



***L'absence aura tes yeux suivi de Transformations des poèmes de Miron dans 12 hommes rapaillés chantent***  
**Gaston Miron**

**Mémoire**

**Arianne Caron Poirier**

**Maîtrise en études littéraires – avec mémoire**

Maître ès arts (M.A.)

Québec, Canada

© Arianne Caron-Poirier, 2020

***L'absence aura tes yeux suivi de Transformations des  
poèmes de Miron dans 12 hommes rapaillés chantent***  
**Gaston Miron**

**Mémoire**

**Arianne Caron Poirier**

Sous la direction de :

François Dumont, directeur de recherche

## Résumé

Ce mémoire en recherche-crédation regroupe une exploration de l'écriture poétique et une étude des transformations permettant le passage du poème vers la chanson dans *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*.

La première partie de ce mémoire consiste en un recueil de poèmes, *L'absence aura tes yeux*, dont l'écriture concorde avec la période la plus active de mon travail de recherche sur Gaston Miron. Dès le début de la rédaction de ce mémoire, j'ai souhaité être attentive à la présence de Miron dans mon travail poétique afin de rendre compte de son influence dans ma démarche créatrice. Mon recueil se veut donc une sorte de témoin de cette relation particulière que j'ai vécue avec le poète et son œuvre tout au long de mon travail de recherche et d'écriture. En apprivoisant Miron, c'est ma propre expérience de l'écriture que j'ai revisitée, et sa présence a teinté, intimement, ma vision de la poésie et mon rapport personnel à ce genre littéraire. Les passages en italique dans mes poèmes sont par ailleurs des emprunts poétiques à Gaston Miron.

*L'absence aura tes yeux* est le récit de la destruction, celle devant laquelle nous sommes impuissants, mais aussi celle que l'on s'assène à force de rigueur envers soi-même. D'un doux contrepois, c'est aussi le récit de l'amour incandescent, celui dont la lumière pénètre jusque dans les bas-fonds de l'âme pour réparer les choses que l'on croyait brisées.

La deuxième partie de ce mémoire consiste en l'analyse du projet *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* entrepris par Gilles Bélanger et qui a été réalisé à partir des poèmes issus des recueils *L'homme rapaillé* et *Poèmes épars*. J'y observe les caractéristiques formelles de la poésie de Miron, mais aussi les manipulations qui ont permis la transformation de certains de ses poèmes en chansons.

## Table des matières

Résumé.....	iii
Table des matières.....	iv
Remerciements.....	vi
<i>L'absence aura tes yeux - Poèmes</i> .....	1
<b>Transformations des poèmes de Gaston Miron dans <i>12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron</i></b> .....	54
Introduction.....	55
<b>Chapitre 1. Considérations théoriques</b> .....	61
1.1. Notions de « genre poétique » et de « poésie orale » .....	61
1.2. Dimensions caractéristiques de la chanson .....	62
1.3. Dimensions caractéristiques du poème .....	65
1.4. Distinctions entre poème et chanson.....	66
1.5. Mise en musique et mise en chanson du poème : quelques distinctions .....	68
<b>Chapitre 2. Gaston Miron, parolier</b> .....	71
2.1. Genèse du projet <i>12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron</i> .....	71
2.2. Présentation des poèmes sélectionnés par Gilles Bélanger et leur origine .....	73
2.3. Aspects formels de la poésie de Miron .....	76
2.3.1. La régularité des vers .....	76
2.3.2. La métrique .....	77
2.3.3. Les répétitions.....	80
2.4. La musicalité des poèmes de Miron.....	82
<b>Chapitre 3. <i>12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron</i> : poèmes devenus chansons</b> 84	
3.1. Présentation des transformations observées dans les poèmes devenus chansons.....	84
3.2. Remarques.....	92
3.2.1. L'interprétation .....	92
3.2.2. Accompagnement musical et instrumentation .....	95
3.2.3. Performance .....	97
Conclusion .....	99
Bibliographie.....	103
Annexes.....	108
Annexe A .....	108
1. Classement des chansons du volume 1 par origine.....	108
1.1. Classement des chansons du volume 2 par origine.....	109
1.2. Classement des sections des recueils par volume .....	110
1.3. Compilation des transformations effectuées dans les poèmes.....	111

Annexe B .....	113
Légende des transformations dans le texte .....	113
Paroles des chansons du volume I et annotation des transformations .....	114
Paroles des chansons du volume 2 et annotation des transformations.....	128

## Remerciements

Mes remerciements se destinent dans un premier temps à mon directeur, Monsieur François Dumont, pour sa présence bienveillante, sa rigueur, ses suggestions et ses propositions toujours fort éclairantes. Ce fut un honneur et un véritable privilège de travailler à vos côtés ces trois dernières années.

Je souhaite remercier du fond du cœur Monsieur Gilles Bélanger, qui a fait part d'un grand enthousiasme à l'égard de mon projet de mémoire, et ce, dès notre première rencontre. Votre générosité n'a d'égal que votre talent.

Merci à Mesdames Monique et Denise Boivin, filles de Madame Rolande Gauvin, pour leur soutien financier. C'est un immense honneur que celui de recevoir le Prix de poésie Rolande-Gauvin. Cette reconnaissance a fait naître chez moi un précieux sentiment d'accomplissement en fin de parcours universitaire.

Merci à Monsieur Jean-Noël Pontbriand pour son soutien financier par l'entremise de ses bourses Jean-Sébastien-Pontbriand qui furent une grande motivation lors de l'écriture de mon recueil de poésie.

Je remercie mes parents, Sonia Caron et Daniel Poirier, Christine Lévesque ainsi que ma sœur, Laurie, pour leur soutien, leur amour inconditionnel et leur écoute attentive. Merci de croire en moi depuis toujours. Sans vous, ce projet n'aurait jamais pu être mené à terme.

Merci à mes camarades de maîtrise et nombreux amis, et plus particulièrement à Gabrielle Vallières pour son écoute et ses encouragements, à Juliette Bernatchez et à Julien Saint-Georges Tremblay pour leur présence ponctuelle tout au long de cette sinueuse aventure qu'est la rédaction d'un mémoire.

Enfin, merci à toi, Alexis. Merci pour ton amour et ton optimisme quotidiens. Il y a de toi dans chacune de ces pages.

*L'absence aura tes yeux*  
**Poèmes**

**I**



à l'aube tu rêves encore  
du lieu imprécis de ta naissance  
où l'on t'a appris à toujours  
    anticiper l'explosion  
dire merci  
    imaginer ta mort  
sourire  
    creuser ta nuit noire  
    sans relâche

avant de laisser  
s'écraser le poids  
de ta vaillance  
tu fermes les yeux

encore un souffle  
tu tiens bon  
incorruptible  
ondulante  
*parmi les miroirs brisés*

il faut courir les herbes hautes  
la pêche les colibris l'éclipse  
réciter l'alphabet à l'envers  
pour conjurer le sort  
ton souffle est une montagne de sable  
l'arbre le pneu l'élastique  
l'éclat de nos rires limonade  
notre jeunesse comme une vague  
illusion

tu dis préférer la rivière  
au pont couvert  
ça t'est bien égal  
de plonger retenir ton souffle  
pendant des années  
la chair bleuie  
le sang visqueux

tu dis que les rochers  
viendront manger dans ma main  
si je reste immobile

sans un mot sans crier  
tu fais flancher la colère  
renvoies chez lui le froid  
tu t'agenouilles dans la rosée  
me souhaites bonne nuit  
un baiser déposé sur mon front  
pour me protéger de moi-même

sa voix aigre du matin trahit  
la beauté des voyages de nuit  
dans votre chambre tu entends  
la brise des grandes marées  
se fracasser contre son haleine  
dans son vaisseau fantôme  
elle abandonne le sommeil  
regagne la rive à la nage  
des ressacs aux lèvres  
des cendres de varech  
jusque dans ton café

son visage rocailleux  
te raconte les fossés  
entre toutes ses vies

sur son front  
une ligne creuse  
sillonne l'enfance

enfouis dans sa gorge  
les vestiges ravalent  
l'amertume du sort

le bruissement vital de votre forêt  
se fane peu à peu  
le temps s'est recroquevillé  
au présent il te faut brûler  
la bibliothèque  
la maison entière  
chacune de ses robes  
il te faut détruire ce paysage sans fenêtres

vous criez sans souffler  
les mots crachés puis ressassés  
dans votre sommeil

sachez que

vos filles ont appris  
à vivre avec toujours dans le cœur  
un avertissement de smog imminent

modelez encore les jours  
dans l'eau rapide des berges  
j'ai passé l'âge  
pour ces jeux-là

je cale déjà dans la neige jaune  
ardente  
jusqu'aux genoux  
je creuse mon terrier  
d'une seule main



il y a un petit nœud  
un papillon vibrant  
au fond de ma gorge  
je ne peux nommer les choses  
les battements ma carotide le sang  
ma trachée susceptible  
les nausées les herbes folles  
mes genoux ensanglantés  
je ne peux plus  
avalier l'air  
en ton absence

j'essaie de nommer les choses  
que tu ne me pardonnes pas

il y a dans tes silences  
une forêt entière  
qui hurle mon nom

elle ouvre les fenêtres  
ausculte les rideaux  
fait courir ses yeux  
sur la ligne fine de l'horizon

dans sa maison du Nord  
elle cherche à travers les plis  
les blizzards  
les traces de soie sur les murs  
il n'y a personne

la neige a effacé le temps  
dans le blanc de ses cheveux  
puis disparaissent sur ses tempes  
son pouls et chacun de ses faux pas

tu fais ce que tu peux  
avec les mots qu'il reste

tous tes songes  
savent douter de toi

tu te redresses  
sans savoir comment

tu t'essouffles souvent  
à bout de foi

je te dirai de courir  
d'aiguiser tes crayons sur les murs  
d'user le bois-franc  
de noircir tes cahiers  
jusqu'à plus d'âme

les esquisses sur ta peau vaste  
revêtiront les traits du pardon  
ta mémoire longue  
saura couvrir ton corps interdit

la 132 tremblera quand  
tu remettras tes pieds  
dans les entrailles du fleuve  
à bras ouverts le littoral  
t'embrassera le passé  
quand tu ne savais pas  
qu'exister pouvait  
vouloir dire partir  
tu ne reviendras pas mieux  
tu arriveras à toi-même  
ondulante et amarrée  
tu regagneras la rive  
toujours  
pour la première fois

**II**



ta fatigue a creusé sous  
tes hanches des galeries  
aux murs défraîchis où  
tu tapisses des histoires  
inventées de toutes pièces

tu reproduis un portrait  
toujours le même  
le tien  
décharné desséché  
défoncée tu imagines dans la mer  
l'abandon de ton squelette et  
chacun de tes organes

tu n'en peux plus de ce corps  
lourd imprécis  
qui te ramène  
constamment  
à la surface

on t'a raconté un jour  
ton visage sous le lac gelé  
tes paupières closes en forme de baies  
on avait retrouvé au printemps  
tes cils enracinés dans les glacis  
ta peau d'étoiles douces léchée  
par les têtards

on avait chanté  
le retour des oies sauvages  
on avait cru à un miracle  
la terre soulevait ta carcasse  
à bout de bras  
on avait cru à un miracle

tu laisses planer le doute  
entre tes omoplates  
grandis donc un peu  
cesse de jouer avec ta nourriture  
vas-tu manger pour l'amour  
toute cette épaisseur  
creuse des trous  
entre tes dents  
                  tu vomis tes déboires  
et renais  
chaque fois  
liquéfiée  
sur la céramique

ce que tu transpires  
laisse des traces  
au matin sur les murs  
il faut tout nettoyer  
la suie la chair le drame  
dans ton lit incendié  
se dressent des pivoines  
blanches immaculées

de ses fluides ton corps  
peut libérer l'éternel  
la rosée le pas disable  
sans déranger personne  
il peut t'exaucer  
pour les siècles  
des siècles

il y a dans tes tripes  
une tour plus haute que la mort  
où tu suspends ton corps  
par jour de beau temps

les mots ne sont que la pointe  
de ton être

tu redresses tes os blancs  
sur une ardoise rugueuse  
le contraste opaque de la chair  
tes articulations limpides  
te font grincer des dents

ces mains te fascinent  
harpes crochets pinces  
dis-nous sans rire  
la beauté de ce corps  
dont on s'est mille fois lassé

tu extrapoles  
tu divagues  
tu tentacules  
tu cherches la paille  
tu fais des bulles  
tu te noies souvent  
dedans toi



de fleurs et d'épices  
tu colmates les fuites  
de ton esprit  
où s'évaporent  
des brouillards  
plus denses que  
le sommeil

à l'intérieur de tes joues  
sous ta langue  
tu caches tout  
ce qui s'invente

ton appétit le surprend  
jamais tu ne te lasses  
de la mélodie de ses reins  
du fracas de son désir  
sur ton être  
la bouche ouverte tu en redemandes  
toujours encore plus encore

tu te gaves de son amour  
encore un peu  
ton visage laminé s'accroche à ces failles lestes  
où partent en fumée vos adieux  
une caresse de plus il ne reste que tes yeux  
des globes vidés de leur lumière  
des balles blanches perdues  
au fond du terrain vague

vous vous envollez à grandes gorgées  
de ciel dépouillé d'espace  
il n'y a plus de sol où bâtir  
une maison aux volets bleus  
la terre est mousse humide  
et sert de refuge aux oiseaux qui cherchent  
le silence entre deux voyages  
vous tournez sur vous-mêmes  
les mains jointes dans l'air sec  
il te catapulte là où ça fait noir  
tu ne sais plus tu ne vois rien  
que votre trajectoire circulaire

il s'érige en pic  
en pointes hérissées  
dans ton corps d'écrevisse  
tes membres trépassent  
au petit matin

tu regrettes souvent  
de l'avoir attendu les bras offerts  
en une montagne à gravir

il fait résonner dans un tiroir la douleur aigüe au creux de ton bassin il érige les murs de son  
cinq et demi où tu ris où tu existes trop fort quand tu dors il vérifie dans les cheveux d'une  
autre si tu respires encore à genoux en son absence tu cherches à travers le blanc des draps  
les bons mots pour lui dire que chaque fois qu'il part il te brise un peu

son absence  
ne s'agence  
avec rien



tu traces du bout des doigts  
ce que tu imagines être  
la chute de ses reins

la beauté n'a plus son nom ni son odeur  
elle n'existe que dans les blancs  
les spasmes à demi murmurés

et sur ton front s'érige  
une solitude jusqu'ici  
sans adresse

les portes ne retiennent plus  
que les odeurs imprégnées dans la chaux  
des murs que vous avez lavés à coup de *si j'avais*

tu pleures la pluie  
étouffes l'incendie ravageant  
ce qu'il te reste de lui  
tu te cabres  
sulfureuse dans le vent

il y a des airs de demain  
sur tes joues mouillées

### **III**

mon espoir fertile  
alourdi de promesses  
attend patiemment  
la lumière crue et ta venue  
comme un ciel dégagé

en t'espérant  
j'expose  
mes blessures  
je déterre ce nœud  
patient sous ma ceinture  
où se sont noyées  
mille fois mes ardeurs

chaque jour je condamne  
le fruit de ma douleur

je trace en filigrane  
sous chacune de mes paupières  
le bourdonnement mûr  
de nos caresses symétriques

une fois la terre mouillée  
je saurai replacer le monde  
et mes visages

mes yeux font le tour de ma tête  
j'ai beau chercher  
il n'y a que toi  
pour me sortir  
de moi

dans tes cheveux j'ai cueilli  
un hexagone imparfait  
aux paumes ouvertes  
laquées de rosée  
bouche fermée langue déliée  
tu m'as dit que tu m'aimais  
que nos jointures cachaient  
ce qui peut exister  
*d'une seule coulée d'être*



notre impératif est la mère des déluges  
le trou du bain n'en finit plus  
d'ingurgiter nos corps entremêlés

je savoure la fragilité  
de nos visages de plâtre  
du revers de la cuillère  
j'observe ce que nous refusons d'être  
des cristaux de sucre  
en forme de coquillages  
complexes et névrosés

on s' imagine flotter  
au-dessus de nous-mêmes  
dans le créma des jours légers  
il n'existe que les livres  
et l'odeur des épinettes noires

à travers cette ligne droite  
qui traverse mon âme  
jusqu'à la moelle  
vibre la frontière unissant  
nos deux pays  
je devine tes montagnes solaires  
tes vallées creuses  
ton large épineux  
avant de m'endormir contre tes reins  
hors de danger

plus rien n'expire dedans mon corps  
entre mes dents je mets en boîte  
des carrés d'amour-propre

les ongles et les poils sur notre quotidien  
forment les plus tableaux du siècle  
dans les airs tous les miroirs  
nous lancent des poignées de terre noire  
à la mémoire de ceux qui tombent

nos deux vies repoussent  
sur le toit du monde

je ne suis rien de possible  
si tu n'épouses pas la forme  
de mes os recroquevillés

moi sur ta peau  
l'épiderme endolori par la force de nos corps  
berce-nous jusqu'à l'aube  
fais craquer ces os  
nuées de poussière  
unique trace de notre existence  
nos deux âmes soudées  
volatiles  
infinies

il y a de ces matins clairs et limpides  
où tout soudainement a du sens  
les cernes sous nos yeux  
trahissent nos rêves éveillés  
sur notre haleine fugitive  
les herbes sauvages  
fleurissent



la beauté s'érige en une coulée de frissons sur tes flancs  
et dresse sous tes yeux des sillons de lumière  
des univers latents où on réinvente les jours  
perdus à se palper chaque partie du cœur

à la surface de ton être j'aime compter  
les nénuphars leur souffle court  
leurs grandes feuilles  
corolle des jours

je réciterai par la tige  
nos histoires d'une seule main  
tu toucheras le ciel  
ainsi pendue par les pieds  
dans l'éternité  
l'aurore laissera s'étendre les heures et  
pour toujours je saurai  
dans toutes les langues  
nous raconter

un jour l'absence aura tes yeux  
et ma voix la beauté de nos deux cœurs figés

grâce à nous je saurai  
l'éphémère languissant  
la force abrupte  
des corps sublimés

**Transformations des poèmes de Miron dans *12 hommes rapaillés*  
chantent *Gaston Miron***

## Introduction

La consécration des textes de chanson comme objets littéraires est un sujet sur lequel les avis sont très partagés. Nous avons notamment pu le constater, en 2016, lors de la remise du Prix Nobel de littérature à Bob Dylan<sup>1</sup>. Si certains ont crié au scandale en voyant un auteur-compositeur-interprète et musicien recevoir, pour la première fois dans l'histoire des Prix Nobel, cette prestigieuse reconnaissance du milieu des lettres, d'autres ont été ravis de constater que l'ensemble de l'œuvre musicale et poétique de Dylan soit enfin considéré comme une richesse littéraire. Ce débat sur l'appartenance du genre de la chanson à la littérature a fait germer dans mon esprit une réflexion que j'ai souhaité approfondir. En effet, lorsqu'il est couché sur papier et dénué de musique, le texte de la chanson partage certainement quelques ressemblances avec le poème. Et à l'inverse, lorsqu'il est accompagné de musique ou qu'il est chanté, le poème peut, le temps d'une performance, revêtir les traits d'une chanson. En constatant les liens étroits entre ces deux objets, je me suis questionnée sur les caractéristiques propres à chacun : qu'est-ce qui nous permet de distinguer la chanson du poème, et le poème de la chanson ? En observant les traits que partagent le poème et la chanson, plus particulièrement leurs ressemblances formelles, j'ai constaté qu'elles y sont certainement pour quelque chose dans la difficulté à classer ces deux objets dans un seul genre. En effet, au fil de mes recherches, j'ai réalisé que la mutation du poème en chanson est pratique courante. Le caractère multiforme du poème et de la chanson ainsi que les ressemblances que partagent ces deux objets poétiques ne sont toutefois pas suffisants. En plus de l'ajout de la musique, la mutation du poème en chanson nécessite, dans la plupart des cas, certaines manipulations, lui permettant ainsi de passer d'une forme à l'autre.

Plus récemment, au Québec, un cas bien précis a retenu mon attention et fera l'objet de la partie critique du présent mémoire : celui de *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, projet de mise en chansons des poèmes de Gaston Miron réalisé par Gilles Bélanger. Ce dernier, après une minutieuse sélection, a transformé 25 poèmes issus de deux recueils de

---

<sup>1</sup> Pour bien situer le contexte et les réactions vives suite à l'annonce du Prix Nobel remis à Dylan, lire l'éditorial d'Antoine Robitaille, « Nobel à Dylan : discutable », paru dans *Le Devoir* le 15 octobre 2016, [en ligne]. [<https://www.ledevoir.com/opinion/editoriaux/482306/nobel-a-dylan-discutable>] [Article consulté le 17 avril 2018].

Miron en 24 chansons, qui figurent sur les deux volumes de l'album *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* parus respectivement en 2008 et en 2010. Dans ce cas de mise en chanson de poèmes, les nombreuses transformations effectuées dans les poèmes ainsi que la performance des interprètes ont permis à l'œuvre poétique de Miron de passer d'un genre à un autre, soit du poème à la chanson. Comme le soulève Anne-Catherine Gagné, au-delà de la mise en musique, la mise en chanson des poèmes de Miron opérée par Bélanger « implique des choix vocaux, textuels, musicaux [et] rythmiques<sup>2</sup> ». Il s'avère pertinent d'analyser ces choix qui ont permis le passage du poème à la chanson ainsi que leurs « effet[s] sur les caractéristiques génériques des deux objets<sup>3</sup> », mais aussi les caractéristiques formelles de la poésie de Miron qui, d'emblée, ont rendu possible la mise en chanson des poèmes des recueils *L'homme rapaillé* et *Poèmes épars*.

Quels ont été les choix à faire pour donner à cette œuvre un second souffle ? Pourquoi avoir choisi de mettre en chansons certains poèmes plutôt que d'autres ? La rature de certains vers, la création de refrains, l'assemblage de plusieurs fragments ainsi que la modification des titres des poèmes ne sont que quelques-unes des transformations faites par le compositeur. Je peux, d'ores et déjà, remettre en question le degré de transformation de ces poèmes. En effet, à quel point Gilles Bélanger les a-t-il modifiés ? Les poèmes en eux-mêmes partageaient-ils déjà suffisamment de caractéristiques avec la chanson ? Si la mise en chanson a été, dans ce cas particulier, un travail sur la forme, il est important de préciser que les essais et les textes en prose de Miron n'ont pas été sélectionnés et que sa poésie a été privilégiée au détriment de ses positions. Je peux ainsi avancer, d'emblée, que le choix des poèmes sélectionnés par Gilles Bélanger a certainement contribué à la mise en valeur de ce qu'il y a de régulier dans la poésie de Miron. À cet égard, par la mise en chanson de son œuvre, Bélanger a engendré ce qui semble être un retour aux origines de la poésie de Miron<sup>4</sup>, c'est-à-dire une préférence marquée pour les formes fixes ainsi qu'un respect des règles de la poésie classique, et plus particulièrement en ce qui a trait à la métrique. Cette recherche sera,

---

<sup>2</sup> Anne-Catherine Gagné, « Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre? », dans *Québec français*, n° 171, 2014, p. 48-50.

<sup>3</sup> *Id.*

<sup>4</sup> J'y vois un lien avec le liminaire de *L'homme rapaillé*, et plus précisément ces vers : « je ne suis pas revenu pour revenir / je suis arrivé à ce qui commence ».

dans un premier temps, l'occasion d'analyser les effets des modulations faites au sein des textes, des mélodies et des interprétations sur l'œuvre mironienne. Je tenterai par la suite d'illustrer la façon dont ces transformations obscurcissent et brouillent la notion de genre et vont jusqu'à créer un nouvel objet artistique : le poème devenu chanson.

On a souvent qualifié Gaston Miron de poète oral. Plus particulièrement, Jacques Brault, dans son essai intitulé « Miron le magnifique », affirme que Miron « est un poète essentiellement oral et qui à l'instar des anciens rhapsodes, bardes et jongleurs remanie ses poèmes selon le lieu et le moment où il les communique<sup>5</sup> ». Miron récitait en effet souvent ses poèmes. Je ne peux passer sous silence sa performance lors de la Nuit de la Poésie<sup>6</sup> en 1970 à Montréal. Il n'était pas rare de l'apercevoir, harmonica à la main, jouer quelques notes et réciter ses poèmes dans diverses soirées de poésie. Dans les années 1990, le poète a également collaboré à un projet de spectacle nommé « La Marche à l'amour » dans lequel il récitait les poèmes issus de ce cycle poétique, accompagné de deux musiciens<sup>7</sup>. Sans être chantés, ses poèmes jouissaient déjà, à ce moment, d'un support musical. Au-delà du simple récital de poésie, ce projet de « poésie performance<sup>8</sup> » qui, selon Pierre Popovic, suppose une plus grande intensité dans la « monstration du poème », est produit par des « courts-circuits », c'est-à-dire par un contact de la poésie avec différentes disciplines artistiques<sup>9</sup>. Cet aspect résolument oral de la poésie de Miron ainsi que ses rencontres précédentes avec la musique sont des pistes intéressantes qu'il me faudra explorer.

---

<sup>5</sup> Jacques Brault, « Miron le magnifique » [texte de la conférence prononcée le 10 février 1966 à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal et édité pour la première fois par les Presses de l'Université de Montréal, en 1966, dans la collection « Conférences J. A. de Sève »], dans *Chemin faisant* ; Montréal, Boréal (Papiers collés), 1994, p. 10.

<sup>6</sup> Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Massé, *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, Montréal, ONF, 1970.

<sup>7</sup> Ce projet de « poésie performance » a vu le jour en 1991 à Montréal et a fait l'objet de plusieurs représentations en France et au Québec. Il s'agit d'une coproduction de Gaston Miron, des Valets de Cœur (Bernard Buisson et Pierre St-Jak, musiciens) et du Théâtre la Chapelle. Le spectacle a été présenté pour une première fois du 18 au 21 décembre 1991 au Théâtre la Chapelle.

<sup>8</sup> Pierre Popovic, « La Marche à l'amour », dans *Jeu*, n° 63, 1992, p. 168.

<sup>9</sup> *Id.*

## État de la question

Les deux recueils de poésie et les deux albums qui constituent mon corpus n'ont jamais été rapprochés ni étudiés ensemble afin de démontrer les transformations effectuées lors de leur passage d'une forme à l'autre, soit du poème à la chanson. Nul besoin de préciser que *L'homme rapaillé* a fait et continue de faire l'objet d'innombrables études, et ce, partout dans le monde. La postérité de cette œuvre majeure de la littérature québécoise a été étudiée dans un mémoire qui a d'ailleurs attiré mon attention. Il s'agit du mémoire de Julie Buchinger, déposé en 2009 et s'intitulant « Gaston Miron : posture et postérité d'un poète<sup>10</sup> ». Il y est question, en annexe, du premier volume de l'album *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*. Les transformations génériques des poèmes lors du processus de mise en chanson effectué par Gilles Bélanger n'y sont toutefois pas explorées en détail. Myriam Lamoureux traite également de l'œuvre de Miron et fait aussi un lien avec ma problématique dans son mémoire<sup>11</sup> déposé en 2008, plus précisément en ce qui concerne l'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron. La question des genres y est abordée, mais pas en ce qui a trait à la relation entre le genre de la poésie et le genre de la chanson. Claude Filteau s'est quant à lui penché sur les caractéristiques de la poésie de Miron d'un point de vue formel. Dans *L'espace poétique de Gaston Miron*<sup>12</sup>, Filteau place au cœur de son étude l'analyse de la poétique de Miron et des procédés rythmiques qui caractérisent ses poèmes. Michel Lemaire, dans son article « La métrique de Gaston Miron », contribue également à l'analyse de l'œuvre poétique de Miron du point de vue « de la conception musicale du langage<sup>13</sup> », et ce, en ayant comme cadre d'analyse la versification.

Quant à la pratique de la mise en chanson de poèmes, le numéro 171 de la revue *Québec français* paru en 2014 s'est consacré à la poésie hors du livre. Un texte en particulier

---

<sup>10</sup> Julie Buchinger, « Gaston Miron : posture et postérité d'un poète », mémoire de maîtrise en langue et littérature françaises, Montréal, Université McGill, 2009, 136 f.

<sup>11</sup> Myriam Lamoureux, « Une prise de parole sur la langue. L'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2008, 124 f.

<sup>12</sup> Claude Filteau, *L'espace poétique de Gaston Miron*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Coll. Francophonies), 2005, 310 p.

<sup>13</sup> Michel Lemaire, « La métrique de Gaston Miron », dans *Voix et Images*, vol. XV, n° 3 (printemps 1990), p. 397.



a retenu mon attention, soit celui d'Anne-Catherine Gagné : « Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre ? ». L'autrice, en réaction à la difficulté d'étiquetage de l'objet qu'est le poème devenu chanson, propose l'hypothèse suivante : un poème devenu chanson consisterait presque en un genre nouveau, « [alliant] procédés et, surtout, effets de ces deux types d'objets culturels<sup>14</sup> ». Bien qu'elle propose une piste intéressante quant à l'idée du nouvel objet poétique que devient le poème une fois mis en chanson, il s'agit d'une brève exploration du sujet. La notion de genre poétique a bien sûr été maintes fois l'objet d'études approfondies, tout comme le genre de la chanson. Plusieurs auteurs se sont consacrés à l'étude de la distinction entre ces deux genres. Paul Zumthor, dans son ouvrage *Introduction à la poésie orale*<sup>15</sup>, aborde notamment la notion des formes et des genres en distinguant clairement l'œuvre vocale et le texte. Il développe d'ailleurs la notion de « performance », qui permet d'activer l'objet poétique oral. Robert Giroux s'est aussi penché sur la question des liens entre poème et chanson dans plusieurs de ses ouvrages, notamment dans *La chanson dans tous ses états* (1987) et *En avant la chanson* (1993). De son côté, Robert Léger, dans son ouvrage *Écrire une chanson*, dresse un tableau comparatif des différences entre le poème et le texte de chanson. Quoique sommaires, ces dernières s'articulent notamment autour de l'intention ainsi que sur le plan formel des deux objets poétiques. Bien que les analyses de plusieurs auteurs aient permis d'observer des similitudes et des distinctions entre les deux genres, le genre de la poésie et le genre de la chanson ont rarement été étudiés comme un ensemble, c'est-à-dire le résultat d'une pratique, d'un processus vers l'obtention d'un nouveau genre poétique, soit le poème mis en chanson. Personne n'a non plus analysé de façon approfondie le cas de figure de *L'homme rapaillé*, de *Poèmes épars* et des 24 chansons créées à partir de ces deux recueils dans les deux volumes de *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*.

---

<sup>14</sup> Anne-Catherine Gagné, « Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre? », dans *Québec français*, n° 171, 2014, p. 48-50.

<sup>15</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, 307 p.

## Structure du mémoire

Avant de cibler les transformations qui ont permis le passage du genre du poème vers le genre de la chanson dans le cadre de *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, je devrai, dans un premier temps, analyser les caractéristiques intrinsèques au poème et à la chanson. Pour ce faire, le premier chapitre de ce mémoire sera consacré aux considérations théoriques. Plus précisément, j'y explorerai les notions de genre poétique et de poésie orale à partir des travaux de plusieurs auteurs, dont Henri Meschonnic, Gérard Dessons et Paul Zumthor. En m'appuyant sur les dimensions caractéristiques de la chanson et celles du poème, je tenterai d'établir, dans un premier temps, les distinctions entre ces deux objets.

Le deuxième chapitre portera quant à lui sur les aspects formels de la poésie de Gaston Miron. J'y porterai une attention particulière à la métrique, au rythme ainsi qu'au lyrisme et à la musicalité présents dans l'œuvre poétique de Miron. Je procéderai par la suite à la présentation des poèmes sélectionnés par Gilles Bélanger dans les deux albums et à l'analyse de leurs caractéristiques respectives, en précisant leur place dans l'œuvre du poète.

Finalement, le troisième chapitre consistera en l'analyse du processus de mise en chanson des poèmes dans *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, et plus précisément en la présentation de tous les types de transformations observés dans les poèmes de Miron devenus chansons. Je terminerai l'étude de la transformation des poèmes de Miron en analysant l'interprétation, l'instrumentation et la performance des artistes en m'appuyant sur quelques cas précis. J'ai cependant choisi, dans le cadre limité de ce mémoire, de privilégier les aspects textuels. Tout au long de la lecture de ce mémoire, le lecteur pourra se référer aux tableaux en annexe qui répertorient les chansons en précisant la source des poèmes et leur recueil d'origine et qui compilent toutes les transformations effectuées dans les 24 chansons que l'on retrouve sur les deux volumes de l'album *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*.

# Chapitre 1. Considérations théoriques

## 1.1. Notions de « genre poétique » et de « poésie orale »

Le genre poétique désigne une catégorie permettant à la fois la classification des œuvres et leur hiérarchisation et va bien au-delà du poème. Gérard Dessons précise en effet que la poésie, « étant elle-même assimilée à l'impression esthétique particulière produite normalement par le poème », est susceptible d'être provoquée par tout objet extralittéraire<sup>16</sup>. Par ailleurs, au sein de la littérature, on associe souvent la poésie au « poème » lui-même. Un texte poétique au sens restreint peut pourtant partager plusieurs caractéristiques avec d'autres œuvres relevant de genres différents, sans compter que, comme l'observe Tzvetan Todorov, « une œuvre peut manifester plus d'une catégorie, plus d'un genre<sup>17</sup>. » La chanson, par exemple, bien qu'elle ne soit pas un poème au sens restreint du terme, affiche plusieurs ressemblances avec ce dernier au niveau formel : la présence de vers, de rimes, de couplets (strophes), etc. Ces ressemblances sont en partie responsables de la difficulté de départager le poème et la chanson. L'une des particularités que l'on associe d'emblée à la chanson est toutefois son oralité. Avant d'être lue, la chanson est entendue, ses paroles chantées, contrairement au poème, dont les vers sont d'abord écrits pour être lus.

Bien que l'on associe spontanément chanson et oralité, notons que la poésie trouve également ses origines dans l'oralité. En effet, la poésie, comme l'explique Louis-Jean Joubert, serait « fondamentalement liée aux modulations de la voix et aux mouvements mêmes du corps<sup>18</sup> ». Paul Zumthor, dans son ouvrage *Introduction à la poésie orale*, place au cœur de ses recherches cette notion d'oralité inhérente à la poésie, rapprochant de cette manière la chanson et le poétique. Plus précisément, il y définit la chanson comme une « poésie orale sonorisée ». La portion orale de la chanson, soit le texte vocalisé, correspond selon lui à la « poésie orale », tandis que l'aspect « sonorisé » est représenté quant à lui par

---

<sup>16</sup> Gérard Dessons, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan Université, 1995, p.5.

<sup>17</sup> Tzvetan Todorov, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, p. 26-27.

<sup>18</sup> Jean-Louis Joubert, *Genres et formes de la poésie*, Paris, Armand Colin, 2003, p. 36.

l'accompagnement de la musique<sup>19</sup>. Ainsi, la chanson, d'abord destinée à l'écoute, est, d'une part, formée des paroles, c'est-à-dire du texte vocalisé, et, d'autre part, de la mélodie et de l'orchestration.

## 1.2. Dimensions caractéristiques de la chanson

Avant d'aller plus loin dans l'analyse des caractéristiques de la chanson, je vais d'abord tenter de définir, en m'appuyant sur les travaux de quelques auteurs, ce qu'est une chanson. Longtemps considérée comme un genre « mineur », la chanson s'insère dans le « Petit dictionnaire anthologique des genres et formes poétiques<sup>20</sup> » établi par Jean-Louis Joubert dans son ouvrage *Genres et formes de la poésie*. Elle y est présentée, dans un premier temps, comme une pièce de vers destinée à être chantée. Au cours de son évolution, le terme « chanson » a été employé pour désigner plusieurs œuvres poétiques, dont le poème épique ou encore la chanson de geste, notamment. Il fut également utilisé pour désigner un poème, assez bref et de forme libre, dans lequel des strophes régulières se succèdent (qu'on a nommées par la suite couplets) et dans lequel on peut identifier un refrain. La chanson, à travers le temps, a été un objet poétique qu'on a considéré comme populaire, et ce, principalement à cause de sa transmission orale.

Paul Zumthor, dans son *Introduction à la poésie orale*, soulève quant à lui le caractère « polymorphe » de la chanson, où « parole poétique, voix, mélodie-texte, énergie, forme sonore activement unis en performance concourent à l'unité d'un sens<sup>21</sup> » et, par le fait même, en complexifient l'analyse. En effet, la chanson revêt différents traits, pouvant être à la fois un objet poétique (une piste musicale d'une durée précise sur un album, par exemple), une pratique, mais aussi un genre en soi<sup>22</sup>. Devant les multiples possibilités d'existence de la chanson, il s'avère pertinent de différencier la chanson comme pratique culturelle de la chanson comme objet poétique. Jean-Nicolas de Surmont propose l'unité lexicale « objet-

---

<sup>19</sup> Paul Zumthor, *op.cit.*, 307 p.

<sup>20</sup> Jean-Louis Joubert, *op.cit.*, p. 138.

<sup>21</sup> Paul Zumthor, *op.cit.*, p. 184.

<sup>22</sup> Robert Giroux, « Poésie et chanson : des liens arbitraires », dans *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, 1993, p.11.

chanson », qu'il définit comme « le résultat final du procédé d'interprétation du phénomène chansonnier et l'objet généralement reconnu comme une chanson, bref, l'objet de la performance<sup>23</sup> ». Là est l'une des principales caractéristiques de la chanson au sens d'objet poétique ; elle est bien plus qu'un simple texte couché sur papier sur lequel on a ajouté quelques notes ; elle est, comme le précise Louis-Jean Calvet dans son ouvrage *Chanson et société*, « faite de pluralité, de rencontres<sup>24</sup> ». Fruit de l'union de voix, d'instruments, d'orchestration et de rythmes<sup>25</sup>, une chanson est un mélange unique entre un texte, une mélodie et une interprétation. Sans performance et sans voix, elle ne peut pas exister. Cette considération essentielle dans la définition de la chanson est également développée par Robert Giroux, aux yeux de qui la chanson apparaît d'abord comme un texte vocalisé, c'est-à-dire un texte destiné à l'écoute et non à la lecture, et qui nécessite une performance d'interprétation, une exécution<sup>26</sup>. Par conséquent, la chanson consiste également en la présence d'un auditoire, sans lequel elle ne peut être activée.

Bruno Joubrel dresse, lui aussi, les caractéristiques générales de la chanson : « œuvre vocale, de style populaire et de durée limitée, dont la réception du texte, conçu de façon rythmique et mis en musique de manière cyclique, constitue l'objet artistique, l'ensemble présentant suffisamment de récurrences pour être partiellement mémorisable<sup>27</sup>. »

On retrouve parmi ces définitions et points de vue quelques-uns des principaux éléments à considérer lorsqu'on analyse la chanson : son aspect populaire, sa durée limitée, la présence incontournable de la musique, les nombreuses répétitions, son oralité, la performance, l'interprétation et la présence d'un auditoire. Il faut cependant préciser que la musique et l'orchestration qui composent la chanson constituent, elles aussi, des objets artistiques en soi et qu'elles ont une influence dans la réception et la puissance d'une œuvre.

---

<sup>23</sup> Jean-Nicolas de Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS Éditions, 2011, p. 20.

<sup>24</sup> Louis-Jean Calvet, *Chanson et société*, Paris, Éditions Payot, 1981, p. 20.

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> Robert Giroux, *op.cit.*, p. 14

<sup>27</sup> Bruno Joubrel, « Essai d'une définition des frontières musicales de la chanson francophone » dans Stéphane Hirschi (dir.), *Les frontières improbables de la chanson*, Paris, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, p. 23.

L'un des éléments caractéristiques de la chanson et à la fois constituant de sa structure est en effet la présence de nombreuses répétitions et récurrences, notamment la présence d'un refrain. Les refrains, « en tant qu'objets récurrents, viennent interrompre le dynamisme inhérent aux couplets et à leur incessant renouvellement. Ils introduisent donc une clôture, un statisme au cœur de la chanson<sup>28</sup>. » La structure d'une chanson peut varier, bien qu'elle respecte malgré tout, en général, des formes assez classiques. Robert Léger, dans son ouvrage *Écrire une chanson*, présente trois structures de chanson, lesquelles sont les plus fréquentes. La première structure est celle dite *avec refrain* entre les couplets. Alors que dans cette alternance le refrain « contient l'idée essentielle », « les couplets sont [quant à eux] le prétexte à un développement de ce noyau initial, avec des structures harmoniques et des dessins mélodiques plus inhabituels<sup>29</sup>. » La seconde structure privilégiée est celle dite *sans refrain*, c'est-à-dire composée d'une suite de couplets et généralement dotée d'une phrase-titre répétée, comme dans la chanson « Quand vous mourrez de nos amours » de Gilles Vigneault. Dans cet exemple précis, la phrase-titre est répétée au début de chaque couplet, ce qui a pour effet de structurer la chanson à la manière du refrain, et ce, grâce « au retour de façon symétrique d'une cellule répétée<sup>30</sup> ». Finalement, Léger présente la structure dite *sans répétitions*, une forme privilégiée, par exemple, dans la chanson « Les gens de mon pays » de Gilles Vigneault également. Dans ce modèle, c'est l'« unité thématique rigoureuse [qui] assure la cohérence du texte<sup>31</sup> ». Outre la présence de couplets, d'un refrain, parfois d'un pont (*bridge*), qui est à la fois un passage musical entre deux parties d'une chanson et une troisième partie permettant de briser l'alternance couplet/refrain<sup>32</sup>, on peut reconnaître une chanson à ses différentes contraintes, soit une métrique relativement rigide, la symétrie de ses vers et de ses parties, ainsi qu'à ses rimes, le plus souvent.

La métrique, l'« un des aspects majeurs de l'art de la versification [qui détermine] le nombre de syllabes que devra contenir le vers<sup>33</sup> », est une contrainte primordiale à la chanson,

---

<sup>28</sup> Stéphane Hirschi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo.*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008, p. 38.

<sup>29</sup> Robert Léger, *Écrire une chanson*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001 p. 56.

<sup>30</sup> *Ibid.*, p. 74.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p. 75.

<sup>32</sup> *Ibid.*, p. 60.

<sup>33</sup> *Ibid.*, p. 137.

car elle permet d'allier les paroles à la musique, d'imposer un rythme au texte. La métrique, « historiquement liée à la musique et à la danse », comme le précise Gérard Dessons, est un élément intrinsèque à la chanson, car elle est directement liée au rythme et à l'oralité, permettant l'organisation du mouvement de la parole<sup>34</sup>. La symétrie des vers qui composent les couplets de chaque chanson est donc cruciale. Le nombre des syllabes dans les vers des textes de chanson n'est toutefois pas toujours aussi strict que dans les poèmes à formes fixes. En effet, grâce à l'effacement ou au prolongement de certaines syllabes par l'interprète, ou encore de son débit, lors de sa prononciation des paroles, les vers peuvent profiter d'une plus grande souplesse, sans pour autant nuire à la structure de la chanson et à son rythme, bien établi et accentué par la mélodie. Finalement, la présence de rimes n'est pas essentielle à la chanson, mais ces dernières, même approximatives, ont pour effet de favoriser la mémorisation des paroles, en plus de créer un rythme au sein de chaque couplet et refrain, puis dans l'ensemble de la structure de la chanson.

### 1.3. Dimensions caractéristiques du poème

Selon la définition du *Petit Robert*, la poésie consisterait en « l'art du langage, visant à exprimer ou à suggérer par le rythme (surtout le vers), l'harmonie et l'image<sup>35</sup> ». Le *Petit Larousse* définit quant à lui la poésie comme : « [l]'art de combiner les sonorités, les rythmes, les mots d'une langue pour évoquer des images, suggérer des sensations, des émotions<sup>36</sup>. » La poésie a beaucoup évolué au fil du temps. Difficile donc, comme le précise Jean-Louis Joubert « de s'en tenir à une définition de la poésie qui soit unitaire, totalisante, absolue<sup>37</sup> ». Bien que le vers ait été la forme du poème la plus courante au cours des siècles, les formes premières de la poésie furent d'abord très près de l'oralité. Je pense notamment à la chanson de geste, poème narratif chanté, ou encore à la poésie lyrique médiévale et à ses chansons à refrain ainsi qu'à ses poèmes à forme fixe tels la ballade, le rondeau ou le virelai. À la Renaissance, les poètes de La Pléiade ont cherché à moderniser le poème en fixant la

---

<sup>34</sup> *Ibid.*, p. 27.

<sup>35</sup> Définition de la poésie selon *Le Petit Robert*, rapportée par Jean-Louis Joubert dans *Genres et formes de la poésie*, Paris, Armand Colin, coll. U, Lettres, 2003, p. 5.

<sup>36</sup> *Id.*

<sup>37</sup> Jean-Louis Joubert, *op.cit.*, p. 6.

métrique des syllabes. Aux modèles médiévaux, ils ont préféré le décasyllabe et l'alexandrin et ont introduit l'alternance des rimes dans le poème, et ce, afin d'en simplifier l'accompagnement musical. Après les normes strictes et la rigidité des règles de la poésie classique du XVII<sup>e</sup> siècle, où l'on a tenté surtout d'harmoniser le vers, les poètes modernes ont quant à eux fait éclater les formes plus traditionnelles du poème en priorisant la prose ainsi que le vers libre. La libération des contraintes du poème au niveau formel, en particulier la rime et la métrique, lui a conféré un nouveau rythme. On peut ainsi observer que la chanson et le poème, qui ont partagé plusieurs caractéristiques, se sont éloignés l'un de l'autre au fil du temps. Les formes fixes et la rime sont aujourd'hui en effet plus proches de la chanson que les formes pratiquées par la plupart des poètes contemporains.

Malgré les diverses formes qu'a pu revêtir le poème à travers les siècles, certaines constantes demeurent observables selon Gérard Dessons, dont quatre éléments définitoires. Tout d'abord, le poème est avant tout un *système* dans lequel interagissent les différents « éléments qui le composent (structure du vers, les strophes et le schéma des rimes)<sup>38</sup> ». Le poème est aussi un *discours* capable de « constituer, plus que les autres discours, une aventure du langage<sup>39</sup> ». Le lien entre le poème et son auteur ainsi que la singularité propre de celui-ci, autrement dit la *relation au sujet*, constituerait la troisième caractéristique du poème. Enfin, l'ultime caractéristique du poème serait sa dimension *politique* ou, « pris au sens large, [...] l'ensemble des relations qui s'installent, par le langage, entre les sujets d'une communauté linguistique<sup>40</sup> ».

#### 1.4. Distinctions entre poème et chanson

Gilles Perron, qui s'est notamment penché sur les ressemblances entre le poème et la chanson, pose un verdict bien net : « le texte de chanson est un texte poétique, mais n'est pas un poème<sup>41</sup> ». Même si tous deux relèvent du genre poétique, l'un est fait pour être lu, et

---

<sup>38</sup> Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Dunod, 1996, p. 4.

<sup>39</sup> *Id.*

<sup>40</sup> *Id.*

<sup>41</sup> Gilles Perron, « Chanson et poésie », dans *Québec français*, n° 119, automne 2000, p. 78.



l'autre pour être chanté<sup>42</sup>. Quelles sont donc les distinctions qu'il est possible d'observer entre ces deux objets poétiques ? Robert Léger, dans son ouvrage *Écrire une chanson*, dresse un portrait sommaire des différences entre le poème et la chanson. Tout d'abord, il aborde la « complexité d'écriture<sup>43</sup> » du poème ainsi que le temps nécessaire au lecteur pour en décoder les procédés et les subtilités. Cela diffère de l'œuvre musicale qu'est la chanson où l'auditeur, pour sa part, « ne peut interrompre le déroulement de l'œuvre<sup>44</sup> » comme il le ferait dans un poème en relisant un passage plusieurs fois et en le décortiquant à son rythme, par exemple. En effet, une fois la pièce musicale entamée, l'auditeur suit le cours de l'œuvre chantée et apprécie « [l]'accessibilité immédiate du texte<sup>45</sup> » en découvrant, au fur et à mesure de l'écoute et des répétitions, le sens. Qui plus est, selon Léger, « le texte d'une chanson n'est que la moitié de l'œuvre<sup>46</sup> » : ce dernier est dépendant de la musique, qui en prolonge le sens, en plus de l'activer. Le poème, généralement dénué de musique, profite quant à lui d'une plus grande autonomie artistique, étant une « œuvre complète en elle-même », et ce, même s'il s'insère dans un recueil. Cette autonomie conférée au poème est plus grande que celle du texte de la chanson qui dépend de la musique et de la performance pour exister entièrement. Sur le plan formel, contrairement au texte d'une chanson, le poème peut jouir d'une plus grande liberté. L'absence de rimes, fréquente en poésie contemporaine, n'impose pas au texte tout un attirail formel, comme l'exige plus généralement la forme de la chanson. La contrainte de la rime, dans la chanson, contribue à la rythmique de l'œuvre, certes, mais peut diminuer la richesse du texte. On a d'ailleurs souvent reproché à la chanson l'accessibilité de ses textes, ses « rimes faciles », qui contrastent grandement avec le poème dont le sens et le registre sont plus subtils ou plus opaques. Pour compléter son analyse sommaire des différences formelles entre le poème et le texte de chanson, Léger mentionne que la longueur d'un poème demeure « à la discrétion de l'auteur », tandis qu'en raison de contraintes techniques et rythmiques, et « selon le débit [de l'interprète], un texte [de chanson] contient généralement entre 20 et 60 vers, ce qui correspond à une chanson de trois à cinq minutes<sup>47</sup> ».

---

<sup>42</sup> Pierre Girard, « Essai sur le texte de chanson comme texte poétique », dans *Dialangue*, volumes 8 et 9, 1998, p. 97.

<sup>43</sup> Robert Léger, *op.cit.*, p. 36.

<sup>44</sup> *Ibid.*, p.37.

<sup>45</sup> *Id.*

<sup>46</sup> *Id.*

<sup>47</sup> Robert Léger, *op.cit.*, p. 37.

La chanson se voit donc contrainte dans sa forme, ce qui a inévitablement un impact sur le fond, tandis que le poème, bien qu'il puisse être soumis à diverses contraintes formelles selon le désir de l'auteur, jouit d'une plus grande liberté d'interprétation.

Dans son article « Une chanson : un poème ? », André Gervais propose lui aussi une distinction intéressante entre ces deux objets :

[Un] poème, en effet, se tient dans l'écrit, dans l'écriture, dans la mise en page d'un livre. Une chanson se tient dans un mixte de paroles et de musique, dans l'oralité, dans la mise en place d'une orchestration (même réduite à la plus simple instrumentation) et d'une interprétation (même « blanche »). Un poème se tient dans le langage, dans la lecture. Une chanson se tient dans des langages, dans la mise en scène d'un spectacle<sup>48</sup>.

Cette distinction associe clairement la chanson à la musique, à l'oralité et à l'interprétation, et le poème au langage, à l'écriture et à la lecture. La mise en scène, ou la performance, qui se situe au cœur de la pratique de la mise en chanson de poèmes, est l'un des éléments permettant de rapprocher le poème récité et la chanson. En effet, c'est la performance, « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément transmis et perçu, ici et maintenant<sup>49</sup> », comme l'a démontré Zumthor, qui active l'oralité et « fait d'une communication orale un objet poétique<sup>50</sup> ».

### **1.5. Mise en musique et mise en chanson du poème : quelques distinctions**

La poésie mise en chanson et la poésie mise en musique sont deux pratiques distinctes, bien que présentant quelques similitudes. Certaines considérations sont à saisir afin de comprendre les différences entre ces deux pratiques, et ainsi mieux observer les transformations possibles au sein d'un poème qui devient chanson. Tout d'abord, la poésie mise en musique est une pratique courante qui a inspiré plus d'un compositeur ou artiste. C'est le cas notamment de Claude Debussy qui a mis en musique des poèmes de Charles Baudelaire, de Stéphane Mallarmé et de Paul Verlaine. C'est aussi le cas de Miron lui-même,

---

<sup>48</sup> André Gervais, « Une chanson : un poème ? », dans *Sas*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 176.

<sup>49</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 32.

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.82.

qui a récité ses poèmes, accompagné de deux musiciens dans le cadre de son spectacle *La marche à l'amour*<sup>51</sup>. Les vers, dans cette pratique, demeurent inchangés, « la mise en musique du poème repose sur un respect du texte premier<sup>52</sup> ». Soutenu par une musique, le poème, dans ce cas, « n'y gagne rien d'essentiel : sa mise en musique ne comble pas un manque qui lui serait propre<sup>53</sup> ». En effet, le poème, fondamentalement, existe en lui-même, contrairement aux paroles d'une chanson, qui, elles, ne peuvent exister complètement sans musique et sans voix. La mise en chanson, quant à elle, « recherche un équilibre entre les effets de texte et de musique [...], [ce] processus [déterminant] des choix textuels afin d'obtenir une dynamique et un équilibre particuliers entre texte et musique, et donc d'éventuelles modifications au texte originel<sup>54</sup> ». Le poème mis en chanson, contrairement au poème mis en musique, subit en effet plusieurs transformations formelles au niveau de sa structure et de ses composantes essentielles, notamment la répétition ou encore l'effacement complet de certains vers, voire l'assemblage de fragments de poèmes. Léo Ferré a, par exemple, créé la chanson « Est-ce ainsi que les hommes vivent<sup>55</sup> » à partir de quelques strophes du poème « Bierstube Magie allemande<sup>56</sup> » d'Aragon. Ferré a choisi un extrait d'une strophe, qu'il a transformé en refrain et qui s'insère dans la chanson après chaque séquence de deux couplets :

*Est-ce ainsi que les hommes vivent  
Et leurs baisers au loin les suivent*

Je pense également à la chanson « Pauvre Rutebeuf<sup>57</sup> », qui a été créée à partir de l'assemblage d'extraits de deux poèmes de Rutebeuf, c'est-à-dire « La Complainte

---

<sup>51</sup> Ce projet de « poésie performance » de Gaston Miron est présenté par Pierre Popovic dans le numéro 63 de la revue *Jeu*. (Pierre Popovic, « La marche à l'amour », dans *Jeu* (n° 63), 1992, p. 168.)

<sup>52</sup> Stéphane Hirshi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/ Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 68.

<sup>53</sup> Christian Flavigny, « La mise en musique du poème. La langue maternelle », dans *Champ psychosomatique*, n° 48, 2007, p. 73.

<sup>54</sup> Stéphane Hirshi, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo*, Paris, Les Belles Lettres/ Presses universitaires de Valenciennes, 2008, p. 68.

<sup>55</sup> Léo Ferré, « Est-ce ainsi que les hommes vivent ? », *Les Chansons d'Aragon*, Disques Barclay, 1961, disque microsillon 33 tours.

<sup>56</sup> Ce poème figure dans le recueil de Louis Aragon, *Le Roman inachevé* paru chez Gallimard en 1956.

<sup>57</sup> Léo Ferré, « Pauvre Rutebeuf », *Le Guinche*, Disques Odéon, 1956, disque microsillon 33 tours.

Rutebeuf» ainsi que « La Griesche d'hiver », poèmes datant du XIII<sup>e</sup> siècle que Léo Ferré a adaptés en français moderne. Gaston Miron, dans son texte « Ma bibliothèque idéale<sup>58</sup> », souligne d'ailleurs le travail de Ferré, qui « chante admirablement » les vers de Rutebeuf. Miron y affirme considérer Rutebeuf comme son contemporain : « Comme poète, j'aime la voix de Rutebeuf, unique et émouvante. Il est le premier grand poète lyrique personnel de notre langue. Son don des images est inouï, et en ceci il nous rejoint, la poésie est rythme et images<sup>59</sup>. »

Si rythme et images sont le propre de la poésie, comme le dit Miron, il va sans dire que le poème mis en chanson voit son rythme accentué, notamment grâce à la présence de la mélodie et grâce à l'interprétation, qui confèrent au poème un espace vaste dans lequel il peut se déployer. Car les vers du poème qui deviennent les paroles d'une chanson ne se suffisent pas : pour exister, ces derniers ont besoin de la présence du chant. Au-delà du « murmure intérieur<sup>60</sup> », c'est le chant qui permet d'« [exalter] la puissance [de la voix] [...], [magnifiant ainsi] la parole<sup>61</sup> ».

---

<sup>58</sup> Ce texte, intégré à la section « Circonstances » de *L'homme rapaillé*, a été lu à Radio-Canada, le 16 septembre 1961.

<sup>59</sup> Gaston Miron, « Ma bibliothèque idéale », dans *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 189-190.

<sup>60</sup> Christian Flavigny, *op. cit.*, p. 73.

<sup>61</sup> Paul Zumthor, « Le rythme dans la poésie orale », dans *Langue française*, n° 56, 1982, p. 125.

## Chapitre 2. Gaston Miron, parolier

### 2.1. Genèse du projet *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*

*12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* est le fruit d'un long travail de composition et d'arrangement, travail qui va bien au-delà de la mise en musique de poèmes. Gilles Bélanger, dans sa démarche de création, a dû faire de nombreux choix pour en arriver aux 24 chansons qui composent les deux albums que nous connaissons aujourd'hui. En effet, ce ne sont pas tous les poèmes de Miron qui se prêtent à la mise en chanson. Je pense notamment à ses proses, dont aucune n'a d'ailleurs fait l'objet d'une transformation en chanson. Avant de me pencher sur le cas de *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* et afin de bien situer son contexte d'émergence, il me faut revenir sur la genèse du projet de mise en chanson des poèmes de Miron, qui a d'abord été initié par Chloé Sainte-Marie dans les années 1990. En effet, celle-ci suggère à Gilles Bélanger, à l'automne 1998, de mettre en chansons des poèmes de Gaston Miron. Chansonnier, musicien et compositeur d'expérience, Bélanger lui soumet une première version de la chanson éponyme formée à partir du poème « Je t'écris pour te dire que je t'aime » qui apparaîtra sur l'album *Je pleure, tu pleures* en 1999. Encensé par la critique et très apprécié du public, ce disque est un véritable succès. Chloé Sainte-Marie poursuit son aventure musicale avec Miron et lance en 2005 l'album *Parle-moi*, sur lequel apparaissent six premières versions de chansons à partir des poèmes de Miron, encore une fois proposées par Bélanger. Parmi celles-ci, il y a « Mon bel amour », « Parle-moi », « Sentant la glaise », « Soir tourmente », « Ce monde sans issue » et « Au sortir du labyrinthe ». On retrouvera ces chansons quelques années plus tard dans *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*. La chanson « Je marche à toi » voit quant à elle le jour en 2008 sur l'album éponyme de Chloé Sainte-Marie. Quelques mois plus tard, Bélanger l'intégrera au premier volume des *12 hommes rapaillés* comme première piste musicale. Après sa collaboration avec Chloé Sainte-Marie à titre de compositeur et de musicien, Bélanger continue de mettre en chanson Miron, pour le plaisir. Avec sa conjointe, il s'amuse à imaginer qui parmi les artistes québécois pourrait interpréter les poèmes de Miron qu'il a

mis en chansons<sup>62</sup>. Puis germe dans son esprit l'idée d'un projet collectif rassemblant plusieurs voix masculines dans un même album, autour de la poésie de Miron. Il songe à Daniel Lavoie, Michel Rivard, Pierre Flynn. Lorsqu'il contacte Louis-Jean Cormier afin de lui proposer de prendre en charge les arrangements ainsi que la réalisation de l'album, ce dernier accepte avec joie. Le projet prend vie et donne naissance, en 2008, au premier volume de l'album *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* unissant les voix de Yann Perreau, Martin Léon, Jim Corcoran, Michel Rivard, Pierre Flynn, Vincent Vallières, Michel Faubert, Daniel Lavoie, Louis-Jean Cormier, Richard Séguin, Plume Latraverse et Gilles Bélanger.

Bien qu'il s'agisse en quelque sorte de la suite du projet initié par Chloé Sainte-Marie, le projet de mise en chanson des poèmes de Miron entrepris par Gilles Bélanger propose un regard masculin sur *L'homme rapaillé*, voire une réappropriation masculine<sup>63</sup> de l'œuvre de Miron. Chaque album est composé de 12 chansons, chacune étant interprétée par un artiste différent. Bélanger dit d'ailleurs avoir voulu, avec ce concept, faire un clin d'œil aux *12 hommes en colère*, pièce de théâtre créée en 1953 par Reginald Rose et qui fut adaptée au cinéma et réalisée par Sidney Lumet en 1957. La réception dans le milieu culturel est très positive : le public s'arrache littéralement l'album et redécouvre avec joie la poésie de Miron. Deux ans plus tard, en 2010, le deuxième volume de l'album est lancé. Tous les hommes sont réunis de nouveau pour chanter Miron, à l'exception de Plume Latraverse, remplacé par Yves Lambert. Après plus de 70 000 exemplaires écoulés, les deux volumes de l'album donnent naissance, en 2009, au spectacle éponyme dans le cadre des Francofolies de Montréal. Il sera présenté à travers le Québec jusqu'en 2014. Une pluie d'honneurs déferle sur Gilles Bélanger, Louis-Jean Cormier et toute l'équipe derrière le projet d'albums et de spectacle de *12 hommes rapaillés*. Faisant l'objet de plusieurs nominations à l'ADISQ, le projet reçoit six Félix entre 2009 et 2012<sup>64</sup>. L'Orchestre symphonique de Montréal collabore également au projet en 2014

---

<sup>62</sup> Ces informations ont été recueillies lors d'un entretien réalisé avec Gilles Bélanger, chez lui, le 17 février 2017, à Montréal.

<sup>63</sup> Je reviendrai plus loin sur la dimension masculine du projet.

<sup>64</sup> Metteur en scène de l'année (2012) : Marc Béland pour *12 hommes rapaillés* (2e édition)

Spectacle de l'année – Interprète (2012) : *12 hommes rapaillés*, Artistes variés (2e édition)

Album de l'année – Folk contemporain (2011) : *12 hommes rapaillés* vol. 2

Auteur ou compositeur de l'année (2011) : Gaston Miron, Gilles Bélanger

Spectacle de l'année – Interprète (2010) : *12 hommes rapaillés*, Artistes variés

Réalisateur de l'année (2009) : Louis-Jean Cormier pour *12 hommes rapaillés* (1ère édition)

en participant à la création de l'album *La symphonie rapaillée* et d'un spectacle éponyme, résultats de l'adaptation classique de 13 des 24 chansons des deux volumes de l'album. Poésie, chant et musique classique sont alors réunis pour inscrire dans une autre dimension les poèmes de Miron.

## 2.2. Présentation des poèmes sélectionnés par Gilles Bélanger et leur origine

Considérant que l'organisation du recueil a changé à plusieurs reprises au fil des rééditions, je m'appuierai sur l'édition définitive de *L'homme rapaillé* publiée aux éditions Typo en 1998. Je m'appuierai également sur la structure de *Poèmes épars*, recueil préparé par Marie-Andrée Beudet et Pierre Nepveu et qui rassemble des poèmes de Miron écrits entre 1947 et 1995, publiés pour la plupart dans des revues et des anthologies<sup>65</sup>. Le premier volume de l'album, comme l'illustre la figure 1 en annexe de ce mémoire, est composé de douze chansons créées à partir de poèmes des recueils *L'homme rapaillé* et *Poèmes épars*. Elles ont été constituées à partir de douze poèmes distincts, dont neuf tirés du recueil *L'homme rapaillé*, et trois de *Poèmes épars*. J'ai constaté que les sections qui furent privilégiés dans *L'homme rapaillé* pour le premier volume sont : *La marche à l'amour*, *J'avance en poésie*, *Deux sangs*, *Poèmes de l'amour en sursis*, *Quelque part par ici* et *L'amour et le militant*. Quant aux poèmes du recueil *Poèmes épars*, on a privilégié ceux des sections *Femme sans fin* et *Poèmes anciens 1947-1958*. Ils sont pour la plupart des vers libres et on note l'absence de textes en prose. Les poèmes ne sont généralement pas rimés, mais leur forme est similaire : on compte en moyenne trois à cinq strophes par poème sélectionné, ainsi que parfois deux ou trois vers isolés en fin de poème. Les chansons « Pour retrouver le monde et l'amour » ainsi que « Désespéré » ont été créées à partir des poèmes éponymes, les seuls poèmes rimés parmi tous ceux qui ont été sélectionnés par Bélanger pour le premier volume de l'album. « Pour retrouver le monde et l'amour », issu de *Deux sangs*, est formé de cinq sizains en alexandrins, dont les rimes sont suivies (AABBCC). Le poème « Désespéré », tiré de *Poèmes anciens 1947-1958*, est formé quant à lui de quatre quatrains aux rimes croisées (ABAB). Il y a également les quatre premiers vers du poème « Mon bel

---

<sup>65</sup> Description apparaissant sur la quatrième de couverture du recueil *Poèmes épars*, édition préparée par Marie-Andrée Beudet et Pierre Nepveu, publié en 2003 à L'Hexagone.

amour », tiré de *Deux sangs*, qui riment entre eux. Ces trois poèmes versifiés et rimés ont les mêmes origines : ils font partie des « premiers poèmes » de Miron, soient ceux écrits à partir de 1947. Selon Michel Lemaire, ceux-ci témoignent notamment de « l'intérêt [du poète] pour la versification et [de] sa bonne connaissance des règles traditionnelles du vers français<sup>66</sup>. » La forme classique des premiers poèmes de Miron, dont « Pour retrouver le monde et l'amour », « Désespéré » et « Mon bel amour », explique certainement pour une part leur sélection dans le cadre d'une mise en chanson, car ils partagent quelques éléments communs avec le texte de chanson, dont une métrique rigide, une symétrie des vers ainsi que la contrainte de la rime.

En ce qui a trait à la création des douze chansons du second volume de l'album, treize poèmes au total ont été sélectionnés. Onze d'entre eux proviennent de *L'homme rapaillé* et deux de *Poèmes épars*<sup>67</sup>. La présence d'un treizième poème s'explique par la chanson « Soir tourmente/ Le vieil Ossian » qui est le fruit de l'union de deux poèmes distincts se retrouvant dans deux sections différentes de *L'homme rapaillé*, soit *Deux sangs* et *Six courtepointes*. Il s'agit du seul cas de fusion de poèmes dans toutes les chansons proposées par Bélanger. Les poèmes sélectionnés pour ce deuxième volume sont en vers libres et comptent entre deux et six strophes chacun. Les poèmes tirés du recueil *L'homme rapaillé* qui ont été transformés font partie, en ordre d'apparition, des sections suivantes : *J'avance en poésie*, *L'amour et le militant*, *La marche à l'amour*, *Six courtepointes*, *Deux sangs* et *La vie agonique*. Trois chansons sur ce deuxième volume ont d'ailleurs été créées à partir de trois poèmes de la section *L'amour et le militant*, soient « Chaque jour », « Le camarade » et « Ce que la mer chante ». La section *Six courtepointes* a également servi à la création de trois chansons, alors qu'elle n'a pas été exploitée par Gilles Bélanger dans le premier album. Les poèmes sélectionnés, issus de *Six courtepointes*, sont « Sentant la glaise », « Le vieil Ossian » et « Nature vivante ». Mis à part « Sentant la glaise », les deux autres poèmes sont courts, comptant chacun deux strophes. Deux poèmes issus de *Poèmes épars* ont également été transformés. En effet, Bélanger a exploité à nouveau la section *Poèmes anciens 1947-1958*

---

<sup>66</sup> Michel Lemaire, « La métrique de Gaston Miron », *Voix et Images*, vol. 15, n° 3, 1990, p. 409.

<sup>67</sup> Voir tableau 1.1 en annexe.



pour la chanson « Oh secourez-moi !<sup>68</sup> » et, pour une première fois, la section *Poèmes 1977-1995* pour la chanson « Retour à nulle part ».

Ce classement des chansons selon leur origine<sup>69</sup> m'a permis de constater que, parmi les poèmes sélectionnés par Bélanger pour la mise en chanson, plusieurs s'inscrivent dans une même période du parcours poétique de Miron, la plus prolifique, soit celle de sa jeunesse et de ses apprentissages, qui se situe entre 1947 et 1958. Pierre Nepveu, dans la présentation du recueil *Poèmes épars*, mentionne que « ces poèmes anciens marquent un passage ardu vers une écriture plus dégagée, un passage dont le moment décisif se situe sans doute entre 1952 et 1954<sup>70</sup> », et qui correspond à la publication de plusieurs poèmes dans *Deux sangs* en 1953. Celle-ci marque « le début de la transition du poète, qui abandonne progressivement [la] versification classique au profit du vers libre<sup>71</sup> ». Selon Nepveu, « l'alexandrin au ton épique se défait alors et on voit insister dans le vers libre des images qui seront celles de *La marche à l'amour*, des espaces qui deviendront typiquement mironiens [...]»<sup>72</sup>. » Comme le précise Mariloue Sainte-Marie dans son ouvrage consacré à la correspondance de Miron, les années 1952 à 1958 ont été parmi les plus productives de la vie du poète et ont donné naissance à ses grands cycles poétiques, dont *La marche à l'amour*, *La batèche* et *La vie agonique*<sup>73</sup>.

J'ai pu observer que *L'amour et le militant* et *Deux sangs* sont les deux sections dans lesquelles le plus grand nombre de poèmes ont été sélectionnés, et ce, tous volumes confondus<sup>74</sup>. Viennent au second rang *La marche à l'amour*, *Six courtpointes* et *Poèmes anciens 1947-1958*. En troisième place, nous comptons *Quelque part par ici* et *J'avance en poésie*, puis au dernier rang, *Femme sans fin*, *Poèmes de l'amour en sursis*, *La vie agonique*

---

<sup>68</sup> Ce poème de Miron a été intégré à la section « Poèmes anciens 1947-1958 » de *Poèmes épars*. Il a toutefois d'abord figuré dans *Deux sangs*, recueil coécrit avec Olivier Marchand et publié en 1953 à L'Hexagone. Il n'a jamais été intégré à la section *Deux sangs* (dans *Influences*) de *L'homme rapaillé*.

<sup>69</sup> Se référer au tableau 1.2 en annexe.

<sup>70</sup> Pierre Nepveu, « Présentation » dans *Poèmes épars*, Montréal, L'Hexagone, 2003, p. 18.

<sup>71</sup> Julie Buchinger, « Gaston Miron : posture et postérité d'un poète », mémoire de maîtrise en langue et littératures françaises, Montréal, Université McGill, 2009, p. 18.

<sup>72</sup> Pierre Nepveu, « Présentation » dans *Poèmes épars*, Montréal, L'Hexagone, 2003, p. 18.

<sup>73</sup> Gaston Miron, *Lettres, 1949-1965*; édition établie par Mariloue Sainte-Marie, Montréal, L'Hexagone, 2015, p. 91.

<sup>74</sup> Se référer au tableau 1.2 en annexe.

et *Poèmes 1977-1995*. Il faut noter que plusieurs parties de l'œuvre poétique de Miron n'ont pas retenu l'attention de Gilles Bélanger. Dans *Poèmes épars*, il a laissé de côté la section *La troisième saison ou Le premier printemps*, composée de trois poèmes qui varient entre deux et quatre strophes en vers libres. Je pense également à toutes les sections en prose qui s'inscrivent pourtant de façon significative dans l'œuvre littéraire du poète, notamment les textes d'*Aliénation délirante (recours didactique)*, de *Notes sur le non-poème et le poème* ainsi que les essais dans *Circonstances* (« Note d'un homme d'ici », « Ma bibliothèque idéale ») et « Un long chemin ») et *De la langue*. Les poèmes issus de *La batèche* n'ont pas fait non plus l'objet d'une mise en chanson. Cette préférence pour les poèmes à forme fixe et dont la versification est régulière lors de la sélection des textes traduit le désir de Gilles Bélanger de ne pas dénaturer l'œuvre de Miron en ne conservant que les poèmes qui partageaient d'emblée des ressemblances avec la structure traditionnelle de la chanson. Par exemple, les vers des poèmes choisis sont pour la plupart réguliers. Les poèmes sont bien divisés en strophes fixes, définies par Miron lui-même et à partir desquelles Bélanger a créé des couplets. En analysant sa sélection, j'ai également pu observer que Bélanger a privilégié les poèmes dont les thématiques sont l'amour, la camaraderie et l'engagement, trois thèmes qui traversent l'œuvre de Miron, afin de les réactualiser à travers la voix de douze interprètes masculins d'âges et d'horizons variés.

### **2.3. Les aspects formels de la poésie de Miron**

#### **2.3.1. La régularité des vers**

L'une des particularités de la poésie de Miron est sans contredit ses variations et son évolution au fil du temps. Ses poèmes de jeunesse et d'apprentissage, qui se situent entre 1947 et 1958, comme je l'ai mentionné plus tôt, sont issus d'une période où Miron, comme d'autres poètes de sa génération, accordait une grande importance à la versification traditionnelle et au respect des codes de la poésie classique. La métrique de Miron a d'ailleurs fait l'objet d'une analyse menée par Michel Lemaire dans l'article « La métrique de Gaston

Miron<sup>75</sup> » et sur laquelle je m'appuierai pour étudier les caractéristiques formelles du poème mironien. Selon Lemaire, le ton des poèmes de Miron qui sont dits classiques n'est pas sans « [rappeler] celui de la "grande poésie" » : il affirme que leur encadrement métrique est régulier<sup>76</sup>. Lemaire cite les propos de Pierre Nepveu et son ouvrage *Les mots à l'écoute*, dans lequel ce dernier considère que les premiers poèmes de Miron « peuvent se diviser en 2 catégories : d'une part, *les textes les plus familiers, les plus proches d'une pure reproduction de la parole*, et d'autre part, des poèmes *au ton très littéraire* qui font appel à tout l'arsenal de la versification régulière<sup>77</sup> » et qui s'inspirent notamment de certaines influences poétiques de Miron, dont Paul Valéry et Stéphane Mallarmé. Parmi les poèmes « au ton très littéraire », on compte entre autres le poème « Pour retrouver le monde et l'amour », qui prend la forme de quatre sizains d'alexandrins, régulièrement coupés en 6/6 et dont les rimes sont suivies :

Nous partirons de nuit / pour l'aube des mystères  
et tu ne verras plus / les maisons et les terres  
et ne sachant plus rien / des anciennes rancœurs  
des détresses d'hier, / des jungles de la peur  
tu sauras en chemin / tout ce que je te donne  
tu seras contre moi / celle qui s'abandonne

### 2.3.2. La métrique

*L'homme rapaillé*, comme le montre Lemaire, « reprend des concepts métriques traditionnels<sup>78</sup> », mais sait aussi s'en dégager afin de se déployer dans des formes nouvelles, et ce, grâce à la création de vers personnels et typiquement mironiens. Ce déploiement s'observe dans plusieurs poèmes, notamment dans « Mon bel amour » qui, selon Michel Lemaire, « débute dans un patron assez régulier pour s'en échapper par la suite<sup>79</sup> ».

---

<sup>75</sup> Michel Lemaire, « La métrique de Gaston Miron », *Voix et images*, vol. 15, n° 3, (45) 1990, p. 396-423.

<sup>76</sup> *Ibid.*, p. 408.

<sup>77</sup> *Ibid.*, p. 407. (Les passages en italique dans cette citation correspondent aux passages tirés de Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, Québec, Éditions Nota bene, 2002, p. 165.)

<sup>78</sup> *Ibid.*, p. 397.

<sup>79</sup> *Ibid.*, p. 409.

Mon bel amour navigateur  
 mains ouvertes sur les songes  
 tu sais la carte de mon cœur  
 les jeux qui te prolongent  
 et la lumière chantée de ton âme

qui ne devine ensemble  
 tout le silence les yeux poreux  
 ce qu'il nous faut traverser le pied secret  
 ce qu'il nous faut écouter  
 l'oreille comme un coquillage  
 dans quel pays du son bleu  
 amour émoi dans l'octave du don

On remarque que les quatre premiers vers riment entre eux. À partir du dernier vers de la première strophe (« Et la lumière chantée de ton âme »), cependant, la métrique s'assouplit et les rimes disparaissent, confirmant le désir de Miron de se libérer d'un cadre trop fixe et restreint. Mais, comme le mentionne Lemaire, c'est à partir de *La marche à l'amour* (1962) que Miron délaisse véritablement la versification régulière, en conservant tout de même certains éléments fixes et qui deviendront récurrents, comme le quatrain d'alexandrins approximatifs<sup>80</sup>. Ce vers, « une sorte d'alexandrin allongé et très rythmé<sup>81</sup> » est en effet très typique de la poésie de Miron. Il n'est « pas toujours rimé, il n'est pas toujours de la même longueur (une douzaine de syllabes) [et] les *e* atones n'y semblent pas systématiquement prononcés selon la loi des deux consonnes<sup>82</sup>. »

Lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme<sup>83</sup>  
 1 2 3 / 1 2 3 // 1 2 3 4 / 1 2

L'alexandrin libéré de Miron, tel qu'analysé par Michel Lemaire, « est structuré en deux hémistiches par des pauses nettes à la césure et en fin de vers, alors que les coupes intermédiaires à la fin des première et troisième mesures sont beaucoup moins marquées<sup>84</sup>. »

<sup>80</sup> *Id.*

<sup>81</sup> E. Nardout-Lafarge et S. Vachon, « Préfacer Miron. Entretien avec Pierre Nepveu », *Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 176.

<sup>82</sup> Michel Lemaire, « La métrique de Gaston Miron », *op.cit.*, p. 410.

<sup>83</sup> Vers tiré du poème « La marche à l'amour », tel que découpé par Lemaire dans son analyse de la métrique de Miron (p. 411.).

<sup>84</sup> Michel Lemaire, « La métrique de Gaston Miron », *op.cit.*, p. 413.

à ces pas semés dans les rues sans nord ni sud<sup>85</sup>  
 1 2 3 / 1 2 // 1 2 3 / 1 2 3 4 = 5/7

Comme le précise Lemaire, « cette libération de l'alexandrin [...] lui permet de cohabiter avec des vers moins structurés, de longueur approximativement égale<sup>86</sup>. » Deux autres éléments typiquement mironiens liés à l'alexandrin et qui caractérisent la métrique de ce vers sont le trimètre et l'enjambement. L'enjambement sur la césure à l'hémistiche crée un effet de prolongement, le dernier groupe syntaxique se poursuivant au-delà du vers<sup>87</sup>.

avec cette tache errante de chevreuil que tu as<sup>88</sup>  
 1 2 3 4 / 1 2 // 1 2 3 / 1 2 3

Quant au trimètre, « Miron l'utilise [...] à la fin d'une strophe au rythme symétrique bien établi, afin d'obtenir un effet de rupture de rythme, de ralentissement et d'élargissement de la perspective<sup>89</sup> ». En voici un exemple :

comme le temps précieux et blond du sablier<sup>90</sup>  
 1 2 3 4 // 1 2 3 4 // 1 2 3 4

Cette observation des caractéristiques de la métrique des poèmes de Miron m'a permis de constater que ceux-ci, au fil du temps, se sont distancés des formes fixes, bien que conservant quelques régularités. Ce constat peut m'éclairer quant aux choix de poèmes effectués par Gilles Bélanger pour la mise en chanson. En effet, ce dernier a délaissé les formes moins régulières au profit des poèmes de jeunesse qui, plus que n'importe quel autre poème de l'œuvre de Miron, respectent une structure classique avec des strophes équilibrées. Ils sont, pour la plupart, rimés, ce qui a simplifié le rapprochement entre le poème et la chanson.

---

<sup>85</sup> Vers tiré du poème « La marche à l'amour », tel que découpé par Lemaire dans son analyse de la métrique de Miron (p. 414).

<sup>86</sup> Michel Lemaire, « La métrique de Gaston Miron », *op.cit.*, p. 417.

<sup>87</sup> *Ibid.*, p. 415.

<sup>88</sup> Vers tiré du poème « La marche à l'amour », tel que découpé par Lemaire dans son analyse de la métrique de Miron (p. 415).

<sup>89</sup> Michel Lemaire, « La métrique de Gaston Miron », *op.cit.*, p. 415.

<sup>90</sup> Vers tiré du poème « L'amour et le militant », tel que découpé par Lemaire dans son analyse de la métrique de Miron (p. 416).

### 2.3.3. Les répétitions

Finalement, la poésie de Miron se caractérise aussi par ses nombreuses répétitions. L'énoncé mironien, comme le précise Nepveu, est complexe, sinueux et doté instruments d'organisation, dont les répétitions, qui sont des effets créés notamment par les anaphores et les compléments introduits par la même préposition<sup>91</sup>. Plus précisément, la répétition anaphorique, créée surtout par des éléments rythmiques tels les prépositions et les articles contractés, est très fréquente chez Miron<sup>92</sup> :

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  
(*Ce monde sans issue*, p. 50.)

tu craques **dans** la beauté fantôme **du** froid  
**dans** les marées **de** bouleaux, les confréries  
**d'**épinettes, **de** sapins et autres compères  
**dans** l'accord comète **de** tes plaines  
**parmi** les rocs occultes et **parmi** l'hostilité  
(*Les siècles de l'hiver*, p. 88)

L'anaphore contribue certainement au rythme du poème mironien, et comme le présente Nepveu, plus précisément dans le poème « Compagnon des Amériques » :

Dans le poitrail effervescent des 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 (p. 102)

On observe aussi, à travers les anaphores, la répétition de pronoms, comme dans « La marche à l'amour » :

---

<sup>91</sup> Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, Québec, Éditions Nota bene, 2002, p. 173. (cité dans Michel Lemaire, « La métrique de Gaston Miron », *op.cit.* p. 422.)

<sup>92</sup> Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, *op.cit.*, p. 176.

**Je** marche à **toi**, je titube à **toi**, **je** bois  
À la gourde vide du sens de la vie  
À ces pas semés dans les rues sans nord ni sud  
À ces taloches de vent sans queue et sans tête  
**Je** n'ai plus de visage pour l'amour  
**Je** n'ai plus de visage pour rien de rien (p. 65)

Tel qu'analysé par Nepveu, Miron fait usage, et plus particulièrement dans ses vers, de ce que Jakobson a nommé les *embrayeurs*<sup>93</sup>, traduction française de *shifters*, qui consistent, globalement, en des unités linguistiques essentielles permettant d'observer la subjectivité d'un auteur<sup>94</sup>. Ceux-ci prennent surtout, dans la poésie de Miron, la forme de pronoms personnels. En effet, le poète fait souvent usage du « je » et du « tu », du « moi » et du « toi ». Nepveu observe ce phénomène dans plusieurs vers : « **je** n'ai jamais voyagé vers autre pays/que **toi** mon pays » (*La vie agonique*), « **je** suis malheureux ma mère mais moins que **toi** » (*Art poétique*). De notre côté, nous avons porté attention aux vers suivants, qui s'insèrent dans les poèmes « Je t'écris » et « Avec toi », poèmes devenus chansons dans *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* :

**je** t'écris pour **te** dire que **je** t'aime

qu'es-tu devenue **toi** comme hier / **moi** j'ai noir éclaté dans la tête  
(*Je t'écris*, p. 39)

**je** voudrais t'aimer comme **tu** m'aimes

ce que **je** veux te dire, **je** dis que **je** t'aime

c'est en eux dans l'avenir que **je** m'attends /que **je** me dresse sans qu'ils le sachent, avec **toi**  
(*Avec toi*, p.70-71)

Ces pronoms, en plus de « manifester » la parole du poète, permettent de rythmer le texte tel « un sujet parlant, un “je” *présent* à son propre discours<sup>95</sup> ». Bref, la répétition, qui est par

---

<sup>93</sup> *Ibid.*, p. 165. Pierre Nepveu présente la notion d'« embrayeurs » telle que développée par Roman Jakobson dans son ouvrage *Essais de linguistique générale* (1963).

<sup>94</sup> Roman Jakobson, *Les fondations du langage, Essais de linguistique générale I*, Paris, Éditions de Minuit, 1963.

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 165.

ailleurs un élément caractéristique de la chanson, est un procédé fréquemment employé par Miron et qui a pour effet de structurer ses vers et sa parole poétique.

#### 2.4. La musicalité des poèmes de Miron

Conteur à ses heures et homme de lettres reconnu pour son militantisme social et politique, Gaston Miron fut souvent qualifié de « poète oral » au cours de sa vie. Miron, qui récitait ses poèmes sur la place publique, dans ses nombreuses prises de parole et récitals, lors de la *Nuit de la poésie*, entre autres, et même à l'occasion de son spectacle musical *La marche à l'amour*, avait pourtant sa propre conception de l'oralité. En effet, pour Miron, l'oralité, « c'est la mer immense de la langue parlée. » Cette conception personnelle trouve d'ailleurs des échos dans sa poésie, qui, comme le présente Claude Filteau, revêt effectivement les traits de la langue orale. Que ce soit par des effets d'interpellation et d'apostrophe, créés notamment par la répétition de pronoms dans les vers qui suggèrent ainsi une « relation rythmique à l'autre<sup>96</sup> », par des accents de hauteur, de dynamique, de durée ou d'insistance au sein des vers, on reconnaît dans son œuvre « le corps sonore du parler québécois<sup>97</sup> ». Ce caractère « oral » ou parlé de la poésie de Miron est, selon Pierre Nepveu, un fait d'écriture : « le texte mironien ne se donne les allures de la parole que par certains procédés identifiables », telles les tournures familières<sup>98</sup>. Il cite en exemple quelques vers de *La marche à l'amour*, dont « au bout de mon rouleau » (p. 40) et « le monde file un mauvais coton » (p. 43). Nepveu a d'ailleurs qualifié *L'homme rapaillé* de « long voyage de la parole<sup>99</sup> ». Mais plus encore, la parole poétique de Miron, empreinte d'oralité, a ceci de particulier qu'elle suggère le chant. Je postule, dans cette recherche, qu'il existe en effet dans l'œuvre de Miron une musicalité intrinsèque aux poèmes, et que cette dernière a contribué en partie au succès de leur transformation en chanson. La musicalité au sein du vers et, plus précisément, cette impression de vers « chanté », se manifeste par la présence d'éléments rythmiques inhérents à la structure des poèmes de Miron et qui sont créés entre autres par les

---

<sup>96</sup> Claude Filteau, *L'espace poétique de Gaston Miron*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Coll. Francophonies), 2005, p. 219.

<sup>97</sup> Claude Filteau, *L'homme rapaillé de Gaston Miron*, Paris, Bordas et Montréal, Trécarré (collection Lectoguide), 1984, p. 8.

<sup>98</sup> Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute, op.cit.*, p. 164.

<sup>99</sup> *Ibid.*, p. 162.



répétitions et la régularité des vers. L'œuvre poétique de Miron, bien qu'elle ne fût initialement pas chantée ni même mise en musique, n'est toutefois pas sans partager quelques caractéristiques avec le lyrisme. En effet, le rythme créé par l'oralité dans la poésie de Miron est intimement lié à la notion de lyrisme qui, comme le mentionne Jean-Michel Maulpoix, « peut être [entendue] comme le mouvement escaladant de la parole<sup>100</sup> ». Il précise que le lyrisme « vise le chant sans le secours de la musique », qu'il est en quelque sorte « le chant du langage seul<sup>101</sup>. » D'autres procédés donnent également aux poèmes leur rythme et soulignent leur « oralité », telle la répétition anaphorique, que j'ai mentionnée précédemment. Comme le démontre Nepveu en s'appuyant sur quelques exemples, « [la répétition] inscrit simultanément un parallélisme et une différence, [car elle] est à la fois un élément régulateur, la trace d'un sujet qui veut dire et convaincre, et une forme simple par laquelle le chant, le rythme peuvent envahir la parole<sup>102</sup>. » Voici l'un de ces exemples :

et **je ne sais plus, je ne sais plus** t'aimer  
comme il le faudrait, ainsi qu'il serait bon  
ce **que je veux te dire, je dis que je t'aime**  
[...]  
je **tombe et tombe** et m'agrippe encore  
je me relève et je sais **que je t'aime**  
(*Avec toi*, p. 70)

Grâce à ces procédés mis en place par Miron dans sa poésie ainsi qu'à la régularité de ses vers, on découvre dans son œuvre une musicalité qui semble constitutive des poèmes. La mise en relief de cette musicalité donne à entendre la parole du poète dans toute son oralité. L'utilisation d'expressions ou de mots familiers permet non seulement de souligner l'oralité de la poésie de Miron, « la mer immense » de sa langue, mais elle permet de situer son origine dans le langage commun. En d'autres mots, on a l'impression, à la lecture des vers de Miron, d'entendre la voix du poète se déployer dans un rythme semblable à celui de la parole et dont la structure suggère une mélodie.

---

<sup>100</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 17.

<sup>101</sup> *Ibid.*, p. 23.

<sup>102</sup> Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, op.cit., p.176.

## Chapitre 3. *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron : poèmes devenus chansons*

### 3.1. Présentation des transformations observées dans les poèmes devenus chansons

Comme le précise Anne-Catherine Gagné dans son article « Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre ? » où elle se penche notamment sur la transformation des poèmes en chanson et, plus précisément, sur le cas particulier de *12 hommes rapaillés*, « la mise en chanson de poèmes implique de nombreux choix (vocaux, textuels, musicaux et rythmiques) qui mettent inévitablement l'accent sur un élément ou un autre du texte original<sup>103</sup>. » Gilles Bélanger, plutôt que de présenter les poèmes intégralement, les modifie de façon importante. En effet, parmi les 24 chansons créées, seulement trois d'entre elles se présentent dans la forme originale du poème. Il s'agit de « Parle-moi », « Désesparé » et « Pour retrouver le monde et l'amour », où seul le premier vers du poème (*Nous partirons de nuit pour l'aube des mystères*) est répété à la fin de la chanson. Dans la chanson « Désesparé » interprétée par Plume Latraverse, la forme du poème d'origine est conservée, à l'exception de l'ajout d'un mot, *désesparé*, que Bélanger a introduit entre chaque strophe du poème devenue couplet dans la chanson. Cette « cellule répétée<sup>104</sup> », comme le précise Robert Léger dans son ouvrage *Écrire une chanson*, correspond bien souvent au titre de l'œuvre et peut remplacer à elle seule le refrain. Répertoriées en annexe de ce mémoire<sup>105</sup>, les transformations effectuées dans les poèmes sont nombreuses. Je les présenterai brièvement au cours des prochaines lignes, m'appuyant sur les cas de figure les plus représentatifs.

L'une des transformations les plus évidentes qu'a effectuées Bélanger dans les poèmes de Miron est la création d'un refrain. Phrase musicale (parfois instrumentale) récurrente, le refrain est, selon Zumthor, ce qui découpe le chant en sous-unités, la

---

<sup>103</sup> Anne-Catherine Gagné, « Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre? » dans *Québec français*, n°171, 2014, p. 48-50.

<sup>104</sup> Robert Léger, *Écrire une chanson*, Montréal, Québec Amérique, 2001, p. 65.

<sup>105</sup> Se référer au tableau 1.3 de l'annexe A pour consulter la compilation des transformations par chanson.

performance en moments distincts<sup>106</sup>. Lieu de « l'idée principale, de la pensée ou l'émotion essentielle du texte », le refrain est selon Robert Léger la signature d'une chanson par laquelle, en quelques vers, quelques notes, nous reconnaissons cette dernière<sup>107</sup>. Et comme le précise Anne-Catherine Gagné, « puisque le poème ne contient pas de ces passages isolés et répétés, celui qui opte pour la création d'un refrain pour le poème devenu chanson doit choisir le passage le plus à même de cerner ce qu'il considère comme l'essence de l'œuvre pour en faire le refrain<sup>108</sup>. » Parmi les 24 chansons créées par Bélanger, 16 d'entre elles ont fait l'objet d'une création de refrains<sup>109</sup>. La chanson « Amour sauvage amour » représente bien cette transformation. Le refrain, dans cette chanson, a été créé à partir de la quatrième et dernière strophe du poème intitulé « Chaque jour » :

amour sauvage amour de mon sang dans l'ombre  
mouvant visage du vent dans les broussailles  
femme, il me faut t'aimer femme de mon âge  
comme le temps précieux et blond du sablier

Cette strophe devenue refrain s'insère tour à tour entre les trois couplets de la chanson, qui correspondent chacun à une strophe du poème d'origine. La chanson se termine sur la double répétition du refrain et, plus précisément, sur la répétition des deux derniers vers suivants : *Femme il me faut t'aimer femme de mon âge / Comme le temps précieux et blond du sablier*. Le titre du poème d'origine, « Chaque jour », est remplacé par les premiers mots du vers qui entame la strophe devenue le cœur de la chanson, le refrain, soit *amour sauvage amour*.

L'une des transformations les plus fréquentes que j'ai observée est la répétition de vers, de groupes de mots ou d'un mot dans un vers. En effet, 17 chansons sur 24, soit plus de la moitié d'entre elles, ont été formées à partir de répétitions de vers<sup>110</sup>. La chanson « Nature

---

<sup>106</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 184.

<sup>107</sup> Robert Léger, *Écrire une chanson*, *op.cit.*, p. 54.

<sup>108</sup> Anne-Catherine Gagné, « Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre? » dans *Québec français*, n° 171, 2014, p. 48-50.

<sup>109</sup> Les chansons suivantes ont subi cette transformation : *Art poétique (J'entends votre paix)*, *Poème dans le goût ancien (La vie s'en va)*, *Au sortir du labyrinthe*, *Je t'écris pour te dire que je t'aime*, *Ce monde sans issue*, *La route que nous suivons*, *Désemparé*, *La corneille*, *Amour sauvage amour*, *Ma rose Éternité*, *Le camarade*, *Sentant la glaise*, *Oh secourez moi !*, *Nature vivante*, *Au long de tes hanches* et *Retour à nulle part*.

<sup>110</sup> Se référer au tableau 1.3 de l'annexe A pour consulter la compilation des chansons qui ont subi cette transformation. Notons que cette transformation ne tient pas compte des vers ayant servi à la création d'un refrain.

vivante» est un exemple représentatif. La répétition, dans ce cas précis, est vitale à la chanson, car elle la compose entièrement. En effet, chaque couplet est formé à partir d'une strophe dont les premiers vers sont répétés à la fin de cette même strophe, mais dans un ordre différent. Les vers en question sont les suivants :

Le vent rend l'âme dans un amas d'ombre  
tu es belle et belle comme des ruses de renard  
tu déjoues le monde qui assiège nos lieux secrets  
comme un ciel défaillant tu viens t'allonger  
en un tourbillon du cœur dans le corps entier  
mes paumes te portent comme la mer

Initialement composé de deux strophes, ce poème tiré de la section *Six courtepointes* s'est transformé en une chanson de trois couplets, sans refrain. On constate toutefois, à l'écoute, que six vers en début de strophe sont répétés à la fin des deux strophes, et ce, dans un ordre différent. Ce rapprochement donne l'impression d'entendre un écho qui se rapproche du refrain :

Tu es belle et belle comme des ruses de renard  
Le vent rend l'âme dans un amas d'ombre  
Tu es belle et belle comme des ruses de renard  
Tu déjoues le monde qui assiège nos lieux secrets

Une autre transformation parmi les plus fréquentes dans les poèmes de Miron est la reprise d'un même vers dans les strophes. Je considère comme vers repris tout vers déjà chanté et qu'on a déplacé dans le texte de la chanson, ailleurs qu'à sa place d'origine. Ce dernier, cependant, ne devient pas pour autant le refrain. Il s'agit d'un vers que Bélanger a accolé à un couplet ou intégré à la fin de la chanson. Pour observer cette transformation, je me suis appuyée sur les paroles telles qu'elles apparaissent dans le feuillet intégré dans chaque volume de l'album. Afin d'étudier cette modification apportée au poème, j'ai sélectionné la chanson « Mon bel amour », qui illustre bien cette transformation<sup>111</sup>. Composé initialement de trois strophes, le poème éponyme a été élargi par Bélanger grâce au vers *Mon bel amour navigateur* qui agit à titre d'extension dans différentes strophes du poème :

---

<sup>111</sup> Se référer au tableau 1.3 de l'annexe A pour consulter la compilation de toutes les chansons ayant subi cette transformation.

*mon bel amour navigateur*  
sur la jetée de la nuit  
je saurai ma présente  
d'un vœu à l'azur ton mystère  
déchiré d'un espace rouge-gorge  
*mon bel amour navigateur*

Malgré l'absence de refrain, la structure de cette chanson n'en demeure pas moins efficace, notamment grâce à la répétition du vers *Mon bel amour navigateur* disposé stratégiquement et répété à plusieurs reprises. Pour reprendre les mots de Robert Léger, cette « phrase-titre » joue un rôle essentiel dans la chanson sans refrain, « [pouvant] remplacer un refrain et tenir à elle seule le rôle essentiel de pivot<sup>112</sup>. »

La variation d'un mot dans un vers est également une modification très fréquente qui a été apportée aux poèmes de Miron. Cette transformation se manifeste plus précisément dans l'interprétation des chansons, lors de la prononciation des paroles des interprètes. En effet, ces derniers vont parfois faire des élisions, modifiant ainsi les mots ou la prononciation de certains vers. Cette variation est une manifestation concrète de l'oralité de la chanson, une poésie dite « orale », par opposition à la poésie écrite. Zumthor précise que « la différence des registres sensoriels que mettent en cause poésie orale d'une part, poésie écrite de l'autre, implique, à l'évidence, que leurs formes respectives ne peuvent être identiques<sup>113</sup>. » Dans la chanson « Avec toi », interprétée par Martin Léon, par exemple, certains vers sont légèrement modifiés : *J'voudrais t'aimer comme tu m'aimes / C'que j'veux te dire, je dis que je t'aime / C'que j'veux te dire, nous sommes ensemble*. Dans le poème, Miron écrit plutôt « Je voudrais » et « Ce que je veux te dire ». Ces élisions ont notamment pour effet de diminuer la longueur de certains vers, certes, leur permettant de respecter le rythme imposé par la musique dans la chanson, mais elles ont également pour effet de manifester l'oralité de la langue parlée.

Une autre transformation majeure qu'a effectuée Bélanger est la modification du titre de certains poèmes. La majorité des chansons figurant sur le premier volume ont conservé

---

<sup>112</sup> Robert Léger, *Écrire une chanson*, Montréal, Québec Amérique, 2001, p. 65.

<sup>113</sup> Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, 1983, p. 80.

leur titre d'origine, à l'exception de « Je marche à toi » et de « Je t'écris pour te dire que je t'aime ». Dans le deuxième volume, trois titres ont été modifiés, dont deux issus des poèmes de la section *L'amour et le militant*, c'est-à-dire « Chaque jour » (devenu « Amour sauvage amour ») et « Ce que la mer » (devenu « Au long de tes hanches »). Ces nouveaux titres correspondent à un groupe de mots dans un vers de chaque poème. D'un point de vue musical, le titre d'une chanson est « évidemment marié avec la cellule mélodique la plus accrocheuse<sup>114</sup> », qui correspond bien souvent à celle du refrain. C'est également le cas pour le poème « Poème de séparation 1 », que Bélanger a modifié pour « Ma rose Éternité », titre qui est un rappel d'un vers du poème faisant partie du refrain.

Parmi les transformations effectuées dans les poèmes, j'ai compté l'élagage au sein de certains vers. Par élagage, je désigne l'effacement d'un mot ou d'un groupe de mots dans un vers afin de l'alléger et de lui permettre de respecter le rythme imposé par la mélodie. Huit poèmes ont subi cette transformation, dont « La corneille<sup>115</sup> ». Bélanger a éliminé certains mots (entre parenthèses) dans la strophe suivante :

Tu me fais prendre la femme que j'aime  
du même (trébuchant et même tragique) croassement rauque et souverain  
dans l'immémoriale et la réciproque  
secousse (des) [de nos] corps

Afin de respecter le rythme établi par la musique, on a même remplacé le mot « des » par le groupe « de nos ». L'élagage, toutefois, n'est pas la seule option possible : j'ai constaté dans l'étude des transformations que certaines strophes ont été raccourcies d'un ou de plusieurs de leurs vers<sup>116</sup>. Certains vers extirpés de leur strophe d'origine ont parfois été réutilisés ailleurs dans la chanson, bien souvent à la fin de celle-ci. Certains ont tout simplement disparu. C'est le cas notamment du vers *et marche à ta force épissure des bras à ton sol*, le seul vers supprimé et l'une des seules modifications dans tout le poème « Compagnon des Amériques ». Dans « Au long de tes hanches », chanson créée à partir du poème « Ce que la

---

<sup>114</sup> Robert Léger, *Écrire une chanson*, Montréal, Québec Amérique, 2001, p. 80.

<sup>115</sup> C'est également le cas dans les chansons suivantes : *Au sortir du labyrinthe*, *Je t'écris pour te dire que je t'aime*, *La route que nous suivons*, *Amour sauvage amour*, *Oh secourez moi ! Au long de tes hanches* et *Avec toi*.

<sup>116</sup> *Ce monde sans issue*, *La route que nous suivons*, *Sentant la glaise*, *Au long de tes hanches* et *Avec toi*.

mer », le vers *rien de la tendresse au long cours de tes gestes* fait partie intégrante de la strophe ayant servi à la création du refrain. Bélanger, toutefois, l'a retiré de la strophe-refrain et l'a plutôt apposé aux deux derniers vers du poème (en gras), créant ainsi une strophe finale de quatre vers :

Rien su de mon corps d'après la mort  
**Rien de la tendresse au long cours de tes gestes**  
Et je n'en finis pas d'écouter les mondes  
Au long de tes hanches

La suppression de strophes est une transformation que j'ai aussi pu observer dans trois poèmes<sup>117</sup>. La chanson la plus représentative de cette modification est certainement « Je marche à toi », dans laquelle le segment conservé pour la chanson n'est pas l'ensemble du poème « La marche à l'amour », mais uniquement la dernière strophe, composée de 15 vers. Parmi ceux-ci, on observe d'emblée plusieurs répétitions dans le texte original.

je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi [...]  
je marche à toi, je titube à toi, je bois  
je n'ai plus de visage pour l'amour  
je n'ai plus de visage pour rien de rien  
je n'attends pas à demain je t'attends  
je n'attends pas la fin du monde je t'attends

Tout comme la répétition de vers, qui est caractérisée notamment par le refrain, la répétition de strophes<sup>118</sup> est une transformation qu'a effectuée Bélanger à quelques reprises. J'ai toutefois exclu de ma compilation les cas des strophes ayant servi à la création du refrain. Je pense notamment à la chanson « Poème dans le goût ancien (La vie s'en va) », dans laquelle la première strophe du poème est chantée à deux reprises :

À tourmenter les nuits les vents là-haut  
les ciels poudreux d'étoiles brûlées  
où sont par ce temps mes père et mère  
ma famille que jamais je ne revois  
et les visages peints de mes croyances

La dernière strophe est également répétée à sept reprises à la fin de la chanson :

---

<sup>117</sup> *Je marche à toi, La route que nous suivons* et *Sentant la glaise*.

<sup>118</sup> Cette transformation a également été effectuée dans les chansons suivantes : *Je marche à toi, Au sortir du labyrinthe, La corneille* et *Oh secourez-moi!*.

Ma tête est mille fois moins  
que la tête d'une épingle  
c'est en elle pourtant  
que danse la terre

Le déplacement d'une strophe est une manipulation qu'a effectuée Bélanger et qui s'est avérée une alternative à la suppression<sup>119</sup>. Je pense notamment à la structure de la chanson « Je t'écris pour te dire que je t'aime ». Celle-ci débute par la deuxième strophe du poème d'origine, la première strophe faisant plutôt office de refrain. On peut aussi observer cette transformation dans la chanson « La corneille » :

Tu me fais prendre la femme que j'aime  
du même croassement rauque et souverain  
dans l'immémoriale et la réciproque secousse de nos corps  
Corneille, ma noire

Cette dernière strophe du poème, qui apparaît avant le vers final « Corneille, ma noire », fait plutôt partie du troisième couplet (sur quatre) dans la chanson. Elle est également répétée à la fin de la chanson, respectant ainsi sa place initiale dans le poème. Tout comme de nombreuses strophes dans les poèmes de Miron qui ont été sélectionnés par Bélanger, certains vers ont également changé de place lors de la mise en chanson. Le déplacement de vers est en effet une modification apportée fréquemment dans le poème devenu chanson : elle consiste en un changement de position d'un vers, puis en sa réintégration ailleurs dans le texte. Cette transformation s'observe précisément dans les chansons « Au sortir du labyrinthe » et « La route que nous suivons ». Dans « Au sortir du labyrinthe », Bélanger a tout simplement inversé les vers qui composent le refrain : *à la croisée de nous deux / je ne mourrai plus / je ne mourrai plus avec toi*, ajoutant entre les deux la répétition du groupe de mots *je ne mourrai plus*. Dans « La route que nous suivons », il a simplement déplacé le vers *dans mon sang tourne-vents* à la fin de la strophe.

Outre le déplacement, la suppression ou la répétition de strophes et de vers, l'une des transformations que j'ai observées, plus rare cette fois-ci, est la strophe non chantée, et plutôt

---

<sup>119</sup> Cette transformation (le déplacement d'une strophe) ne tient toutefois pas compte de toutes les strophes ayant servi à la création d'un refrain, car ce dernier, étant répété à plusieurs reprises, implique naturellement le déplacement d'une strophe.



récitée. C'est le cas dans la chanson « Compagnon des Amériques » interprétée par Richard Séguin. Tandis que Séguin chante et répète les deux derniers vers de la dernière strophe en voix « *off* », Vincent Vallières récite la strophe suivante, la seule de tout le poème qui n'est pas chantée :

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 gage

On observe également ce phénomène dans « Avec toi », où la dernière strophe du poème est récitée sur un fond mélodique de violon, tandis que les vers de l'avant-dernière strophe (*Mais pas de remerciement [...]*) sont chantés en chœur.

Pour terminer cette présentation des transformations effectuées par Gilles Bélanger dans les poèmes de Miron, j'ai noté que deux poèmes ont fait l'objet d'une modification unique, c'est-à-dire d'une fusion. La chanson « Soir tourmente / Le vieil Ossian » figurant sur le deuxième volume de l'album a été composée à partir des deux poèmes éponymes, rapprochés et conservés dans leur forme initiale. Ces derniers se retrouvent respectivement dans deux sections différentes de *L'homme rapaillé*, soient *Deux sangs* et *Six courtepointes*. Tel qu'annoncé dans le titre de la chanson interprétée par Daniel Lavoie, les deux poèmes s'enchaînent un à la suite de l'autre. C'est seulement à travers le changement de ton de l'interprète et une variation discrète dans la mélodie que l'on devine une segmentation, le passage entre ces deux objets poétiques qui, jamais auparavant, n'ont été rapprochés par Miron.

### **3.2. Remarques sur les aspects non textuels de *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron***

Jusqu'ici, le texte fut l'objet premier de la partie critique. Je tenais cependant à rendre compte des autres aspects du projet *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, et plus

précisément des aspects non textuels, dont l'interprétation, l'instrumentation et la performance. Cette section sera donc le lieu de ces observations et un complément à mon étude. Elle sera davantage de l'ordre de la remarque par rapport aux sections précédentes du mémoire.

### **3.2.1. L'interprétation**

Chloé Sainte-Marie est la première interprète à avoir chanté Gaston Miron. Son interprétation du poème « Je t'écris » mis en chanson par Gilles Bélanger apparaît sur l'album *Je pleure, tu pleures* paru en 1999. Réjean Bouchard signe la réalisation de cet album ainsi que les arrangements, dont ceux de « Je t'écris pour te dire que je t'aime ». Presque dix ans plus tard, cette même chanson de genre folk contemporain est arrangée à son tour par Louis-Jean Cormier et interprétée par Michel Faubert dans le cadre du projet *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*. Sur papier, il s'agit véritablement de la même chanson, mais à l'écoute, ce sont deux voix différentes qui proposent des interprétations distinctes d'un même texte. Bien que la mélodie soit la même et l'instrumentation très similaire (guitare, piano et violon (Sainte-Marie) / guitare, piano et accordéon (Michel Faubert)), les arrangements confèrent à chaque interprète une présence différente dans l'espace du poème devenu chanson. L'interprétation de Chloé Sainte-Marie est très douce, quoique assez rapide par rapport à celle de Michel Faubert. Tout d'abord, la chanson débute directement avec les notes de guitare et un air de violon, qui est d'ailleurs repris plusieurs fois dans la chanson, et plus particulièrement dans le refrain. J'ai observé que cette interprétation se rapproche davantage du poème récité que du poème chanté, à l'exception du refrain. La prononciation de Sainte-Marie est soutenue et les sonorités des syllabes peu prolongées. Cela s'entend notamment dans chacun des couplets, où chaque mot est prononcé distinctement et semble se dégager de la ligne mélodique, qui devient plutôt dans ce cas un support musical. À titre d'exemple, observons les vers suivants, dans lesquels Chloé Sainte-Marie n'effectue que quelques prolongements de syllabes et de voyelles :

quand nous serons couchés côte à côte / dans la crevasse du temps limoneux

nous reviendrons de nuit parler dans les herbes / au moment que grandit le point d'aube

dans les yeux des bêtes découpées dans la brume / le printemps liseronne aux fenêtres<sup>120</sup>

Bref, l'interprétation de Chloé Sainte-Marie donne à entendre toute la richesse des mots de Miron dans son poème « Je t'écris ». La voix de l'interprète se déploie dans le respect de la structure du vers et témoigne de sa fidélité à la forme écrite du poème. Soucieux de ne pas effectuer un copier-coller de la version de la chanson « Je t'écris pour te dire que je t'aime » de Chloé Sainte-Marie<sup>121</sup>, Louis-Jean Cormier a quelque peu modifié les arrangements de la chanson interprétée par Michel Faubert en 2008. Elle débute par quelques notes de guitare, discrètes et qui laissent toute la place à la voix de Faubert. Quelques notes de piano s'ajoutent à la guitare, mais elles sont, elles aussi, très douces. Au refrain, un air d'accordéon s'ajoute aux deux autres instruments. Quant au texte, il est porté cette fois par un interprète masculin. Cette version partage d'ailleurs plusieurs ressemblances avec la complainte et n'est pas sans rappeler la voix de Miron qui, en s'adressant à la femme aimée, semble déchirée, tourmentée, bref la voix de celui qui a connu plusieurs déboires amoureux et qui exprime dans ce poème tout l'amour qui l'habite. L'interprétation de Michel Faubert, contrairement à celle de Sainte-Marie, fait entendre un chant plus respectueux des origines québécoises du poète ainsi que de l'oralité de sa poésie. Par exemple, dans les vers suivants : *le cœur parti dans les ciels d'hypnose / revient le soir [swÈr] comme une bête atteinte et Sur le seuil des mémoires [mémwÈr] les morts / d'aujourd'hui / respirent nos espaces oubliés*. Cette version semble plus « orale » que celle de Chloé Sainte-Marie, et ce, grâce aux accents toniques de l'interprète qui permettent de prolonger et de mettre l'accent sur la sonorité de certaines syllabes, plus particulièrement en fin de mots et en fin de vers :

---

<sup>120</sup> Les tirets au-dessus des lettres correspondent aux accents toniques de Chloé Sainte-Marie. Ce passage s'entend à partir de 2 minutes, 22 secondes sur la piste musicale.

<sup>121</sup> Louis-Jean Cormier fut jadis musicien pour Chloé Sainte-Marie.

— — — — —  
quand nous serons couchés côte à côte / dans la crevasse du temps limoneux

— — — — —  
nous reviendrons de nuit parler dans les herbes / au moment que grandit le point d'aube

— — — — —  
dans les yeux des bêtes découpées dans la brume / le printemps liseronne aux fenêtres<sup>122</sup>

Ce prolongement des syllabes a pour effet de faire résonner les mots sur la mélodie, mais aussi de les déployer dans le chant, dans l'espace musical de la chanson. Cette interprétation de Michel Faubert fait résonner les mots de Miron dans toute leur puissance, sans toutefois enterrer la voix fragile et tourmentée du poète, et ce, notamment grâce à une orchestration minimaliste et épurée.

Le projet d'envergure qu'est celui de chanter Miron, bien qu'il ait été indirectement initié par une femme, en l'occurrence Chloé Sainte-Marie, n'a pourtant rien de féminin. *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* est, au contraire, le fruit d'un projet conçu pour être exclusivement masculin. Cette absence notable de femmes (sinon que la femme est le sujet, l'autre interpellé dans la majorité des chansons) dans ce projet, à l'ère des revendications d'une plus grande représentation des femmes dans toutes les sphères sociales, y compris la scène culturelle, est pour le moins curieuse<sup>123</sup>. Mise à part la présence d'une discrète voix féminine sur le premier volume de l'album et sur laquelle je reviendrai au cours des prochaines lignes, ce projet semble être porté uniquement par des hommes, pour des hommes. Cette appropriation de « l'homme rapaillé » au sens générique traduit le désir de Bélanger d'aborder les grands thèmes de l'œuvre de Miron sous une perspective uniquement masculine et affirmée. Par exemple, le thème de l'amour, central dans *L'homme rapaillé*, s'articule toujours, dans les chansons de Bélanger comme dans les poèmes de Miron, autour des

---

<sup>122</sup> Ce passage s'entend à partir de 2 minutes, 19 secondes sur la piste musicale.

<sup>123</sup> L'appropriation masculine de l'œuvre de Miron qu'est *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* a donné le ton à un autre projet poétique et collectif autour de *L'homme rapaillé*, celui de *Femmes rapaillées*. Ce recueil exclusivement féminin, sous la direction d'Isabelle Duval et de Ouanessa Younsi, est paru en 2016 aux éditions Mémoire d'encrier. Il rassemble les voix de 41 femmes poètes « engagées dans l'avenir [et devenant] ce *chant interrompu* », écrivant « non pas à la suite de Miron, mais avec et contre lui. »

sentiments d'un homme pour une femme. Cette réalité masculine est largement mise en valeur dans le projet de Bélanger. La proposition de Chloé Sainte-Marie se veut quant à elle plus universelle, plus inclusive : en chantant Miron, elle ne cantonne pas les thèmes abordés à l'homme ou à la femme au sens biologique, mais plutôt à l'individu, au sens large.

Pour les deux volumes de l'album, Bélanger n'a choisi que des interprètes masculins dont la reconnaissance artistique n'est plus à faire. Les 12 hommes en question sont issus d'horizons et de registres distincts, en plus d'être d'âges variés. De Richard Séguin à Yann Perreau en passant par Daniel Lavoie et Vincent Vallières, ce mélange des générations, cependant, n'est pas sans rappeler la notion même de *rapaillage*. Telle une courtepointe, on a récupéré quelques objets poétiques de Miron auxquels on a associé différentes voix d'artistes masculins. On a en effet rapproché ces hommes ainsi que les poèmes selon le concept du rassemblement, qui est propre à l'œuvre de Miron. On peut déceler dans ce choix de Bélanger d'unir autour d'une œuvre des voix différentes, quoique toutes masculines, une intention bien précise. En effet, sachant l'esprit de camaraderie qui a nourri Miron et son œuvre ainsi que la grande influence de ses pairs dans son entreprise poétique<sup>124</sup> (Olivier Marchand, Paul-Marie Lapointe, Claude Haeffely, etc.), ce projet a permis de réunir dans le plaisir des « camarades » afin de chanter Miron, mais, surtout, afin de mettre en lumière le statut d'ode à la fraternité<sup>125</sup> propre à *L'homme rapaillé*, confirmant par ailleurs sa valeur intemporelle.

### 3.2.2. Accompagnement musical et instrumentation

Comme le mentionne Lise Bizzoni dans un compte-rendu d'une étude sur la chanson de Stéphane Hirschi, le poème, « une fois mis en forme pour entrer dans le costume de la chanson, notamment par le biais de la création d'un refrain, bénéficie de l'accompagnement

---

<sup>124</sup> Les camarades sont mentionnés à plusieurs reprises dans l'œuvre de Miron. Ce vers en particulier : « Quand je te retrouve après les camarades », issu du poème « Quand je te retrouve », me semble représentatif de l'importance de la place des camarades dans sa vie, qui viennent, dans ce poème, avant la femme aimée.

<sup>125</sup> Pour saisir cet esprit de camaraderie dans lequel s'est déployé le projet *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, voir le documentaire « Rapailler l'homme » de Antonio Pierre De Almeida, 2012.

musical, de l'arrangement, de la maîtrise vocale de l'interprète, c'est-à-dire d'un ensemble d'éléments qui ne le fardent pas, mais qui le portent et le composent<sup>126</sup>. » Cela s'applique particulièrement au projet *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* dans lequel la musique n'est pas que support du texte, mais devient partie intégrante de l'objet qu'est le poème devenu chanson, d'une part, grâce aux instruments sélectionnés et aux arrangements qui permettent de mettre en valeur la puissance du texte. D'autre part, la musique permet d'intégrer à la chanson un espace poétique extratextuel dans lequel le poème se déploie. Outre les percussions, les instruments qui ont été choisis pour accompagner les poèmes de Miron sont le piano, la guitare, le violon, l'accordéon et l'harmonica<sup>127</sup>, instrument qui n'est pas sans rappeler Gaston Miron. Ces instruments, entre autres grâce aux arrangements de Louis-Jean Cormier, n'occupent cependant pas tout l'espace de la chanson : ils laissent la primauté au texte et à la voix de l'interprète. Bien qu'ils enveloppent le texte et qu'ils permettent de structurer la chanson, en imposant notamment un rythme, ces instruments créent un niveau d'intensité variable afin d'accentuer une strophe en particulier (souvent le refrain ou la strophe qui contient l'idée essentielle du poème) ou un vers. Il y a très peu de passages instrumentaux dans les 24 chansons<sup>128</sup>, sinon pour marquer une pause entre les différents couplets (qui correspondent le plus souvent aux strophes du poème), pour terminer la chanson ou encore pour permettre la transition entre deux poèmes<sup>129</sup>. En ce qui a trait au rythme, l'accentuation des temps forts de la chanson est assurée par les percussions (batterie, cymbales, tambourin et xylophone) qui sont présentes dans presque toutes les chansons. Elles ont pour effet de mettre en lumière et d'isoler certains passages du poème, souvent le refrain, ou les vers qui sont répétés. Par exemple, dans la chanson « Au sortir du labyrinthe », Pierre Flynn répète les vers suivants : *Ma tête est mille fois moins / que la tête d'une épingle / c'est*

---

<sup>126</sup> Lise Bizzoni (2009). « La chanson, à quoi ça rime? » / *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo* de Stéphane Hirschi. Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, « Cantologie », 298 p. / *Esthétique de la chanson contemporaine* de Joël July. L'Harmattan, « Univers Musical », 187 p., dans *Spirale*, n° 224, p. 18.

<sup>127</sup> L'harmonica est utilisé notamment dans les segments instrumentaux de la chanson « Pour retrouver le monde et l'amour » interprétée par Richard Séguin dans le premier volume de l'album ainsi que dans la chanson « Retour à nulle par » interprétée par Yves Lambert dans le deuxième volume.

<sup>128</sup> La chanson *Parle-moi* est l'une des rares chansons qui est composée de plusieurs passages instrumentaux.

<sup>129</sup> Dans la chanson *Soir tourmente / Le vieil Ossian* sur le deuxième volume.

*en elle pourtant / que danse la terre.* À la première répétition, on n'entend que la voix de l'artiste sur quelques notes de guitare. Puis, au fur et à mesure que l'interprète répète le vers, comme un écho, la batterie s'accroît. Finalement, le piano, la batterie et d'autres voix en chœur se joignent à celle de l'interprète, ce qui crée une certaine gradation, une montée de l'intensité de la chanson et, plus précisément, de ces vers.

### 3.2.3. Performance

Comme je l'ai mentionné dans le chapitre précédent, le projet *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* a donné naissance, en 2009 à un spectacle éponyme dans le cadre des Francofolies de Montréal. Ce spectacle a été présenté à travers le Québec jusqu'en 2014<sup>130</sup>. La mise en scène de la chanson « Ce monde sans issue », interprétée par Daniel Lavoie, a retenu mon attention. Pendant sa prestation, Lavoie se tient debout, au centre de la scène. Derrière lui, sur scène, sont assis les autres interprètes, sauf Pierre Flynn, debout, qui effectue les accompagnements vocaux. Vers la fin de la chanson, les hommes joignent leur voix à celle de Lavoie et chantent en chœur le refrain : *Que je meure ici au cœur de la cible, au cœur des hommes et des horaires / Que je meure ici au cœur de la cible, au cœur des hommes.* Ils se lèvent ensuite et viennent se positionner en demi-lune autour de Daniel Lavoie pour chanter avec lui. Ce dernier prononce seul les derniers mots de la chanson : *au cœur des hommes.* Le chœur, dans cette performance, en plus d'activer le poème, de lui donner vie, crée surtout un effet de rassemblement, conférant tout son sens au poème, et principalement aux vers qui composent le refrain. En effet, la mise en scène de cette chanson, c'est-à-dire un homme entouré des siens, physiquement situé au centre d'un groupe d'hommes, ainsi que les chœurs masculins qui prolongent les paroles et la voix de l'interprète, est certainement un clin d'œil à la camaraderie, à la solidarité et à la fraternité, des valeurs chères à Miron. La voix d'un seul homme qui trouve son écho parmi celle des autres ; n'est-ce pas là tout le sens du travail poétique de Miron, soit celui d'être, sur la place publique, le porte-voix d'une collectivité ?

---

<sup>130</sup> Le spectacle a été présenté et enregistré par Spectra Musique, puis diffusé sur les ondes d'Artv.

Je ne peux conclure cette brève exploration de la performance dans *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* sans porter une attention particulière à un élément très intéressant : la présence, très discrète, d'une voix féminine<sup>131</sup>, toujours la même, dans quelques chansons qui composent le premier volume uniquement. On ne fait mention du nom de l'interprète, Marie-Pierre Fournier, que sur le livret de l'album, sous le titre « Chœur ». Cette voix ne chante jamais seule ; elle s'ajoute toujours à celle de l'interprète principal ou encore aux chœurs. La faible présence d'une voix féminine dans un projet aussi masculin, et plus précisément dans les chansons créées à partir des grands poèmes d'amour de Miron<sup>132</sup>, est très importante. Parmi les chansons où l'on entend cette voix, il y a « Parle-moi », chanson créée à partir du poème éponyme qui dresse l'image du couple. Les voix de Marie-Pierre Fournier et de Gilles Bélanger se mêlent plus particulièrement dans les vers suivants : *ainsi nous sommes ce couple interrompu / tour à tour désassemblé et réuni à jamais*. Dans « Le mémorable », la voix de l'interprète féminine, jointe à celle de Michel Rivard, semble répondre à l'appel même du poème : *un jour il y aura quelqu'un / en toi amour*. L'œuvre de Miron est la somme de ses histoires d'amour, rapaillées, boiteuses, qui furent pour le poète à la fois source d'inspiration et grandes souffrances. Cette trace orale de la féminité, cette incarnation vocale de la femme tant aimée, n'est pas sans rappeler, dans les chansons, les origines mêmes de la poésie de Miron. Elle symbolise l'un des grands motifs qui ont parcouru son œuvre, c'est-à-dire l'éternelle quête de l'amour.

---

<sup>131</sup> Il s'agit de la voix de l'interprète Marie-Pierre Fournier (aussi connue sous le nom de Marie-Pierre Arthur).

<sup>132</sup> Parmi ces chansons qui traitent du thème de l'amour et dans lesquelles on entend la voix de l'interprète féminine, il y a *Mon bel amour*, *Le mémorable* et *Poème dans le goût ancien (La vie s'en va)*.



## Conclusion

Pour conclure la partie critique de ce mémoire consacré au projet *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, je tiens à souligner que, comme je l'ai montré au cours du chapitre précédent, les répétitions sont constitutives de la poésie de Miron. Elles apparaissent, entre autres, sous la forme d'anaphores au sein des strophes et se manifestent notamment par la répétition de pronoms et de prépositions dans les vers. Cette dimension répétitive propre aux poèmes de Miron s'est vue accentuée par la mise en chanson de Gilles Bélanger. En effet, ce dernier, en mettant en valeur ce qu'il y avait de régulier dans la poésie de Miron, notamment la structure des strophes ou encore la métrique, ainsi que par un travail au niveau de la forme, a cherché à créer des structures facilement reconnaissables et fixes, et ce, principalement grâce à la création de refrains et à l'alternance entre les couplets.

En effectuant plusieurs transformations formelles au sein des poèmes, Gilles Bélanger a fait revenir l'œuvre de Miron aux formes anciennes et classiques de la poésie, dont Miron s'était éloigné au fil du temps. Par exemple, le poème « Ce monde sans issue », composé initialement de quatre strophes en vers libres et de longueur variée, prend la forme, dans la chanson éponyme, de six strophes composées pour la plupart de quatre à six vers chacune. Bélanger a également créé un refrain à partir de deux vers, qu'il a ajouté après chaque séquence de deux couplets. Cette transformation a donc permis au poème d'acquérir une plus grande régularité et, bien qu'il ne soit pas rimé, le retour au refrain a conféré au poème devenu chanson une forme plus fixe et mémorisable, typique de la poésie classique. La sélection de poèmes déjà garnis de répétitions a quant à elle favorisé la mise en chanson.

Grâce à la structure originale des poèmes choisis, qui se rapproche de la structure de la chanson, c'est-à-dire une structure généralement fixe, Bélanger a pu, en déplaçant certains vers et strophes et en effectuant une suppression, une répétition, un élagage ou la modification d'un mot dans un vers ou dans une strophe, suggérer un nouveau rythme aux poèmes, sans toutefois les dénaturer. Car l'œuvre de Miron, et plus particulièrement ses poèmes qui respectent une forme dite classique en ce qui concerne la longueur des vers et la structure des strophes, jouit d'une musicalité intrinsèque. Par musicalité, j'entends un rythme

et une harmonie à travers la parole du poète, une présence lyrique marquée qui n'est pas sans rappeler le chant. La voix poétique de Miron semble ainsi se déployer, dans le poème lu, dans le poème récité ou dans le poème chanté, dans l'oralité. Il s'agit d'un élément qui a certainement contribué au succès de la mise en chanson de son œuvre.

Cette oralité de la langue, chez Miron, se fait entendre dans plusieurs poèmes qui ont d'ailleurs retenu l'attention de Gilles Bélanger pour son projet et que j'ai présentés dans ce mémoire. Une fois les vers déposés sur la musique et chantés par un interprète, il est possible d'en apprécier davantage la valeur, car il s'en dégage une puissance supplémentaire, activée entre autres par la performance. La parole poétique se prolonge ainsi dans le chant, devenant un nouveau langage, un discours, un appel à l'autre, une invitation à la réunion et au rassemblement. Le désir d'élever une voix, toutes les voix – celle des interprètes comme celle des auditeurs - et de les unir à travers le chant est un habile clin d'œil de Bélanger à la poétique du rapaillement chère à Miron. Il n'est pas non plus sans rappeler le souhait du poète d'être « sur la place publique avec les [siens]<sup>133</sup> ». La voix de Miron qui se fait entendre dans ses poèmes devenus chansons se mêle véritablement à la voix de tous les hommes et de toutes les femmes qui peuvent désormais chanter sa poésie, tel le prolongement de sa propre parole. La présence momentanée du poète dans les 24 chansons de *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron* laisse croire à sa réincarnation : ses convictions politiques, collectives et poétiques redeviennent ardentes et passionnées, bien qu'elles soient portées par d'autres artistes que lui.

Voilà toute la beauté du travail de Gilles Bélanger : il fait revivre Miron en lui prêtant de nouvelles voix grâce à la chanson, tout en réactualisant son œuvre dont le propos est intemporel. La nouvelle forme que revêtent certains poèmes des recueils *L'homme rapaillé* et *Poèmes épars* les rend d'autant plus accessibles, car une fois posés sur une mélodie et chantés, les mots et les images tracent un chemin plus direct vers les émotions et jusqu'à la mémoire. Il suffit de fermer les yeux, tout simplement, et de se laisser porter par les vers de Miron, chantés par de talentueux interprètes québécois.

---

<sup>133</sup> Vers tiré du poème « Sur la place publique, recours didactique » dans *L'homme rapaillé*.

Il va sans dire que le succès de l'entreprise de la mise en chanson des poèmes de Miron repose également sur les arrangements musicaux et l'instrumentation, qui ont habillé les poèmes d'une mélodie épurée, laissant ainsi la primauté aux textes. Cela a ainsi permis de mettre en valeur les grands thèmes chers à Miron que sont notamment l'amour et la camaraderie. Le chant, la musique et les orchestrations ont contribué à réactualiser ces thèmes universels qui traversent son œuvre, les remettant au jour en favorisant leur accessibilité et leur (re)découverte par un public plus large. On peut, grâce à *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, entendre les plus beaux poèmes de Miron chantés à la radio, sur le web, sur disque compact dans la voiture ou à la maison, et pour les plus nostalgiques et amoureux des sons feutrés, sur vinyles. La popularité de ce projet – autant les deux albums que les spectacles – et l'accueil chaleureux que lui ont réservé le public, la critique, le milieu littéraire et l'industrie de la musique au Québec, confirment que la poésie de Miron est toujours aussi puissante, actuelle et nécessaire, et que quelle que soit sa forme, son propos demeure essentiel.

Jean-Michel Maulpoix écrit, dans son ouvrage *Du lyrisme*, que « [le] poète se remet sans cesse au monde par le langage, et, tout aussi bien, met le langage au monde et renouvelle le monde dans le langage<sup>134</sup> ». Dans le cas de Miron et de *12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, on peut certes parler de la renaissance d'une œuvre ou d'une parole poétique, mais il est surtout question, à mon sens, d'héritage et de descendance. *J'avance quelques mots / Quelqu'un les répète comme son propre écho*<sup>135</sup> : voilà un vers de Miron qui traduit bien cette idée. Je parle d'héritage et de descendance, car au bout de la voix poétique de Miron, ce sont les voix d'une autre génération qui résonnent et pour qui les mots du poète continuent de vibrer, tout en se réactualisant sans cesse. La voix poétique de Miron trouve sa source dans les origines de la poésie, et tel un écho, elle ne cesse pourtant d'évoluer et de se transformer. Elle trouve cependant toujours sa place dans la parole et continue d'exister dans le chanté. Si les poèmes, au cours des transformations, sont devenus de nouveaux objets

---

<sup>134</sup> Jean-Michel Maulpoix, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 15.

<sup>135</sup> Ces vers sont tirés du poème « L'héritage et la descendance » dans *L'homme rapaillé*. Ils figurent également sur la dernière page du livret accompagnant le disque compact du deuxième volume de l'album.

poétiques, il faut admettre que Bélanger a su respecter les textes originaux et l'univers de Miron.

## Bibliographie

### Corpus

BÉLANGER, Gilles, *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, Vol. 1, Spectra musique, Anse aux Corbeaux — Ad Litteram, 2008, disque numérique.

BÉLANGER, Gilles, *Douze hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, Vol. 2, Spectra musique, Anse aux Corbeaux — Ad Litteram, 2010, disque numérique.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, 272 p.

MIRON, Gaston, *Poèmes épars*, édition de Marie-Andrée Beudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone (Coll. L'appel des mots), 2003, 124 p.

### Autres œuvres citées

BUISSON, Bernard, Gaston MIRON et Pierre ST-JAK, *La marche à l'amour* (poèmes, musique et chansons), enregistrement du spectacle du même nom, Les Productions d'Huault, 1995, disque compact.

DUVAL, Isabelle et Ouanessa YOUNSI [dir.], *Femmes rapaillées*, Montréal, Mémoires d'encrier, 2016, 235 p.

FERRÉ, Léo, « Est-ce ainsi que les hommes vivent ? », dans *Les Chansons d'Aragon*, Disques Barclay, 1961, disque microsillon 33 tours.

FERRÉ, Léo, « Pauvre Rutebeuf », dans *Le Guinche*, Disques Odéon, 1956, disque microsillon 33 tours.

MARCHAND, Olivier et Gaston MIRON, *Deux sangs*, Montréal, L'Hexagone, 1953, 72 p.

VIGNEAULT, Gilles, « Quand vous mourrez de nos amours », dans *Gilles Vigneault*, Columbia, 1962, disque vinyle.

VIGNEAULT, Gilles, « Les gens de mon pays », dans *À la Comédie-Canadienne*, Columbia, 1965, disque vinyle.

SAINTE-MARIE, Chloé, *Je pleure, tu pleures*, Les Productions Doc, 1999, disque numérique.

## Études sur Gaston Miron et son œuvre

BRAULT, Jacques, « Miron le magnifique » [texte de la conférence prononcée le 10 février 1966 à la Faculté des lettres de l'Université de Montréal et édité pour la première fois par les Presses de l'Université de Montréal, en 1966, dans la collection « Conférences J. A. de Sève »], dans *Chemin faisant* ; Montréal, Boréal (Papiers collés), 1994, p. 21-55.

BUCHINGER, Julie, « Gaston Miron : posture et postérité d'un poète », mémoire de maîtrise en langue et littératures françaises, Montréal, Université McGill, 2009, 136 f.

GASQUY-RESH, Yannick, *Gaston Miron : le Forcené magnifique*, Montréal, Hurtubise HMH, 2003, 302 p.

GAUVIN, Lise (dir.), « Gaston Miron : un poète dans la cité », dans *Études françaises*, vol. 35, nos 2-3, 1999, p. 1-237.

FILTEAU, Claude, *L'espace poétique de Gaston Miron. Préface de Jerusa Pires Ferreira*, Limoges, Presses universitaires de Limoges (Coll. Francophonies), 2005, 310 p.

FILTEAU, Claude, « L'homme rapaillé » de *Gaston Miron*, Paris, Bordas et Montréal, Éditions du Trécarré (collection Lectoguide), 1984, 128 p.

FILTEAU, Claude [dir.], « Un poète de circonstance », dans *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 35, n° 2-3, 1999, 237 p.

LAMOUREUX, Myriam, « Une prise de parole sur la langue. L'ambivalence générique dans l'écriture poétique de Gaston Miron et de Patrice Desbiens », mémoire de maîtrise en études littéraires, Québec, Université Laval, 2008, 124 f.

LEMAIRE, Michel, « La métrique de Gaston Miron », dans *Voix et Images*, vol. 15, no. 3, 1990, p. 396-423.

MIRON, Gaston, *Lettres, 1949-1965* ; édition établie par Marilou Sainte-Marie, Montréal, L'Hexagone, 2015, 595 p.

NARDOUT-LAFARGE, Elisabeth et Stéphane VACHON, « Préfacer Miron. Entretien avec Pierre Nepveu », dans *Études françaises*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 169-177.

NEPVEU, Pierre, *Gaston Miron : la vie d'un homme*, Montréal, Éditions du Boréal, 2011, 897 p.

NEPVEU, Pierre, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Éditions Nota bene, 2002, 366 p.

POPOVIC, Pierre, « La Marche à l'amour », dans *Jeu*, n° 63, 1992, p.168–168.

ROBERTO, Eugène, *Structures de l'imaginaire dans « Courtepointes » de Miron*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1979, 171 p.

ROYER, Jean, *Voyage en Mironie. Une vie littéraire avec Gaston Miron*, L'Hexagone, 2012, 288 p.

SAINTE-MARIE, Marilou, *Écrire à bout portant : les lettres de Gaston Miron à Claude Haeffely, 1954-1965*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Études », 2005, 135 pages.

VADEBONCŒUR, Pierre, « Hommage à Gaston Miron », dans *Liberté*, n° 233, 1997, p. 6-10.

### **Études sur la chanson et la mise en chanson de poèmes**

AUTHELIN, Gérard, *La chanson dans tous ses états*, Paris, Éditions de Velde, 1987, 219 p.

BEAUDRY, Jennifer, *Vers une scène commune : rapports croisés entre poésie et chanson chez Raoul Duguay (1966-1970)*, mémoire de maîtrise en littératures de langue française, Montréal, Université de Montréal, 2010, 110 f.

BIZZONI, Lise, « La chanson, à quoi ça rime? » / *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo* de Stéphane Hirschi. Les Belles Lettres / Presses universitaires de Valenciennes, « Cantologie », 298 p. / *Esthétique de la chanson française contemporaine* de Joël July. L'Harmattan, « Univers Musical », 187 p., dans *Spirale*, n° 224, 2009, p.18-19.

CALVET, Louis-Jean, *Chanson et société*, Paris, Éditions Payot, 1981, 153 p.

DE SURMONT, Jean-Nicolas, *La poésie vocale et la chanson québécoise*, Montréal, Éditions de L'instant même, 2010, 168 p.

DE SURMONT, Jean-Nicolas, *Vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS Éditions, 2011, 154 p.

FLAVIGNY, Christian, « La mise en musique du poème. La langue maternelle », dans *Champ psychosomatique*, n° 48, 2007, p. 73-91.

GAGNÉ, Anne-Catherine, « Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre ? », dans *Québec français*, n° 171, 2014, p. 48-50.

GERVAIS, André, « Une chanson : un poème ? », dans *Sas*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 175-182.

GIRARD, Pierre, « Essai sur le texte de chanson comme texte poétique », dans *Dialangue*, volumes 8 et 9, 1998, p. 97-99.

GIROUX, Robert, *La chanson dans tous ses états*, Montréal, Triptyque, 1987, 238 p.

GIROUX, Robert [dir.], « Poésie et chanson : des liens arbitraires » dans *En avant la chanson!*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 11-15.

HIRSCHI, Stéphane, *Chanson. L'art de fixer l'air du temps. De Béranger à Mano Solo.*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. « Cantologie », 2008, 298 p.

HIRSCHI, Stéphane [dir.], *Les frontières improbables de la chanson*, Paris, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, 397 p.

JOUBERT, Lucie, *Écouter la chanson*, Montréal, Fides, 2009, 286 p.

JOUBREL, Bruno, « Essai d'une définition des frontières musicales de la chanson francophone » dans Stéphane Hirschi (dir.), *Les frontières improbables de la chanson*, Paris, Presses universitaires de Valenciennes, 2001, p. 23.

LÉGER, Robert, *Écrire une chanson*, Montréal, Éditions Québec Amérique, 2001, 213 p.

PERRON, Gilles, « Chanson et poésie », dans *Québec français*, n°119, automne 2000, p. 80-81.

PERRON, Gilles, « De la chanson à la littérature », dans *Québec français*, n°119, automne 2000, p. 76-79.

ROY, Bruno, « Gilles Bélanger », dans *Lettres québécoises : la revue de l'actualité littéraire*, n° 134, 2009, p. 45.

### **Autres textes et documents cités**

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, avec la collaboration de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 pages.

COHEN, Jean, *Structure du langage poétique*, Paris, Flammarion, 1966, 231 p.

DESSONS, Gérard, *Introduction à l'analyse du poème*, Paris, Dunod, 1996, 158 p.

DESSONS, Gérard, *Introduction à la poétique, approche des théories de la littérature*, Paris, Nathan Université, 1995, 270 p.

DESSONS, Gérard et Henri MESCHONNIC, *Traité du rythme : des vers et des proses*, Paris, Nathan, 2003, 242 p.

DION, Robert, Frances FORTIER et Elisabeth HAGHEBAERT [dir.], *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene (Coll. Les Cahiers du CRELIQ), 2001, 364 p.



- DUMONT, François, *Le poème en recueil*, Québec, Nota bene, 2010, 137 p.
- JOUBERT, Jean-Louis, *Genres et formes de la poésie*, Paris, Armand Colin, 2003, 256 p.
- MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, 448 p.
- MESCHONNIC, Henri, « Pour la poétique », dans *Langue française*, n°3, 1969, p.14-31.
- ROBITAILLE, Antoine, « Nobel à Dylan : discutable », *Le Devoir*, Montréal, 15 octobre 2016, [en ligne], [<https://www.ledouvoir.com/opinion/editoriaux/482306/nobel-a-dylan-discutable>], consulté le 17 avril 2018.
- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Éditions du Seuil, 1970, 192 p.
- ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, 307 p.
- ZUMTHOR, Paul, « Le rythme dans la poésie orale », dans *Langue française*, n° 56, 1982, p. 114-126.

### **Documents audiovisuels**

- BEAULIEU, Simon, *Miron : un homme revenu d'en dehors du monde*, Québec, Les Films du 3 mars, 2014, 75 minutes.
- DE ALMEIDA, Antonio Pierre, *Rapailler l'homme*, Québec, 2012, 76 minutes.
- GLADU, André, *Gaston Miron. Les outils du poète*, Montréal, Les Productions du lundi matin, 1994, 52 minutes.
- LABRECQUE, Jean-Claude et Jean-Pierre MASSÉ, *La nuit de la poésie, 27 mars 1970*, Québec, Office national du film, 1970, 110 minutes.
- 12 hommes rapaillés chantent Gaston Miron*, spectacle produit en 2009 dans le cadre des Francofolies de Montréal et présenté à travers le Québec jusqu'en 2014. Il a ensuite été diffusé sur les ondes d'Artv.

## Annexe A

### 1. Classement des chansons du volume 1 par origine

Titre de la chanson	Titre du poème d'origine	Recueil	Section
<i>Je marche à toi</i>	<i>La marche à l'amour</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>La marche à l'amour</i>
<i>Art poétique (J'entends votre paix)</i>	<i>Art poétique</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>J'avance en poésie</i>
<i>Mon bel amour</i>	<i>Mon bel amour</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>Influences (1. Deux sangs)</i>
<i>Le mémorable</i>	<i>Le mémorable</i>	<i>Poèmes épars</i>	<i>Femme sans fin</i>
<i>Poème dans le goût ancien (La vie s'en va)</i>	<i>Poème dans le goût ancien</i>	<i>Poèmes épars</i>	<i>Poèmes anciens 1947-1958</i>
<i>Au sortir du labyrinthe</i>	<i>Au sortir du labyrinthe</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>Poèmes de l'amour en sursis</i>
<i>Je t'écris pour te dire que je t'aime</i>	<i>Je t'écris</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>Influence (1. Deux sangs<sup>136</sup>)</i>
<i>Ce monde sans issue</i>	<i>Ce monde sans issue</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>Influences (2. Quelque part par ici)</i>
<i>La route que nous suivons</i>	<i>La route que nous suivons</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>Influences (2. Quelque part par ici)</i>
<i>Pour retrouver le monde et l'amour</i>	<i>Pour retrouver le monde et l'amour</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>Influences (1. Deux sangs)</i>
<i>Désemparé</i>	<i>Désemparé</i>	<i>Poèmes épars</i>	<i>Poèmes anciens 1947-1958</i>
<i>Parle-moi</i>	<i>Parle-moi</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>L'amour et le militant</i>

<sup>136</sup> La section « Influences » dans *L'homme rapaillé* est composée de deux sous-sections : 1. *Deux sangs* et 2. *Quelque part par ici*. J'ai classé les poèmes en respectant ces deux sous-sections, car leurs origines sont différentes. Voir à cet effet le recueil MIRON Gaston et Olivier MARCHAND, *Deux sangs*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone, 1953, 67 p.

### 1.1. Classement des chansons du volume 2 par origine

<b>Titre de la chanson</b>	<b>Titre du poème d'origine</b>	<b>Recueil</b>	<b>Section</b>
<i>La corneille</i>	<i>La corneille</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>J'avance en poésie</i>
<i>Amour, sauvage amour</i>	<i>Chaque jour</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>L'amour et le militant</i>
<i>Ma rose Éternité</i>	<i>Poème de séparation 1</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>La marche à l'amour</i>
<i>Le camarade</i>	<i>Le camarade</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>L'amour et le militant</i>
<i>Sentant la glaise</i>	<i>Sentant la glaise</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>Six courtepointes</i>
<i>Soir tourmente / Le vieil Ossian</i>	<i>Soir tourmente Le vieil Ossian (deux poèmes distincts unis dans un même titre)</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>Soir tourmente dans Influences (1. Deux sangs) et Le vieil Ossian dans Six courtepointes</i>
<i>Oh secourez-moi !</i>	<i>Oh secourez-moi !</i>	<i>Poèmes épars</i>	<i>Poèmes anciens 1947-1958</i>
<i>Compagnon des Amériques</i>	<i>Compagnon des Amériques</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>La vie agonique</i>
<i>Nature vivante</i>	<i>Nature vivante</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>Six courtepointes</i>
<i>Au long de tes hanches</i>	<i>Ce que la mer</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>L'amour et le militant</i>
<i>Avec toi</i>	<i>Avec toi</i>	<i>L'homme rapaillé</i>	<i>La marche à l'amour</i>
<i>Retour à nulle part</i>	<i>Retour à nulle part</i>	<i>Poèmes épars</i>	<i>Poèmes 1977-1995</i>

## 1.2. Classement des sections des recueils par volume

<b>Sections dans lesquelles les poèmes sélectionnés s'insèrent</b>	<b>Volume 1</b>	<b>Volume 2</b>	<b>TOTAL</b>
<i>L'amour et le militant</i>	1	3	4
<i>Influences (1. Deux sangs)</i>	3	1	4
<i>La marche à l'amour</i>	1	2	3
<i>Six courtepointes</i>	0	3	3
<i>Poèmes anciens 1947-1958</i>	2	1	3
<i>Influences (2. Quelque part par ici)</i>	2	0	2
<i>J'avance en poésie</i>	1	1	2
<i>Femme sans fin</i>	1	0	1
<i>Poèmes de l'amour en sursis</i>	1	0	1
<i>La vie agonique</i>	0	1	1
<i>Poèmes 1977-1995</i>	1	0	1

### 1.3. Compilation des transformations effectuées dans les poèmes

Types de transformations / Chansons	CR	RS	DV S	SS	R V	RMV	S V	É	V	MT	F	SR	TOTAL (par chanson)
<i>Je marche à toi</i>		x		x	x	x				x			5
<i>Art poétique (J'entends votre paix)</i>	x		x		x					x			4
<i>Mon bel amour</i>					x	x							2
<i>Le mémorable</i>					x	x							2
<i>Poème dans le goût ancien (La vie s'en va)</i>	x	x			x	x				x			5
<i>Au sortir du labyrinthe</i>	x	x	x			x		x					5
<i>Je t'écris pour te dire que je t'aime</i>	x		x		x	x		x	x	x			7
<i>Ce monde sans issue</i>	x		x		x	x	x						5
<i>La route que nous suivons</i>	x		x	x	x	x	x	x					7
<i>Pour retrouver le monde et l'amour</i>						x							1
<i>Désemparé</i>	x				x								2
<i>Parle-moi</i>													0
<i>La Corneille</i>	x	x	x		x	x		x	x				7
<i>Amour sauvage amour</i>	x		x		x			x	x	x			6
<i>Ma rose Éternité</i>	x		x		x	x				x			5
<i>Le camarade</i>	x		x		x								3
<i>Sentant la glaise</i>	x			x	x	x	x						5
<i>Soir tourmente / Le vieil Ossian</i>						x			x		x		3
<i>Oh secouez moi!</i>	x	x			x	x		x	x				6
<i>Compagnon des Amériques</i>					x	x	x					x	4
<i>Nature vivante</i>	x					x							2
<i>Au long de tes hanches</i>	x		x			x	x	x	x	x			7
<i>Avec toi</i>					x	x	x	x	x			x	6
<i>Retour à nulle part</i>	x		x			x			x				4
<b>TOTAL (par transformation)</b>	<b>16</b>	<b>5</b>	<b>11</b>	<b>3</b>	<b>17</b>	<b>19</b>	<b>6</b>	<b>8</b>	<b>8</b>	<b>7</b>	<b>1</b>	<b>2</b>	

### **Légende des types de transformations et leur abréviation :**

CR : Création d'un refrain

RS : Répétition d'une strophe\* (excluant le refrain)

DVS : Déplacement d'un vers ou d'une strophe\* (excluant le refrain)

SS. : Suppression d'une strophe

RV. : Répétition d'un vers, d'un mot ou d'un groupe de mots dans un vers\* (à l'exception du refrain)

RMV : Reprise d'un même vers\*\*

SV : Suppression d'un vers

É : Élagage d'un mot ou d'un groupe de mots dans un vers

V : Variation d'un mot dans un vers

MT : Modification du titre

F : Fusion de poèmes

SR : Strophe récitée

### **Précisions :**

\* La création d'un refrain à partir d'un poème suppose qu'il y ait répétitions et déplacements de vers ou de strophes. J'exclus donc les cas où certains vers et strophes ont servi à la composition d'un refrain dans notre compilation des transformations suivantes : répétition d'une strophe, déplacement d'un vers ou d'une strophe et la répétition d'un vers, d'un mot ou d'un groupe de mots dans un vers.

\*\* La reprise d'un même vers est tout vers déjà chanté qu'on a déplacé dans le texte de la chanson, ailleurs qu'à sa place d'origine. Ce dernier, cependant, ne devient pas pour autant le refrain. Il s'agit d'un vers que Bélanger a accolé à un couplet ou intégré à la fin de la chanson.

## Annexe B

Paroles des chansons du premier et du deuxième volume et annotation des transformations effectuées à partir des poèmes d'origine.

### Légende des transformations dans le texte :

° : Modification du titre

Δ Δ : Variation d'un mot dans un vers

Souligné : Répétition d'un vers ou d'un groupe de mots dans un vers

() : Répétition d'une strophe

[...] : Suppression d'une strophe

[ ] : Déplacement de vers ou d'une strophe

**Gras** : Refrain

*Italique* : Reprise d'un même vers

/ : Suppression d'un vers

{ : Fusion de poèmes

\*\*\* : Élagage d'un mot ou d'un groupe de mots dans un vers

« » : Strophe non chantée mais dite par un second interprète à l'intérieur de la chanson.

## VOLUME 1

1. °*Je marche à toi*

Titre d'origine : *La marche à l'amour*

Interprétée par Yann Perreau

[...] 14 strophes

Je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi  
lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme  
je marche à toi, je titube à toi, je bois

À la gourde vide du sens de la vie  
à ces pas semés dans les rues sans nord ni sud  
à ces taloches de vent sans queue et sans tête

(Je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi  
lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme  
je marche à toi, je titube à toi, je bois)

Je n'ai plus de visage pour l'amour  
je n'ai plus de visage pour rien de rien  
parfois je m'assois par pitié de moi  
j'ouvre mes bras à la croix des sommeils  
*à la croix des sommeils*

Mon corps est un dernier réseau de tics amoureux  
avec à mes doigts les ficelles des souvenirs perdus  
je n'attends pas à demain je t'attends  
je n'attends pas la fin du monde je t'attends  
dégagé de la fausse auréole de ma vie

*Je n'attends pas à demain je t'attends*  
*je n'attends pas la fin du monde je t'attends* (2x)  
*je t'attends*  
*je t'attends*



2. °*Art poétique (J'entends votre paix)*

Titre d'origine : *Art poétique*

Interprétée par Martin Léon

J'ai la trentaine à bride abattue dans ma vie  
je vous cherche encore pâturages de l'amour  
je sens le froid humain de la quarantaine d'années  
qui fait glace en dedans, et l'effroi m'agite

Je suis malheureux ma mère mais moins que toi  
toi mes chairs natales, toi qui d'espérance t'insurges  
ma mère au cou penché sur ton chagrin d'haleine  
et qui perds gagnes les mailles du temps à tes mains

**[J'entends votre paix  
se poser comme la neige...]**

Dans un autre temps mon père est devenu du sol  
il s'avance en moi avec le goût du fils et des outils  
mon père, ma mère, vous saviez à vous deux  
nommer toutes choses sur la terre, père, mère

**J'entends votre paix  
se poser comme la neige... (2x)**

### 3. *Mon bel amour*

Interprétée par Jim Corcoran

Mon bel amour navigateur  
mains ouvertes sur les songes  
tu sais la carte de mon cœur  
les jeux qui te prolongent

Et la lumière chantée de ton âme  
*mon bel amour navigateur* (2x)

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

L'oreille comme un coquillage  
dans quel pays du son bleu  
amour émoi dans l'octave du don  
*l'oreille comme un coquillage*  
*dans quel pays du son bleu*  
*mon bel amour navigateur*

*Mon bel amour navigateur*  
sur la jetée de la nuit  
je saurai ma présente  
d'un vœu à l'azur ton mystère  
déchiré d'un espace rouge-gorge  
*mon bel amour navigateur* (3x)

#### 4. *Le mémorable*

Interprétée par Michel Rivard

Avec l'ennui, la rafale, la montagne du loup  
mais j'étais revenu vers toi amour  
par le *chemin des hauteurs de terre*<sup>137</sup> dans l'âme  
*J'étais revenu vers toi amour*

Mais il n'y avait personne en toi amour  
il y avait toujours ce qu'il y eut  
la fêlure, le froid, le bout du monde  
*il n'y avait personne en toi amour*

Un jour il y aura quelqu'un en toi amour  
un homme aimé pour lui, une femme sans image  
leur vie aura le goût concret du mémorable  
*il y aura quelqu'un en toi amour*

*Avec l'ennui, la rafale, la montagne du loup  
la fêlure, le froid, le bout du monde  
un jour il y aura quelqu'un  
en toi amour (3x)*

---

<sup>137</sup> Ce passage est en italique dans le poème d'origine.

5. °Poème dans le goût ancien (*La vie s'en va*)  
Titre d'origine : *Poème dans le goût ancien*  
Interprétée par Pierre Flynn

À tourmenter la nuit les vents là-haut  
les ciels poudreux d'étoiles brûlées  
où sont par ce temps mes père et mère  
ma famille que jamais je ne revois  
et les visages peints de mes croyances

J'erre dans la ville sans être heureux  
par rues et rafales sans hâte de dormir  
où sont Claude nos fiancés promises  
les tant belles de l'album aux légendes  
Isabelle Nicolet ma folie pour en mourir

**À la borne oubliée des rendez-vous  
nous avons pris couleurs des attelages  
la vie s'en va, *la vie s'en va*  
comme le sol se dérobe**

(À tourmenter la nuit les vents là-haut  
les ciels poudreux d'étoiles brûlées  
où sont par ce temps mes père et mère  
ma famille que jamais je ne revois  
et les visages peints de mes croyances)

**À la borne oubliée des rendez-vous  
nous avons pris couleurs des attelages  
la vie s'en va, *la vie s'en va*  
comme le sol se dérobe**

Ma tête est mille fois moins<sup>138</sup>  
que la tête d'une épingle  
c'est en elle pourtant  
que danse la terre (7x)

---

<sup>138</sup> Un chœur féminin répète le vers *La vie s'en va, s'en va, la vie s'en va* en même temps que l'artiste chante la dernière strophe.

6. *Au sortir du labyrinthe*  
Interprétée par Vincent Vallières

Quand détresse et désarroi et déchirure  
te larguent en la brume et la peur  
lorsque tu es seule enveloppée de chagrins  
dans un monde décollé de la rétine  
alors ta souffrance à la mienne s'amarre, et pareils  
me traversent les déserts de blancheur aiguë

**[À la croisée de nous deux]  
[je ne mourrai plus  
*je ne mourrai plus avec toi*]**

Tu es mon amour dans l'empan de ma vie  
ces temps nôtres sont durs parmi les nôtres  
je tiens bon le temps je tiens bon l'espérance  
et dans cet espace qui nous désassemble  
je brillerai plus noir que ta nuit noire

**À la croisée de nous deux  
je ne mourrai plus avec toi**

Ce qu'aujourd'hui tu aimes et que j'aime  
comme hier habitée toujours tu m'aimeras  
comme désormais désertée je t'aimerai encore  
il nous appartient de tout temps à jamais  
ma naufragée dans un autre monde du monde

Je ne mourrai plus \*\*\*  
à la croisée de nous deux  
(je ne mourrai plus avec toi  
à la croisée de nous deux )  
(je ne mourrai plus  
*je ne mourrai plus avec toi*)

7. ° *Je t'écris pour te dire que je t'aime*  
Titre d'origine : *Je t'écris*  
Interprétée par Michel Faubert

[Qu'es-tu devenue toi comme hier  
moi j'ai noir éclaté dans la tête  
j'ai froid dans la main  
j'ai l'ennui comme un disque rengaine  
j'ai peur d'aller seul de disparaître demain  
sans ta vague à mon corps  
sans ta voix de mousse humide  
c'est ma vie que j'ai mal et ton absence]

[Le temps saigne  
quand donc aurai-je de tes nouvelles  
je t'écris pour te dire que je t'aime  
que tout finira dans tes bras amarré  
que je t'attends dans la saison de nous deux  
qu'un jour mon cœur s'est perdu dans sa peine  
que sans toi il ne reviendra plus]

**[Je t'écris pour te dire que je t'aime  
que mon cœur qui voyage tous les jours  
le cœur parti dans la dernière neige  
le cœur parti dans les yeux qui passent  
le cœur parti dans les ciels d'hypnose  
revient le soir comme une bête atteinte]**

Quand nous serons couchés côte à côte  
dans la crevasse du temps limoneux  
nous reviendrons de nuit parler dans les herbes  
au moment que grandit le point d'aube  
dans les yeux des bêtes découpées dans la brume  
\*\*\* Δ et Δ le printemps liseronne aux fenêtres

**Je t'écris pour te dire que je t'aime  
que mon cœur qui voyage tous les jours  
le cœur parti dans la dernière neige  
le cœur parti dans les yeux qui passent  
le cœur parti dans les ciels d'hypnose  
revient le soir comme une bête atteinte**

Pour ce rendez-vous de notre fin du monde  
c'est avec toi que je veux chanter  
sur le seuil des mémoires les morts d'aujourd'hui  
\*\*\*respirent\*\*\* Δ nos Δ espaces oubliés

*Pour ce rendez-vous de notre fin du monde*  
*C'est avec toi que je veux chanter (2x)*

8. *Ce monde sans issue*  
Interprétée par Daniel Lavoie

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

**[Que je meure ici au cœur de la cible  
au cœur des hommes et des horaires]  
*que je meure ici au cœur de la cible  
au cœur des hommes***

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  
//

car il n'y a plus un seul endroit  
de la chair de solitude qui ne soit meurtri  
même les mots que j'invente  
ont leur petite aigrette de chair bleuie

**Que je meure ici au cœur de la cible  
au cœur des hommes et des horaires  
*que je meure ici au cœur de la cible***

Souvenirs, souvenirs, maison lente  
un cours d'eau me traverse  
je sais, c'est la Nord de mon enfance  
avec ses mains d'obscur tendresse  
qui voletaient sur mes épaules

Ses mains de latitudes de plénitude  
et mes vingt ans et quelques dérivent  
au gré des avenir mortes, mes nuques  
dans le vide

**Que je meure ici au cœur de la cible  
au cœur des hommes et des horaires  
*que je meure ici au cœur de la cible* (2x)  
*au cœur des hommes***



9. *La route que nous suivons*  
Interprétée par Louis-Jean Cormier

[...]  
Au nord du monde nous pensions être à l'abri  
loin des carnages de peuples  
de ces malheurs \*\*\* qui font la chronique  
de ces choses ailleurs qui n'arrivent qu'aux autres  
incrédules là même de notre perte  
*au nord du monde*  
et tenant pour une grâce notre condition

Soudain contre l'air égratigné de mouches à feu  
je fus debout dans le noir du Bouclier  
droit à l'écoute comme fil à plomb à la ronde  
nous ne serons jamais plus des hommes  
*au nord du monde*  
si nos yeux se vident de leur mémoire

**[À la criée du salut nous voici armés de désespoir]  
[nous avançons nous avançons le front comme un delta  
good-bye farewell !] (3x)**

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  
//  
*au nord du monde*  
*ma vie qui fonde la controverse*

Venez tous ceux qui oscillent à l'ancre des soirs  
levons nos visages de terre cuite  
et nos mains de cuir repoussé burinés d'histoire et de travaux  
*au nord du monde*  
[dans mon sang tourne-vents]

**À la criée du salut nous voici armés de désespoir  
nous avançons nous avançons le front comme un delta  
good-bye farewell !**

Nous reviendrons nous aurons à dos le passé  
et à force d'avoir pris en haine toutes les servitudes  
nous serons devenus des bêtes féroces de l'espoir  
[good-bye farewell !]

Nous reviendrons nous aurons à dos le passé  
et à force d'avoir pris en haine toutes les servitudes  
nous serons devenus des bêtes féroces de l'espoir

[good-bye farewell !] (2x)

*good-bye*

10. *Pour retrouver le monde et l'amour*  
Interprétée par Richard Séguin

Nous partirons de nuit pour l'aube des mystères  
et tu ne verras plus les maisons et les terres  
et ne sachant plus rien des anciennes rancœurs  
des détresses d'hier, des jungles de la peur  
tu sauras en chemin tout ce que je te donne  
tu seras comme moi celle qui s'abandonne

Nous passerons très haut par-dessus les clameurs  
et tu ne vivras plus de perfides rumeurs  
et loin des profiteurs, des lieux de pestilence  
tu entendras parler les mages du silence  
alors tu connaîtras la musique à tes pas  
et te revêtiront les neiges des sagas

Nous ne serons pas seuls à faire le voyage  
d'autres nous croiseront parmi les paysages  
comme nous, invités de ce jour qui naîtra  
nous devons les chérir d'un amour jamais las  
eux aussi, révoltés, vivant dans les savanes  
répondront à l'appel secret des caravanes

Après le temps passé dans l'étrange et l'austère  
on nous accueillera les bras dans la lumière  
l'espace ayant livré des paumes du sommeil  
la place des matins que nourrit le soleil  
ô monde insoupçonné, uni, sans dissidence  
te faisant échapper des cris d'incontinence

Nouvelle-née, amour, nous n'aurons pas trahi  
nous aurons retrouvé les rites d'aujourd'hui  
le bonheur à l'affût dans les jours inventaires  
notre maison paisible et les toits de nos frères  
le passé, le présent, qui ne se voudront plus  
les ennemis dressés que nous avons connus

*Nous partirons de nuit pour l'aube des mystères*

11. *Désemparé*

Interprétée par Plume Latraverse

Par la nuit de tempête où les phares s'engouffrent  
Comme des fouettés et des déterminés,  
Nous marchons, ignorants de la trappe des gouffres,  
Vers l'horreur des demains sans paix ni charité.

**Désemparé (2x)**

Vents, étoiles, déserts, la Ville va nous prendre  
Chères amours, et bois et montagnes et prés,  
Et lacs de bleus reflets et couleurs de ciel tendre,  
Pour enchaîner et abrutir vos libertés.

**Désemparé (3x)**

Où irons-nous, mon âme, à quelle heure servile ?  
Ô forces de la vie, ô lumières d'été,  
Quels pays fabuleux, quelles secrètes îles  
Vous hébergent encore en toute intégrité ?

Dites-dites-le-nous, les oiseaux de passage  
Qui avez bu le vent des pays visités :  
Lors d'une escale autour d'un étrange village  
Auriez-vous eu cette vision d'un enchanté ?

**Désemparé (3x)**

12. *Parle-moi*

Interprétée par Gilles Bélanger

Parle-moi parle-moi de toi parle-moi de nous  
j'ai le dos large je t'emporterai dans mes bras  
j'ai compris beaucoup de choses dans cette époque  
les visages et les chagrins dans l'éloignement  
la peur et l'angoisse et les périls de l'esprit  
je te parlerai de nous de moi des camarades  
et tu m'emporteras comblée dans le don de toi

Jusque dans le bas-côté des choses  
dans l'ombre la plus perdue à la frange  
dans l'ordinaire rumeur de nos pas à pas  
lorsque je rage butor de mauvaise foi  
lorsque ton silence me cravache farouche  
dans de grandes lévitations de bonheur  
et dans quelques grandes déchirures

Ainsi sommes-nous un couple  
toi s'échappant de moi  
moi s'échappant de toi  
pour à nouveau nous confondre d'attirance  
ainsi nous sommes ce couple ininterrompu  
tour à tour désassemblé et réuni à jamais

## VOLUME 2

### 1. *La corneille*

Interprétée par Michel Faubert

Corneille, ma noire  
corneille qui me saoules  
opaque et envoûtante  
venue pour posséder ta saison et ta descendance  
déjà l'été goûte un soleil de mûres  
déjà tu conjoins en ton vol la terre et l'espace

**[Corneille, ma noire  
*corneille, ma noire*  
jusqu'en ma moelle]**

Au plus bas de l'air de même qu'en sa hauteur  
et dans le profond des champs et des clôtures  
s'éveille dans ton appel l'intimité prochaine  
du grand corps brûlant de juillet

**Corneille, ma noire  
*[corneille, ma noire  
jusqu'en ma moelle]  
corneille ma noire*  
parmi l'avril friselis**

[Tu me fais prendre la femme que j'aime  
du même \*\*\* croisement rauque et souverain  
dans l'immémoriale et la réciproque  
secousse  $\Delta$  de nos  $\Delta$  corps  
Corneille, ma noire]

Avec l'alcool des chaleurs nouvelles  
la peau s'écarquille et tu me rends *bric-à-brac*  
bric-à-brac sur mon air sauvage et fou braque  
dans tous les coins et recoins de moi-même  
j'ai mille animaux et plantes par la tête  
mon sang dans l'air remue comme une haleine

**Corneille, ma noire  
*corneille, ma noire*  
jusqu'en ma moelle  
*corneille ma noire*  
parmi l'avril friselis**

(Tu me fais prendre la femme que j'aime  
du même \*\*\*croassement rauque et souverain  
dans l'immémoriale et la réciproque  
secousse Δde nosΔ corps  
Corneille, ma noire)

*Parmi l'avril friselis (3x)*  
*Jusqu'en ma moelle*

2. °*Amour sauvage amour*  
Titre d'origine : *Chaque jour*  
Interprétée par Yann Perreau

Chaque jour je m'enfonce dans ton corps  
et le soleil vient bruire dans mes veines  
mes bras enlacent ta nudité sans rivages  
où je déferle pareil à l'espace sans bords

**[Amour sauvage amour de mon sang dans l'ombre  
mouvant visage du vent dans les broussailles  
femme, il me faut t'aimer femme de mon âge  
comme le temps précieux et blond du sablier]**

Sur les pentes d'un combat devenu total  
au milieu de la plus quotidienne obscurité  
je pense à toi tel qu'au jour de ma mort  
chaque jour Δt'esΔ ma seule voie céleste

**Amour sauvage amour de mon sang dans l'ombre  
mouvant visage du vent dans les broussailles  
femme, il me faut t'aimer femme de mon âge  
comme le temps précieux et blond du sablier**

Malgré l'érosion des peines tourmenteuses  
je parviens à hisser mon courage faillible  
je parviens au pays lumineux de mon être  
que je t'offre avec le goût d'un cours nouveau

**Amour sauvage amour de mon sang dans l'ombre  
mouvant visage du vent dans les broussailles  
femme, il me faut t'aimer femme de mon âge  
comme le temps précieux et blond du sablier**

**\*\*\*De mon sang dans l'ombre  
mouvant visage du vent dans les broussailles  
femme, il me faut t'aimer femme de mon âge  
comme le temps précieux et blond du sablier (2x)**



3. °*Ma rose Éternité* (Titre d'origine : *Poème de séparation 1*)  
Interprétée par Pierre Flynn

Comme aujourd'hui quand me quitte cette fille  
chaque fois j'ai saigné dur à n'en pas tarir  
par les sources et les nœuds qui m'enchevêtrent  
je ne suis plus qu'un homme descendu à sa boue  
chagrins et pluies couronnent ma tête hagarde  
et tandis que l'oiseau s'émiette dans la pierre  
les fleurs avancées du monde agonisent de froid  
et le fleuve remonte seul debout dans ses vents

Je me creusais un sillon aux larges épaules  
au bout son visage montait comme l'horizon  
maintenant je suis pioché d'un mal d'épieu  
christ pareil à tous les christes de par le monde  
couchés dans les rafales lucides de leur amour  
qui seul amour change la face de l'homme  
qui seul amour prend hauteur d'éternité  
sur la mort blanche des destins bien en cible

**Ma Rose Stellaire Rose Bouée**  
**Rose Ma Rose Éternité (2x)**  
**ma caille de tendresse mon allant d'espérance**  
**mon premier amour aux seins**  
**de pommiers en fleurs**  
**dans la chaleur de midi violente]**

Je t'aime et je n'ai plus que les lèvres  
pour te le dire dans mon ramas de ténèbres  
le reste est mon corps igné ma douleur cymbale  
nuit basalte de mon sang et mon cœur derrick  
je cahote dans mes veines de carcasse et de boucane

La souffrance a les yeux vides du fer-blanc  
elle ravage en dessous feu de terre noire  
la souffrance la pas belle et qui déforme  
est dans l'âme un essaim de la mort de l'âme

**Ma Rose Stellaire Rose Bouée**  
**Rose Ma Rose Éternité (2x)**  
**ma caille de tendresse mon allant d'espérance**  
**mon premier amour aux seins**  
**de pommiers en fleurs**  
**dans la chaleur de midi violente**  
*Ma Rose Stellaire Rose Bouée*  
*Rose Ma Rose Éternité* (2x)

#### 4. *Le camarade*

Interprétée par Vincent Vallières

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

#### **[Qui donc démêlera la mort de l'avenir]**

Tu écoutes les plaintes de graffitis sur les murs  
tu touches les pierres de l'innombrable solitude  
tu entends battre dans l'ondulation des épaules  
ce cœur lourd par la rumeur de la ville en fuite

#### **Qui donc démêlera la mort de l'avenir**

Tu allais Jean Corbo au rendez-vous de ton geste  
tandis qu'un vent souterrain tonnait et cognait  
pour des années à venir  
dans les entonnoirs de l'espérance

#### **Qui donc démêlera la mort de l'avenir (3x)**

5. *Sentant la glaise*  
Interprétée par Jim Corcoran

Sentant la glaise  
le sanglot  
je m'avance ras  
et gras, du pas  
de l'escargot

À mon cou je porte  
comme une amulette  
un vertical néant  
*sentant la glaise le sanglot*

*Sentant la glaise le sanglot*  
j'ai aussi, que j'ai  
la vie comme black-out  
sommeil blanc

**C'est mon affaire**  
**la terre et moi**  
*la terre et moi*  
**flanc contre flanc**  
*C'est mon affaire*  
*la terre et moi*  
**je prends sur moi**  
**de ne pas mourir** (2x)

[...] 9 strophes

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

Le monde ne vous attend plus  
il a pris le large  
le monde ne vous entend plus  
l'avenir lui parle

**C'est mon affaire**  
**la terre et moi**  
*la terre et moi*  
**flanc contre flanc**  
*C'est mon affaire*  
*la terre et moi*  
**je prends sur moi**  
**de ne pas mourir (2x)**

**C'est mon affaire**  
**la terre et moi**  
/  
**je prends sur moi**  
**de ne pas mourir (2x)**

6. *Soir tourmente / Le vieil Ossian*<sup>139</sup>

Interprétée par Daniel Lavoie

La pluie bafouille aux vitres  
et soudain ça te prend  
de courir dans tes pas plus loin  
pour fuir la main sur nous

Tu perds tes yeux dans les autres  
ton corps est une idée fixe  
ton âme est un caillot au centre du front  
ta vie refoule dans son amphore  
et tu meurs  
tu meurs à petites lampées sous tes semelles

Ton sang  
ton sang rouge parmi les miroirs brisés

{

Certains soirs d'hiver, lorsque, dehors  
comme nouvellement  
l'espace est emporté ici et là avec des ressacs  
de branches

Avec des rues, des abattis de poudrerie  
 $\Delta$ et $\Delta$ , par moments  
avec de grands cratères de vide au bout du vent  
culbuté mort

*Certains soirs d'hiver, lorsque, dehors  
comme nouvellement  
il fait nuit dans la neige même  
les maisons voyagent chacune pour soi*

Et j'entends dans l'intimité de la durée  
tenant ferme les mancherons du pays sans limites  
le vieil Ossian aveugle qui chante dans les radars

*Il fait nuit dans la neige même  
les maisons voyagent chacune pour soi*

---

<sup>139</sup> Il s'agit du titre de chacun des deux poèmes qu'on a unis.

7. *Oh secourez-moi !*

Interprétée par Michel Rivard

Oh secourez-moi les mains amicales  
Chassez de moi les noctambules de mes solitudes  
Conjurez les tourmentes où mon  
âme est leur proie rouge  
*Secourez-moi*

Des fantômes blancs assoiffés dans leur antre  
Vous les entendez les chiens qui reviennent  
Les marteaux répétition dans mon squelette  
\*\*\*Secourez-moi\*\*\*

Comme on fait pour les noyés de l'eau noire  
Qui passent sous le pont du Bout de l'Île  
Dans le charroi morne des glaces  
et des soleils moirés  
*Secourez-moi*  
Et où glisse le ventre doux des  
vents frileux d'avril  
Comme on fait pour l'enfant égaré  
Alors que se flèchent dans ses  
eaux les scintillements  
De la neige qui meurt sur les roches

***Oh secourez-moi***

***ΔOhΔ les mains amicales***

\*\*\*Secourez-moi les mains amicales  
Par-dessus le fossé des damnations qui gisent  
Et malgré les latitudes à nos voies  
*Secourez-moi*

(Des fantômes blancs assoiffés dans leur antre  
Vous les entendez les chiens qui reviennent  
Les marteaux répétition dans mon squelette  
\*\*\*Secourez-moi\*\*\*)

(Comme on fait pour les noyés de l'eau noire  
Qui passent sous le pont du Bout de l'Île  
Dans le charroi morne des glaces  
et des soleils moirés  
*Secourez-moi*

Et où glisse le ventre doux des  
vents frileux d'avril  
Comme on fait pour l'enfant égaré  
Alors que se flèchent dans ses  
eaux les scintillements  
De la neige qui meurt sur les roches)

*ΔEhΔ secourez-moi*

*ΔOhΔ les mains amicales*

*Oh secourez-moi*

*Oh les mains amicales*

*Oh secourez-moi*

8. *Compagnon des Amériques*  
Interprétée par Richard Séguin

Compagnon des Amériques  
Québec ma terre amère ma terre amande  
ma patrie d'haleine dans la touffe des vents  
j'ai de toi la difficile et poignante présence  
*Compagnon des Amériques*  
avec une large blessure d'espace au front  
dans une vivante agonie de roseaux au visage

Je parle avec les mots nouveaux de nos endurance  
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  
*Compagnon des Amériques*  
nos feux de position s'allument vers le large  
l'aïeule prière à nos doigts défaillante  
la pauvreté luisant comme des fers à nos chevilles

Mais cargue-moi en toi pays, cargue-moi  
et marche au rompt le cœur de tes écorces tendres  
marche à l'arête de tes dures plaies d'érosion  
marche à tes pas réveillés des sommeils d'ornières  
/

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

*Compagnon des Amériques*  
un homme de ton réquisitoire  
un homme de ta patience raboteuse et varlopeuse  
un homme de ta commisération infinie

*Compagnon des Amériques*  
l'homme artériel de tes giques  
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 gage (2x) » (Vincent Vallières)

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

*Des pères et mères de l'aventure*  
*salut les hommes et les femmes (6 x)*

9. *Nature vivante*

Interprétée par Gilles Bélanger

Le vent rend l'âme dans un amas d'ombre  
les étoiles bourdonnent dans leurs feux d'abeilles  
et l'air est doux d'un passage d'écureuil  
tu déjoues le monde qui assiège nos lieux secrets

**tu es belle et belle comme des ruses de renard**  
*le vent rend l'âme dans un amas d'ombre*  
**tu es belle et belle comme des ruses de renard**  
*tu déjoues le monde qui assiège nos lieux secrets*

Par le vieux silence animal de la plaine  
lorsque fraîche et buvant les rosées d'envol  
comme un ciel défaillant tu viens t'allonger  
mes paumes te portent comme la mer  
en un tourbillon du cœur dans le corps entier  
*comme un ciel défaillant tu viens t'allonger*  
*en un tourbillon du cœur dans le corps entier*  
*mes paumes te portent comme la mer*

**tu es belle et belle comme des ruses de renard**  
*le vent rend l'âme dans un amas d'ombre*  
**tu es belle et belle comme des ruses de renard**  
*tu déjoues le monde qui assiège nos lieux secrets*

10. °*Au long de tes hanches*  
Titre d'origine : *Ce que la mer*  
Interprétée par Louis-Jean Cormier

Ce que la mer chante à des milles d'ici  
la force de ton ventre, le besoin absolu  
de m'ériger en toi  
\*\*\*mes bras de mâle amour s'ébranlent  
pour les confondre en une seule étendue

**[Si j'étais mort avant de te connaître  
ma vie n'aurait \*\*\* été que fil rompu  
pour la mémoire et pour la trace  
je n'aurais rien su de mon corps d'après la mort  
ni des grands fonds de la durée**

/

**cette vie notre éternité qui traverse la mort]  
je n'aurais rien su**

Ce que la terre dans l'alchimie de ses règnes  
abandonne et transmue en noueuses genèses  
de même je l'accomplis en homme concret  
dans l'arborescence \*\*\*humaine  
et le destin qui me lie à toi et aux ΔautresΔ

**Si j'étais mort avant de te connaître  
ma vie n'aurait \*\*\* été que fil rompu  
pour la mémoire et pour la trace  
je n'aurais rien su de mon corps d'après la mort  
ni des grands fonds de la durée**

/

**cette vie notre éternité qui traverse la mort  
je n'aurais rien su**

\*\*\**Rien su de mon corps d'après la mort*  
[rien de la tendresse au long cours de tes gestes]  
et je n'en finis pas d'écouter les mondes  
au long de tes hanches

11. *Avec toi*<sup>140</sup>

Interprétée par Martin Léon

ΔJ'voudraisΔ t'aimer comme tu m'aimes, d'une  
seule coulée d'être ainsi qu'il serait beau  
dans cet univers à la grande promesse de Sphinx  
mais voici la poésie, les camarades, la lutte  
voici le système précis qui écrase les nôtres  
et je ne sais plus, je ne sais plus t'aimer  
comme il \*\*\* faudrait ainsi qu'il serait bon  
Δc'que j'veuxΔ te dire, je dis que je t'aime

L'effroi s'emmêle à l'eau qui ourle tes yeux  
le dernier cri de ta détresse vrille à ma tempe  
nous vivons loin l'un de l'autre à cause de moi  
plus démuné que pauvreté d'antan et militant  
ceux qui s'aimeront agrandis hors de nos limites  
qu'ils pensent à nous, à ceux d'avant et d'après  
mais pas de remerciements, pas de pitié, par  
amour, pour l'amour, seulement  
de temps en temps

/

ΔC'que j'veuxΔ te dire, nous sommes ensemble  
la flûte de tes passages, le son de ton être  
ton être ainsi que frisson d'air dans l'hiver  
il est ensemble au mien comme désir et chaleur  
{je suis un homme simple avec  
des mots qui peinent  
et je ne sais pas écrire en poète éblouissant  
je suis tué cent fois je fus tué, un tué rebelle  
et j'ahane à me traîner pour aller plus loin

Déchéance est ma parabole depuis des suites de pères  
je tombe et tombe et m'agrippe encore  
je me relève et je sais que je t'aime (2x)

mais pas de remerciements, pas de pitié, par  
amour, pour l'amour, seulement  
de temps en temps (3x)  
avec toi

---

<sup>140</sup> Pour éviter toute confusion avec l'annotation des transformations que j'ai effectuée au niveau de la forme dans la chanson, les parenthèses disposées par Miron dans les vers de ce poème ont été effacées.

« Je sais que d'autres hommes  
forceront un peu plus  
la transgression, des hommes  
qui nous ressemblent  
qui vivront dans la vigilance  
notre dignité réalisée  
c'est en eux dans l'avenir que je m'attends  
que je me dresse sans qu'ils  
le sachent, avec toi »

12. *Retour à nulle part*  
Interprétée par Yves Lambert

**[Ça ne pourra pas toujours ne pas arriver  
Nous entrerons là où nous sommes déjà  
Ça ne pourra pas car il n'est pas question  
de laisser tomber notre espérance]**

Partir de rien, parce qu'on n'est rien d'autre  
alors, où est-ce qu'on va, qu'est-ce qu'on fait  
errant en ce peuple, et dans sa langue errante  
ce peuple qui n'en finit plus de ne pas naître

**Ça ne pourra pas toujours ne pas arriver  
Nous entrerons là où nous sommes déjà  
Ça ne pourra pas car il n'est pas question  
de laisser tomber notre espérance**

C'est rien qu'un jour, un jour de plus  
ou Δun jourΔ de moins, dans notre vie, où le vent  
est un vent qu'on ne démêle pas de l'âme  
et sans lui le corps ne tient pas debout

**Ça ne pourra pas toujours ne pas arriver  
Nous entrerons là où nous sommes déjà  
Ça ne pourra pas car il n'est pas question  
de laisser tomber notre espérance** (2x)