

## Les années de formation. Entretien avec Gaston Miron

Lise Gauvin

Volume 35, numéro 2-3, 1999

Gaston Miron : un poète dans la cité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036159ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036159ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce document

Gauvin, L. (1999). Les années de formation. Entretien avec Gaston Miron. *Études françaises*, 35(2-3), 161–168. <https://doi.org/10.7202/036159ar>

# Les années de formation

## Entretien avec Gaston Miron

LISE GAUVIN

*J'AI EU L'OCCASION DE TRAVAILLER plus de trois ans avec Gaston Miron au moment de l'élaboration de l'anthologie Écrivains contemporains du Québec (Seghers, 1989, l'Hexagone/Typo, 1998). À la suite de nombreuses discussions menées au cours de ce travail, et aussi parce que Miron avait refusé catégoriquement de faire partie de la première édition de cet ouvrage, par modestie sans doute mais aussi pour d'autres raisons plus complexes, il m'avait semblé important d'interroger Miron sur son propre parcours en lui demandant de retracer les grandes étapes de son autobiographie littéraire et intellectuelle. Ce qu'il accepta de bonne grâce, en m'accordant un entretien en deux volets qui a été enregistré à Montréal en avril et en juin 1993<sup>1</sup>. L'extrait reproduit ici constitue l'esquisse d'un autoportrait centré essentiellement sur son rapport avec la langue française et sur ses années de formation.*

**Gaston Miron :** Je me définis comme un variant français. J'ai pris cette idée chez le linguiste Jean-Claude Corbeil. Le français québécois, c'est une variété de français. Donc je suis un variant français, comme tous les Français d'ailleurs : le français de Marseille, c'est une variante, de même le français de l'Île-de-France. C'est peut-être « le dialecte de prestige », comme dit Martinet, à l'intérieur des dialectes français ; c'est à cause de l'histoire qu'il nous apparaît comme prestigieux. On a tous une certaine diglossie vis-à-vis de ce dialecte-là.

1. Cet entretien a été publié *in extenso* sous le titre « Malmener la langue » dans Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues*, Paris, Karthala, 1997, p. 49-65.

## B-Son influence littéraire

( Gaston Miron a été beaucoup influencé par les poètes surréalistes d'avant son temps. Parmi eux notons: Rutebeuf, Rimbaud, Villon et Grandbois. )

La plupart des poètes québécois contemporains ont été, même si ce n'est que très peu, influencés par Gaston Miron. Le fait qu'il a remporté des prix de haute envergure au Québec et en France lui a permis de se faire connaître à travers le monde. En effet, <sup>sa notoriété</sup> ~~son influence~~ ne s'est pas limitée au Québec, elle a traversé les frontières et les océans pour aller jusqu'en France, aux Etats-Unis et en Italie.

chez les Québécois, par Lemay, Beaudouin, Desrochers, Grandbois, Hérault... et, chez les français, par Villon, les poètes de la Renaissance, Beaudelaire, Apollinaire, Eluard, Patrice de La Tour du Pin, ...

J'ai commencé à m'intéresser à la langue quand je suis arrivé à Montréal, à dix-neuf ans, et que j'ai constaté l'état des lieux de cette langue. Cela a été un choc parce que déjà je voyais cette catastrophe de ma langue. J'avais assimilé toute la langue québécoise parce que j'ai été formé essentiellement par la littérature canadienne-française. J'ai eu onze ans au début de la guerre et j'avais dix-sept ans en 1945. Pendant six ans, il n'y a eu aucun arrivage. Comme je n'étais pas à Montréal, je n'avais pas les publications des éditions de l'Arbre et des éditions de Bernard Valiquette qui publiaient alors quelques livres français. Je n'ai pas eu connaissance de la littérature moderne, même si à l'école on avait quand même quelques sonnets de Rimbaud. Le premier livre de poèmes que j'ai lu est un recueil d'Octave Crémazie. J'ai lu ensuite *La légende d'un peuple* de Louis Fréchette, puis Nérée Beauchemin et Alfred DesRochers à dix-huit ans. À Montréal, en 1948, j'ai acheté *Les îles de la nuit* d'Alain Grandbois chez le libraire Henri Tranquille : l'ouvrage était en liquidation parce que l'éditeur avait fait faillite, à vingt-cinq ans. À travers ce livre, je suis entré en contact avec la langue moderne québécoise. En 1952, à vingt-quatre ans, j'écrivais encore à l'ancienne et je n'écrivais pas sur moi :

Mes ancêtres jadis hommes de forte race, de plein corps, d'aucune  
concession  
En faisant tournoyer leur immortelle audace  
Dressaient sur l'inconnu leur camp de bois rond, humanisaient du sol et  
traquaient des gagnages  
D'un seul tempérament vainqueurs ou terrassés, la lutte était leur essentiel  
ouvrage [...]  
Ils mouraient sans remords dans le geste arboré.

C'était du DesRochers mais ce n'était pas sur moi, c'était sur l'histoire. Au XIX<sup>e</sup> siècle, au Québec, les gens parlaient très peu d'eux-mêmes dans les poèmes ; le matériau poétique par excellence, c'était l'histoire. Ou bien on écrivait pour célébrer la langue française. Au fur et à mesure que s'élargissait ma prise en compte de l'état des lieux, je m'intéressais à la situation de la langue québécoise dans la langue française, ou plus exactement de la langue française du Québec. Je regrette de l'avoir nommée langue québécoise dans des articles car ce n'est pas exact : il n'y a pas une langue québécoise qui serait différente du français. Il y a beaucoup d'écrivains qui me disent : « On ne parle plus la même langue que les Français, c'est une autre langue qu'on parle. » Je leur réponds que si on parlait une autre langue, on ne pourrait pas comprendre les films français. De plus, soixante pour cent de tous les livres qui se vendent au Québec sont français. C'est la même langue avec ses variances.

Quant à moi, je vais chercher les mots dont j'ai besoin partout où ils se trouvent dans l'étendue de la langue française autant dans la variance

européenne que dans la variance québécoise, africaine, antillaise. C'est-à-dire que si j'écrivais vraiment, c'est ce que je ferais.

**Lise Gauvin :** *Si tu écrivais vraiment ?...*

**G. M. :** J'ai vraiment écrit mais je veux dire : si je continuais à écrire, si j'avais continué mon œuvre au lieu de l'interrompre...

**L. G. :** *Et de la transformer en œuvre orale ?*

**G. M. :** Dans un cas comme le mien, quand tu assumes absolument cette catastrophe, tu deviens comme un naufragé... et tu t'inventes<sup>2</sup>. Si je n'avais pas passé tout mon temps en comités, en réunions, en palabres sur la langue, j'aurais une œuvre considérable. L'écrivain suédois, quand il se lève le matin, n'a pas à se dire : « Faut que je défende le suédois, ma langue, parce qu'il y a une autre langue sur mon territoire. » Il y a d'autres langues dans le monde mais pas sur son territoire. Moi, j'ai passé soixante pour cent de mon énergie dans ce combat. Pendant ce temps-là, je n'ai pas écrit. Je connais d'autres écrivains qui s'en fichent. Ils ne s'en fichent pas, mais ils se disent que c'est leur œuvre qui compte. Chacun choisit ses priorités.

**L. G. :** *J'ai assez travaillé avec toi pour me rendre compte à quel point les mots te viennent difficilement, à quel point l'acte même d'écriture t'est une souffrance — à cause sans doute de culpabilités ataviques — mais à quel point aussi la parole t'est facile, spontanée. Toute ton œuvre a été marquée par l'oralité et s'est longtemps transmise par la seule voie orale. Quelle a été l'importance de cette tradition dans ta formation ?*

**G. M. :** J'ai inventé ma propre oralité : je ne sais rien des contes et légendes du Canada français. Les gens pensent que je les connais parce que moi-même j'invente des récits sous forme d'histoires, sous forme de contes, mais je ne sais rien de tout cela.

**L. G. :** *Il n'y a pas eu d'influence déterminante ?*

**G. M. :** Seulement dans le domaine de la chanson, avec l'ordre du Bon Temps. On fréquentait beaucoup les travaux de Marius Barbeau, de Luc Lacoursière. On invitait Marius Barbeau à venir nous faire des exposés sur les chansons et leurs variantes.

**L. G. :** *On dit que tu es un poète oral, un poète de l'oralité.*

**G. M. :** Un poète oral, ça n'existe pas. Il n'y a aucun écrivain oral. La littérature orale, c'est une littérature qui se transmet, avec des variantes, mais qui garde les mêmes formes. L'oralité, c'est autre chose : c'est la mer immense de la langue parlée. Ce n'est pas la même chose que la littérature orale. La littérature orale, c'est très défini, très catégorisé : les contes, les fables et fabliaux, les mythes et légendes, les chansons, etc. Personne peut

2. Allusion à une phrase commentée antérieurement au cours du même entretien : « Et moi je m'invente, tel un naufragé, dans toute l'étendue de ma langue. »

se dire écrivain oral. Moi, ce qui m'inspire, c'est la langue. Quand je suis dans un restaurant, je note continuellement ce que j'entends. Parfois ce sont des alexandrins parfaits que les gens disent. Je note tout. En France, on se réfère souvent à Mallarmé quand on parle de moi. Des vers comme : « monde miroir de l'inconnu qui m'habite » n'ont rien à voir avec la littérature orale ni l'oralité.

L. G. : *Il y a transformation du matériau entendu.*

G. M. : Quand j'écris : « Je m'en vais en délabre au bout de mon rouleau », je prends deux expressions populaires et j'en fais un alexandrin. Je donne une forme littéraire à l'oralité. Dans *L'homme rapaillé*, il y a un réservoir de sources littéraires, de sources populaires, vernaculaires, etc. Et même un réservoir de façons de penser, de concevoir et d'imaginer. Le critique italien Luigi Baldacci, qui a fait l'introduction à *La marcia all'amore*<sup>3</sup>, disait que j'étais le seul poète qui n'avait pas honte d'associer la poésie à l'ontologie :

Poésie mon bivouac  
ma douce svelte et fraîche révélation de l'être.

La poésie pour moi, c'est la révélation de l'être.

L. G. : *Lors d'une conférence récente, je t'ai entendu dire : « Je voudrais retrouver ma voix de stratégie brute car depuis des années la poésie m'a domestiqué. » Comment peut-on être domestiqué par la poésie ?*

G. M. : Il serait plus juste de dire que la littérature m'a domestiqué, en ce sens qu'il ne faut pas dépasser certaines limites, qu'il faut rester dans les normes des convenances littéraires, du beau... et que je n'ose plus transgresser, je n'ose plus prendre des risques...

L. G. : *Serais-tu devenu trop conscient de ce que tu écris ?*

G. M. : Peut-être que oui. J'écris quelque chose et je me dis que ce sera interprété de telle façon. Ce n'est pas de l'autocensure, mais tout à coup l'institution littéraire te domestique. Ce n'est pas tellement la poésie, c'est surtout la littérature qui te domestique. On peut devenir trop conscient et ne plus malmener la langue.

L. G. : *Parce que le travail du poète consiste selon toi à malmener la langue ?*

G. M. : J'appelle cela de cette façon. Senghor, que j'ai rencontré deux fois, m'a dit un jour : « Ce que j'admire, et que nous n'osons pas faire, c'est que vous les Québécois vous bousculez la langue française, vous la... » Je ne me souviens plus du mot exact qu'il a dit. Moi, je dis qu'il faut *malmener* la langue. Il faut trouver le *dire de soi à l'autre* avec notre manière à nous qui est la manière québécoise.

L. G. : *Lors de cette même conférence, je t'ai entendu dire : « Rien n'est plus éloigné du poème que le militantisme politique. »*

3. Gaston Miron, *La marcia all'amore. L'amore e il militante*, Padoue, Rebellato, 1972.

**G. M. :** C'est-à-dire que rien n'est plus éloigné de la poésie que le militant linguistique. C'est ce qui est plus juste. Le militant linguistique, ou bien il tombe dans la politique, ou bien il tombe dans les accessoires de la langue, comme la qualité de la langue et les campagnes du bon parler français. Ce n'est pas l'essentiel. Le seul militantisme linguistique qui est valable, c'est celui qui lutte pour un statut de la langue, c'est-à-dire pour un statut politique de la langue, un statut de qualité pour la langue. Dans les années 1958-1960, quand les syndicats m'invitaient à aller parler de la langue, je leur disais : « Quand une langue n'est pas nécessaire pour gagner sa vie, pour satisfaire aux trois besoins fondamentaux de la vie — le toit, le vêtement et le manger — on s'en crisse qu'on dise ouaoual, cheval ou bedon joual : c'est le mot *HORSE* qu'il faut dire pour avoir de l'avancement social. Quand une langue n'est pas nécessaire, qu'on la parle mal ou bien, cela n'a aucun sens. Cela devient une langue domestique, une langue sentimentale, une langue que l'on maintient par la tradition, par l'appartenance à un groupe mais elle n'a aucune importance : c'est une langue machinale, une langue folklorique qui tend vers la familiarisation. » J'ai voulu réactualiser la langue à partir des sources de cette langue. C'était un de mes thèmes : il faut réactualiser la langue dans la modernité. Quand je suis apparu dans la littérature, j'ai été perçu comme un traditionaliste, un régionaliste. Je me souviens qu'un critique a écrit : « Un nouveau Crémazie nous est né. » Pourtant j'ai toujours dit que la route de l'universel, c'est le singulier et l'identité.

**L. G. :** *Alors qu'est-ce que le régionalisme ?*

**G. M. :** C'est l'anecdoticisme de la culture, c'est l'ornementation, c'est ce qu'il y a d'extérieur à une littérature.

**L. G. :** *Quels sont les maîtres ou les modèles de ta génération ?*

**G. M. :** On est issu des courants modernes français : le surréalisme, le post-surréalisme, la littérature objectale et la littérature existentialiste des années 1945-1950. On voulait que notre rapport à l'écriture soit celui d'une réalité qui était la nôtre, que le référent de notre littérature soit celui de notre réalité et non pas de réalités exotiques ou même de réalités régionalistes anachroniques. On voulait que cela soit un référent actuel et potentiellement futur. La langue française, dans sa variance québécoise, n'est pas tellement différente de la langue de France. Ce qui fait la différence, c'est le référent global. Il y a vraiment une culture québécoise qui est un métissage — comme au Brésil, d'ailleurs — un métissage de culture française, de culture britannique et de civilisation américaine : pas tellement de culture américaine mais de civilisation américaine. On s'est aussi approprié certains traits de la culture britannique, par exemple tout le système politique.

C'est ce qui constitue le référent global. Je me souviens que Jacques Cellard m'a dit un jour : « Les contours de la culture québécoise sont assez

déterminés, vous commencez à avoir votre référent global.» C'est la même langue que la France, mais elle réfère à une autre réalité. Ce n'est pas tellement dans la langue elle-même, mais dans la vision culturelle globale que réside la différence.

L. G. : *Les gens de ta génération étaient conscients de créer des modèles ?*

G. M. : Oui. On les créait en étudiant les modèles des autres, non pas pour se couler dedans, mais au contraire pour construire, par analogie, nos propres modèles opératoires dans l'écriture. C'est ce que je voulais dire quand j'ai écrit : « Le poème dit : un homme reviendra d'en dehors du monde. » C'est à double signification. Jusque-là on se vivait dans l'au-delà, hors du temps, on ne vivait que pour mériter le ciel. On se vivait aussi dans les modèles étrangers.

L. G. : *Parmi les écrivains québécois dont tu te réclames, il y a DesRochers, Grandbois et qui encore ?*

G. M. : Avant eux, il y a eu Nérée Beauchemin et bien d'autres. J'ai assumé cette littérature, la misère littéraire de nos commencements. On voulait précisément sortir de cette situation. Cela avait commencé avant nous avec Robert Charbonneau dans un recueil de textes regroupés sous le titre : *La France et nous*. Jusqu'en 1940, les gens se considéraient comme une province de la littérature française : les modèles français étaient à leurs yeux « indépassables ».

L. G. : *Votre projet dans les années cinquante-soixante, c'était de créer une littérature distincte, qui avait son propre système de référence ?*

G. M. : C'est sûr qu'on ne peut pas éviter la référence française. La francophonie est intéressante dans la mesure où elle permet de relativiser cette référence française. On peut regarder la littérature des Antilles, la littérature des Africains, la littérature des Maghrébins, des Belges, des Suisses. Quelqu'un comme Ramuz a eu beaucoup d'influence au Québec dans l'entre-deux-guerres parce qu'il avait réussi à intégrer la spécificité suisse à son écriture. Un roman australien, un roman américain, un roman britannique ont une référence commune mais ils ont aussi une autonomie dans la référence.

L. G. : *Parmi les écrivains français ou francophones, quels sont ceux qui t'ont marqué ?*

G. M. : Les poètes du surréalisme, principalement Éluard, Desnos, Breton, Aragon et un peu Artaud. J'ai découvert vers 1953-1954 les post-surréalistes, les écrivains qui avaient « rupturé » avec le surréalisme, Guillevic et Terraqué, *Les rois mages* de Frénaud, *Le parti pris des choses* de Francis Ponge. Et j'ai découvert la poésie noire, c'est-à-dire la poésie des Noirs, autour des années 1955 avec *Minerai noir* de René Depestre et ensuite les textes d'Aimé Césaire. Quelqu'un — André Langevin — m'avait fait remarquer que j'écrivais comme Aimé Césaire, mais je ne l'avais jamais lu. J'ai alors découvert *Cahier d'un retour au pays natal* et *Les armes miraculeuses*.



**L. G. :** *Et tu t'es reconnu?*

**G. M. :** Oui, j'en étais même gêné. Même chose pour Frénaud. J'étais sûr qu'on penserait que j'avais copié.