

L'américanité ou l'ambiguïté du « Je »

Maximilien Laroche

Volume 8, Number 1, avril 1975

Littérature québécoise et américanité

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/500360ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/500360ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (print)

1708-9069 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Laroche, M. (1975). L'américanité ou l'ambiguïté du « Je ». *Études littéraires*, 8(1), 103–128. <https://doi.org/10.7202/500360ar>

L'AMÉRICANITÉ OU L'AMBIGUÏTÉ DU « JE »

maximilien laroche

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 ¹**

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.

¹ Dans la *Revue du Monde noir*, 1^{re} année, n° 3, janvier 1932, p. 34, Paris, Editions de la revue mondiale.

La dialectique du « je »

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 ».

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'incluerait 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 chanter 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, I'll 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 all or mistress of all, a plumb 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 or
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,**

**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.²**

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 d'ailleurs systématiquement Kanada avec un K. D'autres parties du poème peuvent sinon nous confirmer dans cette impression mais renforcer notre perplexité. Dans une strophe intitulée : « On journeys through the states », il parle de son périple à travers les États-Unis, avec même des incursions au Kanada :

² Walt Whitman, *Complete poetry and selected prose*, Riverside editions A34, Boston, Houghton Mifflin Company, 1959, (toutes les citations de Whitman sont tirées de cette édition).

**We dwell a while in every city and town,
We pass through Kanada, the north-east, the vast valley of the Mississipi 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 Le Roi 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 »³. Ce « je » ambigu des poèmes de Whitman se caractérise donc par un 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* » (p. 43).

³ Philip Y. Coleman, « Walt Whitman's ambiguities of "I" », *Papers on language and literature*, Vol. 5, supplément, summer 1969, (Studies in American literature in honor of Robert Dunn Faner, Southern Illinois University, Edwardsville, Illinois, pp. 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».» (p. 51)

Je n'hésiterai pas à traduire «expanding ego» par «impérialisme du je» avec toutes les connotations ethno-socio-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 dilation de son «je» aux dimensions de l'univers entier, je ne peux ne pas constater que c'est par ce que le statu quo assurait déjà le confort de ce «je» qu'il rêve d'exclure le monde, de l'abolir pour ne laisser en place que son «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 «tu» 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 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».⁴

« 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 suggérerait 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.

⁴ Gilbert Varet ; *Racisme et philosophie*, Médiations-Gonthier, Paris, Denoël, 1973, p. 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 veut un revirement de sens.

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 hide-and-seek with his readers-appearing, disappearing-reappearing in many forms » (p. 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 :

« 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 » (p. 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 ?

Quoi qu'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 americaness) 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 American 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 davantage 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 alors que le français a toujours été identifié à un peuple, une nation. 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.

L'Amérindien figure de l'américanité

Jean Bouthillette a fait presque entièrement reposer sa définition du « je » canadien-français sur ce passage de Canadien à Québécois⁵. Car si le Canadien français a un double,

⁵ Jean Bouthillette; *Le Canadien français et son double*, Montréal, L'Hexagone, 1972.

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 Vallières⁶. Schématisme 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 eût 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 » (p. 24).

Dans ces lignes transparaît « 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 personnalisation 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

⁶ Pierre Vallières : « Le recours à l'universel abstrait ou la philosophie de l'impuissance », *Le Devoir*, 7 avril 1973.

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 Québec⁷ 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 que je citais, 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 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.

Selon qu'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 de Français il était en train de

⁷ *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».

(Champlain, Samuel de, *Voyages*, présentés par Hubert Deschamps, les classiques de la colonisation, Paris, P.U.F., 1951, p. 53).

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...»

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

devenir Canadien, et 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 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 Fréchette⁸. 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 :

⁸ Maximilien Laroche, « Notes sur le style de trois poètes », *Voix et images du pays II*, Montréal, Les éditions Ste-Marie, 1969, p. 96.

« 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 »⁹.

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 »¹⁰.

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 *a 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 cessé de mener avec eux-mêmes et dont le premier signe devrait être cherché dans les mots. Il n'est pas peu frappant de constater que les mots que Paul Morin rejette comme peu musicaux (Saskatchewan, Metabetchouan) sont surtout amérindiens et que ces mots « de la terre étrangère » que Paul-Marie Lapointe s'approprie sont des mots sinon amérindiens mais des mots qui traduisent la sensation pure, marquent le contact sans intermédiaire avec la terre, l'Amérique. La remarque pourrait valoir aussi pour St-Denys Garneau dans l'optique de l'article d'André Turcotte. Dans l'un et l'autre cas, le langage devient 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.

Qu'est-ce que l'Amérique ?

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

⁹ Noël Audet, « La terre étrangère appropriée », *Voix et Images du pays II*, p. 35.

¹⁰ André Turcotte, « Aspects du langage poétique de Saint-Denys Garneau », *Voix et Images du pays II*, p. 54.

n'était qu'un obscur navigateur qui n'a abordé les rivages du Nouveau Monde que bien après Christophe Colomb. Et pourtant, c'est 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 œufs.

Le nom Amérique et le terme découverte témoignent dans notre inconscient langagier d'une optique européocentrique 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 dénommés 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. Le « je » solitaire du poète est déjà image de l'Amérique. Or, nous retrouvons chez Gâtien 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 resoud leur antinomie, en se dédoublant. Il devient le lieu où se résolvent toutes les contradictions.

**I am the poet of the Body, and I am the poet of the soul,
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 Gâtien 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 Gâtien 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 : « À 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 :

Naîtrai-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 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 de cette poésie est la métabole, la répétition de 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 Gâtien Lapointe dont nous avons dit qu'ils étaient plutôt caractérisés par leur forme hélicoïdale¹¹ et par leur parallélisme.

Maurice-Jean Lefebvre¹² 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 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 « triompher » 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*:

¹¹ Maximilien Laroche: « Le pays, un thème et une forme », *Voix et Images du pays*, n° 4, Montréal, Les Éditions de Ste-Marie, 1967, pp. 103-124.

¹² Maurice-Jean Lefebvre, *Structure du discours de la poésie et du récit*, Neuchâtel, La Baconnière, 1971, pp. 168-171.

**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 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, l'ellipse est le mode négatif d'une même affirmation, chez Lapointe. 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 question et réponse, il n'y a plus de question ni de réponse mais affirmation. S'il y a 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 oscillation¹³. 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»¹⁴.

¹³ Maximilien Laroche : «Le héros ambigu et le personnage contradictoire», dans *Le miracle et la métamorphose*, Montréal, Les éditions du Jour, 1970, pp. 133-170.

¹⁴ Philip Y. Coleman, *op. cit.*, p. 44.

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 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 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

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 remords, de rêve refoulé ou d'utopie, Leslie Fiedler¹⁵ 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»¹⁶.

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

¹⁵ Leslie Fiedler, *Le retour du Peau-Rouge*, Paris, Seuil, 1971.

¹⁶ «Projet de recherche sur le mythe de l'Indien, interview avec le Dr J. Bigras», *Lettres et Écritures*, Vol. 2, n° 2, décembre 1964, p. 27.

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.

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 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 littérairement, 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
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 encor 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 sanglote 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**

L'image du tambour auquel le poète s'était adressé dès le premier vers du poème, sur le ton de l'apostrophe :

**Tambours
Tantôt vous êtes des têtes noires aplaties
.....
Tantôt vous êtes des phallus énormes
.....
Tantôt vous êtes des colonnes lumineuses**

Ce 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. Car c'est là aussi que la réalité historique, le référent, vient 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. Et lorsque Jean-Jacques Dessalines a redonné à la colonie de St-Domingue son ancien nom indien d'Haïti, il entendait très précisément montrer qu'il renversait le cours de l'Histoire.

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

**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'appropriier 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

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 renversé) 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 « terre incognita » plus difficile à atteindre que les Indes mythiques que cherchaient les navigateurs d'antan.

Université Laval