

## Échos de la négritude césairienne chez Gaston Miron et Paul Chamberland

### Echoes of Césaire's *négritude* in the Work of Gaston Miron and Paul Chamberland

### Ecoss de la negritud de Aimé Césaire en Gaston Miron y Paul Chamberland

Ching Selao

Volume 36, numéro 3 (108), printemps-été 2011

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1005126ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1005126ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Selao, C. (2011). Échos de la négritude césairienne chez Gaston Miron et Paul Chamberland. *Voix et Images*, 36(3), 99–114. <https://doi.org/10.7202/1005126ar>

Résumé de l'article

Gaston Miron et Paul Chamberland ont tous deux affirmé avoir été influencés par la poésie d'Aimé Césaire, dont l'impact du célèbre *Cahier d'un retour au pays natal* dans le milieu littéraire québécois des années 60 a créé un petit mouvement de « négritude blanche ». De manière intéressante, et sans doute paradoxale, ce sont pourtant les différences qui ressortent de cette influence, comme si Césaire avait représenté un idéal poétique et de libération impossible à atteindre au Québec. Cet article offre d'abord un survol du contexte littéraire qui a permis la réception favorable des écrits de Césaire, figure d'altérité positive pour plusieurs poètes québécois, avant de proposer une lecture parallèle du *Cahier* et des poèmes de Miron et de Chamberland.

# ÉCHOS DE LA NÉGRITUDE CÉSAIRIENNE CHEZ GASTON MIRON ET PAUL CHAMBERLAND

+ + +

CHING SELAO

Université du Vermont

La Caraïbe francophone entretient des liens privilégiés avec le Québec depuis de nombreuses années. Qu'on le considère comme un lieu d'édition ou de réédition de plusieurs auteurs haïtiens ou comme un lieu d'exil où l'imaginaire demeure hanté par l'ex-île, le Québec représente en quelque sorte un passage obligé, réel ou fictif, du triangle urbain américain — Port-au-Prince, Miami, Montréal — pour les écrivains les plus connus. Au-delà de la place considérable des écrivains haïtiens dans la littérature québécoise et du rapport que nourrissent Haïti et le Québec, tous deux « monomaniaques » (selon le mot de Dany Laferrière <sup>1</sup>) parce qu'obsédés par l'indépendance, quoique pour des raisons différentes, l'histoire littéraire retient également l'éveil de la « négritude blanche » des poètes et intellectuels québécois des années 1960 par Aimé Césaire. Écho retentissant, « grand cri nègre qui ébranla les assises du monde <sup>2</sup> », la négritude césairienne n'a en effet pas manqué de secouer les écrivains du Québec, au même titre que les « damnés de la terre <sup>3</sup> » des autres continents, créant un petit mouvement de « négritude blanche », selon l'expression de Paul Chamberland. Si Césaire lui-même, après un éclat de rire à la lecture du titre du livre de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique* <sup>4</sup>, a maintes fois répété que les écrivains québécois avaient bien compris que sa négritude n'était pas qu'une question de couleur de peau, on peut se demander ce que signifie une négritude sans le « Nègre » et ce que recouvre l'expression oxymorique « négritude blanche ».

Cet article entend explorer ces questions en examinant les échos du célèbre *Cahier d'un retour au pays natal* de Césaire dans *L'homme rapaillé* de Gaston Miron et dans l'œuvre poétique des années 1960 de Paul Chamberland. Il offre d'abord un survol du contexte littéraire québécois qui a permis une réception favorable des écrits du poète martiniquais. L'analyse propose ensuite une lecture parallèle du *Cahier* et

+ + +

1 Dany Laferrière cité dans Ursula Mathis-Moser, *Dany Laferrière. La dérive américaine*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Les champs de la culture », 2003, p. 68. 2 Nous transformons ici légèrement la formule du personnage césairien Rebelle dans *Et les chiens se taisaient* (Paris/Montréal, Présence africaine/Guérin, 2000 [1956], p. 81). 3 Frantz Fanon, *Les damnés de la terre*, préface de Jean-Paul Sartre, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1991 [1961], 376 p. 4 Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, TYPO, 1994 [1968], 472 p.

des poèmes de Miron et de Chamberland, en portant une attention particulière à la difficulté de dire chez les poètes québécois, qui s'oppose à la libération de la voix césairienne. Dès les années 1950, Miron parlait d'une « effarante parenté<sup>5</sup> » avec le chantre de la négritude dans ses lettres à Claude Haefely. Quant à Chamberland, près de trente ans après l'écriture des poèmes qui formeront *Terre Québec* et *L'afficheur hurle*, il a avoué, dans le film *La manière nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant*, avoir été « happé<sup>6</sup> », à la relecture du *Cahier*, par l'influence du poète martiniquais sur ses premiers poèmes. De manière intéressante, et sans doute paradoxale, ce sont surtout les différences qui ressortent de cette « parenté », comme si Césaire, figure d'altérité positive, avait représenté un idéal poétique et de libération impossible à atteindre au Québec.

## AIMÉ CÉSAIRE ET LA NÉGRITUDE BLANCHE AU QUÉBEC

L'impact de Césaire au Québec, bien que connu et reconnu par la critique québécoise — et ce, depuis *Le temps des poètes* de Gilles Marcotte jusqu'à la récente *Histoire de la littérature québécoise* de Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge en passant par « *Parti pris* » littéraire de Lise Gauvin et *Les mots à l'écoute* de Pierre Nepveu<sup>7</sup> —, semble être devenu un sujet dépassé, anachronique. Pourtant, il n'a pas été exploré sous toutes ses facettes. Mis à part sa place dans l'historiographie littéraire et des remarques parsemées sur le caractère problématique de la récupération du discours du tiers monde au Québec, les échos de la négritude césairienne n'ont suscité que quelques études sur la représentation du pays natal et des commentaires sur les conditions d'émergence similaires de la littérature québécoise et d'autres littératures francophones du sud<sup>8</sup>. Les interrogations sur cette identification, à la fois

+ + +

5 Claude Haefely et Gaston Miron, *À bout portant. Correspondance 1954-1965*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2007 [1989], p. 58. 6 Jean-Daniel Lafond, *La manière nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant*, Montréal, Imavision, 2006 [1991], 59 min. Rappelons que c'est Gérald Godin qui devait partir en Martinique pour ce film, mais comme il était trop malade, c'est finalement Chamberland qui est allé à la rencontre de Césaire. 7 Gilles Marcotte, *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, Éditions HMH, 1969, 247 p. ; Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p. ; Lise Gauvin, « *Parti pris* » littéraire, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1975, 217 p. ; Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute. Poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Québec, Nota bene, coll. « Visées critiques », 2002 [1979], 360 p. 8 Les travaux de Max Dorsinville portent sur les liens entre la littérature du Québec et les littératures « noires » (*Caliban Without Prospero : Essay on Quebec and Black Literature*, Erin, Press Porcépic, 1974, 227 p.) et sur le constat davantage que sur l'analyse des images telluriques du pays natal chez Césaire et quelques écrivains québécois (*Le pays natal. Essais sur les littératures du Tiers-Monde et du Québec*, Dakar, Nouvelles Éditions africaines, 1983, 193 p.). Maximilien Laroche a, pour sa part, consacré une très brève étude aux métaphores du noir et du blanc, entre autres dans « Pouvoir du noir » de Roland Giguère (*Deux études sur la poésie et l'idéologie québécoises*, Québec, Institut supérieur des sciences humaines [Université Laval], 1975, 40 p.), et un essai aux rapports entre la littérature haïtienne et la littérature québécoise (*Le miracle et la métamorphose. Essai sur les littératures du Québec et d'Haïti*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 239 p.). Quant à l'ouvrage de Kanaté Dahouda, il poursuit les pistes lancées par Dorsinville et Laroche, en analysant la thématique du pays comme figure et discours de protestation contre l'idéologie dominante (*Aimé Césaire, Paul Chamberland et le pays natal*, Greenfield Park, Les Éditions Africana, 2001, 129 p.).

solidaire et intéressée, sont effectivement nombreuses. Néanmoins, le fait que la popularité de l'expression « Nègre blanc » soit contemporaine de l'expression « littérature québécoise », qui remplace celle de « littérature canadienne-française » à partir de 1965<sup>9</sup>, nous paraît porteur de sens, dans la mesure où la revendication d'une littérature québécoise est étroitement liée à la prise de conscience d'une négritude blanche. L'expression « Nègre blanc » n'apparaît certes pas au moment de la Révolution tranquille, et sa première utilisation littéraire n'est d'ailleurs pas québécoise. Dans *Une saison en enfer*, Rimbaud se proclamait déjà « Nègre » et « fils de Cham<sup>10</sup> », ce qui n'a bien sûr pas échappé à Aimé Césaire, littéralement fils de Cham, fils d'esclave. À la mort de Rimbaud, Verlaine écrira en hommage à l'ami, à l'amant disparu, qu'il est mort « en Nègre blanc/en sauvage splendidement<sup>11</sup> ». Si Césaire a éclaté de rire en voyant le titre de Vallières, alors que les vers de Rimbaud l'ont profondément marqué, ont éveillé en lui le besoin de se déclarer « Nègre nègre », ces deux réactions révèlent la frontière, parfois poreuse, entre l'emploi politique et l'utilisation poétique de l'expression.

Au Québec, l'usage courant de « Nègre blanc » dans les années 1960, à la fois politique et poétique, a suscité de l'enthousiasme mais aussi une certaine résistance<sup>12</sup>. Jacques Brault, dans « Suite fraternelle », publié dans *Mémoire* en 1965, mettait déjà en lumière l'écart entre les « Nègres blancs » et les « Nègres noirs » :

Nous

les bâtards sans nom  
 les déracinés d'aucune terre  
 les boutonneux sans âge  
 les clochards nantis  
 les demi-révoltés confortables  
 [...]

Nous

Les seuls Nègres aux belles certitudes blanches<sup>13</sup>.

Brault évoque ici la situation particulière du « nous » québécois, coincé entre la conviction d'être « colonisé », et s'identifiant dès lors aux « Nègres », et le fait historique d'un « nous » anciennement colonisateur, pétri de « belles certitudes blanches ». L'appropriation est discutable, voire suspecte, mais l'expression « Nègre blanc » n'en souligne pas moins un entre-deux, un flou, un espace indéfini qui interrompt la logique

+ + +

9 Voir le numéro « Pour une littérature québécoise », *Parti pris*, vol. II, n° 5, janvier 1965. 10 Arthur Rimbaud, *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, Paris, Gallimard, coll. « Poésie », 1984, respectivement p. 128 et p. 129. 11 Paul Verlaine, *Fêtes galantes. La bonne chanson. Romances sans paroles. Écrits sur Rimbaud*, Paris, Flammarion, coll. « GF », 1976, p. 181. 12 Il faut ici préciser que, contrairement à ce qu'avance Kanaté Dahouda, l'essai autobiographique de Vallières n'est pas à l'origine de la « vogue » de l'expression « Nègre blanc » : « [...] cette image du Nègre blanc n'est pas une invention de Chamberland. Il se sert de cette figure dans un contexte historique et littéraire où elle connaît une vogue particulière, notamment depuis la publication du fameux essai de Pierre Vallières consacré aux *Nègres blancs d'Amérique*. » (Kanaté Dahouda, *Aimé Césaire, Paul Chamberland et le pays natal*, p. 31 ; nous soulignons.) Le livre de Vallières, écrit à New York lors de la première année d'emprisonnement de l'auteur en 1966, ne paraît qu'en 1968, aux éditions Parti pris ; à cette date, l'expression « Nègre blanc » est déjà largement répandue chez les poètes québécois. 13 Jacques Brault, *Poèmes*, Montréal, Éditions du Noroît, 2000, p. 63-64.

discursive où le Noir est le colonisé et le Blanc, le colonisateur. Elle suppose ce « ni nègre ni blanc », pour paraphraser Frantz Fanon<sup>14</sup>, qui implique dans ce cas-ci son corollaire « et nègre et blanc », c'est-à-dire « et colonisé et colonisateur », soulignant l'ambiguïté — nous y reviendrons — du contexte québécois. « [D]échirés de contradictions, mi-ci, mi-ça<sup>15</sup> », écrivait Gaston Miron à Claude Haeffely.

Miron, on le sait, découvre et assume son statut de « colonisé » dans les années 1950, en lisant des écrivains comme Césaire, statut que le poète québécois avait tant bien que mal tenté de refouler et qui fera de lui un homme et un « poète empêché<sup>16</sup> ». Si le rôle de Miron est déterminant dans l'émergence d'un petit mouvement de négritude blanche, puisque c'est grâce à lui que des poètes comme Chamberland découvrent Césaire, il n'explique pas à lui seul la réception favorable de l'œuvre césairienne au Québec. L'histoire littéraire a retenu 1939 pour la publication du *Cahier d'un retour au pays natal* ; or, cette date renvoie à la parution, passée inaperçue, d'une première version du poème dans la revue *Volontés*. Ce n'est qu'en 1947 que Césaire connaît la consécration, grâce à l'édition française du long poème en volume, accompagné de la préface d'André Breton<sup>17</sup>. Quelques mois plus tard paraît, en 1948, la non moins célèbre préface de Jean-Paul Sartre à l'*Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française* de Senghor : « Orphée noir ». Césaire y occupe une place privilégiée, et sa poésie dense et sa négritude de contestation sont perçues par le philosophe français comme des mots « jetés en l'air comme des pierres par un volcan<sup>18</sup> ». Il est bien connu que Sartre comptera parmi les auteurs fétiches des écrivains de *Parti pris*. Vers le milieu des années 1940, c'est toutefois plutôt le surréalisme qui fait son entrée dans le milieu artistique québécois.

Au moment où Césaire s'impose à Paris, le Québec connaît un scandale avec le manifeste *Refus global*, en 1948, qui « marque le moment fort de l'avènement du surréalisme au Québec<sup>19</sup> ». En ce sens, *Refus global*, considéré plus de dix ans plus tard comme un texte phare par les écrivains des années 1960, semble avoir ouvert la voie à une réception favorable du *Cahier*. Alors que Césaire proclame : « Parce que nous vous haïssons vous et votre raison, / nous nous réclamons de la démence précoce de la / folie flambante du cannibalisme tenace<sup>20</sup> », le manifeste de Borduas revendique le « refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON », « l'anarchie resplendissante » et le

+ + +

14 Dans *Peau noire, masques blancs*, Fanon écrit : « Pas encore blanc, plus tout à fait noir, j'étais un damné. » Frantz Fanon, *Peau noire, masques blancs*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La condition humaine », 1952, p. 112.

15 Claude Haeffely et Gaston Miron, *À bout portant*, p. 104. 16 Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, version définitive, préface de Pierre Nepveu, Montréal, TYPO, 1998, p. 132. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *HR*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 17 En escale à Fort-de-France pendant la guerre, Breton avait cherché à rencontrer Césaire en 1941 après avoir lu par hasard un de ses textes dans la revue *Tropiques*, fondée par Césaire, sa femme Suzanne et René Ménil. Césaire aurait comparé cette rencontre à celle avec Léopold Sédar Senghor (Roger Toumson et Simonne Henry-Valmore, *Aimé Césaire. Le Nègre inconsolé*, Paris, Syros, 1993, p. 76). 18 Jean-Paul Sartre, « Orphée noir », Léopold Sédar Senghor (dir.), *Anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache de langue française*, Paris, Presses universitaires de France, 1972 [1948], p. XXVII. 19 Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, p. 290. 20 Aimé Césaire, *Cahier d'un retour au pays natal*, préface d'André Breton, Paris/Montréal, Présence africaine/Guérin, 1983 [1947], p. 27. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *C*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

« sauvage besoin de libération<sup>21</sup> ». Fidèle en cela au surréalisme, le cri de révolte passe ainsi par l'attaque de la raison tant vantée par l'Occident, par la revendication d'un primitivisme, voire d'une barbarie. Le recours au thème du primitivisme pendant la Révolution tranquille sera éclatant, les écrivains québécois aspirant, dans un élan de contradiction remarquable, à la modernité par un retour à l'archaïsme. Cette contradiction, rappelle Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel*, participe d'une tradition littéraire qui dépasse la question nationale impliquée :

La référence soutenue au tiers-monde (la décolonisation des pays africains, vers 1960) dans le projet de libération nationale s'inscrit dans la revendication plus générale d'un primitivisme, d'une "barbarie" qui est essentiellement celle de la modernité post-baudelairienne, celle que revendique déjà Rimbaud, et qui ne cesse de refaire surface au vingtième siècle<sup>22</sup>.

La revendication d'une « africanité » par les poètes québécois est dans cette veine prévisible, et leur identification aux « damnés de la terre » n'est sans doute pas seulement de circonstance, contrairement à ce que suggère Simon Harel dans *Le voleur de parcours*<sup>23</sup>. Celle-ci n'aurait certainement pas connu la même intensité sans l'auteur du *Cahier*, car plus que Rimbaud, plus même que son ami africain Senghor, c'est Césaire qui a incarné cette « africanité » dans les Amériques et en particulier au Québec. On connaît, à cet égard, les reproches que lui ont adressés ses compatriotes martiniquais au sujet de son idéalisation de l'Afrique au détriment de l'antillanité et de la créolité de son île<sup>24</sup>. Dans sa poésie comme dans ses textes critiques, Césaire a pourtant insisté sur l'homme « écartelé » qu'était le Martiniquais, déchiré entre l'Afrique et l'Amérique, sa négritude étant ancrée dans une quête davantage que dans une affirmation identitaire. Il n'est donc pas étonnant que ce soit sa négritude qui ait séduit les poètes québécois, d'autant que son style éruptif, ses liens avec les surréalistes et leurs précurseurs (Lautréamont, Rimbaud) répondaient beaucoup mieux à leurs aspirations que la plume plus classique de Senghor. Le poète Gilles Hénault a bien mis en valeur la figure d'altérité positive qu'a représentée Césaire à une période où les écrivains dénonçaient l'autre anglais dominant et cherchaient à se distinguer de l'« alter ego » français lointain :

Césaire situait les surréalistes dans un nouveau contexte. Poète du nouveau monde.  
Breton n'est pas un bon poète; Césaire est un très bon poète. Il a été pour moi un

+ + +

21 Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits : essais*, édition préparée et présentée par André-G. Bourassa et Gilles Lapointe, Montréal, l'Hexagone, 1990, respectivement p. 73 et p. 77; les majuscules sont de l'auteur.

22 Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, p. 19. Il faut noter que par-delà la quête poétique de ce primitivisme, l'œuvre de Césaire a fortement été influencée par le discours ethnologique de Leo Frobenius, anthropologue allemand et auteur de *l'Histoire de la civilisation africaine*, dont la traduction française paraît chez Gallimard en 1936.

23 Simon Harel, *Le voleur de parcours. Identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Documents », 1999 [1989], p. 115. 24 Édouard Glissant, *Le discours antillais*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1997 [1981], 839 p.; Jean Bernabé, Patrick Chamoiseau et Raphaël Confiant, *Éloge de la créolité/In Praise of Creoleness*, traduit de l'anglais par M. B. Taleb-Khyar, Paris, Gallimard, coll. « Hors série littérature », 1993 [1989], 136 p.

déclencheur, parce que je reconnaissais tout à coup un *autre*, mais un autre qui n'était pas français, et qui était quand même parent<sup>25</sup>.

En plus de l'influence de Miron et du contexte québécois des années 1950 dans lequel circulait l'injonction raciste « Speak White » adressée aux Québécois francophones<sup>26</sup>, l'évolution même de la littérature québécoise annonçait en quelque sorte l'éveil de la négritude blanche des années 1960.

## DE L'HOMME AGONIQUE AU POÈTE DEBOUT

Le silence poétique de Miron et sa résistance obstinée à la publication de ses poèmes ont maintes fois été relevés et commentés. Ce qui a par ailleurs suscité moins d'attention, c'est le rôle des écrivains comme Césaire dans cet « empêchement » légendaire, ce que Miron lui-même a confié à Claude Haeffely en février 1956 :

Je suis dans l'échec par-dessus la tête. Je me fouaille pour en sortir. Certaines œuvres que j'ai lues depuis un an, comme celle de Césaire par exemple, m'écrasent par l'effarante parenté que je ressens à leur endroit. Certains parallèles de ma démarche se confondent avec les leurs. J'ai peur de ne plus savoir qui je suis, que mon pouls ne se distingue plus du leur<sup>27</sup>.

Au silence né de la conscience de son aliénation s'ajoute ainsi le silence lié à une ressemblance troublante entre ses écrits et ceux de poètes lus et respectés. Plutôt que d'embrasser cette filiation — ce que fera par exemple Chamberland —, Miron s'avoue vaincu. En février 1958, il réitère l'expression de ce sentiment de défaite : « Toute ma poésie est une poésie de coïncidences. Aimé Césaire, par exemple, a rendu bon à rien tout ce que je puis écrire<sup>28</sup>. » Mais quels sont ces échos que reconnaît et que déplore Miron ? Menacée de disparition, d'effacement, la poésie mironienne contraste au premier abord avec l'explosion césairienne, si bien qu'on ne perçoit pas trop cette effarante parenté. La poésie de Césaire n'est pas constamment dans le doute, dans le balbutiement, dans la fragilité, dans la « pauvreté anthropos » de Miron : « ma pauvre poésie toujours si près de t'évanouir » (*HR*, 145). Il est vrai que pour l'un autant que pour l'autre, l'avancée en poésie a la même visée, celle de nommer le mal, de le dénoncer. Là encore, cependant, la différence est plus perceptible que la parenté, tant le « poète empêché » (*HR*, 132) s'avance en titubant, alors que le poète martiniquais s'avance d'un pas plus assuré. Si le pays à l'agonie dans le *Cahier* rend la prise de parole douloureuse, Césaire, chemin faisant, surmonte la difficulté de dire, tandis que Miron et son poème demeurent dans l'impossibilité de se tenir debout.

+ + +

25 Paul Chamberland, « Un jour on va revenir à la poésie. Entretien avec Gilles Hénault », *Voix et Images*, vol. XXI, n° 1, automne 1995, p. 13 ; l'auteur souligne. 26 Selon Lise Gauvin, cette expression « avait cours aux États-Unis et ailleurs ("Speak white, nigger") ». Voir *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, p. 54. 27 Claude Haeffely et Gaston Miron, *À bout portant*, p. 58. 28 *Ibid.*, p. 115.

Dans le *Cahier*, le poète rencontre, au bout du petit matin, « un vieux silence crevant de pustules tièdes » (C, 8), une foule « passée à côté de son cri » (C, 9). Faisant d'abord partie du « nous », de « l'affreuse inanité de notre raison d'être » (C, 8), le jeune homme prend ensuite ses distances face à la foule, « si étrangement bavarde et muette », cette foule passée « à côté de son vrai cri, le seul qu'on eût voulu entendre crier parce qu'on le sent sien lui seul » (C, 9). L'insistance sur ce cri manqué annonce le rôle de Césaire, qui portera en lui ce manquement et restituera le vrai cri, celui de la révolte et de la protestation<sup>29</sup>. Cette tâche s'avère bien plus difficile que ne le souhaite le poète, tiraillé entre cette foule observée de loin, « ne participant à rien de ce qui s'exprime, s'affirme, se libère au grand jour de cette terre sienne » (C, 10) et ce « nous » intime de « nos bassesses et de nos renoncements » (C, 13). Face à une vieille image familière qu'il espérait disparue, image d'agonie qui ralentit son élan initial, il hésite :

Et voici que je suis venu !

De nouveau cette vie clopinante devant moi, non pas cette vie, cette mort, cette mort sans sens ni pitié, cette mort où la grandeur piteusement échoue, l'éclatante petitesse de cette mort, cette mort qui clopine de petites en petites [...]. (C, 22-23)

On remarquera que ce sont la vie et la mort dans ce pays qui clopinent et non le poète. Une fois passé le moment de déception devant son île qui boite, qui ne vit pas mais meurt de petitesse, le jeune homme est conforté dans son désir de parler, de crier pour ce pays. Son désir ne se limite d'ailleurs pas à la terre natale, comme le confirme ce vers célèbre : « Ma bouche sera la bouche des malheurs qui n'ont point de bouche, ma voix, la liberté de celles qui s'affaissent au cachot du désespoir » (C, 22). L'utilisation, à trois reprises, du mot « bouche » indique le besoin d'affirmation et de dénonciation, le poète devenant le messenger se distinguant de la foule passée « à côté de son cri » (C, 9). Si Césaire déclare au pays, aux siens et à tous les opprimés de la terre qu'il sera la bouche des malheurs sans bouche, Miron admet écrire « [d]ans le malheur commun quand le malheur ne sait pas encore qu'il est malheur » (HR, 133). Alors que Césaire répète le mot « bouche » pour insister sur sa voix, Miron répète le mot « malheur » pour mettre l'accent sur une sorte d'inconscience sociale. Cette aliénation non avouée du peuple révèle la difficulté de dire du poète, qui ne s'exclut pas de cette inconscience. En hommage à son ami, Jacques Brault a dit de la poésie de Miron qu'elle « n'a de raison d'être que là et chez ceux qui n'ont pas encore ou pas assez le droit à la parole<sup>30</sup> ». Bien qu'il poursuive le même but que le poème césairien, le poème mironien fait face à une plus grande difficulté, dans la mesure où le mal à nommer, le malheur à dénoncer, est peut-être vécu mais pas assumé.

+ + +

29 Précisons que le « je » du *Cahier* est exemplaire et ne se confond pas, à notre avis, au « nous » collectif car l'identification du poète à la foule se transforme en une distanciation marquée qui exprime son désir d'être « l'élu ». Quant à l'association de la voix du poète avec celle de Césaire, nous nous permettons cette « confusion » qui est justifiée non pas par une interprétation autobiographique de l'oeuvre, mais par le fait que le nom « Césaire » ne renvoie pas ici à l'homme et à sa vie, mais à la figure, au chantre de la négritude qu'il a été. 30 Jacques Brault, « Miron le magnifique », *Chemin faisant : essais*, nouvelle édition avec un post-scriptum inédit, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1994 [1975], p. 51.

Il peut paraître paradoxal, voire excessif, de suggérer que la prise de parole de l'homme québécois culturellement et linguistiquement aliéné soit plus pénible que celle d'un noir colonisé, d'un descendant d'esclave, mais cette difficulté dévoile justement l'écart entre la violence coloniale et le mal des « Nègres blancs d'Amérique ». La voix césairienne est sûre devant l'existence de la colonisation et de la traite négrière de « ceux qui n'ont exploré ni les mers ni le ciel » et « n'ont connu de voyages que de déracinements » (C, 44); autrement dit, cette voix s'élève à partir de sa position de peuple conquis qui n'a jamais dominé d'autres peuples. Le parcours poétique est celui d'une douloureuse plongée dans la mémoire meurtrie : « Ma mémoire est entourée de sang. Ma mémoire a sa ceinture de cadavres! » (C, 35) La voix mironienne, quant à elle, est encore dans la quête de parole, dans l'inconscience collective face à l'état d'aliénation. Plutôt que le mot « colonisé », qu'il emploie dans ses textes critiques, Miron utilise le plus souvent dans sa poésie celui d'« aliénation », terme qui, étymologiquement, implique l'autre, le refus de disparaître dans l'autre, la peur de devenir l'autre. On peut même se demander si le mot ne trahit pas aussi la douleur d'avoir été l'autre, l'autre colonisateur, l'autre dominant. Dans « Notes sur le non-poème et le poème », où Miron parle de « la souffrance d'être un autre » (HR, 125) et « des signes aliénés de [s]a réalité » (HR, 126), celui qui se nomme « Amnésique Miron » affirme : « Je ne me reconnais pas de passé récent. » (HR, 130; nous soulignons.) La perte de mémoire et l'absence de passé datent d'il y a deux siècles, depuis la conquête anglaise, ce qui révèle qu'il y avait bel et bien une autre mémoire, celle-là même qui complique l'identification aux autres peuples colonisés.

Chez Césaire, il n'y a pas de doute — il y a l'horreur de l'esclavage — ni aucune confusion, ne serait-ce qu'imposée par l'histoire, entre les colonisateurs et les colonisés, de sorte que le poète martiniquais assume son rôle d'éveilleur des consciences. Il précise que sa « négritude n'est ni une tour ni une cathédrale » (C, 47), c'est-à-dire qu'elle ne saurait être un prétexte à un enfermement, une excuse à des idéologies racistes fondées sur un antiracisme primaire, ce qui ne veut pas dire qu'il n'a pas l'ambition d'occuper une position centrale, au-dessus de la foule, au-dessus du « malheur commun », pour faire vibrer le monde. Ainsi peut-on lire, parmi les derniers vers du *Cahier* : « lie ma noire vibration au nombril même du monde » (C, 65). Cette assurance, qui le distingue de Miron, est également inscrite dans sa façon d'exprimer son désir d'être l'élu. À sa ville, à son peuple, Césaire s'adresse en ces termes :

Faites de ma tête une tête de proue  
 et de moi-même, mon cœur, ne faites ni un père, ni un frère,  
 ni un fils, mais le père, mais le frère, mais le fils,  
 ni un mari, mais l'amant de cet unique peuple.

[...]

faites de moi un homme de terminaison  
 faites de moi un homme d'initiation  
 faites de moi un homme de recueillement  
 mais faites aussi de moi un homme d'ensemencement

faites de moi l'exécuteur de ces œuvres hautes (C, 49).

Pour sa part, Miron se confie à sa « terre amère », sa « terre amande », en ces mots qui font écho à ceux de Césaire de manière saisissante et où les anaphores sont pareillement privilégiées :

je me ferai passion de ta face  
je me ferai porteur de ton espérance  
veilleur, guetteur, coureur, haleur de ton avènement  
un homme de ton réquisitoire  
un homme de ta patience raboteuse et varlopeuse  
un homme de ta commisération infinie  
l'homme artériel de tes gigues (HR, 101-102).

Autant chez Césaire que chez Miron, le désir d'être l'homme veillant sur la « terre mère » et la « terre amante<sup>31</sup> », recueillant et dénonçant la souffrance des siens et semant l'espoir, est très fort, mais le ton est différent. Pierre Nepveu a relevé que dans ce poème mironien, « Compagnon des Amériques », « c'est l'activité future du "je" qui transforme l'agonie en vie<sup>32</sup> ». Le critique ajoute néanmoins, quelques pages plus loin : « Le futur : temps du *réel*, mais d'un réel qui ne s'énonce que dans la conscience de son irréalité présente, d'où sa grande fréquence chez Miron<sup>33</sup>. » En ce sens, le futur de Miron est plus près du conditionnel, d'une éventualité, alors que l'impératif du passage cité de Césaire est de l'ordre d'une exhortation, voire d'une injonction qui s'inscrit dans le présent. Tout se passe comme si Miron disait « je me ferais passion, je me ferais porteur d'espérance si... ». Ce « si » implicite est significatif, surtout lorsqu'on sait que l'empêchement du poète est lié à « un pays que jamais ne rejoint le soleil natal » (HR, 85).

Bien que d'inspiration césairienne, cette image contraste avec celle d'une « terre grand sexe levé vers le soleil » (C, 21) du *Cahier*. La métaphore phallique insiste sur l'élan vers le haut, vers la lumière, mais par-delà l'image sexuelle, Daniel Delas a souligné le mouvement général du *Cahier*, qui passe du désespoir à l'espoir, de l'aliénation à la lucidité, de la prostration à l'érection<sup>34</sup>. Car au bout du petit matin, du « sale bout de petit matin », il y a l'érection de l'homme noir et de sa parole : « et voici au bout de ce petit matin ma prière virile » (C, 49). Aux « puanteurs exacerbées de la corruption, [aux] sodomies monstrueuses de l'hostie et du victimaire » (C, 12), à la « ville plate, étalée, inerte » (C, 8), étendue et passive, Césaire oppose sa voix virile, sa « voix qui vrille » (C, 57). Le cheminement est ardu, le poète lui-même admet avoir cédé à la lâcheté, avoir été complice du ricanement des femmes blanches devant un Nègre « COMIQUE ET LAID », « un Nègre affalé » (C, 41 ; les majuscules sont de l'auteur), un homme par terre. Et la tentation d'accepter — « J'accepte... j'accepte... entièrement, sans réserve... » (C, 52) — le tenaille, tant la boue semble insurmontable : « Sol de boue. Horizon de boue. Ciel de boue. Morts de boue [...] » (C, 53) Pourtant, au moment même où il allait céder à la faiblesse, coucher « le corps de [s]on

+ + +

31 Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, p. 220. 32 *Ibid.*, p. 169. 33 *Ibid.*, p. 186. Nepveu souligne.

34 Daniel Delas, *Aimé Césaire ou « le verbe parturiant »*, Paris, Hachette, coll. « Portraits littéraires », 1991, p. 31.

pays dans le désespoir de [s]es bras» (C, 56), la vie l'assaille «comme un taureau» (C, 56), embrase son corps d'une force volcanique. Ainsi, de «Et mon âme est couchée. Comme cette ville dans la crasse et dans la boue couchée» (C, 41), Césaire finit par déclarer : «Et nous sommes debout maintenant, mon pays et moi» (C, 57).

Le poète de *L'homme rapaillé* aspire lui aussi à se mettre debout, mais tout comme son pays, il n'y arrive pas, en tout cas, pas de manière décisive : «aujourd'hui debout droit/demain couché brisé» (HR, 32). L'image de l'homme dans la position horizontale, à la fois couché et abattu, mort et vivant, tiraillé entre la possibilité et l'impossibilité du pays, reflète également le poème mironien. De fait, le désir du «poème debout» (HR, 126) n'aboutit pas :

Mon poème  
comme le souffle d'un monde affalé contre sa  
mort  
qui ne vient pas  
qui ne passe pas  
qui ne délivre pas (HR, 128).

Ces vers expriment douloureusement le désir poétique, la libération que pourrait, que devrait permettre le poème, se heurtant ici à l'échec, à l'agonie du non-poème, à la «tristesse/ontologique/la souffrance d'être un autre» (HR, 125). L'homme et le monde affalés de Miron — qui ne sont pas sans faire écho à l'«âme couchée» de Césaire — sont en quelque sorte déjà et pour toujours inscrits dans la défaite du pays, dans ce «territoire de la poésie». Poésie qui, comme l'a montré Nepveu, s'écrit dans cette possibilité de se savoir impossible<sup>35</sup>. Si Nepveu «dépayse» Miron, il souligne par ailleurs le constant va-et-vient entre le désir d'une poésie du pays et le constat d'une poésie du non-pays. Dans un monde dichotomique où les divisions se veulent claires — «Le monde est noir puis le monde est blanc» (HR, 130) —, le Québec se range tout de même du côté d'un «pays» qui non seulement le distingue des territoires colonisés, mais le rend enviable. Tel est le drame du poète québécois qui découvre son aliénation dans la poésie de Césaire, mais qui doit aussi reconnaître que son «mal de roc diffus» (HR, 130) n'est pas comparable à la douleur d'un fils d'esclave. Ce mal étrange qu'est celui des Québécois, incompris, voire ridiculisé, sera violemment dénoncé par Chamberland et constituera, comme chez Miron, la raison de sa difficulté de dire. Se situant entre le désir de parole et les «marais de silence»<sup>36</sup> qui la guettent, sa poésie est un long cri de détresse contre le «demi-malheur», la «demi-damnation» du Québec.

+ + +

35 Pierre Nepveu, *Les mots à l'écoute*, p. 161. 36 Paul Chamberland, *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle*, de *L'inavouable* et de *Autres poèmes*, préface d'André Brochu, Montréal, TYPO, 2003, p. 105. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *TQ*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

## DU CRI TRIOMPHANT AU CRI DE DÉTRESSE

Les poèmes que Paul Chamberland publie dans les années 1960 comptent parmi les plus emblématiques de la « poésie contre la poésie » et de la colère liée au « demi-malheur » du Québec. Virulent et colérique, le verbe poétique de l'auteur de *Terre Québec* est bien sûr différent de celui de Jacques Brault, mais il n'en exprime pas moins cette demi-révolte dont parle le poète de « Suite fraternelle ». Chamberland est sûrement l'écrivain québécois le plus facilement associé à la « négritude blanche » et plus généralement aux auteurs de la décolonisation comme Frantz Fanon ou Albert Memmi<sup>37</sup>. Non seulement il a dit de Césaire que ce dernier l'avait mis « en état de poésie<sup>38</sup> », mais il lui a aussi dédié un de ses premiers poèmes, « Méridien de la colère » (TQ, 259-260), dont le titre révèle d'emblée l'importance de l'auteur du *Cahier* dans son éveil colérique. Les accents césairiens de la poésie de Chamberland sont en effet frappants, comme dans ce vers des « Nuits armées », qui rassemble à lui seul à peu près tous les mots et les images chers à Césaire : « tam-tam du sang natal soleil hurle à nos poings » (TQ, 32). En 1965, Chamberland déclarait, dans *Parti pris*, que son projet était emprunté au poète martiniquais : « J'accomplis ce que Césaire appelle un "retour au pays natal"<sup>39</sup> ». Ce « retour » diffère pourtant de celui de Césaire, d'une part parce que le pays n'en est pas un pour lui — « je ne veux pas vivre à moitié dans ce demi-pays » (TQ, 105 ; l'auteur souligne) —, d'autre part parce que le poète est frappé d'une « blanche damnation » (TQ, 116) et appartient au « souffle creux des damnés modestes » (TQ, 230).

En dépit de l'influence marquée et assumée, il y a, entre l'auteur du *Cahier* et lui, une différence similaire à celle qui distinguait le poète martiniquais de Miron. Alors que la colère poétique de Césaire mène à la libération, celle de Chamberland doit constamment affronter une sorte d'impuissance. Dans le *Cahier*, les paronymes « de boue » et « debout » marquent une évolution : le pays « de boue » devient, grâce au cri du poète, un pays « debout ». Chamberland est, quant à lui, un « homme de boue [qui] marche à la hauteur commune » (TQ, 50), en quête du « petit matin des vengeances » (TQ, 50). L'expression « (au) petit matin » — qui traverse plusieurs de ses poèmes — renvoie évidemment au leitmotiv du *Cahier*. On entend certes dans le premier vers le désir d'être un « homme debout », mais on y lit surtout la condition de l'homme québécois, sali dans son identité, réduit à un état abject. Comme Miron, qui écrit dans le « malheur commun », Chamberland marche à la « hauteur commune » des hommes « de boue ». Le souhait d'être un homme exceptionnel et non plus commun est toutefois palpable et s'exprime en des termes qui font écho au rêve grandiose du

+ + +

37 Le texte « De la damnation à la liberté », dans lequel Chamberland propose un « portrait du colonisé québécois », renvoie à la fois aux *Damnés de la terre* de Fanon et au *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur* de Memmi (Paul Chamberland, « De la damnation à la liberté », *Parti pris*, vol. I, nos 9-10-11, été 1964, p. 53-89).

38 Jean-Daniel Lafond, *La manière nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant. Genèse d'un film*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Itinéraires », 1993, p. 75. 39 Paul Chamberland, « Dire ce que je suis », *Parti pris*, vol. II, n° 5, janvier 1965, p. 38. À peine une page plus loin, il ajoute : « Je peux bien dire mes préférences : *Une saison en enfer*, le *Cahier d'un retour au pays natal* » (p. 39).

personnage césairien Rebelle. Dans un élan d'optimisme qui évoque clairement le grand projet de la négritude, ce héros déclare : « et je pousserai d'une telle raideur le grand cri nègre que les assises du monde en seront ébranlées <sup>40</sup> ». Ces mots, tirés de la pièce la plus lyrique, la plus poétique de Césaire, semblent avoir fortement inspiré Chamberland, qui espère aussi ébranler le monde : « le ciel claquera d'un seul bond sous le tressaut de ma colère » (*TQ*, 116). L'image d'ébranler, de déchirer, de « vriller le ciel d'une stature de protestation » (*C*, 17) est récurrente dans toute l'œuvre de Césaire <sup>41</sup>. On a vu que dans le *Cahier*, le cri libérateur émerge au bout du petit matin, faisant vriller la ville et donnant au poète et à son pays la force de se lever. Le ciel claquera-t-il sous la plume de Chamberland ? Au grand cri nègre de Rebelle poussé dans la « raideur » et au triomphant « hurrah ! » du *Cahier*, Chamberland propose le « tressaut » de sa colère, c'est-à-dire le « tressaillement » de celle-ci. Le terme laisse entendre un sursaut, une agitation subite et involontaire, qui s'oppose au cri raide et convaincu de Césaire.

Son « tressaut » — dans lequel on entend aussi le « ressaut <sup>42</sup> » de Miron — est lié à « [s]a douleur innommée » (*TQ*, 107), au « demi-malheur », où le « demi » enlève au malheur toute sa grandeur et devient le drame du poète :

oui je sais            les vraies blessures ont la noble démesure  
                           d'un vin malheureux elles sont belles elles  
                           émeuvent et nos blessures sont grises muettes  
                           elles sonnent faux  
 est-ce ma faute à moi si nous mourons de vivre à  
                           demi si notre malheur est la demi-vérité de notre  
                           confort  
 nous n'aurons même pas l'épithape des décapités des  
                           morts de faim des massacrés nous n'aurons été  
                           qu'une page blanche de l'histoire  
 même chanter notre malheur est faux (*TQ*, 114 ; l'auteur souligne).

S'il y a « des fraternités dans le malheur » (*TQ*, 136), il y a également, comme dans les poèmes mironiens, la conscience d'une profonde solitude dans le malheur, d'une incompréhension, voire l'anticipation d'un ricanement face à un malheur perçu comme étant « faux ». La mention de la « page blanche de l'histoire » est équivoque, car la page blanche est une page vierge, sans contenu, mais c'est aussi la « tache » blanche, aveugle, lacunaire, dans l'histoire des massacres des peuples de couleur. Voilà confirmée la tragédie du « Nègre blanc », conscient de se situer dans une zone incertaine, dans une « blessure grise » et d'être cet « homme flou » (*HR*, 131) dont parlait déjà Miron.

+ + +

<sup>40</sup> Aimé Césaire, *Et les chiens se taisaient*, p. 81. <sup>41</sup> On la retrouve aussi, entre autres, dans « Corps perdu », où le « je » se confond au cri pour éclabousser le ciel, où le poète devient le cri qui « commandera aux îles d'exister ». Voir Aimé Césaire, *La poésie*, œuvre poétique complète, édition établie par Daniel Maximin et Gilles Carpentier, Paris, Éditions du Seuil, 1994, p. 230. « Corps perdu » a d'abord été publié en 1949 dans un recueil qui reprenait le titre de ce poème et a ensuite été intégré à *Cadastre*, paru aux Éditions du Seuil en 1961. <sup>42</sup> Miron termine « Le Damned Canuck » par ce vers : « seulement les genoux seulement le ressaut pour dire » (*HR*, 75).

Tout en aspirant au cri libérateur, Chamberland est conscient qu'un « demi-pays » (*TQ*, 105) ne peut féconder qu'une « demi-parole », un « demi-cri ». Le « tressaut de colère » paraît alors être moins une colère éclatante, retentissante, que le soubresaut d'une révolte contenue ou, pour le dire avec l'expression de Jacques Brault, d'une « demi-révolte<sup>43</sup> ». En insistant sur la difficulté ou l'impossibilité de nommer le mal, Miron et Chamberland soulignent l'aporie de leur poésie à ce sujet : tous deux aspirent à une parole qui ne saurait pleinement se dire que dans un « vrai » pays, mais le pays une fois « vrai », une fois né, annulerait la nécessité de parole, le besoin de dire son malheur. Gilles Marcotte a noté, à propos de Miron, à quel point son entreprise poétique était liée au motif du pays, « condition d'existence » de sa poésie : « le désespoir et l'espoir du pays à naître deviennent la raison même du langage, du poème<sup>44</sup> ». De même, la quête du cri de Chamberland — « vivre à partir d'un cri d'où seul vivre sera possible » (*TQ*, 108) — se nourrit de l'espoir du pays, mais aussi du désespoir de sa douleur, du désir inatteignable de se joindre au frémissement qui agite le monde. Il a beau déclarer : « je suis la négraïlle dans la galère Amérique » (*TQ*, 112), répétant de nouveau sa solidarité avec les peuples noirs, sa plainte est risible aux yeux du monde. L'ombre de Césaire est par ailleurs toujours là, dans l'identification à la « négraïlle ». Le néologisme, qui reprend le sens péjoratif de « racaille », est directement emprunté au poète martiniquais. Mais chez Césaire, la négraïlle se (sou)lève, et ce, dès l'époque de l'esclavage, au fond même de la cale négrière, comme se l'imagine le poète :

Et elle est debout la négraïlle  
 la négraïlle assise  
 inattendument debout  
 debout dans la cale  
 debout dans les cabines  
 debout sur le pont  
 debout dans le vent  
 debout sous le soleil  
 debout dans le sang  
 debout  
 et  
 libre (C, 61-62).

Ainsi, le néologisme insiste sur un revirement inattendu : la « négraïlle », peuple soi-disant inférieur, vil, au plus bas de l'échelle inhumaine des théories racistes, se lève et se met debout. Au sens péjoratif du mot se substitue une nouvelle image, valorisante, opérant un déplacement sémantique semblable à celui du mot « Nègre » à travers la revendication de la négritude.

Dans le poème de Chamberland, la « négraïlle » demeure liée à un référent négatif, à une défaite, à un moi et à un peuple tués avant leur naissance : « je suis la

+ + +

43 Jacques Brault, *Poèmes*, p. 63. 44 Gilles Marcotte, « Notes sur le thème du pays », *Voix et Images du pays*, vol. IV, n° 1, 1971, p. 23-24.

négraille dans la galère Amérique je suis le butin de Sa Gracieuse Majesté [...] la mort est la forme de mon corps de mon destin de/mon histoire de mon pays » (TQ, 112). La « négraille » reste par conséquent prise dans la « mort quotidienne » du début du poème, malgré le « défi de naître » (TQ, 107). À force de hurler son mal que personne ne semble prendre au sérieux, le poète québécois s'emporte parfois dans un accès de colère qui donne lieu à des vers particulièrement révélateurs : « je suis cubain je suis nègre nègre-blanc québécois/fleur-de-lys et conseil-des-arts je suis colère » (TQ, 142). Chamberland n'est pas *en* colère, pour une période déterminée, il est *la* colère, comme il est le « Nègre-blanc ». L'absence de préposition marque le glissement d'un état à une identité : sa colère n'est pas passagère, elle le définit, elle fait partie de lui, comme l'emblème du Québec, comme son aliénation culturelle et économique. Le verbe poétique de Chamberland va donc plus loin que celui de Miron et de Césaire dans son devoir de colère. Il y a certainement, dans *Cahier d'un retour au pays natal*, l'expression d'une violence par moments inouïe, mais le poète incarne le cri, non la colère. Et là où la colère chez Chamberland mène au « temps de la haine » (TQ, 49-50), chez Césaire elle ne franchit pas ce seuil. Lorsque le poète martiniquais demande aux siens de faire de lui le père, le fils et l'amant « de cet unique peuple » (C, 49), il précise :

Mais les faisant, mon cœur, préservez-moi de toute  
haine  
ne faites point de moi cet homme de haine pour qui  
je n'ai que haine  
car pour me cantonner en cette unique race  
vous savez pourtant mon amour tyrannique  
vous savez que ce n'est point par haine des autres  
races  
que je m'exige bêcheur de cette unique race  
que ce que je veux  
c'est pour la faim universelle  
pour la soif universelle (C, 50).

« [D]épositaire du ressentiment de son peuple » (C, 49), le poète n'en impose pas moins une limite, celle-ci permettant à la voix de s'élaner, au cri de (se) libérer. Si l'on trouve dans le *Cahier* le premier réflexe de haine envers son oppresseur — le fameux « nous vous haïssons vous et votre raison » (C, 27) déjà cité —, Césaire refuse par contre de s'enliser dans ce sentiment stérile.

Chez Chamberland, le désir d'être la voix espérée de tous, espérée par tous, se heurte constamment à une pulsion négative qui freine son avancée vers la libération. Dans *L'inavouable*, le poète (se) demande : « ne suis-je pas enfin le héros que l'on attendait » (TQ, 242). L'absence de point d'interrogation traduit le désir d'affirmation. Chamberland confirme ici le grand rêve qu'il partage avec Césaire, d'autant plus grand que chacun se sait appartenir à un petit peuple. Le poète du *Cahier* est à cet égard conscient que sa grandeur dépasse largement son île, lui qui veut être rien de moins que la bouche de tous les malheurs qui n'ont pas de bouche, qui veut incarner l'homme exploité et humilié au-delà du monde insulaire : l'homme-juif, l'homme-

indou-de-Calcutta, l'homme-de-Harlem-qui-ne-vote-pas, l'homme-famine, l'homme-insulte, l'homme-torture, l'homme-pogrom (C, 20). « Homme-monde », pour reprendre un vocabulaire cher à Édouard Glissant, Césaire est solidaire, mais demeure distinct, puisqu'un héraut/héros ne se confond pas avec l'homme commun, si malheureux soit-il. Dans l'énumération de ces hommes, le poète précise bien : « je serais un homme-juif... » (C, 20). Le conditionnel révèle sa singularité, comme si Césaire affirmait : je serais tous ces hommes, si je n'étais pas né pour être « l'exécuteur de ces œuvres hautes » (C, 49).

Chamberland avait pour sa part annoncé, dans « Dire ce que je suis » : « J'allais être sacré : l'élu, le rare, l'évadé du bourbier commun ; j'allais être d'autant plus grand que mon peuple était petit <sup>45</sup>. » « L'élu » québécois n'arrive cependant pas à dépasser la vengeance et la haine. Il est vrai que *L'afficheur hurle* se termine sur une note optimiste :

Québec ton nom cadence inscrite en l'épaisseur du  
besoin                    unanime clameur franchis la forêt de  
nos veines et dresse à la face du monde l'orée de  
notre jour

le temps de notre humanité (TQ, 147),

mais l'orée du jour, le temps de l'humanité, se fait attendre. *L'inavouable* replonge par conséquent dans la rage écumante, étouffante : « l'ancienne damnation me submerge/ j'ai la bouche pleine de terre et de hurlements rouges » (TQ, 208). Le danger du silence le guette de nouveau, exacerbant la violence de ses poèmes par la prolifération d'images de sang — sang de la guerre (Auschwitz, Hiroshima), sang de l'acte sexuel (de l'interdit, de l'acte *inavouable* subi et commis), sang de l'« énergie meurtrière » (TQ, 249) souhaitée, convoitée comme la seule arme :

aujourd'hui qu'il ne m'est plus de refuges  
je crois à l'univers du sang et de la mort  
je marche dans la damnation de l'homme  
vivre n'est plus qu'un feu désespéré (TQ, 231).

La lueur d'espoir entrevue à la fin de *L'afficheur hurle* est vite remplacée, dans *L'inavouable*, par un désespoir qui consume le poète.

+

Si l'engouement pour l'œuvre de Césaire au Québec est lié au rêve d'un pays et à un discours anticolonialiste en vogue à l'époque, les résonances et les dissonances

+ + +

45 Paul Chamberland, « Dire ce que je suis », p. 35.

auxquelles il a donné lieu dépassent l'aspect politique qui a jusqu'ici retenu l'attention. C'est du moins ce que cette étude a tenté de montrer, en analysant les différentes positions dans la prise de parole des éveilleurs de conscience et la fonction du cri dans les différents poèmes convoqués. Le contexte québécois a certes beaucoup changé et la négritude a depuis suscité des critiques acerbes étant donné la récupération idéologique dont elle a fait l'objet, mais ce constat ne réduit aucunement l'importance du dialogue entre Césaire et les poètes québécois. Pour Paul Chamberland, le Québec et la Martinique représentent « un même texte encore aujourd'hui inachevé<sup>46</sup> ». Que cet inachèvement politique soit le lieu même de l'inspiration littéraire se vérifie dans l'œuvre ultérieure du poète martiniquais<sup>47</sup>, qui n'a cessé depuis les années 1950 d'inviter les écrivains à un marronnage poétique, à défaut d'un marronnage politique. Environ à la même période, Miron exprimait son désir de tendre la main aux hommes de peine et d'« amironner » (*HR*, 77 ; l'auteur souligne). Outre la paronymie, ces deux termes se rejoignent dans leur invitation vers le terrain de la poésie, territoire du marronnage et de l'amironnage, espace fertile où, malgré les difficultés, les empêchements, malgré le pays meurtri ou le pays incertain, le poète se révolte, écrit et survit, par-delà la réalité.

+ + +

<sup>46</sup> Voir les « notes » de Chamberland dans Jean-Daniel Lafond, *La manière nègre ou Aimé Césaire, chemin faisant*, p. 113. <sup>47</sup> En particulier dans son dernier recueil, *Moi, laminaire* (Paris, Éditions du Seuil, coll. « Points », 1982, 94 p.), qui trahit le sentiment d'« échec » de Césaire quant à une vraie libération de son pays.