

« Préfacier Miron. Entretien avec Pierre Nepveu »

Élisabeth Nardout-Lafarge et Stéphane Vachon

Études françaises, vol. 35, n°2-3, 1999, p. 169-177.

Pour citer ce document, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/036160ar>

DOI: 10.7202/036160ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org

Préfacier Miron

Entretien avec Pierre Nepveu

ÉLISABETH NARDOUT-LAFARGE ET
STÉPHANE VACHON

Études françaises: *Vous avez préfacé L'homme rapaillé dans sa dernière édition revue par l'auteur (Typo, 1993) et dans la plus récente édition posthume (1998). Comment se situe le préfacier d'un texte resté jusqu'au dernier moment dans ce que vous appelez, citant Jacques Brault, «l'irrésolution à se fixer» et auquel seule la mort de Gaston Miron a assigné ses limites?*

Pierre Nepveu: *L'homme rapaillé* ne s'est, en effet, jamais tout à fait fixé. On le voit bien dans l'insertion de commentaires marginaux (dans l'édition de 1994) et de poèmes manuscrits qui sont un peu des brouillons; ceci indique une sorte de réticence à arrêter le livre. L'intégration de *Courtepointes*, par exemple, la plaquette séparée publiée à Ottawa en 1975, appartient tout à fait à la logique de l'œuvre. Jointes à *L'homme rapaillé*, les *Courtepointes* acquièrent une dimension neuve, elles prennent une signification que ne leur conférait pas le statut, que d'aucuns jugeaient marginal, d'œuvre à côté de l'œuvre. Il n'en reste pas moins que le noyau de *L'homme rapaillé* demeure composé des cycles de «La marche à l'amour», de «La vie agonique», de «L'amour et le militant» et de quelques autres grands poèmes. Ce noyau s'est fixé assez tôt, mais, par les marges, beaucoup de choses se sont ajoutées. Il ne faut pas négliger les poèmes plus récents. Ils n'ont sans doute pas la portée mythique des grands poèmes de «La vie agonique», mais ils réinscrivent ce qui a toujours été présent dans la poésie de Miron: «l'homme Miron», une personne incarnée qui parle de choses intimes, voire anecdotiques. Cet aspect ne me paraît pas insignifiant par rapport à l'ensemble de l'œuvre, et ces poèmes ne sont pas du «sous-Miron» quoique certains puissent le dire, ou l'aient dit. Il me semble que le rôle de la préface consiste à garder le livre vivant. Je me suis efforcé

de montrer le caractère inachevé et paradoxal de *L'homme rapaillé*, livre qui s'est toujours un peu refusé à lui-même, et livre qui s'est fait et s'est imposé comme un texte important tout en ne cessant de croître. L'auteur a disparu, mais le livre vit. C'est ce que la préface devrait montrer, veut montrer.

É. F. : *N'y a-t-il rien de particulier à préfacer un auteur qui se commentait lui-même, qui ajoutait autour et dans les marges du livre ?*

P. N. : On ne peut pas ne pas tenir compte des essais sur la langue et sur la dimension politique de son art, ceux par exemple que Miron ajoute dans l'édition Maspero en 1981. Ma perspective fut de les maintenir à distance sans les occulter, car ils modifient, ou peuvent modifier, la lecture des poèmes, voire même lui faire obstacle tant ils ont retenu l'attention. Il n'est pas sûr que le discours du militant a toujours rendu service au texte du poète qui s'était d'abord imposé.

É. F. : *Votre préface dit que la poésie de Miron a à voir avec l'expérience du néant et non pas avec celle de la mort parce que « la mort existe, le néant n'existe pas ».*

P. N. : L'expérience du néant et du vide est inscrite au cœur même de la poésie de Miron. C'est une grande image que l'on retrouve sous différentes formes. Et c'est une image de vie, non pas une image de mort, c'est une espèce d'épreuve de perte constante dans un vide possible, dans le trou, dans les trous du texte comme dans les trous de la mémoire et ceux du cerveau dont parle le poète. Cette expérience est, selon moi, du côté de la vie. La mort, elle, est ailleurs, dans un au-delà. Il est souvent question, dans beaucoup de poèmes, de naissance, ou de renaissance, mais le thème de la mort n'est pas très présent. Il s'agit d'autre chose. Autour de ce vide qui le hante, gravitent des thèmes comme la « dérélition » ou l'« aliénation ». Miron dessine la figure de quelqu'un qui marche dans sa vie, qui s'effondre et se relève, se reprend, toujours au bord de s'écrouler. Je crois qu'il faut insister sur la vitalité de cette expérience.

É. F. : *Y a-t-il une spécificité de la préface par rapport aux autres gestes critiques que vous pratiquez, notamment l'article de revue et le compte rendu à parution ?*

P. N. : La préface offre une spécificité absolument essentielle : elle cohabite avec l'œuvre, elle se situe dans le même espace physique. Mais son intrusion dans l'espace du livre n'est pas sans ambiguïtés. Le préfacer peut en tirer un profit symbolique qui se matérialise souvent sous la forme de la citation. La préface est, par exemple, presque toujours citée, et de manière très ostentatoire, dans la publicité de l'œuvre. Ce prélèvement hors contexte n'est pas sans risques : on ne cite forcément jamais qu'une phrase ou deux. Les risques liés à cette présence dans le livre, à cette proximité de la préface et du texte qu'elle précède, commandent par ailleurs une grande fidélité à ce texte, et une modestie face à lui pour ne pas le parasiter. La préface n'est-elle pas un peu parasite du texte ? Sur le plan strict de la lec-

ture, le préfacier s'adresse à un lecteur en acte. Dans les autres formes du commentaire critique, l'œuvre est à distance : les lecteurs ne sont pas en train de la lire au moment où ils vous lisent. Ils peuvent évidemment aller vers l'œuvre, mais la rencontre aura lieu plus tard, en différé, ailleurs. Le préfacier, lui, est obligé, par la présence supposée du lecteur, à un certain ton. Dans le cas des éditions Typo, où a reparu *L'homme rapaillé*, je m'adresse à des lecteurs sans doute plus jeunes, qui n'ont connu ni Gaston Miron ni son époque, ou très peu. Et ceci sera plus vrai encore si l'ouvrage continue à être lu en 2020 ou en 2030, mais sans doute aura-t-il, à cette date, connu d'autres éditions avec d'autres présentations ? Entre-temps, la préface peut avoir imposé son point de vue, une certaine manière de lire. Sa responsabilité s'en trouve accrue.

Une autre exigence de la préface, c'est qu'elle ne peut s'attarder aux détails. Elle doit proposer une vision totalisante, autour d'un nœud, d'un noyau, d'un thème, d'une problématique. Un article de revue scientifique, à l'inverse, prend pour acquis la lecture de l'œuvre, il permet l'adoption d'un point de vue particulier. Dans le cas d'une œuvre comme *L'homme rapaillé*, la préface doit maintenir en éveil un esprit de redécouverte et de rafraîchissement. Je remarque à cet effet que dans la collection « Poésie », chez Gallimard, plusieurs préfaces — souvent signées par des poètes — contiennent un témoignage de lecteur. André Pieyre de Mandiargues, par exemple, qui préface *Capitale de la douleur* et *L'amour la poésie* d'Éluard, commence comme ceci : « Quand parut *L'amour la poésie*, en 1929, j'avais vingt ans, et c'est à ce moment-là que je fis la découverte d'Éluard ». C'est, à mon avis, une des dimensions importantes de la préface : offrir à un lecteur qui découvre peut-être lui-même une œuvre pour la première fois, le récit plus ou moins explicite d'une découverte, d'un étonnement ; d'autant plus dans le cas qui nous occupe, celui d'une œuvre institutionnalisée qui tend à se figer en monument. D'où l'importance de la perspective généalogique et de l'histoire de la publication du livre, celle des débuts de Miron, et de ses refus de publier.

É. F. : *Qu'est-ce qu'un poète préfaçant un poète mobilise de son expérience et de sa pratique ?*

P. N. : En tant que préfacier, ma première préoccupation consiste à écrire une préface — je vais employer un mot un peu ancien — « inspirée », c'est-à-dire à me mettre à l'écoute de l'œuvre en m'étonnant moi-même. Or écouter ne peut se faire que dans un mouvement d'écriture. Ce que j'aime dans la préface, c'est sa liberté, et la possibilité qu'elle offre d'une écriture qui peut être, sans devenir poétique, une surprise pour celui qui la déploie. En tant que poète, je cherche à regarder ou à dire le monde pour la première fois. En poésie, toute expérience est toujours première, il s'agit de dire pour la première fois dans une sorte de nouveauté inouïe. C'est ce

regard et ce dire que j'essaie d'atteindre à propos de l'œuvre d'un autre poète. Il y a là un abandon généreux au mouvement de l'écriture, une écoute et une fidélité à l'œuvre, une complicité et une connivence avec le poète. Mais l'écart peut être tout aussi créateur. Je n'ai jamais écrit comme Gaston Miron, et très peu de gens de ma génération écrivent comme Gaston Miron. Je suis face à une écriture autre, qui m'est donc un peu étrangère, qui me questionne, qui m'échappe, qui m'étonne. Je suis à la fois devant un semblable (un autre poète) et devant un tout autre.

Être poète, c'est aussi faire partie de l'institution littéraire, c'est circuler dans le milieu, québécois et montréalais, des poètes et des éditeurs de poésie. Cette situation détermine mon rapport à l'œuvre de Miron, car la lecture que j'en fais est forcément tributaire de ce milieu, soit qu'il m'influence, soit que je veuille m'en démarquer.

Il y a enfin des éléments anecdotiques et personnels. J'en mentionnerai un qui, pour moi, fut toujours très important. Lorsque j'ai publié mon premier recueil, *Voies rapides*, en 1971, aux éditions HMH, Gaston Miron, que je ne connaissais que par ses poèmes, m'a téléphoné pour me féliciter. Il ne me connaissait pas. Miron a toujours eu une grande générosité envers les jeunes poètes. Ce type de rapport, fraternel davantage que poétique, n'a sans doute pas eu d'influence directe sur ma lecture de son œuvre, mais il a signifié très tôt une sorte de sympathie qui s'est toujours maintenue.

É. F. : *Gaston Miron vous avait-il désigné comme son préfacier ?*

P. N. : C'est l'éditeur qui m'a demandé une préface, sans doute pas avant d'avoir consulté Miron. Je pense que Miron a eu son mot à dire. Je n'ai jamais très bien compris pourquoi j'avais été choisi, mais qu'il ait accepté que je le préface témoigne d'une ouverture d'esprit. Il aurait pu craindre que ma perspective atténuée la dimension politique et nationale de son œuvre, mais j'ai toujours eu l'impression qu'il appréciait que je le lise pour son texte, comme un poète.

É. F. : *Vous tentez donc de maintenir la tension entre le milieu, la famille, et la distance, la différence, l'étonnement, entre le proche et le lointain ?*

P. N. : Oui, parce qu'à trop s'absorber dans la famille, dans la communauté, on renonce, dans une certaine mesure, à sa capacité de lire, ou bien on sombre dans la lecture stéréotypée.

É. F. : *Ce qui est peut-être la même chose. Vous avez préfacé Albert Lozeau, en 1997, après Gaston Miron...*

P. N. : Il y a une énorme différence dans la mesure où Miron était déjà un mythe, une légende vivante, alors que, plutôt oublié, Lozeau n'avait pas été réédité d'une façon significative. Dans la préface que j'ai donnée aux *Poèmes choisis* de Lozeau aux Herbes rouges, je me réfère à Nelligan ; c'est que Lozeau me semble un anti-Nelligan parce qu'il n'a pas, dans l'institu-

tion littéraire, la présence de Nelligan ou celle de Miron. Je cherche donc à rendre plus familier un poète moins connu, je tente de le rapprocher, de lui redonner une présence plus significative que celle des anthologies. S'agissant de Miron, je suis soucieux de mes distances.

Pour que je puisse écrire sur un poète, si différent soit-il de moi, il me faut une sorte d'empathie. Avec Lozeau, je la trouve dans ce qui est pour moi une valeur poétique forte, une aptitude au dépouillement, à la simplicité, une aptitude à la notation presque non poétique, qui paraît une sorte de banalité mais qui est en même temps souvent très juste et éloquente, ce que j'appelle une poétique de l'accueil — et cela jusque dans la métrique, souple, du poème, qui conserve le vers régulier et l'alexandrin. Cette dimension, présente d'une autre façon chez Miron, me rend Lozeau proche. À l'ampleur, à la déclamation, à l'emphase, font contrepoids, chez Miron, une écriture souvent quasi autobiographique, une inscription du sujet dans une parole incertaine qui fait craquer la rhétorique. Chez l'un comme chez l'autre, je peux retrouver une sorte de proximité, une adhésion spontanée à une manière d'écrire.

Préfacer de Lozeau, je me suis situé par rapport à une préface donnée en 1925, à l'occasion d'une réédition de l'œuvre, par l'abbé Charbonnier. Ce préfacer, sympathique et bienveillant par ailleurs, reproche à Lozeau de prendre beaucoup de liberté avec l'alexandrin. Pour nous, lecteurs d'aujourd'hui, les audaces du poète — elles nous semblent très modestes — sont justement ce qui nous intéresse.

É. F. : *Préfacer une œuvre, ce peut donc être en renouveler l'acte de lecture, partir d'un acte de lecture qui n'est probablement plus possible pour en proposer un autre. Diriez-vous la même chose de votre préface au *Vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe ?*

P. N. : *Le vierge incendié* est un classique dans lequel j'ai choisi d'entrer par la correspondance de Gauvreau avec le jeune Jean-Claude Dussault en 1949-1950. Gauvreau, à la suite d'un grand exposé sur la vie, la poésie, l'automatisme, le surréalisme, suggère à son correspondant de lire les *Projections libérantes* de Borduas et un recueil, alors tout nouveau, qu'il juge extraordinaire, *Le vierge incendié* de Paul-Marie Lapointe. J'ai donc abordé l'œuvre de Paul-Marie Lapointe par Gauvreau, d'abord parce que ce dernier a joué un rôle dans la publication du livre, et aussi à cause de concordances thématiques. *Le vierge incendié* constitue pour Gauvreau un véritable hymne à la jeunesse qui confirme le propos de ses lettres à Jean-Claude Dussault. Cet hymne à la jeunesse me fournit un cadre pour saisir, dans *Le vierge incendié*, ce qui est à la fois de l'ordre de l'agressivité, où il s'agit de tout mordre, de tout avaler, de tout détruire mais, en même temps, de la vulnérabilité : celui qui mange est dévoré, celui qui détruit est détruit. Je raconte donc la découverte de Paul-Marie Lapointe par

Gauvreau et par le jeune Jean-Claude Dussault. Revient donc, ici, l'idée d'une première lecture, le récit d'une découverte. Plus ancienne que celle de Miron, l'œuvre de Lapointe appartient néanmoins à la même modernité, mais il fallait, me semble-t-il, trouver un regard neuf sur cette œuvre, la redécouvrir en mettant l'accent sur la matière du texte. Le défi était sans doute voisin.

É. F. : *Les jeunes poètes dont vous suivez la production lisent-ils Miron? Le retrouvez-vous dans leur poésie?*

P. N. : Les deux questions sont distinctes. «Lisent-ils Miron?» Probablement, et certainement pour un grand nombre d'entre eux. Chez mes étudiants — ils ont entre vingt et vingt-cinq ans —, Miron est toujours parmi les poètes les plus lus, bien que jamais le plus lu. Il arrive généralement en quatrième position, derrière Nelligan (nettement premier), Saint-Denis-Garneau, Anne Hébert. Sans avoir fait d'enquête, je ferais les mêmes observations pour les jeunes poètes.

«Le retrouvez-vous dans leur poésie?» Non, ou très peu. Pourquoi? La réponse la plus évidente réside dans l'évolution de la poésie depuis les années soixante-dix, marquée par un effacement de la problématique identitaire, de la revendication communautaire et politique liée à l'idée de recommencement, à l'idée de révolution, à l'idéologie de la libération. Toute référence à ce qu'on appelle la poésie nationale crée un certain malaise chez les jeunes poètes dont l'écriture suppose et revendique souvent une distance par rapport au politique. Cet évanouissement du politique au sens très large se constaterait aussi bien dans les poésies française, américaine ou canadienne-anglaise contemporaines.

Mais cette explication n'est pas suffisante. La question est aussi esthétique. La grande rhétorique, aux sources poétiques assez anciennes, qui caractérise dans une large mesure l'écriture de Miron, véhicule une vision du monde épique et héroïque. Ce ton et ce modèle ont disparu de la poésie actuelle. Certains jeunes poètes réagissent à une sorte de chaos et de désordre ambiant. Les thèmes de la vie urbaine sont très présents chez eux. Leurs textes miment très agressivement — au risque de leur qualité poétique — ce chaos, ils exhibent le sordide de la ville, la pauvreté, la misère, l'errance, la drogue, ils frôlent volontiers la folie. Face à la même réalité, une autre réaction se caractérise par le refuge dans l'intime, la plongée dans l'intériorité ou dans une certaine spiritualité, sur un ton beaucoup plus mesuré, qui opte pour un certain prosaïsme. Ces préoccupations sont très éloignées de l'univers et du ton mironiens. Elles n'adoptent pas non plus le même vers. Le vers de Miron, souvent une sorte d'alexandrin allongé et très rythmé, tend à disparaître dans la poésie actuelle. La différence que j'essaie de cerner est donc à la fois idéologique, culturelle et esthétique. On trouve assez peu de traces de Miron dans

ces textes auxquels je songe. Une rapide revue de leurs épigraphes fait apparaître des noms très divers (Pascal, Vian, Kafka, Ondaatje, etc.), mais, phénomène significatif, peu ou pas ceux des poètes québécois de la Révolution tranquille, sauf Jacques Brault, qui a évolué d'une poésie identitaire (*Mémoire*, 1965) vers une poésie intimiste. D'une certaine façon, les jeunes poètes ont plus de liens avec Anne Hébert ou Saint-Denys-Garneau que plusieurs lisent avec avidité, ne le considérant plus, à l'instar de leurs prédécesseurs, comme l'exemple d'un échec. Les jeunes poètes se sentent assez libres à l'égard des traditions poétiques et vont chercher leurs références dans toutes les littératures.

É. F. : *Parlons comme Miron lui-même : aucun d'entre eux ne « mironne » ?*

P. N. : Non, je ne vois pas d'exemple, dans la poésie québécoise actuelle, de quelqu'un qui serait marqué de façon significative par la poésie de Miron — elle-même d'ailleurs devenue au fil du temps plus intimiste, les derniers poèmes le montrent bien. Les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix constituent au total une phase bien distincte des années soixante et soixante-dix.

É. F. : *Cette transformation accélère-t-elle le processus d'historicisation de Miron ?*

P. N. : La poésie de Miron apparaît liée à une époque très différente de la nôtre, celle des années cinquante et soixante, pour l'essentiel. Mais il ne s'agit pas de la renvoyer à l'oubli ni de la circonscrire à quelque chose de suranné. Elle reste très parlante et très vivante même si les préoccupations et le langage qui la fondent ne sont plus ceux d'aujourd'hui.

É. F. : *Donner à lire, n'est-ce pas aussi la tâche du professeur que vous êtes ? Lorsqu'on enseigne Gaston Miron, enseigne-t-on un classique ?*

P. N. : Dans ma préface, je me réfère à Calvino, selon qui, écrivais-je, « un classique est un livre qu'on a toujours déjà lu même sans l'avoir lu, et qu'en même temps on lit toujours pour la première fois ». En ce sens, enseigner n'est pas très différent de préfacer. S'agissant de Miron, on peut envisager plusieurs stratégies : celles de la genèse textuelle par exemple. Il est intéressant de montrer comment un poème, tel « Héritage de la tristesse » d'abord paru dans *Le Devoir* en 1955, devenu un classique figurant dans la plupart des anthologies, a connu plusieurs états, résulte de choix, de déplacements d'accents, d'inversions d'éléments. Cette perspective critique, d'autant plus opportune pour un classique qui tend toujours à se figer et à se monumentaliser, permet de faire revivre le texte en le déployant dans la dynamique de sa production. L'enseignement d'un classique exige par ailleurs, avec une urgence particulière, de faire lire d'autres œuvres contemporaines, pour montrer qu'à tout moment de l'histoire, dans un cadre commun, coexistent des discours poétiques parfois très éloignés. Je tente ainsi de « relativiser » le classique.

É. F. : *Quels sont ces poètes contemporains de Miron ?*

P. N. : Jacques Brault, Paul-Marie Lapointe. Lapointe et Miron ont éprouvé une admiration réciproque, et lorsque l'on disait à Miron qu'il était le plus grand poète québécois, il répondait toujours que c'était Paul-Marie Lapointe. Jacques Brault, lui, est sans doute plus proche de l'œuvre de Miron dont il fut le premier grand commentateur. On ne cesse de retourner à son « Miron le magnifique » (1966) qui conserve toute sa pertinence. De plus, les œuvres de Miron, de Lapointe et de Brault, que l'on considère aujourd'hui comme des classiques de la poésie québécoise, puisent, chacune à sa manière, dans la tradition poétique. Enseigner un classique, c'est donc rétablir cette circulation entre les textes.

É. F. : *L'universalité n'est-elle pas une des conditions d'un classique? De ce point de vue, le « Miron dépaysé » que vous proposiez en 1979 dans Les mots à l'écoute n'est-il pas le chantier à poursuivre aujourd'hui contre la monumentalisation et contre l'enracinement?*

P. N. : La préoccupation de l'universel est explicite chez Miron : on accède à l'universel par le particulier ; or une culture minoritaire, relativement marginale comme la culture québécoise n'est pas d'emblée universelle. L'universel n'est pas donné pour elle, il se gagne. Saint-Denys-Garneau, peu préoccupé par les questions nationales, dit la même chose dans son *Journal* ; mais William Carlos Williams, qui commence à écrire dans les années vingt, et qui est américain, exprime la même idée dans les mêmes mots. Il y a là une expérience des Amériques : provincialisme et étrangeté au monde. C'est en ce sens que j'ai parlé de « Miron dépaysé », ce qui ne signifie pas la répudiation de toute lecture « enracinée », celle que Miron lui-même faisait de Neruda, de Césaire et de tant d'autres. La notion de dépaysement me vient de Miron lui-même, chez qui le pays n'est nommé qu'à partir d'un profond dépaysement, d'une étrangeté radicale, l'impression d'une sorte de nulle part, d'un lieu qui n'existe pas encore, à venir. On retrouve ici une importante thématique à laquelle renvoie une tradition qui passe par Nelligan, par Saint-Denys-Garneau, par Anne Hébert et d'autres encore. Le philosophe Lévinas dit des choses très justes sur les notions d'habitation et de lieu. Au rebours de l'équivalence, souvent posée au Québec, entre « habiter un espace » ou « habiter un lieu » et y « être enraciné », pour Lévinas, qui se réfère à l'espace concret de la maison, de la demeure, habiter c'est être déraciné, c'est prendre une distance par rapport au continuum naturel, c'est se retirer. L'habitation sépare du terroir. Cette idée a nourri philosophiquement ma lecture de Miron. La demeure est chez lui toujours un peu à venir.

É. F. : *« 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. N. : Oui, il ne s'agit pas d'enracinement dans ce poème liminaire où la maison a une fonction inaugurale : rien n'est encore donné. Cette notion

de l'enracinement est d'ailleurs très peu présente chez Miron. L'imagerie mironienne est bien plutôt celle de l'errance en quête d'une demeure. Ce « Miron dépaycé » m'était donc suggéré par l'œuvre d'abord, par certaines préoccupations philosophiques ensuite, et par ma propre distance face à la revendication territoriale enfin.

É. F. : *Vous commenciez votre étude, en 1979, par cette remarque : « Il est de plus en plus difficile de lire Gaston Miron. » C'est un énoncé qu'on rencontre encore beaucoup aujourd'hui. Quel sens donner à votre propos qui a déjà vingt ans d'âge ?*

P. N. : J'éprouvais une sorte d'urgence à dépayser Miron. Il me semble que depuis vingt ans les conditions idéologiques et esthétiques de la poésie québécoise nous permettent de relire Miron d'une façon moins exclusivement politique et nationaliste, de retrouver ce qui, dans ses textes, relève d'un certain intimisme, de l'écriture autobiographique, de préoccupations proches de celles du discours de la critique littéraire contemporaine.

É. F. : *Ainsi des grands poèmes amoureux ?*

P. N. : C'est en effet une dimension très importante de l'œuvre. Miron met en place une véritable poétique du désir reprise jusque dans les images du paysage : « Je roule en toi / Tous les saguenays d'eau noire de ma vie ». Il n'y a pas tant d'exemples de grands poèmes d'amour dans la poésie québécoise.

É. F. : *Quels seront, selon vous, les chantiers Miron ?*

P. N. : La perspective génétique ; la prise en compte de l'ensemble des premiers poèmes, des documents, de l'archive que Miron avait constituée, de la bibliothèque. Devra également être étudiée la genèse que Miron faisait lui-même de son œuvre, s'étonnant du saut qualitatif qui, en six mois, le sépara de ses premiers poèmes publiés dans les journaux ou dans les revues comme *Amérique française* et lui permit de trouver sa voie. Il conviendra d'interpréter cette transformation, les origines de sa poésie, ses influences, ses sources, son horizon intertextuel. D'autres travaux seront à faire sur les relations de Miron avec les poètes étrangers, français surtout. Et c'est peut-être une biographie, une vraie biographie, qui rendra le mieux justice à l'itinéraire, à l'œuvre, au projet, à l'intrication de la vie et de la poésie de Miron.