu par quelqu'un, comprenne l'acte et produise une action ou un effet. La distinction constatif/performatif se ramène à la distinction entre dire et faire. Se fondant sur cette remarque, Austin distingue trois actes : l'acte locutionnaire (qui se réalise par le fait qu'on dit quelque chose), l'acte illocutionnaire (qui s'accomplit dans et par la parole même), puis l'acte perlocutionnaire (qui réfère aux altérations provoquées chez le destinataire par les effets qu'elle provoque).

Il est important de mentionner que chez Austin, le germe d'une conception plus approfondie du plan énonciatif lui est venu après avoir constaté qu'il y a des phrases qui créent «un engagement, une sorte de contrat moral entre le locuteur et son interlocuteur, contrat qui n'existait pas préalablement»²⁰⁷. Ces phrases sont donc évaluées non en termes de vérité ou de fausseté en tant qu'affirmation , mais plutôt en termes de bonheur ou d'échec en tant qu'actes de langage.

Pour sa part, Dominique Maingueneau retient la «version de la tripartition de Morris» où la pragmatique est «conçue comme cette discipline annexe qui s'intéresserait à ce que les

²⁰⁷. Anne Reboul & Jacques Moeschler, *La Pragmatique aujourd'hui: une nouvelle science de la communication*, Paris, Seuil, 1998, p. 28. Coll. «Points/essais».

usagers font avec les énoncés»²⁰⁸. Cette vision converge avec celle de John B. Searle. Selon Searle, on peut concevoir les *actes de langage* «comme un moyen *conventionnel* pour exprimer et réaliser des **intentions**»²⁰⁹. Cette intentionnalité implicite dans quelques phrases est repérable pour Searle comme «marqueur de force illocutionnaire», porteur d'un «vouloir faire». Les actes présentent donc les «marqueurs de contenu propositionnel»²¹⁰. L'intention d'un sujet au cœur du dire se révèle enfin : le sujet de l'énonciation s'engage dans le message exprimé.

Sur le terrain de la littérature, ces propositions seront analysées en fonction de la subjectivité de l'énonciation du langage, ce que la pragmatique, comme instrument méthodologique, nous aidera à faire. Toutefois, il reste à souligner que l'énoncé poétique ne peut pas être analysé exactement comme l'énoncé ordinaire. D'abord, parce que la poésie est un objet de fiction (elle serait «pseudo-énoncé» selon Dominique Maingueneau), puis, étant donné la disjonction entre le locuteur et l'énonciateur, elle se trouverait dans l'énoncé de la non-fiction et disparaîtrait dans la fiction. De plus, si la référence est condition sine qua non que l'énoncé ordinaire parle de quelque chose, l'énoncé poétique, lui, en raison de sa signification,

²⁰⁸. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997, p. 4.

²⁰⁹. John Searle apud Anne Reboul & Jacques Moeschler, *La Pragmatique aujourd'hui: une nouvelle science de la communication*, op. cit., p. 30.

²¹⁰. *Loc. cit.*

parle d'«un RIEN qui n'est qu'un "contenu de représentation"»²¹¹. En outre, en ce qui a trait aux conditions de succès d'un acte de référence par rapport à un objet fictif (qui peut comporter les paradoxes, les contradictions dus à la métaphore), cela pose un problème dans la mesure où «l'inexistence des objets fictifs ne conduit-elle pas obligatoirement à l'échec des actes qui font référence à ces objets?»²¹². La prise en compte de tous ces problèmes pragmatiques que présente la fiction (son intérêt, les conditions de succès des actes, si les actes y sont accomplis), nous conduit à envisager la poésie comme un «monde possible» qui se substitue au monde réel et empirique, même si nous ne pouvons pas évaluer les énoncés poétiques dans les termes de la loi du tiers exclu selon laquelle «une proposition donnée et sa contradictoire ne peuvent pas être toutes les deux vraies.»²¹³.

L'analyse de l'énoncé poétique nous forcera à nuancer quelques aspects pour mieux saisir l'insertion de l'historique et du social dans le discours. Plus encore, on pourra évaluer d'éventuelles correspondances entre tel discours poétique et telle société à un moment donné. C'est cette perspective de l'approche pragmatique que souligne Danielle Forget lorsqu'elle affirme :

²¹¹. Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boeck-Duculot, 1986, p. 178.

²¹². Ann Reboul et Jacques Moeschler, *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, *op. cit.*, pp. 442-443.

²¹³. *Ibid.*, pp. 439-440.

C'est plutôt la perspective spécifique dans laquelle les unités linguistiques sont abordées qui caractérise la pragmatique où l'individu se constitue en sujet de son discours grâce à des règles intérieures à la langue qui lui permettent d'y inscrire les destinataires, le lieu, le temps de son énonciation²¹⁴.

Cette approche recoupe le deuxième type théorique de la pragmatique, soit la «théorie en Y» (voir le schéma à la page 6). Selon cette théorie, Anne Reboul et Jacques Moeschler nous expliquent que la pragmatique intégrée à la sémantique implique l'étude du «sens» de l'énonciation sous deux aspects : celui de la signification de la phrase, qui demande une connaissance strictement linguistique, et l'autre de l'énoncé²¹⁵ qui appelle un traitement rhétorique pragmatique. Rappelons que l'objet de la pragmatique intégrée «c'est la signification de la phrase. La phrase est définie comme une unité abstraite, produit du composant linguistique. La signification d'une phrase est dérivée des seules règles linguistiques»²¹⁶. Ainsi, la sémantique rend la description de l'énoncé autonome et les analyses enrichissantes. Compte tenu de cela, nous trouvons cette perspective théorique la plus appropriée aux études littéraires, notamment la poésie. Notons que la pragmatique intégrée tire ses origines de l'étude

²¹⁴. Danielle Forget (Présentation), *Revue Québécoise de linguistique*, vol. 18, n° 1, 1989, p. 10.

²¹⁵. Présentons la distinction entre l'énoncé et la phrase. Celle-ci est l'objet de la linguistique, caractérisée principalement par sa structure syntaxique et par sa signification; elle est un produit théorique, une unité abstraite, tandis que l'énoncé appartient au plan de la communication dont les locuteurs font des échanges basé sur un contexte, une situation.

²¹⁶. Ann Reboul et Jacques Moeschler, *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, *op. cit.*, p. 85.

de la compétence linguistique en opposition à la performance. Elle est dans le sillage de la tradition francophone implantée par Benveniste et poursuivie par Ducrot. Plus exactement, nous comprenons dans la pragmatique intégrée «tous les aspects [...] encodés dans la langue». Il est bien entendu que la langue contient des instructions sur ses «usages possibles»²¹⁷. De plus, nous relevons deux éléments importants :

1 - une conception ascriptiviste du langage dans laquelle les énoncés ne disent pas des états de faits, ne remplissent pas une fonction de représentation liée à des actions, (par exemple, des actes de langage, comme ordonner, promettre, souhaiter, asserter et argumenter)²¹⁸.

2 - une conception d'auto-référence du sens, ainsi décrite par Ducrot : «le sens d'un énoncé est une image de son énonciation», c'est-à-dire que pour saisir les énoncés, il faut avant tout comprendre les motifs de leur énonciation.

Cet aspect de la pragmatique intégrée nous mène à un autre enjeu de la pragmatique : l'intention. D'orientation dialogique, l'intention maintient un certain rapport avec l'orientation

²¹⁷. Anne Reboul et Jacques Moeschler, *La pragmatique aujourd'hui*, op. cit., p. 30.

²¹⁸. Ces notions sont considérées comme étant d'une importance cruciale dans la pragmatique tel que l'affirme François Latraverse : «Ces [...] notions disent, considérées en elles-mêmes [...] : le langage ne se tient pas tout seul, les éléments qui composent ce que nous voyons et entendons ont été produits, ils s'inscrivent dans une perspective d'action et s'appuient sur des circonstances.», «Remarques sur quelques apories de la pragmatique» in *Revue Québécoise de linguistique*, vol. 18, n° 1, 1989, p. 237.

sociolinguistique; le locuteur doit avoir l'intention de dire quelque chose à quelqu'un, ce qui suppose le lecteur au moment de l'interprétation. Tout compte fait, ce traitement du texte poétique envisageant la dimension socio-culturelle va bénéficier à la fonction communicationnelle du langage.

Pour mieux comprendre comment l'engagement peut être encadré par la pragmatique tout en restant lié à la subjectivité, il est nécessaire de délimiter les paramètres d'ancrage du texte même et de mettre en lumière les principes du discours littéraire. Étant donné que l'objet de la pragmatique est «[...] à la fois discursif, communicatif et social»²¹⁹, il est nécessaire de le considérer par rapport à trois principes essentiels : l'intertextualité, le contexte et la force illocutoire. Voyons comment cela s'applique dans la pratique.

À prime abord, un texte n'est jamais une création indépendante du sujet parlant. Il véhiculera toujours une vision du monde à communiquer; il n'est pas une instance neutre. Au contraire, il est porteur d'opinions et d'idées relevant de la formation idéologique de l'auteur qui se reflète dans les choix même réalisés aux niveaux lexical, syntaxique et stylistique.

La pragmatique, comme mode d'analyse du discours et de son action sur le destinataire, permet de distinguer les usages «informatif, évaluatif, incitatif et systématique», en

²¹⁹. Joëlle Réthoré, «La Pragmatique linguistique de Peirce» in *Études Littéraires*, vol. 21, n° 3, hiver 1988-89, p. 54.

égard à «l'intention»²²⁰ de celui qui produit les signes. À ces différents usages correspondent différents types d'adéquation, soit dans l'ordre de la conviction, de l'efficacité, de la persuasion ou de la pertinence.

L'intention de communiquer existe en raison d'un lecteur, et, par ce lien, le discours est interprété par rapport à une situation. À sa façon, Julia Kristeva nous explique ce vecteur «doublement orienté» du discours : il y a une orientation vers le système signifiant dans lequel il se produit (la langue et le langage d'une époque et d'une société précise), et il y en a une autre «vers le processus social auquel il participe en tant que discours»²²¹. Le phénomène est défini par Mikhaïl Bakhtine comme un «dialogue de plusieurs écritures»²²² ou voix : celle de l'auteur-sujet, celle du destinataire et celle multiple des composants du milieu culturel présent ou passé. D'après Bakhtine, le texte se situe dans l'histoire et dans la société, ces deux réalités étant assimilées par l'écrivain qui lit et qui s'y inscrit, dans la mesure où il les réécrit. De cette façon, il nous expose la prépondérance du lien entre le discours et son contexte de production : «En réalité, la forme linguistique [...] s'offre toujours aux locuteurs dans le contexte

²²⁰. Claude Normand & M. F. Trollez, «Du Pragmatique à la pragmatique : Charles Morris» in *Langages*, n° 77, mars 1985, p. 77.

²²¹. Julia Kristeva, *Sémiotique, Recherche pour une sémanalyse*, op. cit., p. 10.

²²². Mikhaïl Bakhtine, *Le Marxisme et la philosophie du langage*, op. cit., p. 144.

d'énonciation précise, ce qui implique toujours un contenu idéologique précis.»²²³. Nous affirmons que la prise en considération du contexte d'énonciation est fondamentale pour dégager les propriétés pragmatiques dans la construction d'une interprétation valable des énoncés.

Julia Kristeva commente également l'existence de ce contexte sur lequel le langage s'appuie : «Le texte littéraire actuellement traverse la face de la science, de l'idéologie et de la politique comme discours, et s'offre pour les confronter, les déplier, les refondre.»²²⁴. Partant du principe que le statut du mot recoupe trois dimensions, à savoir le sujet de l'écriture, le destinataire et d'autres textes, le discours poétique agit de façon dynamique : «Par la notion même de statut, le mot est mis en espace : il fonctionne dans trois dimensions (sujet-destinataire-contexte) comme un ensemble d'éléments sémiologiques en dialogue ou comme un ensemble d'éléments ambivalents.»²²⁵. Certes, le texte fonctionne comme un «idéologème» à être examiné comme une intertextualité, autrement dit, comme «texte de la société et de l'histoire»²²⁶.

En effet, le phénomène énonciatif doit être envisagé comme «acte manifestant

²²³. *Ibid.*, p. 102.

²²⁴. Julia Kristeva, *op. cit.*, p. 16.

²²⁵. *Ibid.*, p. 146.

²²⁶. *Ibid.*, p. 114.

l'intention qu'a un sujet de communiquer avec un autre sujet», ce dernier reconnaissant cette intention. Pour bien mener l'analyse discursive, il est nécessaire d'identifier l'énonciation en fonction de ses enjeux socio-culturels, livrés par les syntagmes et les marques discursives. Cela nous permet d'enrichir l'analyse du texte poétique sans le situer dans une vision univoque et bornée. Adam appuie cette opinion lorsqu'il déclare que le discours est constitué du texte et du contexte et qu'il est important que le texte soit abordé à la limite d'un carrefour interdisciplinaire : «Entreprendre de parler en linguistique du texte, c'est en effet, se trouver en présence d'un objet pluridisciplinaire et être confronté inévitablement aux limites d'une discipline constituée.»²²⁷. Jean-Michel Adam pense que nous devons insérer la pragmatique dans un domaine de recherche plus ample :

Linguistique et pragmatique textuelles doivent donc définir un champ de recherche limité à l'intérieur du domaine plus vaste du discours que d'autres disciplines (histoire, sociologie, psycho-sociologie, psychanalyse, etc.) sont probablement plus à même de décrire²²⁸.

Ainsi en participant à d'autres domaines de connaissance, l'analyse pragmatique du discours poétique se réalise dans une dynamique dialogique continue. En essayant de tenir compte des aspects particuliers du texte et de la dimension de la réception, elle opère un va-et-

²²⁷. Jean-Michel Adam, «Pour une pragmatique linguistique et textuelle» in Claude Reichler (dir.), *L'Interprétation des textes*, Paris, Minuit, 1989, p. 184.

²²⁸. *Ibid.*, p. 191.

vient entre deux niveaux : le niveau immanent et le niveau contextuel. Ces dimensions sont imbriquées dans le processus de la signification de l'œuvre et servent à la configuration textuelle du processus interprétatif.

Pour ce, il faut dépasser les analyses qui n'abordent que les phénomènes de cohésion et de connexité locales (phénomènes intraphrastiques) et tenir compte de la dimension globale de la textualité. Autrement dit, il faut sortir de la perspective immanente du texte, dont un énoncé se constitue lui-même par des principes de cohérence et cohésion, soit une représentation discursive composée par l'ensemble des propositions articulées. Soulignons que l'énoncé figure comme le résultat d'un acte d'énonciation qui résulte lui-même de deux mouvements inter-reliés : la séquentialité et la configuralité. Voilà pourquoi il faut le concevoir en clivage avec d'autres plans. C'est aussi l'avis de Jean-Michel Adam qui nous explique ce lien entre le plan référentiel et le plan formel du discours. Il énumère quatre points principaux qui nous permettent d'envisager le discours poétique comme une superposition et une tension, puis de construire le «calcul interprétatif» :

1 - la référence est un composant important dans le processus de la représentation discursive. D'après lui, «un discours est un énoncé caractérisé par des propriétés textuelles, mais surtout comme acte de discours accompli dans une situation (participants, institutions, lieu,

temps).»²²⁹. Autrement dit, la construction de la représentation discursive survient au moment de la réalisation de la lecture interprétative par le locuteur. Ce processus s'accomplit de deux façons : de façon dynamique, par le fait que la représentation fait progresser, infirme ou constate tel cadre institué par les propositions ultérieures ou, de façon partielle, quand les locuteurs établissent une espèce de simulacre du «monde» ou de «l'univers».

2 - la polyphonie des propositions du plan énonciatif par le locuteur. Ce dernier peut prendre en charge ou non des énoncés proférés. Il peut assumer, par rapport au discours, une position d'engagement ou d'éloignement. Autrement dit, en produisant un énoncé «E», le locuteur peut mettre en scène un ou plusieurs énonciateurs accomplissant des actes illocutoires²³⁰. Il peut adopter deux attitudes face à ses énonciateurs : soit qu'il les assimile (il y est alors impliqué); soit qu'il opère par distanciation (il est alors non-impliqué). À ce sujet, Catherine Kerbrat Orecchioni, une des autorités dans ce domaine, nous instruit de la valeur dialogique de l'énoncé et de la relation qu'il entretient avec le destinataire et son contexte. Cela nous permet donc d'aborder ces éléments dans l'approche pragmatique :

l'emploi d'une phrase est un phénomène interindividuel, un événement dans l'histoire des relations entre plusieurs individus : le locuteur l'emploie parce que la situation où

²²⁹. Jean-Michel Adam, *op. cit.*, pp. 190-191.

²³⁰. Oswald Ducrot nous donne comme exemple, les interjections *Hélas ! Chic !* qui, en tant que des effets immédiats du sentiment, communiquent l'engagement énonciatif du locuteur, «L». Cf. Oswald Ducrot, *Le dire et le dit*, *op. cit.*, pp. 199-200.

il se trouve face aux personnes qui l'entourent (destinataires et auditeurs) l'amène, ou au moins l'autorise à le faire; et s'il l'emploie, c'est [...] qu'il cherche [...] à produire un certain effet sur ceux à qui et pour qui il parle²³¹.

Quand Kerbrat Orecchioni nous parle du principe interindividuel de l'énoncé et de son insertion dans une situation contextuelle du lecteur, elle nous lance dans la voie plus précise de la question idéologique, considérant effectivement les valeurs sémantico-pragmatiques du discours. Ces deux valeurs sont co-existantes et participent à deux types de compétences connues : une linguistique, l'autre culturelle. Cette réflexion se trouve également dans la pensée d'Oswald Ducrot qui précise la primauté de cette interindividualité ou intersubjectivité manifestée dans le discours. Mais la question de l'engagement ne tient pas seulement de cette relation : elle est aussi manifestée dans la dimension séquentielle du texte. Le choix réalisé par le "je" des types d'enchaînement employés font allusion à la situation d'*éthos*²³² que ce sujet assume face à l'acte d'énonciation. Les types sémantico-pragmatiques tels : l'argumentatif, le narratif, le descriptif, le conversationnel, l'instructionnel, l'explicatif et le poétique, nous livrent un certain «tonus» instauré par le sujet discursif.

²³¹. Catherine Kerbrat Orecchioni, *L'Énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, p. 204.

²³². Ce terme est indissociable de la notion de séquence. Il a été utilisé «pour désigner, dans la poésie moderne en vers libre ou en versets, un ensemble ayant une unité de thème, de ton, une autonomie syntaxique, et séparé d'un autre ensemble semblable par un blanc-typographique». Michèle Aquien, *Dictionnaire de poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993, p. 262.

3 - «La dimension séquentielle» touche au type d'enchaînement employé par le sujet qui détermine la nature de la proposition dans la configuration totale du discours : s'il s'agit d'un argument, d'une conclusion, d'une description, d'une question, et ainsi de suite.

4 - La signification totale soulevée de la dimension séquentielle. Elle a plus précisément trait à une configuration globale orientée par l'agencement des propositions menées par le sujet de l'énonciation. Autrement dit, la notion d'orientation configurationnelle est le résultat des opérations de «bottom-up» et «top-down»²³³ «séquentiellement liées et progressant vers une fin»²³⁴. De même, elle permet au lecteur «de penser – ou, du moins, d'émettre des hypothèses sur – le contrôle de l'interprétation du texte en un tout cohérent» et «de considérer la proposition comme “élément signifiant de l'énoncé dans son tout”»²³⁵. Elle réunit donc les caractères épisodique et configuré du texte.

Joseph Bonenfant, un pragmaticien qui a consacré ses recherches à la poésie, nous présente également ce trait comme un des cinq aspects d'une lecture pragmatique de la poésie; cette lecture requiert l'interdisciplinarité, car le champ d'étude est ouvert sur de multiples domaines de connaissance, comme la linguistique, la littérature ou la philosophie. Afin de

²³³. Le premier considère les aspects locaux qui orientent la configuration augmentative du texte et le deuxième concerne la cohérence globale du texte.

²³⁴. Jean-Michel Adam, *op. cit.*, p. 203.

²³⁵. *Loc. cit.*

procéder à une lecture pragmatique, dit-il, il faut envisager la dimension contextuelle dans le système clos du poème. Le texte est perçu comme le produit qui renvoie aux enjeux idéologiques d'une société à un moment historique, dont les formes, les structures syntaxiques, métriques instaurent une rythmique révélant la situation du sujet. Ces éléments textuels-référentiels renvoient à la fonction transphrastique du texte; autrement dit, la lecture cumulative du discours englobe non seulement la phrase, mais aussi des espèces de progression ou d'ajout au-delà d'elle-même : «on voit bien que c'est la phrase qui constitue le creuset du discours poétique dans un tel cas, mais force vous est d'admettre que le poème n'existerait pas sans les sources de sens infiniment jaillissantes liées à la fonction transphrastique.»²³⁶. Cette fonction, une fois relevée, amène le destinataire à l'activité interprétative du texte. C'est à travers cette fonction, et voici la contribution la plus remarquable du pragmaticien, que les aspects divers du poème sont reliés.

Compte tenu de cela, nous pouvons résumer dans le schéma ci-après, la contribution de la pragmatique à la complémentarité interprétative du texte. Le tableau s'inspire de Jacques Moeschler et de Anne Reboul qui commentent la fonction de la pragmatique : «traiter d'un point de vue non linguistique certains problèmes (syntaxiques et sémantiques) considérés

²³⁶. Joseph Bonenfant, «Pour une lecture pragmatique de la poésie» in *Études Littéraires*, n° 25, 1992-1993 été-automne, p. 75.

comme relevant de la théorie linguistique»²³⁷. Donc, elle a pour tâche de nous offrir «une interprétation complète de la phrase qui fait l'objet d'une énonciation (à savoir l'énoncé)»²³⁸. Reprenant ainsi l'hypothèse de Charles Morris, cette schématisation montre la distinction entre la syntaxe et la sémantique d'un côté (qui appartiennent à un système de la langue) et la pragmatique, de l'autre côté, qui porte sur l'usage de ce système. Ainsi le texte littéraire, par l'ensemble des composants qu'il implique, constitue un usage du système (la langue). En effet, pour que l'analyse pragmatique soit fructueuse, la présence de tous les niveaux est nécessaire.

Langue		
Système		Usage du système
1 - syntaxe	2 - sémantique	Pragmatique
		lois de Discours
Règles de bonne formation,	signification	Interprétation
forme de surface,		
forme logique et		
règles de composition		

Nous constatons que le sujet est impliqué dans le texte, car, en tant que conscience individuelle, il est porteur d'un fait socio-idéologique. Ce n'est pas le mot tout court mais aussi l'agencement des éléments lexicaux qui manifestent un état de la subjectivité. Cette conscience

²³⁷. Anne Reboul & Jacques Moeschler, *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, op. cit., p. 24.

²³⁸. *Ibid.* p. 26.

subjective confère au discours un «indice de valeur», indissolublement lié au niveau de la matérialité en raison d'un certain contenu qu'il véhicule.

Le deuxième point à considérer, c'est celui de la force illocutoire de la poésie qui s'associe à la perception du texte comme une action à réaliser sur les pensées, les comportements et les attitudes du lecteur. Joseph Bonenfant déclare que cette action demeure dialectique dans la mesure où la réception coopérative exercée par les lecteurs constitue un appel d'intercompréhension permettant de déceler chez le locuteur un «calcul conatif» de signification²³⁹. De cet acte de recréer l'espace énonciatif, de la force illocutoire du texte poétique, se dégage le pouvoir d'effectuer des inférences. Celles-ci sont facilitées par la relation intersubjective entre texte et lecteur, ce dernier devenant co-énonciateur-créditeur du texte. Dominique Maingueneau affirme que cette coopération sémantique amène le destinataire à une identification avec le sujet de l'écriture, et est susceptible de provoquer un changement de comportement. En d'autres termes, toute énonciation engendre «un certain type d'action sur le monde dont la réussite implique un comportement adéquat des destinataires, qui doivent pouvoir identifier le genre dont elle relève»²⁴⁰.

En effet, nous pensons qu'une telle fonction agit comme déclencheur de toutes celles

²³⁹. Joseph Bonenfant, *op. cit.*, p. 67.

²⁴⁰. Dominique Maingueneau, *Le contexte de l'œuvre littéraire*, Paris, Dunod, 1993, p. 65.

déjà mentionnées. C'est par l'*action* – d'où le lien avec l'engagement – que nous accédons au traitement de la communication qui est, en effet, le but du discours. Sont associées au pouvoir communicationnel «la primauté de l'interaction, le discours comme activité, la réflexivité de l'énonciation, l'inscription des énoncés dans des genres de discours [et] l'inséparabilité du texte et du contexte»²⁴¹.

Nous avons donc vu que tous ces aspects mis en évidence par les linguistes nous permettent d'effectuer le «calcul interprétatif» du texte poétique. Ces aspects comptent cinq niveaux (ou entrées) d'analyse du poème²⁴² : le titre, le syntaxique, les traits de l'énonciation, les matériaux phonétiques (vocabulaire), puis les éléments métriques que nous nous approprierons parce qu'ils nous semblent les plus pertinents pour l'examen de la subjectivité et de l'engagement qu'ils réalisent. De même, ils nous lancent dans le domaine de la pragmatique dont la notion d'*éthos* constitue le point de départ. Par la distinction entre les deux espèces de locuteur dans le plan énonciatif «-L» et «¥», Maingueneau nous explique la notion d'*éthos* comme étant un des deux phénomènes (l'autre, ce serait l'interjection) détectés dans le discours même. Ne pouvons-nous pas alors affirmer que tout le texte implique une «voix» ou un «ton» particulier qui est modulé? Selon les besoins du locuteur, le «même écrivain

²⁴¹. *Ibid.*, p. 18.

²⁴². Cf. Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boëck-Duculot, 1986, p. 216.

peut adopter à l'intérieur du même texte ou dans des textes différents des éthos très différents»²⁴³. Nous sommes forcés d'admettre que la présence d'un éthos est motivée par le type de destinataire visé. Cela vient confirmer l'explication de Ducrot selon laquelle l'éthos est associé au rôle de la rhétorique qui, en ayant un caractère pragmatique, a pour but de «convaincre l'interlocuteur de la justesse d'une cause»²⁴⁴. Dans les œuvres littéraires, l'éthos est lié «aux genres dans lesquels elles s'investissent»²⁴⁵. Il est repérable dans certaines couches du lexique, de la syntaxe, de la stylistique, et ainsi de suite, où nous remarquons l'existence «de sèmes évaluatifs ou émotifs (qui impliquent un jugement ou une attitude particulière du sujet de l'énonciation)»²⁴⁶. En somme, l'éthos constitue un trait dans l'écriture qui oriente non seulement les types d'enchaînements, mais aussi le choix des propositions qui, par les principes de cohérence et de cohésion, constituent un tout de l'énoncé. D'emblée, nous percevons l'image générale qui s'en dégage. Ainsi, nous revenons à la conception d'Henri Meschonnic selon laquelle le texte est constitué par une rythmique du sujet responsable de tout le processus de choix; celui-ci ne figure pas par hasard, de façon arbitraire. Au contraire, il provoque des

²⁴³. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire, op. cit.*, p. 75.

²⁴⁴. Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, Coll. «Points», 1972, p. 99.

²⁴⁵. *Ibid.*, p. 76.

²⁴⁶. *Ibid.*, p. 406.

effets, comme l'a bien remarqué Bakhtine :

lorsque nous choisissons un type donné de proposition, nous ne choisissons pas seulement une proposition donnée, en fonction de ce que nous voulons exprimer à l'aide de cette proposition, nous sélectionnons un type de proposition en fonction du tout de l'énoncé fini qui se présente à notre imagination verbale et qui détermine notre opinion²⁴⁷.

Cet élément nous montre l'aspect progressif du texte, c'est-à-dire une finalité: celle de montrer un dessein ou une image de ce que pense le sujet. Par l'articulation des images et suggestions référées, nous en arrivons à une représentation. Du point de vue linguistique, trois aspects aboutissent à cette représentation : la dimension sémantique-référentielle, la dimension énonciative et la dimension argumentative.

2.4 - La subjectivité et sa valeur discursive

Grâce aux trois dimensions que nous venons de voir, nous pourrions détecter l'intention du sujet de l'énoncé. Autrement dit, l'éthos nous permettra d'identifier le type d'acte illocutoire proféré, selon qu'il s'agit d'une promesse, d'une menace ou d'un désir. De là, prédominera l'intersubjectivité.

Il ne suffit pas de dire que le discours met la langue au service de fins intersubjectives : il constitue lui-même une relation intersubjective : «Je me situe vis-à-vis d'autrui non seulement

²⁴⁷. Mikhail Bakhtine *apud* Jean-Michel Adam, «Pour une pragmatique linguistique et textuelle», *op. cit.*, p. 204.

par ce que je lui dis mais par le fait de lui parler, et par le niveau où je situe notre dialogue»²⁴⁸.

Dans cette perspective, on revient à la troisième fonction illocutionnaire de l'énoncé, celle qui exerce une action qui nous livre un contenu idéologique prétendu.

Il faut tenir compte du fait que l'énoncé comporte deux instances marquant la subjectivité discursive : un "je" qui parle à un "tu". Ce jeu, qui se comprend par le glissement de l'une à l'autre dans le discours, établit l'espace dialogique puisque, comme l'a repris Maingueneau après Benveniste, «*Je et tu* renvoient à des rôles, celui de locuteur et celui d'allocutaire, qui sont indissociables et réversibles : dans l'"échange" linguistique, justement nommé, tout "je" est un "tu" en puissance, tout "tu" un "je" en puissance»²⁴⁹. Il reste encore à remarquer que le principe dialogique présuppose une dimension polémique qui, en participant du plan interdiscursif, compose le discours et contribue à son processus créatif : «[...] la polémique, loin de seulement manifester la structure de l'espace discursif, "contribue à le créer", c'est-à-dire que le "dialogique", au sens défini supra, résulte en partie du "polémique"»²⁵⁰. En sachant que l'acte illocutoire tient au fait de cette adresse de la parole à quelqu'un dans une circonstance, et aussi qu'elle porte un éthos (un ton), on observe le lien

²⁴⁸. Oswald Ducrot, *Logique, structure, énonciation*, Paris, Minuit, 1989, p. 159.

²⁴⁹. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 6.

²⁵⁰. *Ibid.*, p. 130.

entre le *je*, le *tu* et l'*engagement*. Le locuteur s'implique dans cet éthos qui vise à transformer une situation vis-à-vis du destinataire. Le "je" défend une position face à toutes les autres, déclarées ou implicites, d'où le lien avec la polémique. De la subjectivité on passe à une position plus affirmée, marquée, par le biais de la polémique. Cette force illocutionnaire portée par l'éthos s'exprime dans les procédures diverses disséminées dans le discours. Ce sont des formes linguistiques qui la signalent comme le mentionne Todorov : «l'ordre des mots, l'accent logique, l'intonation, la ponctuation, le mode du verbe, le statut de la phrase, la structure lexicale des verbes, etc.»²⁵¹. Todorov nous montre encore la pertinence de ces marques aux enjeux de l'éthos. L'intentionnalité énonciative est repérable dans certains traits discursifs, comme par exemple, la direction ou l'objectif de l'action, les positions relatives du locuteur et du destinataire, le degré d'engagement pris, la différence dans le contenu propositionnel, la différence dans la manière dont la proposition se relie aux intérêts du locuteur et de l'allocutaire, les états psychologiques exprimés et enfin, les différentes manières par lesquelles un énoncé se relie au reste de la conversation²⁵².

Nous ne manquerons pas de rappeler que ces instances apparaissent dans une étude plus récente, parmi d'autres composants pragmatiques. Il s'agit de l'étude de Joseph Bonenfant qui accorde une importance remarquable aux marques évaluatives où ces éléments

²⁵¹. Tzvetan Todorov, «Problèmes de l'énonciation» in *Langages*, n° 17, mars 1970, p. 9.

²⁵². *Ibid.*, p. 6.

interviennent :

Les composantes pragmatiques résident également dans toutes les déterminations énonciatives fournies par les procédures déictiques (indicateurs de personne, de temps et d'espace) et par les procédures anaphoriques qui cimentent les éléments de l'énoncé, et les énoncés entre eux. Ces composantes se retrouvent enfin dans diverses stratégies énonciatives : variation des types de phrases, usage de la ponctuation [...], marqueurs logico-argumentatifs, recours à des énoncés de valeur performative [...]²⁵³.

Du point de vue formel, c'est à travers ces marques – plus spécifiquement les pronoms personnels, le mode et le temps verbal, les adverbes – que nous observons l'émergence de la subjectivité. En effet, c'est le "je" qui oriente la disposition organisatrice de ces indices pour qu'ils soient rapportés à un "tu". L'instance du "je" est très curieuse. Elle détermine certains usages spécifiques du discours en reflétant un ensemble d'impressions, d'idées, de sensations qui composent une cosmovision de l'auteur, autrement dit, une configuration représentative de l'univers. Cette configuration peut manifester, quoique de façon partielle, l'identité et l'idéologie de l'écrivain.

À l'égard de l'usage normatif du langage, la subjectivité maintient une relation polaire, dialectique avec la réception. Voyons ce qu'affirme Julia Kristeva :

La subjectivité se laisse localiser un instant dans un pronom qui, sans être isolé en soi, maintient des relations définies avec les autres. Du point de vue de cette instantanéité de la subjectivité [...], l'ego toujours transcendant et surplombant l'allocution, ne s'isole qu'en s'opposant à tu. Cette polarité asymétrique fonde la

²⁵³. Joseph Bonenfant, *op. cit.*, pp. 80-81.

dialectique de la communication et permet de situer comme un tiers, en dehors de l'allocution une troisième personne²⁵⁴.

À l'égard de la philosophie, ce "moi" doit être pensé en termes de *cogito* : il se place comme un état de conscience face au monde. Cette conscience est assimilée comme catalyseur des expériences vécues et interprétées par le sujet qui «sous les appellations d'univers imaginaire ou de paysage, construit, de façon indissociable, une représentation du Moi comme la menée d'un récit du monde»²⁵⁵. À ce propos, le philosophe Martin Buber a bien vu la relation entre les termes relationnels du langage pour le saisissement du contexte d'une réalité. Mettant en évidence la littérature, l'auteur souligne que, «en tant que liaison des représentations d'objet», elle permet que «la réalité (tant intérieure qu'extérieure) se [construise] en se différenciant du chaos des processus primaires»²⁵⁶. Le langage, c'est le moyen par lequel, dû à son pouvoir ordonnateur et constitutif du sens, le sujet «tente de rallier sa véritable identité en cherchant à donner corps tant à son désir, à ses représentations pulsionnelles qu'à des manques»²⁵⁷. Par le fait même, s'exprimer c'est se situer et c'est prendre position.

²⁵⁴. Julia Kristeva, *La Révolution du langage poétique*, op. cit., pp. 315-316.

²⁵⁵. Antoine Raybaud, *Fabrique d'"Illuminations"*, Paris, Seuil, 1989, p. 158.

²⁵⁶. *Ibid.*, p. 76.

²⁵⁷. *Loc. cit.*

Dans l'article «Contexte et cohérence : essai de pragmatique littéraire», l'auteur Marilyn Randall met l'accent sur l'approche pragmatique de la littérature. Considérant l'interaction entre le lecteur et le texte, elle conçoit la littérature comme «un effet de réception institutionnelle gouvernée par des présupposés qu'il importe de rendre explicites»²⁵⁸. L'auteur ajoute que l'instance subjective de l'œuvre littéraire constitue seulement un des pôles d'une visée précise. Les deux autres sont l'objet artistique et le spectateur. Considérant ces trois pôles comme les composants de la relation d'un "je" avec le destinataire, le "tu", il est nécessaire que s'établisse une identification entre l'artiste et son public pour que le sens de l'œuvre se déploie : «La "découverte" du sens par le lecteur correspondrait à une certaine intentionnalité communicative, voire esthétique, présupposée chez le producteur. Le texte acquiert donc le statut d'un objet signifiant dont le sens, compris et interprété par le lecteur, paraîtrait immanent.»²⁵⁹. L'auteur parle ici d'immanence et de lien à la communauté comme étant deux éléments associés. En effet, le sujet engagé dans l'écriture «doit vouloir être identifié à la communauté artistique»²⁶⁰, au moment même où son texte incline vers l'auto-réflexivité ou, en termes jakobsoniens, vers la fonction poétique. Il ne saurait donc y avoir de stylisation sans

²⁵⁸. Marilyn Randall, «Contexte et cohérence : essai de pragmatique littéraire» in *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, été-automne 1992, p. 105.

²⁵⁹. *Loc. cit.*

²⁶⁰. Louise Poissant, «La conversion pragmatique» in *Protée*, vol. 13, n° 3, automne 1985, p. 26.

visée communicative, cette brèche par où s'insère l'engagement.

Enfin, il semble que la clé nécessaire pour saisir le processus d'identification de la réalité et de l'altérité, c'est la *mise en rapport*. Nous croyons que la relation triadique je/tu/il est mutuelle et interdépendante. Contrairement à Benveniste, nous pensons que même la troisième personne nommée «non-personne» par le linguiste constitue une marque de la subjectivité : «Plutôt qu'un éloignement spatial, à distance, l'absence est encore une forme d'existence personnelle, la présence ailleurs»²⁶¹. Certes, nous retraçons l'implication du sujet plus ou moins «neutre» dans le discours. L'acte peut se développer en ce sens pour aboutir au destinataire.

Ajoutons que toute relation entre ces instances signale un échange de pouvoir même s'il n'est pas la raison première d'un acte énonciatif : «Il suffit généralement que le régime de communication soit institué et canalise de façon préférentielle la circulation de l'information pour que des relations de pouvoir apparaissent.»²⁶². Cependant, ces relations ne sont pas renfermées sur elles-mêmes. Mettons en relief deux traits qui ressortent de la dynamique interrelationnelle et peut-être polémique : la première est ce sens d'appartenance

²⁶¹. Francis Jacques, *Différence et subjectivité*, Aubier Montaigne, Paris, 1982, p. 57.

²⁶². *Ibid.*, p. 288.

«caractéristique de la dimension collective dans le social»²⁶³, l'autre c'est l'ouverture de ce système. Ce fait est associé à un double registre interactionnel et institutionnel. Ces traits dynamiques existent grâce au caractère actualisable de l'énonciation : elle peut être toujours «recommencée ou ré-évoquée»²⁶⁴, comme l'admet Michel Foucault lorsqu'il nous présente les caractéristiques²⁶⁵ de la fonction énonciative qui semblent intégrer toutes ces opinions et réunir les niveaux linguistique, sémantique et pragmatique du discours. Il nous avertit également que le sujet de l'énoncé ne peut être réduit aux marques grammaticales de la première personne trouvées à l'intérieur du texte, «d'abord parce que le sujet de l'énoncé n'est pas intérieur au syntagme linguistique; ensuite parce qu'un énoncé qui ne comporte pas de première personne a tout de même un sujet»²⁶⁶. Cette considération met en lumière la présence de la subjectivité dans la matérialité du poème. Elle n'est intelligible que par rapport à un contexte relevé par les aspects formels du plan d'énonciation.

Les éléments attachés aux fonctions de l'énonciation repérables dans la constitution du poème suscitent un ensemble de réflexions. Maingueneau les a introduites de façon

²⁶³. *Ibid.*, p. 290.

²⁶⁴. Michel Foucault, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1977, p. 138.

²⁶⁵. Les caractéristiques citées par Foucault sont quatre : établir un rapport qu'il entretient avec le sujet, avoir une matérialité de base individuelle répétable, être inséré dans le contexte-référent et être enclin à l'actualisation par l'activité de lecture.

²⁶⁶. *Ibid.*, p. 121.

didactique et éclairante en faisant toujours le lien avec la question de la subjectivité. Ce sont le titre, les isotopies qui se réfèrent à l'organisation générale du texte, les déictiques et les pronoms utilisés qui nous permettent de saisir le projet existentiel du locuteur aussi bien que son statut par rapport au destinataire, les présuppositions qui se constituent par la disposition des connecteurs logico-argumentatifs, ainsi que les occurrences des modalisateurs verbaux (logiques/attributifs) qui établissent la pertinence de chacun face aux catégories du réel, du possible, de l'imaginaire ou de l'hypothétique. François Récanati clarifie la question du représentationalisme dans la relation expression/référence :

Les phrases et les expressions ont un sens dans une langue donnée, mais ce sens n'est pas une entité (chose ou état de choses) que les expressions et les phrases représenteraient intrinsèquement, et qui leur "appartiendrait" comme le sens d'un mot lui appartient; c'est dans le discours, à l'occasion de cet événement qu'est l'énonciation, que des phrases et des expressions douées de sens en viennent à représenter des choses et des états de choses, et la relation de représentation qui s'instaure dans le discours entre le langage et le monde n'est pas telle que l'événement énonciatif à l'occasion duquel elle s'effectue soit mis entre parenthèses et pour ainsi dire subtilisé : tout au contraire, la prise en considération de l'événement énonciatif est une condition sine qua non de la représentation²⁶⁷.

Comme nous pouvons le constater, Récanati réaffirme l'étroite connexion entre le discours, la subjectivité et la représentation à laquelle nous avons rattaché le concept d'idéologie.

Passons maintenant à une autre catégorie de repérage de la subjectivité, à savoir les

²⁶⁷. François Récanati, *La transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979, pp. 214-215.

déictiques spatio-temporels. Ils sont intrinsèquement liés aux pronoms de la première et de la deuxième personne du discours et forment ensemble une *situation de l'énonciation*.

2.5 - Les déictiques spatio-temporels et le repérage de la situation du "je"

Les déictiques, appelés «shifters» ou «embrayeurs» par Roman Jakobson, sont des expressions qui inscrivent les participants dans la situation spatio-temporelle. Ces éléments indexicaux sont variés : il y a les déictiques de première et de deuxième personnes (*je/nous/tu/vous*), les adverbes de temps (*maintenant, aujourd'hui, hier...*), de lieu (*ici, là, là-bas*), et les temps verbaux. Comme l'a bien souligné Émile Benveniste, les déictiques instaurent une incursion du «discours à l'intérieur de la langue, puisque leur sens même [...] bien qu'il relève de la langue, ne peut se définir que par allusion à leur emploi»²⁶⁸. Ainsi, ces déictiques, ne peuvent s'interpréter que dans le contexte de leur énonciation. L'usage de ces formes linguistiques effectue une inscription dans le système et collabore au développement de la forme logique du plan d'énonciation. Il faut comprendre par cela «l'assignation de référents aux anaphoriques et aux déictiques, la détermination de l'attitude propositionnelle du locuteur, etc.»²⁶⁹. Ainsi, l'enrichissement de l'analyse sémantique se fait grâce à une contribution de ces indicateurs spatio-temporels dans le sens où ils fournissent les informations sur une certaine

²⁶⁸. Oswald Ducrot & Tzvetan Todorov, *op. cit.*, p. 323.

²⁶⁹. Anne Reboul et Jacques Moeschler, *Dictionnaire encyclopédique de la pragmatique*, *op. cit.*, p. 99.

conjoncture, permettant au lecteur/destinataire de distinguer une expressivité du sujet. Ils contribuent à l'élaboration «d'hypothèses contextuelles accessibles en mémoire et processus inférentiel»²⁷⁰ nécessaires à l'activité interprétative du texte poétique. Autrement dit, les embrayeurs constituent des termes qui communiquent la situation du sujet en facilitant la réalisation du «calcul interprétatif», par une mise en ordre de ces données. Cet ordre «définit la situation d'énonciation»²⁷¹. Étant donné que «parler c'est référer»²⁷², les déictiques ont pour fonction première de situer le lecteur par rapport aux éléments de l'énonciation dont la situation spatio-temporelle du "je".

Comme nous allons voir, dans les poèmes de Manuel Bandeira et de Gaston Miron, les déictiques non seulement situent la position du sujet de l'énonciation et le temps de l'énoncé prononcé par celui-ci, mais ils renforcent l'interpellation du destinataire au moment où le sujet prend place et le convoque. Ajoutons que ces éléments indexicaux participent à la démarche incitative de l'action collective, par le fait que ce rapprochement entre les deux instances discursives, dans le temps et l'espace, opère comme un stimulus, de façon à susciter une réaction au niveau de la conscience ou encore une participation spontanée. Par un appel

²⁷⁰. *Loc. cit.*

²⁷¹. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 1.

²⁷². Catherine Kerbrat Orecchioni, op. cit., p. 55.

significatif, ce rapprochement rend plus expressive la convocation du destinataire de façon à provoquer une forme d'adhésion chez ce dernier.

En tant que «compléments circonstanciels», les déictiques sont distribués en divers micro-systèmes d'oppositions : ici/là/là-bas, près/loin, devant/derrière, à gauche/à droite et ainsi de suite. Tous prennent une valeur en fonction de la position du geste ou de l'orientation du corps de l'énonciateur. Cela provoque un effet proche de la théâtralisation où le sujet semble se mettre en scène, faisant participer son public. Dans certains poèmes de Miron et de Bandeira, ces oppositions sont accentuées par la présence d'autres éléments rhétoriques (l'onomatopée, le vocatif, les interjections et l'apostrophe), en corroborant la valeur perlocutoire ou illocutoire de l'énoncé.

Chez Manuel Bandeira, par exemple, les déictiques spatiaux effectuent une liaison entre deux situations distinctes. Dans «Évocation de Recife», la ville natale est examinée selon deux temporalités diverses : la ville d'hier et la ville d'aujourd'hui. La première, le poète la désigne par «là», qui n'est pas neutre. Au moment où le poète décrit le Recife ancien, il s'y réfère en utilisant le déictique «là», en contraste avec la ville modernisée, Recife d'aujourd'hui, sans liens, sans vie, facteur décevant pour le *je*-énonciateur : «tout là semblait imprégné d'éternité». Cet élément indexical remonte à une époque lointaine «il y a bien longtemps de cela...» («Foi há muito tempo...») où le système de vie était particulier. C'était le Recife de son enfance. Le déplacement du sujet dans le temps est indiqué par un changement du mode verbal et discursif :

du récit au discours rapporté enchaîné de modes exclamatifs; puis du passé (imparfait) au présent. Ajoutons l'importance de la cooccurrence de ces éléments indexicaux qui réalisent un lien entre deux espaces mentaux à l'intérieur du récit : l'espace de l'univers raconté (temporel) dans lequel les personnages évoluent et l'espace parcouru (spatial) à l'intérieur duquel se déplacent le narrateur et le destinataire afin d'assurer une cohérence globale.

[...] Après le dîner les familles prenaient possession du trottoir
 et y installaient leurs chaises, leurs potins, leurs amourettes, leurs rires
 On jouait au milieu de la rue
 Les enfants criaient :
 – Lapin sort !
 – Lapin sort pas !
 Là-bas, les fillettes chantaient doucement :
 Rosier, me donne une rose
 Oeillet, me donne un bouton
 (De ces roses, que de roses
 Seront mortes en bouton...)
 Tout à coup

Au loin dans la nuit une cloche²⁷³

(Traduction de Michel Simon, pp. 108-109).

Ce «là» se réfère au temps, mais aussi à l'espace où le poète fait ressusciter les types-héros de son enfance. Il s'oppose à ce «maintenant» et à ce «ici» qui n'apporte pas le bonheur:

²⁷³. Texte original : «Depois do jantar, as famílias tomavam a calçada com cadeiras, mexericos, namoros, risadas/A gente brincava no meio da rua/Os meninos gritavam: Coelho sai! Não sai! A distância as vozes macias das meninas politonavam: Roseira dá-me uma rosa/Craveiro dá-me um botão/(Dessas rosas muita rosa/Terá morrido em botão...). De repente nos longes da noite um sino [...]». Cf. Manuel Bandeira, *Poesia Completa e prosa, op. cit.*, p. 212.

«Recife... Mon grand-père mort. Recife mort, Recife bon, Recife brésilien comme la maison de mon grand-père». Il évoque également le langage spontané et la naïveté particulière des enfants. Tout cela est relié à l'espace. Les rues sont prises d'une signification spéciale; elles sont l'espace mythique, lieu d'épiphanies et de rencontres :

Rue de l'Union où, à la nuit tombante, passait la négresse aux bananes
 Avec son châle éclatant qui venait de la Côte d'Afrique
 Et le marchand de morceaux de canne à sucre
 Celui de cacahuètes que l'on appelait «midubin» et
 que n'étaient pas grillées mais cuites
 Je me souviens de tous les cris des marchands :
 Oeufs frais et pas cher
 Quat'sous les dix oeufs
 Il y a bien longtemps de cela...
 La vie ne m'atteignait ni par le journaux ni par les livres
 Elle me venait par la bouche du peuple, dans la langue incorrecte du peuple [...]

Dans le poème «Je m'en vais à Pasárgada» («Vou-me embora pra Pasárgada»), le système oppositionnel est encore plus intense. Ce pays, «paradis» rêvé, contraste avec son habitat désigné par «ici». L'usage des «ici» et «là» est corroboré par des assertions de l'état d'âme du sujet, ce qui justifie sa préférence à rester dans un espace utopique, ce «là-bas». Ce vers sonne comme un refrain dont Pasárgada est le mot-valise de la destinée imaginaire du poète. De même, il importe de noter que pour que le «ici» désigne un moment du temps, il faut que, en retour, l'objet repéré dans l'espace parcouru soit à nouveau mis en correspondance avec un moment de l'espace «univers raconté». Il se dégage donc de l'usage du présent de

l'indicatif et du futur en assurant un dynamisme dans la réactualisation du songe par le sujet. Dans le texte ci-après, nous ne reconnaissons la situation présente du sujet que par le contraste avec une situation antérieure mentionnée. Cela garantit non seulement l'information sur la subjectivité, mais le développement du sens global du plan d'énonciation :

Je m'en vais à Pasárgada

Là-bas je suis ami du roi.

J'y ai la femme que je veux

Dans le lit que je choisirais

.....

Ici je ne suis pas heureux

Là l'existence est aventure

.....

– Là je suis ami du monarque – [...] ²⁷⁴ (Traduction de Michel Simon, p. 117).

Il importe de souligner que ces déictiques entraînés dans un espace du songe construisent l'opposition entre le monde possible et la réalité décevante : «Pasárgada», ce lieu de rêverie et de plaisir se réactualise par les temps verbaux du mode indicatif, dont le présent

²⁷⁴ . «Vou-me embora pra Pasárgada
Lá sou amigo do rei
Lá tenho a mulher que eu quero
Na cama que escolherei
Aqui eu não sou feliz
Lá a existência é uma aventura
Lá a existência é uma aventura
– Lá sou amigo do rei – [...]»
Ibid., p. 222.

et le futur. En valorisant ce contraste, le verbe «aller», déictique plus subtil, permet d'inférer deux rôles de signification : l'exclusion du sujet dans le milieu du «ici» (et du «maintenant») et la quête pour se retrouver dans le milieu rêvé, le «là» dans un temps imaginé, virtuel.

Chez le poète québécois, les déictiques temporels ne font pas seulement un jeu de contraste qui se répercute dans la vie du sujet comme un tout. Il ne s'agit pas d'une opposition à l'égard du temps, mais d'un état d'âme comme être social. Le *je*-enfant présente les marques d'une révolte, écho d'une instabilité émotionnelle.

Dans «Séquences», le déictique est un démonstratif qui renvoie à la réalité présente du sujet. En examinant le premier vers, nous voyons que la référence présentée par «ces» donne sa signification dans les vers qui ont trait au temps et mentionnent l'état socio-psychique du «je» :

Parmi les hommes dépareillés de ces temps
Je marche à grands coups de tête à fusée chercheuse (p. 76).

Le temps est agonique et projette la privation de liberté ressentie par le sujet. Plus loin, le poète demande «suis-je ici». Cela semble suggérer que «ce temps» difficile n'est pas seulement vécu par le poète, mais qu'il implique une situation d'aliénation ou d'exclusion sentie par la communauté. Donc, le sentiment du «je» trouve un écho dans le «nous» :

Suis-je ici
ou ailleurs ou autrefois dans mon village

je marche sur des étendues de pays voilés (p. 74).

Nous assistons ainsi à un déplacement graduel du sujet d'une place plus limitée à la place plus large : ici vers le pays. La transposition suggère que cette condition vécue par le sujet s'étend à la collectivité.

Dans «Sur la Place publique», l'utilisation des déictiques «maintenant» et «aujourd'hui» sert de bilan à deux situations distinctes : la jeunesse du poète contrastant avec l'âge adulte. Le poète affirme ce changement en s'appuyant sur la notion du temps et de sa prise de position. La poésie, qui auparavant appartenait à la dimension individuelle, devient motif de rassemblement et appel à l'action. Elle sort de sa «cave» pour se mettre sur la scène publique. L'effet de la convocation gagne de la force par l'usage du présent où le sujet passe à l'action. La praxis devient totale, elle est *hic et nunc*, ce qu'on note dans la première strophe :

Mes camarades au long cours de ma jeunesse
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 combats
Maintenant je sais nos êtres en détresse dans le siècle

.....

Aujourd'hui sur la place publique qui murmure (p. 99).

Dans ce cas, la cooccurrence de déictiques permet de passer de l'espace «univers raconté» à l'espace «parcours», en valorisant la force argumentative du discours. En effet, le contraste s'intensifie par le changement du mode verbal : du passé simple ou de l'imparfait au

présent qui ponctue les vers. L'opposition est remarquée dans la quasi-totalité des exemples où nous signalons l'occurrence des indicateurs spatio-temporels. Un autre exemple se trouve dans «Monologues de l'aliénation délirante». Dans ce poème, le contraste est aussitôt dramatique. Le poète procède à une comparaison entre un «ici» dynamique qui veut provoquer une transformation dans la réalité et un «là» résigné, impotent sémantiquement par l'engourdissement de la ville. Une fois de plus, ces indicateurs établissent un rapport avec l'état du sujet. Cet «ici» désigne peut-être son état actuel de quête, d'action, alors que «là» remonte à un passé où le sujet se sentait incapable d'opérer un changement, comme le démontrent les extraits suivants :

[...] Je suis ici à rétrécir dans mes épaules
Je suis là immobile et ridé de vent.
 le plus souvent ne sachant où je suis ni comment
 je voudrait m'étendre avec tous et comme eux.
 [...]
 or je suis dans la ville opulente
 la grande Ste. Catherine Street galope et claque
 dans les Mille et Une Nuits de néons [...] (p. 78).

Par conséquent, l'utilisation des embrayeurs s'organise à partir de la position de l'énonciateur et du moment où ce dernier parle. Ces repérages déictiques nous permettent de nous situer dans le discours et ils s'associent aux marques de «temps» désignées dans la morphologie verbale : le présent, le passé ou le futur. En plus de constituer un moyen de se

référer au sujet collectif – surtout s’ils sont ancrés dans l’axe de l’opposition «je/vous» – ces éléments opèrent un effet de rapprochement entre les interlocuteurs afin de rendre le discours plus efficace dans sa valeur interactive et dans sa charge émotive, et afin de provoquer une réaction chez le destinataire. De cette manière, loin d’être un ensemble de termes isolés et sans fonction pratique, les déictiques, avec d’autres éléments discursifs, assignent la présence de la subjectivité dans le discours duquel nous pouvons inférer une série d’émotions et d’états d’âmes communiqués au destinataire.

Voyons comment la subjectivité se manifeste dans la poésie des auteurs choisis et comment nous pouvons percevoir le contenu idéologique sous-jacent en réunissant tous ces aspects.

2.6 - Manifestations de la subjectivité engagée chez Gaston Miron dans

L’Homme rapaillé

Comme parcours de la subjectivité engagée chez Miron, prenons des extraits de ses poésies et essais parus d’abord de façon éparpillée, puis regroupés en un recueil : *L’Homme rapaillé* (1970). Le concept d’éparpillement de ce recueil est essentiel pour la compréhension du sens même de l’œuvre. Cette œuvre est marquée à la fois par une quête de la forme poétique, une quête identitaire et un engagement socio-culturel et politique. Par ce triple prisme, on trouve un réseau d’images liées à un “je” qui instaure une dialectique discursive avec

un “tu”.

Dans certains textes, le “je” apparaît et acquiert une façon toute particulière de se présenter au lecteur. En engendrant les enjeux du dédoublement, la subjectivité se montre sous de multiples facettes soit par une division dans un “on” ou “nous” (les formes collectives) ou encore dans un “tu” et “il”, ce qui peut indiquer qu’une stratégie d’éloignement est adoptée dans l’implication du contexte socio-culturel auquel le sujet se réfère. Le «on», en tant qu’une forme de dédoublement du sujet, a un sens indéfini et peut servir à la distanciation.

Commençons par situer le “je” mironien dans le contexte de l’œuvre même. Ce “je”, dans *L’Homme rapaillé*, entreprend une activité dialogique et antithétique. Disons qu’il réalise une entéléchie²⁷⁵ à double niveau : elle se présente, dans une première phase, comme une prise de conscience et, puis, une deuxième, comme une praxis ressentie par le travail poétique. Nous avons donc pour but d’examiner ce dédoublement subjectif qui entretient un lien avec l’altérité et favorise une métamorphose dans le milieu et son moment culturel. Prenons quelques poèmes qui appartiennent aux deux périodes de production poétique et qui correspondent à deux moments historiques du Québec : le régime de Duplessis et la Révolution tranquille. Ces poèmes progressent de l’idée centrale de la dépossession et de la quête d’une identité

²⁷⁵. Le mot tire son origine du grec *entelekheia* qui signifie «énergie agissante, activité». Du point de vue littéral, l’expression se réfère au «fait d’avoir sa fin» composée par les mots grecs : *telos* = fin, finalité; et *ekhein* = tenir, avoir à sa disposition. Cf. Alain Lercher, *Les mots de la philosophie*, Paris, Belin, 1986, p. 80.

nationale vers une action transformatrice : «L'Homme rapaillé», dont l'ancien titre était «L'homme ressoudé» (1969), «Petite suite en lest» (1953), «Ma désolée sereine» (1953), «Réduction» (1953-1957), «Fait Divers» (1955), «La Route que nous suivons» (1957), «Les Années de dérélition» (1964), «L'Homme Agonique» (1963), «L'Octobre» (1963), «Compagnon des Amériques» (1963), «Demain, l'histoire» dans les *Six Courtepointes* (1954-1975).

Le premier poème semble résumer l'intention du poète à la recherche de lui-même, du national et de l'universel. Il s'agit de «l'homme rapaillé» qui ouvre l'œuvre par le même titre. On décèle un “je” qui déclare avoir amorcé un «voyage abracadabrant». Ce “voyage” représente métaphoriquement la route de son projet existentiel en train de s'accomplir. Le “je” semble être seul et plongé dans son monde marqué par une absence de sujet intersubjectif dont le silence sert de témoin. Les occurrences du “je” et leur extension vers d'autres marques subjectives sont nombreuses : cinq fois dans la forme de sujet pronominal (pronom personnel); deux fois dans la forme possessive et deux fois dans la forme pronominal en désignant la spatialité.

J'ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant
il y a longtemps que je ne m'étais pas revu
me voici en moi comme un homme dans une maison
qui s'est faite en son absence
je te salue. silence
je ne suis pas revenu pour revenir

je suis arrivé à ce qui commence (p. 19).

Il est intéressant de noter que le “je” s’interpelle dans la mesure où il se distancie de lui-même. En effet, ce voyage est mythique et existentiel. Il tisse une isotopie spatiale au cours de l’œuvre. Cette isotopie s’observe dans les lexèmes tels que «chemin», «route», «rue». Le voyage inaugure aussi un rituel initiatique. Le sujet voyageur est comme le héros d’une épopée responsable d’une mission. Du point de vue symbolique, le voyage est l’emblème d’une quête de valeurs : la vérité, le centre, le soi, l’altérité, l’identité socio-culturelle, le pays. Il devient labyrinthique dans la mesure où il passe par une errance dialectique (dedans/dehors/, identité/altérité, vie/mort, particulier/universel, destruction/rédemption). Par la mobilité du “je” se construit progressivement la subjectivité mironienne : «J’ai fait de plus loin que moi un voyage abracadabrant/il y a longtemps que je ne m’étais pas revu»²⁷⁶. Le “je” qui se veut débusqué, rend l’être indifférencié, pour se retrouver ailleurs et autrement. Mais il faut souligner un aspect crucial de cette quête, à savoir la *négation*²⁷⁷ effectuée par cette entité du “je”. Il

²⁷⁶. Gaston Miron, *L’Homme rapaillé : poèmes 1953-1975*, Montréal, Typo, 1996, p. 19. Pour éviter la répétition de notes de bas de page dans la référence à cette œuvre nous la citerons à l’intérieur même de l’étude au cours de l’analyse des textes.

²⁷⁷. Ce terme traduit du terme allemand «verneinung», constitue «un mécanisme de défense du moi» par le refus d’une pensée, d’un désir ou d’une représentation qui porte ce sujet. Elle est un «procédé par lequel le sujet nie, tout en le formulant, un désir refoulé ou une perception désagréable.». Cf. Anne Ancelin Ashutzenberger, *Vocabulaire de base de*

ressort du niveau propositionnel du texte, un refus du “je” qui se débarrasse d’une situation menaçante afin d’en arriver à une reconnaissance de l’avenir. Ce niveau concerne tout ce qui est communiqué conventionnellement. Il englobe les implications potentielles d’un texte pour qu’existe une inférence pragmatique. Pour cela, elles doivent être consistantes avec les propositions qui constituent le contexte²⁷⁸. Du point de vue de l’instance énonciative, le “je” effectue ce voyage et en obtient un résultat qu’il décrit par la comparaison et par le doute, ce que nous pourrions paraphraser par : « Pourquoi vouloir réaliser un voyage ? Et pourquoi ce voyage acquiert-il un statut de négation du moi ? » Voyons le rôle de la comparaison : « me voici en moi comme un homme dans une maison/qui s’est faite en son absence » (p. 19). Le terme comparatif oriente le sens. La comparaison nous révèle d’abord une identité problématique, décentrée, vers l’étrangeté du moi. L’énonciateur est comparé à un homme perdu dans une maison qui cherche à se re-centrer; cela définit l’auto-perception du “je”, car la maison, en tant que place sécuritaire et familiale, devrait constituer une sorte de centre de l’univers, du soi, de l’être et même du langage. Malheureusement l’occupant ne s’y reconnaît point. Et cette non-identité est associée à l’enchevêtrement du sujet représenté par la juxtaposition d’éléments (la

sciences humaines, Paris, Épi, 1982, p. 102.

²⁷⁸. Cf. Anne Reboul et Jacques Moeschler, *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, op. cit., p.266.

comparaison), par l'espace (la maison) et le temps (celui de l'absence)²⁷⁹. Dans la sphère de l'espace, l'absence figure comme indice du rejet et d'une soustraction du soi par rapport au moment vécu, d'où la modalisation du verbe au passé composé pour annoncer ensuite la situation ontique du "je" : «Je te salue, silence» (p.19). Le silence constitue une forme subjective qui entretient un rapport avec l'énonciateur. On nous oriente vers un questionnement : pourquoi le "je" salue le silence, ce "tu" différencié? Loin d'émettre une réponse définitive, toute prête, analysons à quelle question problématique renvoie le silence. D'abord, par l'association avec l'image de la maison, le silence touche le problème du langage, car la maison fonctionne comme un prototype de l'activité langagière. C'est par le langage que le sujet établit un lien avec l'autre et le monde. De plus, même la typographie suggère le silence et devient signifiante. Le blanc de la page, la pause, nous font réfléchir sur cette quête d'un être qui ne se reconnaît point, ni dans la maison, ni dans le langage, ni dans la réalité. L'absence ne se limite pas tout simplement à la maison, mais aussi à l'organisation des énoncés qui manquent de connecteurs logico-argumentatifs, faisant écho à la signification symbolique de l'être dépourvu de liens. Le poète même a souligné cette absence dans «Le mot juste» :

²⁷⁹. Gérard Bessette mentionne l'existence d'une «vision d'absence» dans le paradoxe de la mémoire qui a appartenu d'abord au théâtre et à la littérature chez Nelligan : «rien n'est plus doux aussi que s'en revenir/comme après de longs ans d'absence, que de s'en revenir/par le chemin du souvenir» (Le jardin d'antan). Gérard Bessette, *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, p. 30.

Quand, vers 1952, je me mis en tête de me situer et de parler de ma réalité entière, de dire ce que j'avais à dire, moi, et de ma façon, je bloquai. Il m'arrivera par la suite, au fur et à mesure de ma prise de conscience linguistique, de connaître de longues périodes de paralysie. Je me rendais confusément compte que cette difficulté dans mon rapport avec la réalité, avec le langage que tous avaient en bouche, ne m'était pas qu'individuelle. (p. 236).

Les deux derniers vers du poème reprennent le registre modal du verbe au passé composé accompli du présent qui marque la position distanciée entre «l'événement révolu et son énonciation»²⁸⁰. C'est là une stratégie adoptée par le "je" pour accomplir son projet de recentrement, projet qui est vécu comme «errance» : «je ne suis pas revenu pour revenir/ je suis arrivé à ce qui commence» (p. 19). Le "je" en tension essaie donc de se composer un visage, partie distinctive de l'identité du sujet. Cet égarement figure aussi dans le poème «Rue Saint-Christophe» où le poète évoque à nouveau l'image de la maison pour décrire son état de conscience objective. La défiguration du moi est estompée dans le moment relationnel du "je" avec son lieu d'enfance : «je vis dans une très vieille maison où je commence à ressembler aux meubles, à la très vieille peau de fauteuils/peu à peu j'ai perdu toute trace de moi sur place/le temps me tourne et retourne dans ses banc de brume [...]» (p. 167).

En somme, il y a une action dichotomique du "je" autour de deux forces dynamiques et complémentaires : une centripète, connotant le refus, la fuite de soi-même; l'autre centrifuge,

²⁸⁰. Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 104.

marquée par le retour au commencement, tel que l'illustre l'image d'*ouroboros* suggérée dans les derniers vers. La tension se maintient en ce mouvement cyclique, de retours, de renaissances, une continuelle répétition «qui trahit la prédominance d'une fondamentale pulsion de mort»²⁸¹. Ce mouvement remonte indéniablement à l'élaboration de *L'Homme rapaillé* et à ses multiples remaniements successifs.

Ainsi, le sujet se trouve dans une situation incommunicable, soit le premier stage d'un processus d'aliénation : «Comment dire l'aliénation, cette situation incommunicable? Comment être moi-même si j'ai le sentiment d'être étranger dans mon objectivité, si celle-ci n'apparaît comme opaque et hostile, et si je n'existe qu'en ma subjectivité?» (p. 133).

Nous trouvons le sentiment d'oppression comme une projection d'un "je" qui se fait "nous" dans le poème «Petite suite en lesb». Le voyage ne se borne tout simplement pas à un déplacement du soi indifférent, au contraire, il va plus loin; faisant appel à un "tu", il assume le projet d'une transformation possible comme un être collectif :

Jadis
 enfant
 mon poing révolté
 a bondi dans l'espace
 il a sifflé dans les arcs-en-ciel

²⁸¹. Jean Chevalier & Alain Gheerbrant, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éd. Juptier, 1982, p. 716.

aérolithe
l'ai retrouvé ce matin
ne sais plus dans quelle plaine

.....
Petite vie ma vie
petite vie des minutes pareilles
à la queue leu leu
comme ça de suite
comme une caravane de chenilles de suite
comme des pieux de clôture de suite

petite vie ma vie
enclose en la grand'ville
parmi les pas sur les pavés
roulée dans le courant en rond
grise à éternuer

Cependant, les sentiments d'oppression, de dérision et d'absence demeurent dans l'action proférée par le sujet qui, conscient de son état aliéné, se met à l'action. Ainsi, le poème est introduit par un adverbe faisant allusion au passé de l'enfance du poète : «Jadis/enfant» (p. 31). Ensuite, le "je" en forme de pronom possessif recèle de façon métonymique la révolte du sujet qui s'attaque à l'autre : «Mon poing révolté/a bondi dans l'espace/il a sifflé dans les arcs-en-ciel» (p. 31). Les vers «petite vie ma vie/petite vie des minutes pareilles/à la queue leu leu» (p. 31) dénoncent l'encerclement subi par le sujet. Un "je" qui est réduit et qui se voit disséminé par rapport à son historicité : «petite vie ma vie/enclose en la grand'ville/parmi les pas sur les pavés/roulée dans le courant en rond/grise à éternuer» (p. 31). Cette dissémination

converge d'emblée vers le milieu vaste et impersonnel de la ville qu'on visualise et que l'on sent, par les effets synesthésiques apportés par les formes, les couleurs et le rythme. Le "je" mène une vie déséquilibrée et instable : «aujourd'hui [je suis] debout droit/demain [je serais] couché brisé». Et par le changement de ton – par la modalisation verbale elliptique du présent au futur –, le "je" réalise une promesse en faisant un acte performatif²⁸², en adoptant la forme lyrique de l'engagement. De même, il affronte la mort qui représente l'aliénation et toutes ces conditions subies par le sujet dans cet espace autonome de la ville :

aujourd'hui debout droit
 demain couché brisé
 je mourrai d'avoir été le même
 je serai une ligne à même la terre
 n'ayant plus d'ombre
 ô mort
 pays possible
 de l'index j'ai tracé des lignes
 droites obliques ou courbes
 (Débarrassons-nous des cercles)
 sur le sable dans l'argile
 dans le ciel sur toutes choses

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

²⁸². D'après Austin, l'acte performatif, c'est l'action produite par le fait de dire et au moment même de la parole. Dans Jean Caron, *Les régulateurs du discours : psycholinguiste et pragmatique du langage*, Paris, P.U.F., 1983, p. 70.

les royaumes fondés
avec quel poids au coeur
.....

Dans un ton quasi-épique, le “je” devient une entité collective qui assume la destinée de son pays. L’utilisation de la modalité «possible» projette l’engagement vers le temps futur. La subjectivité s’inscrit donc dans le projet d’action collective basée sur la réintégration du sujet au temps, à l’espace et à la langue. C’est la décision qui prend acte de ce projet. Nous nous heurtons encore à l’idée originale du cercle, du cycle de signification ambivalente et multiple : cercle renvoyant à l’espace du dehors – la ville avec ses valeurs centrées dans le pouvoir : «les royaumes fondés» (de l’argent, de l’industrie, du simulacre) et faisant allusion à l’espace intérieur de recherche dont nous avons parlé. D’ailleurs, le titre nous rappelle cette réalité urbaine compte tenu de sa double référence : il se réfère tant au jeu à quatre qu’à la pièce musicale caractérisée par la constitution sérielle de plusieurs pièces ayant la même tonalité. Tout cela peut être relié à la composition de *L’Homme rapaillé*, sa nature morcelée, éparpillée, fragmentée²⁸³. Le “je” devient pluriel, un “nous” pour dire non seulement son état anéanti, son absence du centre, résultat de la dépossession, mais aussi pour indiquer l’activité poétique transformée en action collective. Une fois de plus, nous constatons l’isotopie de la négation imputable à la réduction et à la souffrance intrinsèques de même qu’à l’homologie

²⁸³. On y reviendra plus loin afin de mieux comprendre la genèse de l’œuvre et le statut du sujet de quête au niveau de l’existence-dans-le-monde.

entre le rapport du “je” et de l’écriture. Cette homologie est indispensable. Elle montre comment la quête est indéniablement problématique. Le poète vit dans une diglossie. La langue, un des éléments fondamentaux de l’identité, a été aliénée, comme médiatrice entre deux univers, l’un subjectif, l’autre objectif. Il s’ensuit que tout contact avec la réalité externe bascule aussitôt dans la même aliénation, d’où le sentiment schizoïde d’un “je” en perte de référence déclaré par Miron :

Notre langue, comme outil de communication, et même d’expression, est toujours dans une situation prépondérante de diglossie. Ce terme désignerait une situation où une communauté utilise, suivant les circonstances, un idiome plus familier et de moindre prestige (le français) ou un autre perçu comme plus savant, plus recherché et prestigieux (l’anglais) (p. 209).

Dans «Ma désolée sereine», la relation que le “je” maintient avec le “tu” est révélatrice d’un état d’exclusion sous-entendu par les vers : «tu es la reconnue de notre lancinance [...] tu nous coules d’un monde à l’autre/toi aussi tu es une amante avec des bras» (p.41). Ce “tu” reste ambivalent par rapport à l’identité. Peut-être est-il la femme; peut-être est-il la poésie, voir même la terre natale? Se faisant de nouveau voix prophétique, le “je” annonce la résurrection de la poésie-médiatrice de l’être et du monde. Les verbes au futur l’assurent : «tu renaîtras toi petite/parmi les cendres/le long des gares nouvelles/dans notre petit destin/ma poésie le coeur heurté/ma poésie de cailloux chahutés» (p. 41). Nombreuses sont les occurrences des éléments lexicaux qui renvoient à l’image du dépérissement du “je” et pointent

vers l'isotopie de la souffrance: *désolée* (deux fois); *brûlés, lancinance, peu, petite* (trois fois), *fangeuses, cendres, heurté, chahutés*. Le sentiment du dérisoire se retrouve également dans le poème «Réduction», dont le titre même connote une diminution d'être ou de qualité. Dans ce texte, la douleur du "je" s'intensifie par la perception du monde. Le corps ainsi que les «yeux», symboles de médiation sensorielle avec la réalité extérieure, réalisent ici une fonction métonymique qui favorise le contact avec l'extériorité. Toutefois, ce contact est présumé obnubilé, indiscernable, obstrué. Déjà se profile la métaphore d'un épuisement subjectif au seuil de la schizophrénie; le "je" ne s'identifie pas à ce monde et aucun lieu n'est en vue, ce qui détermine un état de déréalisation. Le "je" déréalisé, c'est «l'individu qui a perdu le sens du réel». Ainsi le suggère le dictionnaire de philosophie de Julia Didier :

La déréalisation se traduit d'abord par une incapacité à s'adapter au changement des situations: on parle de désadapté; elle s'accompagne d'un fond d'angoisse, d'inquiétude, tant à l'égard du monde que d'autrui. La déréalisation peut prendre la forme de la schizophrénie (délire verbal) ou de la névrose (agressivité silencieuse)²⁸⁴.

Cette oscillation du sujet est suggérée par les catégories d'espace et de temps :

Réduction

Des heures puis des heures au fil
de mes yeux, aux prises avec eux
sillonant les terres de personne

²⁸⁴. Julia Didier, *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 1996, p. 58.

les poumons soufflant comme une avenue
 La sonde douloureuse est à l'œuvre
 quelque part par ici
 l'abandon sans frontières, le monde
 profond dans la désespérance

Je n'ai plus que mes yeux de z-yeux
 tout ailleurs dans mon corps est ténèbre
 mes yeux de z-yeux
 en tout et pour tout

les bulletins annoncent
 qu'aucune localisation n'est en vue
 pourtant je vois ce que je vois (p. 41).

Une telle assertion tautologique reflète la situation réflexive de l'être tourné sur lui-même, dépourvu du pouvoir de cerner clairement les choses, de là, les sensations de malaise, de déterritorialisation, d'indifférenciation du "je". Du point de vue de la sonorité, l'expression «yeux de-z-yeux», deux fois dans le texte, porte la forme anagrammatique de «désireux» et «dièse», ce qui est fort significatif dans le contexte d'interprétation du poème : «yeux (de z-y)[r]eux» qui peut-être évoque «désireux» s'accordant au projet de changement souhaité par le sujet; aussi «yeux de-z-yeux» qui contient «dièse» traduit cette déréalisation causée par «l'action de séparation» comme le terme le dénote : être déréalisé, c'est être séparé du monde objectif. L'image véhiculée par le mot «yeux» remonte aussi à une déclaration du grand-père du poète pour décrire la situation d'une personne analphabète, ce qui renvoie aux deux sens

antérieurs :

Mon grand-père disait : «quand on ne sait ni lire, ni écrire, on est toujours dans le noir». Tout le noir est entré en moi d'un seul coup. Tout le noir du monde est entré en moi. Par un effort d'exorcisme, j'ai essayé d'assumer tout ce noir, pour dire aussi que ces hommes avaient un immense savoir oral et non écrit²⁸⁵.

Dans tous ces poèmes, nous déduisons la présence d'une différenciation qui se dessine progressivement, de façon intuitive, chez le poète. Les images du vide, du cul-de-sac et de la réduction renvoient à la négation du "je", à la dépossession du sujet. La négation joue un rôle essentiel dans la recherche identitaire entreprise par le poète. Elle se passe aussi au niveau linguistique. La négation, selon Antoine Culioli, «induit une représentation complexe par le fait même que le sujet construit une relation d'altérité; là où l'on travaillait sur le pointé, le présent, l'immédiat, le voisin, on opère désormais sur l'identification-différenciation»²⁸⁶. La négation est donc liée à la quête d'identification de la subjectivité. Mais tout ce processus se déroule au niveau d'un ajustement entre deux sujets, dont le "tu" : «La relation entre production et reconnaissance suppose la capacité d'ajustement entre les sujets. Cette capacité ne permet que rarement un ajustement strict. C'est parce qu'il y a un jeu inter-sujets qu'il y a *du jeu* dans

²⁸⁵. Gaston Miron dans l'interview avec Claude Filteau. Cf. Claude Filteau, *L'homme rapaillé de Gaston Miron*, Montréal, Éditions Trécarré, 1984, p. 123. (Coll. «Lectoguide»)

²⁸⁶. Antoine Culioli, *Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations*, Tome I, Paris, Phrys, 1990, p. 112.

l'ajustement.»²⁸⁷.

Du point de vue temporel, le passé est l'unique point de repère du sujet, comme s'il avait le pouvoir de mettre de l'ordre dans un présent angoissant et dans un avenir incertain. Le passé dégagé par les images de l'enfance et du foyer familial est un facteur d'orientation vers la centralisation du moi comme il paraît dans «Ce monde sans issue». Ce poème avait originalement pour titre «L'intraitable douleur», lorsqu'il parut en 1959 (*Nation Nouvelle*, n° 4, août 1959, p. 288).

Pleure un peu, pleure ta tête, ta tête de vie
dans le feu des épées de vent dans tes cheveux
parmi les éclats sourds de béton sur tes parois
ta longue et bonne tête de la journée
ta tête de pluie enseignante
et pelures
et callosités
ta tête de mort

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'oiseau dans la savane
que je meure ici au coeur de la cible
au coeur des hommes et des horaires
car il n'y a plus un seul endroit
de la chair de solitude qui ne soit meurtri
même les mots que j'invente

²⁸⁷. *Ibid.*, p. 26.

ont leur petite aigrette de chair bleuie

souvenirs, souvenirs, maison lente

un cours d'eau me traverse

je sais, c'est le Nord de mon enfance

avec ses mains d'obscur tendresse

qui voletaient sur mes épaules

ses mains de latitudes de plénitude

..... (pp. 50 et 51).

La tension au niveau temporel est installée par le changement verbal : du présent il passe à l'imparfait, comme une affirmation du besoin de remémoration de la jeunesse du poète pour mieux saisir sa situation de colonisé. Voyons cette division dans le schéma qui suit; assistons à une prospection du sujet dans le temps : du passé vers le présent.

Présent (Indicatif/Subjonctif)

Imparfait

«Que je meure ici au coeur de
la cible
au coeur des hommes et des horaires
Car il n'y a plus un seul endroit de la
chair de solitude
qui ne soit meurtri [...]

«Souvenir, souvenirs, maison lente [...]
Je sais, c'est le Nord de mon enfance
avec ses mains d'obscur tendresse
qui voletaient sur mes épaules [...]

La force illocutionnaire du subjonctif est exprimée par un souhait tendu vers l'avenir, en négation d'un présent menaçant. L'optatif initial «que», suivi du conjonctif «car», renforcent la valeur négative des choix prédicatifs.

Dans un texte daté de 1955 qui a été fortement remanié, «Fait Divers» – son titre original étant «L’homme fini ou le procès-verbal»²⁸⁸, – les énoncés sont majoritairement constatifs. Ils ne constituent pas en soi un acte, mais acheminent vers une valeur ajoutée: celle de la conscience intentionnelle. Dans les vers : «il s’est mis à s’tasser/il s’est mis à s’manger/ on n’a jamais vu ça/un homme qui se mange/un homme debout /qui s’insère dans la fêlure de sa vie», le “je” assume la forme impersonnelle «on». Mais que signifie le glissement de ce déictique “je” vers la «non-personne», c’est-à-dire, le “il” de «l’homme», le «s’», le «on»? Une subjectivité évidée? Élidée? Nous ne croyons pas. Nous faisons l’hypothèse d’une subjectivité instable, aliénée à des «degrés divers»²⁸⁹. Cette subjectivité atténuée dans les formes du «on» a été théorisée par Émile Benveniste comme une manière du “je” de s’ex-centrer du discours sans le quitter tout à fait :

L’énonciation «non subjective» en pleine lumière, dès qu’on s’est avisé de la nature de l’opposition entre les «personnes» du verbe. Il faut garder à l’esprit que la «troisième personne» est la forme du paradigme verbal (ou pronominal) qui ne renvoie pas à une personne, parce qu’elle se réfère à un objet placé hors de l’allocution²⁹⁰.

Nous croyons également juste ce qu’avance Catherine Kerbrat Orecchioni au sujet

²⁸⁸. Ce poème a paru dans la revue *Amérique française*, vol. XIII, n° 2, pp. 221-222.

²⁸⁹. Catherine Kerbrat Orecchioni, *op. cit.*, pp. 31-32.

²⁹⁰. Émile Benveniste, *op. cit.*, p. 265.

de la troisième personne. Selon elle, le pronom peut contenir une intention plurivoque : il peut indiquer une distance, il peut mettre en lumière une auto-critique du “je”, comme l’attestent plusieurs théoriciens du langage. Pour Roland Barthes, le “je” s’oppose à «il» : alors que le premier est perçu comme «pronom de l’imaginaire», le deuxième,

il [...] c’est le pronom de la distance. On peut le prendre de plusieurs façons, et le lecteur est le maître. Soit comme une sorte d’emphase, comme si je me donnais tellement d’importance, que je dise «il» en parlant de moi, soit comme une sorte de mortification : dire «il» en parlant de quelqu’un, c’est l’absenter, le mortifier, en faire quelque chose d’un peu mort. Soit aussi – mais ce serait une hypothèse trop heureuse; énonçons-là quand même – comme le «il» de la distance, dans une optique brechtienne, un «il» épique ou je me mets moi-même en critique²⁹¹.

Barbara Johnson pense différemment. Pour elle, la troisième personne signifie deux choses : ou sa fonction est de «faire éclater l’immédiateté du dialogue entre la première et la deuxième personnes»²⁹² dans le cas du poème en prose, ou elle a pour but de renforcer la présence de l’interlocution dans le cas du poème en vers. Nous croyons cette problématique en accord avec la critique que fait la subjectivité de sa propre condition. Dans ce poème, les énoncés de mode constatif/descriptif sont porteurs d’une interprétation subjective; le poète fait face à une réalité difficile à affronter. Par ailleurs, nous ne pouvons pas négliger la fonction

²⁹¹. Roland Barthes, «Vingt mots-clés pour Roland Barthes : Entretien» in *Le Magazine Littéraire*, n° 97, février 1975, p. 32. (propos recueillis par Jean-Jacques Brochier)

²⁹². Barbara Johnson, *op. cit.*, p. 119.

affective de cette même subjectivité qui prend la forme d'un éloignement de la situation; en s'excentrant, cet homme (le « il ») que le « on » représente est, en effet, un « je » qui se met à distance pour mieux saisir les points limitrophes de sa condition de « colonisé » métaphorique, de son existence « poignante »: « un homme que le monde enferme/il a compté, s'amenuisant/les coups de pied de son sang/s'est vu descendre [...] ». À la fin du poème, le « je » en prenant l'attitude défensive, ordonne que son interlocuteur – ce « vous » à qui il s'adresse – se disperse et rentre chez lui : « dispersez-vous/rentrez chez vous » (p. 41). Nous remarquons une coupure de registre dans la modulation verbale qui passe du présent de l'indicatif à l'impératif.

Notons précédemment l'interpellation de l'interlocuteur « vous » dans le discours. En tant que déictique, ce « vous » joue un rôle fondamental : il donne suite au processus de communication du poète coupé en lui-même et avec son public; il sert aussi de médiation avec le monde réel de sorte que le « je » est remis de sa condition de déréliction. Par conséquent, il ne nous est pas indifférent de replacer le « vous » dans son contexte. Ce dernier concept est très important; il indique, d'après nous, que la relation entre les interlocuteurs instaure la socialité du sujet : tout « je » implique un « tu », tout sujet fait d'autrui un sujet. Ceci montre que la relation entre le « je » et le « tu/vous » est emblématique; elle se prolonge dans la relation entre l'œuvre et le lecteur, cette relation étant réinventée dans chaque acte de lecture et dans chaque œuvre. Alors, la poésie est une invention du sujet, elle est une « intégration maximale entre les formes

de vie et de langage»²⁹³. De même, cette intégration est concomitante avec les occurrences du texte en relation avec d'autres parties et même avec d'autres textes, comme le défend Antoine Culioli :

lorsqu'un sujet produit un énoncé (c'est-à-dire une occurrence textuelle, elle-même composée d'occurrences de termes constitutifs), cet énoncé, aussi bien que chacune de ses parties constitutives, est situé dans un espace énonciatif muni d'un système de coordonnées subjectives et spatio-temporelles, pris dans un champ de relations intersujets, et toute occurrence fait partie d'un agrégat structuré d'occurrences qui forment un domaine²⁹⁴.

En analysant les correspondances entre la macro-structure et la micro-structure du discours poétique, nous voyons que le "je" avec ses dédoublements respectifs est impliqué dans ce souci d'établir un lien avec son époque et avec l'altérité. En examinant encore les données référentielles du *je*-énonciateur à l'époque de parution des poèmes étudiés, nous y trouvons cette analogie entre les deux univers.

Ces considérations à propos de l'utilisation du déictique "je" et de ses dérivations débouchent sur un phénomène linguistique connu comme «énallage de personne». Ce phénomène s'explique par «la possibilité d'utiliser ces formes avec une valeur décalée par rapport à leur valeur la plus usuelle». Le "tu", le "vous", le "il", le "on" et le "nous" deviennent

²⁹³. Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, Paris, P.U.F., 1985, p. 102.

²⁹⁴. Antoine Culioli, *op. cit.*, p. 29.

des énallages du “je”. Il constitue donc une forme de dédoublement du sujet dans le discours. Dans cette perspective, nous pouvons comprendre la représentation de la subjectivité impliquée dans la poésie de Gaston Miron. Peut-être cette représentation équivaut-elle à l’affirmation de Pierre Caussat : «la première personne ne fait qu’exhiber la présence patente du sujet en personne, présence illimitée, immédiate et totale»²⁹⁵.

Dans le poème que nous venons d’examiner, il y a homologie entre le sujet en difficulté et le moment historique vécu par le poète. Tous les poèmes que nous avons vus, sont parus entre 1953 et 1959, sauf le premier, «L’homme rapaillé», qui est paru en 1963. Cette période témoigne de la «grande noirceur», nom donné à cette période historique très difficile, vécue par le Québec pendant le régime Duplessis (1944-1959). Ce moment coïncide avec la phase où le poète veut retracer sa réalité totale tout en sentant, par son aliénation, l’impossibilité de le faire. Cette double aliénation, à l’égard de la langue et du monde réel, renvoie indubitablement à une aliénation plus globale où se chevauchent les champs politique, économique et culturel. Lorsqu’on examine de plus près les aspects socio-culturels de cette époque, nous entrevoyons une relation étroite entre la dichotomie vécue par le *je*-énonciateur et la tension socio-politique au Québec. Prenant la défense de l’autonomie économique et combattant le communisme dans le secteur rural et éducationnel, le régime Duplessis se

²⁹⁵. Pierre Caussat, «La subjectivité en question» in *Langages*, n° 77, mars, 1985, p. 47.

caractérise par une politique ancrée sur les valeurs conservatrices telles que : la religion, la famille et l'agriculture. Pour cela, il faut que l'Église prenne en charge l'éducation comme moyen de soutenir les intérêts du gouvernement. Par contre, en même temps qu'il implante une politique du développement visant l'autonomie du pays, le régime permet que les entrepreneurs américains s'installent, empêchant du même coup le Québec de conquérir son autonomie économique. La vie culturelle va répercuter toutes ces tensions. Comme moyen de réagir à l'état de fait implanté par Duplessis, la classe artistique doit prendre position en faveur des mesures émancipatrices : l'instauration des prix littéraires, l'accroissement des investissements dans la production littéraire et artistique en général, aussi bien que la fondation des Écoles des Sciences Sociales et Économiques par Georges-Henri Lévesque à l'université Laval et par Philippe Gary à l'Université de Montréal. Dans le champ de la littérature, nous assistons tant par la poésie que par le roman et le théâtre²⁹⁶ à la récupération des thèmes reliés à l'existence, aux valeurs écartées par la société de consommation pour faire résistance aux influences exercées par l'invasion américaine (par la radio, la télévision et le cinéma); parmi ces thèmes figurent : l'amour, le bonheur, la solitude, la mort, la hantise, la quête du paradis, la cruauté du monde, l'exclusion, la pauvreté urbaine, la disparition du milieu rural, le suicide et l'absurdité

²⁹⁶. Participent en poésie notamment Alain Grandbois, Hector de Saint-Dennis-Garneau et Anne Hébert; dans le roman, André Langevin, Gabrielle Roy, Roger Lamelin, Germaine Guivrement, Robert Charbonneau, Robert Elie, Yves Thériault; dans le théâtre, Marcel Dubé et Gratien Gélinas.

de l'existence, pour ne citer que les plus importants. La situation des intellectuels devient encore plus antagoniste en raison de cette ambivalence dans le processus de participation à l'univers américain et dans la lutte pour la préservation d'une identité propre. Parallèlement, nous assistons à la participation des journaux qui misent aussi sur l'engagement par le combat national et politique (*le Devoir et Cité Libre*²⁹⁷) et à la publication de quatre volumes d'*Histoire du Canada français* depuis la découverte qui vise à «reconstituer l'histoire de la province de Québec dans sa réalité, dans sa complexité, dans sa vie». Encore nous faut-il citer l'importance d'un manifeste rédigé par Paul Emile Borduas, *Le Refus Global*, qui dénonce un passé stérile et sclérosé pour revendiquer un présent plus dynamique. En instaurant l'automatisme, il soutient l'influence du surréalisme dans le champ littéraire. Bref, ce moment plein de tensions constitue une étape de remise en question de toute l'histoire du développement socio-culturel du Québec pour sa libération. En effet, cette étape préparera le terrain pour la deuxième phase plus effervescente : la Révolution tranquille.

Il n'est donc pas étonnant de trouver la présence de tous ces bouleversements dans les poèmes engagés de cette période. Nous y retrouvons aussi une certaine aliénation du sujet par rapport à soi-même, à la langue et à l'appréhension du monde extérieur. Miron même

²⁹⁷. Figurent comme principaux participants respectivement Louis Francoeur, René Lévesque, André Laurendeau et Gérard Filion; Gérard Pelletier et Pierre Elliott Trudeau.

témoigne de ce fait comme un «étrange malaise, presque schizophrénique»²⁹⁸. En tenant compte de ce témoignage, nous parvenons sans doute à saisir l'état d'aliénation du sujet mironien à double niveau : un linguistique, l'autre social : «Cette aliénation je ne pouvais la dire puisqu'elle était alors le seul langage que je connaissais»²⁹⁹. Mais il nous explique aussi les motifs principaux qui l'engendrent :

En 1955, [...] je mettais là au compte de cause sociales : milieux défavorisés, abandon scolaire, travail en milieux anglais... Mais il y avait d'autres causes, je le sentais, que je n'identifiai pas, parce qu'elles découlaient d'une situation globale, et que je n'avais pas une claire vue de celle-ci³⁰⁰.

Dans un moment de lucidité, le poète se met à approfondir les racines de son mal.

Notons qu'il utilise assez souvent des termes empruntés du champ visuel : «Il n'y avait à mes yeux aucune commune mesure entre la condition de poète, qui me privilégiait pensais-je, et la condition humiliée de tous»³⁰¹. Il continue encore :

Quand j'eus commencé de me percevoir tel que j'étais objectivement, toute une part de ma réalité existentielle et concrète ressortit au phénomène colonial, phénomène qu'alors il était quasi impossible de saisir tant les apparences meurtrières et

²⁹⁸. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, op. cit., p. 208.

²⁹⁹. *Ibid.*, p. 236.

³⁰⁰. *Ibid.*, p. 238.

³⁰¹. *Ibid.*, p. 194.

l'intégration subtile le dissimulaient ³⁰².

Miron analyse alors les origines de sa condition, à son avis humiliée et injuste à travers

l'isotopie de la négation :

il me semblait que tous nos maux provenaient du social. Duplessis, par son blocage, incarnait le mal absolu. Dans une large mesure, le diagnostic de *Cité libre* est encore valable aujourd'hui. Après 1956, cependant, il m'apparut progressivement que le duplessisme n'était pas la cause unique du blocage social, de nos manques, carences, corruptions, prétendues inaptitudes, mais aussi un effet de la structure canadienne qui donnait lieu et place au système [...] ³⁰³.

À partir de 1960, les poèmes prennent une nouvelle voie en ce qui concerne leurs effets sur la réception. Mais il importe de rappeler que pendant toute cette période, le poète assume son refus de publier car il a donné «la priorité à l'engagement politique et à la construction de l'indépendance» ³⁰⁴. Lorsqu'il tient compte de cette contradiction avec lui-même, il s'aperçoit de la valeur pragmatique de l'acte d'écriture : «il aurait fallu que j'aie une réalité comme écrivain dans le grand public; je m'étais nié d'une certaine façon, je n'avais de crédit que pour un petit cercle, du même avis que moi» ³⁰⁵. En découvrant la littérature comme une activité bifonctionnelle «de dévoilement de l'aliénation et de son dépassement», le poète oriente la production poétique vers l'accomplissement de son but : surpasser l'état d'aliénation

³⁰². *Loc. cit.*

³⁰³. *Loc. cit.*

³⁰⁴. *Ibid.*, p. 200.

³⁰⁵. *Ibid.*, p. 201.

en créant une littérature nationale autonome dans laquelle la langue serait reconnue par ses particularités à l'image d'une identité nationale. C'est dans ce raisonnement qu'on arrive à percevoir l'ouverture du sujet qui s'adresse plus intensément et expressivement à un "tu/vous", ébauche de la collectivité. Donc, les poèmes concernés auront un ton plus combatif et feront appel à un "vous" qui, lui aussi, prendra place dans cette lutte. Bien sûr, les tendances antérieures vont encore surgir. Toutefois, elles seront maintenant enrichies d'une plus grande implication du Collectif, le "vous" plus cristallisé. Nous nous proposons d'analyser «Déclaration» (1961), «Le Salut d'entre les jours» (1968), «Le Camarade», «Sur la Place Publique» (1963), «Compagnons des Amériques» (1963) et «L'octobre» (1963).

Dans le poème «Déclaration», le sujet se conçoit exclu du centre et encore en souffrance :

Je suis seul comme le vert des collines au loin
je suis crotté et dégoûtant devant les portes
les yeux crevés comme des oeufs pas beaux à voir
et le corps écumant et fétide de souffrance (p. 31).

Il crée une métaphore du surréel³⁰⁶ dans laquelle sortent les images de l'horreur et du

³⁰⁶. Cette influence reçue des poètes surréalistes avec qui le poète entretient une relation d'amitié constitue une forte raison de son engagement. Il nous en parle au moment où il décrit sa bibliothèque idéale. Dans son témoignage fourni à la Société Radio-Canada, le 16 septembre 1961, Miron nous explique en quoi consistait cette influence : «Éluard n'a-t-il pas dit que la poésie était pratique? Aussi, le lisant, j'en reçois un enseignement. Je le vois

néant toujours introduites par le mode comparatif et par la négation intensifiées par l'énumération de la forme en première personne.

Je n'ai pas eu de chance dans la baraque de vie
je n'ai connu que de faux aveux de biais le pire
je veux abdiquer jusqu'à la corde usée de l'âme
je veux perdre la mémoire à fond d'écrou

Ensuite, il s'adresse à Dieu en réalisant un détour. Il prend un ton de supplication, un ton de prière et, à la fin, s'adresse aux hommes probablement identifiés avec le sujet de l'énonciation. Notons le ton ironique ainsi introduit par cet appel :

or, dans ce monde d'où je ne sortirai bondieu
que pour payer mon dû, et où je suis gigué déjà
fait comme un rat par toutes les raisons de vivre
hommes, chers hommes, je vous remets volontiers
1 - ma condition d'homme
2 - je m'entends par terre
dans ce monde où il semble meilleur
être chien qu'être homme. (p. 52).

Il est intéressant de noter que l'ironie se double d'une antithèse qui remet en question le paradoxe traversé par le poète. Elle se prolonge dans tous les poèmes où est soustrait la coexistence de deux isotopies, l'une fondée sur la dépossession («colonisé/aliéné/dépossédé»), l'autre, sur le combat («lutte/désaccord/l'armée»). Soulignons que ces isotopies n'existent

évoluer des limites du malheur à la vie de tous. À son exemple, c'est dans cette direction que je m'engage, car je vis toujours. Pour trouver, comme lui, les camarades et une fraternité.» Cf. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, op. cit., p. 191.

qu'alliées aux notions intrinsèques à l'être-dans-le-monde : le temps et le milieu. Nous pourrions dire qu'elles sont accrochées l'une à l'autre moyennant des liens temporels qui mettent en perspective le passé et le présent par rapport à l'avenir. Cependant, cet avenir figure comme une renaissance; il réintègre les morceaux, les contradictions du sujet :

nous ne serons jamais plus des hommes
 si nos yeux se vident de leur mémoire
 beau désaccord ma vie qui fonde la controverse
 je ne récite plus mes leçons de deux mille ans
 je me promène je hèle et je cours
 cloche-alerte mêlée au paradis obsessionnel
 [...] Dans mon sang tourne-vents (p. 53).

C'est dans les derniers vers qu'on pressent l'exorde du sujet militant; il convie les gens à s'intégrer à la lutte. L'utilisation du mode impératif «venez» et des expressions tirées du monde rural renforce l'idée de convocation et confère un ton épique au contexte d'énonciation :

venez tous ceux qui oscillent à l'ancre de soirs
 levons nos visages de terre cuite
 et nos mains de cuir repoussé burinés d'histoire et des travaux
 nous avançons le front comme un delta. (p. 53).

La dernière strophe se termine par une voix messianique dont la marque est le futur. Cette voix, qui incite à changer le destin du peuple, est assurée par la force illocutoire incitative. Il faut noter de plus que cette transformation prophétisée par le «je collectif» hausse

la valeur de l'homme qui ne s'identifie plus avec le «rat» ou le «chien», termes allusifs à la condition humiliée du peuple québécois et au refus identitaire (comme nous le constatons dans le poème «Déclaration»). De même, l'expression «bêtes féroces» acquiert une signification tout à fait nouvelle dans le contexte où elle s'inscrit. En résonnance avec l'esprit messianique se trouve la rédemption de l'humanité, laquelle est connotée dans la guérison implicite de la nation dont l'espérance est porteuse :

nous reviendrons nous aurons à dos le passé
nous serons devenus des bêtes féroces de l'espoir. (p. 54).

Cette altération est proférée comme un *effet immédiat du désir* de changer. Le mode interjectif qui émerge de l'expression anglaise «*“Good-bye, farewell!”*» mise en italique dans le texte aussi bien que de la juxtaposition des phrases suggèrent que cet avenir est anticipé par l'effet de théâtralisation provoqué : «l'interjection suppose une théâtralisation de son propre corps d'énonciateur»³⁰⁷.

Soulignons enfin la valeur pragmatique des ressources stylistiques. Le mode interjectif, la parataxe, la répétition sont des ressources mises au service de l'action entreprise par le sujet de l'énonciation. En ce sens, les outils grammaticaux et rhétoriques de Miron comportent une ressemblance avec le théâtre baroque. Dans ce dernier, les images, les couleurs, la perspective en profondeur et les paroles ont un impact si fort sur le public qu'elles provoquent des

³⁰⁷. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 75.

changements de comportement³⁰⁸.

Dans l'extrait suivant du poème «Le salut d'entre les jours» (p.113), la force illocutoire augmente dans les énoncés : le «je» réalise un habile acte performatif au moment où il salue ses compagnons de lutte : «Je vous salue clandestins et militants» (p.113).

Je vous salue clandestins et militants, hommes
plus grands pour toujours que l'âge de vos juges

camarades,

votre pas dans les parages encore incertains
de ces jours de notre histoire où vous alliez
touchant le fond âpre, l'étendue panique
et l'abandon des nôtres par qui nous savons
[...] (pp. 113-97).

La disposition des strophes, semblable à celle du discours de l'exorde, la répétition du vocatif «camarades», l'utilisation de l'apostrophe, marquée dans le texte par un court détachement typographique des strophes et suivie des jeux anaphoriques et d'une longue énumération, confirment l'effet perlocutoire recherché, en amplifiant la force éloquente du discours proféré. En actualisant la fonction d'injonction, le poète affranchit le moment du «salut» pour effectuer la convocation des compagnons à l'action fraternelle. En passant, il est

³⁰⁸. L'exemple classique est le théâtre jésuite, où la violence des expressions et des images destinées à la conversion des Amérindiens est notable.

bon de noter que, chez Miron, la répétition joue un rôle d'extrême importance qu'il importe d'examiner soigneusement. Elle a une double implication : l'une de nature stylistique, dans la mesure où elle sert de ressource au discours du poète soucieux de convaincre le destinataire, le peuple à prendre position; l'autre de nature temporelle, qui évoque le présent pour le recréer dans le futur. En tant que parallélisme, elle peut nous amener à faire quelques hypothèses du point de vue sémantique. Remarquons que l'instance du locuteur se compare à d'autres objets dont un arbre, un mur. Tel est du moins ce qu'indiquent les parallélismes grammaticaux de la conjonction «comme» complétés par les répétitions de «arbre» et «mur». Cette accumulation consécutive d'éléments peut renvoyer à une image de conflit, d'opposition : «l'arbre» appartient au monde naturel tandis que le «mur», au monde artificiel. Cette opposition sémantique peut être poussée un peu plus loin. Elle peut être considérée comme une métaphore de la dispute ou encore renvoyer à l'idée d'obstacle à affronter, ce qui fait ressortir la superposition d'éléments lexicaux *arbre/arbre/mur/mur*. En outre, les parallélismes élargissent l'idée principale par la comparaison du sujet à d'autres objets – le «jour», la «nuit» – révélant encore le conflit entre deux univers, deux matériaux, deux natures différentes. Ensuite, le «je» présente la situation dans laquelle ce conflit est instauré; elle est donnée par la répétition du vocable «parmi». Les deux derniers vers communiquent les sentiments du locuteur du poème, «la colère et des compassions noueuses», mais ces sentiments n'appartiennent pas seulement au locuteur; ils sont aussi ceux de toute une communauté, même si elle est

représentée par un seul être : « dans celui qui va seul au rendez-vous ». Cette union pourrait être indiquée de façon emblématique par la répétition à laquelle s'allient le présent et l'avenir; elle communique par la réunion de fragments, en vue d'instaurer l'unité comme dans la strophe suivante :

Camarades,

Comme arbre avec un arbre, mur avec un mur
 Comme souffle dans le jour et nuit dans la nuit
 Parmi les révélations souterraines de la colère
 Parmi le déferlement des compassions noueuses

.....
 De ceux qui changent la honte subie en dignité
 Et l'espérance a fin de n'être que l'espérance

Camarades,

Nombreux dans celui qui va seul au rendez-vous
 Avec notre nom et notre usage pour le monde
 Chacun dans chacun n'étant plus divisé en soi. (p. 113).

L'idée d'unité, d'union est donnée aussi par les trois derniers vers où nous remarquons l'instance du « nous » dans trois formes grammaticales distinctes. D'abord, il prend la forme de l'adjectif « nombreux » révélant l'image de la collectivité, ensuite du possessif « notre » (deux fois). Le derniers vers culmine avec l'image fraternelle en renforçant le sémantisme de l'union : « Chacun dans chacun n'étant plus divisé en soi ». Comme nous voyons, la répétition est plus

que la simple reduplication autonome de quelques formes grammaticales ou lexicales. Bref, elle peut signifier une reconduction du présent vers le temps à venir ou encore un appel à l'autre, à la collectivité. La convocation répétée peut mener au changement social, ce qui constitue d'ailleurs l'espérance de ces gens. Tout cela atteste l'importance sémantique du rôle de la répétition (et de ses équivalents). Le parallélisme des formes grammaticales fait ressortir un jeu d'oppositions ou d'équivalences qui constituent le processus de signification du poème.

Analysons maintenant deux poèmes où le sujet est plus impliqué, soit «Sur la place publique» et «Camarades». Dans ces deux poèmes, le ton belliqueux est inséparable de l'optimisme qui imprègne l'action collective pour la liberté. Les compagnons sont nommés par un "tu" de connivence. Dans le premier texte, on note l'occurrence du "tu" sept fois dans les formes de pronom personnel et de pronom possessif. L'usage direct du "tu" est moindre que celui de ses substituts; l'illocutoire se donne davantage dans les modes verbaux. Les temps sont ceux du récit classique (imparfait, passé simple).

Mes camarades au long cours de ma jeunesse
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 combats

Longtemps je fus ce poète au visage conforme
qui frissonnait dans les parallèles de ses pensées
qui s'étiolait en rage dans la soie des désespoirs
et son coeur raillait de haut la crue des injustices

Maintenant je sais nos êtres en détresse dans le siècle
je vois notre infériorité et j'ai mal en chacun de nous.

Aujourd'hui sur la place publique qui murmure
j'entends la bête tourner dans nos pas
j'entends surgir dans le grand inconscient résineux
les tourbillons des abattis de nos colères

..... (p. 99).

Dans la première strophe, par exemple, le “je” fait une rétrospective de sa condition au passé puis revient au présent. C’est une façon de démontrer l’antithèse vécue par le sujet au cours de son histoire : « Mes camarades au long cours de ma jeunesse/si je fus le haut lieu de mon poème, maintenant/je suis la place publique avec le miens/ [...] longtemps je fus ce poète au visage conforme » (p. 99). Le temps présent, en plus d’articuler une tension avec le passé, indique l’action solidaire entreprise par le sujet. Celui-ci prend de la distance pour mieux se placer comme critique de son passé, tout comme l’indique l’usage du démonstratif « ce » pour se référer au poète : « je fus ce poète au visage conforme... ». Ainsi, cette tension sert non pas d’obstacle à l’acte solidaire, mais d’aide à l’effectuer de forme consciente. Par cette solidarité, « on » est devant un “je” qui se dilate en un “nous”, il se positionne solennellement (« je te le jure »), face à un “tu” qui a, à son tour, valeur collective, auquel il s’adjoint et au service duquel il se dévoue pour lui rendre service : « tu sais que je peux revenir et rester près de toi/ce n’est pas le sang, et pourtant je lutte, je te le jure, je lutte » (p. 99).

Ce dernier vers a subi une modalisation du type exercitif au type promissif. Chose

curieuse : l'introduction des adverbes déictiques temporels «maintenant» (deux fois) et «aujourd'hui» relève du contraste avec le passé, un affranchissement de l'aveuglement du sujet, résultat de la déréalisation dont il est affecté. Ce «maintenant» nous conduit à la notion inaccomplie d'une lutte en train de se faire. Le dernier vers culmine dans cette image du militant qui porte l'étendard de l'espérance aux gens auxquels il appartient. Si nous comparons ces derniers poèmes avec ceux de la première phase, nous observons une évolution de ton, un éthos du sujet et, par conséquent, un changement de style. Il traverse le monde intérieur et franchit le seuil du moi par la prise de conscience de sa condition d'aliéné; il entre au service du "tu", du "vous", d'une collectivité. Il aspire ainsi à l'unité car, du point de vue de la rythmique de Meschonnic, le "je" est inséparable de l'altérité : il se conjugue avec le "tu" et dans le social. Cette socialité se répand dans l'hypersubjectivité où la poésie «en réalise la mise à découvert. C'est [...] sa construction où tout en elle est, au maximum, sujet – qui fait son historicité, son socialité : la possibilité d'être ré-énoncé par tout le sujet, dans des limites culturelles variables.»³⁰⁹. Le "je" maintient le contact avec un "tu" (symbolique ici) avec et pour qui il engendre une action (l'entéléchie). D'ailleurs, il figure comme double médiateur : intersubjectif et temporel. Par la mémoire, il effectue un lien entre le passé et le présent. Tout ceci éclaire la lecture des vers suivants :

³⁰⁹. *Ibid.*, p. 84.

[...] Longtemps je fus ce poète au visage conforme
 qui frissonnait dans les parallèles de ses pensées
 qui s'étiolait en rage dans la soie des désespoirs
 et son cœur raillait de haut la cure des injustices
 [...] (p. 99).

La poésie est citée comme un moyen qui catalyse cette lutte et ce rassemblement des gens : «et mon poème a pris le mors obscur de nos combats», «la poésie n'a pas à rougir de moi» (pp. 99-100). Les deux entités réunies sont les porte-parole d'une espérance³¹⁰, comme celle que traduit le vers «Les poètes de ce temps montent la garde du monde», un message très proche de celui de Ezra Pound : «Les artistes sont les antennes de la race»³¹¹. Un autre aspect à considérer est la nuance identitaire assumée par le sujet. Cette identité nuancée se dégage des différentes positions occupées par le "je" par rapport aux "tu" du poème. Nous avons appelé cela «un effet d'enallage»³¹² qui peut indiquer la figure amoureuse de la femme aussi bien que la représentation du pays natal, ou encore le peuple. C'est dans la dernière strophe

³¹⁰. Ce terme figure aussi dans plusieurs poèmes. Il sert comme un leitmotiv de toute l'œuvre de Gaston Miron : «Je tiens bon le temps je tiens bon l'espérance» dans «Au sortir du labyrinthe» p. 141, «et l'espérance a fini de n'être que l'espérance» dans «Le salut d'entre les jours», p. 113.

³¹¹. Ezra Pound, *Au Cœur du travail poétique*, Paris, L'Herne, 1980, p. 68.

³¹². Nous adoptons le terme «énallage», pour indiquer l'échange d'une personne contre une autre personne. Dans le poème, ce procédé est indiqué par le changement ou dédoublement du "je" dans un "nous", un «il», etc., requis au besoin du sujet de l'énonciation. Bernard Dupriez, *Gradus: les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, Union Générale d'Éditions, 1980, p. 175.

en particulier qu'on découvre une série de conjonctions qui guident la trame associative du discours : deux ont une valeur causative, une additive et une consécutive. Elles relient les énoncés de forme graduelle en composant toute l'argumentation discursive. Ces conjonctions ne traduisent pas simplement une opération argumentative du discours; elles établissent aussi, entre les énoncés, une convergence qui touche à la thématique fondamentale du poème : la réunion, le rassemblement pour l'accomplissement de la praxis. Donc, elles revêtent une double importance : structurelle (l'agencement des énoncés) et emblématique (implication de la praxis). La poésie devient indéniablement un instrument de lutte. Nous pourrions mieux cerner cette double fonction de l'ensemble conjonctif dans le schéma suivant :

Organisation argumentative et implication discursive du "je"

Évocation initiale : forme apostrophe «Mes camarades»

Proposition : présentation du sujet-locuteur, évaluation de son état à deux moments distincts;

Évocation du destinataire : «Mon amour tu es là, fière dans ces jours»;

Assertion : «[...] tu sais que je peux revenir et rester près de toi»;

Négation : «ce n'est pas le sang, ni l'anarchie ou la guerre»;

Explication énumérative : causes de l'endurance du sujet :

1 - «Parce que je suis en danger de moi-même à toi»

2 - «et [parce que] tous deux le sommes de nous-mêmes aux autres»

3 - «car le péril est dans nos poutres, la confusion» (p. 100).

D'abord, nous remarquons l'assertion. Le poète se présente et déclare faire de sa poésie un instrument de lutte collective, car, auparavant, la lutte existait d'une façon plus individuelle. Il importe de souligner que l'utilisation des possessifs «me», «ma», «mon» est particulièrement significative lorsqu'elle s'applique à des vers où le «sujet» décèle progressivement la prise de conscience de son état sur le plan socio-historique. De même, l'apostrophe renforce l'idée d'une responsabilité prise collectivement et le «je» fait appel à un rassemblement fraternel :

Mes camarades au long cours de ma jeunesse
si je fus le haut lien de mon poème, maintenant
je suis sur la place publique avec les miens
et mon poème a pris le mors obscur de nos combats

Dans les deuxième et troisième strophes, le poète établit une distinction entre ce qu'il était et ce qu'il est, d'où la modulation verbale du passé vers le présent et le changement déictique. Ces changements expriment une prise de conscience de soi et de la réalité :

Longtemps je fus ce poète au visage conforme
qui frissonnait dans les parallèles de ses pensées
qui s'étiolait en rage dans la soie des désespoirs
et son coeur raillait de haut la crue des injustices

Maintenant je sais nos êtres en détresse dans le siècle³¹³

³¹³. Dans la version orale le vers a subi une modification. À la place du déictique «Maintenant», le poète emploie la marque à l'initiale, le «ô» vocatif, complémentaire à la

je vois notre infériorité et j'ai mal en chacun de nous

Aujourd'hui sur la place publique qui murmure

j'entends la bête tourner dans nos pas

j'entends surgir dans le grand inconscient résineux

les tourbillons des abattis de nos colères (p. 100).

Le "je" assume la forme d'un "nous" et s'affirme d'autant plus comme orateur collectif par l'évocation d'un "tu". Cette évocation, suivie des syntagmes négatifs et assertifs, renforce le ton solennel du discours et manifeste ainsi un éthos éloquent lorsque le sujet proférant le serment annonce son engagement envers le peuple. Le serment est un acte illocutionnaire :

Mon amour, tu es là, fière dans ces jours

nous nous aimons d'une force égale à ce qui nous sépare

.....
Et pourtant je lutte, je te le jure, je lutte

De la même façon que le dédoublement du "je" en un "nous", le ton du discours devient plus expressif et convoquant. Ajoutons à cela le traitement différencié dispensé au destinataire "tu" par le poète lorsqu'il adopte deux versions : l'une à l'écrit, l'autre à l'oral. Dans la première, le poète utilise : « Mon amour tu es là... », dans la deuxième : « Et toi, tu es là... ». Le "tu" constitue une des formes du "vous" tandis que dans le contexte de ralliement évoqué par le sujet, le "tu" est une marque prononcée dans le discours. Cette instance, comme

forme apostrophe: «ô, je vois nos êtres en détresse dans le siècle».

celle du “je”, se trouve «directement liée à la situation d’énonciation» et devient «le destinataire immédiatement visé par le discours et faisant partie de l’auditoire présent lors d’un discours public [...]»³¹⁴. Ainsi, le “je” se lie au “tu” à valeur collective : la femme, la patrie, les poètes, les camarades, le peuple. Ensuite, nous assistons à une explication énumérative de causes, ou justificative de l’endurance assumée par le sujet, marquée par les connecteurs «parce que» et «car». Ce dernier amorce une longue énumération des motifs présentés par le “je” jusqu’à la fin du poème :

[...] et pourtant je lutte, je te le jure, je lutte
parce que je suis en danger de moi-même à toi
 et tous deux le sommes de nous-mêmes aux autres
 Les poètes de ce temps montent la garde du monde
car le péril est dans nos poutres, la confusion
 une brunante dans nos profondeurs et nos surfaces
 [...] (p. 100).

L’utilisation des conjonctions n’est pas gratuite. Elle semble constituer un emblème d’un projet collectif et signaler une subjectivité impliquée dans la restitution de son histoire et sa prise de possession. Le sémantisme des conjonctions à l’intérieur du discours est bien expliqué par Henri Meschonnic : «la poésie conjonctive est une poésie de l’union. Poésie du nom, de la dépendance et de la possession vécus comme existence, comme un être qui est nom, intemporel ou plutôt permanent, – cela fait un langage proche de la sentence, et

³¹⁴. Danielle Forget, *L’Émergence d’un discours démocratique au Brésil: conquêtes et résistances du pouvoir (1964-1984)*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1992, p. 74.

formulaire.»³¹⁵. D'emblée, nous entrevoyons l'intentionnalité du poète, voire la possibilité d'une morale du langage : «la présence du poète au monde, qui lui impose de tout connaître de son temps, d'y participer, implique une morale du langage. Conquérir les mots, du rare au trivial, c'est ouvrir un plus grand compas sur l'univers.»³¹⁶.

Nous allons examiner deux autres poèmes où l'idée d'engagement semble être plus prégnante et les éléments pragmatiques, plus ostensifs : «Compagnon des Amériques» et «L'Octobre». Les deux portent sur le thème du partage, du sacrifice, du chemin à traverser dans la conquête de la terre promise.

Dans le premier, extrait de la *Batèche*, le sujet est lyrique en chantant le pays, mais il est aussi épique par son engagement dans un combat, dans une révolte plus générale. Ce sujet attire notre attention vers la terre natale par un mouvement qui se moule sur celui de l'argumentation du discours. D'abord, du point de vue formel, nous notons une disposition de cinq strophes unies par deux niveaux de perception du réel : un niveau objectif, un niveau subjectif. Cependant, les deux traversent le champ énonciatif qui est omniprésent; la question est plutôt : est-il apparent ou non? Aussi convient-il de les discerner selon leurs modes d'émergence et d'interrelation. Entre l'objectif et le subjectif règne une homologie d'ordre

³¹⁵. Henri Meschonnic, *Pour la poétique III*, Paris, Gallimard, 1970, p. 221.

³¹⁶. *Ibid.*, p. 135.

thématique et formel. La forme des énoncés se rapproche de celle d'un exorde par le ton majestueux dont elle s'investit. Ce ton épique envahissant maintient, par le fait même, une similitude généralisée. Nous y distinguons pourtant quatre parties autonomes, selon la tradition du genre épique : la proposition, l'invocation, la narration et l'épilogue. Ces niveaux se retrouvent là où le poète tente de concilier l'idée du national avec celle de l'individuel. À travers cet acte conciliateur, la poésie préserve son unité. Le poème épique sollicite un contenu héroïque de lutte du sujet en comportant aussi une vision intégrale du monde. Ce sont ces deux sphères du particulier et de l'universel qui constituent l'univers du poème. Tenant compte de ces caractéristiques, nous pouvons établir un rapprochement entre les deux poèmes qui, de manière assez condensée, contiennent des correspondances avec la poésie épique.

Sur le plan formel, plusieurs procédés assurent le ton solennel et majestueux du discours compatible avec l'action héroïque du sujet : l'usage du vers alexandrin, le mode interjectif, l'impératif verbal, l'usage des adjectifs et des expressions équivalentes, le vocatif d'emphase, le parallélisme et la répétition, pour n'en citer que quelques-uns. Ajoutons à cela les formes d'apostrophe qui accomplissent la fonction injonctive du poème. Tous ces procédés organisent le plan d'énonciation de façon à ce que le "je", le locuteur, donne plus de renseignements à son destinataire et tente de le convaincre de ses convictions. Il faut se rappeler que ces procédés influent sur le processus d'interprétation du poème par le lecteur. En outre, ils donnent les pistes pour déceler le contexte socio-culturel auquel renvoie le poème.

Pour cela, toutes les figures et allusions aux symboles bibliques et aux images religieuses corroborent l'orientation idéologique de l'intention énonciative. Symboles et images se prêtent au besoin à des fins didactiques du "je" dans l'exercice de sa praxis. Une certaine ressemblance entre ces poèmes et l'épopée existe dans la mesure où les deux, en ordonnant les données culturelles, répondent «à une vocation à la fois sémantique et pragmatique : celle de symboliser une identité et celle d'appeler à vivre cette identité au sein de la communauté qu'elle définit»³¹⁷. C'est ainsi que viennent à s'imbriquer au service de l'action socio-culturelle le sacré et le social. Surgit spontanément une analogie entre la figure de Christ et celle du poète militant, figures martyres qui défendent une cause commune. Les éléments lexicaux, de deux sortes, établissent un lien entre le sacré et le profane, comme le montre le tableau ci-après. Nous voyons que «sacré» et «profane» s'unissent dans l'expression du cri de révolte dirigé au destinataire.

L'univers religieux -

Compagnon des Amériques

agonie,
De roseaux du visage, soif, sueur,

L'Octobre

visage, mère genoux, pardonnent,
partage, pain, résurrections, flagellation

³¹⁷. Christiane Seydou, «Comment définir le genre épique ? Un exemple: l'Épopée Africaine» in Veronika Görig-Karady, *Genres, formes, meanings, Essays in African Oral History*, Jaso, Oxford, 1982, p. 86.

Faim³¹⁸, l'aïeule prière, passion,
 espérance, litanie chants

L'univers socio-idéologique -

<u>Compagnon des Amériques</u>	<u>L'Octobre</u>
Poignante, blessure, agonie, endurance,	marche,
Embâcle, feux de position, liberté,	douloureux, mal,
Doigts défaillantes, fers, pauvreté,	charbonneux, peine,
Marche, écorces, arête dure	épuisement, morsure,
Force épissure, artillerie,	humilier, mépris,
Sueur, giques, compromissions,	souffrance, douleur,
Héros de la bonne conscience,	Ravalée, brûlant compagnons
Commandeurs de ton exploitation,	Lutte, rompt, bruit roux de
Chemins défoncés de ton histoire.	Chevreuils, engagé, dégagé.
Horizon de la justice, chante (sens particulier)	Héros de la bonne Conscience

Les «phénomènes dialogiques» trouvent leur appui dans des groupes nominaux, dans des vocatifs (tu, vous et ses variations), dans des connecteurs argumentatifs, dans l'utilisation d'énoncés inachevés, d'adverbes et de «modalisateurs», ainsi que dans une ample caractérisation attributive.

Dans les premiers vers se trouve une description du pays précédée par l'interpellation «Mon Québec ma terre amère ma terre amande» (p. 101). Le vocatif "vous" se distingue

³¹⁸. Le soif, la faim, la sueur forment une chaîne de la souffrance en renvoyant aux privations matérielles et aux carences d'un peuple. De même, la figure du Christ reflète ses moments de privation dans le désert afin de se purifier et de purger le mal. L'église catholique maintient jusqu'à présent des rituels associés à la soif et à la faim pour l'expiation des péchés.

comme une entité riche et plurivoque. Une fois de plus, nous assistons à une substitution du “vous” : le “tu” peut être de nature masculine – le Québec, «Compagnon des Amériques» –, ou de nature féminine – «Ma terre». La relation qu’entretient le “je” par rapport à la «terre» est ambivalente. L’emploi des nombreux possessifs et l’amalgame de la forme énonciative avec le verbe «avoir» nuancent la relation problématique duale de ces deux entités discursives. L’idée d’appartenance à la nation gagne de la force au fur et à mesure qu’il y a réitération du possessif et dédoublement de phonèmes allitératifs [k], [m], ou encore le contraste des assonances [ɛ] versus [ã] dans les termes «amère»/«amande» signale ce dilemme vis-à-vis de la terre. Elle est perçue à la fois comme espace-défi, scénario de lutte contre l’oppression et l’injustice, donc «AmÉR», et à la fois comme un espace de liberté, donc la terre se fait tendre, aimée, «Amāqĕ». De même, l’emploi du pronom possessif «mon» ou «ma» démontre la reconnaissance du sens d’appartenance par le sujet et de sa condition identitaire. Dans la suite : «ma patrie d’haleine dans la touffe des vents» (dans «Compagnon des Amériques», (p. 101); dans «L’Octobre» (p. 102) «et toi, Terre de Québec, Mère Courage», le pays est personnifié : se fusionnent l’image de la patrie et celle de la mère protectrice. Ensuite, le sujet exprime son sentiment par rapport au pays. Mais ce sentiment est présenté de façon bi-temporelle : le présent et l’impératif prédominent dans «Compagnon des Amériques» alors que dans «L’Octobre», c’est le temps présent qui prédomine dans les première, deuxième et quatrième strophes, plus proches alors du récit. Cependant, nous constatons que le contraste

temporel rend la situation du “je” plus théâtrale en renforçant sa valeur pragmatique. Alors que, dans «Compagnon des Amériques», le temps présent figure jusqu’au moment où paraissent l’impératif et le futur simple; dans «L’Octobre», le futur et le passé composé sont remplacés par le temps futur, donc la modulation verbale est du type exaltatif. La façon dont le thème est développé est plus dynamique et montre de manière symptomatique un résumé de ce qui a été la trajectoire du poète dans son errance personnelle. Examinons alors les moments dans les strophes où le chemin est présenté :

1- le passé/présent de l’enfance : «je suis né ton fils par en-haut là-bas/j’ai mal et peine ô morsure de naissance» (p. 103). Le fragment «ô morsure de naissance» a un effet particulier dans la prise de parole, donné par le vocatif de valeur interjective. Ce vocatif contient un sémantisme paradoxal : la naissance est une affirmation négativisée, une positivité négativement prédiquée. L’expression a une valeur réflexive semblable au ton d’un monologue intérieur. Cette stratégie du “je” de se mettre en troisième personne est utilisée habituellement par le poète quand le style devient évaluatif, auto-critique. Nous la retrouvons dans le poème «Le Québécois» (p. 156) où le “je” est un «il», un garçon : «Dans l’autre vie il fut pauvre comme un pauvre/vrai de vrai dépossédé./Oubliez le Québécois/ce garçon qui ne ressemble à personne.»

Après l’épithète, l’introduction du connecteur «cependant» exerce la fonction logique de réfuter l’état avili du sujet en morceaux. Ainsi, «la jeunesse rougeoie» constitue un facteur

de renouvellement du bonheur qu'elle porte : «cependant qu'en mes bras la jeunesse rougeoie» (p. 103). Le verbe «rougeoie» remonte à l'idée de couleur rouge qui adhère bien au réseau sémantique du poème en accord avec l'image de lutte, de combat pour la cause libertaire. Le terme sert à faire appel à autrui, car le rouge représente la guerre, le sang. Donc il convoque la foule à cette fin.

2 - l'image du présent et la praxis collective autour de tensions :

Dans le «Compagnon des Amériques», la deuxième strophe introduit une image de la privation de la liberté. Les symboles de la communion sont employés dans le sens opposé à celui de «L'Octobre» en réalisant l'antithèse : privation-absence/jouissance-partage : «Nous avons soif de toutes les eaux du monde/nous avons faim de toutes les terres du monde/dans la liberté criée de débris d'embâcle» (p. 100).

Dans «L'Octobre» : «je vais rejoindre les brûlants compagnons/dont la lutte partage et rompt le pain du sort commun/dans les sables mouvants des détresses grégaires» (p. 103). L'aspect verbal qui accompagne la privation, c'est le présent, alors que dans l'autre poème, c'est le futur. Mais tous les deux portent une valeur perlocutoire : celle de provoquer une activité chez les destinataires. Nous devons mettre en lumière deux phénomènes qui en découlent : la mise en relief du sens collectif et le discours didactique.

a) la mise en relief du sens collectif : par l'usage des nombreux relatifs, du nom et des

qualificatifs. Ces éléments ont un grand poids du point de vue syntaxique. Ils amplifient le sémantisme du texte; ils tissent des liens entre la totalité des parties du texte. Cette liaison n'existe pas seulement au niveau de la syntaxe, mais aussi au niveau sémantique où elle dénote un propos, soit celui d'un engagement thématique, donc une extension de la volonté du locuteur vers un devenir pluriel de sa voix. L'enchaînement promu par le «et» et le «de» (très nombreux dans les deux poèmes) est remarquable. Reportons-nous aux quatrième et cinquième strophes (les «que/qui» moins nombreux).

[...] 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 (p. 104).

L'enchaînement est plus fort dans le poème «Compagnon des Amériques» en raison du parallélisme double réalisé par l'insertion d'expressions tels «un homme de», «un homme dans» et «un homme devant» – dans et devant indiquant la situation spatiale tout au long de la

dernière strophe. La répétition du connecteur d'addition «et» et des compléments suivis par le possessif «nos» n'est pas arbitraire. Elle se fait absolument nécessaire pour intensifier l'idée de ralliement, de la foule réunie pour un idéal. Dans le titre même, nous percevons cette intention quand l'auteur utilise le terme au pluriel en rassemblant les trois Amériques. Cela signifie que la condition «coloniale» est celle de tout le continent américain : en transposant les frontières géographiques, le poète fait appel aux peuples et revendique la liberté. Voilà la signification pragmatique de ces sources : elles soulignent la mission réalisée par le peuple : «et marche au rompt le coeur de tes écorces tendres [...] / et marche à ta force épissure des bras à ton sol» (troisième strophe, p. 101), l'utilisation du «de» met également en valeur les attributs de cet «homme» qui tourne son destin et celle de la nation canadienne-française pour qui il lutte.

[...]

Mais chante plus haut l'amour en moi, chante
 je me ferai passion de ta face
 je me ferai porteur de ton espérance
 veilleur, guetteur, coureur, haleur de ton avènement
 un homme de ton réquisitoire
 un homme de ta patience raboteuse et varlopeuse
 un homme de ta commisération infinie
 [...]

La répétition de «homme» que nous venons de voir, rappelle la forme de litanie et de

la prière qui, elles aussi, tiennent leur force illocutionnaire de l'insistance du "je" ou du "nous".

Les énoncés qui portent une promesse tel que l'indique le verbe au futur «ferai», se situent dans la même ligne intentionnelle. Le futur projette une conception de «l'homme» idéalisé, restitué à son humanité; les «dans», «devant» sont relayés par une série répétitive de «de» qui connotent l'appartenance, l'assomption, circonstanciels du temps à-venir :

[...]

l'homme artériel de tes giges
dans le poitrail effervescent de tes poudreries
dans la grande artillerie de tes couleurs d'automne
dans tes hanches de montagnes
dans l'accord comète de tes plaines
dans l'artésienne vigueur de tes villes
devant toutes les litanies
de chats-huants qui huent dans la lune
devant toutes les compromissions en peaux de vison
devant les héros de la bonne conscience
les émancipés malingres
les insectes des belles manières
devant tous les commandeurs de ton exploitation
de ta chair à pavé
de ta sueur à gages [...] (pp. 101,102).

Le sujet s'identifie à l'altérité pour mieux assumer le désir de celle-ci. Dans «L'Octobre», l'usage de groupes nominaux ([...] et toi, Terre de Québec, Mère Courage/ [...] /de nos rêves charbonneux douloureux/de l'innombrable épuisement des corps et des âmes

[...] est semblable à celui qui en est fait dans l'autre poème; le «et» précède un double vocatif pour se référer au pays, en le convoquant à l'éveil de sa souffrance. Il s'attache aussi à l'idée de solidarité autour de l'idéal de libération du peuple québécois. Dans l'autre vers, cette notion devient plus expressive par l'usage aussi du «nos» et des expressions de valeur collective : «fulgurances», «levains» et plus loin «les hommes» et «chevreuils» : «et des mille fulgurances de nos métamorphoses/de nos levains où lève le futur» (p. 103). Ce sentiment de douleur, de lourdeur émane d'une quête encore trop éloignée de sa fin :

L'homme de ce temps porte le visage de la Flagellation
et toi, Terre de Québec, Mère Courage
dans la Longue Marche, tu es grosse
de nos rêves charbonneux douloureux
de l'innombrable épuisement des corps et des âmes (p. 103).

Je vais rejoindre les brûlants compagnons
dont la lutte partage et rompt le pain du sort commun
dans les sables mouvants des détresses grégaires

Ici le vers scande le désir en quête par les «et» et les «de» :

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 (p. 103).

b) le discours didactique : dans le «Compagnon des Amériques», le poète trouve ses éléments-pivots dans l'utilisation du «mais»³¹⁹, des images extraites de la Bible et de la forme verbale. Ce qui attire tout d'abord notre attention, c'est la valeur inhabituelle de ce «mais» assez différente de l'adversatif habituel. Elle n'inscrit pas seulement une opposition, mais un élan du discours didactique, car le poète veut avant tout convaincre le peuple de prendre position pour la possession de la terre. Mais la prise de parole n'est pas seulement didactique, elle est aussi polémique dans la mesure où elle met en question la situation humiliée du locuteur. Quand le «je» assume une position de militant, il proteste contre l'état assujéti du peuple dont il fait partie. En analysant l'ensemble du poème, on clarifie mieux le rôle du «mais» (troisième et quatrième strophes).

mais cargue-moi en toi pays, cargue-moi
et marche au rompt le coeur de tes écorces tendres
[...]

mais chante plus haut l'amour en moi, chante
je me ferai passion de ta face
je me ferai porteur de ton espérance
[...]

mais donne la main à toutes les rencontres, pays
toi qui apparais
Par tous les chemins défoncés de ton histoire
aux hommes debout dans l'horizon de la justice

³¹⁹. Cf. l'usage du «mais» chez Catherine Kerbrat Orecchioni, *op. cit.*, pp. 170 et 188.

qui te saluent

[...]

Dans la première occurrence, nous supposons d’abord que le “je” peut prendre charge de toutes les souffrances du pays affaibli. D’ailleurs, la conjonction précède la forme impérative du verbe qui interpelle la nation à modifier la situation décrite. En même temps, le «mais» ainsi que le sémantisme du verbe qui lui est le plus proche ajoutent un sens solidaire dans la mesure où ils conditionnent l’obtention de la liberté à l’union du peuple. Tel le Messie, le héros du poème endosse la responsabilité de la communauté, la douleur collective et les souffrances accumulées dans l’histoire de la nation qu’il veut sauver. D’où le terme emprunté du champ marin «cargue», le “je” est chargé comme un navire :

mais cargue-moi en toi pays, cargue-moi
 et marche au rompt le coeur de tes écorces tendres
 marche à l’arête de tes dures plaies d’érosion
 marche à tes pas réveillés de sommeils d’ornières
 et marche à ta force épissure des bras à ton sol (p.101).

Dans la deuxième occurrence, le «mais» profile surtout une perspective de jouissance et de victoire. Il opère une synthèse de la relation avec le monde par l’action de «chanter» (qui vient à l’impératif). Par le chant sémantiquement plurivoque ici – il peut-être cri de révolte, poésie, prière, litanie –, le poète se réconcilie avec un “tu” également plurivoque (le pays, la

femme aimée, la terre – types de mère – et les gens): «mais chante plus haut l'amour en moi, chante/je me ferai passion de ta face» et encore «mais donne la main à toutes les rencontres, pays» (pp. 101-102).

Dans «L'Octobre», le discours didactique se réalise par l'utilisation des images religieuses et géographiques de même que par l'ensemble de répétitions et les modes verbaux. L'action réconciliatrice du rêve et de la réalité se trouve dans la dernière strophe où le «je» fait une promesse au pays. Le ton des énoncés ressemble à celui d'une litanie, par la force persuasive, par l'effet de supplication connoté par les parallélismes, par l'utilisation des deux choix verbaux (l'impératif présent et le passé composé). Selon Andrée Ferretti, ces choix accordent une importance à la mémoire, afin que par le biais de l'interprétation du passé, le poète puisse résister à la Fatalité pour créer le destin :

C'est du souvenir tenace de la véritable souffrance éprouvée autant dans sa chair que dans son âme, au moment de sa prise de conscience de la condition de l'homme Québécois : colonisé, dominé, exploité et, dans sa langue et sa culture, opprimé, qui sont nées et se sont développées chez Gaston Miron la résistance au cours mauvais des choses et la volonté de lutter contre tout ce qui tend à le justifier³²⁰.

Voyons le texte :

voici mes genoux que les hommes nous pardonnent

³²⁰. Andrée Ferretti, «Le secret de son engagement : la souffrance au coeur du don» in *Les Adieux du Québec à Gaston Miron*, Québec, Guérin, 1997, p. 79.

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

À la fin de chaque poème, le ton triomphal éclate par l'usage du vocatif (personnifié dans «L'Octobre») et du futur promissif. Les images qui jalonnent les derniers vers des poèmes servent à produire une scène théâtrale :

Nous te ferons, Terre de Québec
 lit de résurrections
 et de 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 (pp. 103-104).

Dans «Compagnon des Amériques», le “je” célèbre le pays par l'action d'une interpellation tripartite. Le destinataire potentiel se prolifère : le “tu”, peut s'avérer la poésie, la nation, les hommes, les femmes, les compagnons, les ancêtres :

mais donne la main à toutes les rencontres, pays
 toi qui apparais
 Par tous les chemins défoncés de ton histoire
 aux hommes debout dans l'horizon de la justice
 qui te saluent

salut à toi territoire de ma poésie

salut les hommes et les femmes

des pères et mères de l'aventure (p. 102).

Dans «L'Octobre», le “nous” pressent le surgissement d'un riche avenir. Mais ce ton prophétique est véhiculé par l'image de la géographie de la nature où les hommes sont comparés aux chevreuils d'octobre. Du point de vue sémantique, cette image est très suggestive. D'abord elle renvoie au moment historique très intense au Québec. En octobre 1967, René Lévesque fonde le mouvement Souveraineté – association (MSA), puis, en 1968 surgit le Parti Québécois (PQ). En octobre 1970, nous assistons au manifeste contre la promulgation de la loi des mesures de guerre qui a jeté en prison plusieurs poètes, dont Miron. Pour revenir au poème, le plan sonore (assonances et allitérations) du texte contribue aussi au processus de signification. La mise en bloc des consonnes labiales tels [b] et [p], apico-dentales [t] et [d] et dorso-vélaire [g] suggère cette image de bataille dont parle le poète : «les hommes entendront battre ton pouls 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» (p. 104). Contrairement à ce que nous pouvons identifier, la question de la négation est encore comprise dans la praxis de l'engagement socio-culturel, comme l'affirme le poète : «Aujourd'hui je fais un boulot, par suppléance, mais demain je ferai MON boulot, qui est

d'écrire des poèmes», assure Miron, poète du non-poème, de la pré-poésie. Ainsi, l'avenir dégagé/l'avenir engagé implique non seulement un acte de lutte pour la transformation de la société, mais le «dégagement»³²¹, la libération de celle-ci.

D'après l'analyse des deux poèmes, il semble que le poète mêle certains traits de la parole conjuratrice (utilisation de termes empruntés à l'univers religieux), en se reportant à la parole sacralisée (la prière), et à la parole doxique, ce que souligne la répétition inlassable de certaines expressions ainsi que l'enthousiasme de l'éthos. Le schéma ci-dessous démontre un résumé des parties constitutives du plan discursif utilisé par le poète dans les deux poèmes. Les ressources stylistiques et rhétoriques tissent le cadre d'allusions diverses à la praxis sociale.

Parties constitutives du discours dans les poèmes	Ressources stylistico-rhétoriques	Connotation ou allusions
Invocation	Apostrophe, mode descriptif et utilisation intense d'adjectifs	Personnification du pays et fonction incitative «Compagnon des Amériques» (C.A.) «Terre de Québec, Mère courage» (L'Octobre)

³²¹. Laurent Mailhot, *La littérature québécoise, depuis ses origines : essai*, Montréal, Typo, 1997, p. 399.

Exposition des faits historiques l'état présent du "je"	groupes nominaux et vocatif 1 - évaluation du passé groupes nominaux, parallélismes, répétitions lexicales, syntaxiques et phonétiques, et énumération 2 - engagement vocatif, formes empruntées à la litanie, utilisation de l'impératif et du subjonctif, verbes d'action : marche, chante et rejoindre, emploi de formes répétitives et parallélisme 3 - prophétie sur l'avenir Images métaphoriques et synesthétiques, l'emploi des adjectifs et d'expressions attributives, l'utilisation du futur, en désignant l'acte illocutionnaire promissif. Parallélisme	Figures géo-physiques évoquées et sens civique Symboles de la communion et du combat, en remontant à l'idée d'un appel fraternel, convocation d'éléments humains : compagnons, peuple, nation - le "je" prend distance dans l'acte de remémorer les faits historiques L'interpellation à la nation, à la collectivité la supplique convoquant à la prise de position et à l'action transformatrice de la réalité. Projection du "je" qui songe à la restitution de l'histoire du pays et à la repossession. Le "je" atteint la dimension collective : il est impliqué dans le "nous". Récréation d'un nouvel espace géo-socio-historique La Terre est présentée de façon renouvelée : universalisation de la culture québécoise

La mise en œuvre de toutes ces ressources tient de la poétique de l'action dont la discursivité dialogique demeure l'élément fondateur. Si nous comparons ces textes aux poèmes antérieurs de Miron, nous constatons que cette nouvelle veine poétique a reçu les influences de la Révolution tranquille. Nous savons que les années 60 ont été marquées par l'effervescence culturelle au Québec. Des réformes ont été proposées à tous les niveaux pour une libération culturelle et sociale. Au niveau éducationnel surgit en particulier le complexe des Universités du Québec; les CEGEPS qu'accompagnait un recul de la mainmise du clergé sur l'enseignement. Le Refus Global de 1948 commença à produire ses fruits dès la libération de la vie culturelle proposée par Borduas. Dans le domaine de la littérature, du théâtre, de la musique et du cinéma, nous assistons à la diffusion de productions artistiques nouvelles et variées dans l'effort de définir une identité particulière pour la nouvelle communauté, à savoir la levée de bouclier du *joual* chez les Auteurs de *Parti pris* dont Gaston Miron était membre (1964-1968). Le *joual* a été défini comme une «structure de décomposition qui dénonce l'abâtardissement culturel, social et politique»³²² du Québec. Il a été considéré comme le reflet symbolique d'un peuple défait, amoindri par sa condition politique et sociale et aussi comme le reflet d'une provocation. D'ailleurs, le poète participe au mouvement de consolidation de la langue par le peuple québécois qui veut s'exprimer avec fierté. Le champ de la musique

³²². Françoise Tétu de Labsade, *Le Québec : un pays, une culture*, Québec, Boréal, 1989, p. 421.

collabore aussi à cette revendication de la souveraineté nationale. Les chansons de l'époque tentent de valoriser les racines, les chansons folkloriques anciennes comme moyens de résistance à la communication de masse. Dans le domaine de la politique, la Révolution tranquille prépare le terrain aux mouvements décisifs pour l'établissement de la souveraineté du Québec : en 1967, le général de Gaulle lance un «Vive le Québec libre» qui sert de catalyseur au mouvement séparatiste. La même année, René Lévesque fonde le Mouvement souveraineté – association (MSA); en 1968, le Parti Québécois est fondé par la fusion du MSA avec le Ralliement national; en 1970, ces activités culminent avec les Événements d'Octobre : le manifeste du Front de libération du Québec (FLQ) qui diffuse par les médias un communiqué sur une opération de «libération» en faveur des prisonniers politiques, la Loi des mesures de guerre. Gaston Miron participe aussi comme militant politique au Nouveau Parti démocratique (NPD), au Parti socialiste québécois (PSQ), au Rassemblement pour l'indépendance nationale (RIN) et au Parti Québécois (PQ), sans parler de ses activités dans plusieurs mouvements humanitaires. Dans le domaine de la littérature, l'événement qui atteste de la manière la plus remarquable la fonction pragmatique de sa poétique est la «Première Nuit de la poésie» qu'il organise en compagnie de Claude Haefely et Noël Cormier au Gesù, à Montréal, dans l'année de la publication de l'ensemble de ses poèmes et proses sous le titre *L'Homme rapaillé*. En somme, le poète traverse trois types d'expériences dont l'éthos révèle à la fois le blocage, la négation et l'engagement; ces deux derniers étant deux moments de sa

prise de conscience manifeste.

L'hésitation de la poésie mironienne, y compris le blocage et la négation, retrace la situation plus vaste de la littérature québécoise dans le cadre de légitimation d'une conscience nationale. Elle figure comme symptôme du problème identitaire même, tel que le déclare Pierre Popovic : «Cet espace d'indécision transparait dans les multiples vacillations entre l'acceptation de l'"américanité" et la nécessité de recoller au plus vite avec la source culturelle française.»³²³. Un autre aspect qui s'associe au problème identitaire, c'est l'inscription de cette œuvre dans la modernité qui, d'après Pierre Popovic est problématique, car elle est contradictoire. Chez Gaston Miron, elle apparaît comme une oscillation entre deux pôles : «le déterminant (de) et le liant (et), entre la restriction et l'expansion»³²⁴. Mais «l'aspiration [et le] désir de s'insérer dans la modernité»³²⁵ favorise l'émergence d'autres symptômes dans la poésie moderne en général :

L'opposition du jour et de la nuit, ubiquiste dans le discours social, structure de nombreux poèmes. Cette «nuit», devenue à force d'emplois l'un des clichés de la poésie moderne, témoigne de la disparition de l'harmonie du monde, de la séparation du monde de l'industrie et du monde naturel, de l'éclipse des dieux et des mythes, de

³²³ . Pierre Popovic, *La contradiction du poème: poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Montréal, 1992, p. 226.

³²⁴ . *Ibid.*, p. 334.

³²⁵ . *Ibid.*, p. 19.

l'exil de l'homme moderne au sein du paysage qu'il s'est composé³²⁶.

En résumé, ces analyses mettent en lumière une réalité complexe dans la visée pragmatique du langage poétique. L'inscription du discours dans cette voie relève d'un ensemble de relations internes. Fondamentalement, un émetteur se rapporte à un allocutaire en communiquant un message qui suscite un effet chez celui-ci. Ces relations se tissent dans le plan discursif qui réfracte les tensions socio-idéologiques de cette réalité. Dans ce plan, l'action se manifeste par les composants pragmatiques qui portent une intentionnalité à l'égard de l'autre sujet. De cette intentionnalité intersubjective surgit le concept de *l'être-dans-le-monde* en attestant une existence authentique par la prise de conscience faite par et dans le langage. Ainsi, dans *L'Homme rapaillé*, nous assistons à une «remise en cause agissante de l'individu»³²⁷. Mais cette action est induite d'une perspective historique optimiste due à sa teneur «prophétique», tel que le déclare Andrée Ferretti : «C'est dans la poétique du pays imaginaire qu'il faut chercher une représentation du monde dynamique, fondée sur la valeur prophétique du langage sans laquelle aucun engagement authentique n'est possible.»³²⁸.

Nous nous proposons maintenant d'examiner les formes d'engagement chez le poète

³²⁶. Pierre Popovic, *op. cit.*, p. 344.

³²⁷. *Ibid.*, p. 227.

³²⁸. Andrée Ferretti, «Le secret de son engagement : la souffrance au coeur du don» in *Les adieux du Québec à Gaston Miron*, Québec, Guérin, 1997, p. 97.

brésilien, Manuel Bandeira. Nous y distinguerons des traits communs et des traits divergents dans cette comparaison avec le poète québécois.

2.7 - Manifestations de l'engagement chez Manuel Bandeira

Chez le poète brésilien, l'engagement se fait sentir par les ressources du poème blague, par des éléments narratifs, ou plutôt des dialogues qui alternent avec le descriptif/narratif dans le poème et la parodie. Le plus souvent, blague, narration/description-dialogue, parodie sont imbriquées l'un dans l'autre au sein du même poème. Ce qui frappe le plus au premier abord, en raison même de l'effet surprise produit, c'est l'élément parodique.

Du point de vue thématique, l'engagement coïncide avec le traitement des questions sociales, idéologiques et même culturelles. La critique de l'idéologie passéiste du Parnassianisme en est un échantillon. Dans un sens plus général, l'engagement se manifeste sous la forme d'une dénonciation de l'aliénation du peuple soumis au régime dictatorial. D'autres fois, il se rapporte à l'exploration des ressources du langage et des traditions populaires. Nous avons déjà eu l'occasion de suggérer que le type d'engagement favori de Manuel Bandeira, c'est le polémique.

Les poèmes³²⁹ objets de notre examen sont extraits des recueils : *Libertinagem*

³²⁹. Pour des raisons pratiques, nous nous servirons des traductions de Michel Simon dans son étude consacrée au poète. Nous y ajouterons occasionnellement nos propres traductions. La version portugaise sera donnée en bas de page, pour que le lecteur puisse

poèmes écrits entre 1925-1930 («Le Cactus», «Art Poétique», «Mangue», «Je m'en vais à Pasárgada»), *Étoile du Matin* (1936) «Rondeau des chevaux»; *Belo Belo* (1947) «La Bête»; *Salut des Compagnons* (1948) avec «Crapaud-Cururu» et finalement, *Étoile du soir* (1945) d'où sont tirés les poèmes «Girofleur, donne-moi une rose» et «vert-noir» (de la poésie concrète).

Les textes choisis nous ont paru plus représentatifs de l'ancrage pragmatique et des aspects idéologiques de l'œuvre. Ils ont été écrits entre les années 1930 et 1950. Dans ces poèmes, il y a une pléthore de personnages qui viennent tant de la classe prolétaire (les garçons, les charbonniers, l'homme misérable, les vendeurs ambulants) que de la classe dominante (les capitaines, les politiciens, les gouverneurs). Les éléments mythiques sont fournis par le folklore régional et aussi par la nature tropicale. Homme et Nature composent une image géo-sociale du pays, en remontant à la culture populaire qui est au centre de la majeure partie des textes. Mais tout d'abord, il faut expliquer l'expression «culture populaire». Les controverses autour de l'expression sont interminables dans les sociétés occidentales. Cependant, nous allons en restreindre la définition à celle que nous suggère Marilena Chauí, professeure et philosophe, spécialiste de la culture populaire et des questions sociales au Brésil. D'après elle, la culture populaire constitue «un ensemble de pratiques, représentations

remonter au texte original.

et formes de conscience qui ont une logique propre (le jeu interne du conformisme, du non-conformisme et de la résistance)»³³⁰. Dans la période où écrivait Manuel Bandeira, la notion avait été formulée pour servir de résistance à la fêrle dictatoriale et à son intrusion dans la vie privée des citoyens (par exemple, la pratique du candomblé).

La culture populaire est soumise à un traitement singulier par le poète qui l'interprète. Il entend se distancier du discours officiel et démystifier celui-ci. Cette intention de Bandeira de s'approprier les aspects du quotidien fait de la culture populaire une machine de guerre contre l'idéologie étatique en faveur du peuple.

Commençons par expliquer l'importance du livre *Libertinagem* où les traits caractéristiques de la culture populaire sont plus nombreux que dans le *Cendre des heures*. Cette œuvre a été considérée par la critique littéraire comme un «livre de cristallisation» de la psychologie profonde du poète. En elle il a accompli un travail sur le plan esthétique, prenant appui sur la géopolitique et la socialité du Nord-Est, – région stratégiquement secondaire aujourd'hui dans la vie culturelle, historique et économique du pays, mais qui domine la poétique de l'auteur (il y est né).

³³⁰. Texte original étant : «[...] trataremos a Cultura Popular [...] como un conjunto disperso de práticas, representações e formas de consciência que possuem lógica própria (o jogo interno do conformismo, do inconformismo e da resistência). Marilena Chauí, *Conformismo e Resistência : aspectos da cultura popular no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1986, p. 25.

Sur le plan formel, les dits poèmes témoignent de l'importance du Modernisme dans le cadre de la poésie brésilienne, affectée par le colonialisme culturel européen – un colonialisme «artificiellement prolongé»³³¹ jusqu'au Symbolisme, a noté Otto Maria Carpeaux. Ses poèmes traitent de la relation entre le “je” désireux de liberté, et les circonstances qui le contrarient, et ce, au fil des jours, au milieu d'une société en voie de développement mais dans une stagnation apparente.

«L'art poétique» regroupe les formes littéraires et artistiques qui expriment l'idéologie du Mouvement Moderniste. Comme nous l'avons mentionné dans la première partie du travail, il exprime le désir de se libérer de structures archaïques, parnassiennes notamment. Le “je” veut opérer une révolution du langage, conférer aux mots de nouvelles connotations par rapport à la question socio-politique : soit un sens de négation, qui va du particulier au général, soit un sens de conquête de la liberté sociale et d'expression.

Sur le plan de l'argumentation, tous les ressorts du discours didactique sont utilisés dans ce poème : abondantes répétitions et énumérations dans le style du discours politique. Le “je” se prévaut de l'autorité discursive pour éliminer un lyrisme traditionnel, pour questionner le système d'oppression de l'époque de la dictature militaire. Voyons quelques passages qui le confirment :

³³¹. Otto Maria Carpeaux, *Origens e fins : ensaios reunidos*, Rio de Janeiro, Topbooks Ed., 1999, p. 437.

J'en ai assez du lyrisme contenu
 Du lyrisme bien élevé
 Du lyrisme fonctionnaire, avec feuille de présence,
 courrier à expédier, enregistrement des actes, et expressions de considération à Monsieur le
 Directeur

.....
 J'en ai assez du lyrisme galant
 Politique/Rachitique/Syphilitique
 De tout lyrisme qui capitule devant un autre obstacle que lui-même.³³²

(traduction de Michel Simon, p. 105).

Dans ces strophes, le ton ironique du sujet est indéniable. Il emprunte au langage bureaucratique et au protocole gouvernemental leurs vocables afin de les parodier.³³³ Par un effet de surcodage, l'auteur désacralise le discours canonique. De trois acceptions de la parodie offertes par Walter Moser³³⁴, à savoir celle de chanter à côté (déplacement), celle

³³². «Estou farto do lirismo comedido/Do lirismo bem comportado/Do lirismo funcionário público com livro de ponto expediente protocolo e manifestações de apreço ao sr. diretor/[...]Estou farto do lirismo namorador/Político/Raquítico/Sifilitico/De todo lirismo que capitula ao que quer que seja fora de si mesmo.» Manuel Bandeira, *Poesia Completa e prosa*, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, p. 207.

³³³. C'est l'objectif de la parodie qui joue un rôle fondamental dans la poétique bandeiréenne. La parodie est définie comme «le moyen de produire de nouvelles créations culturelles et de provoquer ou traduire des changements sociaux». D'ailleurs, elle a une fonction déroutante du modèle, par sa mise en question : «elle est également garante et porteuse de démocratie parce qu'elle questionne, interroge, démaquille quiconque s'est donné un instant comme chef, Führer, Duce, diva, maître, excellence...». Cf. Jacques Julien, *Parodie-chanson : l'air du singe*, Montréal, Les Éditions Triptyque, 1995, p. 10.

³³⁴. Cf. l'article de Walter Moser, «A Paródia : moderno, pós-moderno» in *Remate de males : revista do Departamento de Teoria Literária*, Campinas, Brasil, UNICAMP, 1993.

d'ajout et celle d'opposition (fonction polémique, «anti»), nous pensons que la troisième s'inscrit dans le programme de transgression de Bandeira, et ce, même si la fonction ludique demeure la couleur de fond. Cette image du fonctionnalisme dans la première strophe nous présente de façon colorée, en ton de moquerie, le fonctionnement de la machine administrative du Brésil. Sont ici critiquées la minutie, les règles, enfin, les rouages administratifs qui font obstacle au plein exercice de la citoyenneté. Le thème majeur du poème, la liberté, se trouve doublement avorté dans un tel milieu. La liberté d'expression a été radicalement refoulée par le monopole des réseaux de communications (les médias et l'implantation de AI-5), par le pouvoir des Forces armées; tout reste à conquérir au niveau des droits de l'homme et du citoyen. Ce dualisme oppression/liberté est également attribué au langage. Dans les deux dernières strophes, le "je" expose son idéal. Mais cet idéal acquiert une force expressive dès l'attaque du vers, à travers l'impulsion et l'emphase données par le «que» introducteur; relève du même artifice le verbe «profère», suivi de l'exclamatif et de la réplique. Ces ressources langagières indiquent que le poète se met en scène et proclame impétueusement le besoin d'un changement de la part de l'interlocuteur dont il provoque la réplique. La Fonction publique reçoit un traitement banal; elle est assimilée au lyrisme de jadis, superficiel et reproducteur de modèles, de formules apprises :

D'ailleurs ce n'est pas de lyrisme qu'il s'agit

Mais de comptabilité, de table de trigonométrie du parfait secrétaire des amants avec cent modèles de lettres et les différentes manières de plaire aux femmes [...]

Que je préfère le lyrisme des fous
 le lyrisme des ivrognes
 le lyrisme exigeant et poignant des ivrognes
 le lyrisme des clowns³³⁵ de Shakespeare !

– Je ne veux rien entendre du lyrisme qui n'est pas libération.³³⁶ (pp. 105-106).

Dans l'autre poème, «Mangue»³³⁷, nous assistons au même jeu démolisseur, sous la forme de la négation du canon, sur un ton plaisant et provocateur. La situation est celle de distanciation du paysage décrit. La structure du poème ressemble à celle du récit. En effet, le «mangue» est montré sous deux angles alternés : la description et la narration. Dans la description, prédominent les adjectifs, les équivalences de mots et les verbes au présent. Dans la narration, le poète utilise le temps passé (l'imparfait) et le dialogue entre quelques figures-types historiques et populaires. Le poème donne en représentation l'opposition entre les idéologies et les classes sociales. L'espace créé par la nature réunit les figures de tous les segments de la population. Il est plurifonctionnel : il sert d'abri aux hommes qui habitent dans

³³⁵. L'auteur Michel Simon conserve la version anglaise du texte original. Ainsi, il fait allusion à l'influence culturelle nord-américaine par l'introduction de la langue anglaise dans les écoles secondaires brésiliennes.

³³⁶. «De resto não é lirismo/será contabilidade tapela de co-senos secretário do amante exemplar com cem modelos de cartas e as diferentes maneiras de agradar às mulheres, etc./quero antes o lirismo dos loucos/o lirismo dos bêbedos/o lirismo difícil e pungente dos bêbedos/O lirismo dos clowns de Shakespeare/– Não quero mais saber do lirismo que não é libertação.» (p. 207).

³³⁷. Le poème fait référence au «mangue» (palétuvier), un arbuste tropical qui croît au bord des fleuves et de la mer du paysage nordestin.

des bidonvilles et se transforment en hommes-crabes par l'identification métonymique de celui qui mange à celui qui est mangé. L'homme du «mangue» vit du commerce des crabes, mais devient «crabe» pour les riches. Il est «mangé», comme dans le processus cannibale, dans la mesure où il est privé de sa liberté, de ses droits, de sa dignité. La classe populaire, c'est le débardeur (docker), le fonctionnaire du gouvernement, la cartomancienne, le «sambiste» (danseur de samba) et les danseuses comme Mesdames Ciata et Claire. Le paysage est vivant par les traits pittoresques :

Mangue plus Venise américaine que le Recife

Carguer

Les dockers passent a dos nu/café bas [...]

Il y avait un temps où la ville Neuve était plus banlieue que toutes les prostituées de la Bahia

Patrie aimée, idolâtrée, plein de petits employés de bâtiments publics

gens qui vivent

puisqu'ils sont têtus

cartomanciennes sur la Rue Carmo Neto [...] ³³⁸

Un autre aspect intéressant enregistré est la modernisation du paysage simple par les capitaux américains. L'auteur reprend en refrain : «Mangue plus Venise américaine que le Recife». Cette métamorphose de la ville de Recife est décevante, «déceptive». Elle est manifestée par la parodie du refrain de l'hymne national : «Oh Patrie aimée, idolâtrée, Salve,

³³⁸. «Mangue mais Veneza americana do que o Recife/Cargueiros atracados nas docas do Canal Grande/O Morro do Pinto morre de espanto/Passam estivadores de torso nu suando facas de ponta/Café baixo [...] Houve tempo em que a Cidade Nova era mais subúrbio do que todas as meritis da Baixada/Pátria amada ilodatrada de empregadinhos de repartições públicas/gente que vive porque é teimosa/cartomantes da Rua Carmo Neto [...]» (p. 209).

Salve!». Dans un article clairvoyant, Linda Hutcheon affirme que la parodie en tant que «modalité du canon de l'intertextualité» joue avec le sens ancien du matériau pris pour effectuer une déviation sémantique. Par la superposition des textes, la parodie opère un «contre-chant» avec l'objectif de produire «un effet comique, ridicule ou dénigrant». Selon elle, la parodie constitue une «marque de différence»³³⁹ et comporte un éthos ludique qui coïncide avec la conception de Walter Moser lorsqu'il envisage la teneur polémique comme caractéristique de la parodie sérieuse porteuse d'une critique idéologique de la société³⁴⁰. Dans ce cas, nous supposons que la parodie est du type *strict*. En préservant le style de base dont elle s'est inspirée, elle «modifie le sujet sans modifier le style», c'est-à-dire qu'elle conserve «le texte noble pour l'appliquer, le plus littéralement possible, à un sujet vulgaire (réel et d'actualité)»³⁴¹. Notons que le «détournement de texte»³⁴² est effectué par le procédé de

³³⁹. Linda Hutcheon, «Ironie, Satire, Parodie : une approche pragmatique de l'ironie» in *Poétique*, vol. 46, 1981, p. 143.

³⁴⁰. L'auteur affirme que le travail parodique tente d'atteindre non seulement le texte parodié, mais les positions ou les réalités à partir desquelles ce texte a été énoncé. Ainsi, le texte produit possède une force polémique qui vise à critiquer un groupe social, une institution, une croyance, une personne ou même une autre réalité extra-textuelle. Cet aspect polémique se trouve quasi toujours impliqué dans la parodie, il s'agit en fait d'évaluer son importance ou son intensité lorsqu'on analyse une œuvre parodique. Cf. Walter Moser, «A Paródia : moderno, pós-moderno» in *op. cit.*, pp. 140-142.

³⁴¹. Une autre façon de le faire c'est de forger «par voie d'imitation stylistique un nouveau texte noble pour l'appliquer à un sujet vulgaire : c'est le pastiche héroï-comique». Cf. Gérard Genette, *Palimpsestes : la littérature au second degré* (essais), Paris, Seuil,

collage d'un fragment textuel. Connu d'un large public, l'hymne national constitue un des symboles majeurs du pays. Tous les citoyens doivent l'apprendre à l'école pour le chanter pendant les fêtes civiques et lors d'événements célèbres. Il porte une valeur de réactualisation de l'histoire, de la fierté et de la fidélité à la nation. Il est donc un élément discursif consacré, toujours associé à la levée du drapeau. Dans le poème, le vers extrait du refrain de l'hymne national (Oh! Patrie aimée, idolâtrée, Salve, Salve!) juxtaposé à l'expression «petits serveurs de bâtiments publiques», inverse le sérieux et le solennel. D'après le poète, il semble qu'il n'y a rien à célébrer : la répression, la misère, l'exploitation de l'homme et de la nature par des nations avides de domination, dont les États-Unis, l'Angleterre et le Portugal, le système esclavagiste et l'élégante corruption des administrateurs coloniaux, – ce ne sont guère des motifs d'exaltation et de chant patriotique : «Salve, Salve!». D'où l'ironie entrelacée à la parodie. Tous ces aspects socio-culturels sont dénoncés au niveau *implicite* : le lecteur est sensé avoir une connaissance partagée des faits avec l'auteur. C'est de cette complicité que naît le sens, comme l'a bien remarqué Danielle Forget : «Si l'ironie ne procède pas par explicitation de ce savoir partagé comme le ferait un énoncé polémique ou explicatif, c'est justement qu'elle mise sur l'implicite. Ainsi seront mis à jour les schèmes culturels à

1982, p. 35.

³⁴². *Ibid.*, p. 40.

dénoncer»³⁴³. L'ironie comporte deux fonctions : une fonction antiphrastique dans la mesure où elle est toujours opposition entre «ce que l'on dit et ce que l'on veut faire entendre»³⁴⁴, et une fonction évaluative qui opère au niveau pragmatique. En ce sens, l'ironie «consiste en une signalisation d'évaluation, presque toujours péjorative.»³⁴⁵. L'ironie se fait complice de la parodie par sa fonction multiple. C'est d'ailleurs ce qu'a suggéré Gérard Genette en proposant une nouvelle répartition du concept de «parodie» : «Cette répartition commune répond, consciemment ou non, à un critère fonctionnel, *parodie* comportant irrésistiblement la connotation de satire et d'ironie [...]»³⁴⁶. Bref, en même temps que le poète parodie l'hymne national, il renverse son sens littéral par l'effet d'antiphrase tiré de l'ironie.

D'ailleurs, l'insertion de la forme diminutive véhiculée par le suffixe «inhos» en portugais «*empregadinhos de repartições públicas*», introduit cet effet de rupture avec le discours sérieux en créant un discours belligérant qui demeure sarcastique et dépréciatif³⁴⁷.

³⁴³. Danielle Forget, «L'ironie: stratégie de discours et pouvoir argumentatif» in *Études Littéraires : Le littéraire et le politique : points d'ancrage*, automne-hiver 2001, p. 48.

³⁴⁴. Linda Hutcheon, *op. cit.*, p. 142.

³⁴⁵. *Loc. cit.*

³⁴⁶. Gérard Genette, *op. cit.*, p. 38.

³⁴⁷. L'insertion et la juxtaposition sont deux procédés relevant du collage comme nous explique Annick Bouillaguet : «L'insertion introduit une belligérance entre le texte englobant et le texte englobé, alors que la juxtaposition les place dans un rapport de coexistence pacifique. Ce double aspect du collage se vérifie sur les autres exemples de pastiches

Enfin, parlons du champ d'opposition instauré par l'enjeu pragmatique du poème : l'ancien et le moderne; les riches et les pauvres; le populaire et l'érudit; le mythe et le réel. Ces termes opposés nous forcent à prendre parti. L'insertion du déictique «aujourd'hui» deux fois dans le texte inscrit ces oppositions dans la sphère temporelle, comme nous le constatons dans la strophe qui suit :

Le mangue était simple, simple
Aujourd'hui il y a des transatlantiques accostés aux docks du Canal Grand
 Le Sénateur et le Vicomte ont arrangé des conducteurs
Aujourd'hui on parle d'une série de rues auxquelles plus personne ne croyait auparavant [...] ³⁴⁸

Nous constatons ainsi la manière qu'a l'énonciateur de nous pousser dans le dos, la répétition (anaphorique) :

[...] Mangue plus Venise américaine que le Recife
 Meriti prostitué
 Mangue enfin vraiment Nouvelle ville
 Avec les transatlantiques accostés aux docks du Canal Grand

juxtaposés [...]». Annick Bouillaguet, *L'Écriture imitative : pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996. Elle est professeure à l'Université de Reims, spécialiste d'intertextualité.

³⁴⁸. «O mangue era simplesinho [...] Hoje há transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande/O Senador e o Visconde arranjaram capangas/Hoje se fala numa porção de ruas em que dantes ninguém acreditava [...]» (p. 209).

Très beau comme Juiz de fora.³⁴⁹

Du paysage du «Mangue», lié à l'évocation de la réalité urbaine, de la capitale, le poète se déplace vers l'intérieur de la province. Là, toute sa souffrance est aussitôt éveillée ou accentuée par la figure du «Cactus», un type de végétation de la contrée «Agreste», région sèche affectée d'un haut indice de pauvreté et de meurtres. Le cactus est ainsi chargé d'une signification pluri-symbolique. Il désigne tantôt la plante de l'Agreste, tantôt ses qualités de résistance à la sécheresse, tantôt l'homme du Nord-Est, celui désigné dans le slogan issu du livre d'Euclides da Cunha, *Os Sertões*, «L'homme du Sertão est avant tout un homme fort!»³⁵⁰. Trois signifiés pour un signifiant. Ceci met en lumière le déplacement freudien : du végétal à l'homme, de l'homme à ses attributs. Dans la première strophe, par exemple, le cactus est placé dans son habitat naturel, le Sertão, et s'associe par l'esprit héroïque aux figures mythologiques et littéraires telles Laocoon et Ugolin. Nous sommes témoin d'une fusion innovatrice d'éléments apparemment incompatibles et même opposés. Ces deux personnages extraits de la tradition classique, opèrent une transposition métaphorique de la souffrance humaine en la déplaçant d'une réalité sensorielle à une réalité de la représentation artistique.

³⁴⁹. «Mangue mais Veneza americana do que o Recife/Meriti meretriz/Mangue enfin verdadeiramente Cidade Nova/Com transatlânticos nas docas do Canal Grande/Linda como Juiz de Fora» (p. 209).

³⁵⁰. Dans l'original, l'écrivain nous offre une description minutieuse de l'homme du Sertão : «O sertanejo, dit Euclides da Cunha, é, antes de tudo, um forte.». Cf. Euclides da Cunha, *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1946, p. 114.

La chaîne de la souffrance et de la destruction humaine est établie par le chevauchement de ces trois personnages, Laocoon, Ugolino et le cactus, ainsi suggéré par la répétition des voyelles [ɑ], [ɛ], [ē] et [ō] dans les termes «Laocoone», «constrangido» et «serpentes» et par l'accumulation des consonnes sibilante [s] et dentale sourde [t]. Cette identité phonétique évoque l'image de la victime et des monstres tellement entremêlés qu'elle porte à confusion. Dans un sens plus large, les personnages s'identifient les uns aux autres par la souffrance et la résistance à la mort. Laocoon s'avère le célèbre groupe de marbre de Rodes, un chef-d'œuvre de l'art grec conservé au Vatican. De même, Laocoon est un personnage de L'Énéide de Virgile. Le personnage, fils d'Anthenor et prêtre d'Apollon, suscite la colère de ce dernier lorsqu'il renie son serment de célibat pour s'unir à Antiope près de la statue du dieu. Après avoir immolé sur l'autel des sacrifices solennels, Laocoon est mort avec ses fils qu'il cherchait à protéger de deux serpents monstrueux venus de la mer. Ensuite, le roi Priam a fait entrer le cheval au centre de la ville de Troie qui est détruite, même si Laocoon s'empporte contre la duplicité des Grecs par une expression devenue célèbre «Méfiez-vous des Grecs même lorsqu'ils font des offrandes.»³⁵¹. L'autre personnage s'appelle Ugolino della Gherardesca (né au XIII^e siècle), comte de Pisan, seigneur de plusieurs terres et représentant du roi Enzo. Il est accusé de trahison par l'archevêque Rogers, parce qu'il passe du côté des Guelfes de

³⁵¹. Consulter le livre II où on assiste à la description de la scène terrible: Laocoon et les serpents. Virgile, *Énéide - Livres I-IV*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres» 1971, vol. 1, vv. 199-220, p. 46.

Toscane et vend aux villes de Lucques et Florence certains châteaux appartenant à Pise. Il est jeté en prison avec ses deux fils (Gaddo et Uguccione) et ses deux petits-fils (Brigata et Anselmuccio) où on les laisse mourir de faim³⁵². En reprenant l'analyse, ces figures «subliment» la valeur du cactus par la remémoration mythique. Le cactus, par analogie, incarne la figure de l'homme soumis aux conditions adverses de la nature. Il suggère une force pathétique et tragique. Par le biais de la souffrance humaine, il est personnifié jusqu'au moment où il tombe dans l'asphalte. Dans l'ordre associatif, le cactus devient un emblème de justice, de persistance et de courage. Nous retrouvons ces qualités chez les personnages classiques. Sur un autre plan métaphorique, le cactus s'identifie aussi avec le poète qui résiste à la mort et affronte les problèmes sociaux du peuple dont il se fait le porte-parole. L'art d'écrire lui sert d'espace de délibération et de chemin de conquête. Nous saisissons alors pourquoi c'est la troisième personne qui prédomine ici : le «il» transfiguré dans la figure végétale (le cactus) est probablement, un symbole qui fusionne le «je empirique» (Manuel Bandeira phthisique) et le «je lyrique» du plan d'énonciation, l'homme du Nord-Est et les héros mythiques du Sertão. Du point de vue de la modalisation verbale, l'usage de l'imparfait tout au long du poème ouvre sur la remémoration de ces arrière-plans étalés alors que le «ce» démonstratif les pointe didactiquement à l'esprit du lecteur. Les choses représentées montent le scénario, tandis que

³⁵². Dante Alighieri, *La Divine Comédie*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1938, pp. 182-187.

l'imparfait qui délimite *l'arrière-plan* établit le rapport avec l'autre scène. La «mise en scène», dit Maingueneau, est «utilisée à des fins descriptives, en suspendant la dynamique de l'histoire [et] crée une certaine tension puisque le fil du discours se trouve mis au service d'une énonciation qui déploie un objet *dans l'espace* pour en analyser les composants.»³⁵³. L'auteur signale la fonction de complémentarité entre l'imparfait et les formes perfectives : «alors que les formes au passé simple [...] impliquent une succession, l'imparfait, d'un point de vue aspectuel, comme le présent dont il est le corrélat pour un repère passé, marque que le procès est "ouvert"»³⁵⁴. Il constitue d'ailleurs un élément qui assure l'interaction. C'est qu'il nous explique lorsqu'il écrit :

L'imparfait est loin d'être le seul «temps» qui puisse marquer une répétition, mais il présente la singularité de pouvoir être immédiatement interprété comme tel s'il ne s'appuie pas sur une forme perfective. Du point de vue sémantique, l'itération associe deux traits qui seraient contradictoires à un même niveau : la continuité et la discontinuité³⁵⁵.

Ce cactus rappelait les expressions désespérées de la statuaire :

Laocoon étouffé par les serpents,

Ugolin et ses fils affamés.

Il évoquait aussi la sécheresse du Nord-Est, les «carnaúbas», la caatinga...

³⁵³. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 58.

³⁵⁴. *Ibid.*, p. 54.

³⁵⁵. *Ibid.*, p. 64.

Il était énorme, même pour ce pays de fécondités exceptionnelles.³⁵⁶

(traduction de Michel Simon, p. 79).

De fait, l'imparfait a valeur interactive entre les aspects d'un passé vécu historiquement par le peuple et le présent qui le réactualise. La deuxième strophe accomplit le deuxième niveau de signification du «cactus». On observe que ce végétal n'est plus dans son habitat naturel. Il envahit la ville en y provoquant d'innombrables bouleversements. Toute la scène est présentée par les verbes au passé simple. Cette invasion du cactus est assez significative, car elle remonte à la réalité des hommes *sertanejos*; ils sont obligés d'abandonner leur «sitio», leur habitat pour s'en aller au centre de la Grande Ville à la recherche d'emploi. Là, ils sont malheureusement soumis soit à l'exploitation par les petites et moyennes industries, soit à l'exclusion quand ils réussissent à obtenir un sous-emploi (la prostitution, la vente de leur artisanat, etc). À moins qu'ils ne soient voués tout simplement à la mort :

Un jour, un ouragan furibond le faucha par la racine

Le cactus tomba en travers de la rue.

Il brisa les bords des toits de la maison d'en face

Empêcha la circulation des tramways, des automobiles, des voitures,

Sectionna les câbles électriques et pendant vingt-quatre heures priva la ville d'éclairage et d'énergie :

³⁵⁶. «Aquele cacto lembrava os gestos desesperados da estatuária:/Lacoonte constrangido pela serpentes,/Ugolino e os filhos esfaimados./Evocava também o seco Nordeste, carnaubais, caatingas.../Era enorme, mesmo para esta terra de ferocidades excepcionais» (p. 206).

– Il était beau, âpre, intraitable.³⁵⁷ (p. 79).

Sous l'angle idéologique, il est important d'observer que les verbes employés appartiennent à la sphère politique; plus précisément, ils renvoient à une série de mesures adoptées pendant la dictature militaire au nom de la Constitution comme la vigilance extrême des groupes d'opposition et la suppression du droit de parole; «brisa», «empêcha», «sectionne» et «priva» sont de ces verbes qui dénotent la répression, le contrôle abusif. Ils disent aussi la violence et l'espionnage policier. La sorte de réplique qui ferme le poème renforce cette impression de lecture : le poète y énumère des attributs du cactus qui défient l'opresseur : «Il était beau, âpre et intraitable.» (p. 79).

L'exemple suivant illustre une fois de plus un type de dédoublement du sujet dans une troisième personne. Dans le poème «La bête», nous retrouvons un sujet qui se met en position de témoin tel un journaliste :

J'ai vu hier une bête
Cherchant dans les ordures de la cour
Sa nourriture parmi les détrit
Quand elle trouvait quelque chose,
Elle n'examinait ni ne flairait :

³⁵⁷ . «Um dia um tufão furibundo abateu-o pela raiz. /O cacto tombou atravessado na rua./Quebrou os beirais do casario fronteiro./Impediu o trânsito de bonde, automóveis, carroças./Arrebatou os cabos elétricos e durante vinte e quatro horas privou a cidade de iluminação e energia:/ – Era belo, áspero, intratável.» (p. 206).

Elle avalait avec voracité.³⁵⁸ (traduction de Michel Simon, p. 150).

Mais le sujet s'identifie aussi à la bête, quand celle-ci représente le peuple plongé dans des conditions difficiles de survivance. La dernière strophe utilise une suite de négation pour ménager la surprise finale, une découverte pouvant choquer, à savoir : «Elle avalait avec voracité». Cette surprise culmine avec le mode exclamatif du dernier vers où l'absurdité de l'image est dénoncée et nous renvoie au début du poème en fermant la chaîne sémantique. Le vocatif «Mon Dieu» suivi de l'interjection l'atteste :

La bête n'était pas un chien,
elle n'était pas un chat,
elle n'était pas un rat,
La bête, oh ! Mon Dieu, était un homme. (p. 150).

Il convient de dégager la valeur de cette négation en passant par les présupposés, et aussi par l'interrogation du niveau de la «phrase», ainsi que l'ont conseillé Ducrot et Maingueneau : «les présupposés se répartissent sur deux niveaux : celui de la *phrase*, hors contexte (on retrouve ici les traits de négation et d'interrogation) et celui de l'énoncé en contexte qui s'appuie sur la thématisation»³⁵⁹. Dans le poème à l'étude, la négation consécutive

³⁵⁸. «Vi ontem um bicho/Na imundície do pátio/catando comida entre os detritos./Quando achava alguma coisa,/Não examinava nem cheirava:/Engolia com voracidade./O bicho não era um cão,/Não era um gato,/Não era um rato./O bicho, meu Deus, era um homem.» (p. 284). Poème trouvé dans *Belo Belo* (1948).

³⁵⁹. Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire, op. cit.*, p. 89.

marquée par «n'était pas» prépare l'effet de surprise chez le lecteur; l'animal pourrait être «un chat» ou «un chien», ce qui serait dans l'ordre des choses, correspondant à nos attentes. Toutefois, l'effet de surprise à la fin du poème révèle l'identité de cette bête. La bête est l'homme, ce qui signale sa condition humiliante, bref son «animalisation».

La thématique sociale est également présente dans le poème «Les enfants charbonniers»³⁶⁰. Le poète se met en scène pour leur adresser la parole. Il s'agit d'une scène typique du quotidien : l'enfance du sujet en milieu défavorisé. Voyons le scénario : les enfants sortent pour vendre du charbon; tout est montré dans le présent d'habitude et dans l'itératif, car c'est l'ordinaire des gens pauvres et marginalisés. La caractérisation, un indice important dans la composition de ce cadre, est du type affectif par l'accumulation des formes diminutives. Elle démontre l'empathie du poète pour ces enfants pauvres. L'insertion de formes dialoguées renforcent l'effet théâtral de la scène et la dynamise :

Les enfants charbonniers

vont à la ville.

– Eh, charbonnier !

Et ils touchent les animaux avec une très grande cravache.

Les ânes sont très maigres et vieux

chacun apporte six sacs de charbon et du bois.

les tissus sont raccommodés

les charbons tombent.

(Des bouches de la nuit sort une vieille qui en se baissant les recueille en gémissant)

³⁶⁰. Ce poème appartient à l'œuvre *Rythme rompu* (1924).

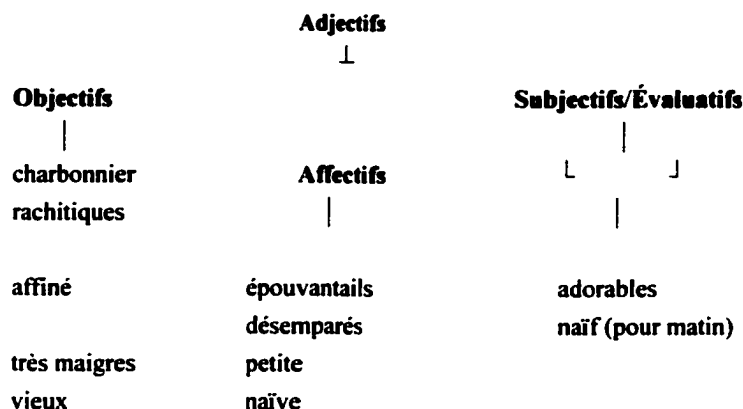
– Eh, charbonnier ! Seulement ces enfants rachitiques
vont bien avec ces ânes maigres.
le matin naïf semble être tissé pour eux...
très petite, naïve misère !
Adorables petits charbonniers qui travaillent comme s'ils jouaient !
– Eh, charbonnier !³⁶¹

Les voici venir mordant leur pain noir
juchés sur de hauts animaux,
gageant une course,
dansant, roulant des reins sur les bêtes de somme, tels des épouvantails désespérés !

Les diminutifs désignent aussi l'origine modeste de ces gens qui travaillent dans des conditions inhumaines pour leur gagne-pain. La valorisation adjectivale aide non seulement à camper les personnages, mais révèle l'attitude du sujet d'énonciation. Le niveau présuppositionnel installe la dialectique objectif/subjectif. Nous observons ainsi une série de qualificatifs qui appartient à la première rubrique «objectif» et une série appartenant à la rubrique «subjectif». Ainsi, le terme «enfants» (meninos), est qualifié de «charbonniers», une profession. Cependant, en raison de sa co-existence avec d'autres qualificatifs, il devient subjectif : il montre l'exploitation des enfants au travail par la société. En nous fondant sur la

³⁶¹ . «Os meninos carvoeiros/Passam a caminho da cidade./– Eh, carvoero!/E vão tocando os animais com um relho enorme./Os burros são magrinhos e velhos./Cada um leva seis sacos de carvão de lenha./A aniagem é toda remendada./Os carvões caem/(pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido.)/– Eh, carvoero!/Só mesmo estas crianças raquíticas/vão bem com estes burrinhos descadeirados./A madrugada ingênua parece feita para eles.../Pequenina, ingênua miséria!/Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!/– Eh, carvoero!/Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado./Encarapitados na alimárias./Apostando corrida./Dançando, bamboaleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!» (p. 192).

grille proposée par Catherine Kerbrat Orecchioni³⁶², nous obtenons la répartition suivante :



Les nuances qui relèvent du domaine affectif dépendent de la place occupée par l'adjectif dans le syntagme. Les adjectifs objectifs servent de référence descriptive pour indiquer une situation de l'objet en question. Quant aux adjectifs affectifs et évaluatifs, ils sont plus complexes parce qu'ils participent aux enjeux socio-culturels du poète. Ils véhiculent un pan des sentiments et des opinions du locuteur face à l'objet décrit. Ils instaurent une dynamique au discours en favorisant le niveau interprétatif du texte. En tant que marques discursives, les adjectifs décèlent une vision du monde, un *modus vivendi*, une opinion par rapport au contexte. Quand le poète les utilise, c'est pour faire ressortir une image, une conception de l'objet. Maingueneau nous explique que :

La catégorie adjectivale intéresse tout particulièrement l'analyse stylistique. Au premier

³⁶². Catherine Kerbrat Orecchioni, *op. cit.*, p. 84.

chef parce qu'un grand nombre d'adjectifs constituent un lien d'inscription privilégié de la subjectivité, de par leur signification. A cela s'ajoute le fait qu'en français [et aussi en portugais] la faculté d'antéposer ou de postposer l'adjectif au nom ouvre la possibilité d'effets de sens intéressants³⁶³.

Dans le poème, l'utilisation des adjectifs sert de ressource argumentative du locuteur qui veut élargir le sentiment de sympathie envers les enfants. Voyons, par exemple, la forme diminutive des adjectifs. En portugais, elle révèle les deux faces d'un même visage : elle peut autant amener un aspect positif associé au sentiment d'affection douce, d'empathie ou d'intimité familiale/amicale qu'un aspect négatif lié au sentiment de moquerie, de dépréciation et de méprise. Il est vrai que les diminutifs rangent les personnages dans la classe sociale infériorisée, sans prestige, selon les critères de l'idéologie dominante. Mais ils disent aussi le sentiment de solidarité éprouvé par le sujet face aux victimes de «l'ordre» social. C'est le cas de «magrinhos» qui, non seulement intensifie l'image du port mince des animaux, mais forme un réseau affectif avec d'autres formes diminutives dans le poème (comme les substantifs «burrinhos» et «carvoeirinhos»); une seule forme grammaticale (-inhos) appliquée à deux objets différents, l'animal et les enfants, nous permet de susciter une autre analogie établie entre les deux : l'analogie sociale de l'enfant réduit à l'animal en travaillant comme un âne. Les adjectifs affectifs et évaluatifs corroborent cette analogie. Remarquons l'expressivité et la

³⁶³. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 111.

charge sémantique d'un «épouvantails», d'un «désespérés» et d'un «adorables» associés aux enfants, nous donnant l'image de malnutrition, d'abandon ou encore la charge sémantique de «petite» et «naïve», adjectifs attribués à la «misère», suggérant le manque de perspective de ces gens plongés dans l'aliénation sociale. Tout cela révèle la participation de l'adjectif dans les enjeux sociaux et psychiques qu'exprime le poète.

Dans son livre *Étoile du Matin*, «Rondeau des chevaux» est un poème où l'opposition entre les valeurs appréciatives et dépréciatives du nom de qualité est très suggestive. Le texte a été écrit en hommage à Alfonso Reis lors de sa fête au Jockey Club de Recife. Les deux premiers vers de chaque strophe intensifient la tension entre la classe dominante et la classe populaire représentées par les chevaux : les petits chevaux travaillent alors que les gros chevaux mangent. Dans le texte original, ce contraste est indiqué par les formes diminutive et augmentative attribuées au terme «cheval», désignées en portugais par la flexion «inho/ões» du suffixe : «cavalinhos» et «cavalões» :

Les petits chevaux courent,
Et nous, les gros chevaux, mangeons...
Le soleil si clair dehors,
Et dans mon âme – le soir [...] ³⁶⁴

L'attaque au pouvoir ne se limite pas au niveau national. Elle dépasse les frontières

³⁶⁴. «Os cavalinhos correndo,/E nós, cavalões, comendo.../O sol tão claro lá fora,/E em minha alma – anoitecendo!» (p. 239).

pour condamner l'exploitation universelle. Dans l'avant-dernière strophe, nous assistons à une critique mordante adressée au dictateur fasciste Mussolini et aux gouvernants de l'Angleterre et de la France qui sont alliés à lui :

L'Italie parle gros,
l'Europe se dégrade...
Le Brésil en train de politiquer
Mon Dieu! La poésie en train de mourir...
Le soleil si clair dehors,
Le soleil si clair, Esméralde,
Et dans mon âme – le soir !³⁶⁵

Le registre conflictuel s'apprécie davantage par le contraste entre la situation claire et favorable au niveau des apparences et entre la situation difficile, obscure représentées respectivement par la clarté du soleil et par le soir au niveau profond de la subjectivité du poète : «mon âme».

«Salut des Compagnons» (*Mafuá do Malungo*) renferme trois poèmes de nature socio-politique qui font appel aux mêmes ressources. Le premier, «Lyre du Brigadier», thématise la dictature. La tension qui s'y est installée se perçoit au niveau des répliques d'un dialogue de type oratoire. Le sujet répond aux questions qu'il pose lui-même; l'interrogation ici, ne sert pas à marquer un doute et provoquer une réponse dans le sens habituel d'une

³⁶⁵. «Os cavalinhos correndo,/E nós, cavalões, comendo.../O Brasil politicando,/Nossa! A poesia morrendo.../O sol tão claro lá fora,/O sol tão claro, Esméralda,/ e em minha alma – anoitecendo!» (p. 240).

conversation. Au contraire, elle a pour tâche de persuader le destinataire et défier ceux à qui le «je» parle de pouvoir nier ou encore de ne pas répondre à toutes les questions. Ces répliques, placées à la fin de chaque vers, ont également un mode exclamatif qui se rapproche beaucoup du discours politique. Le dialogue présente le thème «sous forme de question/réponse» désigné par le nom de «cheretema». Il se distingue de la «surjection où l'interlocuteur n'est pas fictif.»³⁶⁶. Tous ces effets contribuent à la force de réactualisation produite par l'image construite autour de cette tension. Le ton de sarcasme va croissant, renforcé par l'usage de l'interrogation. En tant que procédé oratoire, l'interrogation s'adresse à «un destinataire absent ou inanimé»³⁶⁷, ce qui a pour effet d'étoffer le discours, c'est-à-dire de le rendre plus corsé. De même, l'occurrence d'exclamations, d'interrogations, d'apostrophes et même d'interruptions confèrent un ton spécifique au poème; ces procédés attestent la «fonction injonctive» du discours qui essaie «d'agir sur autrui par la communication d'idées, de sentiments, ou d'une volonté d'agir»³⁶⁸, en entraînant une certaine durée. Commenant par des vers qui remontent au passé médial, le poème expose des attentes du peuple sous l'Estado Novo (le Nouvel État). Il se termine sur un ton de révolte, indiqué par

³⁶⁶. Bernard Dupriez, *Gradus, les procédés littéraires : dictionnaire*, Paris, Union Générale d'édition, 1980 [1977], pp. 154-155.

³⁶⁷. Georges Molinié, *op. cit.*, p. 178.

³⁶⁸. Jean-Michel Adam, *Pour lire le poème, op. cit.*, p. 158.

l'accumulation du mode exclamatif :

Après ces grandes douleurs,
 D'une captivité si dure
 Dans les mains des intercepteurs
 Qu'est-ce que tout le Brésil veut?
 – Le Brigadier !
 Le Brésil, bateau si gros
 Perdu dans un épais brouillard
 Réclame une main ferme qui l'oriente
 Dieu envoie quel barreur?
 – Le Brigadier ! ³⁶⁹

Dans la dernière strophe, se manifeste un sujet éclaté, ou plutôt dilaté aux dimensions du “nous” collectif, comme dans le poème précédent. Ce fait d'énallage de la personne suggère une identification entre le sujet et le peuple désireux d'avoir un chef d'état juste, vertueux, noble et intègre. Tous ces attributs sont énumérés tout au long du texte. Le Brigadier constitue alors un type de Messie apportant la libération au peuple et le développement au pays. Examinons donc les deux dernières strophes :

La note tirée du peuple
 Par l'état épicier
 Étiqueté l'État neuf
 Qui lui attribuera un destin?
 – Le Brigadier !

³⁶⁹. «Depois de tamanhas dores,/de tão duro cativoiro/Às mãos dos interventores./Que quer o Brasil inteiro?/- O Brigadeiro![...]/O Brasil, barco tão grande/perdido em denso nevoeiro./Pede mão firme que o mande:/Deus manda que timoneiro?/- O Brigadeiro!» (pp. 391-392).

A bas la politicarde !
 A bas la politicarde !
 Votons la personne qui nous mérite :
 Qui nous mérite, Brésiliens?
 – Le Brigadier !³⁷⁰

Les caractérisations que prend la figure du brigadier incarne l'idéal du chef d'État souhaité par la nation. Cela sous-entend que le pays est encore privé d'un gouvernement adéquat. C'est le suffixe «-ard» de «politicard» (-alha de «politicalha» ou -eiro de «politiqueiro» en portugais) répété trois fois dans le poème, qui connote négativement le rôle du politicien au pouvoir en dénonçant un pays gouverné par des chefs corrompus, démagogues et irresponsables. Du point de vue sémantique, cet état de choses s'oppose à l'idée d'un pays sans corruption et la figure du «brigadier» peut être reliée aux vertus. Il serait une incarnation d'une chaîne de significations cumulatives, comme dans le schéma suivant : brigadier = conducteur+sauveur+intègre+compagnon+ vertueux+courageux.

Cette interprétation n'est pas la seule possible; elle ne constitue qu'une hypothèse, si nous concevons ce poème à la lumière de son contexte socio-historique, c'est-à-dire lors de la chute de l'Estado Novo (1937-1945) en guise de protestation. C'est à cette même époque, après la chute du dictateur Getúlio Vargas, que le poète Manuel Bandeira adhère au Mouvement de la Gauche démocratique et s'éloigne du parti «des classes moyennes», le PSB,

³⁷⁰. «A nota tirada do povo/Pelo estado quitandeiro/Rotula o Estado Novo./Quem lhe porá un paradeiro?/- O Brigadeiro!/Abaixo a politicalha!/Abaixo o politiqueiro/Votemos em quem nos valha:/Quem nous vale, brasileiro?/- O Brigadeiro!» (p. 393).

présidé par João Mayabera. Cependant, nous croyons que cette interprétation reflète davantage les enjeux socio-culturels de la phase dictatoriale au Brésil, période à laquelle nous avons fait certaines allusions (au niveau lexical et syntaxique). De plus, nous ne pouvons pas rester indifférents au clivage qu'opère le poète du discours politique (la propagande trompeuse) et du discours familier (par l'utilisation d'interjections et d'un vocabulaire dépréciatif), de façon à restituer au poème une expressivité remarquable.

«Giroflier, donne-moi une rose» est l'autre poème où l'auteur parodie avec talent la belle chanson enfantine qui raconte l'histoire d'amour entre une rose et une giroflée. Le thème de la relation amoureuse se transpose au plan idéologique. Il devient une revendication exaltée du sujet d'énonciation. Ce sujet se fait impérieux pour s'adresser à un général. Le texte est parsemé de marques subjectives, saupoudré d'exclamations. Une réplique ponctue la dernière strophe précédée d'une répétition anaphorique de forme négative qui renforce le reproche à l'autorité :

Giroflier, donne-moi une rose !
 mais pas quelconque, Général :
 Je veux, Giroflier, la rose
 La plus jolie de Portugal
 ne me donne pas la rose du sel
 ne me donne pas la rose du hasard
 ne me donne pas, Giroflier, la rose
 du jardin de Salazar [...].
 Ni la giroflée de Juscelino
 ni d'aucun Général !
 ni de la giroflée (s'il y a déjà des giroflées !)

De la future capitale ³⁷¹

D'un point de vue argumentatif, la forme négative se trouve condensée dans l'effet multiplicateur provoqué par le connecteur «ni». Ce connecteur sert d'appui à la critique. À ce sujet, Henri Meschonnic nous explique que la fonction du «ni» «vise à préserver, ou retrouver un contenu, tout en étant ce discontinu même.»³⁷². La sémantisation de la giroflée est augmentée, passant de la végétalité à la socialité. Liée solidairement au sujet en tant que nature, elle se hausse au niveau de la culture sans cesser d'être un symbole de pureté, d'amour. Son double négatif pourrait suggérer un refus du locuteur des valeurs négatives associées à la politique (à la politicarde), dont les vices du pouvoir, la corruption et les intérêts égoïstes. La caractérisation de la fleur augmente les réseaux sémantiques livrés par la dernière strophe. Elle établit un jeu antithétique entre les vraies valeurs et la mauvaise politique du Général. Ainsi dit le poème :

J'envoie la pure giroflée blanche
De la patrie non officielle :
la Giroflée d'amour, – sans politique,

³⁷¹. «Craveiro, dá-me uma rosa!/mas não qualquer, General:/Que eu quero, Craveiro, a rosa/Mais linda de Portugal!/Nao me dês rosa de sal./não me dês rosa de azar./não me dês, Craveiro, rosa/Dos jardins de Salazar! [...] /Não cravo de Juscelino,/nem de nenhum cravo (se há lá já cravos!)/Da futura capital.» (p. 427).

³⁷². Henri Meschonnic, *op. cit.*, p. 210.

Seulement d'amour, mon Général.³⁷³

Tout cela résonne au niveau implicite. Si le sujet et la giroflée sont du côté de la «la patrie non officielle», cela suppose qu'il y a une patrie officielle. Nous pourrions donc résumer ce décalage entre les deux univers utopique et empirique révélés dans le poème, grâce à ses deux objets principaux (la giroflée et le Général) représentés ainsi :

la Giroflée	Versus	le Général
pureté		Corruption
du pays natal (la colonie)		Son pays (le colonisateur)
de l'amour		Violence
libre (sans politique)		Aliéné par la répression

Nous pourrions suggérer une lecture de cette opposition construite autour de la chanson de ronde «O cravo brigou com a rosa»³⁷⁴ (la giroflée se dispute avec la rose) où deux éléments sont en conflit. Dans le poème, ce conflit entre la giroflée et le Général, peut représenter par analogie l'opposition entre la patrie officielle et la patrie non officielle. Tandis que la première dénote une signification négative d'une patrie corrompue, la deuxième

³⁷³. «Mando o puro cravo branco./Da pátria não oficial:/Cravo de amor,- sem política,/Só de amor, meu General.» (p. 427).

³⁷⁴. La chanson permet d'être théâtralisé et son thème aborde une dispute entre deux fleurs : «O cravo brigou com a rosa/Debaixo de uma sacada/O Cravo saiu ferido/E a rosa, despedaçada/O Cravo ficou doente/A rosa foi visitar/O cravo teve um desmaio/A rosa pôs-se a chorar».

appartient à l'univers rêvé d'une patrie intègre. Une autre interprétation du poème pourrait renvoyer à l'entité fictive mentionnée : «Ni la giroflée de Juscelino», pour se référer au président du Brésil, Juscelino Kubitschek (1956-1960) et au Général Craveiro Lopes qui visitait le pays³⁷⁵. Kubitschek a inauguré une politique nationaliste de développement dont la construction de Brasília, la future capitale du pays, était pour certains le fleuron.

Le même procédé de parodie des chansons et des comptines d'enfants est utilisé dans les poèmes «Crapaud-“cururu”» et «Rondeau du Capitaine». Dans ce dernier, le “je” demande à l'autorité qu'elle soulage l'affliction du peuple. Examinons les marques du sujet qui font valoir sa voix. Les verbes à l'impératif dénotent l'ordre et pouvoir. Les interjections, les vocatifs, les vers inachevés et les formes exclamatives composent un discours oratoire, un discours de la place publique. Le ton respectueux sur lequel on s'adresse au «Capitaine» manifeste les traits de fine ironie décochés à l'autorité arbitraire. Dans la chanson, la figure du capitaine est décrite de façon naïve : il porte une épée à la ceinture, puis un genêt à la main. Alors que cette figure ne constitue guère une menace pour les gens, il en est tout autrement dans la réalité; d'où le ton de prière émis par le “je” à l'adresse du Seigneur Capitaine lui demandant de mettre fin à sa souffrance. En plus d'être souffrant, le “je” est optimiste.

Bão balalão
Seigneur Capitaine,

³⁷⁵. Ce poème a été conçu à l'occasion de la visite du Général Craveiro Lopes au Brésil.

Enlevez-moi ce poids
 De mon coeur.
 Ce n'est pas de tristesse,
 Ce n'est pas d'affliction
 C'est seulement d'espérance, Seigneur, Capitaine!
 La légère espérance...
 Aérienne, n'est-ce pas?
 Poids plus pesant
 N'existe pas.
 Ah ! Délivrez-moi de lui,
 Seigneur Capitaine !³⁷⁶

«Crapaud- "cururu"» figure comme un poème de sarcasme. Il se réfère à une chanson de ronde portant le même titre : «Crapaud-cururu/au bord de la rivière/Quand il chante, oh petite sœur/C'est parce qu'il a froid»³⁷⁷. Dans le texte, le crapaud représente, par son côté grossier et laid, un personnage politique, le sénateur, nous ne l'apprenons qu'à la fin du poème. En paraphrasant la chanson du même titre, des effets satiriques et plaisants sont obtenus. Structuré en quatrains, très similaire aux chansons de ronde, le poème fait allusion à la politique qui s'annonce par les éléments lexicaux : «possession», «vote», «Sénateur de la République». Le sujet s'adresse maintenant à un "tu" apostrophé qui, par énallage, représente le peuple, la patrie, le camarade, la petite sœur; «maninha» en portugais constitue la forme diminutive et tendre de «sœur». Cette façon de s'adresser au destinataire révèle d'abord un ton de

³⁷⁶. «Bão Balalão./Senhor capitão./Tirai este peso/Do meu coração./Não é de tristeza./Não é de aflição:/É so de esperança./Senhor capitão!/A leve esperança.../Aérea , pois não!/- Peso mais pesado/Não existe não./Ah, livrai-me dele./Senhor capitão!» (p. 258).

³⁷⁷. «Sapo-cururu/da beira do rio/quando ele canta, oh! maninha/é porque está com frio!».

complicité avec ce “tu”, le camarade, la sœur, la femme aimée; puis la préoccupation de protéger et de défendre cette entité qui peut être aussi la nation. Le poète joue avec les niveaux fictif et réel au moment où il introduit les fragments de cette chanson de ronde très populaire. D’ailleurs, la froideur que sent le crapaud dans la rivière pourrait avoir une connotation sociale dans la mesure où elle peut désigner hypothétiquement, l’indifférence du gouvernement face aux choses publiques et le sentiment d’abandon du peuple qui ressent le mépris. L’éthos ironique bifurque de «peuple» vers «peuplade», («Povoléu»), autant de termes péjoratifs. Le lecteur a sans doute noté l’autre glissement de sens, celui de la froideur physique vers la froideur psychique et sociale, ou privations du peuple. Nous avons déjà constaté les manifestations diverses de l’introduction des motifs folkloriques et populaires dans les poèmes. Cette tendance mérite d’être située dans le contexte socio-idéologique d’insertion de ces œuvres. En effet, Manuel Bandeira réalise que ce n’est pas un procédé qui puisse satisfaire uniquement aux besoins esthétiques du mouvement moderniste. Nous pouvons indiquer deux propos liés à son intention originelle : 1 – revaloriser les aspects de la culture populaire proprement dite, car ils ont été marginalisés par la classe dominante; 2 – démystifier la rhétorique officielle par les procédés de la parodie et de l’ironie. Nous estimons que ces deux objectifs atteignent un projet plus spécifique dans la perspective socio-culturelle du pays, dans la mesure où ils intègrent des éléments du terroir, incorporent ceux-ci dans un discours nouveau, ouvrent un horizon, donnent lieu à des interprétations nouvelles dans lesquelles les

intérêts du peuple sont concernés. Les poèmes de Bandeira ont été justement écrits durant les années 1930-1950, durant les décennies de la dictature, une dictature si obtuse qu'elle a donné lieu à des contestations, au mouvement communiste, au Mouvement Intégraliste (1935) et à la Rébellion de 1936. Il y a eu censure de la presse, exactions des forces policières, des formes de contrôle, tantôt brutales, tantôt subtiles. Par la manipulation, on essayait de fusionner la culture populaire et le nationalisme. Cette attitude trouva des défenseurs dans le camp des «verde amarelistes», un parti qui proposait l'hégémonie des valeurs culturelles dans le but d'éviter la rébellion chez les classes dominées et de cacher les différences entre les classes. Cette mythologie «verte-jaune» (mitologia «verde-amarela») a été élaborée par la classe bourgeoise industrielle pour servir d'appui à sa propre image et mettait en évidence le côté «bon-sauvage», survivance du mythe romantique. Ce mythe devait définir le profil du peuple brésilien. Dans ce sens, son incorporation dans l'inconscient collectif a construit l'illusion d'une histoire sans rupture et linéaire. L'idéologie de la mythologie «verte-jaune» («verde-amarela») a été bien étudiée par la professeure et anthropologue Marilena Chauí : «Sans distinction de classe, de fois ou race, sexe ou option politique, à droite et à gauche, la société brésilienne a incorporé une série de mythes qui, bien que contestés par la vie et la pratique quotidiennes, s'est maintenue irréfutablement comme «représentations.»³⁷⁸. Citons quelques-uns des grands mythes qui s'inscrivent dans la *Mythologie verte-jaune*. Voyons dans la grille au-dessous, la

³⁷⁸. Marilena Chauí, *op. cit.*, p. 97.

distribution des mythes qui concernent le pays et le peuple :

Mythes attribués au pays	Mythes attribués au peuple
Brésil : «terre bénite par Dieu», «Don de la nature», «Terre fertile», «pays de la démocratie raciale et politique», «pays accueillant pour les travailleurs», «pays de contraste géo-social» (paysages et types humains)	le peuple brésilien : «peuple pacifique», «ordonné», «gai et joyeux», «sensuel», «Beau» et «Bon».

Cette série de mythes opère une occultation des aspects réels du social, du politique et du culturel. La vie pratique est tout autre avec la sécheresse du Nord-Est, les nombreuses inondations au Sud, la discrimination envers les Noirs et les femmes, l'injustice dans la distribution des revenus, l'instabilité publique, le conservatisme catholique, le machisme, les principes fascistes au niveau de la législation du travail, la ségrégation entre riches et pauvres, le génocide des indiens, l'esclavage des Noirs, la répression physique et psychique des mouvements d'émancipation socio-politique, le massacre pour la possession illicite des terres, et ainsi de suite. Tout cela est occulté dans un certain discours social. Du point de vue idéologique, cette mythologie a été implantée et développée pour satisfaire à des objectifs gouvernementaux. Ces programmes ont répandu des slogans issus du positivisme d'Auguste Comte; pour les années 30 : «Édifier la nation», pour les années 40-50 : «Développer la nation», et pour les années 60 : «Conscientiser la nation».

Si pendant les années 40/50, le but était le développement, les traits idéologiques du peuple³⁷⁹ ont subi un processus d'exclusion car ils représentaient le retard, le primitif et l'ignorance. Dans ce sillage, toute allusion directe ou indirecte à l'imaginaire populaire (le folklore, les rites, les figures historiques et les fêtes) prend une importance centrale chez Bandeira par l'opération de remise en valeur de ce contenu. Cette valorisation ne se réalise pas uniquement par l'appropriation des motifs ou thèmes du quotidien, mais aussi par la dimension pragmatique qu'elle acquiert au moment où elle conteste le discours officiel et se propose la destruction de ce discours. En outre, le poète brésilien essaie de détruire l'ensemble des *pseudo*-valeurs entourant le mythe du «bon sauvage» de l'idéologie dominante. L'attention accordée à l'usage de la parodie, de l'ironie et à d'autres procédés ne font que cautionner ce propos par l'effet de l'humour, du ludisme, de la surprise. C'est à travers la parodie que le discours de Bandeira réalise la négation en détruisant le discours officiel. En ce sens, le discours est subversif; le poète s'approprie le discours d'autrui pour le critiquer, le transformer, en opérant une négation de la signification première. Cette négation se fait dialectique, car «la catégorie de négation signifie la transformation d'un objet en un autre, s'accompagnant de la

³⁷⁹. Période dans laquelle, les mouvements syndicaux des ouvriers ruraux, les paysans, ont commencé à s'organiser pour tenter de revendiquer le droits à la terre pour la cultiver dans le cadre de la reforme agraire encore à faire.

“destruction” du premier objet³⁸⁰. La négation, de la façon dont elle a été élaborée chez Bandeira, permet de briser le ton faussement sérieux de la politique militaire sur laquelle la devise du drapeau national «Ordre et Progrès» («Ordem e Progresso») a fondé la terreur, l’exploitation à tous les niveaux et l’obéissance inconditionnelle au système. L’ironie et le sarcasme produits par la parodie subvertissent l’état d’aliénation et d’oppression.

En lisant encore un poème de la phase concrète de sa poésie³⁸¹, «Verde-noite» («vert-nuit», *Étoile du Soir* - 1947), nous complétons l’examen de l’esthétique militante. Dans ce poème, l’auteur apporte des modifications à deux éléments lexicaux essentiels «vert» et «noir». Le poète s’appropriant le titre de la *Mythologie verte-jaune* altère sémantiquement toute sa valeur de signification. Le remplacement de «jaune» par «noir» témoigne davantage de la valeur destructrice et de la large perversion du modèle (le discours officiel). Les jeux verbaux qui se multiplient par l’utilisation de la parodie restent fort révélateurs : il se peut que l’alternance des verbes «devoir» et «voir» soit ancrée dans l’intention collective de transformation sociale. Cela nous amène à penser que le rapprochement de «clair» et «noir»

³⁸⁰. Ivan Timofeevich Frolov (dir.), *Dictionnaire Philosophique*, Moscou, Éditions du Progrès, 1985, p. 347.

³⁸¹. Cette phase constitue un moment très décisif dans l’envergure de la poésie moderne brésilienne. Par le caractère expérimental et innovateur qu’elle résume. Une fois de plus, les valeurs traditionnelles d’une littérature canonique et conservatrice sont questionnées. Dans le programme de la poésie concrète proposé par Haroldo de Campos, Décio Pignatari, Augusto de Campos, Pedro Xisto et autres, la page, les éléments lexicaux et aussi la typographie sont mis en relief dans la production poétique.

n'est pas sans raison et s'intègre à la chaîne d'interprétation du poème. Ce système oppositionnel peut avoir une correspondance dans l'opposition entre des régimes dictatorial et démocratique, dans le sens où «clair» renvoie à d'autres termes dont transparent, limpide, franc et précis, tandis que «noir» est associé quasiment toujours aux problèmes, aux difficultés, à tout ce qui est obscur et ambigu. Ces termes sont présents dans le discours de la propagande politique qui essaie de manipuler les masses. De la même façon interviennent les éléments sacralisés du symbole national présentés dans le poème de façon subtile tels : le drapeau (vert et jaune) et les ressources naturelles du Brésil. Le jaune a toujours représenté l'or et les richesses minérales du pays alors que le vert est l'emblème des terres fertiles et de la diversité de la faune et de la flore. Voilà l'orientation pragmatique manifestée par la subjectivité bandeiréenne. En s'appuyant sur le modèle, le texte incite le peuple à prendre position: «devoir» changer son destin et «voir» la réalité sans masque. Le plan d'action est adressé à tous, comme l'indique la récurrence des pronoms personnel «Vous/ils» et l'indéfini «tous».

Lisons le poème :

devoir			
	de voir		
		Tout vert	
		Tout noir	
			Vert-noir
			Très vert
			Très noir
voire le matin			
		Voir la nuit	
			Verte-nuit

Noir jour
Vert-noir

voyez-vous

Voient eux
Voient eux

venez-vous

Tout le monde

Tout noir
Tout vert

Vert-noir³⁸²

Le parcours de la subjectivité ne se confine pas simplement dans le domaine ludique :

il participe aussi au projet de dépassement du problème socio-culturel. Il parvient à la sphère du rêve et à la rencontre pour et dans l'avenir. Cette utopie d'un pays meilleur, sans violence, sans injustices a été nommé «Pasárgada». Ce «pays» de type «paradis» figure comme un monde possible dans la terminologie d'Umberto Eco³⁸³. La notion de monde possible appliquée à la littérature diverge de celle tirée de la théorie de la logique modale. Ce que le sémioticien propose, c'est une notion pour l'analyse des textes. Le monde, conçu comme «l'ensemble des états de faits» qui doit être cohérent, du point de vue de la logique, est remplacé par l'idée d'un monde qui a ses propres valeurs de vérité applicables à cette «réalité» interne qu'il s'est créé. Dans le cas du poème à l'étude, le poète instaure la possibilité d'une réconciliation sur le plan imaginaire de ce qui n'aurait point été possible dans la vie empirique. Dans ce poème, le "je" est explicitement impliqué dans la construction de cet

³⁸². «dever de ver/tudo verde/tudo negro/verde-negro/muito verde/muito negro/ ver de dia/ver de noite/verde noite/ negro dia/verde-negro/verdes vos/verem eles/virem eles/virdes vos/verem todos/tudo negro/tudo verde/verde-negro» (p. 354).

³⁸³. Umberto Eco, *Conceito de Texto*, São Paulo, EDUSP, 1984, pp. 150-170.

univers ou de ce monde possible. «Je m'en vais à Pasárgada», expression qui devient le thème-refrain du texte complet, construit le désir de pénétrer dans un monde où le sujet aurait la permission de tout réaliser pour bien vivre. Cependant, cette volonté est ancrée dans le terreau d'une liberté intégrale, tout comme l'a observé Giovanni Pontiero : «“Vou-me embora pra Pasárgada” – where the poet depicts an utopia of space and light and above all freedom – a world of escape as fantastic and delectable as that of Baudelaire's “L'Invitation au Voyage” and conjured up with a characteristic note on ambiguity.»³⁸⁴ Cette délibération est possible dans la mesure où le sujet s'engage à l'action, autorisé par l'alliance avec le pouvoir, le monarque :

Là-bas je suis ami du roi
 J'y ai la femme que je veux
 Dans le lit que je choisirais
 Je m'en vais à Pasárgada.³⁸⁵

Le sujet énumère peu à peu toutes les activités qu'il lui est possible de réaliser. Le

déictique «Là-bas» crée une tension avec le monde réel qui n'est point acceptable :

Ici je ne suis pas heureux
Là l'existence est aventure

³⁸⁴. Giovanni Pontiero, «The expression of irony in Manuel Bandeira's “Libertinagem”» in *op. cit.*, p. 844.

³⁸⁵. «Vou-me embora pra Pasárgada/Lá sou amigo do rei/Lá tenho a mulher que eu quero/Na cama que escolherei/Vou-me embora pra Pasárgada» (p. 222).

De telle sorte inconséquente [...] ³⁸⁶

Ensuite, ce monde instaure un champ d'action inépuisable envers l'avenir, dont l'amour occupe le centre. Le message est imprégné de force illocutoire tel que l'atteste le temps verbal au futur :

J'y ferai de la gymnastique
J'y ferai de la bicyclette
Monterai des ânes sauvages
Gravirai un mât de cocagne
 Et je prendrai des bains de mer !
 Et quand je serai fatigué
 Etendu au bord du ruisseau
J'appellerai Uiara
 Pour me raconter les histoires
 Que Rosa me contait déjà
 Lorsque j'étais petit enfant

Je m'en vais à Pasárgada [...] ³⁸⁷ (traduction de Michel Simon, pp. 117 et 118).

Pour conclure, le sujet témoigne d'une découverte d'un monde qui se veut d'abord négatif et mauvais pour évoluer vers un monde utopique, positif et bienfaisant. En ce sens, il y a une reconnaissance de l'altérité et une identification puissante qui s'amorce avec elle. Le recueillement des motifs et des traits de l'univers enfantin et populaire met en relief l'existence humble d'un sujet solidaire et altruiste porté à discerner le comique et le tragique qui se

³⁸⁶. « Vou-me embora pra Pasárgada/Aqui eu não sou feliz/Lá a existência é uma aventura/De tal modo inconsequente [...] » (p. 222).

³⁸⁷. « E como farei ginástica/Andarei de bicicleta/Montarei em burro brabo/Subirei no pau-de-sebo/Tomarei banhos de mar!/E quando estiver cansado/Deito na beira do rio/Mando chamar a mãe-d'água/Pra me contar as histórias/Que no tempo de eu menino/Rosa vinha me contar/Vou-me embora pra Pasárgada [...] » (p. 222).

recourent. De là, son éthos détendu, moqueur et irrévérencieux. La négation et l'utopie élaborent donc une perspective nouvelle de réconciliation avec les valeurs identitaires et originales du pays, la valeur pragmatique de *trans*-formation de la réalité. Cependant, la confrontation entre deux mondes, entre deux réalités, entre deux forces, demeure présente dans l'esprit de cette poésie. Cette «confrontation» prend souvent la forme de la menace inévitable devant le travail «quotidien et humble». De dire David Arrigucci, «Bandeira récupère certainement un sens de son propre art poétique : la fonction sociale de sa poésie fraternelle, solidaire avec la pauvreté.»³⁸⁸.

* * *

En résumé, en examinant quelques poèmes de Gaston Miron et de Manuel Bandeira, nous avons vu comment les procédés stylistiques et pragmatiques, en organisant le plan de l'énonciation du texte, communiquent la subjectivité du discours. Pour cela, nous nous sommes servi des applications méthodologico-théoriques de l'approche pragmatique offertes par les pragmaticiens Jean-Michel Adam, Joseph Bonenfant et Dominique Maingueneau complétées par les données théoriques des spécialistes en linguistique comme Catherine Kerbrat Orecchioni, et en pragmatique, Anne Reboul et Jacques Moeschler.

En adoptant la perspective de la pragmatique intégrée systématisée par Ducrot et

³⁸⁸. David Arrigucci, «O humilde cotidiano de Manuel Bandeira» in *Os Pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983, p. 122.

Anscombe qui considèrent une collaboration avec la sémantique, notre analyse démontre que ces marques révèlent non seulement une prise de position du sujet de l'énonciation, mais une intentionnalité manifeste dans les actes illocutionnaires et les effets perlocutionnaires³⁸⁹ du discours, de façon à agir sur le destinataire. Ces composants, par la manière dont ils sont agencés dans le texte, sont porteurs d'une expressivité, révélant ainsi, les émotions du "je" et provoquant des répercussions sur un "tu". Tout cela communique un engagement du sujet face à la situation d'oppression vécue par le pays, le peuple à qui il s'adresse pour convoquer à l'action transformatrice vers la liberté.

Cela a permis de montrer, dans cette deuxième partie du travail, qu'il est possible pour la poésie de présenter un engagement du sujet et d'entreprendre une action à travers le plan d'organisation discursive : les ressources stylistiques diverses, l'utilisation de déictiques et les composants pragmatiques ancrent la poésie dans une praxis créative et vigoureuse vers laquelle le destinataire se sent dirigé.

Dans la troisième partie du travail, nous nous proposerons de présenter la prolongation de l'engagement chez les poètes. Nous mettrons en relief l'insertion de l'oral dans l'écrit. Loin de constituer un phénomène exclusif du domaine verbal, l'oralité, pour tout ce qu'elle implique

³⁸⁹. L'acte perlocutionnaire se distingue de l'acte illocutionnaire. Le premier concerne les effets produits par le fait de dire quelque chose, tandis que le deuxième nous l'accomplissons en disant quelque chose. L'acte perlocutionnaire se fait par le langage, l'autre se fait dans le langage. Cf. John L. Austin, *op. cit.*, p. 28.

dans ses fonctions socio-psychiques, est porteuse d'une émotivité particulière qui rend le discours plus animé et accessible au peuple. Par conséquent, l'interlocuteur est convié à y participer jusqu'à ce qu'il prenne position. Nous étudierons d'autres ressources telles que la répétition, la parataxe, l'ellipse et le rythme. Ces procédés participent également aux niveaux cités par Jean-Michel Adam et Joseph Bonenfant; toujours dans le cadre de la pragmatique, ils opèrent une identification entre le "je" et le public dont le discours se fait complice, en entraînant également une contre-*réaction*.

Troisième Partie

Oralité : répétition, parataxe et rythme

III - L'Interface de l'oralité : la répétition, la parataxe, le rythme

3.1 - L'oralité

*«Le poème doit revenir à l'oreille
Le poème doit écouter l'œil qui a
volonté de dire.» (Serge Pey, p. 575).*

3.1.1 - Introduction

Dans cette partie de notre étude, nous analyserons comment l'oralité³⁸⁹ figure comme extension du propos de l'engagement chez Gaston Miron et chez Manuel Bandeira. L'oralité constitue-t-elle un moyen d'expression de l'identité de la culture québécoise et brésilienne? Et, si oui, nous verrons jusqu'à quel point elle est reliée au programme de l'engagement dans un contexte multiculturel comme celui du Québec et du Nord-Est du Brésil; autrement dit, l'oralité fonctionne comme un moyen de cohabitation entre les formes du parler social où se mêlent les

³⁸⁹. Du point de vue étymologique, l'oralité provient de l'oral «Oral (XVIIe siècle), dér. sav. du latin, *os, oris* "bouche"», au sens d'«énoncé de vive voix, qui se transmet par la parole, relatif à la bouche». Cf. Emmanuèle Baumgartner et Philippe Ménard, *Dictionnaire Étymologique et Historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, 1996, p. 548, ou encore dans le *Petit Robert*, de façon plus détaillée, l'oral constitue tout ce qui est «opposé à écrit. Qui se fait, se transmet par la parole. V. Verbal. Confession, déposition; littérature, tradition orale.». Cf. Paul Robert, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991, p. 1317.

modos urbain, amérindien et paysan. En second lieu, nous nous concentrerons pour la suite, sur quelques points communs que l'on peut trouver dans les discours poétiques de Bandeira et de Miron. Commençons d'abord par la configuration générale de l'œuvre. C'est connu de la plupart des spécialistes de ces auteurs que leurs poèmes ont été élaborés en cycles, qu'ils renvoient à une *circularité*, à un *inachèvement* de leur travail poétique. D'autres points communs sont : l'insertion de ces œuvres dans l'événement de la modernité et la multiplication des traits d'oralité, dont la répétition, la parataxe et la suspension. Ajoutons à cela, la participation à ces poèmes d'un rythme extrêmement travaillé et l'appel à certains registres de la parole comme façon de valorisation de la culture populaire. Chez le poète québécois, l'usage de l'oralité sert de ressource rhétorique. Elle répond au propos de son action, elle constitue un emblème d'identification de la culture québécoise et une manière d'entretenir le dialogue avec la communauté. Dans cette optique, l'oralité renvoie à une réalité plurielle «plus complexe, interdépendante, métissée»³⁹⁰. Dans le cas de Manuel Bandeira, l'oralité se configure autrement, avons-nous dit : par des fragments de chansons et par la représentation du parler familier du peuple. Tout cela est présenté sous la forme de parataxe, dans la mesure où le poète juxte les genres tels (le dialogue et le récit), et les intègre aux traits vivants de la langue familière du Nord-Est brésilien. Pour cela, nous choisissons certaines poèmes qui nous semblent les plus représentatifs de ces tendances et caractéristiques de l'oralité. Comme

³⁹⁰. Jean Royer, *op. cit.*, p. 30.

corpus tiré de *L'Homme rapaillé* nous avons : «Tête de Caboche» (du cycle *La Vie agonique* – 1963), «Le Damned Canuck» (1963), «Séquences» (ces deux font partie des extraits de *La Batèche*), «De contre», «Doublure d'un Combat» (dans *Six Courtepontes* 1954-1975). Du corpus *Œuvres Complètes : poésie et prose* de Manuel Bandeira nous avons extrait «Trem de ferro» («Chemin de Fer» in *Estrela da Manhã*), «Camelôs» (*Libertinagem*) et «Oração à Santa Teresa» (*Mafuá du Malungo*). Tous ces traits impliquent le plan rythmique et intègrent d'autres plans discursifs tels que le lexique, le syntaxique, le phonétique et le prosodique. La récupération de cet aspect musical impliqué dans l'oralité intègre la conception d'art total et aussi un symbole majeur de résistance socio-culturelle, ce qui constituera la cible de notre intérêt principal.

3.1.2 - Présentation générale de l'oralité

L'oralité demeure un vaste domaine qui va au-delà des études en sciences du langage. Elle est étudiée par des anthropologues et par des sociologues. En tant que phénomène allié à la poésie, l'oralité a exercé une fonction dans plusieurs domaines, à savoir : esthétique, ludique, mnémotechnique, éducative, et, dans une approche plus moderne, communicationnelle, comme dans les slogans publicitaires, par exemple. L'oralité a toujours été présente dans l'activité communicative de l'homme. La fonction communicationnelle déborde la vision moderne de la poésie. On la rencontre, par exemple, dans la culture amérindienne en Amérique du Sud et du Nord, en Europe et au Moyen-Orient où la voix

s'associe à la danse et au chant pendant les rites de guerre, du mariage et les fêtes. La récitation des légendes, des histoires et mythes assuraient la continuité d'une culture de plus en plus menacée par la culture dominante. L'oralité avait donc la fonction de préserver les valeurs pour la postérité. La fonction socio-communicationnelle a été commentée par Paul Zumthor. Il reconnaît dans l'activité orale un «double désir»; «celui de dire, et celui auquel renvoie la teneur de paroles dites.»³⁹¹. L'intention de la composante «oralité» ne reste pas seulement dans cette socialisation à la portée de l'acte communicatif. Elle affranchit le niveau plus subjectif du «désir» pour aboutir à une *action*. Quand le “je” parle, il ne veut pas seulement communiquer quelque chose, il veut aussi déclencher un comportement chez le public :

L'intention en effet du locuteur qui s'adresse à moi n'est pas seulement de me communiquer une information; mais bien d'y parvenir en me provoquant à reconnaître cette intention, à me soumettre à la force illocutoire de sa voix. Ma présence et la sienne dans un même espace nous mettent en position de dialogue, réel ou virtuel³⁹².

Cette intention du locuteur d'intégrer des traits oraux vis-à-vis de la réception remonte à la conception de l'ancienne rhétorique. Comme l'a bien souligné Aristote dans *La Poétique* et dans la *Rhétorique*, l'homme a cette tendance à la représentation, mais le philosophe ajoute : il a cette tendance naturelle «aussi à la mélodie et au rythme (étant donné que les

³⁹¹. *Loc. cit.*

³⁹². *Loc. cit.*

mètres font partie du rythme), ceux qui au départ, avaient les meilleures dispositions naturelles firent peu à peu des progrès et donnèrent naissance à la poésie à partir de leurs improvisations.»³⁹³. Ce composant de l'oralité constitue un des six éléments les plus importants de la tragédie et se trouve également présent dans l'épopée. Ces représentations au moyen du rythme, du langage et de la mélodie ont été produites soit séparément, soit combinées aux autres par les instruments, tels la flûte, la cithare et tous les autres qui ont les mêmes ressorts. Par la composition même du chant se disent les actions et ressort l'expressivité, les actions et les expressions étant «les moyens qui permettent [...] la représentation»³⁹⁴. Comme trait composant du rythme, Aristote met en relief l'importance du mètre dans l'efficacité du discours et de la poésie, car ils doivent «avoir de la dignité et émouvoir»³⁹⁵. D'après le philosophe, la forme du style discursif doit être modérée. Autrement dit, elle «ne doit être ni métrique ni arythmique», car si le mètre est évident le tout discursif peut distraire l'attention de l'interlocuteur; en revanche, s'il est arythmique, le style devient indéterminé, donc, impropre au plaisir et à la connaissance. Ainsi, dit-il «le discours doit, par conséquent, avoir un rythme, non un mètre, autrement, ce serait un poème. Mais ce rythme ne doit pas être rigoureux, et ce

³⁹³. Aristote, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, p. 43.

³⁹⁴. *Ibid.*, p. 53.

³⁹⁵. Aristote, *Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour & André Wartelle, Paris, Société d'Éditions «Les Belles Lettres», 1973, p. 57 (1408 b).

sera le cas s'il ne dépasse pas un certain degré»³⁹⁶.

La question de l'oralité n'est pas dépourvue de polémiques, elle continue à être discutée dans le cadre théorique littéraire. D'abord, il faut distinguer l'oralité de l'oral pour saisir mieux ce qui appartient à la première et ce qui appartient au domaine de l'écriture. On oppose habituellement l'oral à l'écrit dans la mesure où le premier est attaché à tout ce qui se réfère au parler ou est transmis de bouche à oreille. Cependant, il faut préciser que l'oral ne se limite à peine au parler «mal construit» ou au langage informel. Il peut, dépendant des circonstances (tels que le sermon, les discours sérieux, par exemple) être planifié et posséder sur le plan formel, les mêmes caractéristiques du langage écrit. L'opposition faite entre les deux, en provoquant une séparation et une dévalorisation du parler, est due au fait que l'écrit a toujours été privilégié par les autorités intellectuelles, car il a été associé au savoir produit par l'Église ou par l'élite. Un autre élément qui a séparé l'oral de l'écrit, fut l'invention de l'imprimerie au XVI^e siècle, créant un hiatus entre le poète et son public. Avant, le poète déclamait le poème devant un auditoire, mettant en lumière une dynamique de la poésie; par la voix, les tournures d'intonation et les gestes, il la rendait plus vivante, plus expressive. Ces composants expressifs du contact direct entre le poète et son public auraient été rendus par les éléments typographiques du discours (les marques de ponctuation, par exemple, les guillemets et les italiques). De plus, l'éloignement entre l'oral et l'écrit émerge d'«un effet du

³⁹⁶. *Loc. cit.*

signe quand on observe que l'opposition du signifiant et du signifié, du son et du sens, ne laisse au rythme (au sens courant) qu'une définition phonique, en même temps que binaire, mesurable, discrète – l'alternance plus ou moins régulière d'un temps fort et d'un temps faible»³⁹⁷. En outre, considérant l'expressivité poétique comme l'agencement des mètres, comme l'avait conçu la pensée traditionnelle, nous devons tenir compte du fait que l'oralité est plus que la manifestation des traits phoniques, ce qui suscite une confusion avec le parler. En effet, l'oralité présuppose la dimension sonore du discours, mais elle concerne aussi la gestualité, la musique, la sémantique; autrement dit, elle implique un éventail de marques telles que la gesticulation, la mimique, enfin, tout ce qui exprime une rythmique de la subjectivité. C'est pour cela que, quand nous parlons de l'oralité, nous l'associons toujours aux productions du théâtre, aux contes et à toutes les situations du parler. Quand on examine l'essai de Ruth Finnegan³⁹⁸ ou de Francis Vanoye³⁹⁹, il semble que l'oral est placé dans un plan inférieur à

³⁹⁷. Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Verdier, Paris, 1989, p. 245.

³⁹⁸. Cf. Ruth Finnegan, *Oral Poetry*, London, A. Lane, 1978. La sociologue a établi une séparation entre ces deux univers basée sur les théories notamment sociologiques. À ce propos Henri Meschonnic explique que «Ce n'est pas le discours, par son organisation rythmique, qui peut distinguer les textes produits et transmis oralement, des autres. Le style formulaire ne prouve pas la composante orale. L'oralité ne se définit pas non plus statistiquement selon le nombre de *formules*. C'est pourquoi la définition reste sociologique. Et l'oralité, non définie dans sa spécificité.» Cf. *Critique du Rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, pp. 706 et 712. Ou encore *La Rime et la vie*, *op. cit.*, p. 284.

³⁹⁹. Il s'établit une séparation entre l'oral et l'écrit par une liste de caractéristiques. D'après Vanoye, l'écrit «est moins "économique" et force l'émetteur à faire des références plus précises à la situation». La langue parlée a des moyens expressifs particuliers et se caractérise par «la fréquence d'emploi de

celui de l'écrit et que les deux s'excluent radicalement. Cette conception, d'après nous, appauvrit beaucoup la conception de l'oral, et par conséquent de l'oralité. En tant que source de l'oralité, l'oral est dans l'ordre du temps et implique une présence du dialogue d'où jaillissent les traits vivants de son expression. L'oralité, à son tour, loin de constituer un univers séparé de l'écrit, révèle une *subjectivité* en démontrant l'émotivité du poète. Sur le plan collectif, elle révèle «des ancrages culturels et même de civilisation, des faits auxquels une communauté s'identifie»⁴⁰⁰. Cette oralité est double, car elle «est autant passion qu'action»⁴⁰¹, raison pour laquelle toute sorte de classification réductionniste du phénomène reste discutable. D'après Henri Meschonnic il y a un sujet qui s'exprime dans l'oralité. Cette expression est polyvalente; l'oralité n'implique pas seulement le niveau sonore, mais elle touche d'autres niveaux du texte dont la syntaxe, la prosodie, le rythme. Ce dernier intégré aux mouvements du corps, constitue une «organisation subjective du discours»⁴⁰², en rapprochant les éléments

certaines formes ou tournures grammaticales», parmi lesquelles on cite : le recours aux exclamations et onomatopées, la multiplication des répétitions de mots, l'emploi d'anacoluthes ou ruptures de construction; la tendance à l'inachèvement des phrases; l'utilisation de formes contractées; la suppression quasi-totale des certains temps verbaux, comme par exemple, celui du passé simple et la suppression presque systématique de l'inversion du sujet dans les phrases interrogatives. Cette tendance à la simplification constitue une tentative d'assouplissement des normes de l'écrit vis-à-vis de l'oral en même temps qu'une volonté de redonner vie au français écrit.

⁴⁰⁰. Jean-Marc Lemelin, *De la pragmatique : l'oralité et la textualité*, Montréal, Éditions Ponctuation, 1986, p. 19.

⁴⁰¹. *Ibid*, p. 9.

⁴⁰². Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, *op. cit.*, p. 244.

mentionnés. Étant donné que l'oralité est l'élément le plus révélateur de l'intrusion de l'oral dans l'écrit, il devient donc non seulement possible, mais nécessaire, de [la] concevoir non plus comme l'absence d'écriture et le seul passage de la bouche à l'oreille, jadis inférieur [...] mais comme une organisation du discours régie par le rythme. La manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité et d'une subjectivité dans le langage⁴⁰³.

Jean-Marc Lemelin partage le même avis : l'oralité «ne peut être réduite, ni à la langue parlée ou à sa reproduction écrite, ni à la transmission de la tradition par la parole, pas plus qu'elle ne peut être strictement opposée à l'écriture : la tradition orale n'est pas seulement parlée et [...] l'oral n'est pas exclusivement verbal»⁴⁰⁴. La notion d'oralité doit être dégagée, comme il l'a bien expliqué, «d'une part de sa traduction (socio)linguistique et phonocentrique, d'autre part de sa traduction anthropologique et ethnocentrique; il faut ainsi généraliser le sens de l'oralité»⁴⁰⁵. D'après nous, l'oralité effectue la réunion de l'oral à l'écrit dans le discours, tandis que l'oral semble exclure toute la rigueur du travail d'écriture.

Dans le cas de la culture québécoise et brésilienne, ce qui nous semble le plus important, c'est l'incorporation de l'oral dans l'écrit, car «prose + poésie forment [toutes

⁴⁰³. *Ibid.*, p. 246.

⁴⁰⁴. Jean-Marc Lemelin, *op. cit.*, p. 9.

⁴⁰⁵. *Loc. cit.*

deux] la totalité du langage»⁴⁰⁶. Une des façons de réunir les deux dimensions est d'établir le rapport entre la poésie et le rythme par l'exploitation de l'oralité, surtout dans la modernité poétique. En effet, la récupération actuelle de l'oralité par le biais du rythme vient rétablir le contact de l'homme-poète avec son public. Ce contact corrobore la fonction sociale et pragmatique de la poésie : «la voix signale la manière dont l'homme se situe dans le monde et à l'égard de l'autre»⁴⁰⁷. On dirait un effet de miroir, car le chant révèle une certaine complicité entre celui qui chante et celui qui écoute. En ce sens, le rapport que nous privilégierons dans notre étude abolit la tendance à l'exclusion de l'un ou de l'autre, en les intégrant en fonction de divers niveaux du texte.

3.2 - Le rythme comme l'interface de l'oralité

D'abord, du point de vue ontologique-existentiel, le rythme est rangé dans l'espace de l'*ouïe* et du *silence*, deux possibilités de la parole, du discours⁴⁰⁸. Ces phénomènes discursifs contribuent à la compréhension du poème. Ils participent au niveau expressif du discours en intégrant une diction qui est la «manière de dire». C'est la diction qui module le plan discursif en laissant les vestiges de la subjectivité. La diction possède donc un rythme et,

⁴⁰⁶. Henri Meschonnic, «Qu'entendez-vous par oralité?» in *op. cit.*, p. 11.

⁴⁰⁷. Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁰⁸. Martin Heidegger, *L'être et le temps*, Paris, Gallimard, 1964, p. 199.

pour répondre aux besoins du récepteur, elle partage son espace discursif avec le silence. Mais le *silence* ne signifie pas être muet; il communique un désir d'être écouté pour la reprise même du discours : «Se taire ne veut pourtant pas dire être muet. Au contraire, le mutisme empêche justement de la prouver [c'est-à-dire, l'attente de la reprise du discours]». Le muet a perpétuellement tendance à «parler», car il a une révélation à faire, «entendue de lui-même»⁴⁰⁹.

En développant la conception pré-socratique du rythme, assez inexacte d'ailleurs, comme flux et reflux, comme «ce qui coule» semblable au mouvement des flots, Benveniste tente d'expliquer comment la notion de rythme s'insère dans la sémantique de la «forme». D'après ce linguiste, le rythme, associé à l'harmonie, «résulte du rapide et du lent, d'abord opposés, puis accordés»⁴¹⁰. Par la distinction des éléments musicaux, il enseigne que le rythme est un ordre dans le mouvement, alors que l'harmonie est l'ordre de la voix où l'aigu et le grave se fusionnent. Si la notion du rythme comme une «“forme” [...] déterminée par une «mesure» et assujettie à un ordre»⁴¹¹ ou encore comme «configuration des mouvements ordonnés dans la durée»⁴¹² n'en épuise pas la définition, on est alors en droit de suivre Henri Meschonnic et Benoît de Cornulier qui, malgré leurs différentes acceptions – le premier va vers l'approche

⁴⁰⁹. *Ibid.*, p. 203.

⁴¹⁰. Émile Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*, vol.1, *op. cit.*, p. 334.

⁴¹¹. *Loc. cit.*

⁴¹². *Ibid.*, p. 335.

rythmique par le biais de l'oralité, le deuxième s'attarde aux notions plus spécifiques du rythme en littérature –, tiennent compte non seulement de l'aspect subjectif du rythme, mais aussi du plan discursif de l'œuvre. Cela nous permet d'ailleurs de démontrer en quoi la problématique rythmique s'associe à l'engagement et participe à la fonction pragmatique.

Nous avons remarqué que l'oralité est liée aux notions de voix, de *skaz*⁴¹³, de diction, de silence et à l'ouïe. En ce sens, dans le cadre de l'analyse du poème, Paul Ricoeur met en relief le principe de l'écoute qui produit le mouvement du retour. L'acte de communication est ancré alors dans la chaîne «instruction» ⇒ «re-connaissance» ⇒ «retour» dont participent la voix et ses pauses. Reste à mentionner que l'oralité se trouve étroitement liée à l'aspect rythmique du texte. En ce qui concerne la question de la durée, Paul Ricoeur, s'inspirant de Saint Augustin, observe deux mouvements fondamentaux qui découlent de l'ensemble du poème, en fonction de deux moments du chant, avant et pendant ce dernier : l'*intentio* et la *distensio*. Ainsi on comprend, d'après le philosophe, «l'ensemble du poème» comme l'impulsion qui le régit d'où découle le mouvement de rétention par la mémoire et la distension par l'attente : «L'attente et la mémoire sont elles-mêmes [...] toutes [...] “tendues”, la première vers l'ensemble du poème avant le commencement du chant»⁴¹⁴. Entre les deux moments on

⁴¹³. Le *skaz* est une forme limitrophe du conte (*skazka*) et du parler. Cf. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 281.

⁴¹⁴. Paul Ricoeur, *Temps et Récit*, Paris, Seuil, 1983, tome II, p. 39.

trouve encore un autre, celui du «transit» qui réalise le lien de ce qui devient passé et du futur attendu. C'est le «transit» qui effectue donc la progression du texte. Bref, l'auteur affirme que ce qu'on mesure ne sont pas «les choses futures ou passées, mais leur attente et leur souvenir». De ces mouvements, surgissent les figures de la discordance et de la concordance, ce qui nous semble être la plus grande contribution ricoeurienne dans l'explication rythmique du poème. Ce qui nous intéresse le plus, c'est la tension qui se dégage ainsi de la configuration totale de l'œuvre. La tension est entraînée par ces deux mouvements, car elle va à l'encontre d'une résolution de la suite de sens promue par les différents facteurs de l'organisation textuelle. Nous retrouvons une sensation d'inachèvement, d'une suspension qui provoque une tension chez l'individu. Cette visée se rapproche de celle que nous offre Henri Meschonnic. Ce dernier semble insister sur ce chevauchement à plusieurs niveaux discursifs. L'oralité se trouve intrinsèquement imbriquée dans le rythme, car celui-ci est :

mouvement de la parole dans l'écriture, et dans le continu des rythmes linguistiques, rhétoriques, poétiques, c'est autant l'opposition du son et du sens dans le langage qui apparaît caduque pour le discours, que l'opposition traditionnelle entre le langage ordinaire et la littérature (particulièrement la poésie), avec la notion d'écart. Dualisme qui domine encore la pragmatique contemporaine. Sans parler de la stylistique⁴¹⁵.

Dans un autre article, l'auteur de *La rime et la vie* souligne l'omniprésence du rythme et démontre qu'en «termes de discours, c'est-à-dire, autant linéairement que non linéairement, selon le mode du texte, du discours, [...] tous les éléments, continus et discontinus, font le sens,

⁴¹⁵. Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 246.

et surtout la valeur»⁴¹⁶. Ainsi, par le fait que le rythme est «une sous-catégorie de la forme» et que la forme est mode d'expression, l'auteur insinue qu'il y a une relation entre le rythme et le sens : «Le rythme dans le sens, dans le sujet, et le sujet, le sens, dans le rythme font du rythme une configuration de l'énonciation autant que de l'énoncé»⁴¹⁷. De même, en se rapprochant de la vision de Benveniste, l'auteur soutient que le rythme constitue «une organisation subjective du discours, de l'ordre du continu et non du discontinu du signe»⁴¹⁸. Cette conception nous paraît très rigide dans le sens où le rythme est toujours relié à l'ordre continu des éléments. Même si l'auteur l'utilise pour se référer au projet historique auquel le rythme appartient, quand il affirme «[l]a relation entre écriture et rythme, au sens critique, met en évidence l'historicité radicale du discours, et de tout discours»⁴¹⁹, cela pose un problème quand il s'agit du discours post-moderne dans l'acception de François Lyotard. Nous opposant en cela à Meschonnic, il nous semble que le rythme présuppose également le discontinu, car c'est à travers ce trait distinctif qu'on peut l'identifier. Partageant cette conception, Lucie Bourassa semble bien

⁴¹⁶. Henri Meschonnic, «Qu'entendez-vous par le rythme et l'oralité» in *Langue Française*, 56, décembre 1992, p. 12.

⁴¹⁷. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 72.

⁴¹⁸. Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, op. cit., p. 246. Cf. aussi un article de l'auteur qui traite de la question. «L'Écriture, le rythme et le langage ordinaire» in *Protée*, vol.18, n° 1 hiver 1990, p. 8.

⁴¹⁹. *Loc. cit.*

définir le rythme comme «un processus de différenciation, doté d'un certain nombre de propriétés diacritiques; en tant que principe d'organisation spécifique d'un flux, il implique la présence de propriétés d'assimilation, permettant la reconnaissance de traits particuliers à ce déroulement-là»⁴²⁰. En outre, il englobe l'organisation du texte, donc l'énonciation discursive. Cet aspect du continu/discontinu qui touche à l'activité rythmique coïncide avec les mouvements de *distensio*, de rétentions et protentions au sein de l'expérience temporelle du sujet, que nous avons mentionnés plus haut. L'agencement de ces deux mouvements crée une «tension de l'esprit vers une suite»⁴²¹, ce qui nous permet de déceler l'organisation globale du poème. En résumé, c'est donc la dynamique instaurée par le va-et-vient qui nous aide «à comprendre la fonction du rythme comme mode de signification particulier d'un poème»⁴²². Les mouvements de rétention et protention dégagent chez le lecteur une attente qui nous semble constituer le «mystère» et la raison d'être du rythme.

En ce sens, adoptons la visée de Benoît de Cornulier qui semble complémentaire à celle de Bourassa. L'auteur précise l'application de certaines normes classiques dans le traitement poétique moderne. Les renseignements préalables sur la perception rythmique nous

⁴²⁰. Lucie Bourassa, «Rythme et sens dans un poème de Paul-Marie Lapointe» in *Protée*, hiver 1990, p. 30.

⁴²¹. *Ibid.*, p. 31.

⁴²². *Loc. cit.*

préparent davantage aux analyses poétiques ultérieures. D'abord, il faut tenir compte du rythme dans ses multiples formes d'existence (visuelle, auditive) dans le cas de la poésie déclamée. Dans cette lancée, le rythme peut se présenter de diverses manières qui lui confèrent, dans le cadre de la modernité, un statut d'ambiguïté nécessaire. Le rythme peut être conditionné par deux critères, graphique et oral. Le premier concerne la manière dont le texte est organisé, par exemple, en tenant compte des éléments typographiques qui forment la «présentation spatiale», tel que les initiales, les majuscules, le jeu de marges, le passage à la ligne et les pauses; l'autre est mené par l'écoute de certains traits sonores tels la rime et la mesure des vers. Nous sommes devant deux options de l'analyse métrique : une visuelle et l'autre auditive. Ce sont les propriétés qui effectueront un découpage du poème et qui nous permettent «de percevoir distinctement l'organisation de ces unités métriques»⁴²³. Bref, l'analyse métrique d'un texte dépend de la perception représentée par l'écriture ou de la verbalisation de celle-ci; autrement dit, elle obéit au conditionnement graphique et oral de la réception.

Cette orientation permet d'aborder plus confortablement l'examen métrique de textes plus complexes comme les textes hybrides et le vers libre, si communs dans la poésie contemporaine. Cornulier adopte une position plus flexible en ce qui concerne le traitement de la métrique du texte. Par les notions d'équivalence des formes, d'égalité/d'inégalité, Cornulier

⁴²³. *Loc. cit.*

relativise le concept classique de la métrique. La notion d'équivalence doit être vue non selon le rapport proportionnel des nombres métriques arithmétiquement comptées, mais à partir d'une notion de « ressemblance exacte de forme globale (en nombre syllabique) »⁴²⁴ qui nous permettent de percevoir les regroupements rythmiques « entre éléments successifs, selon le temps. »⁴²⁵. De cette façon, l'auteur souligne qu'« un nombre n'est pas un mètre », autrement dit, « un vers n'est pas métrique par son nombre syllabique »⁴²⁶, de sorte qu'il n'y aurait aucune différence de ressemblance métrique entre une suite de 8 syllabes et une suite de 7 syllabes, par exemple. Cette orientation confère donc plus de flexibilité dans les analyses rythmiques textuelles. Elle s'applique non seulement aux formes canoniques de la poésie classique, mais aux formes hybrides, comme c'est le cas pour quelques poèmes que nous examinerons. D'ailleurs, les équivalences métriques d'où se dégagent les symétries, les dissymétries, nous amènent à d'autres équivalences aux niveaux phonique et syntaxique, ce qui nous aide à travailler plus facilement sur le plan sémantique⁴²⁷.

⁴²⁴. *Ibid.*, p. 30.

⁴²⁵. *Loc. cit.*

⁴²⁶. *Ibid.*, p. 26.

⁴²⁷. Nicolas Ruwet, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, p. 203. L'auteur, en analysant un poème de Charles Baudelaire, réalise le repérage des équivalences, de façon à relever une certaine « harmonie du vers », même s'il y a des oppositions et des dissymétries dans l'occurrence de parallélismes et de répétitions.

Ces divers aspects du rythme ont été pratiqués par Lucie Bourassa sur la poésie d'André du Bouchet. D'après Bourassa, il faut envisager le côté visuel, oral de la poésie. Elle cite Maldiney, lequel suggère un «mode de lecture qu'on peut qualifier de pictural, qui s'inspire des réflexions gestaltiques sur le rapport figure-fond»⁴²⁸. Claude Filteau nous explique également que le rythme participe à l'oralité dans la mesure où il effectue le «passage du verbal à l'extra-verbal». En réunissant plusieurs procédés – (changements de codes, ruptures de contextes, répétition, insistance) –, «le rythme devient, quand on se cantonne dans une grammaire de phrases, effet de scripture, c'est-à-dire effet de parataxe, de juxtaposition, [de parallélismes grammaticaux]⁴²⁹ magnifiant l'illisibilité du texte comme signe de modernité»⁴³⁰. Dans ce sens, le décroisement de l'art s'est manifesté dans les travaux poétiques de Mallarmé, de Rimbaud et de Guillaume Apollinaire quand ils préconisent pour l'avenir du fait poétique, «la réunion de la poésie horizontale avec la poésie verticale ou “polyphone”». Le rythme est entraîné par les traits graphico-visuels et auditifs (la répétition d'une seule syllabe). De même, Hugo Ball, Raoul Hausmann, Biron et Marinetti récitent des textes nommés «“non-

⁴²⁸. Lucie Bourassa, *Rythme et sens*, Montréal, Balzac, 1993, p. 270.

⁴²⁹. Ces trois procédés sont utilisés de façon quasi-uniforme en alternant entre eux. Par exemple, les parallélismes sont plus nombreux : « Je traverse... » avec ses variations, « batèche à » et « batèche de ».

⁴³⁰. Claude Filteau, « Rythme de tensions et rythme d'intention » in *op. cit.*, p. 16.

sémantiques”, fabriqué[s] uniquement de syllabes destituées de sens»⁴³¹, c’est-à-dire, vides.

Ce genre de poésie orale tire ses origines d’un vaste mouvement de prise de conscience et de remise en question de l’art. L’oralité ne constituerait-t-elle pas, de plus, une tentative de rétablissement de la vision holistique de l’homme moderne occidental, perdu dans le labyrinthe de l’information et du bruit?

Un autre aspect relié à la conception du rythme est la fonction mnémotechnique de l’oralité poétique. Relevant de l’oralité, la fonction mnémonique n’est pas récente. En effet, elle remonte à la littérature orale où certaines valeurs – l’expressivité, le rituel, – ont été préservées dans l’Antiquité et dans le Moyen-Âge. À ce propos, Saint-Augustin met en relief la relation qu’entretient la mémoire avec le rythme. D’après ce théologien, le temps n’est mesuré que par cette relation. C’est grâce à ce pouvoir d’emmagasiner des informations que nous pouvons tirer une «conception du présent, du passé et de l’avenir», aussi bien que participer aux «expériences mentales de l’attention [...] et de l’attente»⁴³². Le mécanisme de la mémoire est cognitivement important, car c’est là où s’accumulent les informations collectées par les

⁴³¹. Deux intégrants du mouvement futuriste italien, Marinetti et Filippo Tomazo, ont préconisé une rupture «avec l’oralité officielle du poème» pour libérer la parole (parole in liberté). Ils «désiraient la libération des champs magnétiques des mots, l’irruption active de l’onomatopée», deux aspects qui touchent davantage le dire du poème pendant la récitation de celui-ci. Cf. Serge Pey, *op. cit.*, p. 577.

⁴³². Saint-Augustin, *Confessions*, trad. Dom Louis Gaugaud, Paris, Les Éditions G. Crès et Cie, 1923, p. 368.

sensations (la vision, l'odorat, l'ouïe, le toucher). C'est pour cela qu'un paysage, une saveur, une odeur, peuvent être discernés et susciter dans notre esprit un certain souvenir. C'est à travers cet enregistrement exécuté dans la galerie de la mémoire qu'on cerne les objets. Mais plus important encore, c'est l'attente, ce trait du rythme qui insère la perception dans le texte. En tant que trait du champ musical, l'*attente* a l'ouïe comme médiateur le plus immédiat entre le présent et l'avenir. C'est l'*attente*, cette attitude complexe, qui négocie tel un démiurge, le lien entre le texte et le destinataire. Comme démiurge du temps, elle gère l'avenir : «Si elle n'est pas "mobilisation du savoir autour de quelque chose" de positif, elle est [...] attention comme tension extrême, comme concentration de l'être entier sur l'expérience à venir»⁴³³. Dans une perspective moderne tenant du quotidien, cet aspect se manifeste par les traits stylistiques attachés à l'ensemble des jeux linguistiques et littéraires proposés aux enfants. Les argots enfantins, par exemple, peuvent être transformés par la métathèse des syllabes ou gémiation consonantique, par les devinettes, par la répétition des phrases dites dans un temps plus rapide : «Contentons-nous de souligner qu'ici comme ailleurs, le jeu» (prononciation variée de phrases, concours de vitesse et moquerie à l'occasion des erreurs des autres) «est une activité éducative, [...] il sert à inviter les enfants à quelque chose»⁴³⁴

⁴³³. Anne-Lise Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot; l'écriture comme expérience du dehors*, Genève, 1995, p. 179.

⁴³⁴. Louis-Jean Calvet, *La Tradition orale*, Paris, P.U.F., 1984, p. 20.

En analysant des extraits de chansons de la Guinée et de la Gambie, Louis-Jean Calvet a remarqué que le «texte de tradition orale repose sur [l]es formules répétées»⁴³⁵, donc par le retour incessant de certaines structures et de certaines formules. Des effets suprasegmentaux du texte déterminent les caractéristiques de durée et de tons des syllabes qui peuvent amplifier les formes du message par quelques variations. L'auteur insiste encore sur la double nécessité de la poésie. Elle ne répond pas seulement aux besoins esthétiques, mais aussi aux besoins de la mémoire, car «on retient mieux un texte en vers qu'un texte en prose»⁴³⁶. Ainsi, les répétitions figurent comme les procédés qui assurent le principe ludique et communicatif du message proféré; autrement dit, la répétition suscite la mémoire et entraîne le jeu rythmique : «la récurrence de "formules" répétitives qui donnent au texte oral son aspect particulier n'implique en rien le statut passif du "diseur", car «chaque façon de raconter est à la fois une récréation et une retransmission dans un texte oral comme dans une chanson de nos sociétés»⁴³⁷. À ce principe, l'auteur ajoute celui de l'improvisation, cette variante individuelle qui peut être tant stylistique que contextuelle «adaptée à tel événement ou à tel auditoire»⁴³⁸. La façon dont le texte est transmis contribue à l'agencement de ces deux principes, surtout en

⁴³⁵. *Ibid.*, p. 35.

⁴³⁶. *Ibid.*, p. 42.

⁴³⁷. *Loc. cit.*

⁴³⁸. *Loc. cit.*

valorisant le côté mnémonique. Au moment où le poète joue avec les aspects «de ton», de «diction» et de «l'agencement syntaxique», il devient «jongleur, au sens médiéval du terme»⁴³⁹.

C'est lorsqu'il favorise la mémoire qu'il rend plus facile la transmission du contenu par la poésie. Par ce biais, ce n'est pas uniquement la fonction poétique de Jakobson qui prédomine; du point de vue de la pragmatique, les fonctions phatique et conative sont très importantes et sont requises pour faire interagir le public avec le discours.

Nous citons à titre d'illustration deux travaux qui démontrent l'importance des stratégies rhétoriques de l'oralité pour soutenir le processus de la mémorisation face au public. Bruce Lionel Mason⁴⁴⁰ dévoile quelques caractéristiques de la communication par l'ordinateur. D'après nous, elles ressemblent beaucoup à celles du langage verbal par l'effet qu'elles produisent. Les résultats de certains usages de l'oralité (l'ellipse, les trous et ainsi de suite) sont : la vitesse, l'éphémère et le hasard dans la production discursive moderne. Le premier travail montre que les formes additives, c'est-à-dire l'utilisation de la conjonction «et», ainsi que les formes exclamatives/agrégatives du texte littéraire non-fictif, comme celui de l'écriture électronique, réduisent les tensions de la dichotomie *oralité/littéralité*. Dans le cas des textes littéraires, les effets sont presque les mêmes, car la brièveté de la forme qu'imposent

⁴³⁹. *Ibid.*, p. 43.

⁴⁴⁰. Bruce Lionel Mason, «E-texts: the orality and literacy issue revisited» in *Oral Tradition*, vol.13, n° 2 1998, pp. 306-329.

de tels traits permet la transmission et la mémorisation plus aisée du message véhiculé. Ce phénomène semble expliquer pourquoi les récits contés par les Grecs sont plus efficaces que ceux des Américains sur lesquels porte l'expérimentation de Mason. Alors que les premiers se concentrent dans le processus créatif déployé par la mémoire, les autres s'attardent trop sur les détails, entraînant une perte d'intérêt.

Le second travail porte sur les caractéristiques de l'oralité dans les poèmes et récits d'origine slave. En les analysant, l'auteur relève la récurrence de certains traits, analogues à ceux rencontrés par Bruce Lionel Mason. D'autres éléments récurrents sont aussi : les expressions additives, les conjonctions coordonnées, les redondances, les répétitions du type amplification, les clichés, les slogans, – toutes des formes qui impriment un caractère rituel à la communication et favorisent effectivement la mémorisation⁴⁴¹. Par ailleurs, ce rôle mnémonique qui assure l'usage des traits de l'oralité, est investi d'un besoin de résistance face au domaine culturel de la classe dominante et, en même temps, de récupération du passé, de façon à ce que la culture colonisée soit valorisée par la repossession de son histoire, comme c'est le cas dans la culture andine marginalisée⁴⁴².

Rappelons que notre objectif central est celui d'analyser (dans cette utilisation

⁴⁴¹. Albert B. Lord, «Characteristics of Orality» in *Oral Tradition*, vol. 2, n° 1 1987, pp. 54-72.

⁴⁴². Silvia Rivera, «Histoire Oral: la mémoire des communautés» in *Caravelle*, n° 44, 1985, pp. 21-26.

particulière de l'oralité) un propos socio-idéologique et poétique de l'engagement. Dans ce sens, nous importent surtout les caractéristiques principales que sont : la juxtaposition (la parataxe), la répétition (syntaxique, phonétique, lexicale) et l'ellipse. En outre, interviennent d'autres phénomènes, tels que : l'insertion du vocabulaire imagé dans le québécois et dans le parler du Nord-Est du Brésil, le remplacement de la syntaxe logique par une syntaxe expressive soucieuse de mettre en lumière ce qui est plus significatif que l'ordre des mots, de simplifier l'orthographe (n'écrire que ce l'on prononce). Certes, tous ces traits sont reliés aux figures de style qui renforcent certains effets comme, par exemple, celui de la *litanie* trouvée dans les discours poétiques de Miron et Bandeira. Nous y reviendrons plus loin. Nous choisissons les trois aspects qui sont la juxtaposition, la répétition et l'ellipse pour des raisons cruciales. D'abord, ils sont amalgamés et réunissent les plans sonore, lexical, syntaxique, prosodique et rythmique du texte. En second lieu, ils participent à la fonction sémantique par le soutien d'une mémoire collective – ils sont présents dans le quotidien du parler des gens, en attestant une expression spontanée –, la revalorisation de la culture populaire marginalisée par l'élite et la récupération du prestige de l'œuvre d'art. De même, ils intègrent les caractéristiques autres de l'oralité à l'écrit en paraisant une sorte d'art total. Un autre aspect important à considérer, c'est la tendance à la destruction discursive qui résulte de l'agencement de ces aspects dans la poésie moderne. Nous observons, par exemple, que, quand Miron, dans son poème «De contre», laisse les vers inachevés en les coupant, il réalise une subversion

discursive tout à fait dans la ligne de ses intentions idéologiques. Bandeira utilise également la parataxe de syntagmes et de modes discursifs, bouleversant ainsi la structure du texte. Du point de vue idéologique, ces procédés sont impliqués dans l'engagement poétique du sujet, car ils jouent le rôle d'une voix qui annonce une résistance culturelle; autrement dit, ils font écho à des préoccupations du sujet qui sont déjà celles du public ou celles d'intérêts naissants. Effectivement, les trois phénomènes sont tributaires de cette subjectivité qui se déploie en voix multiples; en d'autres mots, ce sujet ne relève pas exclusivement de «l'écriture privilégiée et asociale», mais il est aussi d'ordre «linguistique, anthropologique, social, historique»⁴⁴³. En outre, ils accomplissent également une fonction socialisante par la mise en commun d'idées et des connaissances, de façon à favoriser la cohésion sociale et la prise de conscience essentielle à la coopération active des individus à la vie publique. L'oralité intégrée à l'écrit fonctionne donc comme un instrument esthétique, mais aussi politique.

3.3 - De l'oral à l'oralité en littérature

Il importe de signaler que l'oralité, par sa nature polyvalente, joint l'oreille à l'oeil; autrement dit, elle opère une réanimation du discours en récupérant les traits spontanés de l'oral. À notre avis, l'oralité opère une réconciliation entre l'élément sensoriel et l'élément abstrait. L'oralité intègre ce qui a été disjoint par la séparation du monde visuel, du monde

⁴⁴³. Henri Meschonnic, «Qu'entendez-vous par oralité?» in *op. cit.*, p. 10.

auditif et par la dissociation du poète avec son public. Par ailleurs nous pouvons supposer que la fragmentation de l'expérience amenée par la conjonction de l'imprimerie et de l'oralité a renouvelé l'expérience gestaltique des écritures pictographiques et hiéroglyphiques des cultures babylonienne, maya et chinoise qui «donnent une expression picturale à des significations orales»⁴⁴⁴. Marshall McLuhan déclare qu'«aucun autre système d'écriture [dont l'alphabet phonétique] n'a été capable de ce tour de force [de séparer les signes, leur sons de leur contenu]»⁴⁴⁵, mais le prix payé nous semble trop fort. C'est pour cela, qu'on comprend la réduction de l'oralité aux manifestations de l'oral, ce qui n'est pas recevable si on tient compte de la conception rhétorique ancienne. Aristote attribue aux éléments constitutifs de l'expression le nom de «voix». Ainsi, la syllabe, la conjonction, le nom, le verbe, l'articulation, le cas, et l'énoncé sont des *types de voix*. Tous ces éléments vont constituer l'ensemble de l'énoncé. L'énoncé est donc «une voix signifiante dont telle ou telle partie est signifiante séparément, comme *phasis*, et non comme affirmation (*kataphasis*) ou négation (*apophasis*)»⁴⁴⁶. Mais nous soulignons que la fonction de l'oralité ne se limite pas à l'association avec la voix. Autrement dit, l'oralité ne saurait se réduire aux manifestations de l'oral. Dans ce sens-là, ce qu'on appelle «oralité» en littérature – concept que nous retiendrons à partir de la définition qu'en donne

⁴⁴⁴. Marshall McLuhan, *op. cit.*, p. 108.

⁴⁴⁵. *Ibid.*, pp. 108-109.

⁴⁴⁶. Aristote, *op. cit.*, p. 307.

Henri Meschonnic – c’est «socialité et dans ce sens, n’oppose pas plus subjectivité et collectivité, qu’elle n’oppose le parlé à l’écrit. Elle est un aspect de l’historicité d’un discours»⁴⁴⁷. Puis il ajoute: «l’oral n’est plus simplement le parlé, et l’oralité a plus une valeur *littéraire* que linguistique – elle ne correspond plus qu’à une partie de l’oral»⁴⁴⁸. Mais l’oralité est aussi un *acte* porté vers le public par la force de la *performance* et du *rythme* dans le discours: elle «est le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours. L’oralité est collectivité et historicité»⁴⁴⁹.

Répetons que l’oralité n’existe point de façon exclusive dans l’acte poétique, comme semblent affirmer Finnegan et Vanoye. À ce propos, nous sommes d’accord avec Paul Zumthor quand il affirme que «concrètement, il n’y a pas d’oralité en soi, mais de multiples structures de manifestations simultanées [...]»⁴⁵⁰. Donc, jamais seule, elle coexiste avec les gestes, le mouvement du corps, et même avec le côté visuel comme l’attestent les annonces publicitaires et le discours politique. Dans ce cas, l’oralité se manifeste par les règles d’équivalence formelle à savoir, phonologique, syntaxique et lexicale, ce qui explique la cohabitation avec le visuel et le cinétique. L’appel à l’instance du “vous”, par exemple, parfois

⁴⁴⁷. Henri Meschonnic, «Qu’entendez-vous par oralité?» in *op. cit.*, p. 18.

⁴⁴⁸. Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, *op. cit.*, p. 283.

⁴⁴⁹. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 280.

⁴⁵⁰. Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 30.

intercalé au mode interjectif, se réalise par la forme impérative sous forme de slogans et de campagnes publicitaires. Notons que ces slogans sont susceptibles d'avoir une fonction poétique coexistant avec la fonction conative. Certes, les équivalences possibles – d'où les effets de la rime et de la blague –, sont variables mais elles font appel à l'affectif en voulant toucher, provoquer ou convaincre le destinataire⁴⁵¹.

Dans l'activité poétique, l'oralité participe avec d'autres éléments à la dynamique interprétative du poème. Serge Pey signale cet trait plurivoque : «La performance de la poésie orale est la combinaison de plusieurs facteurs corporels, vocaux et écrits»⁴⁵². Quand on parle de «performance», on parle aussi de cette préoccupation d'unifier les domaines divers de l'art. Tel fut, par exemple, le cas des Dadaïstes et des Futuristes⁴⁵³. Ils voulaient «abolir la séparation entre les arts et qui tendaient en quelque sorte vers l'effet synesthésique d'une

⁴⁵¹. Citons quelques exemples d'annonces publicitaires qui participent à ces enjeux d'équivalence et de fonction : «...Goûtez la beauté d'ici», «Des aliments sains, c'est bon; des aliments sains de bon goût, c'est mieux!», «Retrouvez votre ventre plat» et «Effacez les allergies et l'asthme avec Kami-Santé».

⁴⁵². Serge Pey, *La langue arrachée ou la poésie orale d'action : essai d'analyse et d'histoire de l'oralité dans le poème à la fin du vingtième siècle*, Paris, 1995, p. 617.(Thèse de Doctorat).

⁴⁵³. Nous trouvons dans les récitations de ces mouvements le chemin le plus sûr qui mène vers la performance. On a, par exemple, Hugo Ball récitant «La chanson aux nuages de Labadus» et «Caravane d'éléphants». Il récite un texte non sémantique fabriqué uniquement de syllabes vides de sens; Raoul Hausmann récite en 1918 des poèmes fondés sur les lettres OFFEAHBDC.

œuvre totale»⁴⁵⁴. De cette façon, on pourrait bien parler du rythme de plusieurs activités humaines : la danse, le chant, la diction, le travail et la démarche. Ainsi, dit Serge Pey, «l'oralité n'est pas uniquement une voix enregistrée au magnétophone, elle est une participation de la voix qui va confondre le corps et le poète»⁴⁵⁵. Dans ce sens, elle prend l'être dans un engagement total, car, «dans son exercice [celui-ci] pense son intervention orale dans un nouveau découpage de l'espace avec la voix»⁴⁵⁶. De même, cet exercice met en question le poète même qui «n'est pas dans une représentation du texte, mais dans une action du texte qui va l'agir à l'intérieur de lui-même»⁴⁵⁷. L'oralité ne trouve pas un sens en soi-même. Il faut la tenir parmi d'autres traits constitutifs du texte tels *la diction et la voix*⁴⁵⁸ du discours : «la diction calque le sens de l'énoncé : elle fait ce qu'elle dit»⁴⁵⁹. Considérant la diction comme

⁴⁵⁴. Serge Pey, *op cit.*, p.577.

⁴⁵⁵. *Ibid.*, p. 29.

⁴⁵⁶. *Ibid.*, p. 618.

⁴⁵⁷. *Loc. cit.*

⁴⁵⁸. La «voix» n'a pas une acception physique de l'articulation de la parole. Nous l'utilisons dans le sens de Maingueneau comme un style, une façon qu'a la subjectivité de s'exprimer. Elle est synonyme de ton, expression, éthos : « les textes sont inséparables d'une "voix", d'un "ton" particuliers. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, *op. cit.*, p. 74.

⁴⁵⁹. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, *op. cit.*, p. 282.

«expression», dit-il, l'oralité gagne en force dans la mesure où elle anime le texte et le met en participation avec un public; en ce sens, le texte est conçu comme manifestation artistique plurielle⁴⁶⁰. À travers sa charge notamment expressive, elle communique avec la musique et le théâtre : «La diction essaie d'être une voix. C'est pourquoi elle fait de la *psychologie*»⁴⁶¹. D'ailleurs, elle instaure un mouvement qui injecte une dynamique au texte : «L'oralité n'est pas séparable de dire quelque chose, et, dans une certaine mesure, de ce qui est dit. Il y a une oralité de masse et une oralité de chambre, ce qui se crie, ce qui se dit tout bas, presque en dedans. Dire n'est pas intransitif. Ce qu'on dit est aussi dans le dire»⁴⁶². Un autre aspect qui lui est associé : c'est que le rythme apporte une signification au discours et révèle son rôle historique. Nous soulignons que l'association de la poésie avec la musique prend une dimension historique qui a été livrée par la chanson. Dans cette optique, les deux constituent

⁴⁶⁰. Dans la littérature africaine on cite l'exemple très intéressant d'un écrivain qui mêle l'oralité à l'écrit: Amos Tutuola. Pour lui, l'oralité écrite sert comme un point de repère dans la conquête d'une identité du héros. L'auteur non seulement se sert d'anglicismes, mais aussi de «tournures de style : [...] répétitions, jeux de mots, antithèses, métaphores, proverbes, devinettes, etc.» qui proviennent de sa langue maternelle. De même, l'auteur met en relief l'utilisation des proverbes comme «une autre technique d'expression verbale» qui a la vertu «de renforcer l'argument du conteur», «d'animer le récit et d'expliquer une situation ou une façon d'agir». Cette action est manifestée surtout dans l'effet mnémonique qu'ils produisent. L'écriture se fait comme le résultat d'une fusion de traits divers dans une combinatoire enrichissante des matériaux disponibles; combinant les éléments de la mémoire de l'auteur avec ceux de son quotidien et de sa fantaisie, l'auteur nigérien aboutit «à des récits personnels et originaux, auxquels il impose une organisation littéraire». Mineke Schiffer, «Oralité écrite et recherche d'identité dans l'œuvre d'Amos Tutuola» in *African Literature*, vol. 10, n° 1, Spring 1979, pp. 42-49.

⁴⁶¹. Henri Meschonnic, *Critique du rythme*, op. cit., p. 283.

⁴⁶². *Ibid.*, p. 280.

une des formes possibles d'engagement, par une fonction qu'elles exercent en commun: celle de dénoncer les problèmes d'une société malade et aliénée. La dimension historique livrée par l'union de la poésie avec la musique, en gérant une identification avec le public a été bien élucidée par Micheline Cambron. En examinant les paroles de la discographie du groupe Beau Dommage, l'auteure souligne le projet socio-politique de la chanson québécoise moderne. Ces chansons engendrent un ensemble de sentiments dont l'identité, l'appartenance par de nombreuses références culturelles auxquelles s'identifiait surtout un public jeune. Cette identification, affirme-t-elle, passe par le niveau de projections et d'attentes de la collectivité de façon à récupérer la solidarité géo-socio-culturelle⁴⁶³. Lysiane Gagnon, à son tour, met en lumière «le besoin d'enracinement et d'épanouissement»⁴⁶⁴. En tant qu'un «mode d'expression privilégié d'un peuple»⁴⁶⁵, la chanson opère la récréation d'une volonté de changement de

⁴⁶³. Micheline Cambron, *Une société, un récit : discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 57.

⁴⁶⁴. Lysiane Gagnon, «La chanson québécoise» in *Liberté : pour la chanson*, n° 46, vol. 8-4, juillet-août 1966, p. 36 : «[La chanson] par sa valeur propre et son extraordinaire popularité, est un phénomène absolument nouveau, qui reflète le besoin d'enracinement et d'épanouissement (les deux allant de pair) de la partie la plus consciente de la population québécoise [...]».

⁴⁶⁵. L'auteur affirme que tant la chanson que la poésie ne constituent «jamais» une menace dangereuse de «l'ordre établi», et qu'elles ont une fonction ludique pour le peuple non-politisé. *Ibid.*, pp. 36-37. En effet, nous ne sommes pas d'accord avec l'affirmation, car la poésie a un pouvoir qui dépasse les dimensions esthétique et ludique, tel que l'affirment Octavio Paz et Louis Aragon.

celui-ci.

Le principe sémantique de la voix poétique est reconnu par Claude Filteau, quand il souligne qu'elle opère «un transfert des valeurs sémantiques et prosodiques à l'intérieur du texte en tant que mise en situation d'un discours singulier»⁴⁶⁶. De même, Henri Meschonnic trouve que la relation entre l'homme et l'oralité traverse la dimension collective : «L'oral est socialisation de l'expérience individuelle», et «quelque chose se joue, dans l'oralité, qui relève de l'échange, du partage, de la relation»⁴⁶⁷. Dans le cas de la poésie, il est nécessaire que le poète prenne l'espace au complet, non seulement avec sa voix mais aussi avec ses gestes, son corps : «il ne s'agit pas de réciter ou de lire un poème en public pour rentrer dans la définition de la poésie d'action. Il s'agit d'intégrer à son dire l'espace complet du lien où la parole se prononce, et de faire basculer son corps dans ce dire [...]»⁴⁶⁸. C'est seulement de cette manière que nous pourrions parler d'une action intégrale de l'oralité au sein d'une approche sociale et anthropologique.

3.4 - L'oralité et la polyphonie

L'oralité établit un lien avec l'oral, mais aussi avec les registres de parole issus de

⁴⁶⁶. Claude Filteau, «Rythme de tensions et rythme d'intention : à propos du lyrisme moderne» in *Protée*, hiver, n° 18 1990, p. 17.

⁴⁶⁷. Henri Meschonnic, *La Rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, p. 282.

⁴⁶⁸. Serge Pey, *op. cit.*, p. 619.

variations géographiques, de classe ou d'éducation, ce qui nous amène à concevoir une relation entre l'oralité et la polyphonie. «L'oral est identifié au parlé, comme étant un "registre populaire"»⁴⁶⁹. Henri Meschonnic cite quelques exemples d'une oralité moderne présente chez Lewis Carroll, Joyce, Rabelais, Sterne, Saint-Simon, Julien Gracq. Les trois aspects étudiés participent aux manifestations principales de l'oralité mentionnées par Meschonnic : les marques de polyphonie, l'imitation des modes de prononciation des mots, la néologie, la répétition des jurons, des mots-valises, des onomatopées, du scatologique et la marqueterie de langues étrangères. Il importe de mentionner que ces manifestations relèvent du phénomène polyphonique dont la complexité est régie par l'intégration d'autres voix du plan d'énonciation.

La notion de polyphonie jointe à la distinction locuteur-énonciateur s'avèrent d'une importance cruciale pour nos analyses. Ce sont des notions (polyphonie, énonciation) reliées à celle de «voix» qui définissent le style de l'énoncé. À cette notion de polyphonie, on ajoutera le composant non-verbal qui participe à la configuration du sens de l'énoncé, – les gestes, le regard. Pierre Van Den Heuvel dit à ce sujet : «L'acte d'énonciation lui-même est commenté grâce à la description de l'expressivité et du physique des interlocuteurs (mimique, gestes, sourire, distance, attitudes, etc.)»⁴⁷⁰. L'auteur insiste sur l'importance de la «voix» que revêt

⁴⁶⁹. Henri Meschonnic, «Littérature et oralité» in *Présence Francophone*, n° 31, 1987, p. 16.

⁴⁷⁰. Pierre Van Den Heuvel, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, p. 50.

le discours. C'est à travers son étude qu'on peut mieux comprendre le processus même d'écriture. L'auteur énumère quelques composants qui éclairent le rôle de l'oralité pour la compréhension d'un discours. D'abord, le glissement ou le *skaz* de la voix qui opère des mouvements ou tournures ordonnés au sens d'un texte. Le *skaz* se manifeste par des procédés divers tels que les coupures, les bribes d'énoncés, les insertions de paroles hybrides ou *métissages*. Tout cela engendre le discours et dynamise la lecture et les rapports dialogiques, intertextuels. Ce sont là quelques-uns des composants qui instaurent le phénomène interdiscursif présenté par Mikhaïl Bakhtine.

L'aspect polyphonique du discours est étroitement lié à la théorie du dialogisme du même Bahktine. Un discours peut exprimer une multiplicité de points de vue dans un énoncé unique. Cette multivocité ou multivocalisme met en doute la thèse classique de l'unicité du sujet parlant et constitue un des traits originaux de la pragmatique. Comme on l'a laissé entendre précédemment, la visée polyphonique permet de faire «la distinction entre locuteur (défini comme le responsable des actes de langage) et énonciateur (définissant le ou les points de vue mis en scène par le locuteur)»⁴⁷¹. L'idée de multiplicité de «voix» dans le discours est en accord avec la subjectivité des deux poètes à l'étude. Le phénomène polyphonique dans le discours est également défini dans le même sens par Jacques Moeschler et Anne Reboul : «Le

⁴⁷¹. Jacques Moeschler et Anne Reboul, *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, *op. cit.*, p. 90.

concept de polyphonie implique l'idée de pluralité des voix dans un même énoncé. Les exemples les plus saillants de manifestation polyphonique dans le discours du locuteur sont les énoncés négatifs, ironiques, et l'emploi de certains connecteurs, comme *puisque*⁴⁷².

Cette notion, empruntée aux travaux de Bakhtine et systématisée en linguistique par Oswald Ducrot, est cruciale dans la compréhension des entités responsables de l'énonciation et du sens idéologique qui en ressort. Mais elle ne se présente pas de la même manière selon les genres ou les types du discours. Au théâtre, par exemple, il me semble que la polyphonie est manifestée de manière plus évidente que dans la poésie. En effet, au théâtre, ne distingue-t-on pas une série de "je" qui présentent différentes instances d'énonciation, à savoir : le *je*-narrateur, le *je*-acteur, le *je*-personnage, incluant des interactions réciproques) ou encore le *je*-pseudonyme? Celui-ci effectue une coupure entre deux instances littéraires : une instance qui produit et une qui assume l'énonciation⁴⁷³. Dans le récit, comme au théâtre⁴⁷⁴, les types de discours direct, indirect et indirect libre portent des marques où se greffent les instances diverses du plan d'énonciation : il y a une instance qui rapporte les données, le message, une qui est reliée au personnage et une autre qui commente les comportements ou décrit les

⁴⁷². *Loc. cit.*

⁴⁷³. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 71.

⁴⁷⁴. *Ibid.*, p. 73.

éléments. Dans le champ littéraire au Québec, Madeleine Ducrocq-Porier affirme que l'entrée de ce phénomène a été prioritaire au théâtre et dans le récit⁴⁷⁵. Dans certains cas, ces emprunts au fond populaire se sont produits de manière restreinte, parce qu'ils ont été considérés comme inférieurs, raison pour laquelle au début du XXe siècle, ils ont été présentés entre guillemets ou en italique. Jacques Michon nous parle également de cet aspect en citant comme exemple le roman *Marie Calumet* de Rodophe Girard (1904) qui a été condamné pour sa reproduction du «patois pittoresque et décoratif»⁴⁷⁶ du langage parlé. Mais le changement de perception n'arrive que pendant les années 30. L'insertion de l'oralité dans l'univers romanesque sert à la distinction socio-idéologique des différentes classes sociales; par la division linguistique et culturelle imposée aux personnages. Mentionnons «le langage parlé par les paysans, les chômeurs ou les ouvriers»⁴⁷⁷ chez Gabrielle Roy dans *Bonheur d'occasion* (1947), chez Ringuet dans *Trente arpents* (1938) et chez Lemelin dans *Au pied de la pente douce* (1944). Les romans des années 30, 40 et 50 nous lancent un clin d'oeil sur l'altérité et l'aliénation linguistique représentée par l'écart du narrateur par rapport aux personnages. Les trous dans la communication entre ces instances semblent insurmontables

⁴⁷⁵. Madeleine Ducrocq-Porier, «Peut-on parler d'oralisation de la langue littéraire au Québec?» in *Présence Francophone*, n° 31, 1987, p. 77

⁴⁷⁶. Jacques Michon, «Langue et culture populaire dans le roman québécois contemporain» in *Présence Francophone*, n° 31, 1987, p. 68.

⁴⁷⁷. *Ibid.*, p. 69.

par cette ségrégation linguistique : il y a d'un côté les élites qui ont un parler de « bon aloi », il y a de l'autre les classes défavorisées. La situation de la langue relève de ces deux contextes divers; comme l'affirme Jacques Poirier dans l'introduction de son Dictionnaire, une situation est conservatrice et l'autre émancipée⁴⁷⁸. La nouvelle génération des années 60-70 témoigne d'un nouveau changement caractérisé par une tendance (à ce que nous appelons aujourd'hui, suite à Mikhaïl Bakhtine) la *carnavalisation* dans les romans. Il s'opère une fusion de la voix du narrateur et de celle des personnages. Dans cette perspective, nous avons les romans de Roch Carrier et de Marie-Claire Blais. Ils « nous donnent le modèle fictif de ce renversement culturel dans la description d'univers carnavalesques »⁴⁷⁹. Mais il est important de mentionner que cette tendance d'abolir les frontières entre les façons de parler aussi bien que l'utilisation du mode burlesque participent d'un projet plus vaste de la modernité, celui de la rupture : « L'intégration de la langue orale au discours narratif de première instance devient ainsi l'assise de nouvelles stratégies de déconstruction⁴⁸⁰ qui ouvrent la porte, tant au niveau du discours que

⁴⁷⁸. Jacques Poirier (dir.) *Dictionnaire historique du français québécois : monographies lexicographiques de québécismes*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1998.

⁴⁷⁹. Jacques Michon, *op cit.*, p. 71.

⁴⁸⁰. La notion de *déconstruction* proposée par Gadamer est itinérante et réside dans cette conception de *dé*-montage d'idées qui se veulent homogènes et stables. D'où l'importance de la mise en rapport entre le dedans (les aspects linguistiques et textuels) et le dehors (les rapports possibles qu'entretient le discours avec d'autres discours articulés), de façon à briser cette hégémonie paralysante autour de la poésie. Gadamer insiste sur la conception de l'œuvre d'art comme une expérience esthétique. Cette expérience est dynamique dans la

de la fiction, à la remise en cause des schémas traditionnels de perception de la culture»⁴⁸¹.

Cette stratégie de destruction a été prolongée dans le champ du théâtre par Michel Tremblay et dans les chansons de Réjean Ducharme; sa manifestation connue était le joul. Mais tout cela a été motivé par une volonté d'agir : «Ils décidèrent d'investir la parole d'une "fonction démystificatrice [...] parce qu'ils envisageaient [...] la parole comme un "moyen d'action"»⁴⁸².

Du point de vue pragmatique, cette oralité joulisante, et discréditée⁴⁸³ a été discutée dans le contexte du rattrapage socio-historique promu par la Révolution tranquille, par sa dimension anthropologique de «recherche littéraire de valeurs populaires»⁴⁸⁴. Sans prétendre retracer les débats linguistiques et littéraires de cette époque autour de la question du joul, retenons néanmoins deux grandes tendances critiques : celle qui l'interprète comme «ouverture» (Marie-Andrée Beaudet, Jacques Michon, 1987), l'autre comme «fermeture» (Madeleine Ducrocq

mesure où la compréhension de l'œuvre par le lecteur est associée au contexte de vie des individus et leurs modes d'agir, d'être et de penser. Autrement dit, la compréhension de l'œuvre d'art et aussi de la poésie, impliquent une participation active d'interprétation par le biais des aspects socio-culturels; telle participation du lecteur englobe une saisie de la situation à laquelle l'œuvre fait référence, donc la contextualisation. Celle-ci est résultat de la *fusion d'horizons*, phénomène selon lequel le dialogue entre l'œuvre d'art et le lecteur propose de réunir le rôle d'interprétation par le destinataire et l'objet lui-même.

⁴⁸¹. *Loc. cit.*

⁴⁸². *Ibid.*, p. 79.

⁴⁸³. Madeleine Ducrocq-Poirier, *op cit.*, pp.79-80.

⁴⁸⁴. *Ibid.*, p. 80.

Poirier, 1987).

Les marques de l'oralité remontaient déjà à *Maria Chapdelaine*, au récit du Canada-français et à *Menaud, maître-draveur*. Ces textes narratifs contiennent des exemples de polyphonie par entrecroisement linguistique du français québécois et du français «standard». Cette hybridité langagière était typographiquement marquée par des guillemets ou par des italiques. Comme le remarque Dominique Combe, «les guillemets sont alors le signe emblématique de cette double appartenance, parfois jugée aliénante, qui est la condition de l'écrivain francophone; en s'exprimant en français, pour un public français, il devient littéralement étranger à lui-même, et se fait le porte-parole de valeurs européennes auxquelles il s'est assimilé»⁴⁸⁵. En plus de cela, les guillemets ont fait la distinction d'usage du «bon français» et des québécismes par les Canadiens, ce qui révèle encore la préférence (consciente ou pas) du modèle européen de la langue française.

Dans le cas de la poésie, on peut trouver parfois un cas semblable. Même quand elle ressortit à une voix, celle du je-énonciateur, celui-ci peut aussi exercer plusieurs rôles. Cette conception va à l'encontre de celle de Mikhaïl Bakhtine. L'orientation dialogique, dit-il, est «un phénomène propre à tout discours»⁴⁸⁶ (pour frayer un chemin vers son sens et son expression).

⁴⁸⁵. Dominique Combe, *Poétiques francophones*, Paris, Hachette, 1995, p. 141. (Coll. «Contours littéraires»)

⁴⁸⁶. Mikhaïl Bakhtine, *Esthétique et théorie du Roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, 1978, p. 102.

Le discours, selon Bakhtine, «traverse un le milieu d'expression et d'accents étrangers, il est à l'unisson avec certains de ses éléments, en désaccord avec d'autres, et dans ce processus de dialogisation, il peut donner forme à son image et à son ton stylistique»⁴⁸⁷. La pensée de Bakhtine nous semble inconsistante en ce qui a trait la conception de la dialogisation dans la poésie. D'abord, il affirme que la dialogisation «peut trouver sa place sans donner le ton dans tous les genres poétiques, même dans la poésie.»⁴⁸⁸. Plus tard, il déclare que la représentation poétique ne peut pas être dialogique car «le mot oublie l'histoire»⁴⁸⁹. En effet, nous croyons que le récit, en raison de sa longueur et des éléments réunis, peut avoir une orientation dialogique plus évidente et plus étudiée que dans la poésie. Cependant, la poésie étant de nature plus condensée, peut aussi avoir une même orientation. Il nous semble que toute la problématique proposée par Bakhtine pêche par cet oubli que la poésie est plus que l'instance du «mot», ce qui réduit beaucoup son concept pour y identifier le phénomène dialogique. En effet, il faut l'envisager comme un discours où nous trouvons une subjectivité qui est manifestée, comme nous l'avons vu, dans les composants formels-rythmiques du texte. En tant que matérialité, cette subjectivité installe une rythmique en récupérant aussi la dimension

⁴⁸⁷. *Ibid.*, p. 101.

⁴⁸⁸. *Loc. cit.*

⁴⁸⁹. *Loc. cit.*

anthropologique et sociale du discours poétique. Dans le roman, par exemple, la présence du discours d'autrui est manifestée par certaines marques typographiques telles que les italiques et les guillemets (introduits dans le discours par les personnages qui l'empruntent une voix). Cela pourrait nous amener à penser que la poésie n'aurait pas des marques de la polyphonie. Mais que dirions-nous alors de poèmes qui portent ces marques, parfois, associées à l'ironie ou au phénomène de la parodie? Il reste à s'interroger aussi sur l'intertextualité, une des manifestations de la polyphonie dont nous parle Kristeva, un phénomène à travers lequel tout texte peut se lire comme l'intégration et la transformation d'un ou de plusieurs textes. La notion d'intertextualité reste, à son origine inséparable des travaux théoriques du groupe *Tel Quel* et de la revue homonyme (fondée en 1960) et dirigée par Philippe Sollers qui diffusa les principaux concepts de ce groupe. Il se lève contre l'image d'un texte auto-suffisant et figé, clos sur sa forme et son unicité, car le texte est construit comme une réponse à un autre texte antérieur. Est-ce que la poésie est isolée de ce processus de reprise des voix d'autrui, même si nous y remarquons certains traits (l'utilisation, entre autres, du "on", du "il" et de la parodie)? Si a priori, la polyphonie est incompatible avec la poésie (par l'absence de personnages et de certains traits typographiques) rien nous empêche de penser à l'effet qui se produit par l'usage de certaines marques qui distinguent le locuteur du sujet d'énonciation. En outre, l'usage parfois du «on» et du «il», n'atteste-il pas la complexité de ce sujet dans la poésie? Tout cela doit être repensé sur la subjectivité organisée comme rythme, comme médiateur entre l'individu

et le collectif dont nous parle justement Meschonnic. Au contraire, comment expliquer alors le rôle des indices grammaticaux (syntaxiques) et compositionnels du discours? Ne seraient-ils dégagés par cet éthos, cette voix? Ne sont-ils déjà un facteur de dialogisme? Nous remarquons que chez Bandeira et Miron, ces indices que constituent les éléments expressifs du discours sont dictés par un accent indigné, comme l'attestent les marques expressives que sont les points de suspensions, d'interrogation, d'interjection, les onomatopées et d'autres. En outre, les types discursifs peuvent indiquer également certains traits d'oralité comme les interjections, l'ironie ou l'onomatopée, tel qu'il est apparu précédemment. Ces propriétés désignent un *éthos* qui se trouve «attaché au locuteur – L [du poème], à l'être du discours»⁴⁹⁰ et qui confère au texte un «ton» émotionnel proche de la théâtralisation. Ainsi, l'éthos peut avoir diverses façons d'exister et de communiquer une vision, même partielle, de l'énonciateur. Dans les exemples de Bandeira, la polyphonie à travers l'intertextualité, coïncide avec un changement du mode énonciatif, comme l'illustre le poème «Marché de Ballons» où le discours rapporté, faisant intervenir le registre populaire, est enchevêtré au récit marqué par les formes verbales du passé et mêlé également aux propriétés descriptives d'un *modus vivendi* de jadis. Cela se trouve aussi chez Miron, mais sur un mode différent. Ce qui domine chez celui-ci, c'est plutôt une polyphonie adaptée aux différents destinataires envisagés, par un glissement dans

⁴⁹⁰. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 75.

la valeur du “vous”. Ce “vous” peut en effet désigner à la fois les dirigeants, le peuple, la collectivité, le pays, les opprimés, la nation. De même, l’utilisation de certaines marques de l’oralité dont l’interjection et plus particulièrement les expressions du terroir, ne font que renforcer la valeur de l’éthos poétique. Ces voix véhiculent une signification émotive très forte et provoquent l’acceptation du message par le public. Nous voilà donc devant une fonction pragmatique évidente.

3.5 - Pertinence de l’oralité chez Gaston Miron

3.5.1 - Une particularité d’écriture

L’oralité ou bien l’«horalité» chez Miron coexiste avec l’écriture dans un échange dialectique perpétuel. Cette ambivalence *oral/écrit* reflète son ambivalence linguistique et identitaire. Le poète commente le fait quand il parle de l’identité québécoise dans le monde. L’identité culturelle, globale est «un ensemble», elle est au cœur d’une «configuration d’œuvres et d’une constellation d’auteurs»⁴⁹¹ dont participent l’oralité et l’écriture. Cette oralité dans l’écriture est vécue de façon intense; le poète non seulement la travaille par des retouches continues (la coupe et la réunion des parties), mais aussi par la récitation même du poème. En pénétrant la corporalité des poèmes, par le contact avec le public, la poésie devient pour

⁴⁹¹. Gaston Miron, *Gaston Miron réalisateur et commentateur*, Ben Z. Shek (enregistrement vidéo), Toronto: Instructional Media Centre, Scarborough College, (1971) 1 cassette (49 min.).

Miron «une sorte de canevas»⁴⁹². Cela pourrait être interprété comme une réaction du poète face à cette insécurité identitaire du point de vue linguistique et social et comme un besoin de s'affirmer.

Gaston Miron se place non seulement comme poète, mais comme un *prophète*, comme un *sondeur*, un *sociolecteur* qui pratique «cette constance de regarder, de lire le réel de l'écouter qui dialogue sur la rue ou dans les restaurants du coin»⁴⁹³. Ce que Miron tente d'effectuer, c'est une récupération du passé par et dans la langue, comme nous le laisse entendre l'utilisation des termes ruraux et familiers dans les poèmes. Cela démontre un besoin du poète de mieux comprendre sa condition actuelle de «dépossédé» et de s'identifier au peuple.

Dans le cas de la poésie de Gaston Miron, l'oralité intégrée à l'écrit est plus complexe que celle réalisée par le poète brésilien, quoiqu'on puisse trouver entre eux certaines similitudes. Dans ce sens-là, l'oralité constitue une particularité d'expression dans la mesure où elle participe à deux dichotomies : celle du «parler/écriture» et celle de la «prose/poésie». La première est diagnostiquée dans la jeunesse du poète, quand sa mère lui a fait remarquer que son expression écrite était meilleure que son parler. Cette dichotomie est reliée à une autre

⁴⁹². Claude Filteau, *L'Homme rapaillé de Gaston Miron*, Montréal, Trécaré, 1984, p. 124 (Coll. « Lectoguides »).

⁴⁹³. André Gaulin, «Un homme nous a regardés, un homme de merci» in *Québec français*, printemps 1997, n° 105, p. 89.

dualité entre prose et poésie, dont la première «reste prisonnière de la manière poétique»⁴⁹⁴.

Cette alternance entre les deux modes du langage poétique semble constituer la grande tentative de retotalisation de l'être par le rassemblement de deux types d'expression. Le poète réalise donc une unification. Loin d'exclure ou de privilégier un type, Miron les intègre de façon à éviter toute prédominance de l'un sur l'autre. Bien plus, la dichotomie est prolongée au niveau profond de la langue dont la diglossie⁴⁹⁵ – cette aliénation vis-à-vis de la langue maternelle par l'interférence d'une langue anglaise – reste le phénomène le plus représentatif. À ce propos, Wilbrod Michel Bujold déclare que la position du poète tire son origine d'une «non-reconnaissance chez Miron de la dichotomie *parler-écriture* sous-jacente à la dualité poésie et prose»⁴⁹⁶, ce qui l'avait amené à rendre «son angoisse sur la dualité anglais et français sous la forme de la menace bilinguisante et du danger de l'assimilation du français par l'anglais»⁴⁹⁷. Cette explication n'est guère recevable, car le poète a affirmé avoir réalisé une poésie orale dans la mesure où celle-ci se greffe sur un besoin d'improvisation, mêlant les deux types d'expression. Il reste à signaler que la prose et la poésie sont deux imaginaires qui

⁴⁹⁴. Wilbrod Michel Bujold, *op. cit.*, p. 37.

⁴⁹⁵. Le terme est expliqué par Wilbrod Michel Bujold dans le chapitre qui traite du problème linguistique et identitaire. *Cf. op. cit.*, p. 89.

⁴⁹⁶. *Loc. cit.*

⁴⁹⁷. *Ibid.*, pp. 37-38.

correspondent à des expériences différentes de la langue; une, du corps «présent dans la parole [...] et absent de la transcription [...]», et l'autre, de la pensée présente dans l'écrit»⁴⁹⁸.

Ainsi, l'oralité chez Miron est un mode de revendication culturelle et politique par le rôle qu'il réserve à la langue.

3.5.2 - Moyens choisis

Dans la poésie de Gaston Miron, les procédés de l'oralité sont nombreux. Nous soulignons l'utilisation du registre populaire, des onomatopées, des phrases exclamatives des interjections, de l'apostrophe, des phrases interrogatives, des répétitions et de la parataxe. D'abord, la parataxe⁴⁹⁹ se remarque par la juxtaposition des anglicismes, des néologismes et aussi des éléments lexicaux extraits de l'univers rural ou simplement des registres familiers du Québec. Dans le poème «Damned Cannuk» par exemple, le poète intègre au discours soutenu certains éléments de l'anglais et du registre familier, ce qui résulte en une langue colorée, innovatrice. Évidentes sont ici les inquiétudes du poète face aux inégalités sociales dont les

⁴⁹⁸. Roland Barthes, *La graine et la voix: entretiens 1962-1980*, Paris, Seuil, 1981, p. 12.

⁴⁹⁹. La parataxe est définie comme un processus qui consiste à «disposer côte à côte deux propositions [...] sans marquer le rapport de dépendance qui les unit. La mise en parataxe consiste essentiellement en un effacement des taxèmes- par ce terme, nous désignons les segments de discours (préposition, conjonction, verbe copule, etc.) dont le rôle est d'indiquer le rapport des syntagmes entre eux. La parataxe a pourtant d'autres moyens que l'effacement syntaxique. Elle recourt à l'effacement morphologique, à la dislocation, à l'adjonction.». La parataxe peut être employée comme synonyme de juxtaposition, mais celle-ci concerne plus aux éléments lexicaux. Cf. Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 328. Selon Aristote, la parataxe ou juxtaposition peut s'associer à l'antithèse. Cf. Aristote, *Rhétorique*, *op. cit.*, p. 61 (1410 a).

Québécois sont victimes, ce qui illustre également la problématique identitaire qui croise les voies de la langue maternelle tiraillée entre la domination anglaise croissante et le modèle du français de France : [...] grands hommes, classe écran qui avez fait de moi le sous-homme, la grimace souffrante, du cro-magnon, l'homme du cheap way, l'homme du cheap work [...] («Le Damned Canuck», p. 55⁵⁰⁰)

La répétition⁵⁰¹, chez le poète québécois, exerce toutefois un rôle distinct de celui qu'elle a chez le poète brésilien. Elle peut indiquer «une réaction d'autodéfense» et même une quête de soi-même, comme l'attestent plusieurs poèmes. Le poète pratique un dédoublement lexical pour donner une idée de complément du terme précédent. Cette idée de faux-complément se trouve dans les exemples suivants : «Je défends ma peau/rien que ça/ ma peau de peau», ou encore quand il fait allusion à l'automatisme de la vie urbaine dans les vers «petite vie ma vie/petite vie des minutes pareilles/à la queue leu leu» (p.27). La réitération peut symboliquement intensifier le malaise linguistique et identitaire vécu par le poète, comme on le note dans le poème «De contre» : «Le mal de/le mal de tête/ma tête de tête» (p.149) et également dans le poème «Réduction» : «je n'ai plus que mes yeux de z-yeux/tout ailleurs dans

⁵⁰⁰. Toutes les citations sont extraits de *L'Homme rapaillé*, version de l'Hexagone, op. cit.

⁵⁰¹. La répétition tient de l'oral dans ce qu'elle a de redondant et dans l'appel qu'elle fait à la mémoire. Nous savons que dans les conversations, nombreux sont les dédoublements, les reprises de mots et de phrases tout en conservant la circularité du discours.

mon corps est ténèbre/mes yeux de z-yeux/en tout et pour tout.» (p. 46). Dans «La Braise et l'humus», la récurrence de l'expression «c'est moi» dénote une syntaxe de l'angoisse, celle d'un sujet qui s'explore dans sa douleur progressive : «C'est moi maintenant mes yeux gris dans la braise/c'est mon coeur obus dans les champs de tourmente/c'est ma langue dans les étapes des nuits de ruche/c'est moi cet homme au galop d'âme et de poitrine» (p. 77).

Citons aussi l'utilisation de la syncope et de l'apocope⁵⁰² qui réalisent la simplification phonétique distinctive du parler ordinaire dans «Doublure d'un combat»: «pis v'lan/pis tapoche!/pis couic/la poésie» (p. 148). Les interjections constituent également un autre aspect dans la poésie mironienne. Elles sont abondantes et expriment de façon plus dramatique l'émotion du poète, parfois renforcées par les onomatopées qui rejoignent l'exploitation de la répétition : «Je serais une ligne à même la terre/n'ayant plus d'ombre/Ô mort/pays possible» («Petite suite en lest», p. 28). Ou encore «Avec un ciel de ouananiche et de fin d'automne/la vie tiraillée qui grince dans les girouettes/homme croa-croa/toujours à renaître de ses clameurs découragées sur cette maigre terre qui s'espace» («Séquences», p. 67).

Mentionnons encore quelques irrégularités syntaxiques trouvées dans quelques procédés de style. Parfois, nous assistons à un troc de catégories grammaticales comme, par

⁵⁰². Il s'agit de deux procédés d'élimination d'un élément dans le mot. L'apocope est un retranchement d'une lettre ou d'une syllabe à la fin d'un mot, alors que la syncope est la soustraction d'une lettre ou d'une syllabe au milieu d'un mot. Ces deux procédés sont fréquents dans la langue parlée. Cf. Bernard Dupriez, *op cit.*, pp. 215 et 440.

exemple, l'utilisation d'un adverbe à la place d'un adjectif et vice-versa; ou encore l'emploi de verbes transitifs sans complément ou inversement. Il importe de noter l'accumulation d'expressions idiolectales, la plupart étant rurale, d'autres étant d'origine amérindienne, à savoir des «canadianismes». Nous trouvons certaines de ces expressions (*maganée, amanchures, parlures, sacrules, fardoche, gagnages*) dans un contexte dépréciatif, et d'autres (*grégousse, barouche, barouette*) dans un contexte amélioratif. Elles sont tempérées de signification culturelle et véhiculent l'idée d'une communion, d'une fraternité. Nous rencontrons, entre autres, des expressions telles que *achigan* (régionalisme) et *bois-debout*, dans les extraits de la «Batèche». Tout cela montre que l'oralité lie le discours poétique à l'échelle de la collectivité. Cela trahit une volonté du poète d'être entendu alors qu'il convoque le peuple à participer à la lutte pour ses idéaux de liberté. En outre, l'oralité est créatrice d'effets d'expressivité en consonance avec les besoins du public. Elle dynamise la fonction socio-poétique. La mise en relief des phénomènes rhétoriques souligne la position du sujet dans ses énoncés. De plus, l'oralité est un complément formel qui enrichit l'expression écrite. Dans le discours, la forme soutenue n'est pas privilégiée au détriment de la forme familière. Au contraire, loin d'opérer une ségrégation des formes/registres, le poète les intègre de façon à ce que le discours devienne plus expressif, plus spontané grâce à certaines caractéristiques qu'il emprunte à l'oral (langage relâché, parsemé d'effacements, d'épithètes, des phrases inachevées et des répétitions par les reprises constantes de parole). C'est l'oralité qui lui

confère vie et chaleur, autrement dit, elle favorise un rapprochement entre les interlocuteurs. En effet, l'oralité fait plus que nous renvoyer à la norme, elle est ce moyen par lequel «la parole permet une participation dramatique de tous les sens, encore que les gens très instruits ou très alphabétisés aient tendance à parler de la façon la plus suivie et la moins engagée possible»⁵⁰³.

3.5.3 -Analyse de poèmes où l'oralité joue un rôle de premier plan chez

Gaston Miron

«L'ensemble de toutes ces marques

*réalise un langage total. Un art total.»*⁵⁰⁴

Examinons l'œuvre de Gaston Miron à travers les poèmes représentatifs de l'oralité. Elle contient de nombreuses marques de l'oralité inscrites dans le discours et fait appel à la reconnaissance universelle d'une langue natale par la mise en lumière de quelques procédés. Les deux textes à examiner appartiennent aux rares poèmes où Miron tend à simplifier la syntaxe, en rappelant la nature instantanée de l'oral.

Dans *La vie Agonique*, on trouve le poème «Tête de caboche» constitué de trois strophes – la première de six vers et deux quatrains. La première strophe présente une forme fragmentaire par l'élimination de la ponctuation entre les vers, ce qui rappelle le bavardage

⁵⁰³. Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias : les prolongements technologiques de l'homme*, traduit de l'anglais par Jean Paré, Montréal, Hurtubise HMH, 1972, p. 98.

⁵⁰⁴. Henri Meschonnic, «Littérature et oralité» in *op. cit.*, p. 17.

populaire par la tendance à suspendre, à superposer les énoncés en indiquant un principe d'accumulation.

Tête de caboche
 une idée ça vrille et pousse
 l'idée du champ dans l'épi de blé
 au coeur des feuilles l'idée de l'arbre
 qui va faire une forêt
 et même, même
 forcenée, l'idée du chiendent
 c'est dans l'homme tenu
 sa tourmente aiguisée
 sa brave folie grimpanche
 à hue, et à dia

Non, ça n'déracine pas
 ça fait à sa tête de travers cette idée-là
 bizarre! qu'on a
 tête de caboche, ô liberté⁵⁰⁵

Dans les vers «Une idée ça vrille et pousse/l'idée du champ dans l'épi de blé», nous assistons à l'obsession de la pensée du *je*-énonciateur qui se déclare «tête de caboche», expression également représentée dans le titre du poème. Notons l'utilisation de la forme familière «ça», cet indéfini qui insiste sur l'idée qu'a le poète. Cette «idée» constitue un élément pivot des associations diverses. Elle est d'abord reliée au projet principal du «je»: «faire une forêt». Ensuite, elle engendre un parallélisme avec les éléments de la terre. Ce parallélisme est suspendu par l'absence du deuxième élément de signification négative, ce qui provoque une tension qu'on peut graphiquement reproduire par le schéma suivant : champ $\Rightarrow$ épi de blé;

⁵⁰⁵. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé, poèmes 1953-1975*, édition de luxe, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 83.

arbre $\Rightarrow$ forêt et chiendent $\Rightarrow$ laisse en suspens. Cette tension est renforcée par la dislocation du terme «idée» repris dans les deux vers suivants. Du début des vers, il se place au milieu et un peu plus loin, il est disloqué à gauche : «cette idée-là».

Notre hypothèse se fonde sur ces éléments de la flore, que la forêt pourrait constituer, en raison de ses proportions grandioses, l'ambition de construction du poète. Elle est au centre d'une chaîne sémantique, celle d'un espace à conquérir correspondant au champ, espace plus petit que la forêt. La répétition du terme «idée» (quatre fois dans cette strophe) vient renforcer cette correspondance sémantique des éléments naturels de la terre natale et de l'univers paysan; ils ont donc une valeur anthropologique-géographique dans la mesure où, évoqués par cette subjectivité, ils représentent par synecdoque, le pays. La répétition engendre aussi le projet de récupération de la langue vis-à-vis d'une absence ressentie par le peuple. Donc, comme trait de l'oralité, elle opère une intériorisation de la mémoire dont nous parle Paul Zumthor:

L'oralité, elle, intériorise la mémoire, et dans le même temps la spatialise. Contrairement en effet à l'apparence, l'oralité se déploie dans l'espace plus que dans le temps : par les variations et la répétitivité que la caractérisent, elle confère au message une dimensionnalité, un volume... qui s'identifient avec ceux mêmes du récitant ou du chanteur dans sa corporéité⁵⁰⁶.

La figure de la répétition se prête bien pour clarifier une idée qui se construit non

⁵⁰⁶. Paul Zumthor, «Pour une poétique de la voix» in *Poétique*, 40, novembre 1979, p. 521.

seulement en sa dimension géographique, mais aussi en sa dimension sociale. Les deux dimensions renvoient à l'idée de *liberté*, terme qui constitue le centre névralgique d'une question problématique dans la poésie mironienne. L'image de l'arbre et ses variations entrent dans cette chaîne sémantique et invitent à des interprétations multiples. L'arbre «incarne l'idée de rébellion, d'insurrection»⁵⁰⁷ d'une culture épuisée comme a bien démontré Cécile Pelosse dans une récente étude. Il est un type d'homme qui manifeste le besoin de conquérir son indépendance par l'expression de l'arbre, comme le suggèrent les images de Luc Perrier, de Paul-Marie Lapointe, Michel Beaulieu, Gilles Vigneault, Jacques Godbout, Saint-Denis Garneau et Yves Préfontaine⁵⁰⁸. Celui-ci associe la question de la langue et du pays à l'image de l'arbre⁵⁰⁹. D'après le poète, *Le Pays sans parole* correspond à des arbres sans feuilles, donc «hommes "a-paysés", troncs nus et frileux»⁵¹⁰. Il ajoute : «Si la parole refoulée pourrit

⁵⁰⁷. Cécile Pelosse, *La recherche du pays dans la poésie québécoise 1945-1970*, Université de Montréal, 1994, p. 392.

⁵⁰⁸. Cf. l'anthologie d'Alain Bosquet, *Poésie du Québec*, Seghers, Paris, 1968, pp. 64, 157, 214, 216, 228 et 250.

⁵⁰⁹. Cet élément est fort symbolique. L'arbre peut désigner la croix, symbole de la religion chrétienne, car il réalise une liaison verticale – comme voie de communication – entre deux dimensions : l'homme et Dieu, mais dans le cas du poème, les deux plans associés sont le peuple et la terre. Il est aussi un porteur de connaissance, de science aux hommes; il est un élément de souvenir de la liberté conquise, de l'espoir et de continuité dans la tradition gauloise à l'époque révolutionnaire. Il est encore symbole de force, de pouvoir et de fraternité. Toutes ces valeurs représentées sont vivantes dans la subjectivité du poète.

⁵¹⁰. Laurent Mailhot, «Yves Préfontaine, *Pays sans parole*», Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1967 in *Études Françaises*, vol. 5, n° 1, février 1969, p. 105.

en vain comme feuilles mortes, la parole conquise jaillit dure et exacte comme l'arbre, rugueuse comme l'écorce que les mains embrassent»⁵¹¹.

L'élément «arbre», deux fois répété, a un poids indéniable dans cette conquête vécue de façon difficile et menacée par les «herbes nuisibles». Donc deux idées co-existent de forme ambivalente dans cette tête : d'un côté, l'aspect du rêve, de la délivrance; de l'autre côté, l'aspect de la menace constante et qui s'affirme de plus en plus dans la subjectivité du poète. Cette tension créée dans le circuit «rêve/menace/destruction» paralyse l'homme dans son action même, de façon à l'empêcher de lutter. Cette paralysie peut être traduite analogiquement par un effacement partiel des verbes dans la deuxième strophe. D'ailleurs, on pourrait se demander les enjeux sémantiques de la multiplication des formes nominales (les compléments) et les répétitions juxtaposées. Une des explications de toutes ces stratégies de l'oralité remonte à une négativité du langage (parce que en difficulté) que «comme condition d'une parole neutre [est] située ailleurs qu'on ne la situe habituellement. Une négation propre au langage mais conjointe à une situation historique et, dans le poème, s'équilibrant avec la positivité de l'affirmation»⁵¹². Bref, toutes ces caractéristiques permettent de lier les propos du poète à l'engagement socio-politique. Elles peuvent indiquer dans une deuxième hypothèse, le langage qui *bégaie*; cette expression serait le résultat d'une subjectivité qui manque

⁵¹¹. *Loc. cit.*

⁵¹². Joseph Bonenfant, «L'ombre de Mallarmée sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron» in *Voix et Images du Pays*, vol. 6, n° 6, 1973, p. 60.

d'équilibre. Cet effet de bégaiement est manifesté par le redoublement des éléments lexicaux «même» et «ça» (registre familier de cela), de l'inversion syntaxique, et de l'agrégation des épithètes, ce qui renvoie donc à l'action interdite : «et même même/forcenée l'idée du chiendent/c'est dans l'homme tenu/sa tourmente aiguillée/sa brave folie grimpanche/à hue et à dia». Du point de vue stylistique, le phénomène met en lumière le niveau sonore/acoustique du discours, tel que nous le signale Serge Pey : «Le bégaiement qui se manifeste chez l'homme par la répétition d'un phone, va se retrouver chez le poète dans un traitement stylistique, où se mélangent les apports de la poésie sonore et l'imitation de la bouche du poisson auquel le poète prête une voix de bègue»⁵¹³. Cet aspect fait prolonger les effets de la voix en rendant le texte plus résonnant. Un autre aspect marquant, c'est l'énumération dans des vers qui indiquent le tiraillement du sujet. Ce conflit est accentué par le sens véhiculé par l'expression adverbiale «à hue et à dia» associée au terme «chiendent» (de connotation négative) qui peut signifier tant la dispersion, le désordre que l'intensification de l'action ou des gestes. La troisième strophe nous renvoie encore à cette tension. La forme négative familière «non [...] n'déracine pas» met en lumière le caractère obsessionnel de la pensée du poète qui se fait «de travers». Il y a donc un mal enraciné et qui semble constituer l'obstacle pour que la «forêt» grandisse. Cette idée «bizarre» force le «je» à invoquer la liberté qui a une double signification : celle d'une libération de l'idée qui poursuit l'être jusque dans son intériorité profonde ou dans sa subjectivité poétique; et celle d'une signification plus générale associée au besoin d'une collectivité. Le

⁵¹³. Serge Pey, *op cit.*, p. 698.

mode exclamatif suivi du vocatif exhibe l'indigence de cette voix qui se réclame face à l'existence. «Non, ça n'déracine pas/ça fait à sa tête de travers/cette idée-là bizarre qu'on a/tête de caboche, ô liberté». Le mode exclamatif ainsi que l'interjection communiquent un effet immédiat du sentiment enflammé et revendicateur du poète. Cette forme «suppose, dit Maingueneau, une théâtralisation de son propre corps d'énonciateur»⁵¹⁴, de façon à convoquer le destinataire à la participation. De plus, le terme indéfini «ça», l'expression «faire à sa tête», est une forme brève qui relève de l'oral et donc d'une exploitation du familier.

Du point de vue rythmique, nous notons une certaine régularité corroborée par les phonèmes allitératifs [t] et [d], disposés de façon alternée qui renforcent le ton exaltant de la subjectivité et font ressortir une équivalence de cadences. Dans la première strophe de «Tête de caboche», les vers sont de neuf syllabes à l'exception des deux vers de six et cinq mesures. La deuxième strophe possède une mesure encore plus régulière de six syllabes et la troisième de neuf. Les mesures rythmiques ont pour base le nombre trois, multiple commun de 6 et 9. Amplifié dans ces dimensions ternaires – trois fois deux et trois fois trois – le numéro renvoie au principe de la répétition de l'idée *fixe* du poète et de l'image de l'homme-arbre-martyr. La disposition des phonèmes occlusifs, tout au long du texte, ajoute plus de force expressive à cette régularité rythmique qui s'associe à l'idée principale de travail continu, d'obsession pour la délivrance du peuple. Les consonnes occlusives linguo-dentales [d],[t] et les bilabiales

⁵¹⁴. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 75.

explosives [b],[p] coïncident avec les accents⁵¹⁵. Ces répétitions, en relation avec le vocabulaire prédominant du terroir, peuvent nous suggérer par analogie des coups de hache dans la terre, donc le cadre rural, mais aussi signifier la lutte du poète qui se fait démiurge et qui est dépossédé linguistiquement. En effet, ces sonorités instaurent une tension qui ne va pas de soi. Elles jouent un rôle qui dépasse l'harmonie imitative ou le jeu sonore verbal. Dans ce cas, il est plus subtil, car il met en lumière certains termes tels que l'idée, l'épi, le blé, l'arbre, la tourmente, caboche, la liberté et ainsi de suite. Les phonèmes ne font que «supporter la mort, contribuant à le dégager du contexte par une mise en relief essentielle»⁵¹⁶, et pour cela, l'usage devient plus affectif et vivant. D'ailleurs, les sonorités renforcent les mouvements d'accent et de contre-accents⁵¹⁷ des vers. Dans le poème «Tête de caboche», les contre-accents sont prédominants; l'apparition de syllabes accentuées suivies d'une inaccentuée caractérise le contre-accent du type rythmique-prosodique. Ces contre-accents instaurent la tension dans

⁵¹⁵. Pour distinguer les accents des non-accents on utilisera le signe «—» pour les premiers et «⊂» pour les deuxièmes.

⁵¹⁶. Jeanne Demers, «Les sonorités dans le poème "en acte"» in *Études Françaises*, vol. 5, n° 1, février 1969, p. 40.

⁵¹⁷. Nous en distinguons quatre types : le contre-accent rythmique-rythmique, le contre-accent prosodique-prosodique, le contre-accent prosodique-rythmique et le contre-accent rythmique-prosodique. D'abord, le contre-accent rythmique-rythmique apparaît quand deux syllabes accentuées se suivent comme dans l'exemple suivant : «je me ferai l'homme (⊂)». Ensuite, le deuxième type. Il se caractérise par le rapprochement de deux accents consonantiques sur deux inaccentués, le rapprochement de deux consonnes identiques dans un cas particulier comme dans le vers «terre(⊂), terre(⊂), tu(⊂) bois avec nous». Le troisième cas consiste dans le rapprochement de deux consonnes dont l'une serait dans une syllabe inaccentuée et l'autre dans une syllabe accentuée, comme dans «un peu (⊂) perdu». Enfin, le quatrième. Il est caractérisé par le rapprochement de deux consonnes, la première dans une syllabe accentuée, la seconde dans une syllabe inaccentuée (l'idée du (⊂) champ).

le texte dans la mesure où il y a oscillation de la disposition syllabique. On observe une tendance à l'équivalence rythmique placée à l'intérieur d'une dissymétrie. Si on regarde le texte de façon globale, on sera frappé d'emblée par les différences de mesures des vers : pour les trois premiers vers de « Tête de caboche », la disposition à l'intérieur de celui-ci est 3-3-3, 4-5, 4-4 (5) comptant un total de neuf syllabes; on compte cinq, six, sept, huit, neuf et dix pour les autres. Toutefois, si l'on ne considère pas les petites nuances, on peut essayer de le classer en deux groupes de six et de neuf syllabes. De cette manière, on peut constater, prenant pour base la récitation du poème en public, une tendance à effectuer la coupure dans la quatrième syllabe, remontant ainsi au schéma des chansons de ronde. Avec des traits distincts, nous trouvons néanmoins une certaine équivalence sémantique entre des vers marqués par une ressemblance phonétique. Cela démontre une conception différenciée de la métrique syllabique française qui met en rapport la notion d'équivalence métrique classique appuyée sur les intervalles syllabiques et les équivalences phonologiques⁵¹⁸. Tenant compte d'une certaine flexibilité dans la manière de prononcer ou découper les syllabes, la restriction de la métrique quant au nombre syllabique n'est par repérable/faisable par une opposition systématique entre

⁵¹⁸. Cornulier nous explique que, «qu'elles soient syllabiques indifférenciées comme en français, ou différenciées, les métriques évoquées jusqu'ici ont en commun de fonder l'équivalence entre vers sur la structure des expressions en séquence de syllabes ou simplement de voyelles (signaux autonomes et ainsi centraux), principalement, et parfois presque totalement déterminée par la forme phonologique: ainsi l'aspect de la parole qui est mesuré par comparaison est largement indépendant de l'immense diversité des manières dont une même expression peut être prononcée.» Cf. Benoît de Cornulier, *op. cit.*, p. 115.

les voyelles longues et brèves, mais elle l'est de façons diverses au gré d'une performance du chant ou de la récitation. Dans ce sens-ci, la tension ne survient pas en fonction uniquement de l'opposition longue/brève, mais d'une opposition au niveau sonore entre voyelles ou syllabes féminines (dans les cas de syllabes post-accentuelles) et autres masculines.

Une idée, ça vrille et pousse = 9
 U U U U U U
 l'idée du champ dans l'épi de blé = 9
 U U U U U
 au coeur des feuilles l'idée de l'arbre = 9 (10)
 U U U U U U
 qui va faire une forêt = 6
 U U U
 et même, même = 5
 U U U
 c'est dans l'homme tenu = 6
 U U U
 sa tourmente aiguillée = 6
 U U U U U
 sa brave folie grimpe = 8
 U U U U U
 à hue, et à dia. = 6
 U U U
 Non, ça n'déracine pas
 U U U U U
 Ca fait à sa tête de travers = 9
 U U U U U
 cette tête idée-là, bizarre!, qu'on a = 9
 U U U U U
Tête de caboche, ô liberté = 9
 U U U U U U

Par ailleurs, si l'on regarde au niveau prosodique, on trouvera une poétique de la redondance (phonétique et lexicale) qui élargit les effets sémantiques dans le cadre de tensions

discursives. Dans ce poème, se trouve une série de consonnes et d'éléments lexicaux détachés par le principe parataxique. Cela constitue un phénomène-clé du principe rythmique qui se fait complice du sens. Les redondances ne sont perceptibles que dans le rapport avec les distinctions, les points indéterminés du poème. Ainsi, si d'un côté, le poème entretient la dissemblance, d'un autre côté, il assure une cohérence et une continuité qui engendre une identité, comme par exemple, le vers «et même, même». Le redoublement ici suggère une lassitude, peut-être une fixation de la psyché du *je*-énonciateur projeté dans une troisième personne : «l'homme tenu» indiquant son état obsessionnel face à l'idée libertaire. À cette réitération, s'ajoutent les dédoublements consonantiques des occlusives [t] et [d] jusqu'à la fin, faisant crépiter le texte. Ce fait n'est pas le trait distinctif d'un seul poème; avec des nuances diverses, il se rencontrera dans plusieurs autres.

Le prochain texte possède un thème semblable. Il s'agit d'un fragment intitulé «Le Damned Canuck» qui connote l'irritation et le rejet. Les traits de l'oralité y sont nombreux. Nous observons, par exemple, la réitération phonique et lexicale, les formes interjectives «ô», «ah», le parallélisme syntaxique («la vie.../la vie.../la vie...»), les anglicismes peu nombreux («cheap way, cheap work et damned canuck»), sans parler, bien sûr, de la juxtaposition et de l'insertion d'expressions familières («ô nous pris de gel et d'extrême lassitude»). Si nous commençons par analyser le titre, nous remarquons l'insertion d'anglicismes que l'altérité emploie pour désigner les Québécois, c'est une façon de démontrer le sentiment d'exclusion du sujet. Les expressions familières cohabitent avec le français soutenu. Notons, par exemple,

le clivage des formes telles que «raboteux, rabotés, mangeoire aux tripes et bon dieu» aux termes du français standard «lassitude, chagrin, silencieux». Tout cela rend le sémantisme de l'image encore plus divers : la tête est liée aux mains, comme les registres de paroles sont imbriqués dans le poème, ce qui peut désigner l'action fraternelle collective intensifiée par l'usage des pronoms «nous» et «nos». De même, l'usage de la forme impérative, faisant appel à un «vous» indique que le «je» n'est pas seul; il est transposé au plan du collectif à un «nous» qui fait l'expérience de l'exclusion, de l'avilissement résultant de la dépossession vécue.

Le Damned Canuck

Nous sommes nombreux silencieux raboteux rabotés
dans les brouillards de chagrin crus
à la peine à piquer du nez dans la souche des misères
un feu de mangeoire aux tripes
et la tête bon dieu, nous la tête
un peu perdue pour reprendre nos deux mains
ô nous pris de gel et d'extrême lassitude

la vie se consume dans la fatigue sans issue
la vie en sourdine et qui aime sa plainte
aux yeux d'angoisse travestie de confiance naïve
à la rétine d'eau pure dans la montagne natale
la vie toujours à l'orée de l'air
toujours à la ligne de flottaison de la conscience
au monde la poignée de porte arrachée

ah sonnez crevez sonnaillles de vos entrailles
riez et sabrez à la coupe de vos privilèges
grands hommes, classe écran, qui avez fait de moi
le sous-homme, la grimace souffrante du cro-magnon
l'homme du cheap way, l'homme du cheap work
le damned Canuck

seulement les genoux seulement le ressaut pour dire

(*L'Homme rapaillé*, p. 65).

La situation de l'être collectif est mise en évidence dans la première strophe avec «Nous sommes nombreux silencieux raboteux rabotés.». Le motif principal appuyé par le rythme et les sonorités est celui d'égalité. Il est présent dans les termes «raboteux rabotés» juxtaposés à l'intérieur du même vers. Le poète incarne un "nous", le menuisier social du peuple. Il essaie d'aplanir les irrégularités indues du système social injuste de la «grande noirceur». Cette description est progressive; y prédominent la forme nominale, les ellipses de syntagmes «nous sommes» et «la vie est» dans la première comme dans la deuxième strophe. L'invocation à «se mettre debout», signe du combat à la lassitude, à la fatigue d'une vie vécue dans le silence et le manque justifient cet appel. L'ellipse du verbe associé à la vie semble renvoyer à l'image d'exclusion, peut-être de disparition : disparition de la culture, de la terre, de la mémoire. L'auteur établit un lien entre cette mémoire et le sentiment de manque. La mémoire dans ce contexte, est «tournée vers un passé d'échecs». Elle devient «mauvaise» dans le sens où elle constitue «refuge des regrets ingrats : déchirures, rupture de ponts, naufrage, trous, îles solitaires, écueils, pièges[,] bourbiers et lésions»⁵¹⁹. Ces images négatives révèlent «un passé commun plus ou moins lointain qui défilent en cortège funèbre, attestent soit une absence d'histoire, soit une histoire sans gloire»⁵²⁰. La mémoire va vers deux sens complémentaires : d'abord, elle est individuelle, car elle appartient à l'expérience générale du poète, mais elle est aussi collective par le fait qu'elle renvoie aux expériences socio-historiques

⁵¹⁹. Cécile Pelosse, *op. cit.*, p. 74.

⁵²⁰. *Ibid.*, p. 75.

d'une communauté. Elle renvoie au monde enfantin et au monde référentiel du poète. Les phrases qui amorcent avec le terme «vie», «la vie en sourdine» et «la vie toujours à l'orée de l'air», répétées trois fois dans la strophe, subissent la suppression du verbe «être»; cette suppression signale peut-être la menace d'assimilation de la culture québécoise à la culture anglaise : «la vie se consume dans la fatigue sans issue/la vie [est] en sourdine et qui aime sa complainte [...]/la vie [est] toujours à l'orée de l'air/[est] toujours à la ligne de flottaison de la conscience». Ainsi l'absence est l'image d'une mémoire manquante, aliénée et représentée par «les yeux», un type d'extension de celle-là : «Toujours à la ligne de flottaison de la conscience/au monde de la poignée de porte arrachée.»

L'ellipse exerce un rôle fondamental dans le contexte figuratif du poème. Elle est en parallèle avec l'image morcelée de l'homme. Notons en passant les allusions métonymiques à celui-ci, par le biais des parties du corps – les yeux, les mains, la rétine. Celles-ci s'inscrivent dans le principe fragmentaire qui régit le sujet lyrique. L'ellipse partage les lacunes d'une subjectivité fractale, car celle-ci est «flottaison de la conscience» et aussi «poignée de porte arrachée», – deux images métaphoriquement significatives de l'auto-perception du je-énonciateur. Cette fragmentation s'observe aussi dans la chaîne lexicale et sémantique du poème : «perdu», «pris de gel», «extrême lassitude», «fatigue sans issue», «yeux d'angoisse travestie», et ainsi de suite. Avec justesse, Joseph Bonenfant affirme : «on pourrait établir un lexique de la rupture qui exprime la rupture de "l'être carencé, l'homme des manques, le poète

[sic] vrai de vrai dépossédé”»⁵²¹. Ce lexique de la rupture dit aussi l’oubli pour revenir à la fonction de la mémoire. Cette rupture, malgré tout, fait avancer le texte vers l’attente d’un je ne sais quoi : «le texte ne s’avance qu’en laissant derrière lui lacunes, trouées, déchirures et autres solutions de continuité, mais les ruptures elles-mêmes sont rapidement réinscrites [...]»⁵²². Le jeu de répétitions multiples, les lamentations douloureuses semblables à une «complainte» insistent pourtant sur la destinée de l’homme souffrant. Il faut tenir compte ici de la répétition sonore manifestée par l’utilisation de termes proches, selon les processus rhétoriques que sont l’*antanaclase* et la *dérivation*. L’antanaclase est indiqué par la ressemblance des sonorités à l’intérieur du vers. On retrouve dans le premier vers, par exemple l’antanaclase amené par le phonème [ø] dans «nombreux, silencieux, raboteux» et encore par les phonèmes [br], [gr] et [kr] du lexique : «brouillards de chagrin crus». La dérivation se réfère à la répétition d’un mot dérivé en contiguïté l’un de l’autre sur un mode qui ressemble à la parataxe : «raboteux rabotés». Dans l’optique du sens, ce couple de termes constitue une *gémiation*, c’est-à-dire, une répétition des mots proches par le sens et par le son. Le phénomène de désintégration suggéré par les images «impressionnistes» traverse la question linguistique et bascule sur l’univers socio-politique. Il est bien rendu par Laure Hesbois :

⁵²¹. Joseph Bonenfant, «L’ombre de Mallarmé sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron» in *op. cit.*, p. 60.

⁵²². Roger Laporte *apud* Marice Blanchot, *Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 156.

Faute d'un langage qui lui soit propre, il n'a aucun moyen d'exprimer lui-même ses déterminations, sa spécificité, et n'a le choix qu'entre l'insignifiance d'une expérience individuelle incommunicable ou la dépersonnalisation [...]. Coupé du monde extérieur, il est de surcroît condamné à l'autisme ou à la désintégration.⁵²³

Cette situation d'attente vis-à-vis de la parole fonctionne comme signe d'alerte, en clamant à sa façon les conditions humiliantes du peuple québécois. Le silence partiel promu par l'ellipse dans «nous sommes silencieux...» ne figure pas de façon négative. Il ne signifie «ni blocage, ni congé du sens», mais définit plutôt comme un silence de la présence, il «se révèle un espace fécond, un creux prometteur, une vacuité génératrice d'être»⁵²⁴. Ce repli sur le peu sert l'intention de raccourcir le message afin de le rendre plus substantiel, donc plus attirant aux allocutaires, de façon à les secouer de leur apathie.

La troisième strophe culmine avec l'adresse violente du *je*-énonciateur à l'ennemi. Nous avons ici des éléments qui témoignent d'une oralité vivante. Elle revendique de façon ironique la prise de conscience collective et l'identité. L'ironie s'effectue par la critique adressée aux élites, à la classe hégémonique nommée «classe-écran» qui, du point de vue moral, éthique, tente de constituer un modèle pour la société.

La répétition, à son tour, devient une force de frappe. Elle se réalise aux niveaux

⁵²³. Laure Hesbois, «Gaston Miron : à bout portant» in *Voix et Images*, vol. IV, n° 1, septembre 1978, p. 41.

⁵²⁴. Françoise Susini-Anastopoulos, *L'écriture fragmentaire; définitions et enjeux*, Paris, P.U.F., p. 1997. Elle est professeure de littérature générale et comparée à l'Université de Nancy II, p. 223.

phonétique, lexical, syntaxique et sémantique. La forme interjective au début du vers comme l'emploi de l'impératif confèrent au discours une force dramatique et perlocutoire; la répétition prend l'allure d'un rituel de guerre, d'un composant anthropologique lié à la puissance. Cette ressource indique en même temps l'engagement du "je" dans la tâche d'avertir le peuple de sa «léthargie». Les métaphores synesthésiques construites autour du radical «sonne» du verbe «sonner», renvoient à l'idée du poète cloche-alerte-réveilleur du peuple : «Ah sonnez crevez sonnailles de vos entrailles/riez sabrez à la coupe de vos privilèges». Ces deux vers, sont investis d'un remarquable pouvoir émotif. Phonétiquement, il y a une diversité d'équivalences : les [s] et [a]e] moins nombreux cohabitent avec les occlusives [kr] et [k] de «crevez», «coupe», du [tr] de «entrailles» et [br] de «sabrez» plus régulières. Ces consonnes forment une opposition avec les assonances [ɔ], [ʔ] et [e]. Cette opposition dynamise le plan sonore et, par conséquent rythmique/sémantique du poème, ce que nous relevons de la coopération entre accent et contre-accent et des enjeux qu'impliquent les instances du "je" et du "vous". Ils peuvent ensemble représenter une tension entre ressemblances et dissemblances qui recoupent aussi le niveau lexical. Observons qu'ils sont associés et semblent faire ressortir l'image du chagrin, de la souffrance, du malaise en connotant le ton d'une plainte renforcée par le parallélisme de la désinence verbale «ez». Ces sonorités par la tension qu'elles provoquent, fonctionnent même sur le plan idéologique (voir la page 22) : elles sont des «tâtonnements sonores, douloureux et publics» et «emblématiques de la situation même de Gaston Miron».

Elles disent «[l'] originalité humaine, poétique et politique»⁵²⁵. Dans ce sens, on peut affirmer que nous sommes devant une oralité *épique*, pour reprendre le terme de Pey, puisque celle-ci implique une action portée vers les besoins collectifs. La relation de la poésie mironienne à l'épopée tire son origine de la double vocation de restituer un savoir collectif et de rénover la réalité en vue de sa juste intégration culturelle⁵²⁶ :

La nouvelle-oralité est également une oralité épique [...]. L'épopée contemporaine de la poésie orale d'action correspond encore à la définition qu'en donnait Aristote, sur son caractère grave, son ton «pathétique». Une poésie de douleur collective, marquée par un mythe qui fonde le peuple. [...] L'oralité d'action a donc, si ce n'est un contenu politique parfois une intention politique.⁵²⁷

Enfin, les cinq derniers vers. Ils mêlent les tons d'ironie et de protestation. Le poète s'adresse à un "vous" hostile, représentant de la classe dominante anglaise⁵²⁸. Le poète les nomme «grands hommes» et «classe-écran», et se sert d'expressions «idiolectales, classées

⁵²⁵. Dominique Noguez, «Le poète en souffrance» in *Études Françaises*, vol. 35, n° 2-3 1999, p. 14.

⁵²⁶. Cf. Christiane Seydou «Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine» in Veronika Görög-Karady, *Genres, forms, Meanings: essays in African Oral Literature*, Jaso, Oxford, 1982, pp. 84-98.

⁵²⁷. Serge Pey, *op cit.*, pp. 651-652.

⁵²⁸. Pierre Popovic observe l'introduction de ce "vous", ces allocutaires indifférent ou hostile. Cf. Pierre Popovic, «Note provisoire sur une loquèle inachevée (*L'homme rapaillé* de Gaston Miron)» in *Voix et Images*, printemps, vol 21, n° 3, 1996, p. 510.

comme canadianismes»⁵²⁹.

Par un effet de parataxe lexicale, Miron élabore une série de qualificatifs à partir de la superposition des préfixes ou des termes anglais qui fonctionnent comme prédicats: «le **sous-homme**», «du **cro-magnon**», «l'homme du **cheap way**», «l'homme du **cheap work**, le **damned canuck**». Dans la dernière expression, titre du poème, «damned» signifie «condamné aux peines de l'enfer, en souffrance, abominable, maudit», ou encore l'interjection familière qui exprime la désapprobation; cependant il garde aussi une ressemblance avec l'interjection anglaise «damn it!»; canuck, de *kanouch* (expression amérindienne) est la façon dont les Anglais se réfèrent aux Français; «cheap» est un anglicisme familier qui signifie «quelconque, médiocre, commun, modeste». Ces caractérisations renforcent l'image d'anéantisation vécue par le sujet qui a subi la *mimésis d'attribution*⁵³⁰. S'éclairent ainsi l'énumération chaotique et la parataxe: «L'écriture fragmentaire se plaît alors à exhiber et ridiculiser la faiblesse de l'*homo loquax*, la rétention de parole au nom de la *lex minimi* étant l'un des principes de base de

⁵²⁹. Laure Hesbois, *op. cit.*, p. 43.

⁵³⁰. Empruntée à René Girard, cette expression a été profondément étudiée par Patrick Imbert. Alliée à la mimésis platonicienne, elle exerce un pouvoir sur l'autre, en imposant une vérité commune. Ainsi basée sur l'opposition soi/les autres, elle établit la discrimination entre «ceux qui sont du côté de la vérité et des faits et ceux qui ne le sont pas. Ceci mène généralement au processus victimaire éliminant ceux qui ne se conforment pas aux faits et/ou à la vérité “universelle”, donc à une monosémie qui, pour rester telle, dépend d'un métalangage, celui des représentants de l'institution informative et herméneutique imposant les termes et les limites formelles et discursives du consensus, que celui-ci soit historique, politique, littéraire, pédagogique ou autre». Cf. «Critique littéraire et post-théorie» in *Études Littéraires*, vol. 30, n° 3, été 1998, p. 48.

l'éthos fragmentaire»⁵³¹. La forme chaotique du poème est intensifiée par l'inachèvement syntaxique du dernier vers. Après une pause représentée par le blanc qui sépare les deux derniers vers, le poème finit par véhiculer une image d'humiliation répandue dans le monde religieux chrétien. Une fois encore, la répétition est enchaînée au procédé de la parataxe : «Seulement les genoux seulement le ressaut pour dire». Le verbe transitif «dire», sans complément, s'emploie de façon absolue pour marquer la révolte, non définie, qui gronde. Cela peut indiquer, de façon emblématique, que le sens demeure ouvert, tel l'histoire de la langue et du pays. Il interpelle le lecteur à l'interpréter, ce qui renvoie au procédé de la *suspension*⁵³². Nous constatons aussi que le manque de signes de ponctuation confère au discours une certaine brièveté, caractéristique du processus verbal de la parataxe. Nous sommes devant un des phénomènes de la «non-normativité d'organisation que nous trouvons usuellement dans l'oral spontanée»⁵³³ et qui participe à la dimension interactive du poème. Mais l'introduction des substantifs collectifs juxtaposés aux termes anglais est intentionnelle: elle signale une

⁵³¹. Françoise Susini-Anastopoulos, *op. cit.*, p. 223.

⁵³². La suspension est une figure de construction qui consiste à «faire attendre jusqu'à la fin d'une phrase ou d'une période, au lieu de le présenter tout de suite un trait par lequel on veut produire une grande surprise ou une forte impression». Morier conçoit diverses formes de suspensions, à savoir : l'insertion d'une subordonnée, les réticences, la digression et l'accumulation. Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 433.

⁵³³. Daniel Luzzati, «Oralité et Interactivité dans un écrit Minitel» *Langue française*, vol. 89, fév. 1991, p. 103. L'auteur présente trois types de phénomènes : bruit (parasites phonétiques, graphiques ou même syntaxiques) qui entravent le déroulement du discours, dislocation (absences de liaison, ruptures de construction), enfin organisation (structures syntaxiques ou discursives caractéristiques.)

situation d'*inanité linguistique*, comme le souligne Michel Erman : «Miron prend conscience de l'inanité d'une langue enfermée dans les rets du colonialisme; les néologismes de sens venant de l'anglais lui apparaissent comme autant de marques d'une sournoise aliénation»⁵³⁴. Ces marques d'altérité insérées au discours parataxique sont le symptôme du sentiment de dépossession de l'être qui envisage l'altérité comme une menace, «comme un glacier qui fond sur [le poète], qui [le] déstructure»⁵³⁵.

L'instance du "nous" est la victime du système d'oppression linguistique et social. Cet avilissement du sujet est représenté figurativement par la répétition des liquides [l] dans les termes «altérité», «glacier», «englué» et «dilué». Les verbes renvoient tous au phénomène du fragment commenté par Roland Barthes : «non seulement le fragment est coupé de ses voisins, mais encore à l'intérieur de chaque fragment règne la parataxe...»⁵³⁶. La disposition rythmique du poème assigne une position du moi/du collectif. On peut enregistrer une diversité métrique qui varie de 5 jusqu'à 14 syllabes et brise la régularité. L'irrégularité accentuée par les mouvements de répétition et de la juxtaposition affirme à son tour un état du sujet aspirant à l'égalité, en remontant encore à l'idée de terrain aplani («raboteux, rabotés»). Marqués par une oscillation entre l'accent et le contre-accent, les vers semblent vouloir s'intégrer au parcours

⁵³⁴. Michel Erman, *Anthologie critique; littérature canadienne-française et québécoise*, Laval (Québec), Beauchemin, 1992, p. 153.

⁵³⁵. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé : poèmes 1953-1975*, op. cit., p. 111.

⁵³⁶. Roland Barthes, «Roland Barthes par Roland Barthes» in Ewa Sroka, *Discontinuity and Fragmentation*, Éditions Rodopi B. V., Amsterdam, 1994, p. 97.

de quête du “je” qui veut l’égalité des droits. L’irrégularité est plus forte dans la première strophe tandis que les vers de la deuxième et de la troisième se ressemblent, du point de vue métrique, par l’accumulation des alexandrins. Ainsi, si on a le nombre de 14, 8, 15, 7, 9, 10 et 12 pieds consécutifs pour celle-là, on a 14, 12, 14, 14, 9, 14, 12 pour la dernière. Du point de vue de l’accent, on note que la tension s’accumule davantage dans la première strophe de façon à illustrer la situation désavantageuse, défavorable du sujet victime des inégalités. Comparant les deux strophes, on trouve plus de contre-accent du type rythmique-prosodique ou rythmique-rythmique dans la première que dans la deuxième :

Nous sommes nombreux silencieux raboteux rabotés

U U UU UU UU

dans le brouillards de chagrin crus

U UU UU

à la peine à piquer du nez dans la souche des misères

UU UU U U U U U

un feu de mangeoire aux tripes

U UU U

et la tête bon dieu, nous la tête

UU U UU

un peu perdue pour reprendre nos deux mains

U U U U U UU U

ô nous pris de gel et d'extrême lassitude

U U UU UU

la vie se consume dans la fatigue sans issue.

U UU U UU UU

La vie en sourdine et qui aime sa complainte

U UU UU UU

aux yeux d'angoisse travestie de confiance naïve

U U UU UU U

à la rétine d'eau pure dans la montagne natale

UUU U U UU U

la vie toujours à l'orée de l'air ... («Le Damned Cannuck, p. 65»).

U U UU U

En l'analysant du point de vue de l'équivalence métrique, ce texte est plus tourmenté que le précédent. Dans le premier, on remarquait une certaine tendance à la symétrie. Dans celui-ci, les oppositions sont plus prononcées et semblent vouloir briser l'isomorphisme. Les ressemblances sont moins nombreuses. Nous avons des vers libres très irréguliers : il y en a de 14, 8, 15, 7, 9 et 10 syllabes. La deuxième strophe présente des similitudes de l'ordre de la répétition au niveau lexical et prosodique, comme par exemple dans les vers : «la vie se consume dans la fatigue sans issue/ la vie en sourdine et qui aime sa complainte/à la peine à piquer du nez dans la souche des misères». Notons la valeur métaphorique obtenue par la répétition du terme «la vie» et par les assonances nasales [ō], [ā], [ī], [ū], [ě] qui rendent plus lourds les vers et connotent un sentiment de lassitude.

L'autre poème que nous allons analyser est le deuxième morceau de la «Courtepointe», poème très intéressant par sa structure et sa sémantique, modèle des manifestations des procédés étudiés. Plus frappante est la brièveté engendrée par les principes d'absence et de discontinuité discursive qui régit la tension du "je" détraqué. Cette brièveté nous frappe par le principe d'insatisfaction qu'elle fonde. Parfois elle tend à la surenchère, en réitérant par bribes pour construire «le mirage-(image) du retour», même si elle «ne donne pas une nouvelle assurance à ce qu'elle en extrait»⁵³⁷. Certes, les jeux de répétitions par anaphore, épiphore, énumération, aussi bien que par les tournures syntaxiques et la parataxe, retracent ce principe d'inachèvement du discours, signe du désespoir. Du point de vue formel, nous avons un texte

⁵³⁷. Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 203.

très court, de vers de deux, trois, quatre, cinq et même huit pieds. Ils mettent en lumière la condition instable du *je*-énonciateur aux prises avec un indéfinissable malaise. Cette instabilité discursive a été notée par Jacques Brault et François Dumont. Pour Dumont, «plusieurs aspects du paratexte soulignent son caractère morcelé et contradictoire»⁵³⁸. Constitué tout en bribes syntaxiques, le discours est voué à l'inachevé et à l'excès, deux symptômes de la poétique de la fatigue. D'où les blancs, les suspensions, les répétitions, les modes exclamatifs, les interjections qui fondent un rythme de l'infinitisation. En ce sens, nous sommes devant «une syntaxe en désordre», et «la désintégration du langage ne peut conduire qu'à un silence de l'écriture»⁵³⁹. Ce silence communique un manque, une «mutilation» de l'être vis-à-vis de son espace, de son temps. En outre, ce manque signale un désespoir collectif que le poète est obligé de combattre en vue de son engagement. Bref, les répétitions, les bribes syntaxiques, les coupures ne font qu'indexer ce propos.

Le mal de
 U U
 le mal de tête
 U U U
 de long
 U
 de court
 U
 de travers et à l'envers
 U U U U U
 de toutes sortes de
 U U U U

⁵³⁸. François Dumont, «L'atelier du rassemblement» in *Études Françaises*, vol. 35, n° 2-3 1999, p. 87.

⁵³⁹. Roland Barthes, *Le Degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1972, p. 54.

mais surtout de
 U U U
 dès ma sortie
 U U
de
 ma tête de tête
 U U U U
 en quelles verdures en quelles neiges
 U U U U U U
 où était ma tête
 U U U U
 en ces jours de
 U U U
 ma tête de moi
 U U U
 ma tête à qui ma tête à quoi
 U U U U U

 ma tête à nous peut-être
 U U U U

 toujours est-il que de
 U U U U
 dans l'horizontale haleine
 U U U U U
 avec ma tête effalée
 U U U U U
 ma tête affalée
 U U U U
 le temps de
 U U
 m'entête
 U U
 et l'affaire de
 U U U
 dont c'est la fin des temps de
 U U U U U U
 ce mal de
 U U
 ce mal de tête
 U U U
tête à ci tête à ça
 U U U U
 de ci de ça
 U U
comme de (*L'Homme rapaillé*, p. 149).
 U

Si le silence tisse le texte, le principe de répétition œuvre à l'intensification du principe

lacunaire du poème, il cautionne le rythme heurté du vers. On assiste à une incidence majeure du terme «de» (vingt-deux fois), «tête» (treize fois) et «mal» (quatre fois) tout au long du texte. Ces deux vocables thématisent un malaise vécu. Cependant le «de» joue un rôle significatif dans l'agencement d'autres éléments syntaxiques du texte. Il engendre par la fonction transitive conférée au nom, le sens lacunaire, fragmentaire du poème. Il peut à lui seul constituer tout un vers qui indique les possibilités multiples d'une ouverture. Il est alors l'équivalent d'une locution adjectivale, d'une partitive ou encore l'indication d'une provenance. Le «de» sans complément dit un état d'exclusion du poète, car il est disjoint de tout. De cette façon, il se fait vide de sens et réalise le chemin en blanc, tel comme nous l'explique Pierre Ouellet :

Plus de munitions dans sa langue, à part quelques «mots vides», comme on dit, des «mots crochets», des «connecteurs», qui sont en fait «déconnectés»: adverbes, prépositions, conjonctions, bombardant le texte comme on tire à blanc, n'atteignant rien, ne touchant rien, le monde absent, fuyant, hors-champ, hors-mire [...] ⁵⁴⁰.

Claude Filteau souligne également le rôle de ce procédé qui s'accroche à la mémoire :

Le blanc ne sera plus le lieu de récollection de la mémoire émanant des marges du poème, mais le lien des métissages interdits par les consciences asexuées, cléricales et nationales. C'est en ce sens que le poème devient une mémoire en acte, c'est-à-dire un espace et non une durée ⁵⁴¹.

Le «de» se fait alors complice du silence et de l'oubli et définit «l'écriture du désastre», «l'oubli sans mémoire, le retrait immobile de ce qui n'a pas été tracé – l'immémorial peut-être;

⁵⁴⁰. Pierre Ouellet, «Fracas : l'emportement mironien» in *Études Françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 51.

⁵⁴¹. Claude Filteau, *Poétique de la modernité*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 382.

se souvenir par oubli, le dehors à nouveau»⁵⁴². Cependant, il ne signifie pas seulement l'oubli, mais peut être aussi une façon de s'interroger. Dans ce sens, l'interruption en chaîne dans les strophes marque le point culminant d'une subjectivité «errante», le "je" à la recherche d'un "nous" tel le pays à la recherche de lui-même. La langue «interrompue [...] se poursuit. S'interrogeant ["où était ma tête"], elle ne [supprime pas] la question, mais la suspend (sans la maintenir) en non-réponse »⁵⁴³. L'acte de se mettre en question révèle une attente vers l'avenir, elle devient «comme postérieure à toute possibilité d'une présence à venir»⁵⁴⁴. En s'attardant sur ce phénomène, on reprend l'explication donnée par Daniel Luzzati : dans le cas du mode interrogatif, un auteur révèle l'existence de la double fonction interactive attachée à son énonciation, à savoir une fonction informative «proche de la fonction référentielle⁵⁴⁵ [dont] le propos est de transmettre une information», et «une fonction communicative, proche de la fonction conative»⁵⁴⁶. L'interrogation, dans la plupart des cas, est le signal d'une fonction

⁵⁴² . Maurice Blanchot, *op. cit.*, p. 10.

⁵⁴³ . *Ibid.*, p. 98.

⁵⁴⁴ . *Loc. cit.*

⁵⁴⁵ . Jacques Moeschler et Anne Reboul signalent que cette fonction «permet d'établir des rapports entre objets différents, que ces rapports soient à mettre au bénéfice de la psychologie, de la culture ou de la pragmatique». *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, *op. cit.*, p. 158.

⁵⁴⁶ . Daniel Luzzati, «Oralité et Interactivité dans un écrit Minitel» in *Langue Française*, *op. cit.*, pp. 106-107.

communicative. Si le mode interrogatif est couplé à l'ironie, automatiquement sa fonction est double, car "je" exprime une vision, un point de vue sur les choses en même temps qu'il informe l'interlocuteur et l'affronte par la force du doute véhiculé dans la question même. L'interrogation ironique est de type rhétorique. À travers elle, «l'utilisation de la parole a une valeur pragmatique: [son] propos est illusoire». Autrement dit, «le propos [...] n'est pas d'obtenir une quelconque information, mais de contester l'existence d'une information qu'elle connaît déjà et qui ne lui convient pas»⁵⁴⁷.

Daniel Luzzati analyse l'effet de l'oralité dans le processus d'énonciation et dans quelques phénomènes de *non-normativité*. Les phénomènes cités – la dislocation, la répétition – mettent en lumière le procès interrogatif. L'accent est mis sur la fonction communicative en situation d'interaction spontanée, et pointe davantage la «pragmatique (utilisation du sens)» que de «la sémantique (constitution du sens)»⁵⁴⁸. En ce qui concerne le champ sémantique, la tâche du «de» dans le poème n'existe que par rapport au sujet dont la «tête» le représente de façon synecdochique. En essayant de reconstituer la cohérence historique et langagière de sa culture, le vocable «tête», «lieu où se construit et se déconstruit l'identité», ainsi que la préposition «de» ne sont pas liés syntaxiquement au syntagme, ce qui révèle la fragmentation discursive en revoyant à la dissémination du

⁵⁴⁷. *Ibid.*, p. 108.

⁵⁴⁸. *Ibid.*, p. 109.

sujet. Ainsi, texte et contexte sont identiques dans ce projet fragmentaire discursif et aussi culturel. La fragmentation est alors

marque d'une cohérence d'autant plus ferme qu'il lui faudrait se défaire pour s'attendre, non par un système dispersé, ni la dispersion comme système, mais la mise en pièces (le déchirement) de ce qui n'a jamais préexisté (réellement ou idéalement) comme ensemble, ni davantage ne pourra se rassembler dans quelque présence d'avenir que ce soit⁵⁴⁹.

Mais il faut voir que le fragment «n'est pas valorisé pour lui-même». Il est l'allégorie d'une dispersion assumée et d'un «désordre provisoire» tel explique François Dumont : «il faudrait montrer et assumer le désordre de l'aliénation pour arriver à en sortir»⁵⁵⁰. Ainsi, se détecte une symbiose entre le processus fragmentaire du texte et de la tête, qui ne se retrouve nulle part. Comme fondement de la mémoire et de l'identité subjective, elle figure comme «mot-valise-valeur», tant ici comme dans les deux poèmes antérieurs. L'abondance de la préposition «de» qui martèle le poème et «la tête», accentue l'absence d'une unification de la subjectivité : «ce qui reste du sujet, la tête, est alors survalorisé, sur-marqué, prosodiquement et rythmiquement»⁵⁵¹. Du point de vue métaphorique, le terme représente «le lieu des contradictions [“de long/de court/de travers et à l'envers/de toutes sortes de”], et le lieu de la mémoire qui permet la survie»⁵⁵². Cette fonction mnémonique est de plus en plus développée

⁵⁴⁹. Marice Blanchot, *op. cit.*, p. 99.

⁵⁵⁰. François Dumont, «L'Atelier du rassemblement» in *op. cit.*, p. 88.

⁵⁵¹. Chantal de Grandpré, *La poétique de Gaston Miron*, *op. cit.*, 1982, p. 118.

⁵⁵². *Loc. cit.*

dans la mesure où les éléments auxquels elle se rapporte, constituent une image de quête insistante. Ces éléments ont une valeur destructrice de la cohérence textuelle, comme le laisse entendre Pierre Ouellet :

la répétition entêtante du mot, qui affole la langue et l'emporte – en emporte des morceaux, dans son élan buté, et contrarié –, ce sont les coups de poing de la tête elle-même contre le « seuil muet des portes », des vers du sens que le poème referme et claqué à chaque vers, retournant toute parole, tout regard et toute pensée [...], en renvoyant à un projet éthique et historique du discours [...]⁵⁵³.

Le « de » est d'ailleurs porteur d'une ambiguïté. Il sert d'emblème de l'être détaché de son tout, ainsi que le poète détaché de sa condition sociale, politique et linguistique. Il montre que la langue est aliénée. Il n'y a pas seulement le « de » isolé qui remonte à cette aliénation du « je », mais aussi les détournements syntaxiques (l'absence totale des signes de ponctuation, de complément du nom) et l'anacoluthie. À travers cette transgression opérée par le poète, une tension s'établit entre deux sens complémentaires du continu/discontinu, du progressif/régressif. Elle reflète le conflit entre le sujet et le système. C'est grâce au « vacillement du sujet [tant dans l'énoncé que dans le processus d'énonciation et au] décentrement du sens qu'elle induit »⁵⁵⁴ que l'histoire du peuple, du sens peut être reconstruite. Cette imprécision de la condition identitaire du sujet est manifestée aussi dans l'inversion (hyperbate) trouvée dans le vers « en quelles neiges où était ma tête ». Cette inversion représente l'obstination de la tête qui essaye

⁵⁵³. Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁵⁴. Ginette Michaud, *Lire le fragment*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1989, p. 59.

de retrouver son espace, comme le souligne Ouellet :

L'entêtement à exister n'est plus qu'une sorte d'acharnement syntaxique de la langue à donner du sens aux mots qui n'en ont plus, une obstination de la tête qui tête ses propres rêves et ses propres souvenirs dans le bruit de fond qui reste après, quand on a tout dit et que ça ne veut rien dire, ni rien cacher: pas de mystère et pas de secret⁵⁵⁵.

3.5.3.1 - L'inachèvement comme générateur du rythme

Du point de vue rythmique, nous «écoutons» le poème en mouvement sinusoïdal dont les stratégies de coupe et de retour des termes fondent un rythme syncopé qui exclut le progrès. En matière d'analyse métrique, notons la diversification croissante des nombres syllabiques: 3, 4, 2, 2, 6, 6, 4, 4, 6, 9, 5, 4, 5, 8, 6 dans la première strophe, 6, 7, 8, 5, 3, 3, 4, 7, 3, 4, 6, 4, 3 dans la deuxième. Il importe de signaler que face à une diversification aigüe, on trouve une certaine ressemblance entre deux ou trois vers qui se suivent. Nous trouvons, par exemple, les vers binaires «de long», «de court» et ternaires «de travers/et à l'envers», «le temps de», «m'entête» qui maintiennent un principe d'égalité à l'intérieur du discours diversiforme. Au contraire de ce que l'on pourrait penser, ces ressemblances gèrent le principe d'indétermination rythmique, car elles divergent du tout qui est inégal. La répétition placée ici dans le contexte incertain du poème, ne fait pas progresser le rythme, mais, au contraire, il forge l'inachevé et «institutionnalise fatalement une interrogation»⁵⁵⁶. Celle-ci renvoie à l'inquiétude du poète vis-à-vis de son identité en difficulté. Dans ce cas-ci, la répétition

⁵⁵⁵. Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 51.

⁵⁵⁶. Roland Barthes, *Essais Critiques*, Paris, Seuil, 1964, pp. 200-201. «Coll. Points»

excessive défait le discours, car elle y introduit la discontinuité et la différence. Alliée à l'écriture, elle combat l'inertie et fait ainsi progresser le texte. Il faut souligner que l'inertie est analogue à une condamnation à écrire. Ainsi, la répétition souligne, selon nous, deux enjeux dans le même processus. Premièrement, elle affirme un besoin d'écrire et, deuxièmement, elle représente la difficulté ressentie par l'écrivain. En outre, la répétition qui fait appel à la mémoire, lie l'écrivain et le lecteur en favorisant le rétablissement de la relation entre les interlocuteurs : «de l'écrivain au lecteur, elle creuse un vide, elle déploie l'espace séparé où la communauté littéraire pourra naître [...]»⁵⁵⁷. Cet empêchement du rythme est consigné par le poète quand il compare son écriture à un «souffle d'un monde affalé contre sa mort qui ne vient pas/qui ne passe pas/qui ne délivre pas» ou encore «entre haleine et syncopes [à] ce faible souffle phénix d'un homme cerné d'irréel dans l'extinction de voix d'un peuple granulé»⁵⁵⁸.

À ce niveau, les anaphores et les épiphores jouent un rôle remarquable puisqu'elles provoquent cette «vision de déplacement du corps comme le rythme et le balancement ou parfois le battement de mains»⁵⁵⁹. Mentionnons la force que la diversité métrique des accents confère au frottement du texte. Ainsi, nous avons comme effet la multiplication du plaisir et

⁵⁵⁷. Anne-Lise Schulte Nordholt, *Maurice Blanchot: l'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995, p. 321.

⁵⁵⁸. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé: poèmes*, op. cit., p 113.

⁵⁵⁹. Serge Pey, op. cit., p. 719.

l'invocation du lecteur qui, attiré par le mystère de l'inachevé, est appelé à y participer en lui donnant du sens. Cette notion est au centre du concept barthésien de l'écriture. D'après Barthes, celle-ci est comme une «suite d'interruptions ou de débuts, un va-et-vient [...], une oscillation autour d'un centre qui se déplace sans cesse par rapport à son extérieur et à son intérieur pour, en fait, revenir au même, comme si rien n'avait jamais bougé»⁵⁶⁰. Ainsi perçue, l'inachèvement est un élément fondateur du rythme dans le sens où celui-ci est instauré par le continu et le discontinu; il est donc «mouvement, mouvement de l'écriture, mouvement de la signification, processus de construction et de déconstruction des unités signifiantes, ou bien suivant une conception beaucoup plus large»⁵⁶¹. D'ailleurs, le rythme est en rapport avec l'intention communicative du langage : «les notions de “signification” et de “communication” deviennent indissociables, [...] la continuité du mouvement, le principe d'une “transformation continuelle”, qui serait précisément la “rythmique de la vie”»⁵⁶².

Selon nous, le principe le plus important est celui où, dans cette rythmique de la vie, le texte ne cesse pas de révéler ce que le poète appelle «dépossession linguistique», conséquence directe d'une aliénation politique. De dire le poète, il est vain d'espérer y remédier sans une révolution. Mais cette révolution d'une langue libérée ne peut s'accomplir

⁵⁶⁰. Ewa Sroka, *op. cit.*, p. 177.

⁵⁶¹. Jean Fisette, «Le rythme, le sens, la sémiologie : introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau» in *Protée*, hiver 1990, n° 18, p. 48.

⁵⁶². *Ibid.*, pp. 48-49.

que par une dialectique entre le poème et le non-poème, entre le besoin de créer et la condition aliénante de la langue perçue comme des signes aliénés. L'effet de coupure apporté par la syncope du «de» en fin de vers est renforcé par les contre-accent du type prosodique-rythmique, par l'alternance entre les syllabes inaccentuées et accentuées dans la première partie du poème, et du type rythmique-prosodique dans l'autre partie par le principe inverse. Ces phénomènes rythmiques impliquent aussi la participation des certaines consonnes expressives comme les phonèmes [d] et [t], indicatrices d'une crépitation constante du son et du sens. L'allitération du [f] contribue de son côté à imposer l'image d'un souffle plutôt pénible du je-énonciateur (car les *f* sont souvent «associés aux mouvements des narines dans l'olfaction agréable ou pénible»⁵⁶³). Ces sonorités sont très significatives dans la chaîne sémantique construite. De cette manière, le rythme ne constitue guère un aspect isolé du contexte, il «est une organisation subjective du discours»⁵⁶⁴, autrement dit, le rythme révèle le sujet et son histoire. Ils forment un tout indissociable, mettant en valeur la praxis de ce sujet dans son moment historique. Il actualise le sujet dans sa praxis collective.

Voyons maintenant un autre poème qui appartient aux *Courtepointes* : «Doublure d'un combat». Dans la configuration générale de ce texte, on trouve une disposition métrique et typographique qui rappelle une image, celle d'une fourche, dans la distribution de ces cinq

⁵⁶³. Jeanne Demers, «Les sonorités dans le poème “en acte”» in *Études Françaises*, vol. 5, n° 1, février 1969, p. 41.

⁵⁶⁴. Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Verdier, 1989, p. 246.

strophes : trois quatrains à une métrique plus longue, avec prédominance des vers décasyllabiques selon le schéma 4/3/3; deux tercets en vers dissyllabiques ou trissyllabiques.

Doublure d'un combat

À bout portant, partout et tout l'temps
 U U U U
 pas de temps pour le beau mot, pas de temps
 U U U U
 pour l'extase, le scintillement, le tour noble
 U U U U U U
 ces jeux qui ourleraient si bien la poésie
 U U U U U U

hara!
 U
hara!
 U
kiri
 U
la poésie
 U U U

Pas de temps, le temps est au plus mal, la vie
 U U U U U U
 va vite, à chaud, à vau-l'eau, en queue d'veau
 U U U U U U
 et la mort est vaste, la mort en tas menace
 U U U U U U

pis v'lan!
 U U
pis tapoche!
 U U U
pis couic
 U U
la poésie
 U U U

pas de temps pour le temps, le temps nous manque
 U U U U U U
 faut ce qu'il faut: tirer juste, et juste à temps
 U U U U U U
 à bout portant, partout et tout l'temps
 U U U U U

D'abord, nous signalons l'un des types insolites d'enjambement syntaxique dans la mesure où la coupure arrive entre le sujet et le verbe : «La vie/va vite». Il faut souligner que ce poème présente un aspect métatextuel. Le poète parle du processus de l'écriture dès le titre «Doublure d'un combat». Il réalise un jeu sonore fort suggestif par l'allitération des occlusives et des sourdes [p] et [t], ainsi que par les assonances des voyelles et des nasales. Simultanément, il thématise le manque de temps par la création poétique dans l'acception classique. Le poème semble se construire dans le pas à pas d'une élaboration consciente. La phrase initiale n'est qu'une conclusion de sa réalisation immédiate et percutante, soit «à bout portant». Nous y notons l'ellipse suivie de l'énumération, ce qui renforce la tendance à la simplification syntaxique. La poésie entraîne cette tension proportionnellement à sa construction/destruction. Le métalangage littéraire constitue un dévoilement du secret, car le poète témoigne de son propre travail : «L'écriture est déjà (encore) violence; ce qu'il y a de rupture, brisure, morcellement, le déchirement du déchiré dans chaque fragment, singularité aigue, pointe acérée. Et pourtant ce combat est [un] débat pour la patience»⁵⁶⁵. Un tel combat défait la vision traditionnelle de la poésie comme produit de l'inspiration du poète pour instaurer une conception nouvelle de poésie au service des aspirations collectives. Le poète réalise ainsi une poésie de résistance, comme par exemple, celle d'Aragon, de Lorca et de Mařakovski; une poésie auto-consciente destituée de toute connotation sacralisante. Le poète devient ainsi

⁵⁶⁵. Maurice Blanchot, *L'Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, p. 78.

impliqué dans cette mission :

sa mission devient entièrement immanente à l'histoire elle-même et dépourvue de toute ambition sacrée; si le poète parle au nom d'une communauté, cherche à éveiller sa conscience politique et espère que sa poésie sera une arme efficace, c'est indépendamment de tout projet métaphysique ou religieux⁵⁶⁶.

Les images sonores réalisées autour du mot «temps» traduisent avec originalité l'aspect ludique implicite dans la construction et la destruction du texte. Le poète introduit une expression qui évoque l'image d'auto-destruction⁵⁶⁷ : «hara-kiri». On note que la strophe, très brève, n'est constituée que de quatre vers de cinq mots. Du point de vue phonétique, elle ressemble beaucoup au cri produit au cours des rituels de la mort. La répétition du terme «hara» suivie du point d'exclamation l'indique. Il s'agit de *l'épizeux* ou *pallilogie*, une figure rhétorique qui consiste en «répéter consécutivement, dans le même membre de phrase, certains mots d'un intérêt marqué»⁵⁶⁸. Il peut servir aux besoins de la syntaxe, à l'autocorrection et à la mise en évidence pour son efficacité expressive et descriptive. De plus, l'emploi de l'allitération du [t] (neuf fois) et du [p] (huit fois) stabilise une tension dans le champ phonétique des vers : «À bout porTant, parTout et Tout l'Temps/pas de Temps pour le veau mot, pas de

⁵⁶⁶. Nathalie Piégay-Gros, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, Sedes, 1997, p. 161.

⁵⁶⁷. Le terme signifie «suicide par le sabre, particulièrement honorable, au Japon. (Se) faire hara-kiri, se suicider en s'éventrant, par plaisant, se sacrifier». Cf. Jean-Claude Boulanger, *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui*, Dico Robert, Montréal, 1992, p. 566.

⁵⁶⁸. Bernard Dupriez, *op. cit.*, pp. 388-389.

Temps/pour l'exTase, le scinTillement, le Tour noble/ces jeux qui ourleraient si bien la poésie/hara!/hara!/kiri/la poésie». Cette tension atteint le niveau grammatical par le contraste entre l'effacement du verbe «aller» et le parallélisme de la conjonction «puis (pis)», ce qui nous amène à une tension d'ordre sémantique. Elle peut nous suggérer l'image d'une subjectivité tiraillée par le manque de temps et l'envie de surpasser ce manque.

Dans la troisième strophe, le poète reprend en parallèle le thème du début celui de la guerre, autant dire de la mort : «pas de temps, 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.». On assiste à l'amplification de ce thème par le réseau formé entre le «hara/kiri», «la mort» et le concept de suicide, de thanatos, de menace et du temps éphéméride. Le sens dérive des figures engendrées par les jeux anagrammatiques: dans le vers «et la mort est vaste, la mort en tas menace», par exemple, on trouve les anagrammes «entasse», «thanatos» qui renvoient à la mort : «la mort ENTAS menaCE»; autrement dit, la mort entasse nous tous et tout dans la vie, elle figure comme une menace par la présence du dieu Thanatos: «la mort(T EN T)a(S) me(NA)». Cette menace est aussi collective ; elle «pèse sur la fraternité et la solidarité quand prévaut l'individualisme»⁵⁶⁹. La strophe suivante a la même structure que la deuxième. Elle est très courte (quatre vers de deux syllabes) : «pis v'lan!/pis tapoche!/pis couic/la poésie.». Il est évident que les traits d'oralité donnent au texte plus d'expressivité et une spontanéité très

⁵⁶⁹. Cécile Pelosse, *La recherche du pays dans la poésie québécoise*, op. cit., p. 232.

proche du parler quotidien. Tel était du reste l'objectif du poète : «J'essayais de rejoindre le concret, le quotidien, un langage repossédé et en même temps l'universel»⁵⁷⁰. Nous observons, par exemple, la suppression des voyelles de base de quelques syllabes qui montre une tendance à mimer la façon dont les mots sont prononcés : «pis» à la place de «puis» et «l'temps» à la place de «le temps». De plus, nous trouvons une accumulation d'interjections, d'onomatopées qui représentent le cri, autant d'éléments qui participent au rituel de lutte, signe de force et peut-être aussi de puissance tels : «v'lan» et «couic». Le lexème «tapoche» est aussi révélateur; venu de l'expression «donner un coup de poche» qui veut dire «donner de petites tapes», il renvoie au sens d'une lutte vécue par le poète, à la retotalisation de l'être canadien-français par le truchement de l'identité (re)conquise par l'appartenance au pays et par l'appropriation de sa langue. Le «combat» contre la mort et la guerre s'étend aussi au domaine linguistique : «Se découvrant “dépoétisé dans [sa] langue et [son] appartenance”», le poète québécois conçoit son travail comme un «combat pour la langue et pour l'appartenance»⁵⁷¹. Mentionnons la présence d'expressions familières, comme «va vite», «en queue d'veau»⁵⁷² et la conjonction populaire «pis» (puis). Cette dernière est embrayée dans le contexte du temps,

⁵⁷⁰. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁷¹. Dominique Noguez, «Le poète en souffrance» in *Études Françaises*, vol. 35, n° 2-3, p. 17.

⁵⁷². Celle-ci constitue une forme adverbiale de l'expression «être comme une queue de veau», que l'on trouve dans le même vers par l'ellipse du verbe : «à chaud, à veau-l'eau».

celui de l'avenir, de l'attente, de l'espoir de ce qui se produira dans l'histoire du peuple. D'autres expressions, «pas de temps», «bout portant» et «tout l'temps» indiquent la tension du poète pendant le processus de création littéraire et de son histoire. Le poète utilise l'accumulation d'expressions de faible cohésion sémantique et de forte parenté phonétique ainsi que le parallélisme pour renforcer sa thématique du temps; un temps qui presse, qui atteste l'éphéméride humaine dans toutes ses manifestations de vie (l'action, l'avenir et la création) : «pas de temps pour le temps. Le temps nous manque/faut ce qu'il faut : tirer juste, et juste à temps/à bout portant, partout et tout l'temps». Ce vers ressemble beaucoup à l'expression «dans l'temps comme dans l'temps» qui désigne «en temps voulu, au moment opportun» pour inviter à la patience⁵⁷³; il fait appel au devoir constant de vigilance de la part de l'homme colonisé désireux de changer sa condition. De même, il fait allusion à cette situation de vigilance dans l'attente, dans cet extrait d'une lettre adressée à Claude Haefely :

Ici c'est l'Amérique, tu te souviens. La vie aux turbines à vide, la vie succession échevelée de temps, de gestes, etc. Et moi là-dedans, toujours le même sempiternellement, aujourd'hui comme hier, tout essoufflé, à bout portant d'existence, le corps en sciure de fatigue et l'âme mal encrouée au corps⁵⁷⁴.

Donc, ce temps est celui d'une action reliée au projet identitaire du poète et de son

⁵⁷³. Pierre des Ruisseaux, *Trésor des expressions populaires - Dictionnaire*, Québec, Fides, 1998, p. 282.

⁵⁷⁴. Pierre Nepveu, *Intérieurs du Nouveau Monde*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1998, p.179.

engagement, d'une reprise en vain de son historicité, de ses valeurs, de leur légitimité. Encore dans cette strophe, l'usage de l'*antanaclase* produit un éparpillement du son qui contribue à la signification. La suppression du mot «il» renvoie à la destruction poétique. La nature ludique du texte culmine dans le derniers vers, reprise du premier vers de la strophe initiale. L'*épanalepse*⁵⁷⁵ rend plus forte la polysémie du poème en la reliant à une dialectique de l'homogène et de l'hétérogène. Comme l'auteur le souligne lui-même, dans un autre écrit :

Nous naissions à l'origine et devenions notre propre référence, capables de vivre les éléments hétérogènes comme homogènes du moins en tant que distance, en tant qu'hétérogénéité. Avant, les œuvres canadiennes-françaises renvoyaient à un référent étriqué de caractéristiques éthiques excluantes⁵⁷⁶.

Il est certain que ce trait de métalangage dans la poésie équivaut à la figure du labyrinthe, l'emblème de l'errance dont on a déjà parlé. C'est le travail d'écriture même qui constitue le labyrinthe du poète, car il représente les difficultés, les épreuves du parcours de quête existentielle de l'auteur de *L'Homme rapaillé*. D'ailleurs, il correspond à l'activité ardue face à la poésie. Ce parcours est ambigu, car l'errance fait surgir une dichotomie destruction/construction. À ce propos, Derrida déclare: «cette répétition est écriture parce que ce qui disparaît en elle, c'est l'identité à soi de l'origine, la présence à soi de la parole soi-

⁵⁷⁵. Il s'agit d'une figure de répétition qui consiste à placer une même expression en tête et en fin de phrase ou de vers.

⁵⁷⁶. Gaston Miron, *Les Signes de l'identité*, Montréal, Éditions du Silence, 1991, pp. 9-10.

disant. C'est le centre»⁵⁷⁷.

À ce stade, le phénomène de retour du dernier vers à la première strophe du poème a une raison d'être. Il se trouve en consonance avec la notion de temps présentée tout au long du texte. Le retour indique le mouvement d'*ouroboros*, celui du serpent qui avale sa propre queue. Ce mouvement n'est qu'un symbole de l'immortalité et de la répétition dans le cercle. La notion du temps engendrée par ce signe culmine avec la perpétuité et les cycles universels. Ainsi, les éléments constitutifs du poème, dont l'oralité dans l'écrit, participent du propos de destruction chez Miron. Il modifie le discours comme moyen de contester et de revendiquer une altérité plus authentique et qui remonte à l'histoire du Québec. Il convient de ranger ce phénomène sous le double prédicat «pragmatique et anthropologique» tel que l'exprime : «Je suis né dans une situation de domination d'une langue par une autre...La solution est politique. Point.»⁵⁷⁸. L'aspect rythmique qui fait «dérisoirement crépiter le poème»⁵⁷⁹ avoue la tension intronisée par le combat, renforcée par la différence de longueur entre les strophes. Dans les vers les plus longs, on note l'incidence des contre-accent du type rythmique-prosodiques ou rythmique-rythmiques; l'inverse se produit dans les vers courts. La prolifération des contre-

⁵⁷⁷. Jacques Derrida, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, p. 431.

⁵⁷⁸. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé: poèmes*, op. cit., p. 225. C'est nous qui soulignons.

⁵⁷⁹. Pierre Ouellet, «Fracas: l'emportement mironien» in op.cit., p. 49.

accents du type prosodique-rythmique aboutit à un chiasme métrique qui correspond à l'image du combat, de la croix, symbole de la mort. Tenons-nous en au jeu d'équivalences qui entraînent la tension. D'abord, il faut tenir compte du regroupement de certains traits qui établissent une opposition à l'intérieur même du texte. Dans le poème, nous relevons une suite sonore en [u], notamment dans les premiers vers des tercets dans les mots «bout», «partout», «tout», «ourleraient» et «pour» en contraste au groupe en [i] dans ses derniers vers («scintillement», «qui», «si», «bien» et «poésie»). Encore au plan phonétique, nous accordons importance au rôle des consonnes qui participent au niveau rythmique dans le poème. La coexistence des occlusives [b], [p], [t], [m] et [k], de la consonne liquide [l] et de la fricative [r], produisent un effet de tension en affectant le rythme. Les allitérations, en opposition avec les assonances, nous permettent de penser à une double équivalence sonore qui intensifie encore plus cette tension rythmique. Cette opposition phonétique et rythmique pourrait nous suggérer, en accord avec le titre du poème, «doublures d'un combat», une image de subjectivité étouffante qui essaie de lutter et qui se bat pour un objectif. Ainsi le travail rythmique et prosodique qu'opère Miron dans *Courtepointes* «inscrit le rapport poétique/politique de sa pratique. C'est un travail qui vise à rendre indissociables tous les éléments du texte, qui instaure une solidarité»⁵⁸⁰. Tout cela révèle le projet du poète moderne;

⁵⁸⁰. Chantal de Grandpré, *op. cit.*, p. 280.

il choisit «un rythme métrique prosodique qui s'adapte aux mouvements lyriques de l'âme»⁵⁸¹.

Du point de vue grammatical, les équivalences sont moins nombreuses. Remarquons, par exemple, les enjambements syntaxiques qui accentuent la distension du vers provoquée par une résolution ralentie intensifiée par l'oscillation accentuelle. Le vers «pas de temps pour le beau mot, pas de temps» s'est accompli dans le vers suivant enchaînant une énumération «pour l'extase, le scintillement, le tour noble». Celle-ci est suivie d'un prédicat «ces jeux...» qui englobe les procédés mentionnés dans le vers précédent. L'autre cas de tension se trouve dans le deuxième tercet «...la vie»/«va vite...». Il convient de noter que l'énumération complète le syntagme nominal en constituant, vis-à-vis des quatrains, une inversion, un chiasme. Alors que les tercets subissent un ralentissement, les quatrains se distinguent par une légèreté expressive mise en relief par les modes exclamatifs, ce qui nous ramène aussitôt à la forme orale du poème et suscite une harmonie avec la thématique. Ainsi donc le rythme prend l'allure d'une lutte dont le rituel est marqué par une alternance évidente des éléments sonores, syntaxiques et rythmiques. Une chose surtout mérite d'être retenue : le jeu d'équivalences n'est perçu qu'à travers les dissemblances. Par la distribution syllabique, la rythmique de la rupture chez Miron est une manière formelle d'aller à l'encontre des paradigmes littéraires habituels.

En guise de conclusion, nous dirons que l'insertion dans la poésie mironienne des traces empruntées au parler quotidien traduit la révolte d'un "je" qui cherche à se constituer en

⁵⁸¹. Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 25.

“nous”. Dans ce sens, le texte se rapproche d’une épopée inaugurale au niveau national. Comme l’a bien dit Claude Filteau : «L’immersion de la poésie épique dans les formes et les rythmes du parler quotidien apparaît au Québec à une époque précise de notre histoire littéraire où les poètes se réclament du personnalisme chrétien, époque où subsistent encore les traces de la théodicée chrétienne dans ce qui deviendra l’“âge de la parole”»⁵⁸².

3.6 - Pertinence de l’oralité chez Manuel Bandeira

3.6.1 - Une particularité d’écriture

Dans la poésie de Manuel Bandeira, l’inscription de l’oral dans l’écriture concourt à la dualité poésie/prose, érudit/populaire, en rapprochant les deux pôles plutôt qu’à la dichotomie anglais/français. Cependant, le fait qu’il n’y ait qu’une langue officielle au Brésil, le portugais, n’empêche pas que des écarts linguistiques se manifestent, soulevant des dichotomies moins tranchées que celles exprimées dans la poésie mironienne. Au Brésil, ce sont les variantes linguistiques qui, identifiées à certaines régions du pays, sont discriminées; par exemple, les parlers du Nord-Est sont dévalorisés face aux parlers du Sud et du Sud-Est du pays. Cette distinction s’explique par des raisons socio-économiques. Ces dernières régions concentrent l’accumulation du capital et de la main-d’œuvre du Brésil, alors que la région du nord-est figure comme la plus pauvre du territoire national; en outre, elle est la proie des

⁵⁸². Claude Filteau, «Le discours épique chez Miron» in *Présence Francophone*, n° 31, 1987, p. 88.

problèmes sociaux aggravés par les phénomènes de la sécheresse et de la mauvaise politique de distribution agraire. Mais ce qui est occulté par les autorités gouvernementales, c'est que les deux grandes pierres d'achoppement du développement de cette région correspondent à deux industries rentables pour la classe hégémonique. Nous comprenons alors pourquoi le parler du Sud est dit «le plus correct» et «supérieur» à celui du Nord-Est; ce qui, du point de vue linguistique, est sans fondement. Les variantes linguistiques sont justifiées d'un côté, par les influences apportées par les contingents immigrants tels le portugais, l'africain, l'italien, le polonais, l'arabe, et d'un autre côté, par l'amérindien, étant assimilées au parler de chaque région. Quand Bandeira réalise l'intrusion de l'oralité dans sa poésie, il le fait pour accomplir un projet de mise en question du discours officiel de l'autre, conçu comme étant la norme.

Ainsi, premier poète de sa génération à incorporer l'oral dans l'écriture, Manuel Bandeira s'affirme comme le précurseur de la poésie moderne au Brésil au début du XXe siècle et servira comme point de référence aux poètes de la génération ultérieure, celle de 45, ayant comme représentants João Cabral de Melo Neto, Jorge de Lima, Tiago de Melo et José Américo de Almeida. L'oralité chez Bandeira se caractérise par l'orientation socio-culturelle de son engagement. Elle n'a pas uniquement une fonction anodine, ludique, mais critique et évaluatrice; cette fonction est manifestée tant par les procédés stylistiques et rhétoriques auxquels a recours le poète québécois, que par ceux de l'ironie et de la parodie. En tant que mode d'écriture particulier à l'aube du modernisme au pays, l'oralité est revendicatrice du

social. Ainsi, le “je” s’adresse à un “vous” et l’invite à l’action sociale, collective, même s’il prend de la distance (il se fait “il”) pour mieux critiquer la réalité.

La restauration du savoir populaire exerce aussi une fonction mnémonique ayant un rôle prépondérant. Portant la trace constante «de l’oralité traditionnelle avec une diction et un rythme authentiquement brésiliens»⁵⁸³, la poésie bandeirienne est inspirée «de comptines, de jeux d’enfants, de proverbes, de chansons populaires»⁵⁸⁴ qui abordent des thèmes d’ordre métaphysique, de nature socio-politique ou qui mettent en valeur le pays natal et le sens de l’appartenance. Le poète même nous confesse cette influence :

Mon premier contact avec la poésie en vers aura été sans doute les contes de fée, les histoires de Ma mère l’Oie. À Recife après l’âge de six ans. Je me rappelle clairement du moins l’émotion profonde que me causait la chanson de la petite fille enterrée vive dans le conte «La Marâtre» :

Jardinier de mon père,
Ne me coupe pas les cheveux.
Ma mère m’a peignée,
Ma marâtre m’a enterrée
Pour le figue du figuier
Que l’oiseau a becquetées.
Va-t’en, oiseau!

C’est ainsi qu’on me récitait les vers. Et ce «Va-t’en, oiseau !» me blessait le cœur, j’avais envie de pleurer. Aux vers des contes de Ma Mère l’Oie, on devrait ajouter ceux des chansons de ronde, dont quelques-unes m’ont toujours enchanté, comme par exemple «Rosier, donne-moi une rose», «L’Anneau que tu m’as offert», «Bão balalão, Monsieur le Capitaine»,

⁵⁸³. Lilian Pestre de Almeida, «Écriture, oralité et carnaval: pour la compréhension d’une poétique américaine Bandeira et Glissant» in *Études Littéraires*, vol. 25, n° 3, hiver 1992-1993, p. 65.

⁵⁸⁴. *Loc. cit.*

«Mais pourquoi tant de souffrance!» Je cite celles-là, car je les ai utilisées dans des poèmes. Et encore de refrains populaires des couplets de zarzuelas...⁵⁸⁵

Cette perspective fonde le programme de résistance idéologique face à la classe «écran». Dans cette visée, la poésie de Miron et celle de Bandeira se ressemblent et les poètes utilisent presque les mêmes procédés rhétoriques et discursifs comme nous allons le montrer.

3.6.2 - Moyens choisis

L'oralité chez le poète brésilien se manifeste surtout par les renversements syntaxiques⁵⁸⁶ où la juxtaposition joue un rôle prépondérant. De même, les onomatopées, les apostrophes, les interjections, les registres urbain et paysan, et les répétitions sont aux cœur de la critique sociale réalisée par l'ironie et la parodie. Tous ces éléments constituent le plan

⁵⁸⁵. Cf. traduction, *Ibid.*, p. 68: «O meu primeiro contato com a poesia sob a forma de versos terá sido provavelmente em contos de fadas, em histórias de carochinhas. No Recife, depois dos seis anos. Pelo menos me lembro nitidamente do sobosso que me causava a cantiga da menina enterrada viva no conto «A Madrasta» : Capineiro de meu pai,/Não me cortes meus cabelos./Minha mãe me penteou,/Minha madrasta me enterrou/Pelo figo da figueira/Que o passarinho bicou. Xô, passarinho!/// Era assim que me recitavam os versos. E esse «Xô, passarinho!» Me dava vontade de chorar. Aos versos dos contos da carochinha devia juntar os das cantigas de roda, algumas das quais sempre me encantaram, como «Roseira, dá-me uma rosa», «O Anel que tu me deste», «Bão balalão, senhor capitão», «Mas para que tanto sofrimento!», Falo destas porque as utilizei em poemas. E também as trovas populares. Coplas de zarzuelas...». Manuel Bandeira, *Poesia Completa e Prosa, op. cit.*, p. 33.

⁵⁸⁶. Comprendons «renversements syntaxiques» comme les détournements que peut subir le syntagme au niveau du sujet, du prédicat et des compléments. En portugais, les renversements pourraient être d'ordre poétique comme par exemple dans *Os Lusíadas* de Camões, ou d'ordre familier dans les conversations.

rythmique du texte et instaurent une tension dans le plan énonciatif, une *ex-tension* du “je” *projection* du collectif. Les exemples abondent et couvrent les plans phonétique et lexical ainsi que les registres syntaxique, rythmique et prosodique du poème. Chez Manuel Bandeira, les vers de « Dans la rue du savon » (Na rua do sabão, *Rythme rompu*), constituent une démonstration typique de parataxe par la fusion de deux types de discours : celui de la chanson « Tombe, Tombe, ballon » (Cai, cai balão) et de la forme narrative. Sous l’aspect rythmique, la structure de vers quadrisyllabes est préservée et compose, telle la forme heptasyllabe, une des formes les plus populaires de la chanson de ronde.

Cai,cai balão,
cai, cai balão,
Na rua do sabão

O que custou arranjar aquele balãozinho de papel
Quem fez foi o filho da lavadeira.

.....
Ei-lo agora que sobe, – pequena coisa tocante na escuridão do céu⁵⁸⁷

Le double emploi du verbe (présent-passé) coïncide avec les deux types discursifs, la chanson et le récit et signale le changement du mode énonciatif. Voilà un premier exemple de juxtaposition poétique. Le même procédé se rencontre dans le poème « Trois lettres pour les mélodies de Villa-Lobos », où la deuxième strophe « II Quadrilha » sert comme une variante du

⁵⁸⁷. Manuel Bandeira, *Poesia Completa e prosa, op. cit.*, p. 196.

jouet d'enfant «Ciranda Cirandinha»⁵⁸⁸. Le sujet énonciateur suggère «Roda, ciranda,/por aí fora,/chegou a hora/De cirandar»⁵⁸⁹. Le rythme, comme dans l'exemple précédent, est maintenu en quadrisyllabes. Cette même chanson enfantine est reprise dans le poème «O anel de vidro» (la bague de vitre) où le poète opère la conversion du rythme classique de vers heptasyllabes, très commun dans les chansons populaires, en alexandrins. Cette désarticulation rythmique confère au poème une dose d'éloquence mélancolique qui se fait complice d'un amour promis et non-vécu. Ce sentiment est toujours attendu, ce qui semble être indiqué par les suspensions, par l'insertion des réticences et de l'interjection, tout au long du texte : «Aquele pequenino anel que tu me deste,/– ai de min – era vidro e logo se quebrou.../Assim também o eterno amor que prometeste,/– Eterno! Era bem pouco e cedo se acabou...»⁵⁹⁰.

Un autre exemple illustre l'importance de la répétition et de sa fonction fondamentale dans l'articulation des niveaux du poème. Étant donné son pouvoir récurrent, la répétition s'affirme

⁵⁸⁸. La chanson originale est «Ciranda, cirandinha, vamos todos cirandar/vamos dar a meia volta/volta e meia vamos dar», traduction : «ronde petite ronde, allons tous danser, allons faire un demi-tour/un demi-tour allons tous faire».

⁵⁸⁹. Manuel Bandeira, *op. cit.*, p. 411.

⁵⁹⁰. *Ibid.*, p. 150. La chanson originale est encore plus courte : «O anel que tu me deste/era vidro e se quebrou/o amor que tu me tinhas/era pouco e se acabou». («La bague que tu m'a donnée/était de vitre et s'est brisée/ l'amour que tu sentais pour moi/était peu et s'évanoui»). Présentons la traduction du poème : «La petite bague que tu m'a donnée/– oh pauvre de moi – était de vitre et si tôt/S'est brisée, comme aussi l'éternel amour/Promis – Éternel! Était si peu et il est si tôt fini».

être un principe à la base de plusieurs modes de composition, dont la litanie, la superposition et les échos. Ainsi, les textes suivants s'inscrivent parfaitement dans ces formes. Dans le poème «III Quinta bachiana», le poète utilise le procédé au niveau lexical, phonétique ainsi qu'au plan syntaxique. Dans la première strophe, le mot «cadê» (Où est ...?) apparaît trois fois et rime avec le verbe «sofrê» (souffrir) écrit dans la forme familière – la forme soutenue serait «sofren». Le premier établit une connivence avec le désir de chanter, raison pour laquelle la voix poétique «demande» la guitare et l'amour de Maria. La souffrance communique une assimilation du sujet amoureux par le «Bem-te-vi», l'oiseau de chant triste du Sertão.

Cadê, viola?
 Cadê, meu bem?
 Cadê Maria?
 Ai triste sorte a do violeiro cantadô !
 Sem a viola em que cantava o seu amô,

 Canta, canta, sofrê !
 Patativa! Bem-te-vi !
 Maria-acorda-que-é-dia !

 Là! lia! lia! lia! lia! lia !
 Eh sabiá da mata cantadô !
 Là! lia! lia! lia! lia! lia !
 Eh sabiá da mata sofrêdô !⁵⁹¹

Dans la dernière strophe, l'élément lexical «cantadô»⁵⁹², c'est-à-dire «celui qui

⁵⁹¹. Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 412. «Où est ma guitare?/Où est mon amour ?/Où est Maria ?/Ô triste destinée, celle du chanteur à la guitare!/Sans la guitare où il chantait son amour [...] /Chante, chante, souffrance! Patativa ! Bem-te-vi !/ [...] Lá, liá ! liá !, liá ! liá ! liá ! Eh sabiá, chanteur de la forêt!».

⁵⁹². Les formes soutenues de ces substantifs sont «cantador» et «sofredor», où la consonne [r] doit être prononcée. Dans le parler usuel, la dernière syllabe des mots dérivés de la

chante», aussi écrit dans la forme familière, maintient la correspondance avec le mot “sofredô”, «celui qui souffre», la peine d’aimer et le mal de la sécheresse du Cariri⁵⁹³. Ces éléments intercalent les onomatopées indicatrices du chant de l’oiseau. Toutes ces répétitions au niveau sonore réfléchissent le chagrin et l’abattement du “je” poétique.

3.6.3 - Analyse de poèmes où l’oralité joue un rôle de premier plan chez Manuel Bandeira

Chez le poète brésilien, foisonnent également les phénomènes de répétition, de parataxe aussi bien que l’insertion des plusieurs registres de paroles dans l’écrit. On analysera deux poèmes qui attestent cette oralité dont la fonction est l’actualisation d’une mémoire collective.

Considérons d’abord «Trem de ferro» («Chemin de Fer»). Voilà un poème bref et qui se sert de l’onomatopée pour iconiser le rythme et le bruit du chemin de fer. Du point de vue de la structure, il y a six strophes de vers pour la plupart de quatre syllabes, à l’exception des heptasyllabes de la cinquième. Le poème suscite l’évocation sensorielle d’un symbole du passé : la «Maria Fumaça» («Marie la Fumée», un sobriquet brésilien pour le train à charbon). Dans la première strophe, se trouve l’expression «Café com pão» («café et pain») trois fois répétée

forme verbale tend à la simplification par la syncope du [r] final et l’intensification sonore de la voyelle d’appui [o] indiquée par l’accent circonflexe.

⁵⁹³. Le Cariri fait partie du Sertão du nord-est du Brésil et il est connu par la mort et le chagrin apportés par la sécheresse.

suivie d'un vers de douze syllabes. Dans ce vers, on est devant la forme populaire du nom de la Mère de Jésus : Vierge Marie (« Virge(m) Maria » reprend le mode d'appellation du peuple). Mimant le fonctionnement de la machine et la sonnerie du train, l'utilisation des occlusives [k], [p] et de l'assonance de la voyelle aigue [i] nous fait embarquer dans un voyage vers le paysage de la « Zona da Mata » (zone forestière) du Nord-Est du Brésil, une région qui a été exploitée par les propriétaires de champs de canne à sucre et de maïs. Pour faire face à la dure réalité du travail paysan, le *je*-énonciateur recourt à un surplus de force expressive. Il élève la force de la machine, mais aussi et surtout celle du paysan qui doit affronter les conditions déshumanisantes de son travail. Cette condition est manifestée dans l'utilisation du « seu », un pronom possessif employé au lieu du pronom personnel il/je/tu, mais qui veut dire aussi : Senhor/Monsieur, dans le parler populaire du Brésil. « Seu » amorce une identification avec le train qui développe peu-à-peu sa vélocité, donc sa performance. Du point de vue rythmique, le poème est parsemé de ressemblances entre les vers, constitutifs d'un isosyllabisme. Ces isométries ou isophonies coïncident avec les répétitions sonores de consonnes occlusives [k] et [p] distribuées dans les vers quadrisyllabiques. Leônidas Câmara a démontré que la fonction descriptive ne touche pas seulement le champ visuel du poème, dans le sens où son organisation se réfère à la chose décrite, mais aussi les images auditives qui sont généralement « construites à l'intérieurs de dispositions syntaxiques propres (allitérations, onomatopées)

destinées à un autre type d'évocation»⁵⁹⁴. Cette symétrie a une valeur descriptive par l'évocation du paysage; elle fait appel à la mémoire; le chemin de fer évoqué restitue une image du passé marqué au coin d'une dénonciation rendue sensible par le rythme bien martelé qui tend vers une organisation du domaine de l'action. Cela est fort suggestif du point de vue idéologique.

Café com pão
 U U
café com pão
 U U
café com pão
 U U
Virge Maria qui foi isso maquinista.
 U U U U U U
Agora sim
 U U
café com pão
 U U
agora sim
 U U
voa fumaça
corre, cerca
 U U
Ai seu foguista
 U U U U
bota fogo
 U U
na fornalha
 U U U
Que eu preciso
 U U U

⁵⁹⁴. Leônidas Câmara, «A Poesia de Manuel Bandeira : seu revestimento ideológico e formal», *Estudos universitários*, Recife, Universidade Federal de Pernambuco, vol. 9, n° 2, abril-junho 1969, p. 95

muita força
 U U
muita força
 U U
muita força⁵⁹⁵
 U U

L'identification du "je" avec la machine se perçoit dans l'emploi de la première personne du singulier et par la force de l'argumentation du poète. Les répétitions ainsi que d'autres expressions confèrent dynamisme, mouvement au texte en même temps qu'elles signifient symboliquement la dure lutte quotidienne du peuple pour sa subsistance. La réitération des interjections «Ô», «Ai!» à la rime, s'entend comme un appel au peuple, aux choses désignées, en précédant la forme impérative des verbes «fuir» (fugir en portugais) et «passer» (passar) engagés dans un processus de répétition de type anaphorique et descriptif. L'effet d'accélération de la machine est transcrit par les occlusives [p], [b], [d] et [t]. Cette description

⁵⁹⁵. Traduction de Michel Simon: «Café et pain/café et pain/café et pain/ maintenant oui/café et pain/maintenant oui/vole, fumée/attise à fond/ami chauffeur/charbon ardent/dans la fournaise/car j'ai besoin/De tant de force/De tant de force/De tant de force/Ôo.../Fuis, animal/Fuyez, les gens/Passe le pont/Passe poteau/Passe le pré/Passe le boeuf/Passe troupeau/Passe la branche/Du mimosa/Inclinée sur/Le ruisselet/Oh! Quel désir/J'ai de chanter!/Ôo.../Quand ils me prirent/Dans le champ de cannes/Chaque pied de canne/Était officier/Ôo.../Fillette jolie/À la robe verte/Donne-moi ta bouche/Pour mater ma soif/Ôo.../Je m'en vais oui je m'en vais/Ne me plais ici/Je suis né au champ/À Ouricuri/Ôo.../Je m'empresse/Je m'emballe/A pleins feux/Car j'emmène/Peu de gens/Peu de gens/Peu de gens...» Cf. Michel Simon, *op. cit.*, pp. 129-131. Manuel Bandeira, *Poesia Completa e prosa, op. cit.*, pp. 236- 237.

du paysage qui accompagne l'incitation culmine avec une sentence impérative de l'ordre du souhait qui exprime un désir. Le "je" est investi par son milieu, sa terre natale, le Sertão.

Foge, besta

U U

foge povo

U U

Passa ponte

U U

passa poste

U U

passa boi

U

passa boiada

U U U

passa galho

U U

De ingazeira

U U U

Debruçada no riacho

U U U UU U

Que vontade

U U U

De cantar!

U U

Notons ici le phénomène de juxtaposition d'éléments opposés. La prochaine strophe est amorcée par «Ôô...», vocatif qui sert de trait évocateur d'un passé hostile du *je*-énonciateur et de ses gens. De cette manière, dans un contexte ambivalent, l'interjection peut désigner autant la joie que la peine. Par exemple, le chant, l'allégresse sont identifiés avec les sonorités aiguës de la voyelle [i]. De même, le sifflet du train. Le rythme haletant et le train d'ondes sonores [o] et [õ] alternées nous renvoient à une subjectivité troublée qui présente un temps politiquement et socialement injuste, calqué sur l'exploitation de la main-d'œuvre

paysanne. Une fois de plus, les registres populaires entrent dans le texte par le biais sonore, le biais de l'oralité populaire. D'autres marques s'inscrivent, comme l'apocope du suffixe des formes verbales et de la latérale vibrante [l] à la fin du mot. Plus généralement, on constate la tendance simplificatrice issue de la reproduction ou de transcription de la langue parlée. Lise Gauvin la reconnaît «à la fréquence de l'ellipse, à la segmentation de la phrase, à sa dislocation. Mais aussi à la déformation imitative des mots, à l'élision systématique du e muet ou d'autres voyelles non accentuées et à certaines conventions servant à signaler le registre populaire [et] un relâchement syntaxique, dont toutes les langues sont affectées [...]»⁵⁹⁶. Dans le poème étudié, prédominent la déformation imitative des mots du parler familier («Vou mimbora» à la place de «Vou-me embora», forme soutenu ou encore «Virge Maria» à la place de «Virgem Maria»), le relâchement syntaxique, («qui foi...» à la place de «o que foi isso...») et l'ellipse des conjonctions («porque», «para que», du sujet «eu» et du verbe «tenho»). L'oralité comme forme d'expression directe et de dialogue a également comme supports pragmatiques la présence du sujet, – explicitée par les traits de la subjectivité: les pronoms en première personne «me» (deux fois répétés) –, les déictiques, les verbes assertifs et affectifs, les formes interjectives et impératives. Celles-ci, imbriquées dans le discours, «viennent renforcer» comme a bien démontré Danielle Forget, «la forme dialogale par laquelle le discours s'actualise; le

⁵⁹⁶. Lise Gauvin, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 128.

caractère fictif ou virtuel de l'objection s'estompe alors au profit d'un parcours démonstratif qui se réalise dans le discours»⁵⁹⁷. Ainsi «me» renvoie à une collectivité à laquelle le lecteur peut s'identifier. Il plaide par le pouvoir de conviction.

Le registre discursif passe des modes injonctif et descriptif au mode narratif comme le témoignent la conjonction de temps «quand» et le verbe au passé. Composant un quintil, les vers deviennent un peu plus longs et marquent un rythme très proche des comptines, la «redondilha menor» (nom en portugais pour désigner le vers pentasyllabique) :

Oô...
Quando me prendero
 u u u u
 No canaviá
 u u u u
cada pé de cana
 u u u u
Era um oficiá.
 u u u u

Mentionnons que, dans ces vers, les indices du parler familier paysan sont plus concentrés. Nous notons l'apocope du «em» [ẽy] qui change en «o» atone [u] marquant la désinence de mode et de temps du verbe, ainsi que la vocalisation de la consonne [l]. Ils produisent un effet de rime très bien marqué, formant ainsi, avec d'autres éléments, une régularité indéniable (syllabique et rythmique) du discours. Cette régularité doit être pensée également en termes sémantiques. Par toutes ces évidences au niveau discursif, elle peut nous

⁵⁹⁷. Danielle Forget, *Figures de pensée, figures de discours*, Montréal, Nota Bene, 2000, p. 143.

suggérer le travail régulier de l'ouvrier aux champs de canne-à-sucre, ou encore les actes de torture relevés (par l'association avec les termes «prendero» et «oficiá»⁵⁹⁸); ces derniers termes se réfèrent respectivement à la prison et aux soldats, si nous les considérons du point de vue de la sémantisation secondaire⁵⁹⁹.

Les vers suivants véhiculent deux espaces de rêve d'amour du poète qui s'alternent entre eux : l'espace de la femme aimée, l'espace de la terre natale. Une fois de plus, notons en passant les traits du parler populaire. Ils expriment un souhait d'évasion. Les choix de forme de même que les dédoublements, comme dans le vers «vou mimbora vou mimbora»⁶⁰⁰ sont des traces du parler spontané qui communiquent ici le sentiment d'une révolte face à une situation qui oppresse. L'effet d'oppression ressenti par le rythme heurté, repose sur l'exclusion dont souffre le *je*-énonciateur, et le rêve d'y échapper pour revenir à la terre natale. On assiste alors à une double réconciliation avec la famille et avec le milieu d'autrefois.

Menina bonita
 U UU U
 do vestido verde
 U U U U
 me dá tua boca
 U UU U

⁵⁹⁸. Ces vocables sont les correspondants oraux de la forme soutenue «prenderam» (verbe prendre) et «oficial» (synonyme de soldat, de la police.)

⁵⁹⁹. Cf. Iouri Lotman, *La structure du texte artistique*, Paris, Gallimard, 1973, pp. 230-250.

⁶⁰⁰. La forme conventionnelle étant «vou-me embora».

pra matá minha sede
 U U U U
 Oó...
Vou mimbora vou mimbora
 U U U U
 não gosto daqui
 U U U
 nasci no Sertão
 U U U
 Sou de Ouricuri
 U U U
 Oó...⁶⁰¹

La dernière strophe renvoie à l'image du trajet de train qui se termine et aussi celui de la rêverie du "je" en quête de la terre promise. Nous pouvons faire l'hypothèse que la syntaxe simple, les phrases courtes, les répétitions et les traits phonétiques renvoient à l'image du voyage en train où les objets vus par une fenêtre passent rapidement, et par analogie, à l'état instable, précipité du sujet en errance, en quête de cette terre. Cette instabilité du sujet peut être indiquée par le passage du registre formel et lent au registre familier et rapide : « Vou depressa/vou correndo/vou na toda ». Une fois de plus, l'argumentation est introduite par l'introduction de la forme raccourcie du conjonctif « que » (= parce que) suivi de la répétition.

Vou depressa
 U U

vou correndo
 U U

⁶⁰¹. Fillette jolie/À la robe verte/Donne-moi ta bouche/Pour mater ma soif/Ôo.../Je m'en vais oui je m'en vais/Ne me plais ici/Je suis né au champ/À Ouricuri/Ôo.../Je m'empresse/Je m'emballe/A pleins feux/Car j'emmène/Peu de gens/Peu de gens/Peu de gens...» Cf. Michel Simon, *op. cit.*, pp. 129-131. Manuel Bandeira, *Poesia Completa e prosa, op. cit.*, pp. 236- 237.

vou na toda

U U

que só levo

U U U

pouca gente

U U

pouca gente

U U

pouca gente.

U U

En observant le changement du registre soutenu au registre populaire, nous y trouvons l'utilisation de l'expression familière « Vou na toda » qui veut dire « aller vite ». La forme verbale « mimbora » reproduit la forme altérée de la locution verbale « Vou-me embora » par l'ellipse du complément verbal (forme correcte au point de vue grammatical) et par l'élision du pronom « me » (« mim » dans le registre familier) et la conjonction « embora ». Ajoutons à cela que le poème réalise une actualisation des valeurs régionales du Nord-Est⁶⁰². Il évoque la flore, la faune et l'espace géographique du Sertão, Ouricuri, Zona da Mata, ainsi que l'insatisfaction face aux conditions de vie; il s'agit d'une critique subtile de la situation du paysan qui émigre

⁶⁰². Mentionnons un extrait très intéressant sur l'importance de cette zone forestière pour l'économie de la région : « Sur ces zones de terre gluante [le massapé] a pu s'installer, d'entre toutes les civilisations modernes qui aient été fondées sous les tropiques, celle qui présente le plus de qualités à la fois de durée et de souplesse. La richesse du sol était profonde : des générations de planteurs pouvaient se succéder sur le même domaine, s'y affermir, y plonger des racines sous forme de maisons de pierre [...]. Dans l'extrême Nord-Est comme dans le Reconcavo de Bahia, la terre (en aucune façon cette terre fertile et propre à n'importe quelle culture que décrivait avec exagération le premier chroniqueur), une fois défrichée grossièrement, se présentait couverte de taches rougeâtres et noires où l'on avait plaisir à planter la canne. Et celle-ci repoussait forte et drue comme nulle part ailleurs. Ce furent ces taches exceptionnelles qui rendirent possible le développement ici d'une civilisation dont la base est la canne à sucre. » Gilberto Freyre, *Terres du Sucre*, Paris, Quai Voltaire, 1992 [1956], p. 44.

de sa terre natale vers les plantations de la canne à sucre (dans le «seuil» à l'intérieur de la région). Dans la zone frontière de la région forestière et de la région côtière, s'installe le drame du travail sous-payé. Le lieu du travail de l'émigrant, plutôt que de constituer un lieu d'élévation, d'humanisation du paysan, constitue un lieu d'humiliation par «Monsieur le propriétaire de la terre» (*Senhor de engenho*, le latifundiaire). Celui-ci exploite à outrance ses journaliers par le bas salaire et par des journées épuisantes en dehors de toute légalité. Même les femmes et les enfants sont obligés de suivre les hommes dans ces conditions de vie déplorables. Bref, le poète se sert de l'oralité (ancrage dans le contexte socio-géographique) pour véhiculer un message socio-politique. Et ce message se concentre autour du mot «gente», que nous traduisons ici par «peuple».

Du point de vue idéologique, l'idée du peuple liée à celle de l'esclavage est présente dans la quatrième et la cinquième strophes. Le poème n'est pourtant pas sans ambiguïté. Apparemment, quand le poète évoque le «peuple», il se réfère à «une entité [...] massifiée et forte, qui est de notre côté»⁶⁰³. Le sens de «peuple» est donc dialectiquement opposé à celui de classe supérieure, comme le souligne Roberto da Matta :

lorsque c'est l'adversaire qui l'invoque [le peuple], il ne s'agit pas en fait du "peuple", mais d'une fraction de classe ou, pire, de la "classe moyenne". Parce que le "peuple" est toujours généreux, a toujours raison et par conséquent est toujours idéalisé et

⁶⁰³. Roberto da Matta, *Carnaval, bandits et héros : ambiguïtés de la société brésilienne*, Paris, Seuil, 1983, p. 223. Le pronom personnel «notre» indique que le poète est engagé collectivement. Il représente donc l'implication du je-énonciateur dans la classe sociale opprimée, désignant les travailleurs de l'usine.

manipulable⁶⁰⁴.

Le sens de «gente» privilégié par le poème semble celui de la classe des défavorisés au grand coeur mais exploités. L'oralité du poème vient renforcer l'empathie du poète envers cette collectivité; toutes sortes d'indices l'attestent, en montrant un "je" qui exprime ses émotions et prend position. Les vocatifs, les interjections, les déictiques, la juxtaposition, la répétition, le parallélisme, le registre paysan constituent le barème de cette subjectivité. En effet, toutes ces marques produisent un contraste dans le mode discursif: registre soutenu versus registre populaire/paysan. Cependant cette opposition est estompée dans les relations quotidiennes entre le «monsieur» et le paysan : «Le Supérieur sait toujours ce qui est bon pour l'inférieur, évitant au "peuple" d'être trompé et de voir ses droits bafoués.»⁶⁰⁵. Le peuple est méprisé et perçu comme «bêtes» facilement manipulées selon les intérêts du Supérieur. Cette notion renvoie à l'ambiguïté du traitement dispensé au public rangé dans le binôme «individu/personne».

Le poème prend le contre-pied du quotidien. Dans «Trem de Ferro», ce n'est pas par hasard que nous remarquons une rythmicité du texte fondée sur une régularité extrême semblable à celle de la prière, de la publicité. Cadencé en vers de quatre pieds, la régularité d'accents et du nombre de syllabes qui, à première vue, donne l'impression d'une chanson de

⁶⁰⁴ . *Loc. cit.*

⁶⁰⁵ . *Loc. cit.*

ronde, le texte renvoie pourtant à l'organisation serrée et restreinte du système d'esclavage⁶⁰⁶. L'individu a apparemment ses droits assurés par la constitution. Cependant, ces droits ne sont pas reconnus dans la pratique. À la place des droits, s'immisce une pseudo-égalité alimentée par des jeux d'intérêts, un paternalisme et un corporativisme élitistes. Le Brésil repose donc sur «une organisation pleine de contrastes; ennemie de l'individualité; oppressive à l'égard du nègre [...]; oppressive à l'égard de la femme et de l'enfant, tout en faisant étalage d'une galanterie, d'une attitude chevaleresque, d'une dévotion au "beau sexe", qu'aucune autre civilisation brésilienne ne montra dans le passé avec autant d'éclat.»⁶⁰⁷. Le poème témoigne, par sa représentation rythmique, de ce «rituel autoritaire», d'une égalité travestie quant aux droits de la personne. Le balancement du vers mime le pseudo-dialogue des classes sociales; le terme «fuite» (du verbe «fugir») indexe le système d'oppression au Brésil, subi par les esclaves d'hier et les paysans d'aujourd'hui. Dans un autre poème, «Camelôs», le contexte change. Ce n'est plus de la zone forestière qu'il s'agit, mais de la ville. Tout le poème fonctionne par le système de juxtaposition de paroles empruntées des types sociaux, tels que

⁶⁰⁶. On sait que l'esclavage a dominé le Brésil aux XVe et XVIe siècles et plus longtemps; un de ses méfaits, dans l'ordre économique, a été la monoculture :

À l'intérieur de la civilisation de sucre, qui durant un certain temps constitua presque toute la civilisation brésilienne, l'homme de Pernambouc fut le type le plus spécifiquement représentatif des qualités et des défauts de cette organisation monosexuelle et surtout aristocratique et esclavagiste reposant sur la monoculture. *Cf. Gilberto Freyre, op. cit.*, p. 209.

⁶⁰⁷. *Loc. cit.*

le vendeur ambulant (le camelot), le père, l'enfant, – autant de dédoublement du *je*-énonciateur. Celui-là ponctue le poème d'expressions évaluatives qui illustrent aussi la dimension polyphonique. Tant le *je*-énonciateur que les personnages émettent des opinions.

Le poème «Camelôs» possède une structure très irrégulière. En effet, nous remarquons une alternance des scènes descriptives avec la forme dialogale. Les fragments de forme parataxique présentés constituent des échantillons de la grande scène publique de la classe prolétarienne brésilienne. Ajoutons que la description est favorisée par l'utilisation massive des diminutifs représentés par le suffixe «inho(a)», un trait prégnant du parler populaire urbain au Brésil. Ces formes sont suivies d'une phrase optative de valeur essentiellement affective. Le «je» manifeste une certaine empathie pour le camelot et le bénit. Cette «bénédition» est ambiguë. Elle constitue à la fois un acte de consécration adressée au Camelot et une dénonciation de la réalité des classes défavorisées, maintenues en marge du marché du travail. Cette cohabitation d'une fonction critique et laudative dans le texte prend une tonalité parodique. Le poète emprunte la forme de la prière («bénit soit celui qui vient au nom du Seigneur...») pour véhiculer une critique. Celle-ci est renforcée par l'utilisation de l'expression «... de tostão», une forme populaire utilisée pour se référer à la monnaie de moindre valeur : «Abençoado seja o camelô dos brinquedos de tostão». La qualité inférieure des articles vendus atteste des conditions de vie peu enviables de cet homme- kitsch, détenteur d'une marchandise bon marché, et pourtant jugé digne de louange dans un clin d'oeil malicieux vers un lecteur

complice, capable de comprendre le phénomène d'exclusion ici en cause (exclusion de la formation, de l'information et du travail). Les vers adoptent la forme énumérative par accumulation. L'utilisation de la forme diminutive «inho (a)», largement employée dans le registre familier au Brésil, renforce la charge émotive du poème. Le suffixe peut dénoter autant un sentiment de mépris – et dans ce cas il induit l'ironie et le sarcasme – qu'un sentiment de compassion et sympathie, comme dans l'exemple-ci-dessous :

O que vende balõezinhos de cor
 U U U U U U U U
 o macaquinho que trepa no coqueiro
 U U U U U U U U
 o cachorrinho que bate com o rabo
 U U U U U U U U U
 os homenzinhos que jogam bola [...]
 U U U U U U U U
 E as canetinhas-tinteiro que jamais escreverão coisa alguma.⁶⁰⁸
 U U U U U U U U U U U U U U

Cette accumulation de substantifs précédés de l'article défini est juxtaposée aux marques d'évaluation. Le *je*-énonciateur manifeste sa présence par la forme interjective d'admiration : «A perereca verde que de repente dá um pulo **que engraçado**». La deuxième strophe mêle la description au dialogue. Père et fils en dialogue s'opposent, ils représentent respectivement «la rue» et «la maison», selon une dialectique divulguée par l'anthropologue Roberto da Matta. Alors que le camelot appartient à la rue, i.e. l'espace public, les deux autres (père et fils) appartiennent à la maison, à l'espace privé. Il importe de mentionner la

⁶⁰⁸. Cf. Manuel Bandeira, *Poesia completa e prosa, op. cit.*, p. 205.

signification des «trottoirs» (as calçadas). Ils constituent un espace limitrophe entre la rue et la maison. Là règne un esprit de détente et d'échange entre les membres de la famille et les voisins. On y commente les problèmes de la vie politique et sociale du pays, et même les événements du quotidien de chacun. Ainsi, ils figurent comme un lieu de socialisation.

L'expression familière «Uns falam pelos cotovelos» indique un bavardage surdéterminé par la gesticulation et l'exagération. Du point de vue de l'énonciation, signalons un changement du mode énonciatif marquant un passage du récit au discours direct. Encore là, le poète fera intervenir le registre populaire. Ce changement est représentatif du phénomène où plusieurs «instances» prennent la responsabilité dans le discours. On a le *je*-énonciateur qui réalise un acte illocutionnaire «Béni soit celui que...», le *je*-narrateur qui délègue la responsabilité du propos rapporté, dans ce cas-ci, il présente une situation domestique; le *je*-personnage, le second «locuteur» qui prend la parole (le père et son enfant). On a donc la coexistence de plusieurs systèmes énonciatifs juxtaposés dans le poème où se glissent des marques de subjectivité propre. Ce schéma met en relief la prise de distance du *je*-énonciateur vis-à-vis du personnage dans des scénarios qu'explique Dominique Maingueneau: «Ici le discours rapporté n'a d'existence qu'à travers le discours citant, qui construit comme il l'entend un simulacre de la situation d'énonciation citée.»⁶⁰⁹.

⁶⁰⁹. Dominique Maingueneau, *Éléments de linguistique pour l'analyse du texte littéraire, op. cit.*, p.87.

«— O cavalheiro chega em casa e diz : Meu filho, vai buscar un pedaço de banana para eu acender o charuto. Naturalmente o menino pensará : Papai está **malu...** Outros, **coitados**, tem a língua atada.

Todos porém sabem mexer nos cordéis como o tino ingênuo de demiurgos de inutilidades. E ensinam no tumulto das ruas os mitos heróicos da meninice... E dão aos homens que passam preocupados ou tristes uma lição de infância»⁶¹⁰.

Le discours direct est porteur du *non-sens* au moment où le père demande une banane à son fils au lieu des allumettes pour sa cigarette. En revanche, l'enfant évalue son père, malgré la figure de la réticence⁶¹¹ induite par la coupure de la phrase, car le locuteur s'interrompt de lui-même et garde le silence, ce qui suggère peut-être, l'action de censure. Liée au dialogue, l'interruption provoquée par l'inachèvement de la phrase, «traduit le moment où l'émotion ne peut plus s'exprimer sous la forme du langage courant : elle "laisse là tout à coup, par l'effet d'une émotion trop vive, une phrase déjà commencée, ou pour ne reprendre la première qu'après l'avoir entrecoupée d'expressions qui lui sont grammaticalement étrangères"»⁶¹². Les oppositions au plan énonciatif ainsi que dans la différence rythmique des vers renvoient à la

⁶¹⁰. Traduction : «Le monsieur arrive chez lui et dit : Mon fils, va chercher un morceaux de banane pour que j'allume le cigare. Naturellement le garçon pensera : Papa est fou... Les autres, pauvres, ne parlent pas. Tous, cependant savent toucher les "cordéis" avec un quoi de naïveté propre aux demiurges d'inutilités. Alors, ils enseignent dans la confusion de rues, les mythes de l'enfance. Puis, ils donnent une leçon de l'enfance aux hommes qui passent préoccupés ou tristes.»

⁶¹¹. Dominique Maingueneau souligne l'importance d'un certain nombre d'éléments qui figurent au discours direct telles les onomatopées, les interjections, les vocatifs, les exclamations et les énoncés inachevés en langue étrangère. Cf. *Éléments de linguistique pour le texte littéraire*, op. cit., p. 86.

⁶¹². Jean Molino & Joëlle Gardès-Tamine, *Introduction à l'analyse de la poésie I, vers et figures*, Paris, P.U.F., 1992, p. 145.

dichotomie père/enfant qui semble «reproduire très explicitement la relation patron/employé»⁶¹³ calquée sur le concept du «respect» (la répression) au sein de hiérarchies diverses : «À la maison, les relations obéissent naturellement aux hiérarchies du sexe et de l'âge, les hommes les plus âgés ayant la préséance; tandis que, dans la rue, il faut souvent quelque effort pour se situer et repérer ces hiérarchies, fondées sur d'autres axes»⁶¹⁴. L'adjectif «pauvres!» substantivé indique une interpellation du «je» à un «vous», d'autres personnes qui ont la langue liée. Ceci renvoie non seulement à la répression au sein de la famille, mais probablement à la répression politique brésilienne pendant laquelle la liberté d'expression a été refoulée. Les trois derniers vers sont investis d'un sens restaurateur. Ces vers illustrent le ludisme et l'évasion qu'apporte la littérature du *cordel*⁶¹⁵, mais ils remplissent aussi un office de compensation culturelle, pour un peuple maintenu dans l'ignorance. En tant que véhicule de savoir, le poème réconcilie entre eux les gens en marge de la société. La littérature du *cordel* est une littérature populaire qui s'identifie de la sorte avec le peuple. Composante de la réalité quotidienne du peuple nordestin, elle sert de porte-parole des requêtes et critiques du peuple adressées au

⁶¹³. Roberto da Matta, *op. cit.*, p. 93.

⁶¹⁴. *Loc. cit.*

⁶¹⁵. L'expression signifie «basse littérature», «littérature sans valeur». Elle a été nommée «du cordel», car les livrets sont attachées à une petite corde (*corda*, en portugais) et vendus aux foires. Ils tirent leur origine de la tradition orale ibérique dans les narrations épiques, héroïques, fantastiques transmises de bouche à l'oreille à une époque où l'analphabétisme était dominant. Leur première forme imprimée date du XVIIe siècle.

gouvernement; en cela réside sa fonction socio-idéologique. De plus, elle raconte de façon simple et colorée l'histoire non officielle. La littérature du cordel nous offre une vision des événements qui sont lus dans un langage régional et qui constitue un document qui évoque la mémoire orale des gens dépossédés.

Cette hiérarchie au niveau des relations sociales et de pouvoir semble être rythmiquement figurée dans la disposition métrique des vers décasyllabiques (il y a aussi des variations entre 8 et 11 syllabes). Le décasyllabe confère au discours un caractère solennel. En résulte un ordre progressif au plan des coupures. On a donc une division de 4/3/3 syllabes à l'intérieur du vers, symétrie qui ne va pas sans évoquer l'ordre militaire. Ce type de vers a été souvent associé à l'activité de la marche le Jour de la patrie (le 7 septembre), à moins qu'il ne figure comme emblème de la nouvelle hiérarchie socio-économique des années 20-45. Ces années marquent un tournant sur le plan social et économique du pays : on assiste à la chute de l'oligarchie et au surgissement de nouveaux regroupements politiques qui s'affrontent jusqu'au moment où l'élite oligarchique, appuyée par les militaires, assume le pouvoir. Ainsi, les tensions prosodiques et rythmiques accentuées par le changement du mode discursif renvoient au plan idéologique, par une tension associée à une pratique civique ritualisée et revêtue d'un discours majestueux; il apparaît dans le commentaire évaluatif du *je*-narrateur dans les dernières lignes du poème : l'expression «toucher les cordéis» appartient au savoir-faire du peuple dominé; cependant, ce savoir-faire n'a qu'une fonction ludique. Plutôt que de

constituer un moyen de libération par l'information critique des problèmes sociaux et une transformation ultérieure, il nourrit le besoin d'évasion chez le peuple, «démurgeurs d'inutilités».

L'engagement social que nous attribuons à Manuel Bandeira se trouve confirmé par Alfredo Bosi, critique brésilien :

Chez notre poète [Manuel Bandeira] cette attitude trahit un individualisme intrinsèque et se remet à travers l'exploitation de la communication littéraire. L'effort de rompre avec la diction parnassienne et symboliste de *Cendre des Heures* a réussi et a fait de Bandeira un des meilleurs poètes du vers libre en portugais et, à partir de *Rythme Rompu*, probablement, l'introducteur le plus triomphant des motifs prosaïques et populaires à la littérature brésilienne⁶¹⁶.

Alceu Amoroso Lima, à son tour, partage le même avis : «le poète Manuel Bandeira, dit-il, [...] représentait, parmi les nouveaux poètes, le précurseur avec son œuvre *Carnaval* de 1918»⁶¹⁷, par cette attitude qui revendiquait la libération des formes poétiques : la nationalisation de thèmes, la flexibilité linguistique, l'incorporation du populaire, l'intensification de l'africanisme et le renouvellement de l'indianisme.

Chez Gaston Miron et chez Bandeira, les divers éléments caractéristiques de l'oralité

⁶¹⁶. Em nosso poeta essa postura, que trai un inato individualismo, redime-se pelo culto da comunicação literária. O esforço de romper com a dicção parnasiana et simbolista de *Cinza das Horas* foi plenamente logrado enquanto fez de Bandeira um dos melhores poetas do verso livre em português e, a partir de *Ritmo Dissoluto*, talvez o mais feliz incorporador de motivos e termos prosaicos à literatura brasileira. Cf. Alfredo Bosi, *op. cit.*, p. 407.

⁶¹⁷. Alceu Amoroso Lima, «O modernismo brasileiro» in *Revista Iberoamericana*, vol. 23, n° 46, julho-dezembro 1958, p. 360.

tels la répétition, l'ellipse, la parataxe et le mélange de registres construisent la toile de fond de la polyphonie. Il est important de mentionner que leur présence se justifie dans les deux cas par des raisons semblables. D'abord, du point de vue esthétique, l'insertion des emprunts oraux est motivée par une innovation formelle du texte littéraire : il est évident que dans le contexte de la modernité brésilienne, le mouvement a causé un fort impact chez le public par la confrontation avec un passé et un dépassement des valeurs illégitimes de notre culture. Pour la culture québécoise, elle constitue un moyen d'affirmation vis-à-vis de l'altérité vue dans les poèmes de Miron comme entité presque toujours menaçante.

Passons maintenant à l'analyse de deux autres poèmes représentatifs de l'intégration de l'oral à l'écrit. Ces poèmes nous paraissent réunir la totalité des caractéristiques de l'oralité. En plus des traits déjà examinés (la répétition, la parataxe, les jeux rythmiques), ils ont en commun la structure empruntée à la prière. Par le biais de la parodie, cette forme valorise davantage l'expressivité du poème et réactualise le message social par la mise en question du message officiel. Mentionnons que ces poèmes, par leur ressemblance avec la litanie, communiquent l'engagement social dans le cas de Bandeira, et politique dans le cas de Miron. On verra pour la suite, la façon dont s'effectue l'insertion de la forme de la prière au plan d'énonciation et le rôle que jouent les stratégies rhétoriques de l'ironie et de la parodie, ainsi que les effets de sens produits. Nous allons voir par ces marques de l'oralité, le non-dualisme entre la forme et le sens, autrement dit, une symbiose entre les éléments du plan formel et la

signifiante du texte. En effet, comme l'a bien souligné Meschonnic, «ce sont ces éléments qui font la relation spécifique du rythme au poème»⁶¹⁸. Cela veut dire que la matérialité du texte dont fait partie le rythme, est l'expression la plus probante de l'émotion du sujet. Dans un tel ordre d'idée, forme et sens ne sont que l'envers et l'endroit d'une même réalité poétique, comme l'entend du reste le monisme de Henri Meschonnic. Il est vrai que celui-ci désigne par «l'imitation du sens»⁶¹⁹ sa représentation formelle.

Dans le premier poème de Miron, les traits d'oralité font allusion au pouvoir de l'église, par le juron «Batèche», transformation désacralisée de «baptême». Cet élément verbal introduit l'oral dans l'écrit. Telle est l'interprétation de Chantal de Grandpré :

le non dualisme du fond et de la forme chez Miron, c'est aussi l'incursion de l'oral dans l'écrit. Pour dire la révolte et la frustration contre ceux qui ont laissé s'accomplir l'exploitation, Miron utilisera la manifestation linguistique la plus émotive et la plus caractéristique, à savoir le juron qui dans sa spécificité québécoise met en cause l'Église dans sa plus quotidienne présence⁶²⁰.

C'est sans doute dans «La Batèche» que le rythme de la langue parlée investit le plus l'écriture des poèmes; c'est contre une certaine écriture – celle de l'élite – que Miron lance le *juron* et le relance dans une strophe.

⁶¹⁸. Henri Meschonnic, «Qu'entendez-vous par oralité?», *op. cit.*, p. 10.

⁶¹⁹. *Ibid.*, p. 9.

⁶²⁰. Chantal de Grandpré, *op. cit.*, pp. 275-276.

Un autre poème de Manuel Bandeira, «Prière à la Sainte Thérèse», figure, pour sa part, simultanément comme dénonciation d'une réalité ardue et appel au plan divin. Le procédé de la parodie d'une prière assez populaire, causant un effet de litanie réunit les traits de l'ironie et du grotesque, et renvoie au projet de destruction du discours ecclésiastique officiel.

Le poème «Séquences» appartient au cycle de la «Batèche» dans *L'Homme rapaillé*. L'élément le plus frappant dans le texte, c'est le juron au sens affaibli. Il exerce un rôle prépondérant dans la remise en question du discours officiel de l'église par le lien qu'il effectue avec les images appartenant à deux isotopies : l'isotopie ecclésiastique et l'isotopie paysanne. Dans la première strophe, on a une image paysanne associée au caractère militant de la poésie mironienne. Le poète marche et cette marche amorce un chemin de quête de soi; elle «renvoie au temps de l'aliénation» et à «l'existence du sujet»⁶²¹. Le principe de la négation/l'exclusion apparaît dans les éléments lexicaux tels que «dépareillés», «chercheuse», «inconnu» qui disent la difficulté de cette marche. Cependant, elle est collective dans la mesure où le poète se trouve «parmi les hommes dépareillés de ces temps». L'errance est associée à la difficulté de se retrouver dans un espace pluri-directionnel, comme l'avouent les vers «avec de pleins moulins de bras sémaphore» et «je marche à grands coups de tête à fusée chercheuse». Cette errance est estompée dans les vers qui présentent les éléments sonores et concrets d'une identification : le tambour «vide» marque d'une absence de temps, et peut-être, une absence de parole,

⁶²¹. Chantal de Grandpré, *La poétique de Gaston Miron, op. cit.*, p.138.

indique cette défaillance identitaire.

Parmi les hommes dépareillés de ces temps
 Je marche à grands coups de tête à fusée chercheuse
 avec de pleins moulins de bras sémaphore du vide de tambour dans les jambes
 et le corps emmanché d'un mal de démanche
 reçois-moi orphelin bel amour de quelqu'un
 monde miroir de l'inconnu qui m'habite
 je traverse des jours de miettes de pain
 la nuit couleur de vin dans les caves
 je traverse le cercle de l'ennui perroquet
 dans la ville il fait les yeux des chiens malades

La batèche ma mère c'est notre vie de vie
 batèche au coeur fier à tout rompre
 batèche à la main inusable
 batèche à la tête de braconnage dans nos montagnes
 batèche de mon grand-père dans le noir analphabète
 batèche de mon père rongé de veilles
 batèche de moi dans mes yeux d'enfant

Les bulles du délire les couleurs débraillées
 le mutisme des bêtes dans les nœuds du bois
 du chiendent d'histoire depuis deux siècles
 et me voici
 sortant des craques des fentes des soupiraux
 ma face de suaire quitte ses traits inertes
 je me dresse dans l'appel d'une mémoire osseuse
 j'ai mal à la mémoire car je n'ai pas de mémoire
 dans la pâleur de vivre et la moire des neiges
 je radote à l'envers je chambranle dans les portes
 je fais peur avec ma voix les moignons de ma voix

Damned canuck de damned Canuck de pea soup
 sainte bénite de sainte bénite de batèche
 sainte bénite de vie maganée de batèche
 belle grégousse de vieille réguine de batèche

.....

(«Séquences», p. 66).

Le sentiment de quête dans l'errance ainsi que celui d'exclusion ou de l'exil sont

thématisés dans la revue *Partis pris*. Ils mettent en relief le combat de l'homme canadien-français pour l'appropriation de sa culture. Dans ce sens, la marche-errance se réalise dans un espace mythique :

l'espace ouvert par le temps de l'origine, espace répandu et orienté par les actes fondateurs, est manifesté par un style de mouvements que l'on peut caractériser sous l'espèce de l'épreuve initiatique, du rite de passage. Propriétés essentielles: retrait dans la solitude, excursion aventureuse, épreuve ou affrontement de forces hostiles, station au lien central. L'errance, l'exil, issus du déracinement et de la dépossession, sont mués en quête passionnée des signes et du centre. La démarche prend très souvent la forme d'ascension au sommet ou de plongée dans le sein de la terre ou des mers⁶²².

La marche prend le sens mythique, car elle est simultanément acte initiatique de l'errance et symbole d'une lutte pour l'appartenance. Le «miroir de l'inconnu» indique la projection de la subjectivité aliénée; les trois derniers vers accordent une importance au temps qui se trouve vide ou morcelé à l'instar de la situation du «je» dans l'énoncé: «Je traverse des jours de miettes de pain/la nuit couleur de vin dans les caves/je traverse le cercle de l'ennui perroquet/dans la ville il fait les yeux des chiens malades»⁶²³.

On observe que l'aliénation de l'être est reliée au temps («des jours de miettes de pain») et que la «nuit» peut se référer analogiquement non seulement le régime Duplessis mais l'analphabétisme. Écoutons de Grandpré : «ce phénomène de noircissure du blanc est trouvé

⁶²². Cécile Pelosse, *op. cit.*, p. 244.

⁶²³. Gaston Miron, *L'Homme rapaillé: poèmes 1953-1975*, *op. cit.*, p. 66.

dans l'association avec la politique, quand il se réfère à l'analphabétisme du peuple et à la misère morale et sociale; sa nuit de merveille et de misère noire dans le vent»⁶²⁴. Dans l'autre poème, la nuit est toujours symptôme d'un mal socio-historique qui a contribué au processus d'exclusion du peuple québécois. Le temps prend un sens cyclique par «de l'ennui perroquet», expression qui renvoie à l'idée de fermeture, de clôture de l'aliénation linguistique. Une fois encore, l'utilisation de l'anaphore et de la juxtaposition vient attester le morcellement historique et linguistique du «je». Tout cela est représenté dans la disposition des traits de l'oralité : rythme et image se fusionnent à l'aide des éléments de l'oral. Ensemble, ils font allusion à la condition disséminée du «je» et de son projet d'action pour la dépasser. Cette action se concrétise à travers le rassemblement conscient de la collectivité. En tant que «le nord» et «le bras sémaphore» du peuple, le poète réalise ce ralliement, il l'oriente et l'avertit d'un danger imminent. Le rôle de l'anaphore tout au long du poème nous sert de signe sonore et sémantique d'un «vice» qui atteint le public : «je marche/je traverse/je [...]». L'anaphore déclenche un processus «hypnotique» du destinataire. Dans la mesure où «le mot répété n'est plus un mot, mais un trou sonore qui s'enfonce dans la tête de l'auditeur, [il] l'incite aussi [au dire interlocutoire]. Du point de vue rythmique, elle est liée au corps après une gestualité continue dans la reprise, et aussi par l'effet hypnotique qui force la participation rythmique du

⁶²⁴. *Ibid.*, p. 273.

spectateur»⁶²⁵.

Parmi les hommes dépareillés de ces temps

je marche à grands coups de tête à fusée chercheuse

avec de pleins moulins de bras sémaphore

du vide de tambour dans les jambes

et le corps emmanché d'un mal de démarche

reçois-moi orphelin bel amour de quelqu'un

monde miroir de l'inconnu qui m'habite

je traverse des jours de miettes de pains

la nuit couleur de vin dans les caves

je traverse le cercle de l'ennui perroquet dans la ville il fait les yeux des chiens malades.

En outre, le poème dit l'empêchement du sujet et une lutte qui prend la forme d'un conflit perpétuel. Le poète se place comme chef d'une action urgente, d'une

mobilisation générale, contre «toutes les servitudes», de gens «armées de désespoir», changés à la fin en «bêtes féroces de l'espoir» [...] Le poète donne l'élan comme on donne l'alerte : cri de ralliement d'un chef, qui aussitôt rentre dans le rang, devenant un parmi tous, comme le suggère l'étonnante image de bouclier où semblent fondus ensemble tous ces visages levés⁶²⁶.

Le poète donne l'élan, comme l'atteste la répétition du "je"; cette mobilisation après la prise de conscience de sa condition, prend forme d'une marche pour le dépassement d'une

⁶²⁵. Serge Pey, *op. cit.*, p. 715.

⁶²⁶. Chantal de Grandpré, *op. cit.*, p. 295.

situation infériorisée, bref, d'un empêchement qui renvoie à l'image d'obscurité, idée tirée du lexique «réduction», «morceau» et «miettes». Cette image présente dans la figure d'une cave évoque l'allégorie de la Caverne de Platon, signe de l'aliénation.

Il apparaît donc que le tour de force de la poétique mironienne, c'est d'avoir su dépasser l'empêchement si bien décrit par Noguez : «ce n'est plus la défaillance personnelle du poète [...], ni la misère commune qui empêche la poésie, qui la met «en souffrance», mais le combat contre cette misère et ses causes. L'engagement politique prenant logiquement le pas sur l'engagement poétique, le Miron prolétarien, emporté dans la lutte sociale, ne se tait plus par déréliction mais par manque de temps, au nom de vraies priorités [...]»⁶²⁷. Ajoutons que la dimension énonciative du poème lui donne une présence qui lie oralité et engagement dans la mesure où l'agencement des marques d'oralité renvoient à un acte illocutoire qui tente de modifier la situation des interlocuteurs. Cette vertu d'une poétique communicatrice est également ressentie dans la tendance à mêler les catégories syntaxiques, comme dans les termes «monde miroir/jours de miettes de pain», «la nuit couleur de vin/l'ennui perroquet» dont le deuxième élément juxtaposé au premier lui sert d'attribut constructeur d'une image. La strophe suivante est encore plus marquée du point de vue syntaxique-rythmique. La gamme d'utilisation du juron «batèche», euphémisme de «baptême», est très ample. Comme cri-

⁶²⁷. Dominique Noguez, «Le poète en souffrance», in *Études Françaises*, vol. 35, n° 2-3 1999, p. 16.

emblème d'une révolte, il ne figure pas dans un plan unique. Il appartient au présent, au passé par les segments d'un héritage, il englobe l'enfance, la famille («de mon grand-père», «de mon père rongé de veilles»), bref, la tradition du poète. Ces moments sont représentés par les traits relevant de la synecdoque tels que «la main», «la tête», «yeux d'enfant», «au cœur fier». Il est bon de rappeler que l'usage du juron n'est pas un choix lexical folklorisant. Il se réalise comme «un choix poétique qui inscrit l'engagement politique» du poète. Ainsi, au moment où il utilise les jurons, les répétitions et les termes de l'univers rural, Miron opère la rupture avec des valeurs sacrées défendues par l'Église, pour mettre en valeur celles du peuple, en attestant donc une identification. Comme l'a bien souligné Chantal de Grandpré, «le cycle est important [...] car il situe un choix linguistique et politique qui revendique la langue des exploités contre “les insectes de belles manières”»⁶²⁸. Le juron vient donc revendiquer un «certain type de tradition orale, [...] celle qui exprime la révolte, celle qui a permis que la langue française continue d'être parlée»⁶²⁹. Voilà sa connotation sociale et politique⁶³⁰. Le choix du juron inscrit l'engagement socio-politique du poète dans la mesure où il se met du côté du peuple, du côté

⁶²⁸. Chantal de Grandpré «Gaston Miron: le rythme, le sens, le sujet» in *Voix et Images*, vol.10, n° 3 printemps 1985, p.134.

⁶²⁹. *Loc. cit.*

⁶³⁰. On ne saurait trop le répéter : la dénonciation du rôle de l'Église est plus percutante dans le texte; tout se tient et on ne peut pas se situer du côté de l'oralité sans montrer comment cette oralité dont le juron «met en cause l'Église dans sa présence la plus quotidienne». *Loc. cit.*

de l'oralité qui a survécu contre l'élite ecclésiastique. En effet, le juron comme une des formes de l'oralité privilégiée par Miron, co-existe avec les passages très littéraires de la langue. Notons, par exemple, l'insertion de termes familiers, comme «des craques» dans une énumération de termes plus soutenus («des fentes, des soupiraux»). Cela révèle à la fois une distanciation et une réconciliation qui participent à l'ambivalence du plan formel. Cette ambivalence effectue un programme de remise en question du discours hégémonique et ouvre, en même temps, l'espace au partage avec un auditoire. Ainsi, contrariant les normes, l'insertion de l'oralité à l'écrit crée un espace de renouvellement formel et exerce une fonction pragmatique. La parole nourrit donc le langage poétique et la respecte dans le contexte énonciatif du poème. Cette cohabitation est appelée par Bujold de «diÉCHOtomie parlerécriture» où l'écrit «fait autorité dans un monde où la parole ne fait pas le poids»⁶³¹. Mais outre le point de vue de l'engagement, nous nous demandons pourquoi l'auteur fait ce choix. Tout d'abord, il ne faut pas oublier le besoin de chercher une source d'identification avec le destinataire dans le cadre de l'oralité et que ce besoin appartient à une caractéristique de la poésie moderne : celle de réaliser un art total.

Par ailleurs, l'oralité participe au programme plus vaste de destruction du langage privilégié par l'engagement socio-poétique. Plus que signe, plus que symptôme d'une mise à distance, comme l'affirment Pierre Nepveu et Gilles Marcotte, cette co-habitation entre le

⁶³¹. Cf. Wilbrod Bujold, *op. cit.*, p. 40.

langage commun, dont l'oralité fait partie, et le langage poétique travaillé, exprime à notre avis, un besoin profond de réconcilier les particularités de la langue québécoise et le projet poétique. Cette réconciliation participe au recentrement de l'être québécois auquel fait référence le poète. Cela a été expliqué par Micheline Cambron qui préfère parler d'une hétéroglossie, un «mécanisme [qui] joue avec d'autant plus de force que l'inscription pragmatique du poème dans une société toute pétrie par le récit hégémonique»⁶³². De plus, cette cohabitation inaugure un espace utopique où tout est possible au plan d'une action collective. Ainsi, l'écriture entremêlant le langage quotidien au poétique effectue la rupture avec les diktats du discours officiel et instaure un mode de reconstruc(a)ction du pays, du peuple.

En effet, par le chevauchement du pays et du "nous", le juron réactualise la participation de la communauté dans le cadre de revendications sociales. La lutte pour la repossession de la terre, mais pas au sens du messianisme, présuppose la marche à travers la langue. D'après le poète, elle reçoit un traitement ambivalent, «elle est entravée par l'avilissement du verbe»⁶³³; et si elle constitue une «déchéance», c'est que la mémoire est aussi en perte. Le propos d'utiliser le «sacre» populaire est comme une façon de se joindre au peuple dans un appel passionné consigné dans une série d'adresses au pays. De cette manière, les injonctions, les impératifs, les infinitifs à valeurs d'exhortation et les impératifs répétés

⁶³². Micheline Cambron, *Une société, un récit*, op. cit., p. 159.

⁶³³. Cécile Pelosse, op. cit., p. 247.

servent de ralliement avec le destinataire, le peuple, forme de l'engagement social. C'est par ce «sacre» populaire, que le poète «inaugure la légende moderne du Québec en créant la Batèche sur le modèle de la dèche et de "la Griesch d'hiver" de Rutebeuf. Il plonge dans la langue populaire, sans pour autant renoncer à la dignité littéraire»⁶³⁴. La recherche du pays se fait alors en deux étapes : d'abord une saisie, une prise de conscience de l'aliénation, ensuite vient une transformation de la réalité. Mais cette transformation, autre aspect de la marche, traverse la revalorisation de la langue natale; elle remplace la situation de silence qui avait pesée sur le peuple québécois. C'est dans ce sens que la lutte se donne la «mission de nommer le pays»; la redécouverte de la langue équivaut à la «redécouverte du pays, à la fois comme espace physique et social»⁶³⁵.

Ainsi, le premier vers de la deuxième strophe pose une tension idéologique, par l'opposition classe supérieure/classe populaire. La juxtaposition de «batèche» au terme «mère» peut être interprétée de deux façons : «la batèche ma mère»; dans la première, la mère peut constituer un vocatif, un appel du poète à la Vierge Marie pour lui parler de la batèche de vie, mais «ma mère» peut désigner aussi l'extension de sa révolte ou colère dans son sens le plus extrême. «La batèche» comme «colère» est la mère de notre vie, un dédoublement de la

⁶³⁴. *Ibid.*, p. 20.

⁶³⁵. Jacques Paquim, *L'écriture de Jacques Brault : de la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, Les presses de l'Université Laval, 1997, p. 103.

révolte, de la haine du poète contre l'Église. Il convient de signaler que l'Église jusqu'aux années 60 a été un appareil idéologique puissant du point de vue politique. En se posant «comme l'interlocuteur valable et l'intermédiaire légitime entre les Anglais et les Québécois»⁶³⁶, elle ira de concert avec les élites dirigeantes prôner un français dit international, en excluant le parler québécois, moyen de mieux exercer sa domination. Le projet d'entreprendre un programme d'alphabétisation est justifié par une rhétorique du messianisme, véhiculant des valeurs basées sur la conformité et occultant toutes les contradictions sociales et politiques.

Il reste à souligner que la dissémination du juron ne réside pas uniquement au niveau sémantique. Elle est aussi d'ordre rythmique-prosodique par l'accumulation de contre-accents dans la strophe. Relevons quelques exemples : «Ma mère», «(vi)e (de) vie», ce dernier contient le mot «vide» pour se référer hypothétiquement, à la vie privée de sens et d'identité, autrement dit le poète fait allusion à l'exclusion du sujet dans l'histoire : «tête de grand-père dans...». La troisième strophe met en relief la situation historique du sujet dépossédé. Mais le "je" comme être collectif est dépourvu de chemin, de signification, comme un individu ou une créature sans mémoire. Cette absence renvoie au manque de fraternité. Le silence se fait complice du manque d'expression du peuple identifié aux bêtes.

Le mutisme des bêtes dans les noeuds du bois

U U U U U U U

⁶³⁶. Chantal de Grandpré, *La poétique de Gaston Miron, op. cit.*, p. 208.

du chiendent d'histoire depuis deux siècles

U U U U U

et me voici

U U U

sortant des craques des fentes des soupiraux

U U U U U U U U

Le manque et la recherche du pays constituent deux réalités vécues par la littérature comme une *dichotomie* :

Avant 1960: l'aliénation, l'absence; après 1960 : le pays, l'enracinement. Ce genre de dichotomie méconnaît complètement la dynamique psychique et textuelle qui a permis à cette époque que la littérature québécoise cesse une fois pour toutes de se percevoir comme attardée et même archaïque, en se définissant comme pratique paradoxale : création et destruction, habitation et expérience des limites, affirmation et négation, simultanément, du sens de l'histoire⁶³⁷.

Ce mutisme dont parle le poète est converti en cri par l'image de violence alimentée par le "je" en action dont la voix est fort représentative. Le cri est synonyme d'évocation, d'appel, d'imprécation, de protestation. Dans «la batèche», il constitue «l'espace projectif de la voix dans le juron plusieurs fois répété»⁶³⁸. L'image de force et d'effort entraîne une lutte pour la récupération de la mémoire qui comblera cette absence. Ainsi, tout appel au passé constitue une forme de *retour du refoulé*, «tout se passe comme si la conscience contemporaine ne pouvait plus vivre le temps que sur le mode d'un incessant retour du

⁶³⁷. Pierre Nepveu, *L'écologie du réel*, op. cit., p. 53.

⁶³⁸. Yannick Gasquy- Resch, *Littérature du Québec : histoire littéraire de la francophonie*, Edicef/Aupelf, 1994, p. 142.

refoulé»⁶³⁹. Toutefois, ce passé est perçu non comme autorité, ni origine, mais comme une «présence» qui effectue le projet de construction d'une conscience saine, «habitée», vis-à-vis de la menace de néantisation de l'être. Pour cela, elle a entraîné la destruction «par tout ce qu'elle a renoncé à être pour “installer” son moi, et par ce néant où elle risque à tout moment de retomber»⁶⁴⁰. Cette conscience, véhiculée par la fonction métadiscursive du poème, apporte la mémoire devenue «vide»:

ma face de suaire quitte ses traits inertes
 je me dresse dans l'appel d'une mémoire osseuse
 j'ai mal à la mémoire car je n'ai pas de mémoire
 dans la pâleur de vivre et la noire des neiges
 je radote à l'envers je chambranle dans les portes
 je fais peur avec ma voix les moignons de ma voix.

La voix du *je*-énonciateur repose sur une pléthore de fonctions : elle est rythme, poésie, prophétie et pathos d'une collectivité dont elle se fait le héraut/héros :

Nous pouvons dire, dès lors, que la voix opère le passage de la subjectivité collective dans la syntaxe et jusque dans les mots et jusque dans les sons. La voix collective est convoquée et convocante, comme le signifiait bien le mot «batèche». Cette voix n'est pas abstraite : elle possède son histoire. Elle ne se dit pas d'une origine, mais des lieux où elle-même se donne à entendre. La voix appelle un espace [...]. Cette voix ne renie rien, ni la culture religieuse profondément inscrite dans l'héritage québécois, ni le bagage de chansons et de contes transmis de génération en génération, ni non plus la déculturation qui résulte de la situation linguistique difficile des Canadiens français au

⁶³⁹. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 90.

⁶⁴⁰. *Loc. cit.*

Canada et qui fait dire à Miron : «Je suis malade d'un cauchemar héréditaire. Je ne me reconnais pas de passé récent. Mon nom est «Amnésique Miron.»⁶⁴¹

Ensuite la voix fait éclater sa révolte une fois plus, toutefois de façon plus violente et convaincante. Les dédoublements d'expression indiquant la redondance du sens exploitent l'idée de diglossie et d'exclusion du sujet. Les canadianismes et les jurons sont affectés d'un double rôle syntaxique : sujet et adjectif. «Damned Canuck» signifie «le maudit canayen». Tout le poème alors est parsemé des caractéristiques de l'oralité qui se manifeste par les dédoublements d'expression en indiquant tant la diglossie et l'exclusion du sujet, qu'un certain sentiment d'impuissance.

Damned Canuck de damned Cannuck de pea soup
 U U U U U U U
sainte bénite de sainte bénite de batèche
 U U U U U
sainte bénite de vie maganée de batèche
 U U U U U U U
belle grégousse de vieille réguine de batèche.
 U U U U U U U U

Dans ce fragment, l'oralité se manifeste par l'insertion de termes ruraux comme «maganée», «grégousse» et «barouette», de l'anglicisme «pea soup», de la multiplication des mots-clés «damned canuck» et du juron affaibli «sainte bénite de batèche». La répétition tant lexicale que sonore/phonétique exerce aussi un rôle crucial dans la cadence rythmique qui fait de cette forme d'injure une sorte de litanie. Le «je» semble être en transe et exhorte.

Il reste aussi à souligner que le chemin n'est point une errance individuelle, isolée. Il est

⁶⁴¹. Yannick Gasquy-Resch, *op. cit.*, p. 142.

également un moyen de repossession linguistique par le biais de la poésie. Le sujet constitue lui-même le chemin dans ce sens en se faisant le porte-parole du peuple. L'acte illocutionnaire du poème s'effectue dans l'action multiple déclenchée par l'utilisation des verbes dans la première personne; le sujet réalise donc sa praxis :

je farouche de bord en bord
je barouette et fardoche et barouche
je vais plus loin que loin que mon haleine
je vais plus loin que la fin de l'éboulement
 Soudain j'apparais dans une rue au nom d'apôtre.

Le "je" prend conscience qu'il ne peut pas s'enfermer dans l'univers poétique sans s'exposer à un type d'aliénation. Donc, la poésie doit servir comme instrument d'orientation pour les hommes, pas comme un outil en soi-même. En se faisant un chemin pour les hommes, elle a le pouvoir de rassembler les gens pour les engager dans la lutte. Elle devient alors le moyen d'une solidarité. Dans ce sens, l'image devient d'autant plus épique, car le "vous" est invité à participer à ce projet d'identification accomplie par l'idée du terme «amironner», lequel véhicule l'image d'une reconnaissance sociale et fraternelle.

Je ne veux pas me laisser enfermer
 dans les gagnages du poème, piégé fou raide
 mais que le poème soit le chemin des hommes
 et du peu qu'il nous reste d'être fer
 laissez-moi donner la main à l'homme de peine
 et amironner.

L'autre strophe réalise un retour dans sa marche aux sources du pays. Plusieurs éléments de la nature et de l'histoire sont évoqués et contribuent à l'image du rituel dans l'errance. Ce sont eux qui actualisent tout un cosmos : «soleils», «érosions», «ciel», «loups»,

«forêts», «lune», «montagnes», «sol», «pluie» et «terre». Ces mots construisent l'espace d'une réalisation possible. Les effets synesthésiques, nombreux dans le texte, sont produits par ces images sonores/visuelles de la terre natale : par eux, on écoute, on touche, on regarde, on possède le pays. Par allusion aux Amérindiens, le poète s'identifie aux loups dans la ronde, comparée à la folie poétique. L'espace à conquérir se fait aussi un scénario de rêve et de liberté, de possession projetée dans l'avenir. La patrie pour Miron, c'est l'espace tant physique qu'idéologique; la patrie, dit-il, «c'est plus qu'un espace géographique, un endroit déterminé, espérant; ça réfère à un système de signes et de valeurs dans lequel je me transcende et à travers lequel je me réalise»⁶⁴².

Les lointains soleils carillonneurs du Haut-Abitibi
 s'éloignent emmêlés d'érosions
 avec un ciel de ouananiche et de fin d'automne
 ô loups de forêts de Grand-Remous
 votre ronde pareille à ma folie
 parmi les tendres bouleaux que la lune dénonce
 dans la nuît seméc de montagnes en éclats
 de sol tracté d'éloignement
 j'erre sous la pluie soudaine et qui voyage
 la vie tiraillée qui grince dans les girouettes
homme croa-croa
 toujours à renaitre de ses clameurs découragées
 sur cette maigre terre qui s'espace

La récupération des éléments indique un retour aux sources, en actualisant la mémoire

⁶⁴². Gaston Miron, *Conférence de presse du MDPPQ* le 8 mars 1971, Vidéo Toronto.

du peuple; tel que le souligne Yrénée Bélanger, le poète «seul et avec d'autres, dans une pratique écrite et parlée, [...] a tenté de récupérer et de revaloriser la mémoire de tous»⁶⁴³. Mais elle dit aussi la recherche du pays, du patrimoine national. À ce propos, Chantal de Grandpré nous explique : «le retour aux sources appelle des images d'enracinement, de continuité, de liens bénéfiques (route, pont, fleuve, arbre, fil, quenouille, rouet, demeure...)»⁶⁴⁴. D'ailleurs, c'est par le retour aux sources que le poète réalise un retour à soi avec l'idée du recommencement. Mais ce retour à soi n'est possible qu'au «pays réel» et «chez les siens». Bref, il faut réinventer le pays; pour le faire il est nécessaire que «l'imagination créatrice [recoure] aux éléments naturels, matériaux à l'état brut dont l'homme dut peu à peu acquérir la maîtrise pour habiter la terre.»⁶⁴⁵. Ce dialogue avec le passé est nécessaire pour que le Québec s'enracine, en participant à la modernité : «Le Québec aurait donc la chance de participer différemment à la modernité dans la mesure où il accepte de dialoguer avec son histoire, ses moeurs et sa tradition, lesquelles contribuent à son enracinement en Amérique du Nord»⁶⁴⁶.

La strophe suivante revalorise davantage l'expression familière par l'addition de «cré»

⁶⁴³. Yrénée Bélanger, *Gaston Miron : un homme et une œuvre en marche*, Université Montréal, 1985. p. 37. Thèse de doctorat.

⁶⁴⁴. Chantal de Grandpré, *La poésie de Gaston Miron*, op.cit., p. 87.

⁶⁴⁵. *Ibid.*, p. 88.

⁶⁴⁶. Linda Cardinal, *L'engagement de la pensée*, op. cit., p. 60.

(«sacré», «cher»). Ce terme est utilisé pour se référer de façon évaluative au sujet. Il se qualifie de «cré», «maudib», «raque», «raqué» en construisant l'image de la condamnation progressive qui diagnostique son aliénation. La malédiction est individuelle et aussi collective. Elle traverse les voies de l'Histoire du peuple. Ainsi, nous sommes devant le cri collectif dont l'accumulation des consonnes occlusives [k], [t], [b] et [p], fait l'écho. Le "je" rassemblé en outils des misères, se dépersonnalise pour tenter un rassemblement humain au plan collectif. Les termes «bataclan», «raque» et «raqué» forment une chaîne sémantique qui résonne dans le même sens : celui d'une humiliation. Le juron «batèche» réalise le chant de fond d'une réalité difficile à changer. Mais il est déplacé à la fin du vers pour figurer comme épiphore, tant comme le terme «raqué» a subi une variation qui sert d'emblème; il caractérise la situation de l'homme canadien-français à tous les niveaux : de son destin, de son expression linguistique, de son pays (comme espace géo-social) et de son histoire. Cette dernière englobe un ensemble, le "nous" dont la subjectivité est impliquée : «moi le raqué de partout batèche/nous les raqués de l'histoire batèche». La dernière strophe fait appel à un "vous" qui n'est pas un camarade; cette instance, surgissant quinze fois dans le texte, constitue la présence de l'altérité nuisible et dangereuse. À ce niveau, on note que l'effet polyphonique s'élabore par renvoi aux destinataires qui peuvent être les élites, l'Église et les Anglophones. L'image de l'humiliation est élargie par l'usage du terme «raqué», quatre fois employé, dont le poète juxte les deux plans syntaxiques : raquée fonctionne comme un nom masculin qui signifie «pauvre, état de ce qui est brisé», et comme adjectif «raquée», «épuisé». Le terme maintient la liaison avec la

forme anglaise du terme «racked» qui veut dire «tomber en ruine» dans l'expression «to go to rack and ruin»⁶⁴⁷ ou encore «se sentir douloureusement courbaturé». Ainsi, le poète se fait solidaire de la situation de l'homme canadien-français. La préoccupation du langage inclut deux situations extrêmes de la parole : le silence et le cri. Les deux sont complémentaires et contribuent à tisser l'attente du destinataire. Blanchot nous éclaire cette question :

Le silence est peut-être un mot, un mot paradoxal, de mutisme du mot (conformément au jeu de l'étymologie), mais nous sentons bien qu'il passe par le cri, le cri sans voix, qui tranche sur toute parole, qui ne s'adresse à personne et que personne ne recueille, le cri qui tombe en décri. Le cri, comme l'écriture (de même que le vif aurait toujours déjà excédé la vie), tend à excéder tout langage, même s'il se laisse reprendre comme effet de la langue, à la fois subit (subi) et patient, la patience du cri, ce qui ne s'arrête pas en non-sens, tout en restant hors sens, un sens infiniment suspendu, décrié, déchiffrable-indéchiffrable⁶⁴⁸.

De même, il est symptôme du grotesque dont nous parle Pierre Nepveu : «Mais grotesque, l'exploréen (plus ou moins pur) l'est aussi comme concrétisation et corporisation du langage lui-même, comme sexualisation de la pensée et du concept; *langage-hoquet*, *langage-crachats*, *langage fou-rire*, *langage-cri*, que Miron retrouvera dans "la Batèche" »⁶⁴⁹.

La prise de conscience de ce qui représente l'altérité s'impose vis-à-vis du "vous" par une résistance au niveau idéologique/linguistique. Certes, cette résistance se manifeste sous la

⁶⁴⁷. Robert & Collins, *Dictionnaire Français-Anglais*, Paris, Le Robert, 1987, p. 555.

⁶⁴⁸. Maurice Blanchot, *L'écriture du désastre*, op. cit., p. 86.

⁶⁴⁹. Pierre Nepveu, op. cit., p. 118.

forme de *litanie* (parodiée) par la répétition anaphorique du syntagme «je vous...» complété d'un verbe/je + verbe + complément et du parallélisme des jurons. Cela déploie une tendance vers l'action qui devient le leitmotiv du poème, révélant le projet social du poète. En parodiant la structure de la prière, le poète convertit le sens d'une passivité trouvée dans la parole originale dans une violence qui rend le discours revendicateur et souvent épique. Du côté du lexique, de nombreuses expressions l'attestent :

JE – «crache en chien de fusil»
 «garroche»
 «Haine»
 «Désirs homicide»
 «Magane»
 «Use»
 «Fait honte»

La force ne demeure pas sur le plan d'une action; se faisant réaction, elle est investie d'un tout du poète :

Vous pouvez me bâillonner, m'enfermer
je crache sur votre argent en chien de fusil
 sur vos polices et vos lois d'exception
je vous réponds non
je vous réponds, je recommence
je vous garroche mes volées de copeaux de haine
 de désirs homicides
je vous magane, je vous use, je vous rends fous
je vous fais honte
 vous ne m'aurez pas vous devrez m'abattre

La tête et la terre sont également imbriquées. Elles constituent deux images

symbiotiques qui se nourrissent mutuellement. La tête investit ce projet d'endurance et d'action planifiée, car elle est représentative de la mémoire manifestée par l'évocation de la nature. Elle est investie aussi d'une volonté d'appartenance exprimée dans l'appel constant des figures naturelles : le noeud du bois, les semailles nouvelles et ainsi de suite, tel qu'on le trouve dans les vers «les familles se desâment/et dans la douleur de nos dépossessions/temps bêcheur temps tellurique/j'en appelle aux arquebuses de l'aube/de toute ma force en bois debout». Une fois de plus l'arbre représenté dans le bois, fonde l'image d'une résistance attachée à la repossession de la terre. En outre, ces vers reprennent ceux de la strophe antérieure au juron. Le projet social du poète est rangé dans l'univers paysan auquel il est identifié par le travail de possession linguistique et socio-culturelle. Cela explique l'usage de termes «couenne» et «peau de babiche» qui indiquent par allusion à la peau protectrice des animaux, l'épreuve de cette dure résistance. Tous les éléments reliés au trait du sol instaurent indéfiniment un espace à conquérir par la force des idées et de la poésie. Ils nous renvoient également aux sources historiques dont nous avons parlé. La tête se fait le siège des configurations telluriques pour actualiser la signification de cette appartenance. Ce sont ces éléments telluriques qui font le lien entre la tête et l'action sociale. Ils disposent de la tête pour promouvoir le futur d'un pays, action compatissante faite en réseau. Ils rappellent le sentiment fraternel; la «famiiie» prend un sens large : de l'héritage du poète, mais aussi de la nation, le peuple du Québec. Ainsi, «partagé entre la haine et la révolte, [le poète], le rejeté, le dépourvu, le “Damned Canuck”

s'est insurgé contre la servitude qui accablait les siens, de père en fils depuis des générations»⁶⁵⁰. L'avenir restituera à l'homme sa liberté en s'opposant à l'idée d'étouffement, telle que contenue dans les premiers vers. Dans ce cas, le préfixe «dé» du terme «désinvesti» indique cette libération du «je» par rapport à l'altérité menaçante et une espérance de construction de la postérité dont le poète se fait le représentant majeur. Donc, pour se mettre en possession de la terre (être investi) il faut d'abord se débarrasser des valeurs imposées à l'autre.

Axel Maugey insiste sur la présence d'une violence, effet des procédés rhétoriques chez Miron : «Toute la poésie de Miron est un immense chantier, pourrait-on dire, où l'on *marche* (le pas, le pied). La multiplication des verbes forts insiste sur l'action qui peut déboucher sur les formes de la violence ; mais celle-ci reste contenue au prix d'un effort quasiment surhumain»⁶⁵¹. Les motifs de l'«errance», de la «marche», de la «dépossession», de l'«exaltation de la nature», de «l'appartenance à la terre» non seulement se chevauchent dans le texte, mais «s'enchevêtrent en rosace, avec au centre l'obsession de chaque instant, celle de «vivre libre»»⁶⁵². Cependant, ce réseau thématique ne se développe que «dans un double

⁶⁵⁰. Yrénée Bélanger, *op. cit.*, p. 37.

⁶⁵¹. Axel Maugey, *Poésie et Société au Québec (1937-1970)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1972, p. 176.

⁶⁵². *Loc. cit.*

mouvement d'affirmation [,] de dénonciation [et de négation]»⁶⁵³. Ce mouvement épouse le mouvement oscillatoire du rythme dont les contre-accent sont nombreux et privilégie les alternances rythmique-prosodiques des syllabes. On observe également une tendance à l'utilisation de l'alexandrin qui souffre une variation dans les coupures, mais celles-ci sont plus homogènes dans les strophes en forme de litanie où se concentrent les jurons. Cette oscillation tant au niveau de la métrique qu'au niveau des césures se fait de façon à ce que l'on perçoive le mouvement qui va de quatre en quatre, parfois de trois en trois «frappes» rappelant les frottements d'un tambour dans la marche :

La fonction de la marche, tout en alimentant les différents thèmes de l'œuvre qui se crée, ponctue avec force et insistance la démarche constructive que l'auteur prête à l'élaboration de son œuvre, tant en poésie qu'en prose. La marche agit comme un rappel rythmique, progressif, qui confère aux différentes composantes de l'œuvre une certaine homogénéité de composition en regard des nombreux choix qui s'offrent à l'écrivain dans le développement et le traitement des thèmes inventoriés⁶⁵⁴.

parmi les hommes dépareillés de ces temps = 12

U U U U U U U U

je marche à grands coups de tête à fusée chercheuse = 12

U U U U U U U U

Avec de pleins moulins de bras sémaphore = 12

U U U U U U U U

Du vide de tambour dans les jambes = 9

U U U U U U

Je traverse de jour de miette de pain = 12

U U U U U U U U

⁶⁵³. *Ibid.*, p. 177.

⁶⁵⁴. Yrénée Bélanger, *op. cit.*, pp. 28-29.

je traverse le cercle de l'ennui perroquet. = 12
 U U U U U U U

Nous sommes en désaccord avec Chantal de Grandpré lorsqu'elle parle d'une «absence de rythme» chez Miron. L'effet de «balbutiement syntaxique»⁶⁵⁵ qu'elle mentionne n'exclut absolument pas la présence d'un rythme, quand même il serait syncopé, irrégulier. Dans ce cas, on préfère accepter le point de vue de Michel Lemaire qui reconnaît une «difficulté du poète à respirer de son propre souffle, à atteindre cette liberté fondamentale d'un homme et d'un artiste de parler à son rythme et avec ses mots»⁶⁵⁶, qui renvoie à la conception du rythme comme «l'oscillation de régularité et d'irrégularité»⁶⁵⁷ qui travaille les mouvements de distension, d'expansion, un désir d'infini de la poésie. Cette difficulté renvoie au dilemme d'une voix «tourmentée, douloureuse et parfois chargée d'espérance d'une génération avide de fraternité, de reconquête, d'invention de «répréhension» du monde, et qui aspire à l'autonomie»⁶⁵⁸. Le rythme et ses hésitations communiquent une esthétique du paradoxe dont

⁶⁵⁵. L'auteur explique que l'absence de rythme est «le balbutiement syntaxique» comme résultat de «l'émotion qui trouble la parole, aux limites de la paraphrasie et de l'aphasie (dont Miron n'a peut-être jamais entendu parler)» in *La Poétique de Gaston Miron*, p. 51.

⁶⁵⁶. Michel Lemaire, «La métrique de Gaston Miron», in *Voix & Images*, vol. 45, n° 3 printemps 1990, p. 407.

⁶⁵⁷. Michel Deguy, «l'infini et sa diction» in *Poétique*, vol. 40, nov. 1979, pp. 436-437.

⁶⁵⁸. Axel Maugey, *Poésie et Société au Québec (1937-1970)*, op. cit., p. 114.

la négation et l'affirmation sont les indices constitutifs. Ce paradoxe se trouve dans le projet de destruction : «Dire le réel, écrire vrai, c'est à la limite détruire tout ce qui en soi, ou hors de soi, se dérobe à l'absolu présent. Négation du littéraire qui, comme chez Miron et Aquin, est l'affirmation détournée d'une autre littérature, basée sur une esthétique du paradoxe»⁶⁵⁹. Il nous semble que ce paradoxe a reçu un traitement différencié par Claude Filteau qui emploie le terme «balancement». Il est synonyme d'une alternance dont «l'effort et repos; combat et inquiétude»⁶⁶⁰ fondent le rythme. D'après l'auteur, dans ce poème «c'est le juron, porteur d'une dénomination négative, qui veut ponctuer le rythme de la phrase»⁶⁶¹. De plus, il participe de l'énonciation qui est «en partie a-temporelle [et] permet de jouer sur le double registre d'une discontinuité créatrice (poème-litanie, poème-jazz⁶⁶² qui crée-détruit l'histoire et montre l'histoire comme création-destruction) et d'une équivalence entre les différents moments»⁶⁶³.

Nous sommes ainsi placés davantage face à des manifestations d'une dualité agissant

⁶⁵⁹. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 19.

⁶⁶⁰. Jacques Brault, «Gaston Miron», in *Europe*, n° 478-479, mars 1969, p. 156.

⁶⁶¹. Claude Filteau, «Le discours épique chez Gaston Miron», *op. cit.*, p. 90

⁶⁶². Il reste à signaler que pendant les années 50 le «jazz» a été considéré comme la musique authentique et l'irrégularité idéale du peuple aux États-Unis et que ce rythme constitue un moment de légitimation de l'art populaire. Cf. John Frow, *Cultural Studies et Cultural Value*, Clarendon Press, Oxford, 1995, p. 157.

⁶⁶³. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 87.

sur plusieurs registres chez le poète. Il y a une dichotomie identitaire et si, du point de vue social, «l'identité du poète n'est sûrement pas dans ses papiers de poésie», où donc se trouverait-elle? Certainement pas dans une société trop indifférente au rôle social de l'artiste. C'est en ce sens que Dominique Maingueneau a pu parler de la paratopie de l'écrivain. Il est pris «entre deux chaises», d'où l'oscillation de ses propres fidélités : prose/poésie, écrit/parler, littérature/vie. Aucun de ces éléments ne peut s'arroger l'exclusivité.

Dans le poème de Manuel Bandeira «Oração à Santa Teresa»⁶⁶⁴, la structure du texte oscille entre l'exhortation du divin et du gouvernement d'une façon sous-jacente, mais nous remarquons aussi un retour au passé, manifesté par l'emploi des verbes à l'imparfait et par le ton nostalgique en filigrane. Tout le poème se construit en forme de litanie où les impératifs, l'appel à un "vous" et l'énumération sont les procédés rhétoriques les plus frappants. Le texte est constitué par six strophes de longueurs diverses. La métrique est un peu irrégulière. Dans

⁶⁶⁴. Notre traduction : Sainte Thérèse, aie pitié de nous/Habitants de Santa Teresa/Sainte Thérèse aie pitié de nous/Habitants de Santa Teresa/Il y a longtemps le train était au large de Carioca, derrière la fontaine publique/Dans la gare il y avait une maison de fruits/où le chef de famille pouvait s'acheter du beurre sans sel/la boîte de biscuits Aimoré/la langue du Rio Grande/L'homme des confitures recevait des messages, gardait des paquets/de temps en temps il y avait un désastre, un accident dans la manœuvre de la remorque./Bon temps où il y avait un accident/car aujourd'hui c'est là très difficile/Dans la montée des fonds du Théâtre Lyrique./Sainte Thérèse, aie pitié de nous/Habitants de Santa Teresa//Sainte Thérèse aie pitié de nous/Habitants de Santa Teresa/aie pitié de nous auprès du maire de la ville/aie pitié des phtisiques/aie pitié des cardiaques/aie pitié des misérables/aie pitié des gens de peu de souffle/aie pitié de moi et du peintre Arthur Louis./Dans les fonds du théâtre Lyrique il y a un urinoir/aie pitié des donzelles du bidonville obligées de passer tous les jours devant le urinoir/Sainte Thérèse prends pitié de nous/Habitants de Santa Teresa/nous sommes en train de manger du côté pourri /Il y a un an.

la première strophe, l’auteur invoque la sainte pour qu’elle intervienne dans la situation socio-économique des habitants du quartier Santa Teresa. L’insistance du “nous” se fait objet d’un appel insistant et dramatique. Le nom de la sainte apparaît quatre fois correspondant au nombre du “nous” dans la forme pronominale (deux fois) et dans la forme d’apposition «habitants», en indiquant la présence de la communauté.

Santa Teresa olhai por nós
Moradores de Santa Teresa
Santa Teresa olhai por nós
Moradores de Santa Teresa⁶⁶⁵

Le retour au passé lointain amorce le vers par l’adverbe de temps «Antigamente» (Jadis). Ensuite, les images sont incorporées à une énumération longue du type accumulatif⁶⁶⁶. Il est important de mentionner que cette ressource complète le programme pragmatique de la litanie, car il sert à amplifier l’idée centrale du poème et à prolonger l’attente du destinataire vis-à-vis des intentions de cette prière. Ainsi, nous pouvons même parler d’une amplification facile, parce que les syntagmes répétés sont de même nature et jouent la même fonction.

Antigamente o bonde era no Largo da Carioca atrás do chafariz
 Na estação tinha uma casa de frutas
 Onde o chefe de família
 Podia comprar a quarta de manteiga sem sal
 A lata de biscoitos Aimoré
 A língua do Rio Grande

⁶⁶⁵. Manuel Bandeira, *Poesia completa et prosa*, op. cit., pp. 395-396.

⁶⁶⁶. Cette caractérisation nous est donnée par Bernard Dupriez qui considère le plan sonore des mots. Tant l’accumulation que l’énumération «ne sont pas toujours nettement distinctes» Cf. Bernard Dupriez, *Gradus: les procédés littéraires*, op. cit., pp. 21-23.

O homem das balas recebia recados, guardava embrulhos
De vez em quando havia um desastre na manobra do reboque

Bom tempo em que havia desastre na manobra do reboque!
Porque hoje é ali no duro
Na ladeira dos fundos do Teatro Lírico.

Santa Teresa olhai por nós
Moradores de Santa Teresa,
Santa Teresa rogai por nós
Moradores de Santa Teresa
Rogai por nós junto ao prefeito da cidade.

Rogai pelos tísicos
Rogai pelos cardíacos
Rogai pelos tabéticos
Rogai pela gente de fôlego curto
Rogai por mim e pelo pintor Artur Lucas.

Nos fundos do Teatro Lírico
Tem um mictório
Rogai pelas donzelas do morro obrigadas a passar diariamente em frente do mictório

Santa Teresa rogai por nós
Moradores de Santa Teresa
Estamos comendo da banda podre
Faz um ano.

Dans ces vers, les traits d'oralité sont indiqués par l'emploi du «bon temps» en début de phrase et le changement des fonctions syntaxiques dans le vers «Car aujourd'hui c'est là dans le dur»; «dur» (adjectif) fonctionne ici comme nom pour désigner les difficultés de la vie de ces gens; dans ce cas les éléments lexicaux tels «montée» et «fonds» renvoient à l'état d'obstacle vécu par les misérables dans la société. L'exclusion de ces derniers est également dénoncée par le poète. La strophe est suivie par le même refrain en forme de prière, mais il est encore plus développé. Le poète fait une allusion négative aux représentants de la municipalité

de la ville qui se montrent négligents face à leurs obligations. Dans le dernier quatrain, l'appel à l'intervention sur le monde possible de la politique indique d'abord un mépris des services publics dans la ville et l'incapacité du peuple à revendiquer ses droits : «*Estamos comendo da banda podre/Faz um ano*». Les deux derniers vers de la dernière strophe présentent indéniablement un registre populaire familial. L'expression «manger du côté pourri» («*comer da banda podre*») s'enrichit de multiples sens. Cette expression en portugais peut signifier «supporter des travaux lourds», «traverser les déceptions apportées par les circonstances», «subir des privations et des difficultés». En effet, le poète se réfère à l'administration incompétente de la ville du Rio de Janeiro qui méprise les segments plus modestes et défavorisés de la société. Donc, le vers révèle la souffrance du peuple livré à l'injustice et à la négligence du gouvernement.

Du point de vue de la forme du poème, nous revenons une fois de plus sur la parodie et l'oralité. La parodie comporte deux effets spéciaux : un effet comique et un effet ironique. Les deux sont le fondement de l'*éthos* de la parodie. Elle suscite chez le lecteur «un état affectif particulier». Pour cette raison, les répétitions sont les opérateurs mobiles par excellence de cette figure. Les réitérations jouent ici un rôle crucial dans la configuration sémantique du poème. Ils s'apparentent à la forme reconnaissable de la prière, mais au service de la revendication sociale : «déjà limitrophe du commun, cette écriture incorpore tout naturellement le cliché dans le texte, mais, en le ressassant sans cesse et en le plaçant dans des situations très

diverses, en montre l'absurde»⁶⁶⁷ d'une situation collective impraticable. Linda Hutcheon éclaire la question de l'interpénétration de ces deux composants constitutifs de l'*éthos* : «En tant que discours ambivalent, porteur de répétition et de différence, d'admiration et de distance, elle fonctionne en effet sur le modèle de l'ironie, qui marque une différence par le moyen de la superposition.»⁶⁶⁸.

Étant donné que l'ironie et la parodie «opèrent toutes deux sur deux niveaux», la proximité et la distance, la répétition et la différence, c'est dans le deuxième rameau qu'on peut trouver sa signification essentielle. Quand le poète s'approprie une forme pour lui donner une autre signification, il opère un processus de *transcontextualisation*, autrement dit, dans le poème étudié, l'auteur adopte la structure de la litanie pour lui conférer un contexte nouveau, socio-pragmatique. Donc la forme émigre du contexte religieux au contexte socio-politique. Cette transcontextualisation se réalise à l'intérieur du projet de rupture et de transgression intrinsèque à la modernité. Mais cela n'est faisable que par l'incorporation de modèles : «pour qu'il y ait transgression, il faut en effet qu'il y ait reconnaissance et incorporation des modèles. En outre, se moquer de certaines conventions comme le fait la parodie, c'est les reproduire et assurer leur continuité»⁶⁶⁹. L'appropriation du modèle permet le dialogue avec le passé. Ce dialogue établi par la parodie communique une dualité : d'un côté, elle l'affirme, d'un autre

⁶⁶⁷. Pierre Van Den Heuvel, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁶⁸. Linda Hutcheon *apud* Daniel Sangsue, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, p. 53.

⁶⁶⁹. Daniel Sangsue commente le travail de transformation en présentant la pensée de Michelle Hamoosh. *Cf. op. cit.*, p. 54.

côté, elle le nie par l'instauration de nouvelles significations. La prière est remodelée en fonction des soucis et des préoccupations du présent comme, par exemple, celle de dénoncer une réalité parsemée d'injustices sociales. Ainsi, loin de constituer une simple appropriation inscrite dans cette dualité, nous sommes amenés à croire à un dépassement de celle-là pour aboutir à une transformation du passé/présent. Ces deux instances marquent une distinction des valeurs : «Antigamente»/«Hoje». En cela réside le mérite de la parodie chez Bandeira. Par l'imitation, se faisant à la fois comique et ironique, la parodie nous offre une nouvelle vision d'un passé caduc, vicieux. Elle a un pouvoir régulateur du sens et invite le lecteur à participer à cette valeur affective de manière critique et innovatrice. Le lecteur est sollicité à comparer les «textes» (le canonique de l'Église) et retenir le contexte nouveau par la distorsion de ces traits particuliers : «cette transformation [...] passe par la distorsion de traits stylistiques, l'inversion de valeurs, la transposition dans un contexte nouveau, incongru et souvent trivial»⁶⁷⁰. En ce sens, l'oralité, par le biais de la parodie, joue son rôle social.

Tenons compte maintenant d'une tension rythmique qui s'explique par l'opposition entre deux modes discursifs : la litanie et le récit. Ces deux modes activent d'autres systèmes dont le métrique, le syntaxique et le phonétique. Ils peuvent contenir des traits d'opposition dans la façon dont ils sont organisés. En ce qui concerne la disposition des syllabes, nous remarquons un contraste entre les vers symétriques (neuf ou dix syllabes) dans les refrains et les vers dissymétriques dans la forme narrative. Du point de vue syntaxique, observons un regroupement des vers formés par la même structure syntagmatique dont le vocatif + le verbe

⁶⁷⁰. *Ibid.*, p. 57.

à l'impératif + complément pour les requêtes⁶⁷¹ dont les ordres, les supplication ou la litanie, comme dans cet exemple : «Santa Teresa olhai por nós...» ou sujet + verbe transitif + complément pour les formes narratives. Ces groupes sont constitués à l'aide de la répétition, ou de l'énumération abondante dans le texte. En plus, à l'aide de la jonction de certaines voyelles et des différences accentuelles, notons une figure contrastée élaborée par la concentration des voyelles nasales dont [ã], [ẽ], [ĩ], [õ] et [ũ] dans les éléments lexicaux «santa», «antigamente», «estação», «tinha», «uma», «compra», «manteiga», «sem» et «fundos» en contraste avec les voyelles orales [a], [o] dans les termes «Teresa», «olhai», «moradores», «atrás», «chafariz», «casa», «carioca», «quarta» et «sal». Ajoutons à ceci, les différences accentuelles qui confèrent une ondulation au rythme. On en registre deux types prédominants : prosodique-rythmique et prosodique-prosodique. Le premier s'est manifesté dans les vers : «Santa Teresa...», «Fundos do teatro...» et le deuxième dans «moradores de Santa Teresa», «Comendo da Banda podre Santa Teresa». Les deux vers ont un balancement qui rompt la linéarité discursive distinctive à la forme de la prière. Le poète effectue donc une transgression qui s'associe à une intention plus vaste. Cette transgression peut se ranger dans les projets de résistance contre l'élément étranger, dont parle avec justesse Marilena Chauí : «la culture populaire ou le populaire dans la culture devient le fondement des nationalismes émergents»⁶⁷².

⁶⁷¹. Jacques Moeschler et Anne Reboul nous expliquent que ces types de requête ont souvent «la forme d'un groupe verbal (verbe seul ou accompagné d'un groupe nominal), accompagné ou non d'une formule de politesse du type *s'il vous plaît* ou *je vous en prie*.». Cf. *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, op. cit., p. 52.

⁶⁷². Marilena Chauí, op. cit., p. 19.

Cette remarque nous semble assez romantique si elle est prise à la lettre; toute tentative de valorisation du populaire et d'un certain passé s'inscrirait dans les préoccupations brésiliennes des années 60 où la culture populaire a été perçue de façon ambivalente. À l'instar de l'opinion de certains représentants de la classe dirigeante pour qui la culture populaire est uniforme, voire inférieure, en s'opposant à la culture érudite, la culture populaire doit être conçue comme un ensemble de représentations diverses du peuple. Dans cette voie, il nous semble que les deux couches sociales représentées dans le texte – l'élitaire et la défavorisée, comme l'atteste l'usage plurivoque du terme «banda» (côté) – sont hiérarchiquement mises en question par la configuration de la problématique de l'autorité abusive vis-à-vis du citoyen dans un système qui favorise la classe dominante au détriment de l'autre. Ces différences sont inscrites dans la dualité entre l'individu et la personne. Roberto da Matta nous apprend que, dans la société brésilienne, la dialectique des deux instances intensifie l'abîme entre les deux classes sociales. Par le rituel systématique de l'autorité (les forces armées, l'élite, l'État) les citoyens ont leurs droits déviés. Autrement dit, en tant qu'individus, les citoyens ont plein droit à la liberté, à l'expression, à la santé, à la sécurité et au traitement égalitaire. Comme «personne» le traitement est complètement l'inverse : «Dans la société brésilienne [...] la loi générale et égalitaire sert souvent de moyen déterminant de sujétion et de différenciation politique et sociale.»⁶⁷³. Ainsi, l'infériorité du peuple est fortement manifestée dans l'appel à la figure féminine sacrée, «Sainte Teresa», en association à la Vierge Marie. Soulignons que la subversion sémantique qu'opère le poète recoupe le plan idéologique du contexte brésilien. Il

⁶⁷³. Roberto da Matta, *op. cit.*, p. 226.

est connu de tous que dans les pays de l'Amérique latine en général, la figure masculine occupe le centre. C'est l'homme qui dans tous ses rôles (le grand-père, le père, le frère, le politicien, le prêtre, le curé) dirige, ordonne, prend les décisions, en s'assignant une place à un niveau supérieur à celui de la femme. Dans le poème, cet ordre est renversé : c'est plutôt la femme qui prend la place centrale. En incarnant la figure maternelle, plus chaleureuse, Sainte Thérèse est la «mère» salvatrice du peuple, elle appartient au monde sacré, mythique de la religion catholique, prédominante au Brésil. Elle est d'ailleurs l'élément d'intercession, l'entité qui effectue le passage entre les deux instances extrêmes : le peuple et les représentants de la municipalité. Son évocation par le poète vient briser la relation entre l'autorité (représentée par l'homme) et le peuple. Elle représente un moyen de guérison sociale et politique des opprimés et se pose en mère protectrice. Au niveau de l'imaginaire, cette fonction peut compenser l'exclusion ressentie non seulement par les femmes, mais aussi par le peuple. Ce sentiment d'exclusion a été bien traduit par Roberto da Matta :

Au Brésil [...] l'individu entre en scène chaque fois que l'on se trouve confronté à l'autorité impersonnelle de la loi ou de son représentant. C'est ce qui nous amène à utiliser le «Savez-vous à qui vous parlez?» ou des formes plus subtiles ou délicates pour révéler notre «véritable» identité sociale; non plus en tant que citoyens de la République, égaux devant la loi, mais en tant que personnes de la société, en relation avec certaines personnalités et nous situant, par-là même, au-dessus de la loi. Voilà la manière de hiérarchiser les relations et de les maintenir distinctes⁶⁷⁴.

Tout cela est pris en charge par la poésie de Manuel Bandeira. D'abord, dans le rythme; il est marqué par une oscillation de deux formes qui s'entrecroisent à l'intérieur du

⁶⁷⁴. *Ibid.*, p. 225.

poème, ce que nous remarquons autant dans la forme de la prière que dans la forme narrative. Cette dernière est marquée par une irrégularité métrique, la première est découpée en vers de sept syllabes et ses variations en huit qui indiquent l'emprunt à la forme de la chanson de ronde de l'univers populaire enfantin. Les accumulations des occlusives [t] et [p] à l'intérieur de la strophe, ainsi que des assonances nasales et orales collaborent à cette dynamique rythmique et orale. Collaborent également dans le même sens les allitérations et les assonances vocaliques, le mouvement oscillatoire des accents et des contre-accents. Sous-tendant cette oscillation, la subjectivité du texte dénoue la voix d'un "je" qui devient un "nous" nostalgique, triste, revendicateur et en souffrance, ce que suggère le terme «dor» («douleur» au singulier, au pluriel «dores») dans le mot «*Moradores*». De fait, la douleur est ancrée dans la subjectivité individuelle et collective de la société nordestine (la pauvreté, l'ignorance, la laideur), et le poème de Bandeira témoigne de l'existence d'une tension gérée par l'insertion de l'oralité dans l'écrit. Cependant, cette forme hybride, par toutes les caractéristiques qu'elle fait ressortir, multiplie les possibilités sémantiques et pragmatiques du poème. Nous l'avons vu, l'oralité du poème est loin de constituer une trace d'effacement de la subjectivité. Engendrée «dans l'obliquité du dire métaphorique ou anaphorique», comme nous avons remarqué, elle «signifie l'engagement du Je dans une situation d'énonciation qui transforme les valeurs de sens des énoncés», ce qui justifie «pourquoi le lyrisme est déjà du discours avant d'être un genre relevant d'un ensemble de marques illocutoires codifiées par la langue»⁶⁷⁵.

⁶⁷⁵. Claude Filteau, «Rythme de tensions et rythme d'intention : à propos du lyrisme moderne» in *op. cit.*, p. 16.

* * *

Nous avons vu que le phénomène de l'oralité fait partie de l'expressivité du discours. Remarquons quelques ressemblances entre la poésie de Miron et celle de Bandeira. Elles s'approprient les mêmes procédés rhétoriques et stylistiques, dont la parataxe, la répétition et le rythme alliés au programme de transgression discursive opérée par l'ironie et par la parodie. Ces figures viennent compléter le réseau de significations interprétatives de ces textes. La forme de la prière, la litanie, n'est qu'un exemple. Un autre aspect convergent est celui de la tendance à l'inachèvement du texte. Grâce aux ressources des coupes, suspensions, blancs, juxtapositions, syncopes, l'écriture nous met devant un inachèvement poétique. Plus accentué chez Miron que chez Bandeira, ce phénomène a une signification diverse dans les deux poésies. Pour Gaston Miron, il est associé au manque d'identité de l'homme québécois, signe de la dépossession, tandis que pour Manuel Bandeira, il indexe la censure inscrite dans la dualité l'individu/la personne. Pour répondre aux besoins de l'expressivité, le discours s'organise de façon chaotique, ce qui bouscule l'ordre naturel de la langue. Tout cela s'élargit sur la dimension pragmatique et la force illocutoire du discours. Même les éléments les plus triviaux contribuent à la dynamique expressive et produisent un certain impact sur le lecteur. Cet impact peut être envisagé sous une forme négative selon laquelle l'oral fait ressortir une agressivité, une anormalité et une absence, comme l'atteste la citation suivante :

Aux mots défectueux se substituent les paroles qui doivent leur restituer la valeur agressive de l'oral. Cette substitution qui, évidemment, se fait par le moyen du signe écrit est obtenue par une imitation du verbal : l'absence de ponctuation, une syntaxe anormale, désarticulée, elliptique; un vocabulaire incohérent approximatif; des associations confuses; une progression perturbée et anarchique. [Ce désordre] épouse le mouvement spontané et auquel elle emprunte la puissance illocutoire.⁶⁷⁶

Cependant, compte tenu de ces traits tirés de l'oral, il faut s'interroger sur l'aspect communicationnel que possède l'oralité. D'abord, nous le répétons, elle essaie à rétablir une homéostasie au discours par la réunion de l'oreille à l'oeil, ce qui met en valeur la participation des interlocuteurs pour la réalisation d'un art total. En second lieu, il faut noter que la conjonction de traits étudiés, dont ceux de l'oralité, rend le discours plus expressif et spontané; cette spontanéité fait ressortir une identification entre les parties impliquées (le poète et le lecteur) qui participe à un pouvoir mnémotechnique. En troisième lieu, cette récupération de traits empruntés à l'oral, même de «valeur [parfois] agressive», sert comme moyen de ralliement entre les interlocuteurs et l'œuvre. Plutôt que de privilégier la norme, l'oralité la remet en question par toutes les stratégies rhétoriques intertextuelles, de façon à valoriser la diversité par l'insertion des éléments du quotidien, de l'imaginaire collectif, des croyances et du vécu du peuple.

En participant à la fois à la fonction expressive, conative, phatique et poétique de Jakobson, l'oralité répond à la nécessité de la convivialité. Elle crée un espace de socialisation,

⁶⁷⁶. *Loc. cit.*

de partage dans la mesure où le public se reconnaît dans la lecture-écriture du poète. Comme le souligne Henri Meschonnic, «à l'oralité du texte répond l'oralité du lecteur, et de l'enseignement comme lieu des reconnaissances et pas seulement de la répétition⁶⁷⁷». En ce sens, nous croyons que l'oralité joue un rôle historique, social, esthétique et littéraire de grande importance.

Par ailleurs, elle présuppose deux stratégies majeures qui dénoncent une attitude idéologique, en attestant son lien avec la subjectivité discursive; l'insertion de la trivialité et le refus du «haut style» sont des signifiants d'une intentionnalité, d'une mise à la portée du public. Par cette idéologie «populiste», l'oralité vient pourtant renforcer la capacité poétique au moment où elle semblait s'en éloigner dans le processus créateur. Elle devient une stratégie du discours poétique et déclenche, associée à celui-ci, un réseau d'interprétations diverses chez le peuple-récepteur; confronté «à une forme symbolique», le récepteur s'engage ainsi dans «un réseau de significations, généralement plurielles [...]»⁶⁷⁸. L'oralité prouve ainsi son importance idéologique dans un ensemble de connotations socio-politiques et culturelles. Par ailleurs, mentionnons la brièveté de la forme, les changements de mode discursif ainsi que la récurrence de déictiques et de marques d'énonciation : l'apostrophe, le vocatif et les interjections.

Quant aux dissemblances, notons deux aspects distincts : les marques de polyphonie

⁶⁷⁷. Henri Meschonnic, «Littérature et oralité» in *op. cit.*, p. 26.

⁶⁷⁸. *Ibid.*, p. 11.

et l'utilisation de registres de parole. Chez le poète québécois, les marques de polyphonie se trouvent au niveau de la réception, par ce que le "vous" peut connoter :

à la fois, le pays, le peuple, la nation, l'ennemi; chez le poète brésilien, par contraste, elles se trouvent du côté du destinataire qui peut être le *je*-énonciateur, l'enfant, le père et ainsi de suite.

Nous observons également une distinction dans l'usage de registres de parole. Miron utilise les anglicismes et les jurons de façon plus affaiblie, et de façon plus remarquable, le registre paysan (les canadianismes, en l'occurrence); parallèlement Bandeira valorise les registres paysan et populaire. Les ressemblances ne laissent guère de doute, même sur le plan de la reconnaissance chez le destinataire et de la prise de position à travers la valorisation de certains traits régionaux (Bandeira) ou nationaux (Miron). De cette manière, la trace de l'oralité dans le discours poétique des deux poètes ne vise pas seulement à satisfaire une fonction esthétique mais elle répond aussi à une fonction pragmatique du littéraire. Il est toutefois important de mieux situer cette dernière à la lumière idéologique qu'elle convoque via l'oralité, car, comme l'affirme de Grandpré, «l'oralité est un choix politique et on a vu [que les poèmes de Miron] inscrivent justement l'histoire de l'oppression [...]»⁶⁷⁹. L'oralité dont on parle réfère à l'action illocutoire. Il s'agit d'une oralité épique, selon Serge Pey :

L'épopée contemporaine de la poésie orale d'action correspond encore à la définition qu'en donnait Aristote, sur son caractère grave, son ton «pathétique». Une poésie de

⁶⁷⁹. Chantal de Grandpré, *La poétique de Gaston Miron, op. cit.*, p. 278.

douleur collective, marquée par un mythe qui fonde le peuple. [...] L'oralité d'action a donc, si ce n'est un contenu politique parfois une intention politique⁶⁸⁰.

On a vu de même deux aspects cruciaux dans cette oralité épique. D'abord, celui de la mémoire, car le poète se pose en défenseur du patrimoine linguistique, culturel du peuple. Ainsi les traits empruntés à l'oralité seront promus «reliques» ou «survivances». Comme tels, ils nous ramènent aux sources du pays où se décèlent une culture et une histoire. L'autre aspect impliqué dans l'oralité épique est la résistance à l'idéologie hégémonique de la culture adverse. C'est pour cela que le texte se construit en parataxes et en lacunes. Celles-ci indexent le refus d'un «texte immobile et fixe dans sa signification ou dans sa forme»⁶⁸¹. Se fonde ainsi, un espace alternatif de communication, où prennent place les défavorisés du Québec et du Nord-Est du Brésil. L'insertion de l'oralité dans le discours, rompt avec les formes canoniques imposées par les élites pour proposer la construction d'un discours viable pour la collectivité. Ainsi, quand Miron et Bandeira s'approprient ses traits expressifs, ils réalisent simultanément un choix linguistique et historique; ils communiquent une conception de l'homme distincte de la conception élitiste stéréotypée. Du même coup, la mise en valeur du «langage méprisé» correspond à la mise à l'honneur de l'homme ordinaire colonisé.

Bref, l'oralité prouve son importance idéologique. Orientée soit vers le ludique et le

⁶⁸⁰. Serge Pey, *op. cit.*, pp. 651-652.

⁶⁸¹. Ewa Sroka, *op. cit.*, p.179.

social, comme le fait Bandeira, soit vers la revendication politique, comme le fait Miron, l'oralité intrinsèquement ralliée à l'expressivité et à la fonction phatique du langage, brise les stéréotypes, relance une nouvelle histoire, crée une légitimité d'appartenance.

Conclusion

En guise de conclusion

Nous avons examiné comment la poésie peut porter un engagement soit social soit politique. Nous espérons avoir réussi à montrer ces formes d'engagement à travers le travail d'écriture du poète, et ce, grâce à une approche pragmatique appliquée à la littérature qui, inspirée de la rhétorique ancienne, permet d'interpréter la rythmique de la subjectivité, y compris son émotivité comme étant à la portée d'une praxis collective.

D'abord, envisageons le rôle de la pragmatique. En tant que domaine fertile du savoir linguistique, la pragmatique cible essentiellement la communication de l'œuvre avec le public. Dans ce sens, les œuvres étudiées sont fort représentatives. Elles sont impliquées dans un projet d'engagement du poète qui se dit à la fois socio-culturel et socio-politique. Comme nous l'avons observé, l'approche pragmatique – par la dimension sémantique de l'œuvre et par la dimension matérielle du poème à la lumière du contexte social et culturel –, nous permet d'identifier l'implication du sujet dans son propos d'engagement. Ainsi, par cette matérialité qui s'élabore, la conception de l'œuvre littéraire qui se suffit à elle-même est écartée. Autrement dit, l'œuvre n'est plus conçue comme son propre principe et sa propre fin. Par cet engagement, le poète la pense en raison d'un projet de nature éthique qui comporte une certaine vision de l'homme et de sa réalité pour aboutir à l'exercice de la liberté. En cela réside la contribution de Sartre; il butte sur la conception du langage selon laquelle « le langage

est utilitaire par essence et il remplit une fonction instrumentale»⁶⁸², celle de communiquer quelque chose; la poésie est transitive dans la mesure où la subjectivité s'exprime à un "tu"/vous" visant la transmission d'idées, de sentiments, d'opinions, de parti pris et ainsi de suite. Cela implique non seulement l'arrangement des mots, mais aussi du silence, le non-dit qui incorporé au discours porte des significations. Mettons en valeur le domaine de l'action qu'implique l'engagement et, par conséquent, sa portée pragmatique. En effet, toute forme d'engagement est un refus à la passivité et ou à l'impartialité de l'écrivain. L'action s'explique par le fait que l'écrivain veut persuader le lecteur, son public à prendre une position, donc à agir; l'œuvre est envisagée comme une force motrice qui peut provoquer des réactions chez le lecteur. Ce n'est pas parce que le symbolisme a valorisé plus la poésie en affirmant de l'autonomie du poème, qu'il ne faut pas la considérer comme forme incommunicable. Ce qu'on peut tirer de la pensée de Sartre, malgré la préférence qu'il accorde à la prose comme utilitaire et transitive, au détriment de la poésie (qui résiste à tout engagement, donc intransitive), c'est qu'il met en lumière la valeur sociale de la littérature, peut importe ses genres ou ses formes. L'engagement constitue un moyen pour l'homme d'exercer et revendiquer sa liberté, bref, d'être reconnu comme sujet socio-culturel dans son historicité.

Insistons sur le fait que la pragmatique en elle-même n'a pas une couleur idéologique; les éléments sémantico-pragmatiques isolés ne portent pas un type d'engagement. Il est

⁶⁸². Ibid., p. 63.

nécessaire que le contexte socio-culturel auquel ils sont attachés soit considéré dans le processus de lecture et d'interprétation du poème. Étant donné que l'engagement est le «point où se rencontrent et se nouent l'individuel et le collectif», la pragmatique est utilisée comme approche de la littérature pour mettre en relief cette prise de position par laquelle le poète entend mettre en accord sa pratique et ses convictions intimes, avec tous les risques que cela comporte. Ainsi, la pragmatique corrobore ce projet par l'élément-clé qui les rapproche : l'action. Compte tenu de cela, *L'Homme rapaillé* et l'œuvre de Bandeira présentent des marques qui attestent le fusionnement de l'individuel au collectif. Les choix traduits en actes que font les poètes communiquent une responsabilité vis-à-vis d'un groupe, du peuple, de la communauté et du pays. L'orientation communicationnelle fait appel à l'interactivité de ces deux instances représentées par le "je" et un "vous" dans le discours, ce qui nous autorise à valider le plan énonciatif dans une dynamique dialogale continue. Dès le moment où le "je" s'adresse à un "tu" ou à un "vous", l'engagement prend place. En effet, c'est le «dire» la première étape du «faire». Quand le poète nomme les choses, il commence à exercer une transformation de l'histoire. La relation du poète avec la réalité par l'écriture définit une existence authentique dans le sens où le poète en nommant et s'adressant à un groupe, exerce son action. Donc, il manifeste une volonté d'engagement par le fait qu'il se (pré)occupe de sa réalité et la pense en fonction d'une transformation à opérer.

Commençons par les marques de la subjectivité. Elles sont nombreuses dans le

discours des deux poètes. En participant aux plans phonétique, syntaxique, rythmique et sémantique, ces marques réactualisent l'engagement. Plus que cela, le propre discours, par l'agencement des traits discursifs, révèle une prise de position. L'acte d'énonciation est la preuve qui est au centre du phénomène mnésique de ces deux poétiques. Considérant, d'abord les composants pragmatiques, nous avons remarqué que non seulement les pronoms personnels mais aussi les déictiques spatio-temporels manifestent la trace émotive de la subjectivité. C'est dans l'opposition même de ces éléments qu'on décèle une prise de position du *je*-énonciatif. En ce qui a trait aux déictiques, le «là» s'oppose à un «ici» ainsi que «aujourd'hui» s'oppose à un «hier». Ces déictiques se réfèrent à la fois à une situation du passé marquée soit par de beaux souvenirs et par la naïveté, pour Bandeira soit par l'aliénation pour Miron. Ce «là» peut constituer également un espace rêvé où toutes les utopies seront concrétisées, comme nous l'avons vu dans «Je m'en vais à Pasárgada» ou bien encore dans le poème «Compagnon des Amériques» où Miron profère sa promesse de délivrance du peuple canadien-français. Pour Gaston Miron, le dualisme se trouve dans le temps indiqué par les déictiques «Jadis» et «Maintenant». Quand on examine «Sur la place publique», ces éléments mettent en valeur l'élan profondément dramatique de l'action collective. Il y a un temps passé qui contient les faits d'une mémoire manquante, dispersée, parfois même attachée à l'absence identitaire du pays. Il y a aussi un temps présent qui progresse vers l'avenir gros de grandes réalisations. Voilà l'idée centrale de «L'Octobre» et de «Sur la place publique» où l'appel «épique» rend

plus expressive la force du ralliement. Ces deux moments temporels révèlent un dépassement de la phase de négation poétique traduit par un silence. Comme nous l'avons remarqué, loin de constituer une forme de désengagement, le silence est une façon d'interroger à distance le milieu et la société du poète. Il est, d'une certaine manière, une forme d'engagement par laquelle, il peut suspendre en quelque manière sa réalité, pour mieux l'interroger. Bref, les déictiques spatio-temporels enrichissent le sémantisme des poèmes et pris en compte avec les marques évaluatives, décèlent une prise de position du locuteur.

Les jeux d'opposition révélés dans le poème au niveau des déictiques sont renforcés par l'emploi de modes verbaux. Étant donné l'association entre ceux-ci et les déictiques, les temps verbaux effectuent l'évaluation d'une situation ancienne et la mettent en question pour la transformer. Le passé, par exemple, s'associe à ce «là» pour permettre au poète d'évaluer les conditions respectives de l'homme canadien-français et de l'homme nordestin. Il a donc une valeur mnémonique : par son évocation le poète fait valoir une conscience historique. Quant au présent, il révèle une conscience individuelle et collective de la condition du *je*-énonciateur face à cette mémoire du passé. Presque toujours lié aux vocatifs et aux énoncés interjectifs, le présent réalise cette prise de conscience et la communique à la collectivité. Le futur indique l'engendrement d'une action motivée soit par un souhait, soit par une promesse, résultant d'actes illocutoires du discours. Mentionnons le rôle des connecteurs argumentatifs – *et*, *mais*, *dont* – qui systématisent la force illocutoire du plan d'énonciation. La conjonction «et», par

exemple, peut suggérer un ralliement du peuple dans un geste de fraternité, alors que le «mais» est associé à la fonction polémique du discours, dans une tentative de dépassement d'une condition d'oppression.

Par ailleurs, nous avons vu qu'une des façons de communiquer efficacement avec le peuple est de lui tenir un discours poétique de caractère oral et ce, d'autant plus que les effets sont produits dans un contexte réel de circulation de ce discours. En ce qui concerne les œuvres étudiées, nous pourrions mentionner que cette efficacité se manifeste de façon diverse. Pour ce qui est de l'effet produit, l'œuvre de Gaston Miron a été plus remarquée que celle du poète brésilien. D'abord, il y a chez Miron, une poésie qui circulait parmi le peuple, dans les soirées organisées, dans les espaces où elle a été récitée, vécue corporellement de façon à faire participer toute une collectivité au projet de revendication sociale et culturelle. L'efficacité de la poésie mironienne se manifeste par cette conscience de la cause identitaire et de la volonté de ralliement du peuple. En plus de cela, non seulement le public, mais d'autres écrivains de la même génération font écho à la cause en tant que représentants de l'institution littéraire, ce qui a favorisé d'ailleurs une reconnaissance universelle de la littérature québécoise. Dans le cas de Manuel Bandeira, c'est d'abord au niveau esthétique d'une nouvelle expression poétique qui éprouve cette efficacité parmi la critique de l'époque, quand même avec quelques réserves et une reconnaissance tardive, peut-être en raison d'une ignorance régnante de la valeur de la poésie moderne et de l'oppression exercée par le militarisme au niveau de droits de l'homme

(à la libre expression, à l'information et à la création); nous faisons l'hypothèse que cette force coercitive pendant quarante ans aurait lancé le pays dans un décalage culturel sans précédents, raison pour laquelle, la poésie de Bandeira, même en provoquant dissidents, a été d'abord vue comme innocente, destinée aux enfants qui allaient trouver une identification avec les thèmes enfantins, ou du folklore local, quand elle n'aurait servi aux critiques existentielles autour des thèmes métaphysiques, en déclarant une forme d'évasion du poète. Pour étudier cette efficacité communicative, il faut que la poésie de Bandeira continue à circuler dans les écoles, en faisant appel à la récitation, à la dramatisation, au lien avec la musique, voire d'autres arts. Cependant, nous nous tirons aux nombreuses valeurs de l'oralité, dont on relève une force de conservation doublée de sa portée socio-anthropologique. Prise dans ces dimensions majeures, elle constitue un signe d'appartenance à un groupe, un moyen de reconnaissance du particulier dans l'universel; voyons, par exemple, le dynamisme qu'engendrent les vocatifs et les divers emprunts aux registres paysan et familial chez Bandeira, de façon à constituer tout un univers distinct et représentatif des types populaires; l'oralité sert aussi lorsqu'elle confine au «joual» la bannière de la révolte et de la revendication des droits de la société québécoise, lorsqu'elle s'affiche comme marque identitaire. La reconnaissance n'est possible que dans la confrontation avec l'altérité. L'oralité constitue un symptôme vivant d'incarnation collective; elle réunit l'écrit aux médias : la chanson, le cinéma, le feuilleton, la télévision. Selon Claude Filteau, le parler quotidien «devient le barème» d'une culture.

Nous avons mis en relief trois de ces particularités : la parataxe, la répétition et le rythme. Compte tenu que ces traits de l'oral sont intégrés à l'écrit, remarquons une convergence entre ces deux formes d'expression dans les œuvres étudiées. Partant du principe que l'oralité n'est pas uniquement associée à la dimension sonore du texte, elle prend un sens plus complet quand on la considère en fonction du geste, de la voix, enfin, du rythme. Par ce biais, l'oralité est conçue dans une perspective communicationnelle, mettant en lumière tous les niveaux du texte, de façon à les intégrer. Cette cohabitation atteste l'écriture innovatrice de ces œuvres. En effet, c'est à travers cette cohabitation que le destinataire est invité à la participation, tel est le pouvoir d'une reconnaissance retrouvée entre l'œuvre et le public. Cela révèle que cette oralité met en scène le poète et le "nous", autrement dit, le poète est devant la collectivité et la convoque pour accomplir un rôle. Ce rôle est plurivoque dans la mesure où le "je" devenant un "nous" amorce une quête identitaire, linguistique, sociale et culturelle, d'où le sens d'appartenance au pays par la médiation de la langue. En ce sens, les procédés étudiés, la répétition, l'ellipse et la parataxe fondent une rythmique où se manifestent les enjeux d'une subjectivité. Commençons par le rôle de la répétition. Elle peut autant indiquer une insistance dans l'idée d'action, qu'un indice d'empêchement, de difficulté, de censure. En touchant les niveaux syntaxique, phonétique, rythmique et prosodique du poème, la répétition s'avère polyvalente. Elle peut insister sur une idée-clé, elle peut également faire progresser ou paralyser le discours. La répétition, par ces trois fonctions, renvoie probablement à la situation

du sujet, et par conséquent, elle engendre une émotivité, une participation socio-politique, donc l'engagement. Ainsi, en tant que procédé récurrent, la répétition dans la plupart de cas analysés, n'est pas exclusivement ludique; elle affranchit cette dimension pour engendrer une action répondant aux besoins du sujet collectif. La parataxe, à son tour, par son caractère morcelé, communique une tendance à l'inachèvement discursif. Intensifiée par les suspensions (réticences, ellipses, coupures), la parataxe d'éléments distincts insère les œuvres dans un programme moderne de l'inachèvement discursif, ce qui nous permet de les considérer «opere aperte» pour reprendre l'expression d'Umberto Eco. Plus prononcée chez Gaston Miron que chez Manuel Bandeira, cette propriété textuelle participe à la conscience du poète face à l'écriture, de façon à la rendre, par le va-et-vient constant, interminable, ce qui est confirmé par la constitution même de *L'Homme rapaillé* dont les poèmes toujours «en gestation» participent à divers cycles poétiques. La parataxe exécute une fonction polémique dans la mesure où cet inachèvement discursif et cette superposition de registres de parole connotent le non-conformisme face au registre normatif de la langue. C'est cette remise en question de la pratique langagière et le bouleversement de la normativité qui effectuent un engagement social et politique. Nous avons vu que chez Gaston Miron co-existent le registre urbain, le registre paysan, les anglicismes et les canadianismes. Chez Manuel Bandeira également cohabitent les registres paysan et urbain, dont les emprunts à l'univers folklorique – les chansons, les contes et les devinettes enfantines. La superposition de registres est parfois reliée

à un changement du mode discursif, ce qui valorise davantage le composant émotif de l'œuvre et fait ressortir l'effet polyphonique. Mentionnons cette harmonie des «voix» qui est au cœur de ce mariage écrit-parlé. Elle traduit le programme plus vaste de recentrement de l'homme canadien-français et de l'homme nordestin, en allant à l'encontre de toutes les formes hiérarchiques du discours officiel. Par la récupération de la culture populaire marginalisée, elle réactualise la signification de l'homme et de son histoire. D'après nous, cette pratique qui consiste à réunir l'oral à l'écrit est rehaussée d'une praxis sociale chez Manuel Bandeira et politique chez Gaston Miron. En accomplissant une fonction intertextuelle, la parataxe est engendrée par les procédés de la parodie et de l'ironie. Ces procédés ont été utilisés chez le poète brésilien. Nous avons ainsi noté que les poèmes sont constitués d'une mosaïque de textes extraits du discours religieux et officiel auxquels le poète fait subir une transgression particulière, moyennant une «transcontextualisation». La parataxe en accord avec ces deux procédés, sert à l'engagement du poète au moment où, mettant en question la légitimité du discours «copié», elle engendre la critique et la dénonciation de la réalité.

Alliée au phénomène rythmique du discours, l'oralité contribue à l'appréhension de la voix du sujet par sa valeur historique. En effet, l'identification de la poésie avec le public dépend en grande partie de l'absorption du poème par celui-là. Ces éléments indissociables sont les agents déclencheurs du processus de perception et de compréhension de la poésie et, par conséquent, de l'engagement. Il nous reste à nous interroger sur la valeur de l'engagement

dans la poésie. Dans quelle mesure l'engagement poétique est-il universel ou particulier? En outre, si l'œuvre est dictée par une circonstance, ne peut-elle risquer de tomber dans l'oubli, de disparaître avec le temps? C'est un problème complexe qui reprend les questions que nous avons posées dans la première partie du travail. Une fois que l'approche pragmatique fait ressortir un type d'engagement dans la poésie, est-il son rôle de décider de la valeur de telle prise de position? Et cette prise de position, est-elle seulement en faveur des causes nobles? En premier lieu, insistons sur le fait que la pragmatique, en tant que méthode d'étude littéraire, ne sert qu'à faire ressortir un état de la subjectivité, engagée ou non. Ainsi, comme nous l'avons mentionné, la pragmatique peut être employée comme approche pour n'importe quelle œuvre. Toutefois, nous croyons que c'est dans l'œuvre engagée soit de droite, soit de gauche, que les marques de la subjectivité décelées et organisées comme discours, se trouvent le plus sollicitées, mais que lorsqu'elles retracent les enjeux sociaux, elles ne constituent pas un critère de jugement de l'œuvre, ce qui relève plutôt, comme nous l'avons déjà dit, du domaine de l'esthétique philosophique. En effet, l'importance d'une œuvre littéraire n'est pas déterminée par son contenu, qu'il soit ou non engagé, mais plutôt par son travail esthétique. Pensons aux discours qui prônaient une littérature en faveur de la droite, comme la «littérature informative»⁶⁸³, la «littérature parnassienne» et quelques courants dissidents d'un nationalisme

⁶⁸³. Ceci inclut notamment les documents considérés comme les premiers écrits littéraires du Brésil, à savoir la *Charte de la découverte* de Pedro Vaz de Caminha, *La Narration épistolaire* du père Fernão Cardim, le *Traité descriptif du Brésil*, de Gabriel Soares de

conservateur qui ne constituaient point une représentation esthétique significative. Un aspect plus crucial s'impose, celui de l'universalité/particularité de l'engagement qui doit être examiné en fonction d'une critique de la poésie. Nous dirions qu'il faut que ce soit une critique du rythme sur la poésie, parce qu'il faut penser à l'historicité du sujet dans l'écriture. Cette conception nous permet d'éliminer les tendances narcissiques qui idolâtrèrent la lettre confinant la poésie comme une espèce d'oiseau doré dans sa cage d'or ou encore dans une métaphysique binaire qui dénature la poésie et la prive de son historicité. Si nous partons du principe que la poésie est critique d'elle-même, et qu'elle se fait comme une activité, non comme une science, ni comme une émotion ou état, nous nous rapprocherions de son essence, c'est-à-dire, de son historicité. En tant que telle, la poésie doit être analysée dans les relations entre l'éthique et l'écriture de façon à pouvoir trouver des réponses loin des théories inflationnistes qui ont, en effet, prouvé une carence théorique de penser la poésie. Il faut que la poétique soit pensée en fonction du statut du sujet d'écriture, celui qui se construit comme *une voix, une force intégrante de langage et de vie*. Dans cette visée, il est indispensable de concevoir le rythme non plus comme une «régularité formelle»⁶⁸⁴, mais comme une

Sousa, *Le Journal de navigation* de Pedro Lopes de Sousa, *L'Histoire de la province de Santa Cruz* et le *Traité de la terre et des gens du Brésil* de Pedro de Magalhães Gandavo.

⁶⁸⁴. Henri Meschonnic, *Les états de la poétique*, op. cit., p.43.

«organisation du sens [...], du sujet dans le discours»⁶⁸⁵. Penser la poésie passe donc par un examen du lien entre ce sujet et le rythme de façon à constituer une unité; cela passe par une réactivation de l'esthétique. Contrairement à ce que le structuralisme linguistique n'a pas réussi à faire – pour provoquer un effet social de déshistoriciser la pensée de la langue et ensuite pour opérer une désoralisation par la mise en valeur de la typographisation –, cette unité est bien manifestée par l'oralité. Ainsi, l'oralité accomplit un rôle non seulement esthétique, rhétorique, mais aussi socio-pragmatique et éthique. Elle opère une socialité du corps dans le discours, «de la voix au geste jusqu'à la peau»⁶⁸⁶, ce qui doit traverser la relation du subjectif à l'objectif, de l'individu au social, du particulier à l'universel; l'oralité est un enjeu qui promeut le renouvellement de la poésie et de la critique poétique auquel nous ne pouvons pas rester indifférent, sans risques de revenir à un «ghetto» critique des schémas.

Pensons aux exemples étudiés. Nous avons remarqué les enjeux multiples de l'oralité dans la poésie de Miron et de Bandeira : ils vont de l'effet mnémotechnique jusqu'au ralliement aux valeurs identitaires de la communauté. Cette oralité décèle une subjectivité qui se construit en rythme, tout en gardant ses spécificités discursives. La subjectivité en participant des enjeux rythmiques, révèle une situation du sujet; elle communique donc une vision du monde, une prise de position devant l'autrui. Aussi, tiendrons-nous compte du rôle dynamique

⁶⁸⁵. *Loc. cit.*

⁶⁸⁶. *Ibid.*, p.133.

des trois procédés analysés (l'ellipse, la parataxe et la répétition); alliés à la force du rythme, ils organisent le discours et décèlent le sujet. Cette manifestation traverse un chemin du particulier à la collectivité, comme l'atteste l'ensemble des procédés tels que l'ironie, la parodie, ainsi que les dédoublements du sujet ou encore les marques pragmatiques, en manifestant ce lien entre le sujet, l'œuvre et le lecteur, voire l'acte solidaire qu'exercent ces éléments, en révélant l'historicité de la subjectivité discursive en inscrivant l'œuvre dans l'histoire: voici le double enjeu mis au point par la pragmatique de l'engagement.

Bibliographie

Bibliographie

I - Corpus à l'étude

1.1 - Les oeuvres de Gaston Miron

L'Homme rapaillé; poèmes 1953-1975, texte annoté par l'auteur, préface de Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, 1994, 231 p.

L'Homme rapaillé, Montréal, Typo, 2 ed. 1986, 257 p.

Les Signes de l'identité, Montréal, Les Éditions du Silence, 1991, 81 p.

À Bout pourtant: correspondance de Gaston Miron à Claude Haeflery, 1954-1965, Montréal, Leméac, 1989 (Coll. «Documents»), 174 p.

Courtepointes, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1975, 53 p.

1.2 - Les oeuvres de Manuel Bandeira

Poesia Completa e prosa, Rio de Janeiro, Nova Aguilar, 1996, 748 p.

Estrela da vida inteira, Rio de Janeiro, Nova Fronteira, 1993.

Andorinha, Andorinha, Manuel Bandeira, seleção e coordenação de texto Carlos Drummond de Andrade, 2 ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, 385 p.

Manuel Bandeira, étude, choix de textes, 1886-1968, Paris, Seghers, 1965, 192 p.

Apresentação da poesia brasileira, Rio de Janeiro, Casa do Estudante do Brasil, 1946, Prefácio de Otto Maria Carpeaux (Coll.«Estudos Brasileiros da CEB»), 432 p.

Antologia poética, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1977, 212 p.

II - Textes critiques

2.1 - Articles, études et comptes rendus de l'oeuvre de Gaston Miron

AGUIAR, Flávio, «Noir sur blanc: présentation de trois poètes québécois: Saint-Denys Garneau, Gaston Miron et Pierre Nepveu», *Études littéraires*, vol. 16, n° 2, août 1983, pp. 203-222.

AMSELLE, Georges, «Gaston Miron: le poète rapaillé», *Possibles*, vol. 21, n° 1, hiver 1997, pp. 47-56.

ANONYME, «Un nobel para a poesia do Québec», *Jornal do Brasil*, 11 fév 1978, Rio de Janeiro, p. 4.

AQUIN, Hubert, «Lettre Morte (À Gaston Miron)», *Liberté*, n° 150, déc. 1983,

pp. 4-6.

BASILE, Jean, «Pour un Gaston Miron prospectif», *Le Devoir*, 18 avril 1970, p. 15.

BEAUDET, Marie-Andrée, «la bibliothèque de Miron. Circonstances et bilan d'un inventaire», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3 1999, pp. 179-181.

BEAUSOLEIL, Claude, «Poésie québécoise: la passion selon Gaston Miron», *Spirale*, n° 39, déc. 1983, p. 15.

_____, «Gaston Miron, poète», *Nuit blanche*, n° 66, printemps 1997, pp. 6-7.

_____, «Un homme de printemps», *Quinzaine littéraire*, n° 758 (16 mars 1999), pp. 15-17.

BOULOGNE, Jean-Claude, «Paroles de Québécois», *Magazine Littéraire*, n° 237, janv. 1990, p. 72.

BONENFANT, Joseph, «La littérature québécoise aux États-Unis : Gaston Miron et l'identité politique du Québec», *Le Jour*, 7 déc. 1974, p. 16.

_____, «L'Ombre de Mallarmé sur la poésie de Saint-Denys Garneau et de Miron», *Voix & Images*, vol. 6, n° 6, 1973, pp. 51-63.

BOUCHER, Jean-Pierre, «Libre comme... Québec/Le *Damned Cannuck* de Gaston Miron», *Instantanés de la condition Québécoise*, études de textes, Montréal, 198 p. Hurtubise, HMH, 1977. Coll. «Littérature»

BRAULT, Jacques & MIRON, «Gaston Miron», *Europe (littérature du Québec)*, n°s 478, 479, mars 1969, pp. 153-159.

BRETON, Alain, «Gaston Miron: l'homme rapaillé», Maspero, 1981», *Poésie*, n° 95, janv.- fév. 1982, pp. 116-119.

BROCHU, André, «Poésie et militance», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3 1999, pp. 67-71.

BUJOLD, Wilbrod M., *L'Antimiron: l'hommage pluss que manifeste*, Les Éditions Varia, Montréal, 1998. (Coll. «Essais et polémiques»), 179 p.

BUSSIÈRES, Simone (dir.), *Les Adieux du Québec à Gaston Miron*, Montréal, Guérin, 1997.

CAMBRON, Micheline, «L'Homme rapaillé», *Une société, un récit, discours*

culturel au Québec (1967-1976), Montréal, L'Hexagone, «Essais littéraires», 1989, pp. 150-161.

CHAMBERLAND, Paul, «Le poème refait l'homme», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, pp. 31-40.

CHATILLON, Pierre, «Miron, poète national du Québec», *Le Journal*, vol. 1, n° 21/22, avril 1970, p. 5.

CLOUTIER, Cécile, «Gaston Miron le magnifique (deuxième partie)», *Action nationale*, vol. 87, n° 9, sept. 1997, pp. 232-275.

CLOUTIER, Guy, «Miron en marche», *Magazine Littéraire*, n° 330, mars 1995, pp. 102-104.

CORRIVEAU, Hugues, «L'Écrivain et son ombre», *Lettres québécoises*, n° 58, été 1990, p. 45.

DOBZYNSKI, Charles, «Grandes voix jamais ne se taisent : Rafael Alberti, Miron, Paul Celan», *Europe*, vol. 77, n° 840, avr. 1999, pp. 262-268.

DUMONT, François, «L'Atelier du rassemblement», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3 1999, pp. 85-94.

_____, *Usages de la poésie: le discours des poètes québécoises sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Les Presses de l'Université Laval, Sainte-Foy, 1993, 248 p.

_____, *La Poésie Québécoise*, Montréal, Boréal, 1999, 126 p.

ERMAN, Michel, «Gaston Miron: poésie du pays réinventé», *Anthologie critique : littérature canadienne-française et québécoise*, Laval, Beauchemin, 1992, pp. 152-159.

FAYE, Jean-Pierre, «Au Québec, Gaston Miron: un écrivain au pays de la «minorité-majoritaire»», *Les Nouvelles littéraires*, 18 au 25 juin 1981, p. 41.

FERRETTI, Andrée et Gaston Miron, *Les grands textes indépendantistes : écrits, discours et manifestes québécois, 1774-1992*, Montréal, L'Hexagone, 1992, p. 497

FILTEAU, Claude, «Un poète de circonstance», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3 1999, pp. 105-127.

_____, «Le discours épique chez Miron», *Présence Francophone*, n° 31, 1987, pp. 87-98.

_____, *L'Homme rapaillé de Gaston Miron*, Montréal, Trécaré, 1984, (Coll. «Lectoguide»), 127 p.

_____, «Langue et culture – un espace de liberté», *Interkulturelle Kommunikation und Fremdsprachenlernen/Culture and Language Learning/Communication interculturelle et apprentissage des langues*. Association des Universités Partiellement ou Entièrement de Langue Française, The British Council; Goethe Institut, Didier Erudition, Paris, 1988, pp. 93-101.

_____, «Langue, littérature et société du Québec depuis les années 60», *L'écrit et l'oral; Itinéraires : littératures et contacts de cultures*, Paris, l'Harmattan, 1982, pp. 121-130.

FISSETTE, Jean, «Gaston Miron: les paradoxes de l'écriture poétique, les dénégations, la lucidité», *Voix & Images*, 46, automne 1990, pp. 146-149.

FOREST, Geneviève, «La mort d'un symbole», *Lettres québécoises*, n° 88 hiv. 1997, p. 52. Compte rendu du livre «Les adieux du Québec à Gaston Miron.»

GAULIN, André, «Le travail du texte chez Miron», *Québec français*, printemps 1990, n° 77, pp. 76-77.

_____, «Amnésique Miron, poète malgré lui», *Québec français*, printemps 1990, n° 77, pp. 74-75.

_____, «Un homme nous a (re)gardés, un homme de Merci», *Québec français*, n° 105 Printemps, 1997, Sainte-Foy, pp. 88-89.

_____, «Deux siècles de discours indépendantiste», *Québec français*, n° 87, automne pp. 84-86.

GAUVIN, Lise, «Il nous manque déjà», *Études françaises*, vol. 33, n° 1, printemps, 1997, pp. 3-5.

_____, «Les années de formation. Entretien avec Miron», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, pp. 161-168.

_____, «Gaston Miron: un poète dans la cité», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, 1-237.

GERVAIS, André, «Ainsi en aura-t-il été d'un titre», *Études françaises*, vol. 35,

n° 2-3 1999, pp. 78-84.

_____, «Morceaux de l'avant-texte de trois poèmes de "L'Homme rapaillé"», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, pp. 195-208.

HESBOIS, Laure, «Gaston Miron: à bout pourtant», *Voix et images*, vol. 4, n° 1, septembre 1978, pp. 39-49.

JONASSAINT, Jean, «Un double hommage à notre littérature», *Lettres québécoises*, n° 58, été 1990, pp. 46-47.

LAVALLÉE, Luc, «La littérature engagée au Québec», *Possibles*, vol. 22, n° 2, printemps, 1998, pp. 91-104.

LAROCHE, Hubert, «L'Octobre de Gaston Miron», *Incidences*, vol. 1, n°1-3, janvier-décembre 1977, pp. 105-120.

MAILHOT, Laurent, *La littérature québécoise, depuis ses origines : essai*, Montréal, Typo, 1997, 445 p.

_____, «Yves Préfontaine, Pays sans parole (compte rendu)», *Études françaises*, vol. 5, n° 1, fév. 1969, pp. 105-106.

MAJOR, Robert, *Parti pris, idéologies et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH, 1979, 341 p.

MARCEL, Jean, «Rutebeuf et Miron, contemporains? L'amour est morte», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, pp. 25-30.

MANE, Robert, «Les poètes de ce temps montent la garde du monde», Hommage à Miron, *Annali dell' Istituto Universitario Orientale, Sezione Romanza*, Napoli, vol. 40, 1998, pp. 127-133.

MARCOTTE, Gilles, «Une poésie en difficulté», *L'Action nationale*, vol. 87, n° 9, sept. 1997, pp. 301-303.

_____, «Poésie des deux rives», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, pp. 57-65.

_____, «Gaston Miron à bout portant», *L'Actualité*, vol. 15, n° 1, janv. 1990, pp. 159.

MAUGEY, Axel, *Poésie et Société au Québec (1937-1970)*, Québec, Les Presses de l'Université Laval, 1972, 290 p.

MARTEL, Réginald, «Gaston Miron, prix Molson, le grand thème, la condition humaine», *La Presse*, 9 nov. 1985, pp. 61-63.

MAULPOIX, Jean-Michel, «Miron, le rapailleur», *Quinzaine littéraire*, n° 758 (16 mars 1999), p. 18.

MESCHONNIC, Henri, «L'Épopée de l'amour», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3 1999, pp. 95-103.

MIRON, Gaston, «Je m'appelle personne», *Études françaises*, vol. 31, n° 2, 1995, p. 129.

_____, «Les Signes de l'identité», *Québec français*, n° 52, déc. 1983, pp. 22-23.

_____, «C'est un peu moi qui me suis fait rapailler», *Forum* (Université de Montréal), vol. 4, n° 31, 20 avril 1970, p. 7.

NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth; VACHON, Stéphane, «Préface Miron. Entretien avec Pierre Nepveu», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3 1999, pp. 169-177.

NEPVEU, Pierre, *Intérieurs du Nouveau monde: essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Les Éditions du Boréal, 1998, 378 p.

NOGUEZ, Dominique, «Le poète en souffrance», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3, 1999, pp. 13-24.

OUELLET, Pierre, «Fracas : l'emportement mironien», *Études françaises*, vol. 35, n° 2-3 1999, pp. 41-55.

PERRIN, Pierre, «L'Homme rapaillé», *Poésie / vagabondages*, Paris, Cherche midi éditeur, n° 18, juin 1999, pp. 105-106.

PILON, Jean-Guy, «Un camarade et un exemple» *Le Devoir*, 18 avril 1970, p. 15.

POPOVIC, Pierre, «Note provisoire sur une loquèle inachevée (L'Homme rapaillé de Gaston Miron)», *Voix et Images*, vol. 21, n° 3, printemps 1996, pp. 507-517.

_____, *La contradiction du poème: poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Montréal, Éditions Balzac, 1992, 455 p.

POZIER, Bernard, «L'Homme rapaillé universel», *Le Nouvelliste*, 26 sept. 1981, p. 19.

ROBERTO, Eugène, «Miron poète classique», *Les Lettres québécoises*, n° 2, mai 1976, pp. 43-45.

_____, «Courtepoints», *Incidences*, vol 2-3, n° 1, janv-avril 1979, pp. 55-57.

ROUILLARD, Christian, «Les grands textes indépendantistes : écrits, discours et

manifestes québécois 1774-1992, *Revue Canadienne de Science Politique*, vol. 27, n° 3, sept. 1994, pp. 607-609. (Compte rendu)

ROYER, Jean, «Je suis souverain de moi-même» *Écrivains contemporains: entretiens 4: 1981-1986*, Montréal, L'Hexagone, 1987, pp. 24-32.

_____, «Miron: à la barre du jour», *L'Action*, 28 nov. 1970, p. 19.

_____, «Gaston Miron, l'homme rapaillé», *L'Action*, 18 avril 1970, p. 21. (Entretien)

_____, «Le monologue extérieur: extraits d'un journal de voyage en France avec Gaston Miron», *Possibles*, vol. 21, n° 1, hiv 1997, pp. 51-68.

_____, «Gaston Miron, le magnifique (première partie)», *L'Action nationale*, vol. 87, n° 9, sept. 1997, pp. 153-231.

ROY, Bruno, «Genèse d'une influence», *Possibles*, vol. 21, n° 1, hiver, 1997, pp. 69-78.

THÉRIAULT, Jacques, «Gaston Miron témoigne de l'identité culturelle québécoise», *Le Devoir*, 8 oct. 1974, p. 15.

TROTTIER, André, «Miron, épistolier: éthique et esthétiques d'une chronique du non-poème», *Frontières et manipulations génériques dans la littérature canadienne francophone*. Actes du Colloque organisé par les étudiants du dép. Des Lettres Françaises de l'Université d'Ottawa, 20-22 mai 1992, Ontario, Le Nordir, pp. 104-113.

VACHON, G.-André, «Gaston Miron, ou l'invention de la substance dans Gaston Miron, *l'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, «Prix de la revue Études françaises», 1970, pp. 133-149.

_____, «Gaston Miron enfin rapaillé», *Le Devoir*, 18 avril 1970, p. 15.

VANASSE, André et *all.*, *Hommage: les 40 ans de l'Hexagone*, Lettres québécoises, automne, n° 71, 1993, pp. 5-8.

VIATTE, Auguste, «Le livre d'or de la culture française silhouette : Gaston Miron», *Culture Française*, n° 1-2, 1981, pp. 9-10.

2.2 - Études et articles critiques sur l'oeuvre de Manuel Bandeira

AGUIAR, Flávio, «Sur les barricades ou les chemins de la littérature (Brésil)», *Études françaises*, vol. 23, n° 1-2, 1987 automne-hiver, pp. 132-137.

_____, «Macounaïma : parole perdue, parole retrouvé», *Études françaises*, vol. 28, n° 2-3, hiver 1992, pp. 59-68.

ALONSO, Dámaso & CRESPO, Angel, *Poemas de Manuel Bandeira*, Revista de Cultura brasileira, n° 2, 1962, pp. 89-103.

ANDRADE, Mário de, «A Poesia em 1930», *Aspectos da literatura Brasileira*, São Paulo, Martins, 1943, pp. 27- 45.

ARMEL, Alette, «Écrivains du Brésil», *Magazine littéraire*, n° 187, sept. 1982, pp. 14-59.

ARRIGUCCI JR. David, «O Humilde cotidiano de Manuel Bandeira», *Os Pobres na literatura brasileira*, São Paulo, Brasiliense, 1983, pp. 106 -122.

_____, David, *O Cacto e as ruínas: a poesia entre outras artes*, São Paulo, Duas Cidades, 2000 [1997].

ATHAYDE, Tristão de, «Nota sobre o poeta», *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro (Brasil), Oficinas Typográficas do «Jornal do Commercio», 1936, pp. 227-229.

BACIU, Stefan, *Manuel Bandeira de Corpo inteiro*, Rio de Janeiro, Livraria José Olympio, 1966, (Coll. «Documentos brasileiros, 122»), 152 p.

BANDEIRA, Manuel, 1886-1968, *A Brief History of Brazilian Literature*, translation, introduction and notes by Ralph, New York, C. Frank, 1964, 186 p.

BARBOSA, Francisco de Assis, «Cronologia da vida e da obra» BANDEIRA, Manuel, *Poesia completa e prosa*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1967.

_____, «Milagre de uma vida», BANDEIRA, Manuel, *Poesia e prosa*, vol. I, *Poesia*, Rio de Janeiro, José Aguilar, 1958.

BOSI, Alfredo, *Historia Concisa da literatura brasileira*, São Paulo, Cultrix, 1990, 571 p.

CÂMERA, Leônidas, *A poesia de Manuel Bandeira: seu revestimento ideológico e formal*, Sep. de Estudos Universitários, Recife, vol. 9, n° 2, abr./jun., 1969, pp. 73-98.

CAMPOS, Haroldo de, «Bandeira, o desconstelizador» CAMPOS, Haroldo de, *Metalinguagem*, Rio de Janeiro, Vozes, 1970.

CANDIDO, Antonio, «La méthode de l'Histoire littéraire», *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, Printemps, été 1987, pp. 151-172.

CARPEAUX, Otto Maria, «Última canção, vasto mundo», *Origens e fins: ensaios*,

1942-1978, vol. 1, Rio de Janeiro, Topbooks Editora, 1999, pp. 429-438.

FARIA, Octavio, «Estudo sobre Manuel Bandeira», Rio de Janeiro (Brasil), Oficinas Typográficas do «Jornal do Commercio», 1936, pp. 131-143.

FORTUNA, Felipe, «A escola da sedução», *Le Moderne Paradoxe*, Porto Alegre, Ed. Artes e Ofícios, 1991.

FRANCO, Affonso Arinos de Mello, «Manuel Bandeira ou o homen contra a poesia», *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro [Brasil], Oficinas Typográficas do «Jornal do Commercio», 1936, pp. 35-46.

FREYRE, Gilberto, «Manuel Bandeira e o Recife», *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro [Brasil], Oficinas Typográficas do «Jornal do Commercio», 1936, pp. 87-92.

JOSEF, Bella, «Modernismo Brasileiro : vanguarda, carnavalização e modernidade», in *Revista Iberoamericana*, vol. 48, nºs 118-119, 1982, p. 109.

MARTINS, Wilson, «Tendências da literatura brasileira contemporânea», *Hispania*, Worcester, American Association of Teachers of Spanish & Portuguese, vol. 48, nº 3, 1965, pp. 413-421.

MONTENEGRO, Olivio, «A Poesia de Manuel Bandeira», *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro [Brasil], Oficinas Typográficas do «Jornal do Commercio», 1936, pp. 145-148.

MORAES, Emanuel (org.) *Manuel Bandeira 1886-1968, Seleta em Prosa e Verso*, 4ª ed., Rio de Janeiro, José Olympio, 1986, 165 p.

NOGUEIRA, Arnaldo & PANIZO, Francisco, «Resumo Biográfico e bibliográfico de Manuel Bandeira», <http://www.Releituras.com/mabandeira.htm>, 03 mars 2000.

PENNAFORTE, Onestaldo de, «Marginália à Poética de Manuel Bandeira», *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro [Brasil], Oficinas Typográficas do «Jornal do Commercio», 1936, pp. 151-167.

PONTIERO, Giovanni, «Manuel Bandeira in the Role of Literary Critic», *Annali Sezione Romanza – Istituto Universitario Orientale*, vol. 20, nº 1, Gennaio 1978, pp. 203-240.

_____, «The Expression of irony in Manuel Bandeira's "Libertinagem"», *Hispania*, Worcester, American Association of Teachers of Spanish & Portuguese, vol. 48, nº 4, déc. 1965, pp. 843-849.

PORTO, Maria Bernadette Velloso, «En découvrant l'Amérique : la poétique de la circulation dans des textes brésiliens, québécois et acadiens», *International Journal of Canadian Studies*, n° 13-14, Spring 1996, pp. 95-112.

PRESTE DE ALMEIDA, Lilian, «Ecriture, Oralité e carnaval: pour la compréhension d'une poétique américaine : Bandeira et Glissant», *Études littéraires*, vol. 25, n° 3, hiver 1992-1993, pp. 61-79.

ROSEMBAUM, Yudith, «Biografia : Manuel Bandeira 1886-1968», _____, http://www.vidaslusofonas.pt/manuel_bandeira.htm, 09 juin 2001.

SCHMIDT, Augusto Frederico, «Algumas palavras sobre Manuel Bandeira», *Homenagem a Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro [Brasil], Oficinas Typográficas do «Jornal do Commercio», 1936, pp. 73-74.

SILVA, Beatriz Folly & LESSA, Maria Eduarda de Almeida, *Inventário do Arquivo Manuel Bandeira*, Rio de Janeiro, Fundação Casa de Rui Barbosa, 1989, 142 p.

TOGNONI, René, «As ligações afetuosas entre Manuel e Mario», *O Globo*, 18 de março de 2000, p. 3.

TORRES, José Martinez, *Manuel Bandeira, Evocación a Recife y otros poemas: traducción, selección y prólogo* par José Martinez Torres, Morena (Mexico), Libros del bicho, 39, 1982, pp. 7-10.

III - Textes Méthodologiques

3.1- Sur la Pragmatique, l'énonciation et l'engagement de la subjectivité

ADAM, Jean-Michel, *Pour lire le poème*, Bruxelles, De Boëck-Westmael, 1985, 250 p.

_____, «Pour une pragmatique linguistique et textuelle», *L'Interprétation des textes*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, pp. 183-222.

_____, *Linguistique et discours littéraire, Théorie et pratique des textes*,

ADAM, Pauline, «Interpellation : «la marche» de France Théoret», Sherbrooke (Montréal), L'Université de Sherbrooke, 1986. «*Cahiers d'Études littéraires*, n° 11», pp. 117-138.

ANSCOMBRE, J.-C & DUCROT, Oswald, *L'argumentation dans la langue*, Bruxelles, Mardaga, 1983, 184 p.

_____, «Théorie de l'argumentation, topoï et structuration discursive», *Revue Québécoise de Linguistique*, vol. 18, n° 1, 1989, pp. 13-56.

AUSTIN, John L., *How to do things with words*, John Langshaw Cambridge, Harvard University Press, 1979 [1962], 168 p.

_____, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Seuil, 1970, 184 p.

BAKHTINE, Mikhail, *Le marxisme et la philosophie du langage*, Paris, Minuit, 1977, 233 p.

BASTIN, Agnès, Déictisation et jeux de pouvoir : «Que je déparle» France Théoret., Sherbrooke (Montréal), L'Université de Sherbrooke, 1986. «*Cahiers d'Études littéraires*, n° 11», pp. 165-186.

_____, «Énonciation/Fiction : principes généraux d'analyse pragmatique», BONEFANT, Joseph (dir.), Sherbrooke (Montréal), L'Université de Sherbrooke, 1986. «*Cahiers d'Études littéraires*, n° 11», pp. 25-63.

BENOÎT, Denis, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, 2000, Coll. «Points/essais», 317.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol. I et II.

BERRENDONNER, Alain, *Éléments de pragmatique linguistique*, Paris, Les Éditions du Minuit, 1981, 247 p.

BONENFANT, Joseph, «Pour une lecture pragmatique de la poésie», *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, été-automne, 1992, pp. 65-81.

_____, «Théorie/Méthodologie», _____ (dir.), *Pragmatique de la poésie québécoise : Méthodes/Concepts/Approches*, Sherbrooke (Montréal), L'Université de Sherbrooke, 1986. «*Cahiers d'Études littéraires*, n° 11», pp. 1-23.

BOUILLAGUET, Annick, *L'Écriture imitative: pastiche, parodie, collage*, Paris, Nathan, 1996, 185 p.

BROCHU, André, «Paul Chamberland: une poésie engagée», _____, *Le singulier pluriel: essais*, Montréal, L'Hexagone, 1992, pp. 89-98.

CARDINAL, Linda, *L'engagement de la pensée : écrire en milieu minoritaire francophone au Canada*, Ottawa(Ont.), Éd. Le Nordir, 1997, 189 p.

CARON, Jean, *Les régulations du discours : psycholinguistique et pragmatique*

du langage, Paris, P.U.F., 1983, 255 p.

CAUSSAT, Pierre, «La subjectivité en question», *Langages*, mars 1985, n° 77, pp. 43-54.

CULIOLI, Antoine, *Pour une linguistique de l'énonciation : opérations et représentations*, t.1, Paris, Phrys, 1990.

DOBZYNSKI, Charles, «L'Engagement, grandeur et servitude», *Revue des deux mondes*, nov. 1993, pp. 117-126.

DUCROT, Oswald, *Le Dire et le dit*, Paris, Minuit, 1984.

_____, *Dire et ne pas dire : principes de sémantique linguistique*, Paris, Hermann, 1972, Coll. «Savoir», 283 p.

_____, *Logique, structure, énonciation*, Paris, Minuit, 1989.

ELLIS, Keith, *Cuba's Nicolás Guillén, Poetry and Ideology*, Toronto, University of Toronto Press, 1983, 253 p.

ÉLUARD, Paul, «Poésie de Circonstance» *Le Poète et son ombre*, Paris, Seghers, 1963, 207 p.

FISSETTE, Jean, «La Poésie du point de vue de la réception», *Voix & Images*, vol. 35, hiver 1987, pp. 314-319.

FORGET, Danielle, *L'Émergence d'un discours démocratique au Brésil: conquêtes et résistances du pouvoir (1964-1984)*, Montréal, Les Éditions Balzac, 1992, 262 p.

_____, «Présentation», *Revue Québécoise de linguistique*, Montréal, vol. 18, n° 1, 1989, pp. 9-12.

FRANCK, Dorothea, «Seven sins of pragmatics: theses about speech act theory, conversational analysis, linguistics and rhetoric», PARRET, Herman, *Possibilities and limitations of Pragmatics: proceedings of the conference on Pragmatics*, Amsterdam, John Benjamin, pp. 225-235.

GAUVIN, Lise, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 254 p.

GIROUX, Robert, (dir.), *Quand la poésie flirte avec l'idéologie*, Les Éditions Triptyque, Montréal, 1983, 318 p.

GRUNIG, Blanche-Noëlle, «Plusieurs pragmatiques», *DRLAV : Revue de linguistique*, n° 25, 1981, Paris, Centre de recherche de l'Université de Paris VIII,

pp. 101-117.

HAMON, Philippe, *Valeurs, hiérarchies et évaluations dans l'oeuvre littéraire*, Paris, P.U.F., 1997 (1984), 227 p.

HEUVEL, Pierre Van Den, *Parole, mot, silence : pour une poétique de l'énonciation*, Paris, José Corti, 1985, 319 p.

JACQUES, Francis, *Différence et subjectivité*, Paris, Aubier-Montaigne, 1982, 423 p.

KERBRAT-ORECCHIONI, Catherine, *L'énonciation de la subjectivité dans le langage*, Paris, Armand Colin, 1980, 290 p.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique : l'avant-garde à la fin du XIX siècle: Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1978, 645 p.

_____, *Séméiotiké : recherche pour une sémanalyse*, Paris, Seuil, 1969, 379 p.

LATRAVERSE, François, «Remarques sur quelques apories de la pragmatique», *Revue québécoise de linguistique*, vol. 18, n° 1, 1989, pp. 233-241.

LAURIER, Daniel, «Remarques sur la sémiotique», *Philosophiques*, vol. 11, n° 1, avril 1984, pp. 91-109.

LOUETTE, Jean-François, «Sur l'engagement sartrien : *Les Mots*», *Temps Modernes*, n° 560, mars-avril-mai 1996, pp. 70-99.

MAINGUENEAU, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997, 186 p.

_____, *Genèses du discours*, Bruxelles, P. Mardaga, 1984, 209 p.

_____, *Le contexte de l'oeuvre littéraire : énonciation, écrivain, société*, Paris, Dunod, 1993, 196 p.

_____, *Éléments de linguistique pour le texte littéraires*, Paris, Bordas, 1985, 158 p.

MARQUIS, André, «Deixis et Fiction Poétique : Nelligan, Saint-Denys Garneau, Grandbois, Miron», Sherbrooke (Montréal), L'Université de Sherbrooke, 1986. «*Cahiers d'Études littéraires*, n° 11», pp. 65-82.

_____, «Énonciation et subversion : «Kimono de fleurs blanches» de Paul-Marie Lapointe», Sherbrooke (Montréal), L'Université de Sherbrooke, 1986. «*Cahiers*

d'Études littéraires, n° 11», pp. 139-163.

MATVEJEVITCH, Predrag, *Pour une poétique de l'événement : la poésie de circonstance suivie de l'engagement et l'événement*, Moscou, Union Générale d'Éditions, 1979, 311 p.

_____, *La Poésie de Circonstance : étude des formes de l'engagement poétique*, Paris, Nizet, 1971, 187 p.

MESNARD, Philippe, *Maurice Blanchot, le sujet de l'engagement*, Paris, l'Harmattan, 1996, 350 p.

MOESCHLER, Jacques & REBOUL, Anne, *Dictionnaire Encyclopédique de Pragmatique*, Paris, Seuil, 1994, 562 p.

_____, *La pragmatique aujourd'hui : une nouvelle science de la communication*, Paris, Seuil, 1998, Coll. «Points/essais», 209 p.

NORMAND, Claude & TROLLEZ, M. F., «Du pragmatique à la pragmatique: Charles Morris», *Langages*, n° 77, mars 1985, pp. 75-83.

PEIRCE, Charles Sanders, *Pragmatism as a principle and method of right thinking : the 1930 Harvard Lectures on pragmatism*, New York, Patricia Ann Turrissi Editor, 1997, 305 p.

PERELMAN, Charles et OLBRECHTS-TYTECA, Lucie, *Traité de l'argumentation : la nouvelle rhétorique*, Paris, P.U.F., 1958, 734 p.

PESANT, Ghislaine, «Interstice/intersubjectivité : Antre de Madeleine Gagnon», Sherbrooke (Montréal), L'Université de Sherbrooke, 1986. «*Cahiers d'Études littéraires*, n° 11», pp. 89-116.

PIER, John, «Pragmatique du paratexte et signification», *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, hiver 1988-1989, pp. 109-118.

POISSANT, Louise, «La conversion pragmatique», *Protée*, vol. 13, n° 3 automne 1985, pp. 25-30.

RANDALL, Marilyn, «Contexte et cohérence», *Études littéraires*, vol. 25, n° 1-2, été-automne, 1992, pp. 103-116.

RECANATI, François, *La transparence et l'énonciation : pour introduire à la pragmatique*, Paris, Seuil, 1979, 214 p.

RÉTHORÉ, Joëlle, «La Pragmatique Linguistique de Peirce», *Études littéraires*, vol. 21, n° 3, hiver 1988-1989, pp. 49-58.

SARTRE, Jean-Paul, «Qu'est-ce que la littérature», *Situations II*, Paris, Gallimard, 331 p.

_____, *Qu'est-ce que la littérature*, Paris, Gallimard, 1993 [1948], Coll. «Folio-essais», 307 p.

TODOROV, Tzvetan, «Problèmes de l'énonciation», *Langages*, n° 17, mars 1970, pp. 3-11.

VIOLLET, Catherine, «Figures énonciatives de la subjectivité», *Protée*, printemps 1990, vol. 18, n° 2, pp. 135-139.

3.2 - Oeuvres sur la rhétorique et la stylistique (oralité, rythme et langage)

ADORNO, Theodor W., *Théorie esthétique*, traduit de l'allemand par Marc Jimenez, Paris, Klincksieck, 1989, 464 p.

ARISTOTE, *La Poétique*, Paris, Seuil, 1980, 465 p.

_____, *La Rhétorique*, texte établi et traduit par Médéric Dufour & André Wartelle, Paris, Société d'Éditions «Les Belles Lettres», 1973.

ARNAULD, Alain, *Les hasards de la voix*, Paris, Flammarion, 1984, 109 p.

AUGUSTIN, Saint, *Confessions*, trad. Dom Louis Gougaud, Paris, Les Éditions G. Crès et cie (1923), Livre IX, 404 p.

BAETENS, Jan, «Robert Pinget et la pseudo-oralité», *Neophilologues*, vol. 72, n° 2, April, 1988, pp. 209-212.

BARTHES, Roland, *S/Z : Essais*, Paris, Seuil, 1970, Coll. «Tel Quel», 277 p.

_____, «Vingt mots-clés pour Roland Barthes», *Le Magazine Littéraire*, n° 97, fév. 1975, pp. 28-37.

BEAUDET, Marie-Andrée, «Langue et urbanité dans la littérature», *Tangence*, vol. 48, oct. 1995, pp. 56-64.

_____, «Langue et définition du champ littéraire au Québec», *Présence francophone*, n° 31, 1987 pp. 57-65.

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1966, vol II et II.

BERGER, Anne-Emmanuelle, *Le Banquet de Rimbaud : recherches sur l'oralité*, Champ Vallon, 1992, Coll. «L'or D'Atalante», 280 p.

BERNARD, Suzanne, *Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours*, Paris,

Nizet, 1959, 814 p.

BLANCHOT, Maurice, *Écriture du désastre*, Paris, Gallimard, 1980, 219 p.

BOURASSA, Lucie, «Le temps du rythme», DUCHET, Claude et VACHON, Stéphane, *La recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1998, «Coll. Documents», pp. 469-481.

_____, «Rythme et sens dans un poème de Paul-Marie Lapointe, *Protée*, vol. 18, n° 1, hiver 1990, pp. 29-35.

_____, *Rythme et sens*, Montréal, Balzac, 1993, 455 p.

_____, «Temps de l'un, temps de l'autre : *Beauté baroque et Nadjia*», *Études françaises*, vol. 34, nos 2-3, automne-hiver 1998, pp. 77-96.

BUTOR, Michel, *L'utilité poétique : cinq leçons de poétique rédigées pour être lues à la Villa Gillet les 14 janvier, 18 fév., 25 mars, 15 avril et 27 mai 1999*, Saulxures [France] : Circé, 1995, 125 p.

CAILLOIS, Roger, *Approches de la poésie*, Paris, Gallimard, 1978, 2612 p.

CALVET, Louis-Jean, *La tradition orale*, Paris, P.U.F., 1984, 127 p.

COMPAGNON, Antoine, *Le Démon de la théorie : littérature et sens commun*, Paris, Seuil, 1998, 306 p.

CORNULIER, Benoît de, *Art Poétique : notions et problèmes de métrique*, Lyon, P.U.L., 1995, «Coll. IUFM», 296 p.

CORRIVEAU, Hugues, «L'Écriture et la conséquence», *Poésie*, vol. 18-19, 1979, pp. 2-8.

CROCE, Benedetto, *La poésie : introduction à la critique et à l'histoire de la poésie et de la littérature*, Paris, P.U.F. (Traduit de l'italien par D. Dreyfus), 1951, 248 p.

_____, *Essais d'esthétique*, Paris, Gallimard, 1991, 274 p.

DAGLIAN, Carlos (dir.), *Poesia e música*, São Paulo, Perspectiva, 1985, Coll. «Debates» (série «Literatura»), 202 p.

DEGUY, Michel, «Notes sur le rythme ou comment faire un impair», *Langue française*, n° 56, déc. 1982, pp. 50-62.

_____, «L'infini et sa diction ou de la diérèse (Étude baudelairienne)», *Poétique*, vol. 40, nov. 1979, pp. 432-444.

DEMERS, Jeanne, «Autour de la question linguistique le manifeste québécois des années '60-'70», *Canadian Literature*, n° 152-153, Spring/Summer 1997,

pp. 17-35.

_____, «Les sonorités dans le poème «en acte», *Études françaises*, vol. 5, n° 1, fév. 1969, pp. 31-50.

DERRIDA, Jacques, *L'Écriture et la différence*, Paris, Seuil, 1967, 436 p.

_____, *De la grammatologie*, Paris, Minuit, 1967, 445 p.

DUCROQ-POIRIER, Madelaine, «Peut-on parler d'oralisation de la langue littéraire au Québec?», *Présence Francophone*, n° 31, 1987.

DUCROS, David, *Lecture et analyse du poème*, Paris, Armand Colin, 1996.

FAUSTINO, Mario, *Poesia-Experiência*, São Paulo, Perspectiva, 1977, Coll. «Debates», 282 p.

FILTEAU, Claude, «Rythme de tensions et rythme d'intentions : à propos du lyrisme moderne», *Protée*, vol. 18, n° 1, hiver 1990, pp. 11-19.

_____, (introd.), «Oralité et littérature : France – Québec, I et II», *Présence francophone*, vol. 31-32, 1987.

FINNEGAN, Ruth, *The Penguin book of oral poetry*, London, A. Lane, 1978, 548 p.

FISSETTE, Jean, «Le rythme, le sens, la sémiologie : introduction à une lecture peircéenne de Gauvreau», *Protée*, vol. 19, n° 2, hiver 1990, pp. 47-58.

FORGET, Danielle, «Des paroles qui n'en sont pas : conséquences argumentatives et narratives», *Études Littéraires*, vol. 25, n° 1-2, été-automne 1992, pp. 137-146.

_____, *Figures de pensée, figures de discours*, Montréal, Nota Bene, 2000, 184 p.

_____, «L'ironie; stratégie de discours et pouvoir argumentatif», *Études littéraires, Le littéraire et le politique : points d'ancrage*, vol. 33, n° 1, aut.-hiv. 2001, pp. 41-54.

FORNEL, Michel de, Rythme et pragmatique du discours: l'écriture poétique de René Char, *Langue française*, vol. 56, déc. 1982, pp. 63-88.

FOUCAULT, Michel, *L'ordre du discours : leçon inaugurale au Collège de France prononcée le 2 déc. 1970*, Paris, Gallimard, 1971, 81 p.

_____, *Archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1977 (1969), 275 p.

GADET, Françoise, «Le Parlé coulé dans l'écrit : le traitement du détachement par les

grammairiens du XXe siècle», *Langue française*, fév. 1991, pp. 110-125.

GAGNON, Lysiane, «La chanson québécoise», *Liberté : pour la chanson*, vol. 8, n° 4, juillet-août, 1966, pp. 35-49.

GARDE-TAMINE, Joëlle, *La rhétorique*, Paris, Armand Colin, 1996. (Coll. «Cursus»)

GAUVIN, Lise, «Poétiques de la langue et stratégies textuelles», DUCHET, Claude et VACHON, Stéphane, *La recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1998, Coll. «Documents», pp. 405-414.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes : la littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1992 (1982). Coll. «Points essais», 467 p.

GRAHAM, David, Récurrence, redondance, rupture l'emblème français de Gilles Corrozet et son rythme de lecture, *Études Littéraires*, vol. 29, n° 1, Été, 1996, pp. 47-57.

GRANDPRÉ, Chantal de, «Gaston Miron : le rythme, le sens, le sujet», *Voix & Images*, vol. 10, n° 3, printemps, 1985, pp.123-126.

GUIRAUD, Pierre et KUENTZ, Pierre, *Initiation à la linguistique : la stylistique*, Paris, Klincksieck, 1978, Série A : Lectures, 327 p.

HAMON, Philippe, *Introduction à l'analyse du descriptif*, Paris, Hachette, 1981, 268 p.

HÉBERT, Chantal, «De la rue à la scène: la langue que nous habitons», *Présence Francophone*, n° 32, 1988 (Oralité et littérature : France-Québec II), pp. 45-58.

HEGEL, Georg Wilhelm Friedrich, *Esthétique : la poésie*, Paris, Aubier-Montagne, 1965, 227 p.

HUTCHEON, Linda, «Ironie, satire, parodie : une approche pragmatique de l'ironie», *Poétique*, n° 46, 1981, pp. 140-155.

JOACHIM, Sébastien, «Éros, le cri et l'anaphore : signaux pour les voyants de Gilles Hénault», *Québec Studies*, vol. 27, Spring/Summer 1999, pp. 70-79.

JOHNSON, Barbara, *Défigurations du langage poétique : la seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, 213 p.

JOUBERT, Jean-Louis, *La poésie*, Paris, Armand Colin, 1998 (1988), Coll. «Cursus», (série «Lettres»), 165 p.

JULIEN, Jacques, *Parodie-chanson : l'air du singe*, Montréal, Les Éditions

Triptyque, 1995, 182 p.

LAFONTANT, Jean, « Pour une francophonie métisse », *La francophonie sur les marges, Actes du seizième colloque du CEFICO* (17-19 octobre 1996), sous la direction de Carol J. Harvew et Alan Mac Donell, Winnipeg, Presses Universitaires de Saint-Boniface 1997, pp. 3-10.

LAWDER, Bruce, *Vers le vers*, Paris, Nizet, 1993, 284 p.

LÉARD, Jean-Marcel, « Les « mots du discours » Le français du Québec : méthodologie et perspective d'analyse », *Présence Francophone*, n° 29, 1986, pp. 43-61.

LEMAIRE, Michel, « La métrique de Gaston Miron », *Voix & Images*, vol. 45, n° 3, printemps 1990, pp. 399-423.

LEMELIN, Jean-Marc, *De la pragmatique : l'oralité et la textualité*, Montréal, Éditions Ponctuation, 1986, 95 p.

LOCK, Helen, « Building up fragments: the oral memory process in some recent African-American Written narratives », *College Literature*, vol. 22, n° 3, octobre 1995, pp. 109-117.

LORD, Albert B., Characteristics of Orality, *Oral Tradition*, vol. 2, n° 1, January 1987, pp. 54-72.

LOTMAN, Iouri, *La structure du texte artistique*, traduit du russe par Anne Fournier [et al.], Paris, Gallimard, 1973, 415 p.

LUZZATI, Daniel, « Oralité et Interactivité dans un écrit Minitel », *Langue française*, vol. 89, fév. 1991, pp. 99-110.

MASON, Bruce Lionel, « E-texts: the orality and literacy issue revisited », *Oral Tradition*, vol. 13, n° 2, Octobre, 1998, pp. 306-329.

MESCHONNIC, Henri, *Les états de la poétique*, Paris, P.U.F., 1985, 284 p.

_____, « Qu'entendez-vous par oralité », *Langue française*, vol. 56, déc. 1982, pp. 6-23.

_____, « L'Écriture, le rythme et le langage ordinaire », *Protée*, vol. 18, n° 1, hiver 1990, pp. 7-9.

_____, *La rime et la vie*, Verdier, Paris, 1989, 365 p.

_____, *Critique du rythme : anthropologie historique du langage*, Paris, Verdier, 1982, 713 p.

_____, « Littérature et oralité », *Présence francophone*, n° 31,

1987, pp. 9-28.

_____, *Pour la poétique*, Paris, Gallimard, 1970, vv. II, III et V.

MICHAUD, Ginette, *Lire le fragment : transfert et théorie de la lecture chez Roland Barthes*, Québec, Hurtubise, HMH, 1989, 320 p.

MILNER, Jean-Claude & REGNAULT, François, *Dire le vers : court traité à l'intention des acteurs et des amateurs d'alexandrins*, Paris, Seuil, 1987, 176 p.

MOIRIER, Henri, *Le rythme : du vers libre symboliste et ses relations avec le sens*, Genève, Les Presses Académiques, 1943, 3 vol.

MOLINO, Jean & GARDÈS-TAMINE, Joëlle, *Introduction à l'analyse de la poésie I - vers et figures*, Paris, P.U.F., 1992, 245 p.

MONTIGNY, Louvigny de, *La Langue française au Canada : son état actuel, étude canadienne*, Ottawa : l'auteur, 1916. 187 p.

MOSER, Walter, *A paródia : moderno, pós-moderno*, Remate de Males, São Paulo, 1992, pp. 133-145.

NATTIEZ, Jean-Jacques, «De la sémiologie générale à la sémiologie musicale: l'exemple de la cathédrale engloutie de Debussy», *Protée : théorie et pratiques sémiotiques*, vol. 25, n° 2, automne, 1997, pp. 7-20.

NORDHOLT, Anne-Lise Schulte, *Maurice Blanchot : l'écriture comme expérience du dehors*, Genève, Droz, 1995, 383 p.

ONG, Walter J., *Orality and literacy: the technologizing of the word*, London; New York, Methuen, 1982, 201 p.

PAILLER, Claire, «Poésie matérielle» et cri métaphysique: de quelques concepts et de l'émergence d'un nouveau langage poétique», *Caravelle*, n° 50, 1988, pp. 127-142.

PAQUIM, Jacques, *De la coexistence des contraires à la pluralité des voix*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1997.

PARENT, Roger et MILLAR, David, «Tradition, oralité et création théâtrale», *Francophonies d'Amérique*, n° 5, 1995, pp. 121-130.

PIÉGAY-GROS, Nathalie, *L'esthétique d'Aragon*, Paris, SEDES, 1997, 283 p.

PONTBRIAND, Jean-Noël, «La forme comme mise au monde de la conscience», *Poésie*, vol. 18-19, 1979, pp. 17-21.

PORTER, Laurence M., «The Rhetoric of deconstruction: Donato and Flaubert»,

Nineteenth- Century french Studies, Fall-Winter 1991-1992, vol. 20, n° 182.

RAYBAUD, Antoine, *Fabrique d'«Illuminations»*, Paris, Seuil, 1989, 218 p.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit*, Paris, Seuil, 1983, 3 vol.

RIVARD, Adjutor, *Études sur les parlers de France au Canada*, Québec, J. P. Garneau, 1914, 280 p.

RIVERA, Silvia, «Histoire orale : la mémoire des communautés» in *Caravelle*, n 44, 1985, pp. 21-26.

RIVIÈRE, Jean-Loup, «La vague de l'air ou «la voix, l'écoute», *Traverses*, vol. 20, nov. 1980, pp. 17-25.

ROBIN, Régine, «Introduction : un Québec pluriel», DUCHET, Claude et VACHON, Stéphane, *La recherche littéraire : objets et méthodes*, Montréal, XYZ, 1998, Coll. «Documents», pp. 367-377.

ROGERS, Nathalie Buchet, «Oralité et écriture dans pluie et vent sur Têlumée Miracle», *The French Review*, vol., 65, n° 3, February 1992, pp. 435-448.

RUWET, Nicolas, *Langage, musique, poésie*, Paris, Seuil, 1972, 246 p.

SADOUL, Georges, *Aragon : poètes d'aujourd'hui*, Paris, Seghers, 1967.

SANGSUE, Daniel, *La Parodie*, Paris, Hachette, 1994, 106 p.

SANTERRE, Laurent «Essai de définition du joual, 1,2 aspect du français parlé au Québec», *Revue de l'Association de linguistique des Provinces Atlantiques*, vol. 3, 1981, pp. 41-50.

SCHIPPER, Mineke, «Oralité écrite et recherche d'identité dans l'oeuvre d'Amos Tutuola», *Research in African Literatures*, vol. 10, n° 1, Spring 1979, pp. 40-58.

SEYDOU, Christiane, «Comment définir le genre épique? Un exemple: l'épopée africaine», Görög- Karady, Veronika, *Genres, forms, Meanings: essays in African Oral Literature*, Jaso, Oxford, 1982, pp. 84-98.

SROKA, Ewa, *Discontinuity and Fragmentation*, Éditions Rodopi B. V., Amsterdam/Atlanta GA, 1994, 180 p.

SUSINI-ANASTOPOULOS, Françoise, *L'Écriture fragmentaire, définitions et enjeux*, Paris, P.U.F., 1997, 274 p.

THIBAUT, Pierrette, *Le Français parlé : études sociolinguistiques*, Edmonton, Linguistic Research, Inc., 1979, 169 p.

ZUMTHOR, Paul, «Pour une poétique de la voix», *Poétique*, vol. 40, nov. 1979, pp.

514-524.

_____, «Le rythme dans la poésie orale», *Langue Française*, vol. 56, déc. 1982, p. 114-127.

_____, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 307 p.

VANOYE, Francis, *Expression, communication*, Paris, Armand Colin, 1975, 241 p.

DICTIONNAIRES

AQUIEN, Michèle, *Dictionnaire de Poétique*, Paris, Librairie Générale Française, 1993.

ASHUTZENBERGER, Anne Ancelin, *Vocabulaire de base de sciences humaines*, Paris, Épi, 1982.

BAUMGARTNER, Emmanuèle & MÉNARD, Philippe, *Dictionnaire Étymologique et Historique de la langue française*, Paris, Librairie Générale Française, 1996.

BOULANGER, Jean-Claude, *Dictionnaire québécois d'aujourd'hui*, Montréal, Dico Robert, 1992.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles : mythes, rêves, coutumes, gestes, formes, figures, couleurs, nombres*, Paris, Éd. Jupiter, 1982.

DIDIER, 26 mai 2002, Julia, *Dictionnaire de la philosophie*, Paris, Larousse, 1996.

DUCROT, Oswald & TODOROV, Tzvetan, *Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1972, Coll. «Points»

DUPRIEZ, Bernard, *Gradus, les procédés littéraires : dictionnaire*, Paris, Union Générale d'édition, 1980 (1977).

FROLOV, Ivan Timofeevich, *Dictionnaire Philosophique*, Moscou, Éditions du Progrès, 1985 [1980].

LALANDE, André, *Vocabulaire technique et critique de la philosophie*, Paris, P.U.F., 1972.

LEBRUN, L. & TOISOUL, J., *Dictionnaire Étymologique de la langue française*, Paris, Nathan, 1937.

LERCHER, Alain, *Les mots de la philosophie*, Paris, Belin, 1986.

MOESCHLER, Jacques & REBOUL, Anne, *Dictionnaire Encyclopédique de pragmatique*, Paris, Seuil, 1994.

MOLINIÉ, Georges, *Dictionnaire de rhétorique*, Paris, Librairie Générale Française,

1992.

POIRIER, Jacques (dir.), *Dictionnaire Historique du français québécois*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1998.

ROBERT, Paul, *Dictionnaire alphabétique et analogique de la langue française*, Paris, Le Robert, 1991.

ROBERT & COLLINS, *Dictionnaire français-anglais*, Paris, Le Robert, 1987.

RUISSEAU, Pierre des, *Trésor des expressions populaires – Dictionnaire*, Québec, Fides, 1998.

THIBAUD, Robert-Jacques, *Dictionnaire de Mythologie et de Symbolique Grecque*, Paris, Éd. Dervy, 1996.

THÈSES

BÉLANGER, Yrénée, *Gaston Miron : un homme et une oeuvre en marche*, 4 vol., Université de Montréal, 1985, thèse de doctorat, 1180 p.

DALLARD, Sylvie, *Trois poètes québécois exemplaires (1940 - 1970)*, Université Laval, 1977, thèse de doctorat, 292 p.

GRANDPRÉ, Chantal de, *La Poésie de Gaston Miron*, Université de Paris VIII, 1982, thèse de doctorat, 300 p.

JAN, Marta, *La métaphore et la transformation sociale chez Gaston Miron, Aimé Césaire et Pablo Neruda*, Université de Nice, 1981, thèse de doctorat, 333 p.

LAROCQUE, Hubert, *L'imaginaire dans l'homme rapaillé et Courtepointes de Gaston Miron*, Université d'Ottawa, 1982, thèse de doctorat, 785 p.

PELOSSE, Cécile, *La recherche du pays dans la poésie québécoise 1945-1970*, Université de Montréal, 1974, thèse de doctorat, microforme.

PEY, Serge, *La langue arrachée ou la poésie orale d'action : essai d'analyse et d'histoire de l'oralité dans le poème à la fin du vingtième siècle*, Paris, 1995, thèse de doctorat, microforme.

AUDIVISUEL

GODBOUT, Claude, Couëlle, Marcia, Productions Prisma, Tv Ontario, *Gaston Miron, le haut-parleur* réalisé par Claude Godbout, produit par Marcia Couëlle pour les productions Prisma, 1982 1 cassette (ca. 27 min).

LABRECQUE, Jean-Claude , MASSE, Jean-Claude et BOBET, Jacques, Office national du film du Canada, *La Nuit de la poésie*, 1980 réalisation, Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, production, Jacques Bobet.

MIRON, Gaston, 1928- Shek, Ben-Zion, 1927- Scarborough College. Instructional Media Centre. *Gaston Miron réalisateur et commentateur*, Ben Z. Shek.

PARENT, Jacques, LABRECQUE, Jean-Claude et FRAPPIER, Roger, *Gaston Miron* produit par Jacques Parent; réalisation et montage, Roger Frappier; images, Jean-Claude Labrecque.

PELLETIER, Claude, 1924 – Séminaire de Sherbrooke. *Gaston Miron : dossier de presse, 1953-1985* – dépouillement et compilation par Claude Pelletier, 1986.

OEUVRES GÉNÉRALES

ALIGHIERI, Dante, *La Divine Comédie*, Paris, Librairie Garnier Frères, 1938, 801 p.

BESSETTE, Gérard, *Une littérature en ébullition*, Montréal, Éditions du Jour, 1968, 315 p.

BOURDIEU, Pierre, «Vous avez dit “populaire” ?», *Actes de la Recherche en sciences sociales*, n° 46, mars 1983, pp. 98-105.

CHAUÍ, Marilena, *Conformismo e resistência : aspectos da cultura popular no Brasil*, São Paulo, Brasiliense, 1986, 179 p.

CUNHA, Euclides da, *Os Sertões*, Rio de Janeiro, Livraria Francisco Alves, 1946, 646 p.

ECO, Umberto, *Conceito de Texto*, São Paulo, EDUSP, 1984.

FREYRE, Gilberto, *Terres du sucre : Nordeste*, traduit du brésilien par Jean Orecchioni, Paris, Quai Voltaire, 1992, 241 p.

FROW, John, *Cultural Studies et Cultural Values*, Clarendon Press, Oxford, 1995, 190 p.

GALIBERT, Thierry, *Le poète et la modernité : poétiques de l'individu, de Gérard de Nerval à Antonin Artaud*, Paris; Montréal, l'Harmattan, 1998, 255 p.

GIROUAD, Laurent, «Quelques chiffres sur la fédération des collèges classiques», *Parti pris*, vol. 2, n° 7 mars 1965, pp. 17-20.

GODIN, Gérald, «Le Joual politique», *Parti pris*, vol. 2, n° 7, mars 1965, pp. 57-59.

GREISCH, Jean, *Ontologie et temporalité : esquisse d'une interprétation intégrale de Sein und Zeit*, Paris, P.U.F. 1994, 522 p.

GONZÁLEZ, Mario M. «Le Néo-Picaresque brésilien au XXe siècle: l'exemple de Macunaíma de Mário de Andrade», *Études littéraires*, vol. 26, n° 3, hiver 1993-1994, pp. 69-79.

LABSADE, Françoise Tétu, *Le Québec : un pays, une culture*, Montréal, Boréal, 1989, 458 p.

LÉVINAS, Emmanuel, *Le temps et l'autre*, Quadrige/P.U.F., Paris, 1983, 91 p.

MARX, Karl & ENGELS, Friedrich, *Sur la littérature et l'art*, Paris, Éditions Sociales, 1957, 411 p.

MATTA, Roberto da, *Carnavals, bandits et héros : ambiguïtés de la société brésilienne*, traduit du brésilien par Danielle Birck, Paris, Seuil, 1983, 310 p.

MCLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias les prolongements technologiques de l'homme*, trad. De l'anglais par Jean Paré, Montréal, Hurtubise, HMH, 1972, 390 p.

MONIÈRE, Denis, *Le développement des idéologies au Québec*, Montréal, Éditions Québec/Amérique, 1977.

MOSER, Walter, «L'anthropophage et le héros sans caractère: deux figures de la critique de l'identité», LÉTOURNEAU, Jocelyn & BERNARD, Roger, *La question identitaire au Canada francophone : récits, parcours, enjeu, hors-lieux*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, pp. 241-263.

NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel*, Montréal, Boréal, 1988, 243 p.

PARÉ, François, «L'institution littéraire franco-ontarienne et son rapport à la construction identitaire des Franco-ontariens», LÉTOURNEAU, Jocelyn & BERNARD, Roger, *La question identitaire au Canada francophone : récits, parcours, enjeu, hors-lieux*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1994, pp. 45-63.

POUJOL G. & LABOURIE, R. *Les cultures populaires*, Toulouse, Edouard Privat, 1979, 310 p.

POUND, Ezra, *Au Cœur du travail poétique*, Paris, l'Herne, 1980, 452 p.

ROUILLARD, Jacques, «La Révolution tranquille: rupture ou tournant ?», *Revue*

d'Études canadiennes, vol. 32, n° 4, hiver 1998, pp. 23-51.

SAINT-JACQUES, Bernard, «Le Québec sera français ou il ne sera pas», *Études de Linguistique appliquée*, vol. 15, juillet-sept. 1974, pp. 108-111.

Statistiques Historiques du Canada, œuvre élaborée par le Ministre des Approvisionnements et Services Canada-Ottawa, Canada, 1983.

VAILLANT, Alain, *La poésie : initiation aux méthodes d'analyse des textes poétiques*, Paris, Nathan, 1992, 127 p.

TENÓRIO-PONTES, Walter, *Le messianisme populaire au Brésil*, Paris, Les éditions du Pantheon, 1996, 124 p.

VIRGILE, *Énéide - livres I-IV*, Paris, Société d'Édition «Les Belles Lettres», 1971, vol. 1