

« Le poème refait l'homme »

Paul Chamberland

Volume 35, numéro 2-3, 1999

Gaston Miron : un poète dans la cité

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036138ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036138ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Chamberland, P. (1999). « Le poème refait l'homme ». *Études françaises*, 35(2-3), 31–40. <https://doi.org/10.7202/036138ar>

Résumé de l'article

Bien que, à l'évidence, il ne soit en rien fondé de dissocier le poète du militant, la force d'entraînement d'une doxa mironienne peut avoir pour conséquence, à la lecture de l'oeuvre, de substituer subrepticement le second au premier. Mais il y a lieu, grâce au relevé et à l'interprétation des phénomènes énonciatifs inscrits à même l'énoncé poétique, de mettre en lumière les « postures » du sujet comme étant celles d'un « marcheur ». Prenant appui sur ces résultats, il est alors possible de dégager le caractère proprement éthique du sujet (et de ses « valeurs »). Ainsi parvient-on à discerner dans l'oeuvre de Miron une politique spécifique du poème.

« Le poème refait l'homme »

PAUL CHAMBERLAND

L'œuvre du poème, dans ce moment de ré-appropriation consciente, est de s'affirmer solidaire dans l'identité. L'affirmation de soi, dans la lutte du poème, est la réponse à la situation qui dissocie, qui sépare le dehors et le dedans. Le poème refait l'homme.

« Notes sur le non-poème et le poème »

L'ŒUVRE de Gaston Miron pose inévitablement un problème de réception pour ses contemporains : l'homme, dans sa posture, ses gestes, sa voix, son discours, son action, bref par sa forte présence « sur la place publique », n'aurait-il pas fait écran au poète ? Chose certaine, il aura incarné et illustré de manière exemplaire le sentiment d'appartenance à une humanité, à un pays, au site natal de cette humanité. À tel point que sa disparition a entraîné des funérailles nationales. Le deuil d'un tel homme nous aurait rassemblés en une émotion unanime, limpide.

Il est patent que Miron s'est engagé à fond dans la prose du débat public. « Je me fais publiciste et propagandiste », écrit-il dans ses « Notes sur le non-poème et le poème ¹ ». Ce discours-là, de l'homme, était délibérément dialogique, polémique, « dialectique » — « didactique ». En toute occasion, l'homme recherchait, et vivement, une interlocution dont l'enjeu était politique. Du coup, il faisait siennes les règles d'un discours commun. Nous avons entendu, nous entendons encore ce discours ; nous

1. Gaston Miron, *L'homme rapaillé. Poèmes 1953-1975*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1994, p. 118. Dorénavant, pour simplifier, j'indiquerai la page, après chaque citation de l'œuvre, entre parenthèses.

le parlons. Mais qui parle en lui? Tout ce réseau de représentations, de stratégies argumentatives, de mouvances affectives n'est-il pas à la fin attribuable à un anonyme, qui se dérobe sous un entre-nous familier? Comment alors ne pas soupçonner que, lorsque nous croyons entendre la poésie *de cet homme-là*, c'est celui de l'anonyme que nous « recevons » et reproduisons? Et que nous mettons à notre insu dans la bouche du poète tout un tissu d'idéologèmes colportés par tout un chacun dans l'irresponsabilité de la *non-signature*. Certes, ces mots de tous ont aussi passé ses lèvres puisque le militant débattait ferme dans le milieu de l'*interlocution* publique.

Je ne me propose pas de poser ni de résoudre ce problème-là : savoir qui parle dans le discours de l'anonyme. Je m'inquiète par contre de l'*inclination*, aussi irrésistible qu'elle passe inaperçue, qui porte à substituer un tel discours à celui, irréductiblement singulier, du poète. Or, dans la poésie plus que partout ailleurs, cette singularité qui parle, loin de s'autoriser d'un principe d'exception qui la confinerait dans « les parallèles de ses pensées » (p. 84), « refuse un salut personnel et transfuge » (p. 79). Mais elle n'en demeure pas moins, intrinsèquement, un pressant appel à d'autres singularités, fût-ce dans la « dérision » : « j'écris, j'écris, à faire un fou de moi / à me faire le fou du roi de chacun » (p. 71). À son tour assigné à la partition du poème, chacun n'est-il pas de ce fait provoqué à entendre le poème comme tout à la fois ce roi et ce bouffon qui dédaigne souverainement, la tenant pour indigne d'un homme avançant à visage découvert, l'abdication de la propre parole qu'il est au profit d'un discours anonyme, *qui ne répond pas de soi*? Et n'est-ce pas trahir, en une insigne vulgarité, la parole de celui qui a « mal en chacun de nous » que de traduire, sans même savoir ce qu'on fait, « Nous te ferons, Terre de Québec » en « Le Québec aux Québécois! »?

Rebrasser chemin en deçà de la *doxa* mironienne, entendre les poèmes de Miron en faisant taire la rumeur qui en gâte l'écoute, l'entreprise, j'en suis persuadé, n'en peut qu'être malaisée pour les contemporains du poète. Je ne considère pas ici le problème de la réception « idéologique » selon l'angle de la théorie du discours social (dont je reconnais l'intérêt et la fécondité²). L'approche que je propose est la suivante : laisser le poème s'entendre en sa diction comme énonciation d'un sujet singulier, par posture réfractaire aux présupposés d'un discours commun. Toutefois l'écart singularisant, grâce auquel un poète assume la responsabilité de son dire,

2. Quelques ouvrages illustrent particulièrement une telle approche : celui de François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, « Vie des lettres québécoises », 1993; celui de Pierre Popovic, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Candiac, Balzac, « L'Univers des discours », 1992. Également, l'ouvrage de Marc Angenot, *1889 : un état du discours social*, Longueuil, Le Préambule, 1989.

s'inscrit moins sur le plan de « contenus » ou de « signifiés » que dans toutes marques d'une *voix signifiante* qui, en son rythme et sa syntaxe, éprouve la teneur, la charge et la portée de chaque mot aussi bien que du rapport des mots entre eux et ce, de telle sorte que pas un n'échappe à la rigoureuse exigence d'un dire vrai : un poète n'est tel que de payer sans compter de sa personne et de son corps. Telle est la poétique du poème, que nulle politique ne subordonne, quoi qu'il en soit, par ailleurs, de sa légitimité ou de sa nécessité.



Tout poème, d'abord, n'est tel que de « faire » ce qu'il dit. Ainsi porte sa signifiante. On s'en rend compte, *a contrario*, quand il y parvient mal, ou pas du tout : c'est médiocre, un mauvais poème. Une poéticité ostentatoire, ou l'à-peu-près de qui laisse passer du convenu. Tout énoncé autre que poétique serait bien sûr un mauvais poème : rien à redire à cela puisqu'on n'en attend pas de teneur poétique. Mais tout autre chose, qui passe à travers les mots, happé par la référence, laquelle refile, l'air de rien, les syntagmes figés d'un discours commun. Il arrive par contre, parfois, qu'on remarque, au cours d'une conversation, telle suite de mots tout juste prononcés pour la déclarer « poétique ». C'est qu'alors ce qui a été dit est retourné en son dire et y vibre pour lui-même, distrait de l'attention portée au seul signifié. De l'inattendu, qui surprend, inquiète ou réjouit. Cet excédent du signifiant sur le « message » (comme on dit) « gêne » le cours « normal » de l'interlocution, qu'on apprécie ou non pareil accident de parcours. Une belle image, une heureuse tournure, ou encore la « musicalité » des mots : voilà ce qu'on dit alors pour dissiper le peu de pertinence de ce bloc erratique de langage. L'excédent du signifiant ne serait donc qu'« écart » toléré parce qu'« ornement » — superfétatoire à l'évidence puisqu'il n'inquiéterait en rien la substance d'un signifié, tenue pour inchangée.

Que dans n'importe quel discours surgissent à la dérobée, comme par inadvertance, des bouts d'énoncés « poétiques », voilà qui révèle tout de même cette propriété qu'a le langage de dire ce qu'il signifie, en tirant parti de tout ce qu'il met en mouvement et en acte comme corps, comme souffle, comme voix. En une saturation optimale de cette chair qu'est le signifiant : dans des agencements tout à la fois et indissociablement phonématiques, rythmiques, syntaxiques et tropologiques. Tel est le « faire » du poème, lui entièrement occupé à cette incartade heureuse et têtue. Ce faire n'est pas de la musique écervelée, mais un dire : un *signifier* ; et il l'est d'un sujet, qui dit ce qu'il a à dire. Il y a cette tension maximale du sujet formant son dit depuis tous les affluents, depuis toutes les propriétés du

langage. Depuis les plus infimes variations de la signifiante en travail jusqu'à parfaite résolution dans le seul énoncé juste³.

N'en doutons pas et voyons là une implacable exigence de vérité : le dire poétique ne s'obtient que d'un sujet qui s'éprouve tout entier dans son être de manière à ce que rien en lui n'y fasse obstacle. Pareille épreuve a pour condition comme pour effet de mettre en quelque sorte hors d'usage toute façon d'être dans le langage ou d'interrompre tout discours qui reproduit non pas tellement les énoncés courants (à plus ou moins forte teneur doxique) que l'illusion d'être en présence du seul signifié — dans l'ignorance ou l'oubli du corps signifiant qui le porte, ainsi voué aux automatismes et à la stéréotypie. Ce faisant, le sujet rompt carrément avec ce « consensus » qui régit la socialité du discours, la « communication » comme on dit. Ce n'est pas qu'il veuille faire obscur, il entend autrement le langage, qu'il redonne à entendre au risque du malentendu (qu'il faut assumer) ou du confinement dans l'idiolecte (qu'il y a certes lieu d'éviter alors même qu'un dire porté vers l'impensé sous le convenu risque de s'y enliser). Le poète ne peut reconnaître la véracité de son dire qu'en s'éprouvant dans cette étrangeté du singulier qui se fraye un passage depuis le plus intime de son être : il en est le témoin assigné. Le dire vrai du poème n'est « communicable » qu'en portant témoignage de cette façon du singulier — à l'adresse d'autres singularités qui, consentant à la même épreuve, peuvent s'entendre en un langage commun dont la « norme d'usage » est d'abord d'humanité en ce qu'elle écarte comme faux tout ce qui contreviendrait à la reconnaissance de l'unicité de chaque homme. Précaire, risquée en toute absence de preuves, par là sujette aux malentendus, la vérité poétique n'a pour appui et « critère » que son « faire » prescrivant les nécessaires conditions de sa signifiante⁴.



3. Ces considérations s'inspirent largement de la conception de la poésie de Henri Meschonnic. Je cite à l'appui deux passages de *La rime et la vie*, Lagrasse, Éditions Verdier, 1989 : « [...] le rythme, la prosodie, toute cette physique subjective et culturelle du langage fait et montre autant qu'elle dit qu'il n'y a pas de son, pas de sens dans le langage comme activité du discours. [...] Mais le discours est un signifiant continu, selon une multiplicité de modes de signifier. » (p. 205) ; « Le rythme comme mouvement du sujet est un avènement du sujet. Le sujet ne lui préexiste pas. Rien n'est garanti. Ni su d'avance. Le rythme est donc une permanente non-coïncidence à soi en même temps qu'une rencontre. » (p. 344)

4. Michel Jarrety, dans « Sujet éthique, sujet lyrique » (dans Dominique Rabaté [dir.], *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses Universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1996), écrit : « La parole ne devient impersonnelle qu'au moment où la poésie se fait vérité, dans le dépassement du sujet qui l'exprime. Mais pour que celui-ci l'énonce et qu'elle devienne poème, pour que l'expérience intérieure puisse trouver son accomplissement extérieur, le poète doit précairement s'installer à sa propre limite dans le difficile maintien du dedans, tout ensemble, et d'un dehors possible [...]. » (p. 133)

Dans une lettre à Claude Haeffely, datée de 1956, Miron écrit : « il me semble que je reviens toujours d'un très long voyage je ne sais où, où ça ténèbre, où ça pagaie, tour à tour naufragé, sain et sauf, de nouveau emporté, encore revenu⁵. » Il prie aussitôt son correspondant d'« écouter » un bout de poème de cinq vers, dont on reconnaît aussitôt qu'ils forment une version antérieure des deux premières strophes de « Pour mon rapatriement » tel qu'on le lit dans *L'homme rapaillé*. La facture du quatrième vers est identique à celle de la version définitive, à cette différence près que cette dernière propose deux vers (je signale la coupe entre crochets) : « je n'ai jamais voyagé [/] vers autre pays que toi mon pays ».

Miron, c'est bien connu, remaniait sans cesse ses poèmes et, même si les retouches sont moins importantes après la première édition de *L'homme rapaillé* en 1970⁶, il signalait encore dans la dernière édition une quarantaine de « vers en souffrance ». Je ne peux m'empêcher de penser que cette inlassable révision d'un ensemble somme toute fort peu nombreux de poèmes témoigne d'un souci jamais apaisé d'éprouver le dire poétique. Voilà une invitation à prêter la plus vive attention à la diction telle qu'elle s'inscrit dans l'énoncé et, par conséquent, aux faits d'énonciation qu'on y retrace — pointant vers le sujet engagé dans ce dire. Un mouvement inquiet, d'incessantes allées et venues, les hauts et les bas d'un « voyage » épuisant, néanmoins sans cesse repris par un marcheur infatigable, acharné : tel me paraît être la caractéristique majeure de la diction du poème mironien — de son faire mobilisant tout le corps, rythmique et syntaxique, du poème.

Marcher, dire : le mouvement de la marche fait la scansion du poème de Miron. Le dire est un marcher, le marcher donne son pas, sa tournure et son allure au dire. « Je n'ai jamais voyagé / vers autre pays que toi mon pays ». Le pas est allongé, déterminé ; le souffle est ample. Une pause isole d'abord un segment, ralentit le mouvement d'avancée pour en signifier le suspens d'un seul coup de voix : un vers. Le marcheur est en route depuis toujours et ne perd pas de vue sa lointaine destination, disant, d'un pas redoublant un pas, le retour vers le proche, le natal. Et le disant dans la familiarité d'une adresse, qui est autant de connivence que de sollicitude.

« Je veux que les hommes sachent que nous savons » (p. 79). Dans ce vers, extrait de « Monologues de l'aliénation délirante », on ne trouve pas trace, sur le plan du signifié, de l'isotopie de la marche. Elle s'y inscrit pourtant, et de manière nette, dans le signifiant : trois verbes monopolisent l'accentuation, trois pas suffisent à tracer un méridien. Un homme fermement

5. À bout portant. *Correspondance de Gaston Miron à Claude Haeffely 1954-1965*, Montréal, Leméac, 1989, p. 47.

6. Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Prix de la revue *Études françaises* », 1970.

résolu se porte à la rencontre de ses semblables en même humanité, pour rendre témoignage au grand jour de l'humiliation des siens et de l'épreuve de vérité qu'elle appelle au nom de la commune humanité des peuples.

Qui entend les poèmes accompagne cet homme dans sa marche telle que la scande son vers. C'est ensemble que le dire dans son faire et les figures du marcheur font signification de tout ce que celles-ci donnent en conséquence à penser, à ressentir et à rêver.

Ces figures du marcheur sont ostensiblement signifiées. Paradigmatique à cet égard « La marche à l'amour », dont le titre seul, dans son tour syntaxique, communique la traction. Miron n'est pas un promeneur ! Le corps tout entier est requis, investi dans la tension de sa musculature, dans sa carrure, sa charpente et la puissance du souffle ; dans ses postures, flexions, appuis et lancées ; dans ses foulées, ses emportements ou ses embardées, ses chutes ou ses redressements.

Je discerne trois figures majeures de la marche, du sujet comme corps en marche dans son poème, son dire : l'avancée euphorique, la démarche dysphorique et la marche militante.



L'avancée euphorique est une espèce rare, on ne la trouve vraiment épanouie que dans le territoire de « La marche à l'amour », où s'insinue néanmoins, lancinante et l'emportant dans les deux dernières strophes, une vive dysphorie. Le « marcheur d'un pays d'haleine » (p. 51) va confiant dans toutes les directions, assuré d'être accueilli et sachant que cette rage au corps de l'amour sera enfin apaisée. Un mouvement de dilatation, d'expansion, d'appropriation le porte jusqu'au « centre du monde tel qu'il gronde en moi » (p. 54).

« Tu as les yeux pers des champs de rosée » (p. 51). Ainsi commence le poème, posant comme premier geste énonciatif l'adresse à la femme aimée. Être entendu d'elle est ce qui met les mots dans la bouche du sujet : c'est vers elle qu'ira le poème jusqu'à la fin, dans cet appel à la rencontre que fait entendre l'insistant « je t'attends ». Le premier vers installe également d'un coup le registre reconnu par excellence pour le plus purement lyrique, celui de la célébration amoureuse. À la faveur du fécond opérateur analogique qui multiplie et transmute les unes dans les autres les propriétés d'une terre ou d'un pays(âge) intimement approprié et de la femme aimée, les « giboulées » de métaphores varient inépuisablement l'épiphanie qu'octroie au corps et à l'âme la puissance de radieuse métamorphose qu'est l'amour. « Constelle-moi de ton corps de voie lactée » (p. 52) : l'apex prend irrésistiblement figure de noce cosmique, de rite orgiastique de fusion des êtres dans l'étreinte du couple.

L'épiphanie qui fond le « pays d'haleine » et la femme aimée est l'œuvre du désir : un réel transfiguré, *absolu*, puisqu'il est poésie. « J'irai te chercher nous vivrons sur la terre » (p. 52). L'énonciation, dans la force qu'elle tire surtout du verbe, privilégie le futur, signifiant ainsi l'acte projetant du sujet, la répétition soutenue de son avancée. Ce futur contamine fortement les occurrences verbales au présent, comme si le rêve était d'ores et déjà fait accompli. Du reste, la syntaxe du poème multiplie les verbes, qui forment autant d'appuis rythmiques pour la foulée du marcheur.

« Moi qui suis charpente et beaucoup de fardoques / moi je fonce à vive allure et entêté d'avenir / la tête en bas comme un bison dans son destin » (p. 51). Dès la première strophe, on perçoit dans ces vers, nettement affirmée et fermement condensée, la figure de l'avancée euphorique : une charge à fond de train d'un corps animal lourd et puissant, tout tendu, livré à une irrésistible attraction : « je finirai bien par te rencontrer quelque part / bon dieu ! » (p. 51) Le marcheur, « à travers nuits et gués », « à bout de misères et à bout de démesures » (p. 51), affrontera et franchira l'obstacle, qu'il sait tapi dans l'intime (« tout ce qui me rend absent et douloureux » [p. 51]). Le marcheur, lui-même emporté dans cette sorte de giration métaphorique qu'est son devenir animal, est capable de tous les mouvements qui démultiplient par analogie son avancée. Point culminant, l'appropriation « animiste » du rut « orignal, quand tu brames orignal / coule-moi dans ta palinte osseuse / fais-moi passer tout cabré tout empanaché / dans ton appel et ta détermination » (p. 53).

Voyons les choses de plus près en observant par le détail la septième strophe, au centre du poème. Elle commence par ce vers : « la marche à l'amour s'ébruite en un vollier » (p. 54). L'enjambement au vers suivant — « de pas voletant par les lacs de portage » — répercute la secousse de l'élan qui, de là, va se communiquer à toute la suite. L'envol frémissant du début se convertit brusquement, par anacoluthie, en effraction précipitée : le troisième vers (« mes absolus poings »), parfaitement percussif, aussitôt répété par le « ah » initial du suivant, libère un jet puissant, qui fait place à un suspens puis à une lente et large retombée dont les paliers marquent un tempo de valse : « j'aime / que j'aime / que tu t'avances / ma ravie ». Les vers suivants déploient l'espace épiphanique d'une terre forestière et fluviale. L'accumulation d'images donne appui à une suite de segments où l'énergie du marcheur se signifie en plusieurs verbes cinétiques — « je me déploie », « je roule en toi », « je fais naître en toi » — relayés par la réponse de l'autre : « ton corps / se soulève en tiges pêle-mêle ». Alors la « frénétique » ruée s'apaise en atteignant le « centre du monde tel qu'il gronde en moi », y trouvant son orbe ultime : « je vais jusqu'au bout des comètes de mon sang ». La puissance accumulée de ces vers génère une nouvelle retombée par paliers, donnant à son tour appui à une suite de segments

percussifs fusionnant la percée furieuse et l'abandon amoureux : « ô poings / comme des cogneurs de folles tendresses » (p. 52).



Je ne pourrai, vu le nombre de pages qui m'est accordé, élaborer, comme il serait souhaitable, mon propos sur les deux autres figures de la marche. On le sait, « La marche à l'amour », dans les deux dernières strophes, se détraque et part « en délabre », illustrant fort bien ce que j'appelle la démarche dysphorique : « je marche à toi, je titube à toi, je meurs de toi / lentement je m'affale de tout mon long dans l'âme » (p. 56).

Dans maints poèmes on retrace cette démarche du corps dysphorique : le délabrement, le drainage des forces, « l'extrême lassitude », le déboîtement de la « charpente », de la « carcasse », le halètement, l'affalement enfin. Quelques passages. Dans « Le damned Canuck » : « à la peine à piquer du nez dans la souche des misères » (p. 65). Dans « La batèche » : « je marche [...] / le corps emmanché d'un mal de démanche » (p. 66). Dans « La braise et l'humus » : « je suis malheureux plein ma carrure, je saccage / la rage que je suis, l'amertume que je suis / avec ce bœuf de douleurs qui souffle dans mes côtes » (p. 77). Dans « Monologues de l'aliénation délirante » : « je suis ici à rétrécir dans mes épaules / je suis là immobile et ridé de vent » ; « je voudrais m'étendre avec tous et comme eux / corps farouche abattu avec des centaines d'autres » (p. 78).

Une extrême dysphorie, on le voit dans ce dernier passage, celle d'un sujet atteint jusque dans son corps par ce « mal en chacun de nous » (p. 84) : « l'amère décomposition viscérale et ethnique » (p. 80). Le « collectif », dans la poésie de Miron, est intégralement éprouvé dans l'irréductible singularité qui fait du sujet « l'homme agonique ». En cela seul, la politique du poème se différencie fortement de tout autre discours, de toute autre politique, qui présuppose un sujet relativement indemne, dans la mesure où il est rationnel (!) en sa visée dénonciatrice ou combative. La véridiction du mal collectif-singulier est particulièrement attestée quand elle a pour objet la malformation même du dire : « je fais peur avec ma voix les moignons de ma voix » (p. 66).

Or c'est depuis la déréliction, la détresse physiologique, voire la téragenèse du marcheur que s'opère un radical renversement : un redressement, une remontée forcenée : « je marche avec un cœur de patte saignante » (p. 79), « avançant mon corps avec des pans de courage / avançant mon cou au travers de ma soif » (p. 79), « je m'entête à exister » (p. 80).

L'endurance du marcheur « agonique » fait passer le sujet au troisième régime de la marche : militante, « didactique ».



«Je ne chante plus je pousse la pierre de mon corps». Ce vers est l'un des derniers de «Sur la place publique» (p. 84-85). La syntaxe de l'énoncé dit, par une disjonction, ou une quasi-dénégation, tout le contraire : la jonction enfin réalisée de la poésie et de l'avancée endurente depuis la lourdeur, toute la charge d'affects d'un corps travaillé par l'épreuve harassante de son dire.

«Sur la place publique» me semble occuper une place à part dans l'œuvre de Miron : dans un même mouvement, ce poème déclare expressément la poétique de son auteur et signifie d'une manière résolue le passage de la démarche dysphorique à la marche militante et «didactique» : «et mon poème a pris le mors obscur de nos combats».

Prenant appui sur le désaveu de ce qu'il dit avoir été, «ce poète au visage conforme» mais désespéré, le sujet s'établit dans l'«aujourd'hui», le «maintenant» : dans la solide posture de l'homme debout. «Je suis sur la place publique avec les miens». Ce «je suis» est à la fois acte et déclaration : d'être dans la jonction du dehors et du dedans, dans le site par excellence de la rencontre avec les pairs, les «camarades». Jonction ou rejonction d'une singularité jusque-là «murée» et entravée dans son «j'ai mal en chacun de nous». Jonction, enfin, des parts séparées de «l'amour et du militant» : le couple est en mesure d'assumer «fièrement» son amour en reconnaissant qu'il est «d'une force égale à ce qui nous sépare». Du moins cet amour-là est-il possible hors de toute illusion parce qu'il ne peut plus désormais s'entretenir que de la conscience aiguë d'un mal qui, dans le sujet même («je suis en danger»), menace tout ensemble le lien amoureux («de moi-même à toi») et celui du couple à la communauté d'appartenance («et tous deux le sommes de nous-mêmes aux autres»).

Ainsi un sujet parvient à rassembler toutes les parts jusque-là dissociées de son être-au-monde dans l'entière adhésion à l'être-avec-tous. On lit à la fin de «Pour mon rapatriement» : «un homme reviendra / d'en dehors du monde» (p. 74). «Sur la place publique» tient pour accomplie cette venue, ce retour proprement natal («un jour j'aurai dit oui à ma naissance» [p. 74]). La place publique : c'est là et seulement là que le sujet peut se maintenir au centre du monde parce qu'il s'y tient debout. D'où un savoir soustrait au doute, ainsi que le signifie le dernier vers du poème : «j'ai su qu'une espérance soulevait ce monde jusqu'ici».

Ce savoir de l'espérance raffermie au terme de la plus dure épreuve est octroyé par la poésie. Tout le poème au fond ne dit qu'une seule chose : le sentiment qu'a le poète de «son bon droit» (selon l'expression de Mandelstam⁷) : «la poésie n'a pas à rougir de moi». La position de ce vers

7. L'expression («Car la poésie est conscience de son bon droit») apparaît dans l'essai de Mandelstam intitulé : «De l'interlocuteur», que je cite dans la traduction retenue par Martine Broda en son ouvrage *Dans la main de personne. Essai sur Paul Celan*, Paris, Éditions du Cerf, «La nuit surveillée», 1986, p. 53-60.

ne laisse place à aucune hésitation : suivant par simple juxtaposition le précédent (« Je suis sur la place publique avec les miens », en sa deuxième occurrence), il déclare de manière catégorique l'honneur, la fierté du poète en tant que légitimée par l'entière assomption de la poésie comme parole publique, politique, rigoureusement appelée par l'épreuve du singulier. Un peu plus haut, du reste, l'*ethos* de cette poésie militante a été formulé comme vigilance assignée à la sauvegarde et à la défense de ce qui fait l'humanité de tout homme : « Les poètes de ce temps montent la garde du monde ».

Le poème a pour sous-titre « recours didactique ». L'expression apparaît plus d'une fois dans l'œuvre de Miron. Dans les « Notes sur le non-poème et le poème » : « je me fais didactique à tous les coins de rue » (p. 117). Le didactisme est généralement tenu pour incompatible avec la poésie. Or le puissant attrait qu'exerce le lyrisme de Miron ne tient-il pas aussi à son didactisme ? Qu'est-ce à dire ? À travers sa marche, euphorique et dysphorique, le poème de Miron s'accomplit comme dire proprement politique, comme dire destiné à la « place publique », dire de la *chose publique* : discours investissant l'interlocution et le débat où il y va de l'être en tant que peuple, de l'humanité en tant qu'elle est indissociable de cette « manifestation différenciée d'elle-même » (p. 111) en la diversité de ses communautés d'appartenance. Seulement le poème en son dire « didactique » ne parle pas un discours dicté depuis une instance étrangère à son mouvement, à sa marche : « Je parle de ce qui me regarde, le langage, ma fonction sociale comme poète, à partir d'un code commun à un peuple. » (p. 111) Didactique, politique, « public », le poème tire de son sujet le dire et le dit d'une politique qui lui est propre, et qui ne peut aucunement, en dépit des convergences, être assimilée aux visées politiques que portent d'autres discours.

Me voici, en terminant, au seuil d'une proposition, je l'espère conséquente, que je formulerais ainsi : la politique du poème ne peut ni se dire ni se proposer autrement à des sujets que comme accomplissement poétique, devenir-poème de l'humanité de tout homme dans sa singularité irréductible comme dans ses appartenances et sa responsabilité vis-à-vis des autres — éthique et poétique d'un sujet citoyen assumant sans réserve la tension entre l'intime et le public, entre la tentation de l'autisme et celle du grégaire. Tout « Notes sur le non-poème et le poème » est à relire dans cette perspective. J'en cite de nouveau ce passage :

L'œuvre du poème, dans ce moment de ré-appropriation consciente, est de s'affirmer solidaire dans l'identité. L'affirmation de soi, dans la lutte du poème, est la réponse à la situation qui dissocie, qui sépare le dehors et le dedans. Le poème refait l'homme. (p. 116)