

Maximilien LAROCHE [1937-2017]

Professeur retraité de littérature haïtienne et antillaise à l'Université Laval de Québec.  
Docteur Honoris Causa de l'Université McMaster en Ontario.

(1975)

Deux études  
sur la poésie et l'idéologie  
québécoises

LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES  
CHICOUTIMI, QUÉBEC  
<http://classiques.uqac.ca/>



<http://classiques.uqac.ca/>

*Les Classiques des sciences sociales* est une bibliothèque numérique en libre accès, fondée au Cégep de Chicoutimi en 1993 et développée en partenariat avec l'Université du Québec à Chicoutimi (UQÀC) depuis 2000.

UQAC

<http://bibliotheque.uqac.ca/>

En 2018, Les Classiques des sciences sociales fêteront leur 25<sup>e</sup> anniversaire de fondation. Une belle initiative citoyenne.

## Politique d'utilisation de la bibliothèque des Classiques

Toute reproduction et rediffusion de nos fichiers est interdite, même avec la mention de leur provenance, sans l'autorisation formelle, écrite, du fondateur des Classiques des sciences sociales, Jean-Marie Tremblay, sociologue.

Les fichiers des Classiques des sciences sociales ne peuvent sans autorisation formelle:

- être hébergés (en fichier ou page web, en totalité ou en partie) sur un serveur autre que celui des Classiques.
- servir de base de travail à un autre fichier modifié ensuite par tout autre moyen (couleur, police, mise en page, extraits, support, etc...),

Les fichiers (.html, .doc, .pdf, .rtf, .jpg, .gif) disponibles sur le site Les Classiques des sciences sociales sont la propriété des **Classiques des sciences sociales**, un organisme à but non lucratif composé exclusivement de bénévoles.

Ils sont disponibles pour une utilisation intellectuelle et personnelle et, en aucun cas, commerciale. Toute utilisation à des fins commerciales des fichiers sur ce site est strictement interdite et toute rediffusion est également strictement interdite.

**L'accès à notre travail est libre et gratuit à tous les utilisateurs. C'est notre mission.**

Jean-Marie Tremblay, sociologue  
Fondateur et Président-directeur général,  
**LES CLASSIQUES DES SCIENCES SOCIALES.**

Un document produit en version numérique par **Xin DU**, bénévole, épouse de l'auteur. [Page web](#). Courriel: Xin DU : [duxinquebec@hotmail.com](mailto:duxinquebec@hotmail.com).

à partir du texte de :

Maximilien LAROCHE

### **Deux études sur la poésie et l'idéologie québécoises.**

Québec : Institut supérieur des sciences humaines, Université Laval, 1975, 42 pp. Collection : "Sciences de la culture", no 3. Cahiers de l'ISSH.

L'auteur nous a accordé le 19 août 2016 son autorisation de diffuser en libre accès à tous ce livre dans Les Classiques des sciences sociales.



Courriels : Maximilien Laroche : [maximilien.laroche@sympatico.ca](mailto:maximilien.laroche@sympatico.ca)  
Xin DU, épouse de l'auteur et ayant droit : [duxinquebec@hotmail.com](mailto:duxinquebec@hotmail.com).

Police de caractères utilisés :

Pour le texte: Times New Roman, 14 points.

Pour les notes de bas de page : Times New Roman, 12 points.

Édition électronique réalisée avec le traitement de textes Microsoft Word 2008 pour Macintosh.

Mise en page sur papier format : LETTRE US, 8.5'' x 11''.

Édition numérique réalisée le 2 juin 2022 à Chicoutimi, Québec.

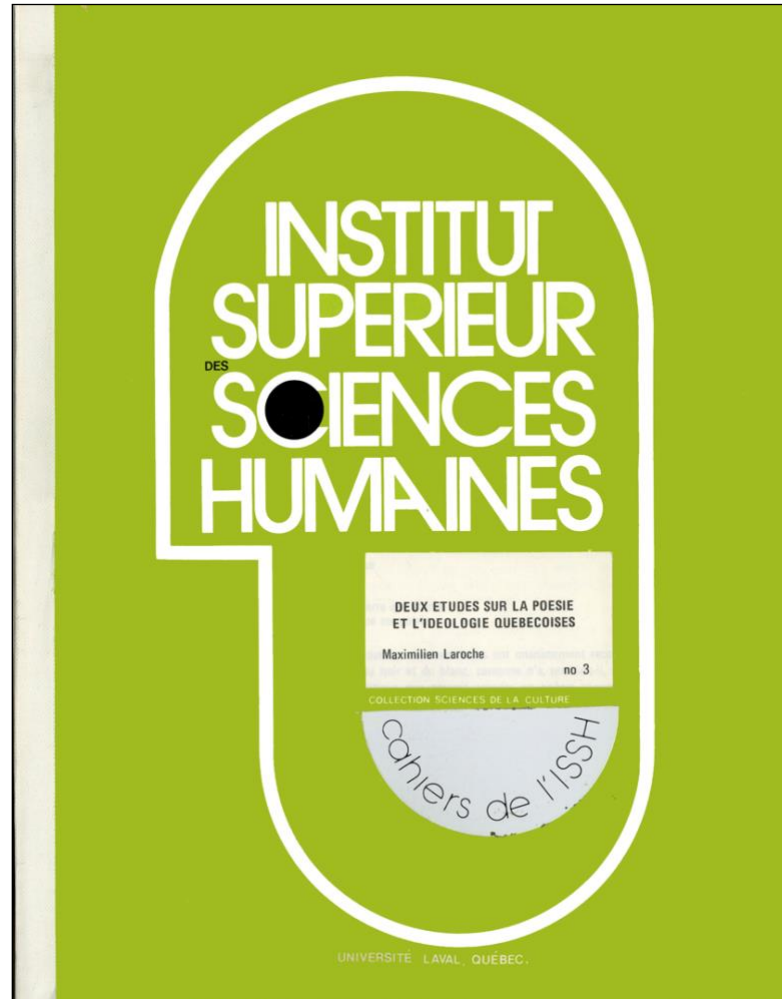


## Maximilien LAROCHE [1937-2017]

Professeur retraité de littérature haïtienne et antillaise à l'Université Laval de Québec.

Docteur Honoris Causa de l'Université McMaster en Ontario.

### Deux études sur la poésie et l'idéologie québécoises.



Québec : Institut supérieur des sciences humaines, Université Laval, 1975, 42 pp. Collection : “Sciences de la culture”, no 3. Cahiers de l’ISSH.

INSTITUT SUPÉRIEUR  
DES SCIENCES HUMAINES

DEUX ÉTUDES  
SUR LA POÉSIE  
ET L'IDÉOLOGIE QUÉBÉCOISES

Maximilien Laroche  
no 3

Cahiers de l'ISSH



Québec.

Institut supérieur des Sciences humaines  
Université Laval  
Québec

collection Sciences de la culture  
Cahiers de l'ISSH

DEUX ÉTUDES SUR LA POÉSIE  
ET L'IDÉOLOGIE QUÉBÉCOISES

Maximilien Laroche

no 3

copyright © avril 1975,  
Université Laval  
dépôt légal : Ottawa et Québec,  
deuxième trimestre 1975

Un grand merci à Madame Xin Du, épouse de l'auteur, non seulement pour nous avoir prêté son exemplaire de ce livre afin que nous puissions en produire une édition numérique en libre accès à tous dans Les Classiques des sciences sociales, mais aussi et surtout pour avoir entièrement révisé le texte numérique de cet ouvrage.

jean-marie tremblay, C.Q.,  
sociologue, fondateur  
Les Classiques des sciences sociales,  
Le 2 juin 2022.



Deux études sur la poésie et l'idéologie québécoises

## Table des matières

### Présentation

#### L'américanité ou l'ambiguïté du je [1]

La dialectique du je [1]

L'Amérindien, figure de l'américanité [7]

Qu'est-ce que l'Amérique ? [9]

Le Rouge, le Noir et le Blanc [13]

L'idéologie américaine [16]

Notes [17]

#### *Pouvoir du Noir* de Roland Giguère ou la poésie comme critique de l'idéologie [19]

Je et son double [19]

Nègre blanc d'Amérique [25]

Noir, nègre, négritude [30]

Le sens des mots et la force des choses [35]

Notes [39]

Les Cahiers de l'ISSH

**Note pour la version numérique :** La numérotation entre crochets [] correspond à la pagination, en début de page, de l'édition d'origine numérisée. JMT.

Par exemple, [1] correspond au début de la page 1 de l'édition papier numérisée.

## Deux études sur la poésie et l'idéologie québécoises

# PRÉSENTATION

[Retour à la table des matières](#)

La poésie entretient des liens multiples avec l'idéologie. Le poème intervenant toujours au milieu d'une lutte idéologique est facteur de mobilisation ou de démobilisation. Mais avant même de considérer le poème comme une arme, du point de vue de son utilisation et donc de notre perception comme lecteur, usager, si l'on peut dire, il faut le voir comme un produit de l'idéologie.

Fait avec les mots de la tribu, de la classe, à laquelle le poète veut appartenir ou de laquelle il se distancie, le poème est le résultat de la rencontre du poète avec l'idéologie dominante. Mais ce n'est pas un produit innocent puisque précisément il résulte de l'action ou de la réaction du poète par rapport aux mots dont il se sert.

Dans les deux textes qui suivent, j'ai voulu saisir cette action ou cette réaction de deux poètes québécois : Gatien Lapointe et Roland Giguère.

Le premier est un chantre du pays. Il est par ailleurs un admirateur de Walt Whitman, "Cette grotte de Lascaux nord-américaine", comme il l'appelle. Il était donc loisible de faire se rencontrer le poète états-unien et le poète québécois à propos du mot Amérique. Gatien Lapointe n'a-t-il pas très expressément évoqué le pays qu'il chante comme américain, au début et à la fin de "L'Ode au St-Laurent" :

Ma langue est d'Amérique  
Je suis né de ce paysage  
... ..  
Je prends pied sur une terre que j'aime  
L'Amérique est ma langue ma patrie

Quant à Roland Giguère, si tous ses commentateurs ont unanimement reconnu la permanence, à travers son œuvre, d'une dialectique du noir et du blanc, personne n'a, semble-t-il, voulu saisir, sous cette opposition de couleurs, la portée politique que pouvait prendre un poème comme "Pouvoir du noir". Publié en 1966, à un moment où, en Amérique du Nord, après les étés chauds, il était au moins une précaution méthodologique de se demander jusqu'à quel point le poème pouvait faire écho à certaines revendications exprimées au sud du Canada. Ou encore, pour s'en tenir strictement à la tradition littéraire du Québec, dans quelle mesure Giguère faisait une réponse anticipée à l'injonction que traduit Michèle Lalonde dans "Speak White".

D'une certaine façon, dans ces deux textes, je me suis efforcé de situer deux poètes dans leur attitude vis-à-vis de cette "Terre-Québec" qu'on a appelée aussi "Presqu'Amérique" et qui n'est pas seulement un espace géographique mais un espace humain, donc politique.

Maximilien Laroche  
Université Laval

[1]

Deux études sur la poésie et l'idéologie québécoises

# L'Américanité ou l'ambiguïté du je \*

[Retour à la table des matières](#)

---

\* Cet article paraît dans le numéro d'avril 1975 d'Études littéraires.

[19]

**I too sing America**  
(Langston Hughes)

On connaît le poème célèbre de Langston Hughes, "I, too" :

I too, sing America  
I am the darker brother  
They send me to eat in the kitchen  
when company comes.  
But, I laugh,  
An' eat well,  
and grow strong.  
To-morrow,  
I'll sit at table  
When company comes  
Nobody'll dare  
Say to me,  
"Eat in the kitchen",  
Then.  
Besides,  
They'll see how beautiful I am  
And be ashamed –  
I, too, am America <sup>1</sup>

Quelle Amérique ? Sûrement pas celle des WASP. Mais alors quand un poète états-unien chante l'Amérique et qu'il dit : "je", à qui renvoie ce je ? Le je est ambigu.

---

<sup>1</sup> Dans la *Revue du Monde noir*, 1<sup>re</sup> année, no 3, janvier 1932, 34 ; Les éditions de la revue mondiale, Paris.

## La dialectique du je

[Retour à la table des matières](#)

Pour mieux saisir cette ambiguïté du je, non seulement chez des poètes états-uniens mais encore chez des poètes québécois et même chez des écrivains de ces Amériques françaises, luso-hispaniques ou anglo-saxonnes qui, elles aussi, sont l'Amérique, il nous faut reprendre l'examen de cette ambiguïté au niveau même du langage, de l'utilisation que font les écrivains du pronom personnel je.

[2]

Si nous relisons le poème de Hughes, nous nous rendons compte que l'équivalence finale établie entre "I" (je) et "America" repose sur une identification du je comme Américain, citoyen, de race noire. Il faudrait faire une analyse minutieuse du poème, non seulement du point de vue linguistique, sémantique en particulier, mais du point de vue orthographique et typographique même. Les virgules placées tantôt après "I", tantôt après "too", et qui isolent, dans le dernier vers, "too" dans la phrase : "I, too, am America", sont d'un emploi fort significatif. Hughes, de toute évidence, nous invite à rompre l'équation par trop rigide qui renverrait "America" à un "I" qui n'inclurait pas le je des citoyens noirs des États-Unis d'Amérique. La typographie ici est iconographie, figure, image. En somme le "I, too" dédouble l'image de l'Amérique, fait apparaître dans le miroir où se regarde l'Américain le visage du Noir états-unien de sorte que l'États-unien WASP ne pourra pas dire : "je suis Américain" sans que sa voix ne lui retourne en écho la présence de cet autre Américain qui dit, lui aussi, en même temps : "je suis l'Amérique".

Il y a un glissement, un passage, un dédoublement que rend fort bien la substitution de "am" à "sing" dans les vers liminaire et terminal qui encadrent le poème. "I too, sing America" devient en conclusion : "I, too, am America". Du chant à l'être, de la parole à l'image, il y a dédoublement du je. On peut changer pour soi, à sa façon, séparément, individuellement. On ne peut pas "être aussi" sans être collectivement. Le fait d'être Américain est un fait collectif qui met en cause non plus seulement l'individu mais le citoyen, le peuple, la nation. Ce fait met l'individu en relation avec ses proches. Le je américain est donc,

Hughes le fait ici comprendre, un je double dont un seul ne peut s'approprier.

Manifestement Hughes s'adresse à un lecteur-auditeur qu'il prend comme arbitre de son différend avec ils. Il y a un dialogue, entendez opposition, conflit, drame, entre je (Langston Hughes) et ils, en présence du lecteur-auditeur qui est tu. Car cet auditeur-lecteur qui n'est pas mentionné explicitement dans le texte, le poète le prend à témoin, le met de son côté, par la narration, la confidence, le fait même qu'il lui confie ses plans subversifs (To-morrow, l'Il sit at table...). Et puis la dernière strophe laisse bien comprendre que ce lecteur est un "brother" (frère), qu'il partage non seulement les idées subversives du poète en politique mais aussi dans le domaine esthétique (They'll see how beautiful I am). En somme, et pour user de mots qui anticipent sur le sens des paroles de Hughes, celui-ci suppose que son lecteur est partisan du "black power" et convaincu que "black is beautiful".

Un autre poète états-unien, Walt Whitman, va nous permettre d'examiner un autre aspect de l'ambiguïté du je des poètes états-uniens. Le je dans le poème de Hughes est noir et blanc, il désigne une collectivité qui est européenne mais aussi africaine. Il y a deux frères, deux jumeaux ? le darker brother et le whiter brother ? celui qui mange à la cuisine et celui qui mange dans la salle à manger, l'esclave et le maître, l'exploité et l'exploiteur. La connotation est nettement ethno-socio-politique.

Avec Whitman nous donnons plutôt dans la métaphysique. Le je est panthéiste, vise à rassembler toute la nature, humaine, végétale, animale ou minérale. On connaît le fameux "One's self I sing". Il serait trop long de citer ce diluvien poème. Whitman, comme à son ordinaire, fait déferler la vague de ses vers et prétend recouvrir l'univers entier de son ego. Rappelons seulement quelques vers de la strophe "Me imperturbe" :

Me imperturbe, standing at ease in Nature,  
Master of ail or mistress of all, a plomb in the midst of irrational things,  
Imbued as they, passive, receptive, silent as they,  
Finding my occupation, poverty, notoriety, foibles, crimes, less important  
than I thought,  
Me toward the Mexican sea, or in Manhattan or the Tennessee or far north  
of inland,



A river man, or a man of the woods or of any farm life of these states or of the coast or the lakes of Kanada,

[3]

Me wherever any life is lived, O to be self-balanced for contingencies,  
To confront night, storms, hunger, ridicule, accidents, rebuffs, as the trees  
and animals do. <sup>2</sup>

Dans un formidable amalgame, Whitman n'hésite pas à se percevoir androgyne : maître et maîtresse, actif et passif, homme, animal et plante, sujet et objet, en somme. On notera en passant que si cette strophe n'a pas de connotation directement politique, par un certain biais on peut en entrevoir dans la mention des deux frontières mexicaine et canadienne des États-Unis. Le fait d'ailleurs que le mot "Kanada" soit écrit avec un K, est une façon d'amérindianiser les voisins du nord.

Si je dis que cette strophe n'a pas de connotation politique directe, c'est que dans une autre strophe du même poème, "One's self I sing", intitulée "I hear America singing", on voit Whitman évoquer une Amérique sociale plutôt que raciale :

I hear America singing, the varied carols I hear  
Those of mechanics, each one singing his as it should be blithe and strong  
the carpenter singing...  
the mason singing  
the boatman singing  
the shoemaker singing

Comme ces divers artisans ne semblent appartenir à aucune race précise, on doit, dans l'impossibilité de présumer qu'ils sont sans couleur, supposer qu'ils sont de la race du poète, du je. Ce qui est pour le moins contraire à la réalité, et nous incline à croire que Whitman ou bien ne voyait pas les différences de race ou était porté à ne les voir que dans les pays étrangers : Mexique et Kanada (il écrit systématiquement Kanada avec un K). Certains passages du poème peuvent nous confirmer dans cette impression. Dans une strophe intitulée "On

---

<sup>2</sup> Walt Whitman : *Complete poetry and selected prose*, Riverside editions A34, Houghton Mifflin Company, Boston, 1959. Toutes les citations de Whitman sont tirées de cette édition.

journeys through the states", il parle de son périple à travers les États-Unis, avec même des incursions au Kanada :

We dwell as while in every city and town,  
We pass through Kanada, the north-east, the vast valley of the Mississippi  
and the southern states...

Même dans les "états du sud", il ne fait pas de remarques particulières sur les habitants. D'ailleurs le fait que dans une autre strophe adressée aux pays étrangers (to foreign lands) il parle sans trop s'en formaliser de la "démocratie athlétique" des États-Unis (her athletic Democracy) nous donnerait d'autres motifs de perplexité.

Mon but n'est cependant pas de quereller Whitman sur ses opinions politiques. Pour être juste à son égard, il faudrait passer tous ses poèmes en revue, et encore on ne peut pas tellement lui reprocher de ne pas avoir notre actuelle conscience politique et sociale, tout comme il serait injuste de reprocher à Hughes de n'être pas LeRoi Jones. On peut cependant noter un fait capital. Whitman se sent assez à l'aise dans sa peau et dans son je pour rêver d'y englober l'univers entier : homme et femme, animaux et plantes... pêle-mêle, alors que c'est ce mal qu'il sent à sa peau et à son je qui pousse Langston Hughes à envisager de changer le sens du je dont il se sert. Dans les deux cas, il y a un glissement du sens de je. Mais il est motivé par des situations raciales, sociales, politiques et psychologiques opposées.

Philip Y. Coleman a analysé les ambiguïtés du je de Walt Whitman. Ce qu'il entend par là, c'est "a combination of his tendency to use first person pronouns with a variety of terms of reference and his suggestive use of grass imagery"<sup>3</sup>. Ce je ambigu des poèmes de Whitman se caractérise donc par un [4] glissement, ou disons transformation pour employer un terme plus orthodoxe en linguistique, "...the I of this poem is not the poet-narrator, in the body of Walt Whitman, but has shifted, instead, to the body of a book of poetry, *Leaves of Grass* (page 43).

---

<sup>3</sup> Philip Y. Coleman : "Walt Whitman's ambiguities of I", *Papers on language and literature*, Vol. 5, supplement, summer 1969 ; studies in American literature in honour of Robert Dunn Faner, Southern Illinois University, Edwardsville, Illinois, 40-59.

À propos du sens à donner à cette transformation, et je rappelle le mot que j'ai d'abord utilisé : "glissement", pour souligner le caractère imperceptible, masqué, subreptice de la transformation, Coleman parle d'"expanding ego".

This early ambiguity in the poem seems to be clearly related to what Gay Wilson Allen terms the central movement of the poem : the process of "the expanding ego". (page 51)

Je n'hésiterai pas à traduire "expanding ego" par "impérialisme du je" avec toutes les connotations ethno-politiques que ce terme d'impérialisme sous-entend. Car même si je fais le crédit à Whitman de croire qu'il postulait en toute innocence cette dilatation de son je aux dimensions de l'univers entier, je ne peux m'empêcher de constater que de donner à je les dimensions mêmes du monde ne pouvait résulter que de la situation confortable dans laquelle se trouvait ce je. S'il veut transformer le sens du je et du monde, c'est dans la direction, la ligne selon laquelle les rapports entre je et le monde se trouvaient déjà. C'est la raison pour laquelle cette paradoxale volonté d'abolir le monde peut être une vision optimiste de l'avenir chez Whitman.

Songons à la conclusion de "One's self I sing" :

O camerado close ! O you and me at last, and us two only  
... ..  
O a word to clear one's path ahead endlessly !  
O something ecstatic and undemonstrable ! O music wild !  
O now I triumph and you shall also ;

Tout ira donc pour le mieux pour tout le monde, dans le meilleur des mondes du je et du toi qui triompheront. Tel n'est pas le cas chez Hughes.

Nobody'll dare  
Say to me...

Personne n'osera sinon... Il y a quelqu'un pour qui cela ira mal. Le changement, glissement, transformation envisagée par Hughes ne doit pas faire l'affaire de tout le monde. Pas de ils en tout cas. On remarquera

que chez Whitman, dans le triomphe de je et de tu, c'est de il qu'il n'est point question.

Ce il qui aussi bien chez Hughes que chez Whitman est mis entre parenthèses n'est bien entendu pas le même personnage. Dans le dialogue du poète et du lecteur-auditeur, du je et du tu, il s'agit donc de reconnaître avec qui peut s'identifier le il, contre qui le poète doit remporter son triomphe. Dans le combat que mène le je, il est la figure de l'adversaire. Et cette figure ne peut se dessiner qu'en regard de l'idéologie du je narrateur.

On pourrait ici longuement analyser l'idéologie générale ou particulière, c'est-à-dire la mythologie et les idéologies concrètes des deux poètes dont nous avons parlé. Mais pour demeurer à un niveau qui nous permettra d'utiliser nos observations ailleurs que chez les poètes états-uniens, quelle est au fond la mythologie de Walt Whitman ? Celle du nouvel Adam. Donc de l'homme solitaire dans la Nature. Il va sans dire que cet homme solitaire est WASP et que la Nature, inanimée ou animée, inclut l'Amérindien ou l'Africain. L'idéologie de la nouvelle frontière, de la conquête de l'Ouest qui n'est qu'une région de la [5] mythologie du nouvel Adam, est une illustration typique de cette réification, chosification de l'Amérindien assimilé à un simple obstacle naturel. Tout comme l'esclavage de l'Africain avait eu pour but de donner à l'Européen un outil dans sa lutte contre la nature, l'Amérindien n'était qu'une animation de cette nature hostile qu'il s'agissait de dominer.

L'Africain n'a d'ailleurs été amené en Amérique que pour prendre la place de l'Amérindien toutes les fois que la victoire de l'Européen aboutissait à une extermination de cet Amérindien. Africain ou Amérindien ne sont donc que les figures d'une même nature à dominer ou domestiquer. Parlant de "l'espace américain", Gilbert Varet écrit :

...c'est ici le moment de souligner cette complémentarité étonnante du fait noir et du fait indien, aussi bien au sud qu'au nord de l'équateur... Le noir importé d'Afrique comme esclave, c'est en quelque sorte le substitut docile de l'imprenable Indien. Que celui-ci aille toujours plus loin devant lui se faire prendre ailleurs, il faut donc d'autres corps et d'autres bras pour peupler et exploiter l'énorme terre du moment que l'excédent même de population blanche ne saurait nullement suffire au départ. Et du coup

l'Américain blanc s'est bel et bien créé deux insolubles problèmes au lieu où un seul aurait largement suffi à sa peine.<sup>4</sup>

"L'impérialisme du je" dont Whitman fournit un exemple, et qui est expansion du je dans l'univers, annexion de l'univers par le je, assimilation du monde au je, passe par cette chosification des autres. Or les autres, ils, pour le WASP, l'Européen, le Blanc, ce sont les Noirs-outils, les Rouges-barrières, les Africains-instruments et les Amérindiens-obstacles.

Inutile de montrer que pour les Noirs et les Rouges américains, la vision du monde ne peut pas être la même que celle du Blanc WASP américain. C'est en ce sens que sans faire figurer dans son poème le terme "white", par l'épithète "darker", Hughes suggérait un "whiter brother" et qu'il nous indique que les ils hostiles sont ces "white brothers".

C'est ici qu'il importe de remarquer que la dialectique des races et des couleurs est une dialectique de la langue aussi. Dialectique des langues, faudrait-il dire, puisqu'il est certain que l'Européen, l'Africain et l'Amérindien avaient chacun leur langue et qu'en théorie il aurait fallu voir comment, dans leurs langues respectives, dans ces langues où ils étaient pleinement sujets du verbe et de l'action, où le je était authentiquement leur, s'était traduit ce conflit ethnique, social et politique qu'ils ont vécu sur la terre américaine.

Mais Hughes et Whitman s'expriment dans une même langue : l'anglais. Le conflit ethno-socio-politique se double d'un conflit linguistique quand il s'agit pour Hughes, un ancien Africain, de parler au je dans la langue de Whitman, l'ancien Européen. La question devient plus complexe encore quand il faut considérer comment dans la langue des anciens Européens, il est parlé des Amérindiens. Car alors ce ne sont pas les Amérindiens qui parlent, et c'est véritablement d'une figure de l'Amérindien qu'il s'agit, d'une représentation qu'il faut saisir à partir de l'idéologie du locuteur et aussi de l'idéologie de la langue qu'il utilise.

---

<sup>4</sup> Gilbert Varet : *Racisme et philosophie*, Médiations-Gonthier, Denoël, Paris, 1973, 125.

En effet quand Hughes parle en anglais, il s'efforce de réaliser un détournement de sens. Son effort vise à préciser, particulariser, relativiser le sens des mots. Ainsi le poème "I, too", avec la virgule après "I", vise à restreindre le sens commun de "I", à faire apparaître un nouveau sens de "I", à relativiser, restreindre le sens ancien, WASP, de "I". Whitman procédait de façon inverse. Il tentait d'étendre le sens de "I", de l'élargir aux dimensions du monde. Whitman veut un prolongement de sens, Hughes un revirement de sens.

[6]

Le dessin qu'exécute le sens des mots n'est pas le même selon l'utilisateur. Il diffère encore selon l'objet dont il parle. Il y a donc véritable représentation, théâtre, jeu de cache-cache de l'auteur avec le langage. C'est ce que Philip Y. Coleman fait ressortir dans le cas de Whitman.

It would seem that the poet is playing a game of bride-and-seeK with his readers-appearing, disappearing-reappearing in many forms. (page 45)

Ce jeu peut être plus ou moins conscient ou plus ou moins manifeste. Dans le cas de Whitman, Coleman pense qu'il n'est pas le résultat d'une coïncidence fortuite :

But this aspect of Whitman's poetry is so crucial to his method that we must not think of it as incidental or accidental. An examination of "Song of myself" in terms of Whitman's use of leaves and his ambiguity of "I" will establish the crucial centrality of his method to his message. (page 45)

Que cette méthode ait pu passer inaperçue et occasionner des mésinterprétations comme le souligne Coleman au début de son étude, voilà qui peut nous porter à nous interroger sur ces lectures et sur la cécité des lecteurs. Conscient donc, le jeu de cache-cache de Whitman n'est pas manifeste pour des lecteurs qui posent un masque sur son texte. Ce masque est celui d'un sens commun qu'on se refuse à considérer comme relatif. Hughes par contre démasque. Et manifestement il relativise, comme nous l'avons dit, le sens des mots. Va-t-il jusqu'au

bout de son entreprise ou plutôt est-il lui-même disposé à aller jusqu'au terme de sa menace ? "Nobody'll dare..." sinon quoi ?

Quoiqu'on puisse dire, il demeure que le même mot, "America", est retenu par Walt Whitman et Langston Hughes. Les deux se considèrent donc "Americans". Parlant au je, comme "Americans" les deux entendent prolonger ou détourner le sens de ce mot en fonction de la définition de leur je respectif. Mais leur identité distincte, leur être dans le monde différent, ne les empêche pas de garder le même mot. On arrive à ce paradoxe que l'américanité (the Americanness) de Langston Hughes ne renverrait pas à la même américanité de Walt Whitman que Leo Marx a étudiée dans le volume intitulé précisément *The Americanness of Walt Whitman, problems in America civilization* (Amherst College, Boston, D.C., Heath and Company, 1960).

Il y a là un phénomène qu'il serait intéressant d'étudier plus à fond. Ainsi même les révolutionnaires noirs d'aujourd'hui, Black Panthers ou partisans du Black Power, n'ont pas inventé, comme Césaire ou Senghor, un nouveau mot équivalent de négritude, pour définir leur condition. Se pourrait-il que la langue anglaise, langue que l'on dit pragmatique, mais que l'on pourrait aussi considérer comme ambiguë, tolérerait plus que le français la multiplicité, la contradiction des sens à l'intérieur d'un même mot ? L'anglais, "english", est la langue des British, des Irish, des Scottish et des Americans, d'une variété de peuples et même de nations. Le français par contre a toujours été identifié à un peuple, une nation. Mais est-ce le génie ou l'idéologie d'une langue qui conditionne l'attitude des poètes ? Il semble bien que c'est moins dans le génie d'une langue, cette capacité des mots à s'identifier aux objectifs différents de diverses communautés, que dans l'idéologie d'une langue, ce principe qui gouverne l'utilisation des mots, qu'il faut chercher les raisons qu'ont les écrivains de rejeter ou de tolérer l'ambiguïté des mots. On s'aperçoit en effet que la transformation, au Québec, des Néo-Français en Canadiens puis en Québécois est significative non seulement d'une évolution du je mais de cette évolution par rapport à l'Amérindien.

[7]

## L'Amérindien, figure de l'américanité

[Retour à la table des matières](#)

Jean Bouthillette a fait presque entièrement reposer sa définition du je canadien-français sur ce passage de Canadien à Québécois <sup>5</sup>. Car si le Canadien-français a un double, c'est que son je n'est plus seul au monde. Il est en même temps je et un autre, je se mirant dans l'image d'un autre. Voilà la source de son aliénation. Ou plutôt le résultat de son aliénation puisque celle-ci a commencé le jour où il a accepté de se voir sous les traits d'un autre.

L'analyse de Bouthillette sans être erronée se caractérise par son schématisme et son caractère abstrait, comme l'a fait remarquer Pierre Vallières <sup>6</sup>. Schémantisme et abstraction qui lui font tout en utilisant une grille linguistique, en apparence rigoureuse, commettre un contresens redoutable. "Depuis deux siècles, nous ne sommes plus seuls dans notre pays", dit Bouthillette. Et il ajoute :

La conquête a aussi une face visible : elle porte en germe notre personnalisation comme peuple distinct dans ce pays et face au monde. Personnalisation dont le processus avait d'ailleurs été amorcé normalement près d'un demi- siècle auparavant, puisque l'on commençait déjà de distinguer les Canadiens des Français. Sans la conquête, qui accélère brusquement le processus par opposition à l'envahisseur, cette personnalisation eut pu aboutir à sa maturité naturelle dans la rupture politique avec la France, tout comme les Américains ont un jour coupé tout lien de dépendance vis-à-vis de l'Angleterre. (page 24)

---

<sup>5</sup> Jean Bouthillette : *Le Canadien-français et son double*, l'Hexagone, Montréal, 1972.

<sup>6</sup> Pierre Vallières : "Le recours à l'universel abstrait ou la philosophie de l'impuissance". *Le Devoir*, 7 avril 1973, 19.



Dans ces lignes transparait "l'idéologie américaine" qui assimile les Québécois aux États-Uniens. Rien n'est moins sûr que de croire que l'évolution de la Nouvelle-France aurait été similaire à celle des colonies britanniques qui allaient devenir les États-Unis. La Nouvelle-Angleterre n'était pas exactement la même chose que la Nouvelle-France. Mais surtout, que signifie cette personnification amorcée *normalement* et cet aboutissement à une maturité naturelle ? Si le modèle sous-jacent à cette normalité et à cette nature est le modèle que nous proposent les actuels États-Unis d'Amérique, sur nombre de points il conviendrait d'être perplexe.

Mais sur un strict plan linguistique, les Français n'ont pu se transformer en Canadiens qu'en s'appropriant un vocable, à tout le moins inventé par les Amérindiens. Cela est si vrai que le nom officiel de la colonie était Nouvelle-France. Ainsi, de Français à Canadiens puis à Québécois, il y a une transformation du Français qui s'opère par l'intermédiaire de l'Amérindien. En tant que fournisseur des vocables Canada et Québec<sup>7</sup>, qui sont les images de l'objectif des Français, l'Amérindien est le médiateur, l'intermédiaire de cette transformation du Français. Avant la Conquête, le Français n'était pas seul dans ce pays. La linguistique au moins nous l'apprend. Et l'escamotage de l'Amérindien, dans la logique du texte de Bouthillette, est conforme à cette obsession dont nous parle André Berthiaume dans "La fortune littéraire d'un couple mythique : Jacques Cartier et l'Amérindien". C'est

---

<sup>7</sup> Canada : "Canada, d'un mot huron signifiant village. Jacques Cartier l'emploie pour désigner Stadaconé, le village qui de son temps se trouvait à l'emplacement de Québec et le pays environnant. On distingua quelque temps "Canada" et Hochelaga (Montréal), puis le premier nom prit le dessus pour désigner tout le pays, la ville de Hochelaga ayant disparu, de même que Stadaconé."

Samuel de Champlain : *Voyages*, présentés par Hubert Deschamps, les classiques de la colonisation, P.U.F., Paris, 1951.

Québec : "Ce fleuve, jusqu'à l'isle d'Orléans, c'est-à-dire à cent dix ou douze lieues de la mer, n'a jamais moins de quatre à cinq lieues de large, mais au-dessus de l'isle il se rétrécit tout à coup de telle sorte que devant Québec il n'a plus qu'un mille de largeur ; c'est ce qui a fait donner à cet endroit le nom de Quebeio, ou Québec, qui en langue algonquine signifie rétrécissement. Les Abénaquis, dont la langue est un dialecte algonquin, le nomment Quelibec, qui veut dire ce qui est fermé..."

François-Xavier de Charlevoix : *Journal d'un voyage dans l'Amérique septentrional*, Paris, 1744, tome 3, 70.

parce que l'escamotage de l'Amérindien n'a pas été mené aussi parfaitement qu'aux États-Unis que les poètes sont obligés d'avoir une parole double comme F.X. Garneau.

Quand il faisait œuvre d'historien, Garneau pouvait louer Cartier d'avoir bravé la perfidie et la cruauté d'une foule de nations barbares, mais s'il vaticinait comme poète alors il pouvait s'identifier à Zodoiska, le dernier huron, pour se plaindre avec lui. C'est que selon le type d'œuvres, Garneau se trouvait à remplir des fonctions différentes. Comme historien il était commis à l'office de propagande et chargé de donner la réplique à Lord Durham qui avait affirmé que les Canadiens-français étaient un peuple sans Histoire. Alors il défaisait la transformation par laquelle le Français était en train de devenir Canadien, et [8] s'identifiant parfaitement à Cartier et aux premiers explorateurs, il ne pouvait voir dans les Amérindiens qu'une foule de nations barbares. Mais quand il abandonnait cette charge officielle pour redevenir l'habitant de cette contrée, prenant les yeux et les sentiments des Hurons, il pouvait se plaindre avec Zodoiska. C'est qu'il était d'autant plus facile à Garneau de se mettre dans la peau de Zodoiska qu'il pouvait se sentir, lui-même, huron par rapport à Lord Durham.

Ainsi Zodoiska, par des paroles vaines,  
Exhalait un jour sa douleur.  
Folle imprécation jetée aux vents des plaines,  
Sans épuiser son malheur.  
Là, sur la terre, à bas gisent ses armes,  
Charme rompu qu'aux pieds broya le temps.  
Lui-même a détourné ses yeux remplis de larmes  
De ces fers impuissants.

À la vérité, il serait bien difficile de séparer le sentiment d'impuissance du héros de ce poème de celui du Canadien d'après la Conquête tant le parallélisme de similitude est frappant. Lui-même, Garneau, homme de paroles : poète, historien et surtout notaire, journaliste, greffier et traducteur, devait bien réaliser combien ses propres paroles étaient vaines et constituaient des fers impuissants dans la situation historique, politique, juridique et économique dont il avait la fonction de traduire les réalités en mots. Car même sous les mots français, ce n'était plus la réalité française qui prévalait.

Il y a donc dans la parole, le discours, du poète québécois, un glissement (shift) qui se fait, comme chez Whitman. Son discours est dialogue feint parce qu'il a un double point de vue et que cette ambiguïté n'est pas réellement assumée mais stylistiquement éludée comme j'ai essayé de le faire voir pour Crémazie et Fréchette <sup>8</sup>. Car le je y escamote un double pour lui substituer une doublure. De la vie qui est théâtre on passe à la théâtralisation qui est spectacle de marionnettes. Comparant Fréchette à Paul-Marie Lapointe, Noël Audet dit :

Chez l'un le langage sera truqué, distant, abstrait, chez l'autre l'appropriation du pays sera sentie jusque dans le mot à mot sans image. <sup>9</sup>

Remarque que viennent prolonger les réflexions d'André Turcotte sur les "Aspects du langage poétique de Saint-Denys Garneau" quand il écrit :

La première source d'image, c'est le mot, le mot seul. <sup>10</sup>

Quand on songe au poème de Paul Morin, "Musique des noms", poésie des noms et donc sens des noms, on se rend bien compte que le mot déjà et à fortiori le langage entier, est le lieu d'un dialogue pour l'écrivain québécois. Et les mots "Canadiens" ou "Québécois" en sont déjà la preuve. Le couple obsédant formé par Cartier et l'Amérindien est la théâtralisation d'un dialogue que les Canadiens, Canadiens-français puis Québécois n'ont pas cessé de mener avec eux-mêmes et dont le premier signe devrait être cherché dans les mots. Il est significatif de constater que les mots cacophoniques rejetés par Paul Morin (Saskatchewan, Metabetchouan) sont des mots amérindiens surtout. Par contre, ces mots "de la terre étrangère" que Paul-Marie Lapointe s'approprie sont des mots qui traduisent la sensation pure, marquent le contact sans intermédiaire avec la terre, l'Amérique. Ces

---

<sup>8</sup> Maximilien Laroche : "Notes sur le style de trois poètes", *Voix et images du pays II*, Les éditions Ste-Marie, Montréal, 1969, 96.

<sup>9</sup> Noël Audet : "La terre étrangère appropriée". *Voix et images du pays II*, 35.

<sup>10</sup> André Turcotte : "Aspects du langage poétique de Saint-Denis Garneau", *Voix et images du pays II*, 54.

remarques pourraient s'appliquer aussi à Saint-Denys Garneau, dans l'optique de l'article d'André Turcotte. Dans tous ces cas, le langage est cet espace où l'homme d'ici s'efforce de prendre racine et c'est pourquoi il faut sonder les mots pour réaliser s'ils ne sont pas déjà porteurs d'une idéologie, d'un sens occulté.

[9]

## Qu'est-ce que l'Amérique ?

[Retour à la table des matières](#)

Ainsi, il faudrait commencer par interroger le mot Amérique puisque nous parlons d'américanité. La bonne fortune du mot Amérique doit nous donner à réfléchir. Amerigo Vespucci n'était qu'un obscur navigateur qui n'a abordé les rivages du Nouveau-Monde que bien après Christophe Colomb. Et c'est pourtant son nom qui a servi à désigner les terres découvertes par son prédécesseur. Mais même en désignant du nom de Colombie le continent découvert par Christophe Colomb, on n'aurait encore qu'imparfaitement traduit la vérité. Colomb n'a pas plus découvert l'Amérique qu'il n'a découvert la façon de casser les oeufs.

Le nom Amérique et le terme découverte témoignent dans notre inconscient langagier d'une optique eurocentrique qui continue de nous faire considérer ces terres que nous habitons comme ayant été inventées par le navigateur génois, un bon matin d'octobre de l'an de grâce 1492. Or l'Amérique existait bel et bien avant la venue de Christophe Colomb. Elle était même habitée par ceux que l'on a d'abord dénommé Indiens puis rebaptisés Amérindiens. Mais au fait, comment ces premiers venus appelaient-ils ce que nous dénommons Amérique ?

Il est peut-être trop tard pour se poser cette dernière question mais assez tôt encore pour nous apercevoir que cette "America" que chantent Whitman ou Hughes est, par le mot, déjà un mythe.

Parler d'Amérique c'est parler d'une terre découverte, inventée, d'une terre sans histoire avant la venue des Européens, d'une terre où l'homme, le je du poète, est seul, puisque l'Histoire commence avec lui. L'Amérique est un espace hors du temps, un espace que le je du poète

temporalise. Et c'est bien là l'image que nous en donne Walt Whitman. C'est ce qui lui permettait de parcourir les États-Unis sans y voir des Amérindiens ou des Noirs, de ne voir que la Nation, ou lui-même démultiplié : ces maçons, bûcherons, sans couleurs, donc de sa couleur. C'est parce que l'espace est vide qu'il peut songer à le peupler de sa seule présence. Or nous retrouvons chez Gatién Lapointe une semblable image du Québec puisque le je du poète s'y dresse aussi solitairement que le je de Whitman.

Le premier vers de "Leaves of Grass" se lit comme suit :

"One's self I sing, a simple *separate* person".

Ce "separate" est important parce que si plus tard, dans "Song of myself", il est question d'un "vous", nous voyons qu'il s'agit d'un double du je, et non pas d'un véritable "vous", c'est-à-dire d'un autre :

I celebrate myself, and sing myself,  
And what I assume you shall assume,  
For every atom belonging to me as good belongs to you

Ce même poème, "Song of myself", nous permet d'ailleurs de constater que dans l'espace, aussi bien que dans le temps, Whitman procède par dédoublement. L'autre, les autres sont lui, le futur est une répétition du présent. Ainsi le temps est aboli, ou du moins il y a désormais équivalence entre ses parties ordinairement tenues pour antithétiques : le passé et le futur. Le présent résoud leur antinomie, en se dédoublant. Il devient le lieu où se résoud toutes les contradictions.

I am the poet of the Body, and I am the poet of the soul,

[10]

Has any one supposed it lucky to be born ?  
I hasten to inform him or her it is just as lucky to die, and I know it.  
I pass death with the dying and birth with the new

Comme on le voit, Whitman postule un éternel présent incarné dans son je de poète solitaire. Ce qui le distingue de Gatién Lapointe, c'est qu'il postule un futur qui sera le double, la répétition de ce présent. Tout comme le passé n'a été qu'une préfiguration du présent. Or c'est précisément le futur qui inquiète Gatién Lapointe dans "Le premier mot". Il nous présente l'image d'un je solitaire, dont le temps est le présent, mais qu'inquiète le futur. Le recueil est dédié : "A mes enfants que je n'ai pas, pour que je sois moins seul, pour que je ne meure pas". Et dans le recueil, nous lisons des vers comme :

Aurais-je vécu inutilement ?  
Ce peuple vivrait-il en vain ?

Nous constatons en outre que toutes les interrogations portent sur un futur incertain, sur des projets dont l'issue est imprévisible au point que le poète finit par douter de sa propre existence :

Naitrai-je du tranchant même de cette épée ?

La solitude du poète, dans ce vers, est réaffirmée puisqu'il interroge (il s'interroge) sur lui-même. Mais comme cette interrogation qui est affirmation implicite de son existence, de son présent, porte malgré tout sur cette existence, on voit que c'est plutôt son futur, lui se répétant, se dédoublant qu'il met en question.

La poésie de Walt Whitman déroule des orbes parfaites tout à la fois lyriques et prosaïques puisque cette poésie répète mille et une fois la même affirmation fondamentale : l'unité du monde dans la multiplicité des visages du poète ; la permanence du présent dans toutes les phases de la durée ; une unité fondamentale qui fait de l'univers un double du poète :

Walt Whitman, a kosmos, of Manhattan the son

Ainsi le poète peut-il lui-même se présenter et présenter sa poésie, comme la voix de cycles :

Through me many long dumb voices  
Voices of cycles of preparation and accretion

La figure-clé de cette poésie est la métabole, la répétition des synonymes ; strophes après strophes, Whitman développe la même idée d'une équivalence fondamentale de toutes choses avec son je. Le poème n'est qu'une longue suite, une répétition de synonymes dont la gradation réside en ce que de l'espace on passe au temps et que du présent on se dirige vers le futur. Le point cardinal étant bien sûr incarné par le je du poète, à la fois ici et là-bas, aujourd'hui et demain, sens et direction du poème donc du monde, mystère et vérité de toute vie, de celle du poète comme de celle des autres :

You will hardly know who I am or what I mean,  
But I shall be good health to you nevertheless,  
And filter and fibre your blood.  
Failing to fetch me at first keep encouraged,  
Missing me one place search another,  
I stop somewhere waiting for you.

Ce cercle parfait que réalisent les poèmes de Whitman ou le je se retrouve au commencement et au terme du circuit des vers, ne se reproduit pas dans les vers de Gatien Lapointe dont nous avons dit qu'ils [11] étaient plutôt caractérisés par leur forme hélicoïdale <sup>11</sup> et par leur parallélisme.

Maurice-Jean Lefebvre <sup>12</sup> fait du parallélisme une figure du discours littéraire. Le rapprochement entre Whitman et Lapointe nous permettrait donc de dire que le parallélisme serait un cercle dont les deux demi-cercles ne seraient pas réunis et l'ellipse qui caractérise les

---

<sup>11</sup> Maximilien Laroche : "Le pays, un thème et une forme". *Voix et images du pays*, Les éditions Ste-Marie, Montréal, 1967, 103-124.

<sup>12</sup> Maurice-Jean Lefebvre : *Structure du discours de la poésie et du récit*, A la Baconnière, Neuchâtel, 1971, 168-171.

vers de Lapointe serait précisément le point de rupture du cercle. Ces vers tirés de "Au ras de la terre", le premier poème de *L'Ode au St-Laurent*, peuvent illustrer cette rupture.

Montrez-moi une image de l'homme très jeune  
Plantant son corps dans l'espace et le temps  
Animant un paysage à sa taille  
Montrez-moi cet homme de mon pays  
Alors je répondrai du destin qui m'habite

Cette image de l'homme de son pays est une image que le poète propose. Il le montre en somme. Mais il a besoin qu'un autre le lui remontre pour répondre de son destin. C'est cet autre qui fait hiatus, qui manque, cause la rupture tout comme le blanc séparant les deux derniers vers. Sans cette rupture, cet autre nécessaire pour répéter, confirmer, le destin du poète serait volonté et liberté. Son sort, autrement dit, dépendrait de lui. En attendant, il n'est pas son maître. Il ne peut "trionpher" comme Walt Whitman.

Entre deux vers de *L'Ode au St-Laurent*, et surtout du *Premier mot*, il saute aux yeux qu'il y a une brèche du sens et que la liaison de deux vers parallèles, c'est-à-dire analogues et antithétiques, ne peut se faire que si cette brèche est comblée. C'est le discours, l'être même du poète qui est divisé. Et la juxtaposition de deux présents illustre la simultanéité de deux tendances opposées dont la tension met en cause l'avenir. Lisons cette strophe du *Premier mot* :

Arbre, pas solitaires parmi les mondes,  
Ma face à vif dans le froid, dans le feu !  
Sous quelle arme éclairer ma vie ?  
Sur quelle falaise reprendre souffle ?  
Par tes racines monte ma fièvre,  
Par tes branches rougeois ma révolte.  
Je m'agrippe aux miroirs chancelants du fleuve,  
Mes mots s'étranglent dans leur propre sang.  
Flambant, je mords dans les rafales,  
Je brûle à mesure le venin des dieux.  
Si le printemps revient dans ce pays  
Il m'emplira le cœur comme une balle.



À la dimension de la strophe, nous pouvons retrouver l'ellipse et sa solution, le blanc et le trait d'union. On connaît le vers d'Andromaque souvent cité en exemple pour illustrer la figure de l'ellipse : "Je t'aimais inconstant, qu'aurais-je fait fidèle ?" Les manuels de tropes nous disent que les parties manquantes de cette phrase sont la concessive : quoique tu fusses (inconstant), et la conditionnelle : si tu avais été (fidèle). Nous voyons donc la strophe de Lapointe développer en un douzain deux groupes de vers. Un premier groupe qui comprend cinq distiques analogues, quant à leur forme parallèle, et un deuxième groupe formé par les deux derniers vers qui diffèrent des deux premiers parce qu'au lieu d'avoir des indépendantes juxtaposées, il comprend cette fois une conditionnelle et une principale.

Ce dernier distique est l'élément de sens qui comble la brèche des vers parallèles et juxtaposés qui précèdent. Il constitue la réponse aux questions posées antérieurement, le trait d'union qui comble le vide [12] montré tout d'abord. Et cette réponse est d'autant plus intéressante qu'elle évoque une naissance objective (le printemps revient) et une mort subjective (il m'emplira le cœur comme une balle). Le poème nie ce qu'il a d'abord affirmé. Le je mis d'abord de l'avant est éliminé en conclusion. Une proposition et sa négation sont ainsi successivement formulées.

Cela nous permet de constater que l'ellipse n'est qu'une forme de la gradation. "Je t'aimais inconstant, qu'aurais je fait fidèle ? Adoré étant un augmentatif d'aimer et "fidélité" un synonyme de "constance", la phrase elliptique est moyen détourné, feint, d'exprimer la gradation, la progression. Le moyen en effet se présentant comme négation alors qu'il est affirmation. Le pléonasme, l'emphase, la tautologie (chez Whitman) sont le mode positif, et l'ellipse (chez Lapointe) le mode négatif d'une même affirmation. Car la tautologie nous oblige à procéder par addition, l'ellipse par soustraction. Les deux derniers vers de Lapointe nous donnent la conditionnelle et la concessive qui complètent l'ellipse. "Si le printemps..." étant la conditionnelle et "comme une balle" (même s'il l'emplit comme une balle) la concessive. Alors la proposition définitive peut se tenir : "Le printemps m'emplira le cœur".

Le me du poète est ici présenté comme un contenant vide à remplir. C'est donc dire que les affirmations subjectives faites préalablement n'étaient que poudre aux yeux, paroles sans effets, tentatives vaines. Ce

qu'il y a d'étonnant c'est que la proposition et sa négation, le souhait et son mode de solution soient simultanément proposés. Car s'il y a à la fois question et réponse, il n'y a plus ni question ni réponse mais affirmation. S'il y a à la fois affirmation et négation, il n'y a que silence.

Par là se révèle l'ambiguïté du je de Lapointe et peut se vérifier sa différence d'avec Whitman. Ce qui les sépare c'est la foi, la certitude, la conviction qui semble animer Whitman et qui lui permet de masquer ses feintes. Car le dialogue est feint chez Whitman, mais la faille qui nous permettrait de saisir la feinte est mieux dissimulée. Il y a glissement malaisé (*Jour malaisé*), chez Lapointe, d'un point de vue à l'autre. La transformation n'est pas faite par le je qui ne peut que laisser paraître son hésitation, son oscillation <sup>13</sup>. Chez Whitman, une bonne conscience (nous savons que même le cynisme peut finalement se muer en candeur si les faits semblent lui donner raison), la bonne conscience donc assure la parfaite aisance du glissement, le dissimule, le masque.

The shift in point of view a very abrupt and unprepared - for shift - adds to the elusiveness of Whitman's method and has added to the misunderstanding. <sup>14</sup>

De la langue nous sommes renvoyés à la réalité, du signifiant au référent qui en cautionnant, en apparence, la feinte, assure l'aisance avec laquelle cette feinte peut se dissimuler. La théâtralisation est menée jusqu'au bout par Whitman alors qu'elle est dévoilée dans le cours même du spectacle par Lapointe.

L'intérêt de ce rapprochement aura été de nous permettre de saisir la cohérence de l'attitude de Whitman. Cohérence qui lui vient moins de l'organisation interne de sa parole que du rapport de cette parole avec la réalité. Parce que celle-ci semble faire écho à la parole, au je du poète, le discours de celui-ci prend un air de réalité. Ainsi l'espace peut volontiers être annexé par le je totalitaire du poète quand nulle voix discordante ne s'élève pour marquer sa dissidence. Whitman avait beau jeu de dire "I sing America" et de donner de l'Amérique l'image qui lui

---

<sup>13</sup> Maximilien Laroche : "Le héros ambigu et le personnage contradictoire", *Le miracle et la métamorphose*, Les éditions du Jour, Montréal, 1970, 133-170.

<sup>14</sup> Philip Y. Coleman : *op. cit.*, 44.

convenait quand il n'y avait pas de Langston Hughes pour se dresser et chanter : "I, too".

Lapointe est à la fois Whitman et Hughes, l'Européen et l'Amérindien, le découvreur et le premier venu. Découvreur par rapport à l'Amérindien, premier venu par rapport à l'Anglais. Il en résulte que "même appropriée, la terre demeure étrangère" faute de cet ajustement des deux parties de la conscience du sujet qui sont au fond coïncidence du temps et de l'espace. Comment être premier et second, père et fils, dire le [13] premier mot qui ne soit pas le seul, le dernier, quand on n'a pas d'enfant ?

L'Amérique, on le voit bien, est cet espace auquel il faut donner un temps qui lui soit propre, façon paradoxale de dire que l'Américain est la figure qu'Européen ou Africain ne peuvent se donner en faisant fi de l'Amérindien, sans passer par lui donc !

## Le Rouge, le Noir et le Blanc

[Retour à la table des matières](#)

Entre son passé, hier, son état ancien d'Européen ou d'Africain, et son futur, son avenir, cette américanité qu'il doit ou veut se donner, le nouveau venu, dernier venu si l'on préfère, le colon, le conquistador, le découvreur mais aussi le colonisé, l'esclave, le bois d'ébène, l'Européen et l'Africain, doivent changer de visage, de figure. Or pour devenir cet homme nouveau qu'il rêve d'être ou se voit obligé d'être, cet Européen ou cet Africain est confronté avec l'Amérindien. Celui-ci est le tiers obligé, le point d'intersection de ce voyage qui des anciens continents au nouveau doit mener les derniers venus de leur ancienne identité à la nouvelle.

Car la terre américaine n'était pas un espace vide. Elle était habitée par l'Amérindien. Ce n'est donc pas une terre sans Histoire où le dernier venu peut prétendre imposer son ego sans limite et en faire la norme de toute temporalité.

C'est pourquoi l'on retrouve toujours les traits de l'Amérindien dans le visage de l'Américain que se dessinent les poètes et les écrivains. En creux ou en plein, à l'état d'obsession ou de remord, de rêve refoulé ou

d'utopie, Leslie Fiedler <sup>15</sup> a pu ainsi parler d'un retour du Peau-Rouge que l'États-unien croyait bien avoir définitivement enterré. Au Québec, s'il ne paraît pas toujours dans les écrits, ces rêves éveillés, il reflue par les biais les plus inattendus vers des mythes et des personnifications. Le docteur Julien Bigras a pu ainsi parler d'un mythe de l'Indien pour le Canadien-français :

...le coureur des bois représente le métissage le plus concret du Blanc et de l'Indien et donne un Canadien-français qui se comporte comme un Indien et en intègre toutes les caractéristiques. <sup>16</sup>

Mais là où la fonction d'intermédiaire de l'Amérindien s'est le mieux vérifiée, c'est dans les situations qui mettaient en cause non seulement le visage pâle et le Peau-Rouge mais aussi le Nègre. Ainsi en Haïti et au Brésil.

Dans le premier cas, le million d'aborigènes qui vivait dans l'île ayant été massacré par les Espagnols, ceux-ci, puis à leur suite les Français, les remplacèrent par des esclaves amenés d'Afrique. Entre les derniers Amérindiens et les premiers Africains, une certaine solidarité d'opprimés avait eu le temps de prendre naissance. Aussi quand ils se libérèrent de la tutelle européenne, les Africains devenus Américains redonnèrent à leur pays son ancien nom indien d'Haïti, marquant par là que leur haïtianité, c'est-à-dire leur américanité, était aussi indianité.

[14]

Le personnage de l'Amérindien est donc un personnage haïtien quand on considère que les poètes haïtiens, pour traduire leur révolte présente, empruntent tout naturellement les figures des personnages amérindiens dont l'Histoire nous a fait connaître le martyre. Il s'agit donc d'un processus d'africanisation, si je puis ainsi parler de l'Amérindien, puisque des hommes à peau noire, se reconnaissent, s'identifient à des personnages amérindiens, volontairement, délibérément alors qu'il n'y a plus d'Amérindiens en Haïti et que seule la littérature perpétue leur souvenir. Les écrivains en quelque sorte

---

<sup>15</sup> Leslie Fiedler : *Le retour du Peau-Rouge*, Le Seuil, Paris, 1971.

<sup>16</sup> "Projet de recherche sur le mythe de l'Indien, interview avec le Dr J. Bigras", *Lettres et Ecritures*, vol. 2, no 2, décembre 1964, 27.

ressuscitent ces premiers habitants dont ils se considèrent les descendants sinon par le sang du moins par le sort.

Le Brésil a pu offrir une situation à peu près pareille à la différence que ce sont les Amérindiens qui ont littéralement, à tout le moins, pendant assez longtemps, servi de parrains aux Nègres. L'Amérindien ayant été le premier homme de couleur à être libéré, le courant indianiste a préexisté au courant négriste dans la littérature brésilienne. Autrement dit, si dans la littérature brésilienne il n'y a pas eu pendant longtemps d'image du Noir, c'est que l'Amérindien symbolisait tous les hommes qui pouvaient s'estimer victimes de l'agression de l'homme blanc au Brésil.

Le poème "Tambours" de l'Haïtien Jean F. Brierre, pourrait fort bien illustrer le mode de glissement et de théâtralisation par lequel le je du poète s'identifie à l'Amérindien. Ce poème où l'on retrouve les accents épiques auxquels nous ont habitués les vers de Whitman ou de Gatien Lapointe, il faudrait le citer en entier. Mais je me contenterai ici de reproduire les vers les plus propres à illustrer mon propos :

O cloches sombres de gaiac et d'acajou  
où bat le pouls sacré du sol  
... ..  
Si vous êtes les voix les plus tristes du monde,  
vous orchestrez aussi les revendications  
d'un tiers de l'univers  
Et quand vous vous taisez le jour,  
je vous écoute battre en moi le même rythme ;  
Mon cœur est un tambour qui souffre dans ma chair  
Vous avez vu tomber l'Indien  
sous les crocs des chiens féroces  
Et lorsque l'on hissa le corps royal et rouge  
de notre douce Reine indiciblement belle,  
la chantante,  
la fée,  
la madone indienne,  
la palpitante,  
le rythme le plus doux inscrit le long d'un corps,  
la langoureuse Anacaona,  
vous étiez trois témoins à vous sentir meurtris :  
la lune qu'avait chantée la samba  
et qui s'est senti mourir dans ses yeux,  
la lune, page cuivrée

attendant le poème indien de son amour,  
la croix et parce que la Reine  
avait le regard de Marie  
et qu'elle est du côté de tous les crucifiés  
et vous grands exilés, invincibles rebelles  
superbes insoumis torturés par les siècles

[15]

parce que vous glissiez parmi les mots des élégies  
et des concerts du soir, vos détonations.  
Et la grande ombre tragique  
s'étant couchée en vous comme dans un cercueil  
Vous sanglotez encore comme au pied d'un cadavre.

Plutôt que d'une identification du poète à l'Amérindien, il faudrait parler d'une assimilation de l'Amérindien au je du poète. Celui-ci ne dit-il pas "notre douce Reine", ce qui semblerait traduire une appropriation. Mais outre le fait que cette appropriation est explicite, patente, avouée, proclamée, elle est tout à la fois exaltation et résurrection de l'Amérindien. Et c'est par là que le glissement de sens ainsi que la théâtralisation chez Brierre diffèrent de ce que nous avons pu constater jusqu'ici.

Exaltation d'abord parce que la Reine est "madone indienne possédant le regard de Marie", le poète se fait "amant courtois" de la dame qu'il chante et son appropriation est une forme de l'adoration. Mode de résurrection surtout car en s'appropriant la reine indienne, en l'identifiant aux tambours, à la race noire, à son cœur, le poète, du même coup, reprend à son compte le combat de la reine qui n'est plus victime sans défense, mais cadavre aux pieds duquel sanglotent une race et un homme qui, eux, sont bien décidés à ne pas laisser faire les meurtriers. C'est le sens que prend l'image des tambours "qui orchestrent les revendications d'un tiers de l'univers", ces tambours qui ne se taisent jamais puisque quand ils ne résonnent pas au grand jour, le poète les écoute battre en lui :

Et quand vous vous taisez le jour  
je vous écoute battre en moi le même rythme :  
Mon cœur est un tambour qui souffre dans ma chair

Le tambour auquel le poète s'était adressé dès le premier vers, sur le ton de l'apostrophe, témoigne d'un mode d'identification du poète :

Tambours

Tantôt vous êtes des têtes noires aplaties

... ..

Tantôt vous êtes des phallus énormes

... ..

Tantôt vous êtes des colonnes lumineuses

... ..

Le dialogue ostensiblement mené, comme entre un étranger et le je du poète, n'était au fond que dialogue du je et du moi, du je qui s'écoutait, tambour, battre en lui-même. Le vous objectivait théâtralement le je et par là permettait au je de s'identifier à l'Amérindien, de s'identifier, c'est-à-dire de rendre plausible le glissement paradoxal de sens qui fait d'une vaincue une madone, un être immortel donc, d'une race disparue une race toujours vivante, d'une cause perdue, désespérée, un combat victorieux et un défi relevé. Et nous voyons là aussi la réalité historique, le référent, cautionner l'organisation du signifiant. La colonisation a entraîné la disparition des Amérindiens en Haïti. Mais cet échec a été renversé par la révolution haïtienne. Lorsque Jean-Jacques Dessalines a redonné à la colonie de St-Domingue son ancien nom indien d'Haïti, il entendait précisément montrer qu'il renversait le cours de l'Histoire.

Ce renversement qui consistait à redonner au pays, au sol, son ancien nom indien, nous en retrouvons un écho dans les vers de Brierre :

[16]

O cloches sombres de gaiac et d'acajou  
où bat le pouls sacré du sol

L'Amérindien est le définisseur d'un espace et d'un temps. Et l'on ne saurait, impunément, s'approprier le sol sans lui garder son nom (America) ou redonner au sol son nom indien (Haïti, Canada, Québec) sans lui garder son sens.

Ainsi qu'il s'agisse du Noir haïtien retrouvant l'image de l'Amérindien ou de l'Amérindien brésilien anticipant une image du Noir, il s'agit toujours d'un rapport des hommes qui donne une image

de la terre ou du pays. Car l'Amérique est fondamentalement le lieu d'un conflit entre l'Européen et l'Amérindien. Ce conflit peut fort bien se métamorphoser en lutte des Noirs et des Blancs, comme ce fut le cas en Haïti, mais à l'arrière-plan, quand ce n'est pas au premier plan, de toutes les luttes, en Amérique, il y a l'Amérindien. Et c'est dans le mode d'identification des antagonistes à ce combattant premier que se reconnaît l'image de l'américanité, de l'Américain qu'ils défendent, imposent ou souhaitent.

## L'idéologie américaine

[Retour à la table des matières](#)

On s'est souvent interrogé au Québec, ailleurs aussi, pour savoir si nationalisme et progressisme étaient compatibles. Je crois qu'il vaut mieux regretter que trop souvent les idéologies nationalistes, en Amérique, soient liées à l'idéologie américaine. Celle-ci est la représentation déformée (image tronquée, reflet inversé) que les Européens, anciennement ou récemment établis en terre d'Amérique, se font de l'espace américain. Non, l'Amérique n'a jamais été et ne peut être cette terre vierge, terre de conquête et de colonisation que l'on aime à se représenter. L'Amérindien et son substitut, l'Africain, ne sont pas des choses, marchandises, éléments de la nature américaine que l'on peut domestiquer et trafiquer. L'Amérique n'est pas la terre où l'homme européen blanc a toute la liberté de recommencer le monde, de reconquérir le Paradis perdu et de devenir le nouvel Adam.

La décolonisation (pourquoi ne pas dire la véritable découverte ?) de l'Amérique ne s'est donc pas achevée avec les victoires de Dessalines, Bolivar, Sucre, O'Higgins et, bien entendu, George Washington. Il reste à l'homme américain à se découvrir lui-même. Et il semble bien que pour plusieurs, ce soit une "terra incognita" plus difficile à atteindre que les Indes mythiques que cherchaient les navigateurs d'antan.

[17]



## **NOTES**

Pour faciliter la consultation des notes en fin de textes, nous les avons toutes converties, dans cette édition numérique des Classiques des sciences sociales, en notes de bas de page. JMT.

[18]

[19]

Deux études sur la poésie et l'idéologie québécoises

*Pouvoir du Noir*  
**de Roland Giguère**  
**ou la poésie**  
**comme critique**  
**de l'idéologie \***

[Retour à la table des matières](#)

---

\* Ce texte, Roland Giguère's *Pouvoir du Noir* or poetry as a critique of ideology, a fait l'objet d'une communication au symposium international sur l'ethnopoétique, tenu à l'Université du Wisconsin- Milwaukee, du 9 au 12 avril 1975.

*Pouvoir du noir* est une suite de textes écrits par Roland Giguère pour accompagner les 22 tableaux qu'il exposa au Musée d'art contemporain, à Montréal, du 27 septembre au 30 octobre 1966. Le Ministère des affaires culturelles du Québec, sous les auspices duquel se tint cette exposition, a publié une brochure <sup>17</sup> comportant ces textes, des reproductions de certaines des toiles exposées et une préface de Gilles Hénault.

Ces textes ne constituaient pas cependant des descriptions comme on les trouve dans un simple catalogue d'exposition puisque Giguère a jugé bon de les reprendre dans le second recueil de ses poèmes : *La main au feu* <sup>18</sup>. Ce sont des poèmes, textes dotés d'une pleine autonomie et susceptibles d'être lus non comme une description particulière de tels objets précis qu'étaient des tableaux mais comme description du monde. Et c'est ainsi que nous allons les considérer, comme une lecture du monde par Roland Giguère.

## Je et son double

[Retour à la table des matières](#)

Voici que j'entre en noir domaine

Le je du poète n'est pas noir puisqu'il vient du dehors, qu'il entre dans le noir. Je est blanc. Mais comme le poète l'indique immédiatement par le troisième vers, c'est un je vide aussi :

le blanc est vide sans le noir qui le marque,

Ce vide du blanc est le signe du pouvoir du noir, d'une complémentarité du noir et du blanc. Il y a entre le noir et le blanc un rapport dialectique. Car la vie, "l'animation du noir et du blanc", ne peut résulter que de leur action l'un sur l'autre.

---

<sup>17</sup> Roland Giguère : *Pouvoir du noir*, Ministère des affaires culturelles, Musée d'art contemporain, Montréal, 1966.

<sup>18</sup> Roland Giguère : *La main au feu*, l'Hexagone, Montréal, 1973, 115-126.

le blanc est vide sans le noir qui le marque,  
le fouette, l'anime.

[20]

Mais immédiatement éclate le paradoxe :

Mais le noir n'est pas bourreau, au contraire,  
le noir est broyé

éclate plutôt un deuxième paradoxe car il était déjà dit au second vers :

le blanc n'est rien, ni espace ni lumière,

Il s'agit en effet d'un paradoxe, car comment peut-on parler de ce qui n'existe pas ? de ce qui n'est rien, qui n'a pas d'espace ? Mais pour comprendre ce vers de Giguère, il faut l'entendre comme on peut le faire pour le titre d'un livre célèbre de Jacques Ferron : *Les contes du pays incertain*. On ne peut parler d'incertitude du pays ou d'une inexistence du blanc que dans une perspective historique. Celle qui fait considérer non pas l'absence ou la présence, mais le devenir, la possibilité donc d'une naissance. Ce n'est que d'un tel point de vue qu'on peut parler "d'incertitude du pays" ou "d'inexistence du blanc", car il s'agit au fond de signifier que le pays, inexistant au moment où parle et écrit l'auteur, peut naître si... le blanc, vide, peut se remplir si... Ce qu'indiquent fort bien les vers de Giguère :

le blanc n'est rien, ni espace ni lumière,  
le blanc est vide sans le noir qui le marque,  
le fouette, l'anime.

Pour ce je blanc, qui se place dans une perspective historique, le noir est le double. Et autre paradoxe, ce double sombre, loin d'être maléfique est plutôt utile, nécessaire, bénéfique. À la condition que soit d'abord transformée l'image même du noir, qu'on ne voie plus dans le noir le signe du malheur, la marque de l'infériorité, le symbole de la dégradation. Car le blanc ne pourra s'élever qu'en se mettant au noir,

"en entrant en noir domaine". Autrement dit, tous ces paradoxes précédemment énumérés ne le sont que si l'on ne se convainc pas que l'image traditionnelle du noir était paradoxe. C'est en renversant ce paradoxe premier qu'on aboutira à ces vérités affirmées d'entrée de jeu par le poète et qui nous semblaient paradoxales.

De paradoxes en paradoxes, le poète opère un véritable déplacement du sens. Pour aboutir à cette vérité, à cette affirmation, en dépit des apparences : "le blanc n'est rien" (car la double négation, ne...rien, est une affirmation), le poète doit passer par une négation (le noir n'est pas bourreau) qui contredit apparemment une affirmation antérieure : "le blanc est vide sans le noir qui le fouette". Il y a là une chaîne de négations qui ne peuvent avoir de sens que si on les tient pour des effacements successifs d'une illusion première sur le je du poète. Le je blanc, par cette chaîne de négations, s'efface pour permettre à un nouveau je de naître. Le je du poète est le lieu d'une transformation par synecdoque <sup>19</sup>.

Le poète, je et blanc, s'efface en tant que je historique, tel que posé par une certaine histoire, tel que le nie l'histoire future, celle que récite et raconte le poème. En entrant "en noir domaine", je, le poète, fait un bond du passé à l'avenir, du temps à l'espace, du néant à l'existence, de l'idéologie à sa critique. L'histoire du je, dans *Pouvoir du noir*, peut se lire sur quatre plans : individuel, collectif, idéologique et esthétique.

Le je dont il est question dans *Pouvoir du noir* est d'abord celui de l'auteur, Roland Giguère, je personnel et individuel, mais aussi je collectif parce que interpersonnel, je du narrateur et du lecteur, figure donc d'un je collectif en lequel le premier je se change carrément à partir du troisième poème quand il est dit :

---

<sup>19</sup> La synecdoque, selon Fontanier, étant la figure par connexion, qui fait dire le plus pour le moins ou le moins pour le plus, est fondamentalement déplacement. Pierre Fontanier : *Les figures du discours*, Flammarion, Paris, 1968, 87.

[21]

Il fait noir en nous comme il neige au jardin

... ..

le noir à tous les futurs

Dans le quatrième poème, le nous se fait interlocuteur pour interpellé le lecteur qui devient l'individu auquel s'adresse la collectivité. Ce nous englobe même le lecteur réticent ou contradictoire quand le quatrième poème se termine par ces deux vers qui réunissent nous et vous dans une même situation :

et pourquoi dites-vous inutile  
quand nous sommes au pied des fontaines

La perspective collective se précise quand de l'espace de la conscience, espace subjectif, on passe à l'espace du pays, espace objectif :

Qui dit noir n'est pas d'ici  
de ce pays affreusement blanc  
qui dit noir est d'ailleurs

Dès lors, du plan individuel puis collectif, nous passons au plan idéologique qui est aussi le plan esthétique, quand l'ombre, le sombre, le noir domaine où pénètre l'auteur est associé à l'espoir :

Quand je parlais de l'ombre  
l'ombre d'un doute l'ombre d'un espoir

Il s'agit d'un renversement de sens, d'un paradoxe puisque le langage courant, traditionnel, tel que le dictionnaire Robert nous le fait connaître, nous apprend que noir signifie, entre autres : "qui pouvant être blanc et propre, se trouve sali, terni ; assombri par la mélancolie, funeste, funèbre ; marqué par le mal, mauvais, méchant ; atroce, odieux, pervers". Il y a donc paradoxe à assimiler l'ombre à l'espoir et

cela tant du point de vue esthétique qu'idéologique puisque cela revient picturalement parlant à privilégier l'ombre et non la lumière à l'encontre de toutes les lois de la perspective, et d'un point de vue idéologique à renverser l'échelle traditionnelle des valeurs qui vont du blanc au noir par les teintes dégradées du gris et du sombre.

Mais Giguère ne se contente pas d'associer l'ombre à l'espoir, il fait du noir un espace transhistorique, celui de la permanence :

La nuit en ce miroir est sans âge  
... ..  
mais le noir sait tout  
et voici la ligne du destin qui fait la roue  
... ..  
on atteint le noyau de vie

Cet espace est celui où s'opère la métamorphose, la renaissance, le passage de la vie à la vie pour le je puisque ce "noyau de vie, ténèbre de la vie" est l'espace où le je du narrateur qui perçoit désormais les choses du point de vue du noir, devient noir pour percevoir tout mouvement, toute entrée, toute arrivée comme invasion, agression. Mais agression qui est bienvenue, saluée comme un souffle d'espoir. L'on a donc ce paradoxe final d'un noir qui voit le blanc à la fois comme agresseur et comme espoir. Mais ce paradoxe ne l'est que si l'on oublie que d'un point à l'autre de l'horizon nous retrouvons la même personne.

[22]

La nuit en ce miroir est sans âge  
et le silence déploie ses ailes de fusain  
au-dessus de nos pauvres mots  
tapis dans l'ombre étroite du soir  
dans les oubliettes rondes au tapis mur à mur  
on attend l'éclaireur le grand blanc  
mais le noir sait tout  
et voici la ligne du destin qui fait la roue  
... ..  
un seul reflet multiplie les mirages  
que l'on croyait abolis  
et tout s'éclaircit  
on atteint le noyau de vie  
Dans la ténèbre de la vie

c'est la clarté qui envahit  
l'opaque est l'assiégé  
et nous saluons l'envahisseur  
car l'envahisseur luit  
dans notre nuit confuse  
comme un souffle d'espoir  
enfermé dans sa géode.

Entre nos pauvres mots (nous) et nous saluons, le je qui s'était fait nous deviendra on, double de il (l'envahisseur). Alors le poème pourra se terminer par les vers suivants :

Ces oiseaux de plomb noir  
n'auront de repos que dans ces miroirs profonds  
jonchés d'ostensoirs  
où s'abîment des souvenirs sans nom

Par l'image "d'oiseaux" nous retrouvons l'image du mouvement (j'entre en noir domaine, envahisseur, souffle d'espoir) mais ces oiseaux sont de plomb, c'est donc dire que le je qui entrait, envahissait, soufflait l'espoir est devenu noir. Mais ces "oiseaux", substantifs, à la troisième personne, équivalents de il, qui aspirent au repos, après le mouvement, qui aspirent à se détacher du je qui est mouvement, n'y parviendront qu'en se délestant des souvenirs, du passé en somme. Le pronom personnel, qui est sujet, synonyme du temps, est devenu espace, substantif, "oiseau au repos" en se séparant de son passé.

La transformation des personnes, du je, est donc histoire d'une transformation symbolique que nous devons situer dans le contexte de l'évolution de l'œuvre de Giguère puisque le je est ici figure individuelle de l'auteur et que la dialectique du noir et du blanc ici évoquée est avant tout celle des couleurs dont le peintre se sert pour peindre ses tableaux.

*Pouvoir du noir* (1966) paraît après *L'âge de la parole* (1965)<sup>20</sup>. Ce recueil, de l'aveu même de son auteur, regroupe des poèmes qui pourraient constituer une première étape de son cheminement. Celui qui de l'âge de la parole le mène à l'âge de l'image. Parole et image étant ici entendues comme synonymes de dire et faire, de discours et action.

---

<sup>20</sup> Roland Giguère : *L'âge de la parole*, l'Hexagone, Montréal, 1965.



*Pouvoir du noir* constitue donc le premier acte de cette nouvelle période de la poésie de Giguère. Il faut voir ce recueil non plus seulement comme manifeste mais comme témoignage, la différence que je fais ici entre manifeste et témoignage étant celle qu'on pourrait établir entre discours et engagement.

Recueil de poèmes dédoublant des tableaux, *Pouvoir du noir* vient après *Adorable femme des neiges* (1959), une suite de poèmes accompagnant des sérigraphies<sup>21</sup>. La gloire du noir fait suite à celle du [23] blanc, le noir domaine prenant la relève des neiges éternelles, ou plutôt s'interposant comme une étape dans le cheminement du poète qui était ainsi décrit :

Nous sommes loin d'ici  
sur les chemins de neige  
nous sommes loin  
de la veille sans lendemain  
nous sommes seuls  
et le silence prépare un feu parfait  
à l'ombre même de nos désirs  
nous appartenons à tous les futurs  
puisque ta réalité est possible  
puisque tu es réelle  
au cœur des neiges éternelles  
je laisse mon dernier regard  
à l'orée de ta beauté.

La mort ainsi évoquée, à la fin de ce premier poème d'*Adorable femme des neiges*, nous savons qu'elle est celle que raconte *Pouvoir du noir*. Nous savons aussi qu'il s'agit de la mort d'une certaine histoire afin de permettre la naissance d'une autre, la disparition d'un certain je du poète pour l'apparition d'un autre. Car si la femme est neige, le blanc, à l'orée duquel le poète, je, blanc aussi, doit mourir, le noir, l'autre, est le médiateur par qui doit passer le je pour retrouver la femme. Le noir est la mort que doit accepter le je pour arriver à l'adorable femme des neiges, la lumière, la vie nouvelle.

---

<sup>21</sup> Roland Giguère : *Adorable femme des neiges*, Aix-en-Provence, Les éditions Erta, 1959, poèmes manuscrits réalisés en sérigraphies par l'auteur. Les poèmes seront repris dans *L'âge de la parole*, 151-162.

Le je dont il est ici question étant celui du poète et peintre Roland Giguère, "artiste graphique", comme il préfère dire, par ce poème il est démontré en quelque sorte le mensonge de l'affirmation prétendument scientifique qui veut que le noir, en optique, soit vide, néant. Car le noir est absence de couleur nous dit le dictionnaire Robert qui cite Descartes :

...il y a des corps qui, étant rencontrés par les rayons de la lumière, les amortissent et leur ôtent toute leur force, à savoir ceux qu'on nomme noirs, lesquels n'ont point d'autre couleur que ténèbre.

(Descartes, Diopt. I)

Les poèmes de Giguère disent le contraire : la couleur par excellence, le blanc, synthèse des sept couleurs du spectre, n'existe que par le noir, cette prétendue absence de couleur :

le blanc n'est rien, ni espace ni lumière,  
le blanc est vide sans le noir qui le marque,  
le fouette, l'anime.

D'où ce paradoxe, une iconoclastie même, qui en attaquant la science de Descartes sape les bases les plus assurées de toutes les pratiques, de toutes les valeurs, les idéologies autrement dit. Pour suivre Giguère, il faudrait donc renverser la perspective de Descartes qui ne voit que mort dans le noir, considérer que le blanc ne se met à briller que sous l'effet du noir, et arriver à conclure que noir et blanc sont en rapport dialectique d'égalité et non dans ce rapport hiérarchique de supérieur à inférieur, de vivant à mort qu'évoque le philosophe classique.

Le titre même des poèmes : *Pouvoir du noir* sonne donc comme un défi, un outrage, un poing levé, puisque parler du pouvoir, de ce qui est théoriquement absence, néant, c'est d'emblée infliger un camouflet au sens commun.

[24]

Mais le je, dans *Pouvoir du noir*, est en même temps je collectif, nous l'avons vu, personnification du narrateur et du lecteur, point de

jonction de l'écriture et de la lecture, fil conducteur du dialogue du poète et de son lecteur-auditeur : "vois ici je qui entre en noir domaine" :

Voici que j'entre en noir domaine

dit le premiers vers. Par ce dialogue du je (de l'écrivain) et du tu (du lecteur) à travers le je de la narration, c'est à un je global que renvoie le poème. Or dans *Le Canadien-français et son double*<sup>22</sup>, Jean Bouthillette a analysé, sur le modèle du schéma psychanalytique de Rank, le problème du je collectif québécois.

Quand nous tentons de nous saisir comme peuple, ou de nous projeter sur le monde, une présence s'interpose. Où que nous regardions, infailliblement nous rencontrons l'Autre - en l'occurrence l'Anglais - dont le regard trouble notre propre regard.

Le Canadien-français est un homme qui a deux ombres. Et c'est en vain que nous feignons d'y échapper : l'ombre anglaise nous accompagne toujours et partout. Et dans cette ombre nous devenons ombre.<sup>23</sup>

L'Anglais, comme double du Québécois, est un paradoxe puisqu'il est un double à la fois blanc et sombre. Blanc par son apparence et sombre par ses rapports antagonistes avec le je. D'où le contre-paradoxe d'un double sombre (par l'apparence) mais clair, lumineux et bénéfique par le rapport d'alliance qu'il entretient avec le je. Toute la dialectique implicite dans l'image du "Nègre blanc d'Amérique" tient dans ces paradoxe et contre-paradoxe, dans ce qui fonde l'idéologie dominante et dans ce qui permet, au niveau sémantique, dans l'ordre des images, de critiquer cette idéologie.

Car si l'on complète l'analyse de Bouthillette par celle de Gilles Bourque et de Nicole Laurin-Frenette<sup>24</sup>, on s'accordera avec Pierre

---

<sup>22</sup> Jean Bouthillette : *Le Canadien-français et son double*, l'Hexagone, Montréal, 1972, 14-15.

<sup>23</sup> Jean Bouthillette : *Le Canadien-français et son double*, l'Hexagone, Montréal, 1972, 14-15.

<sup>24</sup> Gilles Bourque et Nicole Laurin-Frenette : "[Classes sociales et idéologies nationalistes au Québec](#)", *Socialisme québécois*, no 20, Montréal, avril-mai-juin 1970, 13-55.

Vallières <sup>25</sup> pour dire que la vision de Bouthillette est par trop abstraite. C'est la raison pour laquelle elle aboutit à un cul-de-sac puisqu'elle culmine en une sorte de profession de foi désespérée, de cri plutôt pessimiste. Il ne suffit pas d'analyser l'idéologie, il faut aussi sortir de son orbite. Car l'idéologie n'est pas simplement reflet, image, mode d'expression, elle est encore production de sens, et même processus de production de sens <sup>26</sup>. L'analyse de l'idéologie oppose la vérité à l'illusion, plus exactement rétablit la vérité renversée sur ses pieds. Si en effet l'idéologie est un paradoxe qui se donne l'air de la vérité, l'analyse de l'idéologie consistera à faire ressortir le caractère paradoxal de cette vérité. Mais une telle opération n'opérera qu'un simple renversement de sens. Une critique de l'idéologie non seulement renversera le sens mais le déplacera. La critique propose un nouveau sens à la place de l'ancien. Là où l'on peut parler de synecdoque, dans le cas de l'analyse, il faut parler de métonymie, dans le cas de la critique.

Tel est bien le sens de l'analyse de Gilles Bourque et de Nicole Laurin-Frenette qui, pour l'essentiel, nous font voir que situer le problème des idéologies dans le contexte québécois, c'est déplacer les problèmes de leur aire nationale vers celle du social. De même, pourrait-on dire, dans le domaine de la poésie ou de l'écriture déplacer les problèmes c'est passer de l'universel abstrait à une perspective concrète. Tel est bien ce que fait Giguère quand nous disons qu'il situe la dialectique du noir et du blanc dans une perspective concrète, celle du je, et d'une histoire de ce je, considérée fondamentalement comme transformation de ce je par ses rapports avec un double sombre et positif. Dans la ligne de pensée de Bouthillette, Giguère, bien avant la parution du *Canadien-français et son double*, proposait déjà de déplacer la perspective, en passant du double sombre et négatif au double sombre et positif. Par là même il évitait de tomber dans cette impuissance dont parle Pierre Vallières.

[25]

---

<sup>25</sup> Pierre Vallières : "Le recours à l'universel abstrait ou la philosophie de l'impuissance", *Le Devoir*, samedi 7 avril 1973, 19.

<sup>26</sup> Jean-Guy Meunier : "Du symbole et de l'idéologie", dans Pierre Pagé et Renée Legris, *Problèmes d'analyse symbolique*, Presses universitaires du Québec, Montréal, 1972, 19-31.

Gaston Miron peut avec raison parler d'un aspect politique immanent des poèmes de Giguère :

...Cette poésie pouvait sembler ne pas me concerner. Ne concerner que son écriture, sa seule signification textuelle, d'où que je lui trouvais des airs d'ailleurs parfois. Au contraire, plus que jamais j'étais en cause. C'est moi qui étais ailleurs, les "airs d'ailleurs" de cette poésie étaient justement des "airs d'ici" objectivement notre réalité. Mais j'étais ce que je n'étais pas. Je n'étais pas ce que je devais être. Je croyais être moi-même alors que j'étais un autre, et c'est cet autre que Giguère débusquait. Je ne me reconnaissais pas encore en cet autre, l'étant à mon insu, et quand j'en ai pris conscience, j'ai commencé par le nier. Bref, j'étais aliéné, et voilà : l'œuvre de Giguère est une fantastique exploration de l'aliénation individuelle, qu'il a traquée et exorcisée dans toutes ses manifestations, s'avançant en elle à perte de vue. Cette aliénation est par ailleurs saisie et dénoncée implicitement en référence à un système global, d'où cet aspect politique immanent dans plusieurs poèmes (rappelez-vous le "nous" de "la vie dévisagée", de "la grande main du bourreau...", de "continuer à vivre" ; rappelez-vous ces "démunis", etc.). Dans cette optique, je me vois "vu", nous nous voyons "vus". Ainsi je peux me récupérer, habiter ces "lieux exemplaires" notre ici véritable et commencer à vivre mieux : dans cette optique également, la poésie de Giguère est une poésie d'invasion. <sup>27</sup>

Cet aspect politique devient plus transparent, plus lisible encore, quand nous replaçons la dialectique du noir et du blanc dans la perspective que nous oblige à considérer l'image du nègre blanc. L'image du poète et de son double sombre, chez Giguère et chez d'autres poètes, nous oblige à constater que, du rouge au noir, la poésie québécoise est dialectique du blanc et du blanc tels que l'histoire nationale les met en rapport.

## Nègre blanc d'Amérique

---

<sup>27</sup> Gaston Miron : "Une poésie d'invasion", *La Barre du jour*, connaissance de Giguère, no 11-12-13, Montréal, décembre-mai 1968, 127-128.

[Retour à la table des matières](#)

On connaît ces vers de Jacques Brault :

Nous,  
les seuls nègres aux belles certitudes blanches  
Ô caravelles et grands appareillages des  
enfants-messies  
nous les sauvages cravatés  
nous attendons depuis trois siècles  
pêle-mêle  
la revanche de l'Histoire  
la fée de l'Occident  
la fonte des glaciers <sup>28</sup>

[26]

Gérard Bergeron les a trouvés assez significatifs pour les placer en épigraphe à son livre, [Le Canada après deux siècles de patience](#). Cette image du nègre blanc, pour désigner le Québécois, a été popularisée par le livre de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique* <sup>29</sup>, mais la tradition est ancienne qui porte le Québécois à se voir comme un hybride culturel ou racial.

On peut faire remonter à Crémazie cette perception du Québécois comme un être appelé à s'associer à son contraire. On a souvent cité ce passage de sa lettre de janvier 1867 à l'abbé Casgrain :

Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement, nous parlons et écrivons, d'une assez piteuse façon, il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine (...) Je le répète, si nous parlions huron ou iroquois, les travaux de nos écrivains attireraient l'attention du vieux monde (...) On se pâmerait devant un roman ou un poème traduit de l'iroquois, tandis que l'on ne prend

---

<sup>28</sup> Cité dans Gérard Bergeron : [Le Canada après deux siècles de patience](#), Le Seuil, Paris, 1968.

<sup>29</sup> Pierre Vallières : *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Parti-pris, 1968.

pas la peine de lire un livre écrit en français par un colon de Québec ou de Montréal. <sup>30</sup>

Mais l'hypothèse de Crémazie, solution de désespoir, proposée plus par dépit que par véritable conviction, est la première forme de la quête d'un autre : manœuvre tactique pour affronter l'Autre primordial, l'Anglais ; étapes, escarmouches dans une guerre où l'on doit se donner des alliés en vue de l'affrontement suprême. Car par divers autres (l'Amérindien, le Noir) c'est une recherche des faiblesses de l'Autre qui est menée. La force diverse, multiple de plusieurs est la faiblesse d'un seul, du seul adversaire historique.

Les régionalistes, et un poète comme Albert Ferland en est un exemple, quand ils voudront faire contrepoids au sentiment d'exil de certains de leurs contemporains essaieront de s'identifier à la terre d'ici et à ses premiers habitants. Mais toujours par quelques biais éclatera ce sentiment de la différence dont un poète de l'exil, Paul Morin, se fera le haut-parleur dans un poème comme "musique des noms" :

Car bien que de compréhension guillerette,  
Je ne puis plus sentir - écoute Mantouan –  
Les noms stupéfiants d'Ancienne Lorette,  
De Gaduamgoushout et d'Ashuapmouchouan.  
The Bulls (Saskatchewan ?) me met les nerfs en boule...  
Adieu, Lacolle, Hull, Chaudière-Station !  
Je te noierai, mémoire, aux eaux de la Bourboule  
(Si je ne meurs d'abord à Castor-Jonction).

À travers cette impossible cohabitation de noms amérindiens et anglo-saxons avec la mémoire française, c'est au fond la difficile identification à l'Amérindien qui est évoquée. On assistera donc à un glissement vers l'image du nègre. La chose fut facilitée par le sens proprement "littéraire" du mot nègre qui désigne "une personne qui ébauche ou écrit entièrement les ouvrages signés par un écrivain célèbre". Car si on parle aujourd'hui de nègre blanc, il s'agit d'un usage particulier aux littérateurs : poètes, sociologues ou politicologues. Et

---

<sup>30</sup> Cité par David M. Hayne : "Les grands options de la littérature canadienne-française". *Littérature canadienne-française*, Conférences J.A. de Sève, Presses de l'Université de Montréal, Montréal, 1969, 34.

les variations humoristiques qu'a faites Berthelot Brunet sur ce thème porte à croire que l'image du nègre blanc est bien une variante de celle du Québécois-Huron proposée par Crémazie. Relisons certains passages de "La lettre à un nègre sur les nègres" <sup>31</sup> :

Nous sommes des nègres ; mais qu'est-ce donc qu'un nègre ? Pour couper au plus court, je dirais volontiers, généralisant, un nègre, c'est tout simplement un écrivain canadien... qui, des écrivains canadiens, n'est pas le nègre d'un autre, ou qui, des écrivains canadiens, n'a pas eu son nègre ? (page 46)

[27]

Le nègre, cher confrère, est un produit presque canadien, parce que ce peuple qu'on dit, bien à tort, illettré, a la littérature dans le sang, (page 47)

Si l'écrivain laurentien a tellement la démangeaison de l'histoire, n'est-ce point que son tempérament, sa constitution de nègre s'y peut ébattre à cœur joie ?

Le nègre le plus dangereux, le nègre le plus ridicule, c'est le nègre qui l'est parce qu'il le veut bien :

- Si je veux être battue, moi, disait Mme Sganarelle.

La plupart des écrivains laurentiens cumulent : ils sont à la fois Mme Sganarelle et Sganarelle lui-même, puisqu'à tout prendre, ils ont des cornes et qu'ils sont cocus contents, (page 48)

Cette négritude, si l'on peut parler ainsi, est de caractère strictement esthétique, puisque pour Brunet, elle consiste dans la servilité de l'écrivain canadien trop porté à imiter :

Hélas nous copions le vieux, mais non sans talent. Notre littérature est au fond l'histoire abrégée de la littérature française du dernier siècle dessinée sur transparent par un gauche illettré et en retard du reste. (page 49)

Il est tout de même frappant de voir Brunet tirer ses points de comparaison de la réalité politique et sociale de véritables nègres :

---

<sup>31</sup> Berthelot Brunet : "Lettre à un nègre sur les nègres", *Amérique française*, avril 1945, 46-49.



Un journaliste libre, et d'un journal libre, savez-vous ce que c'est ?  
Tout simplement un nègre blanchi. Dans certains états américains,  
vous vous rappelez, l'on rencontre des blancs, des blancs trop  
blancs : un raciste sudiste, qui a de l'expérience, en voit un,  
examine ses ongles :

- Non, fait-il, vous n'êtes pas un blanc authentique, vous portez  
la marque, regardez la marque, sang noir ne peut mentir,  
(page 47)

Nègre tellement nègre, le littérateur canayen, que lorsque  
l'esclavage est aboli, il imite les nègres du sud, certains nègres du  
sud, après la guerre de sécession, il retourne à son maître et à  
l'esclavage de l'imitation, (page 49)

Les vrais nègres le sont moins que nous, et je sais des poésies  
malgaches ou haïtiennes qui sont plus originales, voire plus  
modernes que toutes les nôtres. (page 49)

Ce texte ne laisse pas d'être ambigu par l'hésitation du sens qu'il faut  
attribuer au mot nègre. D'ailleurs la généralisation outrancière de  
Brunet renforce cette ambiguïté puisque, à ses yeux, tous les écrivains,  
de Garneau et Crémazie à ses propres contemporains, sont affligés de  
cette négritude :

J'admire tort François-Xavier Garneau, dont nous célébrons le  
centenaire, j'admire cet historien romantique et généreux qui  
ressemble aux Thierry et aux Michelet de son temps comme un  
vieux daguerréostyle aux photos de... mais il y a tout de même un  
air de ressemblance... Ce Garneau était bien du pays des familles  
nombreuses, puisque sa postérité est innombrable, et la seule chose  
que je lui reproche, c'est d'avoir mis au monde tant de ses petits  
nègres, qui rougissent (si l'on peut dire encore) de leur père. (page  
48)

Tempérament de nègre. Il en est ainsi de Crémazie à notre dernier  
bateau surréaliste... (page 49)

[28]

On s'apercevra davantage encore de l'ambiguïté de la fantaisie ou de  
l'humour de Brunet quand on se rendra compte que cette servilité qu'il

reproche à ses confrères consistait dans le fait qu'ils imitaient d'un peu trop près les écrivains français :

On a parlé longtemps de régionalisme chez nous, de nous cantonner dans notre terroir. On n'a même pas essayé : on copiait Bazin, en l'assaisonnant de Bordeaux. Mon vieil ami Grignon lui-même, dont je place les sketchs radiophoniques à un autre niveau que son roman, n'est parvenu à être canayen que lorsqu'il a cessé d'écrire pour la librairie... Séraphin, dans le livre, sort d'un vague Balzac, et à la radio, par la bouche de Charland, c'est toute l'avarice peureuse du Canayen. (page 49)

Passé encore de reprocher aux écrivains québécois d'imiter trop servilement des écrivains français. Il est cependant plus difficile d'assimiler ce rapport à celui des nègres du sud des États-Unis avec leurs maîtres blancs. Le rapport strictement politique, et donc économique et social, qui prévaut dans ce dernier cas, correspond plutôt mal avec les rapports que peuvent avoir les écrivains français et les écrivains québécois.

Mais nous touchons là au nœud de la question. Il s'agit fondamentalement pour Berthelot Brunet, comme pour Crémazie, d'une question de langue. Les éloges que Brunet fait à Grignon, pour ses sketchs radiophoniques, nous en convainquent. Mais là où Brunet et Crémazie se trompent c'est quand ils s'en prennent aux écrivains français. Brunet surtout se trompe lourdement avec sa comparaison de caractère politique. Mais du même coup il met le doigt sur la plaie et l'on comprend que des écrivains aient repris aujourd'hui cette image de nègre mais dans un sens uniquement politique et en situant les rapports politiques dans leur véritable contexte et non plus faussement dans le rapport littéraire que peuvent avoir des écrivains francophones de France et du Québec.

Quoiqu'il en soit avec sa comparaison de caractère politique, Brunet aidait à clarifier le problème. Ainsi là où on peut parler de désespoir et de tragique pour Crémazie il faut parler de fantaisie et d'humour pour

Brunet. Et si l'humour, comme le voulait Dominique Noguez, est la dernière des tristesses <sup>32</sup>, il est peut-être aussi la première des gaietés.

Les poètes québécois d'aujourd'hui ont donc voulu enlever à l'image du nègre blanc son ambiguïté. S'ils se désignent volontiers comme des nègres blancs d'Amérique, c'est en vertu de la solidarité qu'ils éprouvent à l'égard des nègres qu'ils estiment victimes comme eux d'un même pouvoir blanc. C'est d'ailleurs par ce biais que le titre des poèmes rassemblés par Giguère sous ce titre de *Pouvoir du noir* peut faire écho, ainsi que le souligne Marcel St-Pierre <sup>33</sup>, au slogan des noirs américains partisans du "Black Power".

On peut s'interroger sur les circonstances qui ont porté les écrivains québécois à substituer l'image du noir à celle du rouge. Sans doute était-il difficile au Québécois, ancien conquérant de la Nouvelle-France, et donc ancien (toujours ?) colonisateur des Amérindiens de s'identifier à cet ex-ancien-toujours colonisé. Hubert Aquin en dit un mot dans le texte intitulé "Profession écrivain" <sup>34</sup>. La position de Jacques Ferron, à cet égard, n'en est que plus originale, lui qui essaie de fondre dans une image du Québécois, la figure de l'Amérindien et même du noir ou encore celle de Pierre Perreault qui, dans *Toutes Isles*, esquisse le syncrétisme des cultures françaises, amérindiennes et esquimaudes. N'a-t-on pas dit par ailleurs qu'à travers des personnages d'Amérindiens ou d'Esquimaux, Yves Thériault peignait au fond des Québécois ?

On peut, de ces alliances chromatiques, esquissées ou développées dans les œuvres des écrivains québécois contemporains, tirer la conclusion que les peuples ou les races ne s'identifient les uns aux autres qu'en fonction de leur solidarité sociale. Cette solidarité a été chantée selon des modalités diverses. Paul-Marie Lapointe et Raoul Duguay rêvent d'un poème-jazz. Yves Préfontaine, lui, dessine la figure d'une Amérique, kaléidoscope de langues et de cultures. Jacques Ferron, pour sa part, refait l'Histoire en réconciliant les races et les mythologies par la magie de la langue française. Dans *Les grands*

---

<sup>32</sup> Dominique Noguez : "L'humour ou la dernière des tristesses", *Études françaises*, Presses de l'Université de Montréal, vol. 5, no 2, mai 1969, 139-162.

<sup>33</sup> Marcel St-Pierre : "Noir sur blanc", *La Barre du jour, connaissance de Giguère*, no 11-12-13, décembre-mai 1968, 110.

<sup>34</sup> Hubert Aquin : "Profession : écrivain", *Parti-pris*, no 4, janvier 1964, 25.

*soleils*, et selon [29] le même procédé que Giguère, par un discours sur les couleurs, il en donne une illustration très fantaisiste, selon sa coutume :

Sauvageau : Les Chouayens arborent le rouge, les Patriotes le blanc.

Mithridate : Le sang comme l'innocence. Le rouge attaque, le blanc se rend. Moi, j'aurais préféré le noir.

Sauvageau : Le rouge attaque, le blanc se défend mais, avant de se rendre, il virera au rouge. Ce sont des couleurs pour commencer.

Mithridate : J'aurais préféré le noir, c'est la seule couleur qui ne change pas.

Sauvageau : Regarde donc un peu ton chapeau, coloriste !

Mithridate : Qu'est-ce qu'il a mon chapeau, Sauvageau ?

Sauvageau : Il est noir, mais il tourne au vert on dirait.

... ..

Mithridate : Mon chapeau, il a verdi dans les hauteurs, mais le ruban, lui, n'a pas changé... <sup>35</sup>

Ces propos d'allure sybilline, Ferron n'hésite pas à les préciser, plus loin, en faisant dire à Mithridate :

Étrange destinée et suprême honneur, c'est le premier peuple blanc qui cède au métissage et se lève avec le Tiers-Monde. <sup>36</sup>

Quand on sait que Sauvageau est un Peau-Rouge et que Mithridate, le robineux, un blanc, on voit comment la problématique des couleurs s'élargit en une problématique raciale et sociale. Pour le cas où l'association des noirs à ce rouge et à ce blanc n'aurait pas semblé assez évidente, Ferron prend soin de faire répéter à plusieurs reprises qu'avec les armées de Colborne qui marchent sur Saint-Eustache, s'en viennent trois clergymen anglais qui ont déjà massacré trois nègres, et que cela les a mis en appétit. Or Mithridate, dans la pièce de Ferron, est le porte-parole de l'auteur, l'alter ego du docteur Joseph-Olivier Chénier et le

---

<sup>35</sup> Jacques Ferron : "Les grands soleils", *Théâtre I*, Librairie Déom, Montréal, 1968, acte I, scène 8, 32-33 ; et acte IV, scène 1, 101.

<sup>36</sup> Jacques Ferron : "Les grands soleils", *Théâtre I*, Librairie Déom, Montréal, 1968, acte I, scène 8, 32-33 ; et acte IV, scène 1, 101.

maître de jeu de ce cérémonial à la gloire des Patriotes de 1837. Dans *La tête du roi* (1963), Ferron a développé avec force le même parallèle.

L'image du nègre blanc, dans la perspective québécoise, possède indubitablement une signification sociale et politique. Mais pour comprendre l'idéologie visée à travers cette image, il faut se référer à la langue elle-même.

[30]

## Noir, nègre, négritude

[Retour à la table des matières](#)

La Langue française connaît des expressions comme "parler nègre" ou "petit-nègre", "travailler comme un nègre", "avoir des nègres" (littéraires ou non). Le français du Québec possède lui aussi des expressions équivalentes : "se faire du sang de nègre", "faire des plans de nègre", et depuis peu le plutôt suspect : "roi-nègre" si fréquent dans la bouche des hommes politiques. Or le mot noir est le doublet de nègre.

Le dictionnaire usuel Quillet (1962), au mot nègre, inscrit cette note : "Le terme de nègre pour désigner une personne de race noire n'est aujourd'hui absolument pas péjoratif. Les documents officiels l'ont cependant remplacé par le terme de noir". Quant au Robert (1970), il note que "le mot nègre ne correspond à aucune classification scientifique en anthropologie ; dans le langage courant de nos jours, on préfère généralement substituer noir à nègre, que l'on considère comme péjoratif".

Si le noir est le substitut du nègre, on comprend qu'il puisse s'avérer utile de désidéologiser un mot qui en recouvrant un autre pourrait n'être qu'un masque d'une réalité qui n'aurait pas changé dans ce tour de passe-passe verbal.

Simone Delessalle et Lucette Valensi <sup>37</sup> ont étudié le sens du mot nègre dans les dictionnaires français d'Ancien régime. Il s'agit de ce

---

<sup>37</sup> Simone Delessalle et Lucette Valensi : "Le mot nègre dans les dictionnaires d'Ancien régime, histoire et lexicologie". *Langue française*, no 15, septembre 1972, Larousse, Paris, 79-104.

sens idéologique, c'est-à-dire esclavagiste, raciste et péjoratif que les dictionnaires contemporains veulent escamoter en substituant noir à nègre. Mais la réalité politique, sociale et économique, des pays d'Amérique et d'Afrique, la réalité historique de l'apartheid, de la ségrégation, celle qui fait réclamer un pouvoir noir (Black Power) montre que de nègre à noir, la condition de l'homme noir n'a pas changé grandement et que le sens, ce rapport des forces que reproduit le mot persiste, de nègre à noir, pour faire de ces deux mots de parfaits synonymes.

Le mot noir, nègre, est figure d'une réalité sociale et politique. User de ce mot, c'est accepter la force des choses, le rapport actuel des forces. Refuser ce rapport, c'est entreprendre de redéfinir le mot noir et le mot nègre qui est son doublet. *Pouvoir du noir* de Roland Giguère n'est pas autre chose que cette redéfinition du mot et donc du rapport des forces qu'il traduit. Ainsi, la poésie de Giguère est critique de l'idéologie dominante, productive d'un nouveau sens des mots. Car le sens des mots reproduit le sens des choses <sup>38</sup>, le sens que l'homme donne aux choses, en fonction du rapport qu'il entretient avec elles, et par elles avec les autres hommes.

De ce point de vue, *Pouvoir du noir* est variation de "Travail du noir, travail du nègre" :

le blanc est vide sans le noir qui le marque,  
le fouette, l'anime.

Qui ne voit combien ces vers sonnent comme des paradoxes quand on les entend dans leur sens entier : social, économique, politique, et non pas seulement esthétique. Car le fouet serait bien plus l'arme du blanc pour animer le noir, dans notre monde actuel, même si l'esclavage des nègres est aboli depuis le XIX<sup>e</sup> siècle. Paradoxes donc que ces vers. Mais alors vérités que ceux qui suivent :

Mais le noir n'est pas bourreau, au contraire,

---

<sup>38</sup> Eliseo Veron : "Remarques sur l'idéologie comme production de sens". *Sociologie et sociétés*, vol. 5, no 2, novembre 1973, Presses de l'Université de Montréal, 45-70.

le noir est broyé et de sa poussière naissent ces  
formes, ces signes, ces accents que nous pressentions

[31]

Paradoxes et vérités tout à la fois, renversement de sens (ce noir au fouet) et rétablissement de sens (ce noir qui n'est pas bourreau mais est broyé) ! Déplacement de sens plus précisément. Comme chez Ferron où le renversement du sens, le paradoxe, n'est que la forme d'un déplacement du sens, la poésie de Giguère déplace, reprend le sens, le recommence.

*Pouvoir du noir* est donc récit de ce recommencement, l'histoire de ce sens nouveau du mot noir pour le poète qui a entrepris l'exploration de ce nouveau monde. "Voici que j'entre en noir domaine" dit le premier vers du recueil. Et les derniers concluront :

Ces oiseaux de plomb noir  
n'auront de repos que dans ces miroirs profonds  
jonchés d'ostensoirs  
où s'abîment des souvenirs sans nom

Entre le premier et le dernier vers, entre cette démarche du poète et cette renonciation à des souvenirs, ce délestage d'une part de lui-même, de ses expériences, "ces souvenirs sans nom", innommables, il y a exploration, découverte d'un univers différent de celui que racontaient ces souvenirs, l'histoire au passé, si l'on peut risquer ce pléonasme. Car *Pouvoir du noir* est récit mais d'anticipation, histoire au futur.

Dans la ténèbre de la vie  
c'est la clarté qui envahit  
l'opaque est l'assiégé  
et nous saluons l'envahisseur  
car l'envahisseur luit  
dans notre nuit confuse  
comme un souffle d'espoir  
enfermé dans sa géode.

On voit quel paradoxe, quel renversement de sens il peut y avoir à parler aujourd'hui "d'une ténèbre de la vie" ou "d'une clarté qui

envahit". La clarté cartésienne n'est-ce pas l'outil par excellence qui permet d'atteindre à cette qualité de la vie que la civilisation technique est censée nous apporter ? Paradoxe donc, retournement du sens mais plus encore déplacement, transformation du sens commun que de saluer l'envahisseur, le barbare, le saccageur inévitable.

et nous saluons l'envahisseur  
car l'envahisseur luit  
dans notre nuit confuse  
comme un souffle d'espoir

Ce dernier vers caractérise bien *Pouvoir du noir* comme une synecdoque. Le noir contre toute attente, mais véritablement, est espoir parce que paradoxalement le blanc, la clarté, est ténèbre. L'espoir, le futur, l'avenir est dans ce passage d'une apparence trompeuse à une réalité jusqu'à présent masquée, voilée, cachée.

Voilà pourquoi l'image du noir à travers toute la suite de poèmes est celle d'un pays à explorer, d'un domaine dans lequel il faut entrer. Rappelons-nous le premier vers : "Voici que j'entre en noir domaine". Et les vers qui suivent :

le blanc n'est rien, ni espace ni lumière,  
le blanc est vide...

[32]

Cette dialectique du plein et du vide, de la réalité et de l'apparence est dialogue d'objets mais parce que dialogue de sens dans le mot noir, il est dialogue du sujet avec lui-même. Car le mot est le monde en nous, nous-mêmes définissant le monde et du même coup nous définissant. Pour cela le noir et le blanc dont il s'agit ne sont pas entités extérieures, abstraites mais réalités intérieures, subjectives, concrètes. Parler du noir ou parler du blanc, c'est parler de soi-même :

Il fait noir en nous comme il neige au jardin  
un profond désir de voir du noir  
un noir profond nommé désir  
... ..



un noir où l'on s'enfonce  
où l'on se noie sans fin  
un noir de reposoir  
jusqu'à plus être

D'un travail sur la matière, la peinture, à un travail sur le mot, la poésie, Giguère est donc passé à un travail sur lui-même, à une activité qui porte sur sa propre conscience. C'est la raison pour laquelle il ne faut jamais perdre de vue la ligne du récit. Nous partons du blanc, de la clarté pour aller vers le noir, la profondeur. Il s'agit de voir le noir.

Il fait sombre et nous n'y voyons plus rien  
sinon le tamanoir noir lové au creux de la nuit  
quand je parlais de l'ombre  
à la lueur d'un matin rebelle  
quand je parlais de l'ombre  
vous dormiez encore dans vos dentelles  
et tout clair que j'étais ce jour naissant  
l'ombre elle-même rampait sous mon toit

Voir le noir, voyager vers lui, c'est partir d'un pays qui est ainsi décrit :

Qui dit noir n'est pas d'ici  
de ce pays affreusement blanc  
qui dit noir est d'ailleurs  
d'avant l'éclair d'avant le vent  
qui dit noir n'a pas vu le jour  
le jour des derniers paravents

On retrouve la symbolique du voyage si chère aux écrivains du Québec. Mais le voyageur ici n'est pas un survenant, revenant d'outre-tombe, exilé, fuyard, éternellement en quête d'un souvenir (Je me souviens !). Il est plutôt explorateur, découvreur, voyageur partant à la conquête d'un monde nouveau certes mais connu, du moins localisé dans sa géographie interne, et même dans un espace précis de sa conscience, dans cet espace d'avant le jour, d'avant "les souvenirs sans nom, innommables".

C'est une remontée à la préhistoire que l'auteur nous invite à faire. C'est le "perpétuel commencement" de Saint-Denis Garneau devenant

enfin recommencement. Et il ne manque pas de vers pour indiquer ce que cela signifie concrètement :

la proie pour l'ombre  
l'omble pour la lamproie

[33]

Ce passage de la certitude (la proie) à l'incertitude (l'ombre), du saisissable (l'omble) à l'insaisissable (la lamproie), est en réalité désaisissement de l'autre et saisissement de soi-même, acceptation de l'autre et refus de soi, mise à égalité de soi et de l'autre, abolition de la hiérarchie en soi et dans le monde, guerre qu'il faut mener mais à rebours :

tapis dans l'ombre étroite du soir  
dans les oubliettes rondes au tapis mur à mur  
on attend l'éclaireur le grand blanc  
mais le noir sait tout  
et voici la ligne du destin qui fait la roue

L'image de la guerre, nous la retrouverons à la fin des poèmes, dans celle de l'envahisseur dont la venue est saluée avec joie. Mais *Le discours de la guerre*, nous apprend André Glucksmann <sup>39</sup>, est un discours éminemment idéologique. Car à travers la guerre c'est notre philosophie de la politique que nous traduisons. La guerre n'est que le bras de la politique. Or l'on aura remarqué ici quelle image est tracée du vainqueur. Ces poèmes sont donc le récit d'une mort, celle de ces souvenirs innommables, de cette clarté jusqu'à présent victorieuse, de ce blanc qui, lui, est bourreau. (Mais le noir n'est pas bourreau, au contraire).

Mort et transfiguration, le noir n'acquerra un pouvoir (le titre résume l'histoire) que par cette victoire, cette transformation du sens qui le placera en position d'interlocuteur du blanc. Le pouvoir, la victoire, passe par un renversement de cette force des choses qui a donné jusqu'à

---

<sup>39</sup> André Glucksmann : *Le discours de la guerre*, 10-18, no 826, Paris, Union générale d'éditions, 1974.

présent son sens au mot noir. Pour que le mot noir puisse prendre son sens (le pouvoir) il faut que le pouvoir blanc devienne "ces souvenirs sans nom" donc des oublis, en somme n'existe plus.

Ces poèmes qui parlent du pouvoir du noir ne pouvaient être écrits que par un poète blanc. Car lui seul pouvait se redéfinir et non pas comme l'ont fait des poètes noirs se définir par opposition, par négation, par la négritude. Celle-ci n'est pas pouvoir mais contre-pouvoir, pouvoir parallèle et par là même pouvoir illusoire, parce que dépendant d'un pouvoir premier.

Il suffit de considérer la perspective de Césaire dans *Le cahier d'un retour au pays natal*<sup>40</sup>, au début du poème :

Au bout du petit matin...  
Va-t-en, lui disais-je, gueule de flic, gueule de vache, va-t-en  
je déteste les larbins de l'ordre et les hannetons de l'espérance.  
Va-t-en mauvais gris-gris...  
Au bout du petit matin bourgeonnant d'anses frêles les Antilles...

et à la fin

Colombe  
monte  
monte  
monte  
je te suis, imprimée en mon ancestrale cornée blanche.  
monte lécheur de ciel  
et le grand trou noir où je voulais me noyer l'autre lune  
c'est là que je veux pêcher maintenant la langue  
maléfique de la nuit en son immobile verrition !

[34]

Et cette perspective, il nous en a donné le point d'origine dans une conférence sur "la société et la littérature dans les Antilles" :

S'il est vrai que l'Antillais francophone est un homme aliéné, un être aliéné, dépossédé de son être, et je ne crois pas que cela puisse être nié, et si on

---

<sup>40</sup> Aimé Césaire : *Cahier d'un retour au pays natal*, *Présence africaine*, Paris, 1956.

pense qu'il y a discordance profonde entre la langue officielle qui est le français et la langue vraie, la langue du peuple qui est le créole... <sup>41</sup>

L'espace où se situe le poète martiniquais est l'espace blanc de la langue française et il ne peut y résoudre son ambiguïté d'y être noir qu'en se posant comme un envers. On se rappelle les vers souvent cités :

Eia pour ceux qui n'ont jamais rien inventé  
pour ceux qui n'ont jamais rien exploré  
pour ceux qui n'ont jamais rien dompté

où le poète arrive même à se donner, par cette "ancestrale cornée blanche", une blancheur antérieure à sa noirceur. C'est qu'on ne peut se maintenir dans un espace et vouloir s'en expulser en même temps. Cela aboutit, en dépit des apparences à une acceptation du statu quo :

J'accepte... j'accepte... entièrement, sans réserve...

et même à ce remorquage, cette prise en charge du noir par le blanc :

monte  
monte  
monte je te suis...

Sans doute, pour n'être pas injuste, faut-il tenir compte du contexte historique auquel renvoient les vers du *Cahier d'un retour au pays natal*. Il s'agissait de la première prise de conscience des intellectuels noirs, de la première étape de la décolonisation de leur esprit. Césaire lui-même a reconnu que la négritude est une position historique qu'il échangerait volontiers contre toute autre position plus en accord avec la réalité d'aujourd'hui.

Même si depuis l'Antiquité, la philosophie nous demande de nous connaître nous-mêmes, on ne connaît tant soit peu que l'autre, notre vis-à-vis. C'est la raison pour laquelle il nous faut emprunter un miroir

---

<sup>41</sup> Aimé Césaire : "Société et littérature dans les Antilles", *Études littéraires*, vol. 6, no I, avril 1973, Presses de l'Université Laval, Québec, 17.

quand nous voulons parler de nous-mêmes. On ne se définit que par rapport à l'autre. Et encore pour cela faut-il que cet autre le soit véritablement, qu'il ne soit pas un autre et le même par la langue, comme c'est le cas pour Césaire, écrivain de langue française essayant de se définir en français contre une idéologie de cette langue française.

Seul un écrivain blanc, de langue française, pouvait, pour lui-même, accepter de recommencer l'Histoire, de commencer le récit d'une époque où l'on ne parlerait pas du pouvoir du blanc, à mots couverts et sous le couvert des mots. Seul un poète québécois pouvait concevoir et parler d'un véritable dialogue du noir et du blanc puisqu'il n'y a qu'au Québec qu'on puisse trouver une tradition poétique et littéraire d'un dialogue des contraires figuré précisément par l'image du nègre blanc.

[35]

## Le sens des mots et la force des choses

[Retour à la table des matières](#)

La poétique de Giguère pourrait être résumée par ces deux prescriptions :

Pour justifier : prendre la parole là où l'homme d'en face l'a laissée et retourner les mots contre soi ;

Pour guérir : cerner le mal, faire corps avec lui, et, à la faveur de la nuit, l'entraîner dans des chemins qui lui sont inconnus pour le perdre définitivement. <sup>42</sup>

"Prendre la parole" d'abord, car le sens des mots doit être justifié, doit traduire un sens juste des choses. Sinon "il faut cerner le mal qui est dans le mot, et le perdre à la faveur de la nuit", ne pas hésiter donc à sortir des sentiers battus, à se lancer à l'aventure, en quête d'un nouveau sens des mots et des choses. La nuit, ce noir favorable, c'est cette nuit du langage et du sens, cette aventure, ce mystère, cet inconnu, ce sens nouveau, différent, plus juste, que nous devons chercher en nous-mêmes, dans notre parole, dans le langage. Trouver le sens, un sens nouveau du monde c'est découvrir aussi le langage nouveau, différent, pour décrire le monde.

Giguère chante le noir, son pouvoir, son mystère, autant dire le mystère insondable, primordial de la connaissance, de l'être même, et pour commencer du langage.

Jean-Pierre Faye dit fort bien :

Si l'on est dans le noir, et que l'on oublie de dormir à force de voir ou, comme on dit, de penser... la langue soudain, c'est cela : cette écriture illisible et noire qui court sur l'imaginaire, qui ne se lit pas

---

<sup>42</sup> Roland Giguère : "Grimoire" dans Alain Bosquet, *Poésie du Québec*, Seghers, Paris, H.M.H., Montréal 1968, 152-154.

mais s'entend, qui ne s'écrit pas mais se joue, avec toutes sortes de muscles discrets et travaillant...

Tandis que l'on trace le noir du langage sur le blanc de la vue... il doit y avoir à regarder de plus près, un rapport secret entre sa forme invisible et sa façon de donner lieu ou sens à la vision.

Devant le noir langagier il faut se replacer en ayant tout oublié, au moment de le voir mêlé à tout...

Le langage vivant... est ce lacis ajouré qui court le long des rails de la transmission entre l'informateur et l'informé. Il est ce réseau plastique, cette combinatoire illimitée qui est en mesure-et en ce cas elle se nomme elle-même littérature ou poésie... - non seulement de transmettre comme horizontalement l'information, mais aussi son double ou son envers, sa résonance sans fin, ses translations selon l'axe imaginaire ou, comme disait Gauss, latéral.<sup>43</sup>

Plutôt qu'une prison, ou comme dit Faye, "un conservatoire ou un museum" où il s'agirait simplement de classer et d'épousseter, le langage est "lakis", treillis, écoulement fluide, eau ruisselante, enserrant dans ses lacets, ses membres, le sens et ses doubles. Il s'agit en somme de saisir le réel qui est toujours double et non pas univoque, qui nous parle à double sens, que nous devons saisir à double entendement, car si le réel parle, un autre nous parle. Et la parole, devenue écriture, et par là même consacrée davantage encore comme parole, doit redonner ce double sens du dialogue, ce va et vient, ce flux, ce courant, cet amont et cet aval du sens, ces deux rives du réel que lie le langage.

[36]

Tel est bien le langage de Giguère, transformation phonologique du mot pour opérer un déplacement sémantique qui est aussi déplacement idéologique : justification et guérison. Et voilà pourquoi le poète se place toujours devant ces couleurs primordiales, le noir et le blanc, le noir du son, le blanc de la vision. Voilà pourquoi il parle du pouvoir du noir en songeant à l'action du blanc et vice-versa. Giguère se place en deçà de l'écriture, à l'âge de la parole. Son écriture, image, est donc

---

<sup>43</sup> Jean-Pierre Faye : "Le noir de la langue française". *Revue d'esthétique*, nouvelle série, no 3-4, Esthétique de la langue française, 1965, 355, 358, 360 et 361.

double, visant l'œil mais atteignant aussi l'ouïe. Stéréoscopie se faisant stéréophonie.

Le sens des mots reproduit la force des choses et vouloir changer ce sens c'est travailler à transformer le mot. Le mot dans le poème de Giguère, par ses transformations, nous raconte la transformation du sens. L'histoire de l'évolution du mot est l'histoire de l'évolution des choses. On peut à cet égard saisir la différence qui existe entre Saint-Denys Garneau et Roland Giguère.

Chez Saint-Denys Garneau, il y a "perpétuel commencement". Le mot tourne sur son axe et le poème conte le cycle d'une répétition sans fin. Ainsi dans le poème intitulé "commencement sans fin", le premier mot est : un, et le dernier : un. Cela témoigne de cette reproduction de soi, de cette répétition qui est fatalité ou à tout le moins blocage devant le mur de l'histoire, donc maintien du statu quo. Mais l'utilisation du mot nous définit le je de l'auteur et les transformations de sens sont une image des transformations de ce je. On peut de ce point de vue comparer Roland Giguère et Gatién Lapointe.

Le second chante le "Chevalier de neige" alors que le premier évoque "l'Adorable femme des neiges". Nous ne nous arrêterons pas à considérer ces poèmes dans leurs détails. Soulignons seulement qu'en associant la neige, l'eau, à l'homme, au chevalier, Lapointe en fait un patient. Et pour reprendre ici la terminologie de Claude Bremond, il se définit comme un agent-patient, un chevalier (masculin) de neige (féminin). Giguère, lui, associe la neige à la femme. Son je revendique tout le dynamisme de l'agent pour faire face à un patient. Il n'associe pas l'image de sa conscience à celle de l'eau, à cet élément féminin, il fait plutôt de l'eau un patient, un objet à conquérir et c'est pourquoi l'eau est flots. Les mots, objet du poème, sont des mots-flots, contre lesquels il faut lutter, qu'il faut vaincre, dominer. L'eau est flots, vagues, invasion, agression et il s'agit d'y faire face en modifiant la plage, le sable sur lequel roulent les flots.

Alors que chez Gatién Lapointe, le chevalier de neige cédait finalement son rôle à la femme, à la mer :

La mer a pris mon pays par la main  
Pour la douceur et les tourments du monde...



chez Giguère, la perspective du récit est foncièrement dynamique. Et si *Pouvoir du noir* conte l'histoire d'un dialogue, d'une entente, d'une association du noir et du blanc, c'est dans la perspective d'une lutte commune dans le futur. Ainsi seulement le je du poète peut saluer "l'envahisseur" et voir en lui "un souffle d'espoir". On peut comprendre aussi qu'il accepte la mort pour une renaissance, le sacrifice d'une illusion pour la conquête d'une réalité déformée, masquée, cachée par l'idéologie que véhicule le sens traditionnel des mots, qu'il accepte en somme que tourne la roue de l'histoire qu'il voudrait écrire.

La poésie de Giguère peut être dite critique, au sens ou l'entend Michel Van Schendel :

Définir la poésie comme écriture, c'est la montrer comme lutte, à l'intérieur du langage, contre la parole idéologique déformée et déformante. Mais ce n'est pas à l'extérieur de la parole que cette lutte se trouve. Car la poésie ne trouve jamais son lieu que dans l'idéologie. Et sa première tâche, à un niveau qui lui est propre, est d'en indiquer les mécanismes de formation. Elle le fait par la substitution d'un sens multiple (polyvalent) au sens commun ou univoque [37] (ambigu) d'une parole dominante qui masque l'infinie reproduction de ses mécanismes. <sup>44</sup>

Cette parole dominante, elle est dans la *Dioptrique* de Descartes dont le poème de Giguère prend le contrepied, tout comme elle est dans la physique contemporaine, comme l'a montré Jean-Marc Levy-Leblond <sup>45</sup>. Elle est assurément dans le sens courant, univoque du mot noir, doublet de nègre, auquel Giguère redonne un sens polyvalent.

On rapporte souvent la plaisante réponse de Mallarmé à ce peintre qui lui demandait le secret de faire des vers. "Avec des mots" de dire l'auteur du "coup de dé". Et en effet la matière même du poème est la

---

<sup>44</sup> Michel Van Schendel : "Conditions d'une poésie critique". *Socialisme québécois*, no 20, Montréal, avril- mai-juin 1970, 58.

À signaler aussi un texte où Michel Van Schendel esquisse une étude du "rôle de l'idéologie dans la poésie canadienne-française", dans Naim Kattan (sous la direction de). *Les Juifs et la communauté française*, 1<sup>er</sup> cahier du cercle juif de la langue française, Montréal, Les éditions du Jour, 1965.

<sup>45</sup> Jean-Marc Levy-Leblond : "L'idéologie de/dans la physique contemporaine". *Les temps modernes*, 29<sup>e</sup> année, août-septembre 1974, no 337-338, 2614-2664.

langue. Or comme le font remarquer Gilles Bourque et Nicole Laurin-Frenette :

On peut d'ailleurs pousser plus loin l'analyse en montrant que la notion de "langue nationale" est une abstraction et qu'il n'existe, en fait, que des langages (façon de parler "une langue" propre à chaque classe sociale, liée à sa situation et à son idéologie de classe).<sup>46</sup>

C'est toujours avec un langage, niveau de langue, que travaille le poète, et donc avec l'idéologie même. Le travail du poète est situation de son je par rapport à cette idéologie, à ce langage qui prétend refléter le monde. On ne peut véritablement changer le langage sans changer le monde et sans au préalable se transformer soi-même. La problématique du je est donc tout à la fois politique et esthétique. Cette critique que fait la poésie de Roland Giguère, c'est celle de l'idéologie dominante que révèlent les mots nègre et noir. Cette idéologie est reflet illusoire de la réalité, reflet renversé, image tronquée du réel. Et c'est pour cela que cette idéologie substitue une explication mystique à l'explication matérialiste des faits, en matière politique et sociale. Le noir ici est employé dans son sens le plus large, le plus humain et par conséquent dans son sens politique et social. Si l'idéologie dominante est productrice de sens, de ce sens commun qui prétend traduire un ordre naturel des choses, ce sens est défini en Amérique du Nord par le WASP (White Anglo Saxon Protestant/Power), le pouvoir du blanc. Ce pouvoir auquel les poètes québécois, de Crémazie à Giguère, se sont si peu sentis associés qu'ils ont toujours cherché une alternative à sa menace du côté des autres pouvoirs : rouge puis noir.

La critique de l'idéologie dominante chez Giguère commence précisément avec ce parti pris matérialiste qui lui fait chercher un sens au mot noir à partir du rapport matériel des couleurs de la peinture noire et blanche, de la matière donc et du travail sur elle. C'est une façon de tourner le dos, ou plutôt même d'oublier (souvenirs sans nom) ces définitions qui sont préjugés parce qu'échafaudées sur des a priori

---

<sup>46</sup> Gilles Bourque et Nicole Laurin-Frenette : "[Classes sociales et idéologies nationalistes au Québec](#)", *Socialisme québécois*, no 20, Montréal, avril-mai-juin 1970, 25.

mystiques, et qui pour cela même ne voient dans le mot noir que faiblesse, ne reconnaissant pas en somme le noir comme pouvoir.

[38]

[39]

### **NOTES**

Pour faciliter la consultation des notes en fin de textes, nous les avons toutes converties, dans cette édition numérique des Classiques des sciences sociales, en notes de bas de page. JMT.

[40]

[41]

## LES CAHIERS DE L'ISSH

Titres déjà parus.

### COLLECTION "INSTRUMENTS DE TRAVAIL"

1. DUMONT, Fernand et Pierre ST-ARNAUD,  
Initiation bibliographique à la sociologie de la connaissance,  
(1969), 36 pages.
2. VINET, Alain,  
Épistémologie et sociologie de la médecine : bibliographie,  
(1969), 51 pages.
3. BÉDARD, Robert,  
Clinique sociologique et profession de sociologue : bibliographie.  
(1969), 52 p.
4. HARVEY, Fernand et Peter SOUTHAM,  
Chronologie du Québec : 1940-1971, (1972), 184 pages.
5. HARVEY, Fernand,  
Inventaire des cartes socio-économiques sur le Québec, 1940-  
1971, (1972), 44 pages.
6. SOUTHAM, Peter,  
Bibliographie des bibliographies sur l'économie, la société et la  
culture du Québec : 1940-1971, (1972), 86 pages.
7. ARGUIN, Maurice, Raymond BLAIS et Fernand HARVEY,  
Inventaire des projets de recherche sur le Québec à l'Université  
Laval, 1972-1973, (1973), 73 pages.
8. THWAITES, J.D.,  
L'enseignant québécois : sources et études récentes. (1973), X -  
142 pages.

9. THWAITES, J. D.,  
Thèses en sciences de l'éducation (Universités du Québec et Universités francophones ailleurs au Canada), (1973), 159 pages.
10. MORIN, Louis,  
La méthodologie de l'histoire de vie, sa spécificité et son analyse. (1973), 83 pages.
11. TREMBLAY, Miville.  
Inventaire descriptif des villes constituées au Québec de 1941-1971. (1974), 304 pages.
12. ST-PIERRE, Jocelyn et Paul BERNIER,  
Les travailleurs québécois, 1940-1971. Chronologie. (1974), 190 pages.
13. MORIN, Louis,  
La méthodologie de l'histoire de vie, deuxième partie. (1974), 59 pages.
14. BELAND, Denis et Claude CORRIVAULT,  
Revue des revues de recherches sociographiques. Bibliographie. (1974), 384 pages.
15. HARVEY, Fernand et Rodrigue SAMUEL,  
Matériel pour une sociologie des maladies mentales au Québec. (1974), 144 pages.
16. SOUTHAM, Peter et Francyne BARRY,  
Les caractéristiques de la pauvreté au Québec, 1940-1973 : bibliographie. (1975), 208 pages.
17. DUSSAULT, Gilles,  
Le monde de la santé, 1940-1975 : bibliographie. (1975), 170 pages.
18. ROUSSEAU, François,  
Les travailleurs québécois. Statistiques de la main-d'oeuvre. (Occupations et industries) : 1931-1941 à 1961. (1975), 193 pages.

[42]

19. GAGNON, Claude-Marie,  
Bibliographie critique du jouai, 1970-1975. (1976), 117 pages.
20. EN COLLABORATION,  
Les travailleurs québécois, 1941-1971. Dossier. (1976), 548 pages.

COLLECTION "SCIENCES DE LA CULTURE"

1. EN COLLABORATION,  
L'autorité et ses symboles, volume I. (Edition provisoire), (1972),  
325 pages. Numéro épuisé.  
L'autorité et ses symboles, volume II. (Edition provisoire), (1973),  
247 pages.
2. EN COLLABORATION,  
Recherches en épistémologie. (1975), 129 pages.
3. LAROCHE, Maximilien,  
Deux études sur la poésie et l'idéologie québécoises. (1975), 40  
pages. (Caractères typographiques).
4. MAERTENS, J.-T.,  
Système des objets et rupture dans trois familles québécoises.  
(1975)  
168 pages. (Vingt pages d'illustrations).

COLLECTION "ÉTUDES SUR LE QUÉBEC"

1. BERGERON, Alain,  
Les habitudes de lecture des Québécois (Rapport de recherche).  
(1973), 64 pages.
2. DUSSAULT, Gilles,  
La profession médicale au Québec, 1941-1971. (1974), 133 pages.

3. JEAN, Bruno,  
L'analyse des histoires de vie : le cas des professionnels. (1975),  
99 pages.
4. EN COLLABORATION,  
Matériaux pour l'histoire des institutions universitaires de  
philosophie au Québec. (1976), Tome I (550 pages). Tome II (198  
pages).
5. EN COLLABORATION,  
Littérature et Idéologies. La mutation de la société québécoise,  
1940-1972. (1976), 340 pages.
6. BAUDET, Céline,  
Evolution de la psychiatrie anglophone au Québec. (1976), 133  
pages.
7. JEAN, Bruno,  
Les idéologies éducatives agricoles (1860-1890) et l'origine de  
l'agronomie québécoise. (1977), 237 pages.

#### COLLECTION "PSYCHOLOGIE"

1. DE GRACE, Jean-René,  
L'aspect positif du déséquilibre psychologique. (1974), 18 pages.
2. LESNIAK, Franciszek L.,  
Positive desintegration : contributions of the Rorschach and  
Theological Aspects. (1974), 34 pages.
3. BACHELOR, A.,  
Toward the Lawful union of emotionality and scientificity. (1974),  
20 pages.
4. CHENE, Hubert et Gaëtan DAIGLE,  
L'influence culturelle dans le rendement aux tests d'intelligence :  
une étude comparative des tests "Chene-Daigle" et "Cultur Fair"  
de Cattell. (1974), 28 pages.