



Université de Montréal

Paul Chamberland, de *Parti pris* à la contre-culture

par  
Hugo Beauchemin-Lachapelle

Département de littératures de langue française  
Faculté des Arts et des Sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures  
en vue de l'obtention du grade Maître ès Arts (M.A.)  
en littératures de langue française

Avril 2012  
©Hugo Beauchemin-Lachapelle  
Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :  
Paul Chamberland, de *Parti pris* à la contre-culture

présenté par

Hugo Beauchemin-Lachapelle

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Gilles Dupuis  
*Président-rapporteur*

Karim Larose  
*Directeur de recherche*

Martine-Emmanuelle Lapointe  
*Membre du jury*

## Résumé

Au tournant des années 70, Paul Chamberland, cofondateur de la revue *Parti pris*, délaisse le nationalisme québécois pour épouser les idéaux de la contre-culture. Ce mémoire étudie la continuité discursive et poétique de cette conversion en surmontant la tentation de voir là un strict reniement des idéaux politiques de Chamberland. En utilisant la pragmatique littéraire, plus précisément les notions de discours constituant, d'éthos et de scénographie tels que développés par Dominique Maingueneau nous étudierons deux recueils emblématiques des positions politiques que prônait Chamberland au moment de leur rédaction, soit *L'afficheur hurle* et *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*. Nous les mettrons en étroit rapport avec les communautés discursives les ayant façonnés, soit celles constituées par *Parti pris* et la contre-culture. Nous verrons ainsi que les discours constituants éclairant les positionnements de Chamberland conditionnent son travail poétique en fonction de l'idéal humaniste du progrès humain et du dépassement de toute aliénation. Ainsi, le néonationalisme et la contre-culture, selon ce qu'ils définissent comme étant la cause de cette aliénation, conditionnent étroitement la scénographie présentée par chacun des recueils. Il sera alors possible de voir comment la démystification coloniale sur laquelle repose la rédaction de *L'afficheur hurle* se prolonge en se radicalisant dans le désir d'échapper à la dictature de la raison instrumentale, comme l'explore Chamberland dans *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*.

Mots-clés : Paul Chamberland, Parti pris, Contre-culture, Poésie, Pragmatique

### Abstract

In the early 70's, Paul Chamberland, co-founder of the journal *Parti pris*, abandons nationalism to embrace the counterculture's ideals. This master thesis examines the continuity of this discursive and poetic conversion by overcoming the temptation to see this as an absolute denial of the poet's own political views. Using the literary pragmatic, more particularly the notions of constitutive discourse, of ethos and of scenography as developed by Dominique Maingueneau, we will consider two collections of poetry which captures the iconic political positions advocated by Chamberland at the time he wrote each one, namely *L'afficheur hurle* and *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*. We will see how the discursive positioning of Chamberland configurate his poetic work according to an humanist ideal of human progress which lies in the liberation of man from his alienation. Thus, the neonationalism and the counterculture, according to what they define each as the cause of this alienation, closely define the scenography adopted by the two books. It will then be possible to see how the colonial demystification displayed by *L'afficheur hurle* is continued and radicalized by the desire to escape the technocratic instrumentalization of reason, as explored by Chamberland in his *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*.

Keywords : Paul Chamberland, Parti pris, Counterculture, Poetry, Pragmatics

## Table des matières

Remerciements.....	p.viii
Introduction.....	p.1
1 : <i>Parti pris</i> et le tournant néonationaliste.....	p.11
1.1. <b>Parti pris : une communauté discursive</b> .....	p.11
1.1.1. <i>Chamberland</i> et Parti pris.....	p.11
1.1.2. Parti pris : un environnement discursif.....	p.12
1.2. <b>L'engagement sartrien</b> .....	p.13
1.2.1. <i>Qu'est-ce que l'engagement ?</i> .....	p.13
1.2.2. <i>Liberté et engagement</i> .....	p.13
1.2.3. <i>Situation et engagement</i> .....	p.15
1.2.4. <i>Histoire et engagement</i> .....	p.16
1.3. <b>L'engagement et la décolonisation</b> .....	p.17
1.3.1. <i>Qu'est-ce que la décolonisation ?</i> .....	p.17
1.3.2. <i>Aliénation et mystification</i> .....	p.18
1.3.3. <i>La négritude</i> .....	p.19
1.3.4. <i>L'Orphée noir</i> .....	p.20
1.3.5. <i>L'universalité de la négritude</i> .....	p.22
1.4. <b>La décolonisation au Québec</b> .....	p.23
1.4.1. <i>La Révolution tranquille</i> .....	p.23
1.4.2. <i>Parti pris et la décolonisation</i> .....	p.26
1.4.3. <i>Nègres blancs d'Amérique</i> .....	p.29
2 : <i>L'afficheur hurle</i> : la poésie en conflit.....	p.32
2.0. <b>Situation de <i>L'afficheur hurle</i></b> .....	p.32
2.1. <b>Un appel polémique</b> .....	p.32
2.1.1. <i>L'espace de l'afficheur</i> .....	p.32
2.1.2. <i>Le compatriote idéal</i> .....	p.34
2.1.3. <i>La camaraderie politique</i> .....	p.35
2.2. <b>Le territoire du dicible</b> .....	p.36
2.2.1. <i>L'éloquence sacrifiée</i> .....	p.36
2.2.2. <i>La douleur en partage</i> .....	p.39
2.2.3. <i>Incarner l'aliénation</i> .....	p.41
2.3. <b>Les frontières de la révolte</b> .....	p.44
2.3.1. <i>La femme, la terre</i> .....	p.44
2.3.2. <i>Le temps de l'Autre</i> .....	p.46
3. <b>Contre-culture et révolution</b> .....	p.50
3.1. <b>Qu'est-ce que la contre-culture ?</b> .....	p.50
3.1.1. <i>Contre la technocratie</i> .....	p.50
3.1.2. <i>Décolonisation et contre-culture</i> .....	p.51
3.1.3. <i>De la politique au politique</i> .....	p.52
3.1.4. <i>La communauté esthétique</i> .....	p.53
3.2. <b>Chamberland et la contre-culture</b> .....	p.55
3.2.1. <i>Mythe et révolution</i> .....	p.55
3.2.2. <i>De la révolte à l'osmose</i> .....	p.56
3.2.3. <i>Une révolution métonymique</i> .....	p.58

3.3. <b><i>Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie : Mort et renaissance</i></b> .....	p.61
3.3.1. <i>Transcendance et immanence</i> .....	p.61
3.3.2. <i>Libérer la vie</i> .....	p.65
3.3.3. <i>Fable et utopie</i> .....	p.68
3.3.4. <i>Se heurter à la noirceur</i> .....	p.73
3.3.5. <i>Mai 68 et le retour du refoulé</i> .....	p.78
3.3.6. <i>Vivre et laisser mourir</i> .....	p.79
3.3.7. <i>La « révolution sensuelle-divine »</i> .....	p.82
Conclusion.....	p.85
Bibliographie.....	p.90

## Remerciements

La réalisation de ce mémoire a reposé sur la générosité de plusieurs personnes. J'aimerais remercier plus particulièrement deux d'entre elles.

La première est Karim Larose, mon directeur, qui a accueilli avec souplesse les multiples volte-face et hésitations dont ce projet a été marqué. Pour sa patience et sa rigueur, je le remercie du haut de ce travail qui n'aurait jamais été possible sans son précieux concours.

La deuxième est Kim Raymond, car elle a su trouver le temps de lire et relire ce mémoire alors qu'elle peinait à compléter le sien, car elle a su calmer mes angoisses alors qu'elle se débattait avec les siennes. Les mots me manquent pour exprimer exactement ma gratitude à son endroit.



## Introduction

Si l'on n'envisage que la période couvrant les années 60 et 70, l'œuvre de Paul Chamberland peut être séparée selon deux périodes thématiques majeures. La première est façonnée par sa collaboration à la revue *Parti pris*, de 1963 à 1968, dont la perspective décolonisatrice résume tout un pan du débat identitaire et nationaliste qui traversa le Québec à cette époque. La deuxième, marquée, quant à elle, par la contre-culture, débute à la fin de *Parti pris*, en 1968, et se prolonge jusqu'en 1978, année où Chamberland quitte la commune de Morin Heights, rejointe cinq années plus tôt. Les textes poétiques de l'auteur portent la trace de la période de leur rédaction : ainsi, il est aisé d'associer, par leurs titres, *Terre Québec* et *L'afficheur hurle à Parti pris*, *Le prince de Sexamour* ou *Demain, les Dieux naîtront* à la contre-culture. Ce simple fait pose la question de la cohérence de l'œuvre poétique de Chamberland, problème dont traitera le présent mémoire. En effet, leur disparité superficielle pose un problème de continuité quant à l'histoire littéraire. Ce qui fonctionnerait si l'on avait affaire au travail de deux hommes différents, l'un écrivant dans les années 60 et l'autre au tournant des années 70, ne fonctionne pas ici, puisque c'est bel et bien à un seul homme, Paul Chamberland, que ces divers textes sont attribués. Nous interpréterons cette évolution majeure, contradictoire en apparence, comme une réorientation stratégique, un bouleversement subtil qui maintient toutefois de mêmes fondations éthiques.

C'est que le contraste heurte les esprits : la parenté thématique, très claire entre poèmes issus d'une même époque, l'est nettement moins lorsqu'on compare les poèmes issus de périodes différentes. En effet, qu'ont en commun *L'afficheur hurle* et *le Prince de Sexamour* ? Est-ce bien sur la même planète que se situent *Terre Québec* et *Demain, les Dieux naîtront* ? Leur disparité est grande, tout comme l'est la tentation d'isoler l'épisode de *Parti pris* de celui de la contre-culture en établissant une rupture qui attesterait leur caractère irréconciliable. Cet extrait du communiqué diffusé par le Ministère québécois de la Culture en 2007 soulignant l'attribution du prix Athanase-David à Paul Chamberland est à cet égard exemplaire :

Après les années mystiques, puis la période ouvertement engagée politiquement, il y a une **cassure** [...] [n]ourrie par des études en littérature avec le sociologue marxiste Lucien Goldmann, à Paris. Et par mai 68, vécu sur le terrain. Au retour, ce sera la plongée dans la contre-culture [...] <sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Danielle LAURIN, « Attribution de l'Athanase-David 2007 à Paul Chamberland », *Archives des Prix du Québec*, [En ligne] <http://www.prixduquebec.gouv.qc.ca/recherche/desclaureat.php?noLaureat=353> (consulté le 15 avril 2012). C'est nous qui soulignons.

Forcée d'envisager la production littéraire de Chamberland dans son entièreté (car le prix couronne l'ensemble de l'œuvre, rappelons-le), la rédactrice de la notice biographique contourne le problème de l'incompatibilité idéologique entre les deux périodes d'écriture en insistant sur la rupture. Cette stratégie gomme le lien entre les périodes, puisque la rédactrice semble considérer impossible le possible passage de l'une à l'autre. Elle opacifie du coup la lecture des œuvres, en confiant la tâche de leur explication à la seule ressource de la circonstance qui les a vues naître, comme si l'écriture surgissait spontanément du néant.

Or, de *Parti pris* à la contre-culture, il existe bel et bien une continuité poétique, ou du moins, une constante éthique. Pour l'apercevoir, il faut interroger non seulement la poésie, mais aussi les essais de Chamberland qui, en marge de la fougue poétique, disséminent de précieux commentaires qui permettent, à rebours, de comprendre son cheminement. C'est donc dans une période propice à la rétrospective, en 1980, au moment où s'achève l'expérimentation contre-culturelle, que Chamberland, dans son essai *Terre Souveraine*, éclaire les motifs de sa conversion à la contre-culture :

Depuis dix ans, je me suis considérablement éloigné du politique au sens habituel du mot [...]. Je l'ai fait pour fuir un piège, pour échapper à ce que je découvrais être un foyer d'aveuglement. [...] Le piège et l'illusion ne tiennent pas à la spécificité du politique mais à la confiance exclusive en des moyens extérieurs; à l'oubli, à la méconnaissance du radical anthropique, qui est la ressource même de toute puissance, et c'est dans ce sol occulté du politique que j'ai cherché les nouvelles figures de son retour à une réelle grandeur<sup>2</sup>.

Bien que l'éloignement professé par le poète d'un rapport « habituel » au politique récuse son ancienne position, jamais Chamberland ne dément la nécessité pour lui de s'engager : la verve, d'une idole à l'autre, demeure intacte. Ainsi place-t-il son écriture sous le signe non pas du reniement, mais bien sous celui du renouvellement, renouvellement qui se situe dans une refonte de l'action politique. La politique est alors envisagée de l'intérieur, dans la mesure où Chamberland tient à distance ce qu'il appelle son « aspect externe ». Le poète met alors l'accent sur le renouvellement du politique par l'énergie transformatrice de la contre-culture, qui se présente comme la possibilité d'une renégociation des tenants et des aboutissants d'un engagement dont la racine humaniste, de la décolonisation à la recherche du « radical anthropique », n'a jamais été compromise.

François Dumont résume bien, dans son ouvrage *Usages de la poésie*, le pari de Chamberland à l'origine de sa conversion :

---

<sup>2</sup> Paul CHAMBERLAND, *Terre souveraine*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1980, p.40.

[M]algré la mise à distance – qui est présentée comme une « radicalisation » du discours qu'il tenait dans *Parti pris*, Chamberland assume toujours le topos du progrès : la rupture doit être radicale puisque seule une transformation intégrale provoquera une « mutation » positive<sup>3</sup>.

La matrice que représente la contre-culture donne simplement une nouvelle enveloppe à l'expression d'un « combat » qui n'a jamais cessé, qui ne fait peau neuve que dans l'espoir de se voir assigner un destin meilleur, une issue plus prometteuse. Autrement dit, Chamberland n'aurait pas adopté la contre-culture seulement pour elle-même, pour ses excès ou son esprit communautaire, mais bien pour ce qu'elle symbolisait, c'est-à-dire une voie alternative qui cadrerait avec ses convictions intimes, que synthétise le terme de *progrès*. La motivation à la source de ce geste, François Dumont la nomme « fidélité à l'idée de révolution<sup>4</sup> », assignant une attitude, un état d'esprit qui tient le rôle, de loin en loin, de motif configurant de la production esthétique qui en est issue. Les notions de « révolution » et de « progrès » fondent l'éthique révolutionnaire qui régit la conduite de l'écriture, instillant dans l'entreprise scripturaire une cohérence souterraine qui autorise la cohabitation en bonne intelligence d'écrits poétiques aux formes pourtant contradictoires. Car, au fond, la conviction de s'élever contre l'oppression et de donner parole à la contestation dans l'espoir d'un mieux-vivre collectif est ce qui est commun à *Parti pris* et à la contre-culture. Il reste maintenant à savoir comment l'utopie contre-culturelle a pu, dans le respect de cette exigence et dans le cadre de l'expression poétique, succéder au néonationalisme de *Parti pris*.

*L'afficheur hurle* et *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie* s'imposent comme les choix logiques pour la poursuite de ce travail, car leur forme hybride, entre prose et poésie, ménage un espace d'expression suffisamment libre pour accueillir le projet éthique de leur auteur. Aussi est-ce une coïncidence heureuse de constater que les recueils délimitent, par leur période d'écriture, la période de conversion de Chamberland. En effet, *L'afficheur hurle* est publié en 1965, tandis qu'*Éclats*, bien que publié en 1972, est rédigé de 1966 à 1969. De plus, la publication de *L'afficheur hurle* aux éditions Parti pris signale la complicité de Chamberland avec le comité de rédaction de la revue, alors que la publication d'*Éclats* aux éditions Danièle Laliberté suggère plutôt leur rupture, et annonce le virage idéologique dont fait état le recueil. Ces balises marquant le passage de Chamberland de *Parti pris* à la contre-culture peuvent être considérées comme les traces datées d'un départ et d'une arrivée : forcément, elles recèlent quelque indice qui permettrait de les relier l'une à l'autre et, par extension, de relier la poésie du partipriste à celle du « rebelle » de la contre-culture.

<sup>3</sup> François DUMONT, *Usages de la poésie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993, p.123.

<sup>4</sup> *Ibid.*

La méthode de ce travail empruntera la majeure partie de son appareil théorique aux travaux menés par Dominique Maingueneau sur la pragmatique appliquée aux textes littéraires. L'intérêt de cette approche réside dans son inclusion des textes littéraires dans la grande famille des discours, ce qui permet de les comprendre selon des caractéristiques discursives qui assujettissent leur décodage à un horizon de lecture à la fois social et cognitif. La pragmatique interroge le texte conformément à des normes de lecture. Ces normes intègrent le texte au sein d'un ensemble interdiscursif qui détermine son intelligibilité en vertu de mécanismes bien circonscrits de la communication. En ce sens, la pragmatique est dynamique, elle considère le texte à l'aune de sa réalisation effective chez un récepteur : « Le lecteur construit des chemins toujours inédits à partir d'un agencement d'indices lacunaires ; le texte ne permet pas d'accéder à une voix première, mais seulement à une instance d'énonciation qui est construite à partir de ce texte<sup>5</sup>. » Elle évalue les stratégies scripturales sur lesquelles mise le texte littéraire pour orienter sa réception, et élabore sur cette base un appareil critique reposant sur les hypothèses modulant la « co-énonciation » nouée entre l'émetteur et le récepteur du texte :

Dans un modèle *stratégique* de lecture, l'auteur est obligé de faire des hypothèses sur le déchiffrement de son texte, de présupposer que les codes (culturels ou linguistiques) sur lesquels il s'appuie sont partagés par le lecteur institué qu'il se donne. En retour, le lecteur doit se construire une certaine représentation du déroulement ultérieur du texte en présupposant que l'auteur se conforme à certains codes. De part et d'autre, il y a des jeux d'anticipations complexes, les hypothèses sur les mouvements du protagoniste faisant partie intégrante du processus interprétatif<sup>6</sup>.

Nous aborderons dans ce mémoire la façon dont les écrits de Chamberland tirent potentiellement avantage de modes de configuration discursive spécifiques pour lier ensemble le contexte de production de son œuvre et la forme que celle-ci adopte dans la poésie. L'appareil critique de ce travail reposera, plus précisément, sur quatre volets de la conception de la pragmatique développée par Dominique Maingueneau : il s'agit des notions de discours, de discours constituant, de scénographie textuelle et d'ethos.

### *Les normes du discours*

Maingueneau est héritier des travaux d'Émile Benveniste sur l'énonciation. Parenté éclairante, qui s'appuie sur le fait que l'entente entre l'émetteur et le récepteur d'un message

---

<sup>5</sup> Dominique MAINGUENEAU, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p.45.

<sup>6</sup> *Ibid.*, p.61. L'italique est de l'auteur.

constitue l'objectif de l'acte de communication. Comme l'écrit Benveniste : « [I]mmédiatement, [le locuteur] implante l'autre en face de lui, quel que soit le degré de présence qu'il attribue à cet autre. Toute énonciation est, explicite ou implicite, une allocution, elle postule un allocataire<sup>7</sup>. » Fondamentalement, l'architecture de l'énonciation est un appel au dialogue : sa forme dépend autant de l'énonciateur que de celui à qui il s'adresse. L'énonciation noue un « contrat de parole<sup>8</sup> » entre les deux protagonistes ponctuels d'une situation d'énonciation donnée. L'enjeu du respect des « termes » de ce contrat est la compréhension de l'énoncé, c'est-à-dire la réalisation effective de la communication. Maingueneau appelle « normes du discours » les règles qui fondent la communication et permettent l'intelligibilité de ce qui est dit :

On ne peut [...] donner une définition précise [du discours], dans la mesure où il permet surtout de montrer qu'on adhère à certaines idées-forces, sur lesquelles nous avons mis l'accent : en particulier, l'idée que le langage est une forme d'interaction régie par des normes. On peut ajouter qu'il est foncièrement *contextualisé*, qu'il est *orienté* et pris dans un *interdiscours*<sup>9</sup>.

Maingueneau dégage l'idée que le déploiement du discours est organique, qu'il est lié à un espace de la communication prédéterminant le discours en fonction de la présence des forces circonscrivant cet espace. Vectrices de l'énonciation, ces forces donnent forme plus ou moins directement au procès de communication qu'ouvre tout discours. L'identification de ces forces de configuration permet de dévoiler les motivations derrière l'énonciation et de mettre en évidence la situation du discours pour révéler leur influence sur sa singularité.

### *Les discours constituants*

Les normes du discours circonscrivent le *positionnement* du locuteur dans l'univers du discours. Ce positionnement découle d'une situation qui surdétermine l'énonciation, lui conférant une visée. Le discours est discours sur quelque chose, à l'intention de quelqu'un : il est étroitement lié à son contexte de production. Toutefois, la spécificité du discours littéraire est de ne pas se laisser enfermer par son contexte : comme l'écrit Maingueneau, « [l]e contexte n'est pas placé à l'extérieur de l'œuvre, en une série d'enveloppes successives, mais le texte est la gestion même de son contexte<sup>10</sup>. » La légitimité de la prise de parole est assurée par l'appui de ce que Maingueneau appelle les « discours constituants », qui « désigne[nt]

<sup>7</sup> Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, tome II, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, p.82.

<sup>8</sup> Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », p.34.

<sup>9</sup> Dominique MAINGUENEAU, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, op. cit., p.30. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>10</sup> Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2005, p.35.

fondamentalement [l]es discours qui se donnent comme discours d'Origine, validés par une scène d'énonciation qui s'autorise d'elle-même<sup>11</sup>. » L'identification des discours constituants à la source de l'énonciation d'une œuvre donnée permet d'identifier son investissement stratégique en mettant en relief les « vérités » ou les présupposés sur lesquels elle se fonde. Révélateurs d'une certaine vision du monde, ils mettent en lumière la visée du texte littéraire sans pour autant atténuer sa singularité. L'adhésion à certains discours constituants permet de le rattacher à sa « communauté discursive<sup>12</sup>», c'est-à-dire à l'ensemble des institutions ou normes qui gèrent ou produisent un discours donné au moment contingent de son énonciation. Dans le cas qui nous intéresse, *Parti pris* fonctionne comme une communauté discursive, tout comme l'idéologie de la contre-culture, de manière toutefois moins bien définie. Ces discours constituants sont lisibles à travers l'inscription de certaines idées-forces (« l'engagement sartrien », « la lutte de libération nationale », « l'opposition au système »...) dans l'œuvre de Chamberland ; on verra qu'elles structurent notamment son travail poétique. La détermination des frontières de ces discours est par conséquent importante : elle occupera une bonne partie du travail de ce mémoire.

### *La scénographie*

Toutefois, l'identification des discours constituants ne suffit pas à elle seule à rendre compte de l'entièreté des mécanismes discursifs en jeu dans l'énonciation. Puisque celle-ci se légitime dans et par son activité, il faut « s'attacher à montrer la connexité de l'intradiscursif et de l'extradiscursif, l'intrication d'une organisation textuelle et d'une activité énonciative<sup>13</sup>. » Maingueneau appelle « scénographie » ce qui noue contexte (situation d'énonciation) et énonciation (scène d'énonciation) dans le texte, organisant son décodage adéquat. « C'est la scénographie, à la fois condition et produit de l'œuvre, à la fois “dans” l'œuvre et ce qui la porte, que se valident les statuts d'énonciateurs et de co-énonciateur, mais aussi l'espace (*topographie*) et le temps (*chronographie*) à partir desquels se développe l'énonciation<sup>14</sup>. »

La scénographie est l'embrayeur de la signification de l'énonciation, car elle configure le déploiement de la prise de parole en lui assignant plusieurs paramètres référentiels. Elle désigne d'abord un public, un co-énonciateur, à qui adresser son énoncé, qu'elle place dans

---

<sup>11</sup> *Ibid.*, p.47.

<sup>12</sup> *Ibid.*, p.54.

<sup>13</sup> *Ibid.*, p.48.

<sup>14</sup> *Ibid.*, p.192. Les italiques sont de l'auteur.

une situation référentielle où naît l'énoncé, et conditionne même dans une certaine mesure la matière même de ce qui est dit. La scénographie est le lieu imaginaire de la réalisation de l'énoncé, construit par lui pour lui : « la scénographie apparaît ainsi à la fois comme ce dont vient le discours et ce qui engendre le discours ; elle légitime un énoncé qui, en retour, doit légitimer, doit établir que cette scénographie dont vient la parole est précisément la scénographie requise pour énoncer comme il convient<sup>15</sup>. » En bref, la scénographie déploie l'énonciation comme un terrain d'entente entre le producteur de l'énoncé et son récepteur en constituant le support de l'énoncé. Cette intention à la base de la situation d'énonciation se rattache au positionnement du discours littéraire, car son identité « se constitue à travers la négociation de [son] propre droit à construire *tel* monde à travers *telle* scène de parole qui attribue une place à son lecteur ou son spectateur<sup>16</sup>. »

À cet égard, la teneur de la scénographie est révélée à travers un certain nombre d'indications, explicites ou implicites, qui permettent au lecteur d'ajuster sa lecture, de mobiliser des compétences adéquates pour décoder le texte. Il peut s'agir de précisions attachées à la présentation de l'œuvre (titre, genre, dédicace, etc.), mais la scénographie peut être aussi montrée par la forme même que le texte adopte (dichotomie conflictuelle des déictiques, variation dans la structure textuelle). L'identification de la scénographie d'un texte donné permet de comprendre quel projet d'écriture soutient l'énonciation, et sous quelle forme sont actualisés ses discours constituants, notamment au moyen du référent que reçoivent les différents déictiques qui jalonnent le texte. Leur valeur est modulée selon la configuration de la scénographie, dépendamment du positionnement discursif du texte qui la déploie. Ainsi, les marques de la personne et de la non-personne<sup>17</sup> ont pour visée de baliser l'énonciation en vue de sa réception, en fonction du statut que le discours accorde à l'énonciataire et à l'énonciateur, et de leur rapport à ceux qui en sont exclus. Par exemple, dans le cas d'un texte politique, le fait d'être inclus à l'intérieur de la scénographie relève de l'allégeance, alors qu'un texte publicitaire n'utiliserait cette inclusion que comme un artifice singeant la proximité. Les déictiques temporels situent l'horizon de cette réception : s'agit-il d'un texte appelant à l'action immédiate ou est-ce un récit distancé ? La scénographie est le dispositif discursif qui permet de répondre à ces questions.

---

<sup>15</sup> *Ibid.*, p.193.

<sup>16</sup> *Ibid.*, p.201. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>17</sup> En suivant Maingueneau, nous appelons « non-personne » tout pronom personnel qui renvoie à un individu ou à une chose qui est traitée comme une chose du point de vue de l'acte d'énonciation, qui n'y est pas impliquée comme énonciateur ou énonciataire.

## *L'ethos*

Si la scénographie représente la réalité spatio-temporelle structurant l'énonciation, l'ethos représente l'agent textuel à partir duquel cette réalité est transmise au co-énonciateur. Maingueneau appelle cette instance du discours le « garant », qui offre « un *caractère* et une *corporalité* » au discours : « l'ethos implique une manière de se mouvoir dans l'espace social, une discipline tacite du corps appréhendé à travers un comportement global<sup>18</sup>. » Confronté à la corporalité de l'émetteur du texte, le co-énonciateur se voit « incorporé » par celui-ci, conformément à la double signification de ce terme : d'une part, « le destinataire *incorpore*, assimile ainsi un ensemble de schèmes qui correspondent à une manière spécifique de se rapporter au monde en habitant son propre corps », d'autre part, elle « perme[t] la constitution d'un *corps*, de la communauté imaginaire de ceux qui adhèrent au même discours<sup>19</sup>. » L'ethos, « impliqu[ant] un *monde éthique* dont [l]e “garant” participe et auquel il donne accès<sup>20</sup> », est l'assise de l'édifice de l'énonciation. Il confère à l'ensemble des déictiques leur réalité, il appelle à la collaboration de l'énonciateur dans la réalisation du discours par le fait qu'il l'inclut dans le dialogue simulé qu'est l'énonciation littéraire. De ce fait, il appelle à la sympathie du destinataire pour qu'il trouve en lui la réalisation de son élocution : toutes les marques visant à influencer celui-ci, à l'inclure dans la scénographie du texte relève de l'ethos. Son analyse est donc importante dans le cadre de notre travail, puisqu'elle lie la visée du texte et la forme dans une tentative d'orienter le co-énonciateur. Dispositif stratégique s'il en est un, l'ethos chez Chamberland est le réceptacle à travers lequel s'articule la tension entre collectivité et individualité sur laquelle repose l'éthique « révolutionnaire ». La voix du texte est porteuse de cet idéal, et est modulée selon une scénographie singulière : l'étude de l'ethos, quant à elle, permettra plus particulièrement de lier les discours constituants et la scénographie qui structurent le travail poétique de Chamberland.

Nous organiserons notre travail en trois parties. La première sera centrée sur *Parti pris* : nous y étudierons les balbutiements de la scénographie révolutionnaire adoptée par Chamberland dans certains des écrits qu'il a donnés à la revue. Plus précisément, nous établirons la généalogie discursive de la position assumée par Chamberland en explorant la constellation des discours constituants ayant formé les convictions collectivistes et nationalistes sur lesquels repose la rédaction de *L'afficheur hurle*. Nous aborderons la notion sartrienne de

---

<sup>18</sup> *Ibid.*, p.207.

<sup>19</sup> *Ibid.*, p.208. Les italiques sont de l'auteur.

<sup>20</sup> *Ibid.* L'italique est de l'auteur.



l'engagement, pierre angulaire de la décolonisation et de la négritude, deux approches qui assignent à la littérature, et plus spécifiquement à la poésie, une fonction politique au sein de la cause révolutionnaire qu'elles circonscrivent et cautionnent. Cet interdiscours nous permettra de comprendre la place qu'occupe la notion de conscience dans l'argumentaire néonationaliste de Chamberland, puisqu'il articule le rôle de cette notion vis-à-vis de l'activité du sujet en situation coloniale et de sa collectivité.

La deuxième partie de ce mémoire analysera les formes que prennent, dans *L'afficheur hurle*, la reprise de l'ethos hérité de la décolonisation et du nationalisme par l'adoption de la posture de l'écrivain de la négritude. Formation interdiscursive s'il en est une, *L'afficheur hurle* intègre les codes de la lutte coloniale en appuyant son énonciation sur la scénographie que celle-ci valide. Nous verrons comment les poèmes de ce recueil s'érigent sur un appel du locuteur à son lecteur, et comment cette relation est parachevée par l'écho que trouve le mal subjectif du locuteur dans la conscience collective. L'ethos de *L'afficheur hurle* catalyse ainsi l'aliénation dans ce mal, la *dévoilant*, permettant la reconduite du scénario de la décolonisation, opposant colonisés et colonisateur, scénario relayé par le jeu déictique opposant les marques de la personne (nous) à celles de la non-personne (ils, vous).

La troisième partie de ce travail observera comment les fondements de la scénographie révolutionnaire de Chamberland, exposée dans ses travaux entourant *L'afficheur hurle*, seront renouvelés au contact de la contre-culture. Au moyen d'une lecture ciblée de l'ouvrage-phare de Theodore Roszak, *The Making of the Counter-Culture*, nous relèverons quels changements du topos révolutionnaire ont été révisés à la suite du renversement épistémologique opéré par la contre-culture. Modulant le rejet de la rationalité comme mode d'accès privilégié au réel, la contre-culture questionne la notion d'aliénation en pointant du doigt la dépersonnalisation sociale découlant de l'instrumentalisation de la raison. Chamberland reconduira ce topos dans quelques-uns de ses articles des années 70. Il révisera sa scénographie révolutionnaire en opposant l'homme à la civilisation, opposition dont l'objectif est la reconquête de la nature profonde de l'homme, qui est, pour lui, pulsion utopique. Nous verrons ensuite comment *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie* explore la tension entre la collectivité et l'individu héritée du discours constituant de la contre-culture, à travers la question de l'identité telle qu'elle est façonnée par la société. Nous observerons comment Chamberland pose la question en instituant par l'écriture un jeu de miroirs dans lequel est télescopé le sujet poétique en quête de lui-même et de « sa » réalité. Nous comprendrons comment

Chamberland défie dans l'écriture les repères identitaires et temporels usuels, pour partir à la recherche de « codes inouïs » mieux adaptés à l'idéal sensualiste de la contre-culture. L'enjeu du recueil est résumé par sa scénographie : il s'agit, pour Chamberland, de surmonter la distance qui le sépare de l'autre, envisagé comme objet de son désir. Leur union est instigatrice d'une communauté utopique, qui, libérée des affres du déterminisme de la vie domestiquée par la civilité, réalise la suspension de son être social au profit d'un être authentique.

L'intérêt de ce travail réside dans la relative nouveauté de son objet. En effet, la contre-culture a fait l'objet de très peu d'études approfondies. C'est le sort normal des écrits issus d'une période dont la démarche rejette habituellement une part de la rationalité qui permet à rebours d'en expliquer la portée. Or, le cas de Chamberland est à cet égard unique au Québec : sa production littéraire couvre non seulement cette période, mais elle s'enracine préalablement dans un contexte d'écriture abondamment commenté, soit son passage marquant à *Parti pris*. Cette glose s'attache souvent au contexte d'énonciation de la poésie, teintant celle-ci de la couleur de celle-là. Il est donc intéressant de voir que ce rapport entre contexte d'énonciation et poétique se perpétue dans la contre-culture : aussi profitons-nous de conditions d'étude idéales pour observer comment le passage se négocie de l'une à l'autre, ce qui nous permet sans doute d'éclairer de façon un peu singulière le tournant des années soixante-dix.

## 1 : Parti pris et le tournant néo-nationaliste

### 1.1. **Parti pris : une communauté discursive**

#### 1.1.1. *Chamberland et Parti pris*

« Paul Chamberland, *c'est Parti pris*<sup>21</sup> » : c'est en ces termes qu'André Brochu entame sa préface au recueil réunissant *Terre Québec, L'afficheur hurle et L'inavouable*, soit les textes balisant la période dite « engagée » de Chamberland, allant approximativement de 1963 à 1968. « Être Parti pris poète, cela veut dire un rapport particulier à la littérature. Cela veut dire que la littérature est le lieu d'un combat et d'une réflexion. Le combat est mené contre les puissances d'oppression nationale et sociale<sup>22</sup> », poursuit Brochu. Voilà précisée la nature de l'engagement, mais est-ce bien suffisant ? Le préfacier répond à un impératif de contextualisation bien légitime en offrant au lecteur un aperçu de la mentalité créative ayant concouru à la gestation de la poésie que le public s'apprête à lire. Chamberland luttait contre l'oppression, sa poésie luttait comme lui, ce qui justifie ces images agressives, ces imprécations inquiètes, cette vulgarité frondeuse. Toutefois, avec le recul critique, nous ne pouvons évidemment réduire la poésie de Chamberland à une conséquence de son engagement politique.

Notre démarche visera plutôt à broser les contours de la communauté discursive à laquelle appartenait Chamberland à l'époque, c'est-à-dire *Parti pris*. Pour ce faire, nous devons nous attacher aux discours constitutifs qui délimitent cette communauté discursive et qui nourrissent les écrits découlant de cette affiliation particulière. Nous emprunterons le parallèle qu'a établi Brochu entre *Parti pris* et Chamberland comme point de départ en considérant *Parti pris* comme la matrice de la poétique de Chamberland, car cette adhésion initiale relève d'un acte délibéré de positionnement discursif, et nous déterminerons notre démarche en prenant Chamberland au mot :

Quelles que soient sa teneur et la forme de son énoncé, un poème est un acte discursif. De ce fait, qu'il le veuille ou non, celui qui écrit un poème est traversé par un ensemble de discours qui forme son environnement de locuteur. Ces discours, il les a, et non par choix, intériorisés. Dans l'acte de formation du poème il doit compter avec toute l'hétérogénéité des divers modes de discours inscrits en lui<sup>23</sup>.

Notre projet, dans ce chapitre, est de rendre compte de l'environnement discursif ayant présidé à la prise de parole poétique de Chamberland dans les années 60.

---

<sup>21</sup> André BROCHU, « Préface à *Terre Québec* », *Terre Québec*, suivi de *L'afficheur hurle*, de *L'inavouable et d'autres poèmes*, Montréal, Typo, 2003, p.9. Le soulignement est de l'auteur.

<sup>22</sup> *Ibid.*

<sup>23</sup> Paul CHAMBERLAND, « Une parole réfractaire » dans Georges Leroux et Pierre Ouellet (dir.), *L'engagement de la parole*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2005, p.190.

### 1.1.2. Parti pris : *un environnement discursif*

Nous procéderons conformément à l'observation d'André Major qui notait que *Parti pris* représentait une véritable synthèse discursive : « les différents articles de la revue sont un mélange [...] de marxisme, d'existentialisme sartrien et de problématique décolonisatrice<sup>24</sup>. » Ainsi, il faut comprendre que chacun des principaux collaborateurs de la revue construisait son discours en empruntant à l'une ou à l'autre de ces trois lignes de pensée. Or, bien que tous chez *Parti pris* s'entendent sur le projet de « lutte de libération nationale » (une autre façon de désigner le « combat contre les forces d'oppression » rapporté par Brochu), des divergences sur les moyens de la mener naquirent, crûrent, et finirent par saborder la revue en 1968. C'est ce phénomène que Robert Major souligne lorsqu'il distingue, en citant Gabriel Gagnon, les différentes factions idéologiques divisant la revue :

Les « anciens fondateurs, dont Pierre Maheu et Paul Chamberland [...], plus littéraires que politiques, plus nationalistes que socialistes, déjà influencés par la culture du sud... optaient plutôt pour une revue culturelle, plus existentialiste que marxiste... » ; Jean-Marc Pottle, Gérald Godin et lui formaient un autre groupe, « plus soucieux d'action politique concrète... plus près du socialisme et du syndicalisme » ; finalement, il y a avait une « troisième force, gravitant autour de Luc Racine » qui se voulait d'un marxisme beaucoup plus rigoureux<sup>25</sup>.

Nous voyons dès lors se dessiner le parcours de ce chapitre : notre travail ici étant de reconstruire les discours constitutifs ayant influencé l'écriture de Chamberland alors qu'il était à *Parti pris*, nous disposons maintenant de suffisamment de pistes de réponse pour nous lancer dans notre analyse.

En effet, le marxisme accordant un intérêt mineur à la littérature, nous orienterons notre exploration en nous concentrant sur les deux autres discours constitutifs à l'œuvre chez *Parti pris*, soit la conception sartrienne de l'engagement et la théorie de la décolonisation, en nous attachant plus précisément à leur conception respective de la littérature. Notre intention est, par une étude plus attentive de leurs tenants et aboutissants, d'identifier les présupposés qui ont pu éventuellement donner naissance à une poésie engagée, puis comment elle put se transformer sous une forme contre-culturelle. À l'analyse de ces deux courants de pensée militante s'ajoutera un troisième élément, proprement situationnel, qui abordera le climat sociopolitique des années 60 au Québec, et démontrera comment l'adaptation de l'engagement et de la décolonisation à une problématique identitaire fut déterminante dans la poétique de Chamberland.

---

<sup>24</sup> André MAJOR, cité dans Robert MAJOR, *Parti pris : idéologie et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH/Cahiers du Québec, coll. « Littérature », 1979, p.35.

<sup>25</sup> Robert MAJOR, *Ibid.*, p.33.

## 1.2. L'engagement sartrien

### 1.2.1. *Qu'est-ce que l'engagement ?*

L'engagement, c'est, selon la définition courante, l'« acte [...] de l'intellectuel, de l'artiste qui, prenant conscience de son appartenance à la société et au monde de son temps, renonce à une position de simple spectateur et met sa pensée ou son art au service d'une cause. » (*Le Petit Robert*) Plus précisément, et dans un contexte littéraire, Benoit Denis définit ainsi la réalité de l'écrivain engagé dans son livre *Littérature et engagement* : « Au sens strict, l'écrivain engagé est celui qui a pris, explicitement, une série d'engagements par rapport à la collectivité, qui s'est en quelque sorte lié à elle par une promesse et qui joue dans cette partie sa crédibilité et sa réputation<sup>26</sup> ».

On peut retenir deux choses de ces deux définitions conjuguées : d'abord, le choix du créateur de surmonter l'écart le séparant de sa société en l'investissant comme le lieu de son art ; ensuite, le risque, idéologique mais aussi esthétique, qu'il encourt en effectuant ce choix. La question du choix est une manière d'insister sur le rôle de la volonté du créateur dans le processus de l'engagement, par un acte qui prend naissance avec une certaine conscience de soi et de son milieu historique et social. La question du risque sous-entend la possibilité que l'un ou l'autre des termes inclus dans le binôme œuvre-société affecte son complément, ce qui affecte et structure le travail artistique qui en découle. Cette dualité de l'engagement artistique implique un ensemble de concepts étroitement rattachés à une conception existentialiste de l'art, concepts à travers lesquels nous étudierons les ramifications de l'engagement littéraire. Ces *topoi* de l'engagement, ce sont la *liberté*, la *situation* et l'*Histoire*.

### 1.2.2. *Liberté et engagement*

La liberté est la pierre d'assise de toute l'entreprise d'engagement littéraire, car elle en fonde la possibilité, mais aussi le pouvoir. En effet, l'écrivain doit élémentairement pouvoir écrire ce qu'il veut et disposer de l'écriture à sa guise pour pouvoir déterminer le choix de son sujet et de son public, tout comme ce public doit pouvoir lui aussi choisir de le lire et de mener sa lecture comme bon lui semble. Ainsi, la liberté investit l'œuvre littéraire et la constitue comme un lieu de rencontre et de dialogue entre les libertés de l'auteur et du lecteur, leur permettant de se révéler l'une à l'autre dans un mouvement de réciprocité dont Sartre précise les termes :

---

<sup>26</sup> Benoit DENIS, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p.30. Pour une définition mieux située historiquement, voir Patrick WAGNER, « La notion d'intellectuel engagé chez Sartre », *Le Portique* [En ligne], Archives des Cahiers de la recherche, Cahier 1, 2003, mis en ligne le 17 mars 2005, Consulté le 3 novembre 2011. URL : <http://leportique.revues.org/index381.html>

La reconnaissance de la liberté par elle-même est joie, mais cette structure de la conscience non thétique en implique une autre : puisque, en effet, la lecture est création, ma liberté ne s'apparaît pas seulement comme pure autonomie, mais comme activité créatrice, c'est-à-dire qu'elle ne se borne pas à se donner sa propre loi, mais qu'elle se saisit comme constitutive de l'objet<sup>27</sup>.

Lire et écrire sont donc les deux facettes d'une même épreuve de la liberté, qui se révèle à elle-même par elle-même. Cela ne suffit pas pourtant à convaincre de la portée du geste engagé, car n'importe quel livre peut prétendre à de telles prémises. La spécificité de l'écriture engagée réside dans l'élection de la liberté comme sujet de prédilection : « Mais surtout l'unique aspect sous lequel l'artiste peut présenter le monde à ces libertés dont il veut réaliser l'accord, c'est celui d'un monde à imprégner de davantage de liberté<sup>28</sup>. » Ainsi, l'engagement procède, dans la construction de ses représentations, à un appel à la liberté auquel le lecteur a déjà acquiescé en acceptant de consacrer l'exercice de sa propre liberté à la lecture du texte engagé. Autrement dit, lire une œuvre engagée, c'est être engagé par elle, c'est consentir à son projet. Il s'agit d'un pacte de lecture entre l'écrivain et le lecteur mettant en relation la représentation du monde construite par l'écrivain et l'expérience du monde vécue par le lecteur, le premier constituant une matrice dans laquelle la seconde peut cadrer et se mouvoir. Car la littérature engagée n'a de portée qu'en concrétisant chez son lecteur une prise directe sur le réel, qui découlera en une action conséquente.

Pour expliquer comment la littérature y parvient, Sartre démontre que l'acte de lecture permet de passer du monde matériel au monde « idéal », ce qui, en admettant la représentation d'un monde en déficit de liberté, révèle au lecteur un univers proche de son expérience, dans lequel il peut agir en exerçant sa propre liberté ; il lui révèle le monde comme projet de sa propre liberté :

Comme d'autre part l'objet esthétique est proprement le monde en tant qu'il est visé à travers des imaginaires, la joie esthétique accompagne la conscience positionnelle que le monde est une valeur, c'est-à-dire une tâche proposée à la liberté humaine. [...] Ainsi, la joie esthétique provient-elle à ce niveau de la conscience que je prends de récupérer et d'intérioriser ce qui est le non-moi par excellence, puisque je transforme le donné en impératif et le fait en valeur : le monde est ma tâche [...] <sup>29</sup>.

La lecture rend poreuses les frontières entre réalité et fiction : ce qui est possible dans la fiction devient possible dans la réalité. Cette prise de conscience ménage un espace de possibles permettant à la volonté de s'y enraciner, et le transfert de cette volonté dans le monde réel préfigure l'action concrète. Mais pour former un « agir » vrai, il faut « dire » vrai :

<sup>27</sup> Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 1948, p.65.

<sup>28</sup> *Ibid.*, p.70.

<sup>29</sup> *Ibid.*, p.66.

la tâche du créateur engagé repose sur sa capacité à bien rendre compte des paramètres du monde dont il fait don à la bonne volonté de son lecteur. Il ne s'agit pas d'inventer une réalité, il s'agit plutôt de la peindre avec exactitude : l'œuvre engagée la fait advenir chez le lecteur, la lui propose comme un lieu familier, lui permettant de cette manière de penser et d'agir conformément à l'expérience qu'il a de ce lieu. Bref, « [é]crire, c'est donc à la fois dévoiler le monde et le proposer comme tâche à la générosité du lecteur<sup>30</sup>. »

### 1.2.3. *Situation et engagement*

L'adoption de cette conduite particulière module par conséquent la production littéraire de l'écrivain engagé, car elle lui confère toute sa portée éthique. Toutefois, pour que l'œuvre puisse aboutir à une hypothétique prise d'action concrète, la représentation littéraire doit s'enraciner dans une réalité également concrète, c'est-à-dire historiquement circonscrite et partagée par le lecteur et l'écrivain. Cet état d'une réalité donnée, Sartre l'appelle la *situation*. Cette notion se fonde sur l'acceptation phénoménologique de la réalité, selon laquelle la réalité est comprise conformément à son apparition à l'être. Par « apparition à l'être », nous entendons la synthèse intellectuelle qu'opèrent l'expérience individuelle et les sens en recevant un état du monde au moment de cette captation. La situation fixe un état de la réalité et la limite à un ensemble de paramètres qui rendent intelligibles sa représentation et son décodage : « On ne peut écrire sans un certain public que les circonstances historiques ont fait, sans un certain mythe de la littérature qui dépend, en une très large mesure, des demandes de ce public. En un mot l'auteur est en situation comme tous les autres hommes<sup>31</sup>. »

La situation est à la fois une chance et une contrainte, dans la mesure où elle incarne les conditions de réalisation concrètes de l'œuvre littéraire. Lorsque l'écrivain s'engage, il s'engage à l'endroit de sa réalité, puisque

il se sait situé dans un temps précis, qui le détermine et détermine son appréhension des choses ; pour qu'écrire s'identifie dès lors au projet de changer le monde, pour que la littérature soit une authentique entreprise de changement du réel, il faut que l'écrivain accepte d'écrire dans le présent [...]<sup>32</sup>.

La liberté elle-même n'échappe pas à l'emprise de la situation sur l'engagement. Elle constitue un élément de la situation d'écriture, à ce détail près que sa situation à elle, compte tenu de son rôle central dans le procès de l'engagement, détermine l'orientation de sa représentation. Ainsi pourrait-on dire que l'œuvre engagée a pour mission de faire état de la

---

<sup>30</sup> *Ibid.*, p.68.

<sup>31</sup> *Ibid.*, p.154.

<sup>32</sup> Benoît DENIS, *Littérature et engagement*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, p.37.

liberté au moment de son expérience : « c'est un caractère essentiel et nécessaire de la liberté que d'être située<sup>33</sup> ». L'ambiguïté de la remarque de Sartre en signale la fortune : lorsqu'il écrit que la liberté doit être située, est-ce dire que le fait d'écrire détermine la situation de la liberté comme le cadre de son activité, ou plutôt que la situation de la liberté détermine le fait d'écrire, c'est-à-dire qu'elle lui attribue sa nécessité ? Sans pouvoir trancher, nous devons attester de leur caractère indissociable au sein de la notion de situation sous-tendue par l'engagement.

L'exigence de la situation, élevée en impératif, conditionne sa forme, mais surtout, sa réception. Comme l'écrit Benoît Denis, « c'est en déterminant le public auquel il s'adresse que l'écrivain engagé situe son œuvre socialement, politiquement et économiquement, dans la mesure où cette élection du public commande les buts, les sujets et les moyens de son entreprise<sup>34</sup>. » En effet, il faut rappeler que l'œuvre engagée constitue un appel lancé au lecteur afin qu'il prenne acte de son monde en le lui révélant comme projet de sa liberté ; or, la situation est la topographie de ce procès, elle l'astreint à une contemporanéité partagée par le lecteur et l'écrivain, car elle n'a de valeur que dans son actualité. La tâche de la liberté, dans ces conditions, vise à ébranler les structures existantes évoquées par l'œuvre. La correction potentielle de cette situation la transforme en une autre, qui la dépasse : le livre n'est plus d'actualité, mais il a accompli son rôle en changeant le monde, c'est-à-dire en favorisant le passage d'une situation à une autre. Bref, l'appel à la liberté qui émane de la littérature engagée, c'est l'appel au changement social à travers le partage d'une prise de position. L'écriture engagée, par la situation qu'elle met en œuvre, transforme l'imagination en action.

#### 1.2.4. *Histoire et engagement*

L'action ne pouvant se résoudre que dans un présent bien réel, l'œuvre engagée doit répondre aux mêmes exigences, car l'action constitue son enjeu principal ; elle seule permet de dépasser la situation évoquée dans la fiction. Au présent conflictuel, lieu problématique d'où se déploient la prise de conscience et l'action qu'elle engendre, l'engagement oppose la promesse de sa résolution dans un avenir indéfini rendu possible par l'action concrète de celui qui est engagé. La tension présent-futur instaurée par l'écriture engagée répond à une conception dialectique du temps, en ce que la succession des situations, qui sont autant de rapports de force entre différents intérêts, oriente la marche de l'Histoire. Ainsi, le

---

<sup>33</sup> Jean-Paul SARTRE, *Qu'est-ce que la littérature ?*, op. cit., p.154. Le soulignement est de l'auteur.

<sup>34</sup> Benoit DENIS, op. cit., p.58.



dépassement de la situation revient-il à investir le champ de l'Histoire afin de participer à son orientation : c'est la fameuse « fabrication de l'histoire » de Marx<sup>35</sup>. De cette manière, l'engagement se conçoit comme une influence directe sur l'Histoire à travers la conquête de sa propre historicité, d'où l'importance de la conscience de cette historicité dans la production engagée.

Toutefois, la conscience aiguë d'une Histoire en marche dans l'actualité taxe la littérature engagée d'une obsolescence rapide, en corrélation directe avec sa situation. Extraire l'œuvre de son contexte dans ces circonstances, c'est avoir affaire à un texte abscons, réduit à sa pure dimension documentaire. Ce phénomène d'une œuvre vécue dans l'urgence du changement qu'elle appelle met en évidence sa dépendance à une stricte corrélation œuvre-historicité-public. Autrement dit, elle met à jour la fragilité de son pouvoir, car l'engagement investit la littérature du pouvoir de changer les choses, d'améliorer le monde à travers sa modulation des consciences, de réécrire l'Histoire par l'intermédiaire de l'influence que le texte engagé exerce sur le lecteur. L'Histoire est la chance que l'engagement accorde à la littérature, et c'est à travers ce pouvoir que la littérature sera considérée comme viable d'un point de vue révolutionnaire. Voilà aussi comment l'engagement sartrien constituera l'un des piliers de la décolonisation, et plus largement, comment Chamberland parera ses textes d'un accent identitaire et révolutionnaire.

### 1.3. L'engagement et la décolonisation

#### 1.3.1. *Qu'est-ce que la décolonisation ?*

Théorisée au tournant des années 60 par des intellectuels d'Afrique du Nord et des Caraïbes, la décolonisation tiers-mondiste est une réponse à l'entreprise coloniale européenne érigée en système, le colonialisme, découlant de la politique impérialiste menée de front par différentes métropoles d'Europe, en particulier au cours du XIXe siècle. Le colonialisme suppose « une dépossession foncière au profit d'un colonat étranger et la mise en place d'une administration spécifique [...] fondée sur une domination à caractère économique ou stratégique<sup>36</sup>. » La décolonisation est le nom du mouvement d'émancipation qui « peut s'entendre au sens large comme l'ensemble des réponses contestataires de l'ordre colonial<sup>37</sup> ». Il renvoie à un rapport de force entre deux peuples, l'un étranger qui opprime l'autre sur son territoire, le déshumanisant au passage : dans la relation coloniale, l'opprimé est un objet qu'il faut exploiter ; sa liberté lui est retirée, il est aliéné par le colonisateur. « C'est le colon qui *fait* et

<sup>35</sup> Hannah ARENDT, « Le concept d'histoire », dans *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1966, p.78.

<sup>36</sup> Bernard DROZ, *Histoire de la décolonisation*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2006, p.8.

<sup>37</sup> *Ibid.*

qui continue à *faire* le colonisé<sup>38</sup> », nous rappelle à cet effet Frantz Fanon. La décolonisation est donc la théorisation de cette situation : elle emprunte les instruments d'analyse du matérialisme historique de Marx pour que le colonisé puisse redevenir acteur de sa propre histoire et organiser son dépassement dans une lutte de libération nationale. Plus élégamment, « [l]a décolonisation est véritablement la création d'hommes nouveaux. Mais cette création ne perçoit sa légitimité d'aucune puissance surnaturelle : la "chose" colonisée devient homme dans le processus par lequel il se libère<sup>39</sup>. »

### 1.3.2. *Aliénation et mystification*

L'exploitation économique à la base de la situation coloniale se prolonge dans une aliénation culturelle, comme l'écrit Albert Memmi : « [c]e qu'est le colonisé importe peu au colonisateur. Loin de vouloir saisir le colonisé dans sa réalité, il est préoccupé de lui faire subir cette indispensable transformation<sup>40</sup> ». Cette transformation réside dans le geste de convaincre l'homme en situation coloniale de son infériorité en le délestant de sa condition d'homme pour lui faire embrasser celle de colonisé, condition que le colonisateur, selon ses intérêts, lui taille sur mesure : « Souhaité, répandu, ce portrait mythique et dégradant finit, dans une certaine mesure, par être accepté et vécu par le colonisé. Il gagne ainsi une certaine réalité et *contribue au portrait réel du colonisé*<sup>41</sup>. » Ce « repétrissage du colonisé », Memmi le nomme « mystification<sup>42</sup> ». Il s'agit d'une manipulation de l'environnement discursif en situation coloniale pour modifier la réalité qui circonscrit le colonisé. La conséquence principale de ce phénomène est sa dépossession identitaire, sa *dépersonnalisation*. En diffusant largement une image négative du colonisé, le système colonial l'inféode dans une réalité qui sert le colonisateur, l'exilant de son propre être en le constituant comme un autre à lui-même, avec le lot de souffrance qu'entraîne le sentiment de vivre dans une altérité forcée.

La mystification est le premier mur à abattre dans la lutte de libération telle que proposée par la théorie de la décolonisation, car c'est la mystification qui emprisonne le colonisé dans sa servitude en la lui faisant accepter comme sa juste valeur. Elle pacifie d'avance toute indignation, toute révolte, car la condition de colonisé *est dans l'ordre des*

<sup>38</sup> Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2002, p.40. Le soulignement est de l'auteur.

<sup>39</sup> *Ibid.*

<sup>40</sup> Albert MEMMI, *Portrait du colonisé*, précédé de *Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1985, p.103.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p.107 Le soulignement est de l'auteur.

<sup>42</sup> *Ibid.*

*choses* selon le colonisateur. C'est en ce sens qu'il faut comprendre l'anathème d'Aimé Césaire :

Et balaie-moi tous ces obscurcisseurs, tous les inventeurs de subterfuges, tous les charlatans mystificateurs, tous les manieurs de charabia. Et n'essaie pas de savoir si ces messieurs sont personnellement de bonne ou de mauvaise foi [...], l'essentiel étant que leur très aléatoire bonne foi subjective est sans rapport aucun avec la portée objective et sociale de la mauvaise besogne qu'ils font de chiens de garde du colonialisme<sup>43</sup>.

La tâche de la décolonisation, véhicule de ce refus, sera d'abord de rompre le charme de la mystification, tâche à laquelle s'emploiera, entre autres appareils culturels, la littérature.

### 1.3.3. *La négritude*

Étant donné sa substance essentiellement discursive, la mystification colonisatrice sera le terrain de combat privilégié de la culture du colonisé, qui opposera à cette mystification une tentative de construction identitaire en réutilisant ses prémisses raciales : « Le nègre, qui n'a jamais été aussi nègre que depuis qu'il est colonisé par le Blanc, quand il décide de faire preuve de culture, de faire œuvre de culture, s'aperçoit que l'histoire lui impose un terrain précis, que l'histoire lui indique une voie précise et qu'il lui faut manifester une culture nègre<sup>44</sup>. » Cette manifestation comme cette revendication de la culture noire, le poète Aimé Césaire l'a baptisée « négritude ». Dans le contexte de la décolonisation, la négritude est une tentative de réappropriation par le colonisé de son patrimoine culturel contre celui imposé par le colonisateur par la création d'une image qui est son exact opposé. Comme l'écrit Memmi, « [a]u mythe négatif imposé par le colonisateur succède un mythe positif de lui-même, proposé par le colonisé<sup>45</sup>. » Cette stratégie est la source de la plupart des critiques adressées aux théoriciens de la négritude, chez qui l'on voit une tendance inconsciente à maintenir la colonisation en la combattant. Or, ce « racisme antiraciste » comme l'a surnommé Sartre n'est qu'une étape de la lutte de libération nationale qui, en combattant puis en dépassant la situation coloniale, permettra au colonisé d'échapper à la mystification. Sous l'angle culturel, la décolonisation s'entend comme une reconquête de soi, reconquête qui sera au cœur de la scénographie oppositionnelle adoptée par Chamberland dans *Terre Québec* et *L'afficheur hurle*.

---

<sup>43</sup> Aimé CÉSAIRE, *Discours sur le colonialisme*, suivi de *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 1955, p.39.

<sup>44</sup> Frantz FANON, *op. cit.*, p.202.

<sup>45</sup> Albert MEMMI, *op. cit.*, p.153.

#### 1.3.4. *L'Orphée noir*

Cette prise de conscience de son altérité et le caractère fédérateur de cette prise de conscience constitueront le point d'orgue d'une poésie proprement engagée, donc révolutionnaire. La décolonisation fut l'un des foyers les plus imprégnés de l'engagement sartrien ; la filiation de ses théoriciens avec Sartre a été assidue et a laissé dans son sillage de multiples textes attestant ce fait, principalement des préfaces<sup>46</sup>. C'est dans l'une d'entre elles, intitulée « L'Orphée noir » et précédant *L'anthologie de la nouvelle poésie nègre et malgache* préparée par Léopold Sédar Senghor, que Sartre a peut-être le plus clairement établi le parallèle entre poésie et engagement par le biais de la négritude ainsi que son caractère révolutionnaire.

En effet, selon Sartre, le Noir en situation coloniale est « acculé à l'authenticité » du fait qu'il ne peut se dérober à la discrimination raciale dont il fait les frais. Du coup, c'est sa subjectivité, par le truchement de sa race, qui est affectée, et c'est par sa subjectivité qu'il répondra pour en restituer l'intégrité : « Et puisqu'on l'opprime dans sa race et à cause d'elle, c'est d'abord de sa race qu'il lui faut prendre conscience<sup>47</sup>. » Cette prise de conscience raciale revient à en interroger l'essence, à puiser dans les tréfonds de l'âme noire pour y retrouver les éléments d'une fierté noire à opposer à l'envahisseur : c'est l'étape du mythe positif du colonisé opposé au mythe négatif du colonisateur.

Or, pour transmettre cette tentative d'adéquation identitaire de « soi-même avec soi<sup>48</sup> », il faut s'appuyer sur un langage apte à canaliser cette recherche, en la révélant tout en la conduisant. L'élection de la poésie pour ce faire tient de la nature diffuse de la négritude : davantage une « essence » qu'un concept, elle ne se laisse capturer qu'à travers un langage agissant, dont la tension constitutive entre signe et signification fait écho à celle d'une « nature » à la recherche d'elle-même. Sartre souligne ce phénomène : « La Négritude c'est le contenu du poème, c'est le poème comme chose du monde, mystérieuse et ouverte, indéchiffrable et suggestive : c'est le poète lui-même<sup>49</sup>. »

L'élection de la poésie pour diffuser la négritude découle de ce double mouvement de révélation et de construction, car il subsume une présence de l'homme au sein même de sa poésie : « Le noir qui appelle ses frères de couleur à prendre conscience d'eux-mêmes va tenter de leur présenter l'image exemplaire de leur négritude et se retournera sur son âme pour

---

<sup>46</sup> Pensons aux préfaces des ouvrages phares *Portrait du colonisé et du colonisateur* d'Albert Memmi et des *Damnés de la terre* de Frantz Fanon par exemple.

<sup>47</sup> Jean-Paul SARTRE, « L'Orphée noir », dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p.236.

<sup>48</sup> *Ibid.*, p.238.

<sup>49</sup> *Ibid.*, p.284.

l'y saisir. Il se veut phare et miroir à la fois [...]»<sup>50</sup>. » « Exemple » et « appel » sont les pivots de la posture de l'écrivain engagé et colonisé, engagé parce que colonisé, en ce qu'ils circonscrivent l'action sous-tendue par cette prise de parole particulière. Ainsi, l'ethos de l'afficheur qu'emploiera Chamberland dans le recueil du même nom témoigne de cette préoccupation double : à la fois figure publique, qui « montre » et « interpelle », elle est emblématique de l'appel exemplaire préconisé par le philosophe existentialiste. Sous la plume de Sartre, ces termes revêtent une connotation particulière : comment ne pas voir à travers eux cette recherche impérative d'un public à qui l'on cherche à communiquer, sur la base d'une réalité partagée, un projet de libération ? En effet, « la poésie noire n'a rien de commun avec les effusions du cœur : elle est fonctionnelle, elle répond à un besoin qui la définit exactement<sup>51</sup> », écrit le philosophe. La situation coloniale asservissant uniformément tous les noirs, l'écrivain colonisé trouve dans la négritude l'expression d'une expérience partagée par tous ceux de sa condition : en parlant de lui-même, le poète rejoint la commune aliénation de ses semblables. C'est notamment le cas de Chamberland dans *L'afficheur hurle* lorsqu'il aborde la misère canadienne-française par le truchement de ses références soutenues à son propre univers débilant.

C'est ce postulat qui conduira Sartre à affirmer que la poésie noire, par son homogénéité thématique qui la transforme en revendication, est proprement révolutionnaire, contrairement à la poésie blanche, présentée dans le texte comme un contre-exemple :

Feuilletez une anthologie de poésie blanche d'aujourd'hui : vous trouverez cent sujets divers, selon l'humeur et le souci du poète, selon sa condition et son pays. Dans celle que je vous présente, il n'y a qu'un sujet que tous s'essayent à traiter avec plus ou moins de bonheur. De Haïti à Cayenne, une seule idée : manifester l'âme noire<sup>52</sup>.

En somme, l'écriture en situation coloniale, dans sa recherche de la négritude, travaille dans le sens du dévoilement sartrien dans la mesure où il montre une réalité en vue de sa transformation.

La nuance qu'apporte la négritude à l'engagement sartrien est dans la manière d'exprimer cette réalité : la négritude substitue à la peinture d'un espace-temps déterminé une expérience d'abord et avant tout identitaire. Tous deux constituent un appel au changement des situations qu'ils énoncent, conformément à la notion sartrienne de l'engagement, mais sur des bases divergentes. Compte tenu de sa nature plus prosaïque, matériellement définie, la situation sartrienne vise un changement politique concret, délimité clairement par des moyens

---

<sup>50</sup> *Ibid.*, p.237.

<sup>51</sup> *Ibid.*, p.239.

<sup>52</sup> *Ibid.*

de transformation encadrés par l'initiative citoyenne, elle-même garantie par une prise de parole et de position s'exprimant sur la base de l'égalité citoyenne conférée par un régime démocratique. En ce sens, l'engagement sartrien est fondamentalement gratuit, d'où l'importance de la générosité de son récepteur, c'est-à-dire sa disponibilité à la fois éthique et militante<sup>53</sup>.

La négritude ne compte pas sur cette générosité, car elle naît d'une nécessité. Sa fonction découle directement de sa situation<sup>54</sup>. Elle s'adresse à un public désigné d'avance, en ce qu'il partage l'inégalité démocratique du locuteur colonisé. Ainsi, en s'appuyant sur une construction identitaire qui vise la négation de sa propre aliénation, elle est par définition idéaliste, voire utopique. L'adéquation à un idéal ne désigne pas les moyens de sa concrétisation : il laisse le champ libre à l'action<sup>55</sup>. Seule constante du discours, seul fondement possible : l'identité incertaine, délimitée par un passé mythique et un avenir improbable : « Si la Négritude n'était pas une impasse, c'est qu'elle menait quelque part. Où nous menait-elle ? Elle nous menait à nous-mêmes, de notre passé, et, [...] à travers l'œuvre d'art, la fulguration intermittente de notre avenir<sup>56</sup>. »

### 1.3.5. *L'universalité de la négritude*

Dans « Orphée noir », Sartre a présenté la négritude en insistant sur sa facette raciale. Or, la négritude, nous le verrons, a une acception plus large, universelle. En effet, la négritude, d'abord et avant tout, recoupe tout un mouvement de réhabilitation identitaire, qui n'est accolé à la donnée raciale qu'en dernière instance, contrairement à ce que signale la définition donnée par *Le Petit Robert* : « Ensemble des caractères, des manières de penser, de sentir

<sup>53</sup> C'est en ce sens que l'on peut distinguer le *concept* de l'engagement et la *réalité* de l'engagement, dans la mesure où le premier s'appuie sur un lot de présuppositions qui cristallisent une position privilégiée (bourgeoise) au sein de la société, puisque celui qui s'engage et celui qui est engagé jouissent d'une liberté immanente à leur prise de position, alors que la deuxième ne concerne que la stricte prise de position sociale et politique. Bien que toutes deux appellent un égal dépassement de situation, le glissement est suffisant pour susciter une résistance chez les écrivains dominés, notamment au Québec, chez *Parti pris*, tel que l'observe Robert Major : « Parti pris donne alors le spectacle intéressant d'une revue qui [...] s'identifie étroitement à des options idéologiques précises, mais qui, dans son numéro spécial consacré à la littérature, met radicalement en sourdine la notion même de l'engagement. Il n'y a là nul faux-fuyant. C'est le concept même d'engagement qui inspire la méfiance, non la réalité de l'engagement. » (Robert MAJOR, *op. cit.*, p.77.)

<sup>54</sup> À cet égard est révélatrice la constante distance qu'évoque Sartre dans ses préfaces aux ouvrages traitant de la décolonisation, reconnaissant bien l'incompatibilité de sa propre situation et de celle de son public vis-à-vis celui de la décolonisation. Par exemple, dans sa préface aux *Damnées de la terre*, il écrit : « Européens, ouvrez ce livre, entrez-y. Après quelques pas dans la nuit vous verrez des étrangers réunis autour d'un feu [...]. Ils vous verront peut-être, mais ils continueront à parler entre eux, sans même baisser la voix. » (Frantz FANON, *op. cit.*, p.22.) Il s'agit, en outre, d'une manière subtile de réaffirmer les liens étroits qu'entretiennent l'écrivain engagé et son public au sein d'une situation, et d'en revendiquer la paternité.

<sup>55</sup> Cette différence explique la préférence des écrivains engagés européens pour les formes directes de l'écriture, telles que le reportage et le témoignage, au détriment de la fiction.

<sup>56</sup> Aimé CÉSAIRE, *Discours sur le colonialisme*, suivi de *Discours sur la Négritude*, Paris, Présence Africaine, 2004, p.85.

propres à la race noire ; appartenance à la race noire<sup>57</sup>. » L'exercice de la négritude, ses manifestations concrètes résistent à cette définition, car elles vont davantage dans le sens de l'expression d'une sensibilité identitaire et communautaire, de l'expression d'une appartenance au sens large, issue d'une histoire, plutôt que dans celui d'une élaboration d'une théorie esthétique fondée sur une donnée strictement raciale, biologique. En effet, « on a dit [...] que la négritude est autre chose que ce qu'elle est. On a dit qu'elle est un chant pur, un rythme, un élan. Pas un acte, mais un dogme silencieux. Souvenir dans la connivence nocturne, la négritude est l'offrande lyrique du poète à sa propre obscurité désespérément au passé<sup>58</sup>. » C'est cet aspect qui ouvre la voie à l'universalisation. Aimé Césaire le définit bien dans son *Discours sur la négritude*, prononcé en 1987 :

En fait, la Négritude n'est pas essentiellement de l'ordre du biologique. De toute évidence, par-delà le biologique immédiat, elle fait référence à quelque chose de plus profond, très exactement à une somme d'expériences vécues qui ont fini par définir et caractériser une des formes de l'humaine destinée telle que l'histoire l'a faite : c'est une des formes historiques de la condition faite à l'homme<sup>59</sup>.

Tel que l'entend Aimé Césaire, la négritude relève davantage de la situation historique qu'autre chose : il est un lieu commun de l'aliénation visant à rendre visible cette aliénation, et à constituer le partage conscient de cette condition comme un rempart à l'asservissement du minoritaire contre le majoritaire. La résistance, et la communauté comme lieu de son partage, sont les constantes d'un discours qui transcendera les frontières de l'Afrique et des Antilles, jusqu'au Québec notamment, où il trouvera dans la poudrière identitaire de la Révolution tranquille un endroit peu orthodoxe d'épanouissement.

## 1.4. La décolonisation au Québec

### 1.4.1. La Révolution tranquille

Au tournant des années 60, à l'heure où la guerre d'Algérie offrait à la décolonisation sa réalisation armée, la Révolution tranquille, en se présentant comme possibilité de changement, a révélé l'ampleur du travail de reconfiguration en cours au Québec. À l'aune de la modernité occidentale, le Québec fait figure d'anachronisme ; il se découvre crispé dans deux réalités dichotomiques, l'une traditionnelle, dont l'un des signes est la pudibonderie religieuse, l'autre urbaine, marquée par la sclérose de clivages sociaux et économiques entre Canadiens anglais et français, nettement en défaveur de la population francophone. La venue

---

<sup>57</sup> *Le Petit Robert* 2007.

<sup>58</sup> Stanislas ADOTEVI, *Négritude et négrologues*, Paris, 10-18, 1972, p.13.

<sup>59</sup> Aimé CÉSAIRE, *op. cit.*, p.80-81.

au pouvoir d'un état interventionniste ne parvient pas, à coups de réformes majeures, à effacer l'impression que le visage du Québec n'est pas conforme à celui des aspirations de sa population. La Révolution tranquille, par son désir de rattrapage, a surtout révélé la possibilité d'aménager le Québec comme un espace à occuper, comme une tâche à accomplir. Cette recherche d'autodétermination trace les grandes lignes d'un nationalisme qui servira de cadre large au mouvement indépendantiste naissant des années 60 auquel *Parti pris* prendra part.

Ce néonationalisme, rejetant « une histoire du Canada qui mettrait de l'avant le mythe persistant des “deux peuples fondateurs” censément unis dans une politique de la “bonne entente”<sup>60</sup> », s'appuie sur une logique conflictuelle opposant le Canadien français à l'Anglais l'ayant asservi à la suite de la Conquête de la Nouvelle-France par les forces britanniques en 1760. Selon cette lecture historique, popularisée par l'historien Michel Brunet et l'École historique de Montréal au cours des années 50, les Canadiens français, sous joug étranger depuis cette conquête militaire, auraient été dépouillés de leur capacité d'autodétermination et, « [d]epuis, [leur] être collectif est soumis à une domination qui [les] mine de l'intérieur. Il faut donc par un geste volontariste réhabiliter [leur] conscience nationale afin d'accéder à un état social qui [leur] restituera [leur] personnalité première<sup>61</sup>. »

L'identité constitue l'enjeu central de la résistance canadienne-française à la domination canadienne-anglaise. Cette perspective psychosociologique qualifie la conscience individuelle comme lieu privilégié de la lutte de libération nationale, « comme révélateur d'un état social et aussi comme moteur de l'action<sup>62</sup>. » Ce glissement d'un combat physique à un combat psychologique scelle l'importance du fait de discours lui-même et, par corollaire, de la parole, dans le cadre de l'émancipation nationale, car il est l'instrument qui façonne la conscience en la sensibilisant à sa condition, puis la durcissant contre celle-ci<sup>63</sup>.

Bien que plusieurs présentent la tâche de reconquête intérieure à accomplir, ses prémisses doivent être repensées. En effet, la modernité et son refus du passé disqualifient le nationalisme groulxiste autour duquel s'organisait jadis l'entreprise de reconstruction identitaire canadienne-française. En effet, selon Groulx, l'identité canadienne-française réside dans la réconciliation de l'homme avec ses racines catholiques et françaises, réconciliation

---

<sup>60</sup> Karim LAROSE, *La langue de papier*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », p.47.

<sup>61</sup> André J. BÉLANGER, *Ruptures et constantes*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p.145.

<sup>62</sup> *Ibid.*

<sup>63</sup> Il n'est donc pas étonnant de constater que ce sont des intellectuels, à l'aube de la Révolution tranquille, qui ont les premiers professé leur malaise identitaire et l'ont mis en rapport avec le nationalisme, les plus fameux demeurant Gaston Miron, dans *Notes sur le poème et le non-poème* et Hubert Aquin, dans *La fatigue culturelle du Canada français*.



cristallisée par l'image de l'agriculteur maître de sa terre et de sa subsistance. Or, ce paradigme, marqué par l'idolâtrie du passé, sert désormais de repoussoir aux entreprises identitaires inaugurées par la Révolution tranquille, car il s'agit de « l'édification d'un royaume imaginaire et d'un monde mythique (celui des ancêtres) [qui] trahit la démission collective face à un présent sur lequel les Canadiens français n'ont que trop peu de prises [...] »<sup>64</sup>.

Caractéristique notamment de *Parti pris*, cette prise de position dans un présent identitaire dépossédé de lui-même est confrontée au Québec à un vide de pensée. C'est ainsi que, tout naturellement, certains souverainistes intégreront les grilles d'analyse de la décolonisation dans leur argumentaire, afin de conférer à leur position politique un arrière-plan théorique solide<sup>65</sup>. En témoignent les programmes de l'Action Socialiste pour l'Indépendance du Québec (ASIQ), fondé par Raoul Roy en août 1960, dont le « thème principal » est « celui de la décolonisation<sup>66</sup> » et du Rassemblement pour l'Indépendance Nationale (RIN), fondé par Pierre Bourgault en 1960 et devenu parti politique en 1963, dans lequel « l'influence des Memmi, Berque et Fanon est facilement décelable<sup>67</sup> » à travers une rhétorique d'émancipation du minoritaire. Évidemment, la lecture coloniale de la réalité québécoise, ayant reçu l'aval de ses principaux investigateurs<sup>68</sup>, préside à la distribution des rôles des protagonistes au sein de la lutte contestataire qu'elle instaure : ceux d'opprimés, les Canadiens français, et d'opresseurs, les Canadiens anglais. Ce phénomène fait basculer l'entreprise de définition identitaire québécoise dans une logique de combat, dont l'objectif est le renversement des structures qui entravent sa conquête en contribuant à sa dépossession. Le questionnement identitaire devient, aux yeux des partisans de la décolonisation appliquée au Québec des années 60, l'enjeu d'une révolution. Leur position est claire :

Collectivement, nous n'avons jamais connu la liberté; nous avons été un peuple dépendant, colonisé. Nous n'avons jamais eu d'histoire : celle des autres nous en a tenu lieu. Cette condition de colonisés, de minoritaires, nous a faits ce que nous sommes, et c'est en elle que nous pouvons découvrir la raison première de notre aliénation<sup>69</sup>.

<sup>64</sup> Lise GAUVIN, « *Parti pris* » littéraire, Montréal, HMH, coll. « Lignes québécoises », 1972, p.18.

<sup>65</sup> Pour une analyse plus approfondie de ce rapprochement, voir Mathieu LAVIGNE, *L'idée de décolonisation québécoise : le discours tiers-mondiste au Québec et sa quête identitaire (1963-1968)*, Mémoire de maîtrise, Département d'Histoire, Université de Montréal, 2007, 257 pages.

<sup>66</sup> André D'ALLEMAGE, « L'argumentaire indépendantiste de 1960 à nos jours » dans *La Révolution tranquille, 40 ans plus tard : un bilan*, Montréal, VLB éditeur, 2000, p.133.

<sup>67</sup> *Ibid.*, p. 134.

<sup>68</sup> Dans leur article respectif sur la question québécoise, Albert Memmi et Jacques Berque ont observé que le Québec, bien que « n'étant pas l'Algérie », souffrait quand même des mécanismes de la colonisation.

<sup>69</sup> Paul CHAMBERLAND, « De la damnation à la liberté » dans *Un parti pris anthropologique*, Montréal, Éditions Parti pris, 1983, p.94.

Par conséquent, selon eux, « [l']être québécois ne peut survenir que comme être révolutionnaire. D'une révolution qui est reconquête et natalité<sup>70</sup>. » *Parti pris*, en se voulant, selon la formule de Pierre Maheu, un « Front Intellectuel de Libération du Québec<sup>71</sup> », sera l'organe éditorial qui assumera avec le plus de radicalité cette position.

#### 1.4.2. *Parti pris et la décolonisation*

Pour les collaborateurs de *Parti pris*, la situation québécoise des années 60 est intenable, et la seule solution aux maux qui affligent la collectivité est le dépassement de cette situation par la mise en branle d'une révolution. Paul Chamberland, dans les tout premiers numéros de la revue, donne une définition fonctionnelle de la révolution qu'entend mener *Parti pris*<sup>72</sup> dans laquelle transparait l'influence de Sartre :

La révolution déploie le mouvement de la négativité humaine à travers des situations historiques concrètes : elle réalise, dans les faits, la libération de l'homme. La révolution, c'est ce qui se dépasse comme liberté vers le monde (qui est le lieu de son avenir), en s'affranchissant des oppressions réelles qui tendent à l'enchaîner à ce qu'il est, à le réduire à la condition de chose<sup>73</sup>.

Outre l'habileté avec laquelle Chamberland parvient à souligner ses diverses inspirations en les fondant en une pensée homogène, ce qu'il faut remarquer dans ce passage, c'est l'antagonisme entre une aliénation physique, réelle et une libération psychique, fondée sur la notion d'être. En effet, la définition de Chamberland emprunte à la dialectique existentialiste en envisageant la révolution comme une expérience dont le terme est la libération de l'homme de sa condition de chose, c'est-à-dire la libération de tout ce qui contrarie concrètement sa condition d'homme. L'exercice de la révolution s'attaque donc à l'*objet*, aliénation et source d'aliénation, qu'il oppose au *sujet*, conscience et volonté, le siège de la liberté, dont la fortune se réalise logiquement dans la libre acceptation d'un devenir qui lui soit propre, d'un avenir décidé par lui, par la reconquête de son historicité. Chamberland, dans un article subséquent, réaffirme à travers une formule plus transparente cette finalité psychique de la révolution

<sup>70</sup> *Ibid.*, p.78.

<sup>71</sup> Lise GAUVIN, *op. cit.*, p.17.

<sup>72</sup> Cette lecture de la réalité de *Parti pris* ne fut pas pérenne : elle recouvre surtout les premières années de la revue, quand l'influence du marxisme était encore embryonnaire, avant l'échec des mesures politiques érigées à l'appui de leurs positions théoriques (effondrement du Mouvement de libération populaire [MLP] en 1966). Elle concerne surtout les positions de Chamberland et de Maheu, comme le souligne André-J. Bélanger dans *Ruptures et constantes* : « Cette combinaison de la perception existentialiste – ou plus largement phénoménologique – et de l'introspection psychanalytique appliquée au social correspond semble-t-il à un premier stade dans l'appréciation de la société québécoise. Effectivement, le recours au portrait-référence du colonisé en pleine terre d'Amérique est surtout utilisé par les auteurs de la première vague. Chamberland et Maheu captent en somme l'univers social au moyen d'instruments mieux adaptés à l'analyse de leur propre intérieur personnel : production toute intellectuelle qui rend très bien compte d'une transition significative dans les milieux plus strictement littéraires. » (André J. BÉLANGER, *op. cit.*, p.148.)

<sup>73</sup> Paul CHAMBERLAND, « Aliénation culturelle et révolution nationale », *op. cit.*, p.11.

qu'entend mener *Parti pris*: « La révolution incarne, comme lutte sociale et politique, la rébellion d'un fondamental refoulé, l'irrépressible sursaut des énergies d'un peuple asservi à un ordre qui les dilapide<sup>74</sup>. »

En posant l'antagonisme entre volonté et réalité, les fondateurs de *Parti pris* postulent que l'esprit de l'homme est affecté par ses conditions matérielles d'existence :

Mais un humain aliéné l'est dans tout son être, et son expérience individuelle et familiale sera déterminante; c'est son psychisme même, dans les valeurs que lui lègue son enfance, dans la mythologie personnelle qui structure son univers que l'individu se fait être et devient concrètement celui (aliéné, colonisé) que les facteurs extérieurs objectifs devaient le faire<sup>75</sup>.

Ainsi, ils reconduisent dans une certaine mesure le paradigme identitaire formulé par le néonationalisme hérité de Brunet, en ce sens que l'émancipation nationale doit être réalisée sur le plan de la conscience d'abord et avant tout. Toutefois, *Parti pris* radicalise cette conception par son intégration des préceptes de la décolonisation dans la lecture de la situation nationale. En effet, le durcissement des positions militantes de *Parti pris* polarise la distribution des rôles au sein de la lutte de libération nationale en établissant un rapport dichotomique d'inclusion et d'exclusion qui en structure la dynamique: « En nous constituant en groupe-sujet, nous posons nos adversaires comme groupe-objet. Désormais, l'essentiel, c'est nous; nous n'écrivons pas pour “dialoguer”, pour confronter nos idées avec celles de ceux qui deviennent, de jour en jour plus objectivement, nos ennemis [...]»<sup>76</sup>. » Dire nous : voilà ce qui résume en peu de mots le projet révolutionnaire de *Parti pris*. Le pronom « nous » désigne une collectivité rassemblant des individus, des sujets, qui, en attestant de leur appartenance à ce groupe, le revendiquent contre ceux qui y sont extérieurs. Dire nous, cela revient à évoquer la volonté de *Parti pris* de fonder un territoire identitaire à partir duquel s'organisera concrètement la révolution nationale, car, écrit Chamberland, « [a]vant d'être une idéologie politique, le nationalisme est le sentiment d'une communauté<sup>77</sup>. »

Toutefois, la teneur révolutionnaire de ce « dire nous » tient de son impossibilité en situation coloniale parce que le colonisé est, conformément aux écrits de Memmi à ce sujet, mystifié, c'est-à-dire en inadéquation avec lui-même. Chamberland relit ce concept à la lumière de la réalité canadienne :

L'existence canadienne est ce monde de l'entre-deux, de l'ambiguïté, cet univers bicéphale qui confirme jusqu'ici notre échec historique. Cet échec, nous l'envisageons

<sup>74</sup> Paul CHAMBERLAND, « De la damnation à la liberté », *op. cit.*, p.85.

<sup>75</sup> Pierre MAHEU, « L'Oedipe colonial », *op. cit.*, p.28.

<sup>76</sup> Pierre MAHEU, « De la révolte à la révolution », *op. cit.*, p.26.

<sup>77</sup> Paul CHAMBERLAND, « Les contradictions de la Révolution tranquille », *op.cit.*, p.38.

présentement sous l'aspect de l'être minoritaire comme être dépossédé de lui-même, collectivité sans identité, qui cherche désespérément à s'en donner une, tout en poursuivant un chemin qui le mène à l'auto-destruction<sup>78</sup>.

L'incapacité de se dire découle donc d'une incapacité à « être », au sens plein du terme. Cependant, cette incapacité ne constitue, aux yeux des maîtres à penser de *Parti pris*, qu'un symptôme d'un mal plus profond : « la dépersonnalisation, c'est cette bouillie sociale qui menace de nous engloutir [...]. Notre crainte, notre hantise, c'est l'Informe, c'est d'être bouffés. Voilà jusqu'où nous a menés l'intériorisation de la défaite<sup>79</sup>. » L'intériorisation de la défaite, c'est le repli identitaire du Canadien français faisant écho à la défaite de ses ancêtres français aux mains des Britanniques sur les plaines d'Abraham en 1759. Cette attitude défensive et passive, en court-circuitant historiquement toute affirmation positive de soi, a fini par intégrer la présence de l'aliénation comme faisant partie de sa nature, comme constitutive de sa réalité. Cela fait dire à Chamberland que « [l]e plus grand succès de l'autre c'est d'avoir réussi à nous imposer une présence tellement contraignante que nous l'avons assimilée pour en faire une moitié de notre surmoi collectif<sup>80</sup>. » Ce phénomène de parasitage identitaire explique l'incapacité du Canadien français à se définir lui-même et à définir une communauté qui lui soit propre.

Selon la logique héritée de la décolonisation, cette intrusion mentale relève de la mystification : pour la neutraliser, il faut saisir la nature mythique de cette représentation dans le but de s'en défaire. Il faut lui opposer un mythe contraire d'une égale intensité, car « [s]eule une catharsis violente est susceptible de nous arracher à cette névrose : celle qui expulse brutalement de notre conscience la présence de l'autre<sup>81</sup>. » L'utilisation du terme « catharsis » renvoie à la réalité sociale et politique de l'art, la catharsis étant, comme on le sait, la purgation des passions au moyen de leur représentation. Elle assigne à l'écriture une fonction qui n'est pas si loin de celle que lui assigne l'engagement sartrien. Il s'agit d'un acte qui permet de faire advenir chez l'autre une prise de conscience d'une réalité qu'il faut dépasser par l'exercice de la liberté. Cependant, à la différence de chez Sartre, le récepteur de l'écrit n'est pas qualifié d'office comme un semblable : c'est plutôt, à l'instar des écrivains de la négritude, dans la reconnaissance du partage de l'oppression que se constitue la communauté de résistance identitaire. La catharsis telle qu'en parle Chamberland, c'est cela : la prise de

<sup>78</sup> Paul CHAMBERLAND, « De la damnation à la liberté », *op. cit.*, p.102.

<sup>79</sup> Pierre MAHEU, « L'Oedipe colonial », *op. cit.*, p.37.

<sup>80</sup> Paul CHAMBERLAND, « De la damnation à la liberté », *op. cit.*, p.98.

<sup>81</sup> *Ibid.*

conscience d'une oppression partagée et d'un combat à mener. La littérature servira à éveiller les consciences à leur oppression.

#### 1.4.3. *Nègres blancs d'Amérique*

Il n'est pas impertinent de rapprocher à ce stade-ci de notre analyse les conceptions littéraires des fondateurs de *Parti pris* d'une certaine pratique de la négritude telle qu'elle fut développée en France et commentée par Jean-Paul Sartre. En effet, en considérant le Canadien français sous la coupe de la colonisation, l'écrivain canadien-français se trouve dans une situation comparable, toutes proportions gardées, à celle d'un noir africain ; l'analogie était d'ailleurs fréquemment invoquée dans les années 60<sup>82</sup>. Son écriture est en effet réquisitionnée par sa situation de minoritaire défigurée par l'oppression découlant de la domination d'un peuple étranger sur son propre territoire.

Cela est particulièrement vrai dans le cas du poète canadien-français qui doit, à l'instar du poète noir exilé en France ou aux États-Unis, puiser en lui pour retrouver les racines de sa réelle identité, qu'il opposera à la mystification péjorative de l'envahisseur<sup>83</sup>. C'est cette conception de l'écriture qui anime ce commentaire de Chamberland : « La poésie n'a pas de fonction privilégiée : elle n'est vraie qu'en disant la conscience commune, plus précisément sa part obscure. Le poète n'est qu'un homme ordinaire : on n'a pas à distinguer son visage. Un jour, «la poésie sera faite par tous»<sup>84</sup> ». Chamberland réinvestit de cette manière les valeurs opératoires que Sartre accolait à la posture de l'écrivain de la négritude, c'est-à-dire celles faisant de l'écriture en réalité coloniale un « appel » et un « exemple » : « Le poète, homme de langage, homme du langage impatient, exhausse l'homme en l'intégralité de son extase : il le *dit*, il l'accomplit dans le dévoilement de ses forces nouées à celle du monde, il le rend à la clarté du face-à-face, du Poème, du Verbe, au Soi-même traversé par le détour du monde<sup>85</sup>. »

Toutefois, les manières par lesquelles ce dévoilement se produit ne peuvent faire l'économie d'un mal-vivre inhérent aux conditions d'existence. La négritude était la recherche d'une essence qui se réalisait dans un passé mythique, sauvage et mystérieux : sa communauté d'exclusion articule sa cohérence à partir d'une différence biologique visible et partagée, soit la couleur de la peau. Elle n'est donc pas à proprement parler nationaliste, car sa

<sup>82</sup> On n'a qu'à penser au titre de l'ouvrage de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, auquel cette section a emprunté le titre.

<sup>83</sup> Sur les liens discursifs entre *Parti pris* et les théories de la décolonisation, voir Mathieu POULIN, *Citer la révolte : la reprise québécoise du discours de la décolonisation*, Mémoire de maîtrise, Département de littératures de langue française, Université de Montréal, 2009, 148 pages.

<sup>84</sup> Paul CHAMBERLAND, « Dire qui je suis », *op. cit.*, p.173.

<sup>85</sup> Paul CHAMBERLAND, « De la forge à la bouche » dans *Terre Québec, op. cit.*, p.265.

différence constitutive n'est pas géopolitique, mais bien biologique. La misère canadienne-française, le nom l'indique, est quant à elle étroitement reliée à un territoire précis, au rapport trouble que l'homme québécois entretient avec son « pays incertain ». Son exil est psychique : « Le présent, c'était le temps d'après la chute, le temps du non-sens et de la non-valeur, de la routine et de l'insignifiance. Et à ce niveau, la mythologie reproduisait le réel au lieu de le créer comme ailleurs; notre présent réel c'était une stagnation, une désorganisation sociale qui dure encore<sup>86</sup>. »

Le poète canadien-français, et l'écrivain colonisé dans une plus large mesure, ne peut donc pas sacrifier la dimension concrète de son vécu à son expérience poétique, car ce serait priver son écriture d'un à-propos dont sa condition de colonisé ne peut se priver. Il doit participer à la fondation de ce territoire dépossédé en assumant jusque dans son écriture les affres de la dépossession :

Le présent national que nous voulons vivre, c'est le temps de la nuit, de la négativité, le temps où nous devons contester même « ce que nous avons » parce que ce qui est en jeu c'est l'existence même d'un nous authentique. Le vertige et la possibilité de la déraison ne font que réfléchir, au niveau de la conscience individuelle, l'ébranlement natal qui doit nous introduire dans le jour de la liberté et de l'affirmation. Nous luttons pour notre identité<sup>87</sup>.

Chamberland assume cette réalité dans son travail poétique : « Écrire, c'est alors choisir de mal écrire parce qu'il s'agit de réfléchir le mal vivre<sup>88</sup> », c'est descendre, tel un nouvel Orphée, « dans l'enfer canadien-français<sup>89</sup> ». Concrètement, cela déplace les enjeux poétiques et politiques en les conjuguant : le poème, en dépeignant la difficulté de l'existence canadienne-française dans l'actualité d'une expérience concrète, fait la preuve de la possibilité d'une prise de parole corollaire à cette situation. Son objectif est d'encourager son lecteur à prendre lui-même la parole vis-à-vis de cette situation, qui est, en fin de compte, la sienne, lui faisant prendre conscience de sa situation.

Le caractère inclusif de cette poésie se reflète dans l'effacement du « je » au profit du surgissement d'un « nous » qu'assume pleinement Chamberland :

L'afficheur n'était plus un être suspendu entre ciel et terre, mais c'était moi, toi, nous... Dans ce JE collectif, je me perds et me retrouve à la fois ; je me débarrasse de cette illusoire différence individuelle, de ce salut sans les autres qui sont les miens, et je m'engage par tout ce que je suis, comme individu, dans l'aventure du destin et du

---

<sup>86</sup> Pierre MAHEU, « De la révolte à la révolution », *op. cit.*, p.21.

<sup>87</sup> Paul CHAMBERLAND, « Nous avons choisi la révolution », *op. cit.*, p.29.

<sup>88</sup> Paul CHAMBERLAND, « Dire qui je suis », *op. cit.*, p.171.

<sup>89</sup> Lise GAUVIN, « Parti pris » *littéraire*, *op. cit.*, p.46.

salut collectifs, dans cette fondation de l'homme québécois qui peut seule me renouveler dans l'humanité<sup>90</sup>.

Ainsi Chamberland intègre-t-il ce « dire nous » dans son travail poétique en postulant la possibilité de reconquérir une identité collective à travers le déploiement d'une parole consciente de son aliénation, déploiement qui prouve, par son existence même, la possibilité d'un dépassement de la situation d'aliénation. Le « nous » est crucial puisqu'il symbolise une allégeance communautaire dans laquelle on peut observer à la fois le schéma oppositionnel de la décolonisation et l'engagement sartrien dans la manière dont l'appartenance à cette communauté est modulée par une reconnaissance de son existence. Le positionnement discursif de *L'afficheur hurle* se déduit alors aisément à l'aune de son intégration des discours constitutifs : l'ethos de l'afficheur, à la fois exemple et appel, se trouve placé en situation coloniale, suivant la lecture héritée du néonationalisme québécois. Il reste à voir maintenant comment la scénographie dans laquelle cet ethos s'imbrique parvient en pratique à construire une représentation territoriale au sein même de la poésie de Chamberland, et comment cette dynamique inaugure une re-figuration de l'être-sujet qui sera sans cesse reconduite d'un recueil à l'autre en répondant à une exigence humaniste de plus en plus intransigeante.

---

<sup>90</sup> Paul CHAMBERLAND, « Dire qui je suis », *op. cit.*, p.175.

## 2. L'afficheur hurle: la poésie en conflit

### 2.0. **Situation de *L'afficheur hurle***

*L'afficheur hurle* a été publié au faîte de l'aventure *Parti pris*, en 1964<sup>91</sup>, alors que le désir d'indépendance semblait faire consensus au sein d'une certaine branche de l'intelligentsia québécoise, deux ans avant que la réélection de l'Union nationale ne vienne refroidir l'enthousiasme initial. Du coup, *L'afficheur hurle* s'appuie sur plusieurs discours constituants servant à fonder celui de *Parti pris* : c'est en ce sens que nous mènerons notre lecture. Son positionnement discursif, en misant sur un dispositif scénographique polémique opposant le « nous » au « vous », ne cache rien de sa nature conflictuelle. En effet, Paul Chamberland conçoit son texte comme « un cri d'où seul vivre sera possible<sup>92</sup> », « *dans ce monde à moitié balancé dans le charnier des mondes* » (AH, p.105). Sa filiation avec les discours constituants de la décolonisation et du néonationalisme est manifeste : elle s'inscrit dans la lignée de la lutte de libération nationale inspirée par les penseurs tiers-mondistes et par les poètes de la négritude.

Nous étudierons à cet effet le dispositif scénographique utilisé par Chamberland en montrant comment il s'approprie la figure du poète de la négritude telle qu'identifiée par Sartre dans *L'Orphée noir*. Nous organiserons notre analyse en trois temps : d'abord, nous observerons comment *L'afficheur hurle* est fondé sur un *appel* autour duquel se constitue une communauté. Ensuite, nous verrons comment, à partir de cet appel, le poète se présente comme une figure *exemplaire* en donnant une corporalité à la commune aliénation de ses semblables. Finalement, nous étudierons de quelle façon Chamberland dessine un espace de lutte inspiré des théories de la décolonisation par l'usage d'une désignation pronominale qui reproduit la distribution des rôles dans la pratique révolutionnaire, ainsi que par l'usage d'une temporalité qui introduit dans le texte poétique les préoccupations historicistes découlant de ces théories.

### 2.1. **Un appel polémique**

#### 2.1.1. *L'espace de l'afficheur*

D'entrée de jeu, le titre du recueil de Chamberland annonce la mise en action d'une voix, ce qui convainc de l'importance de l'espace de la communication dans sa scénographie poétique. En effet, le hurlement est une apostrophe, une rupture sonore, qui témoigne d'une souffrance,

---

<sup>91</sup> Une partie du recueil avait préalablement paru dans le numéro d'avril 1964 de *Parti pris*.

<sup>92</sup> Paul CHAMBERLAND, « *L'afficheur hurle* » dans *Terre Québec*, Montréal, Typo, 2003 [1964], p.108. Désormais, toutes les références à cette édition seront indiquées par le sigle « AH », suivi du numéro de la page.



ou, à tout le moins, d'un désir violent d'être entendu. Le hurlement de cet « afficheur » interpelle le lecteur par sa violence, comme le passant serait interpellé s'il entendait un hurlement. Sa curiosité le pousserait peut-être à en déterminer la source, ou peut-être à prendre ses jambes à son cou, redoutant le danger. Le lecteur idéal, tout comme le passant, est « saisi » par le hurlement. À quelle fin ? Celui qui hurle est un « afficheur » : le poète, par analogie, pose des affiches en vue d'informer la population de la tenue d'un événement. L'afficheur occupe l'espace public : son activité consiste à diffuser un message d'intérêt public. L'afficheur qui hurle attire l'attention sur lui-même, sur des affiches, sur l'événement annoncé par ses affiches : toute son activité est imprégnée de la violence de son hurlement. Toutefois, l'identité de l'afficheur et la matière de ce qu'il annonce sont passées sous silence : ce qui subsiste pour le lecteur, c'est la violence d'une voix qui capte son attention en vue du dévoilement visible, « affiché », de sa raison d'être.

Avec son titre, Chamberland opère stratégiquement une première discrimination de son lectorat : il s'assure que ceux qui décideront d'ouvrir son recueil sont prêts à être confrontés à ce hurlement. Il s'assure ainsi à un certain point de l'attention minimale de son lecteur à travers la mise en place d'un ethos articulé autour de la figure d'un *informateur*, dont le cri signale au lecteur une menace présente ou imminente, que les affiches auront, pour leur part, fonction d'expliquer ou d'éclairer. Cet ethos, tendu entre pédagogie révolutionnaire et pur pathos, actualise une scénographie héritée de la décolonisation et de l'engagement sartrien en incarnant un appel en vue d'un dévoilement. À cet égard, l'utilisation d'un article défini pour désigner cet afficheur est révélatrice, puisqu'elle souligne la singularité de l'afficheur, son surgissement dans le champ de la conscience du lecteur. L'imprécision dont est parée la figure de cet afficheur renvoie à la soudaineté de cette apparition, mais aussi, d'une certaine manière, à l'universalité de sa fonction. Le hurlement n'a pas de langue, ni l'afficheur d'identité : sa souffrance est universelle, elle touche les arcanes de ce qui fonde l'homme. L'afficheur est un humaniste : il tire la légitimité de son appel de cette universalité, justifiant sa souffrance en l'exprimant. Conformément au schème de l'engagement littéraire, le lecteur est alors impliqué dans l'entreprise de dévoilement à laquelle le convie Chamberland à travers la figure de l'afficheur. Ce dévoilement est présagé par le caractère désarticulé du hurlement, qui brouille l'identité de sa source au profit de sa portée dans la sphère publique. Le travail du recueil sera de préciser progressivement l'écart entre les deux, en mettant en parallèle l'urgence du cri et la personnalité l'ayant proféré, dévoilant ainsi la situation rendant nécessaire ce hurlement aux allures de catharsis.

### 2.1.2. *Le compatriote idéal*

Chamberland précise l'enjeu de son recueil en l'ouvrant par la dédicace suivante : « à mes compatriotes » (AH, p.103). Le terme « compatriotes » est évidemment connoté : cet élément du péri-texte présuppose plusieurs notions qui organiseront l'énonciation de *L'afficheur hurle* en créant un jeu d'allégeances dont les antagonismes circonscrivent un territoire discursif à l'intérieur duquel se déploie la parole poétique. En effet, le terme « compatriotes » couvre d'abord l'idée de « patrie », c'est-à-dire, selon la définition courante, « une communauté politique à laquelle on a le sentiment d'appartenir ». À ce sentiment d'appartenance s'ajoute l'idée de son partage, signalée par le préfixe « com- », avec des individus qui ressentent le même sentiment que le locuteur envers la même patrie. La formule est révélatrice : d'entrée de jeu, par le rapport d'adresse aux lecteurs de son recueil, Chamberland dessine une communauté d'élection dont le dénominateur commun est la reconnaissance de l'existence d'une patrie accueillant ses membres. Car la patrie à laquelle le poète fait référence, ce « Québec aux mains des autres » (AH, p.135), n'en est une qu'à travers cet attachement collectif qui, en quelque sorte, lui confère une existence débordant le cadre de sa situation politique précise, en 1964. C'est dans ce décalage polémique entre une communauté formée par la parole et la réalité de cette communauté dans l'espace politique que se meut l'essentiel des préoccupations identitaires de *L'afficheur hurle*.

Le caractère polémique de la dédicace inaugurale la transforme en appel : elle évoque la collectivité de résistance, dont l'accès et la cohérence sont garantis par la connaissance préalable des tenants et des aboutissants du « patriotisme » auquel Chamberland convie son lecteur idéal, car la patrie dont il est question n'a pas de souveraineté politique : elle est vécue sur le mode paradoxal de l'altérité. La formule liminaire construit alors un rapport étroit entre la situation de production du poème et le poème lui-même en tant qu'acte d'énonciation. La connaissance des enjeux discursifs découlant de la communauté discursive à laquelle est rattaché Chamberland est vitale pour mettre au jour la scénographie proposée par *L'afficheur hurle*. Plus concrètement, le lecteur idéal est mis en situation, au sens sartrien de l'expression : il se voit assigné une identité en rapport direct avec le thème du territoire. Cette identité est vécue selon un rapport de proximité émanant de l'utilisation du possessif « mes » : c'est l'antécédent de ce déterminant qui dicte les règles du jeu, c'est-à-dire l'ethos poétique. Nous avons vu que c'était la figure de l'afficheur en tant que porte-parole qui occupait cette fonction dans le texte de Chamberland ; nous avons aussi vu que cet afficheur servait à ancrer le dispositif du dévoilement sartrien dans le texte. Le fait que le terme « compatriotes » soit accolé à la figure de l'afficheur renvoie à la prise de conscience d'une situation conditionnelle

au dévoilement dont procédera le texte : celle que le lecteur et l'énonciateur habitent un territoire commun. Cette connaissance présage les revendications du néonationalisme et de la décolonisation traitées dans *Parti pris*, ce qui confère au dévoilement sartrien son prolongement politique.

La scénographie du recueil s'érige sur ce prolongement politique. En effet, le caractère inclusif de la dédicace n'est que l'envers de son exclusivité : celui qui n'est pas interpellé par la formule représente ce qui est combattu par la poésie qu'elle annonce. Dans cette optique, « *à mes compatriotes* » constitue une frontière du dicible, dans la mesure où le déploiement poétique ne peut se réaliser qu'entre initiés politiques, étant donné les présupposés idéologiques qui fondent l'énonciation du poème. Son contrat de lecture repose sur le partage étroit de vues politiques sur la question nationale du Québec et sur les raisons de sa revendication. *L'afficheur hurle* réactualise le trope sartrien de l'engagement, dans la mesure où Chamberland s'efforce de valider la scénographie dichotomique de la décolonisation et du néonationalisme en délimitant la communauté à laquelle il s'adresse, de manière à s'assurer de leur collaboration dans la réalisation du projet politique qui prendra graduellement forme par la suite.

### 2.1.3. *La camaraderie politique*

Il n'est donc pas étonnant de constater que ces « compatriotes » soient désignés tout de go comme des « camarades » (AH, p.104) dans les vers inauguraux du poème. Si on se fie une fois de plus à la définition courante du terme, « camarade » signifie « personne qui, en partageant les mêmes activités, les mêmes habitudes qu'une autre, contracte avec elle des liens de familiarité ». « Camarades » se rattache clairement à la tradition d'un certain socialisme, qui rend explicite le projet politique de *L'afficheur hurle*. La familiarité connotée par cette expression dépasse la simple cordialité : le camarade, dans la patrie, est un « frère ». Il s'agit d'un lien intime qui assoit la cohésion de la communauté politique, à un point tel que ses membres sont, d'un point de vue extérieur, indissociables les uns des autres. Ce phénomène est clairement évoqué à deux reprises par Chamberland, alors qu'il met en évidence la relativité de sa propre voix au sein de cet ensemble : « réponds chamberland ou un autre un autre camarade il le faut bien » (AH, p.137), et : « me voici au rez-de-chaussée de ma vie pareil au plus humble des nôtres » (AH, p.136). L'importance relative du poète dans son énonciation met en évidence l'interchangeabilité de sa voix avec celle de n'importe qui de ceux que Chamberland appelle ses compatriotes ; le « je » du poète se fond dans un « nous » revendicateur, conformément à ce qu'il écrivait dans *Parti pris* :

Je ne sais plus quand je me dis ou je nous dis : le je de *L'afficheur hurle* dit l'homme québécois que *je* suis et que *nous* sommes. Dans ce *JE* collectif, je me perds et me retrouve à la fois ; je me débarrasse de cette illusoire différence individuelle, de ce salut sans les miens, et je m'engage par tout ce que je suis, *comme individu*, dans l'aventure du destin et du salut collectifs, dans cette *fondation de l'homme québécois*, qui peut seule me renouveler dans l'humanité<sup>93</sup>.

C'est ainsi que Chamberland, pour reprendre la formule d'André Brochu, « propose une étonnante lecture du drame de tous dans le drame d'un seul, et l'inverse<sup>94</sup>. » Chamberland prend son lecteur à témoin au moyen de son projet politique en s'assurant de sa complicité active. Son projet littéraire et politique tire sa légitimité du partage que ce pacte de lecture inaugure, à savoir qu'en échange de sa complicité, le lecteur idéal verra le poète lui donner à lire sa propre expérience, expérience faisant écho à celle du lecteur, scellant ainsi, à travers la communauté des compatriotes, l'unité de leurs voix.

## 2.2. Le territoire du dicible

### 2.2.1. *L'éloquence sacrifiée*

Cette unité de voix comporte toutefois un prix : parler de la même voix que ses semblables requiert qu'ils puissent reconnaître cette voix comme la leur. En effet, les premières pages de *L'afficheur hurle* sont marquées par la recherche d'une manière d'exprimer ce qui semble échapper à toute formulation : « *comment saurais-je parler dans les formes avec les intonations qu'il faut les rimes les grands rythmes ensorceleurs de choses et de peuples* » (AH, p.105). L'inquiétude d'une forme à respecter témoigne de la conscience que Chamberland a du piège de l'éloquence poétique. Cette éloquence, Jacques Brault la définit comme un « langage mythique », comme un foyer d'aveuglement qui tend à être à la fois le « langage des extrêmes et du "juste milieu", de la magie et de la digestion, des faméliques et des omnivores<sup>95</sup> ». Du coup, Chamberland rompt avec cette dimension mythique de la poésie dont témoigne la fascination musicale de plusieurs de ses devanciers en poésie, comme l'explique Pierre Nepveu dans *L'écologie du réel* :

Des musiciens [...] du verbe, il n'en a pas manqué au Québec [...], tous plus ou moins handicapés par le fait qu'ils sont esclaves de la musique, qu'ils parviennent mal à la briser, ou, ce qui revient au même, à faire entendre ce qu'elle étouffe ou recouvre, le pas titubant, heurté, sec, de l'esprit moderne, son angoisse métaphysique étrangère au

<sup>93</sup> Paul CHAMBERLAND, « Dire qui je suis », dans *Un parti pris anthropologique*, Montréal, Éditions Parti pris, 1983, p.179. L'italique est de l'auteur.

<sup>94</sup> André BROCHU, « Préface », dans *Terre Québec, op. cit.*, p.10.

<sup>95</sup> Jacques BRAULT, « Notes sur un faux-dilemme », dans *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2003, p.73.

vague-à-l'âme, précise et brûlante comme un rayon laser, livrant la subjectivité à un dédoublement typiquement baudelairien<sup>96</sup>.

En se tenant à distance de l'épithète de « poète », Chamberland reconnaît l'incompatibilité entre la posture contemplative que sous-entend ce terme et la prise sur le réel que nécessite le dévoilement de son aliénation. Il prend donc ses distances avec les connotations renvoyant à un détachement esthétique qui sourdent à travers cette épithète, dans une tentative de légitimer son énonciation en convainquant de l'authenticité de sa démarche : « *et tant pis si j'assassine la poésie / ce qui vous appelez vous la poésie / et qui pour moi n'est qu'un hochet / car je renonce à tout mensonge / dans ce présent sans poésie / pour cette vérité sans poésie / moi-même* » (AH, p.105-106). La réconciliation prosaïque a en son centre un vécu individuel, concret, libéré de la distance dont pourrait la parer la fabulation poétique. Cela contribue à forger un ethos digne de confiance, qui se porte, conformément à ce qu'écrit Maingueneau à ce sujet, « garant<sup>97</sup> » de l'énonciation. En offrant le récit d'un être dénudé au lecteur, Chamberland « engage » *L'afficheur hurle* : il noue avec le lecteur un pacte d'authenticité qui renforce l'impression que le sujet du « cri » de cet afficheur le concerne intimement. En sacrifiant les convenances littéraires, Chamberland mise sur la familiarité pour toucher son lecteur, pour le convaincre de l'importance de ce qu'il a à dire pour lui. La proximité entre le poète, relayé par l'ethos de l'afficheur, et le lecteur est essentielle du point de vue de l'engagement, puisque c'est elle qui permet aux consciences de l'auteur et du lecteur de s'accorder selon la situation exposée par l'auteur, et de conditionner l'action permettant le dépassement de cette situation.

Car là réside le danger de la poésie : qu'elle devienne une diversion, qu'elle constitue un refuge détournant le militant de l'action : « on se console on se cajole on cultive l'expérience intérieure / on cisèle l'aboli bibelot on sonorise ses névroses / on parvient à s'habituer voilà, c'est fait » (AH, p.130). La référence mallarméenne<sup>98</sup>, employée de manière satirique, ne laisse planer aucun doute quant à l'opinion de Chamberland sur ceux qui, à l'instar de l'auteur de *L'Après-midi d'un faune*, préconisent une attitude en retrait de

<sup>96</sup> Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1999, p.28-29.

<sup>97</sup> Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire, op. cit.*, p.147.

<sup>98</sup> En 1963, Chamberland, dans un article intitulé « De la forge à la bouche », avait déjà clairement énoncé son parti pris contre Mallarmé, auquel la référence dans *L'afficheur hurle* constitue en quelque sorte une reprise : « Adieu Mallarmé, je te laisse à ton coup de dés, au sonnante minuit de l'absence, et je reprends "ma bohème" avec le sombre et fougueux gamin de "Charlestown". L'Évènement, ce n'est pas le poème ; ni le poème n'est la Chose : il y conduit et se résout dans sa présence. Non, je n'attends rien de la poésie, surtout pas qu'elle me décharge de la difficulté d'être homme. Je me refuse à être le prébendier d'un petit royaume imaginaire. » (Paul CHAMBERLAND, « De la forge à la bouche » dans *Terre Québec, op. cit.*, p.267.)

l'agitation sociale. Pour le poète, la poésie, pratiquée ainsi, constitue même un dangereux opium qui participe à la mystification coloniale :

jusqu'ici  
j'ai su me tenir à flot tenir le haut du pavé des mots avaler d'une seule gueulée les  
barbituriques du lyrisme mais je coule à pic dans l'universel merdier que  
strient parfois de dégueulants néons les longues giclées violettes de la nuit  
flashes d'âmes démenes ha ha lames dans la chaude cervelle du tendre poète  
aux prises avec la boue les rots les miasmes les mille-pattes de l'enfer cervical  
ah suis-je donc la bouée barbouillée de goémons pourris le journal vert de la  
folie entre les doigts des algues cerviphages (AH, p.132)

Le poète réaffirme l'incompatibilité entre la vie réelle et la poésie, qu'il avait initialement soulignée, en conférant cette fois-ci à la réalité ambiante un aspect corrompteur qui agresse le poète rendu vulnérable par sa pratique de la poésie. La désignation de la poésie par le biais du terme « barbituriques » met en évidence son aspect intoxicant, néfaste. Cette mise en scène révèle le caractère nuisible, à ses yeux, du repli sur soi que propose le « lyrisme » poétique, qui ne conduit à aucune autre issue que la « folie ».

Résolument, Chamberland plaide pour l'engagement de la poésie, c'est-à-dire pour l'affrontement et la conquête de la réalité glauque, obscure, à laquelle la poésie pétrie par « les effusions du cœur<sup>99</sup> » ne peut prendre aucune part. Il lui faudra adopter les traits de la réalité à combattre pour qu'elle puisse être considérée viable d'un point de vue révolutionnaire : « que le poème se défigure que le poème s'appopulace qu'il se fasse boue et crachat [...] / que le poème se dégrade qu'il ne soit plus correct qu'il ne soit plus lisible qu'il offense qu'il soit l'hydrolyse mentale et le courrier de la fureur nouvelle » (AH, p.134). Des ruines de la poésie « barbiturique » et mensongère naît un nouveau type de poésie :

l'ombre-peuple et l'ombre-poème car ils ne feront qu'un puisqu'ils n'ont rien à perdre  
poèmes-bibelots et poèmes-aspirines ce que vous avez fait de la pensée  
cette putain vendue dans les chaires d'Occident  
car le poème sera « peuple et mal léché » la chair et le sang sont l'eucharistie des  
paroles et j'entends communier  
aux substances natales à la fondation des choses à l'illustration de l'Homme seul qui  
fait de ses mains l'univers (AH, p.134)

Chamberland définit en fait une poésie étroitement associée à la négativité de la *situation* qui correspond à la scène de son énonciation, apte à mettre en marche la prise de conscience chez celui qui se reconnaît dans ce qui est évoqué par l'écriture. La générosité et la souplesse nouvellement acquises par cette écriture située accueillent l'entreprise de démythification du poète partipriste en abolissant les frontières à l'intérieur même de la communauté des

<sup>99</sup> Jean-Paul SARTRE, « L'Orphée noir », *op. cit.*, p.239.

« compatriotes », garantissant l'uniformité et l'universalité de leur association et de la circulation de leur parole : « j'écris l'éditorial d'hommes futurs et terribles l'éditorial des hommes libres d'ici d'où les grandes formations d'étoiles nous côtoient » (AH, p.137).

### 2.2.2. *La douleur en partage*

Les tout premiers vers de *L'afficheur hurle* consolident ce pacte : « j'écris à la circonstance de ma vie et de la tienne et de la vôtre ma femme mes camarades. » (AH, p.105). La trinité esquissée par Chamberland matérialise en quelque sorte ses allocutaires idéaux, leur confère une présence qui les inscrit au sein du poème. Cette présence renforce l'authenticité de la démarche du poète en établissant le cadre d'une énonciation qui puise dans un vécu vraisemblablement contingent à l'écriture. La scène de l'énonciation qui unit le poète, la femme aimée et ses camarades sert non seulement de moteur à la prise de parole, mais permet aussi d'incarner cette prise de parole en mettant en scène son déploiement physique, comme l'illustre cette apostrophe :

ô proche entre tous et toutes qui m'approchez dans mon délire et ma déréliction ô toi  
ma femme en qui je vis et me poursuis vers l'avenir de tous toi la première à  
recueillir dans tes mains ma douleur innommée qu'elle réponde en toi de toutes  
les douleurs des miens. (AH, p.107)

Cet extrait construit l'image d'une foule pressant de tout son poids et de tout son corps le poète qui prend la parole, situant l'énonciation du poème dans la représentation physique de son déroulement. Cette énonciation prend appui sur la corporalité de ses allocutaires pour élaborer une chambre d'écho pour la « douleur innommée » du poète. Le réceptacle de cette douleur est la femme aimée et l'ambition du poète est de transmettre cette douleur à l'ensemble de ses compatriotes pour qu'ils la reconnaissent comme la leur. Chamberland met en rapport de cette manière les dimensions privée et publique de l'existence individuelle : la douleur du poète est vécue subjectivement, mais elle trouve écho dans les subjectivités incarnées de ses « compatriotes », créant la collectivité. La douleur a un socle, qui est le corps : la douleur est donc une expérience incarnée, qui a une réalité concrète. De cette manière, Chamberland noue inextricablement l'écriture, le langage, et le monde réel, symbolisé par le corps. Ce phénomène traduit la volonté du poète de travailler sur les deux plans, c'est-à-dire d'affecter le monde par le langage, une conception qui n'est pas sans rappeler l'engagement sartrien. En effet, il faut remarquer que l'utilisation du présent de l'indicatif dans cette apostrophe consacre l'immédiateté de l'énonciation du recueil : la scène se déroule au moment où elle est évoquée. La lecture *in media res* participe directement au

dispositif d'écriture en construisant son actualité à partir du présent de la lecture, octroyant au lecteur un rôle actif dans cette construction. Le lecteur participe directement au processus de dévoilement, puisqu'il est, selon le dispositif de l'énonciation que nous avons analysé plus tôt, lui-même l'un des membres de la communauté à laquelle s'adresse l'afficheur : la réalité qui lui est exposée, et la douleur qu'elle induit chez le locuteur, c'est aussi la sienne. La douleur qu'entend transmettre le poète aux siens est vécue dans le corps du lecteur, investissant sa réalité, la lui rendant insupportable, le poussant, conformément à la conception sartrienne de l'engagement dégagée dans le chapitre précédent, à l'action.

Une fois qu'est incarnée la douleur dans des corps, il faut leur donner un lieu qui illustre cette souffrance de manière à faciliter l'identification cathartique du lecteur à la situation évoquée par le poète. Là où le Canadien français semble le plus visiblement misérable, c'est dans un monde marqué par des clivages économiques qui le désavantagent. C'est pour cette raison que l'univers référentiel de *L'afficheur hurle* est ponctué d'éléments du paysage urbain, parmi lesquels l'évocation de la ruelle est mise en évidence par l'utilisation de l'anaphore :

dans la ruelle St-Christophe  
 dans la ruelle vérité  
 est-ce la vie qui fait claquer  
 son grand pas d'ombre et de démente (AH, p.112, p.115)

D'autres extraits sont marqués par la présence de la ruelle, ce qui convainc de son importance : « dans la ruelle St-Christophe est-ce ma vie que je dispute aux poubelles au pavé la vie que je prends en chasse [...] » (AH, p.113) ; ou bien: « à moi les petites ruelles dans l'est de la ville et les bordels de la Main » (AH, p.143). La ruelle est associée à la vie du poète canadien-français : il s'agit là d'une manière d'insister sur la petitesse de la vie de celui-ci à l'aune de cette « petite rue étroite » en lui transférant sa connotation négative dans l'imaginaire social (les ruelles sont sombres, sales, propices à la criminalité...). La ruelle renvoie en effet à une sorte de périphérie intérieure à la ville : y vivre sa vie, c'est vivre dans la périphérie, c'est-à-dire à l'écart d'un déroulement « régulier » du monde qui, lui, est symbolisé par les rues auxquelles serait rattachée la ruelle. On y vit nécessairement, à cause de cet écart, une *mauvaise* vie : l'existence urbaine canadienne-française est envisagée par le truchement de sa misère et est comprise, par le biais de sa petitesse, dans sa dimension la plus humble, c'est-à-dire la plus humiliante. C'est ce qui institue son caractère profondément dérisoire :

qui t'a fiché sur la potence du chant de l'autre côté des paysages de la force mauvais  
 pauvre dans le champ des autres dans la laurentide des touristes américains



dans cet univers à ta mesure terrains vagues jacques-cartier bidonvilles ou quelque part dans une courette à détritibus dans la ruelle Saint-Christophe soule-toi de toi-même étés brûlants en coups de poing sur la nuque sur le macadam des gamins échevelés la vie toute la vie rien que la vie entre les briques et les docks (AH, p.137)

Des formules comme « L'autre côté des paysages de la force » et « mauvais pauvre dans le champ des autres » permettent de voir que Chamberland explicite la périphérie existentielle qui est, à ses yeux, le quotidien du Canadien français. D'un autre côté, l'accumulation d'éléments urbains dont le commun misérabilisme circonscrit « cet univers à ta mesure », cerne globalement ce qu'est l'expérience de vivre dans la négativité dans le but de la rendre reconnaissable à ceux qui l'expérimentent. Ce que le poète souligne hors de tout doute par son traitement particulier de l'univers référentiel de *L'afficheur hurle*, c'est l'*aliénation* dans laquelle baignent les Canadiens français : « je suis un homme agressé dans chacun des miens et qui ne tient pas de conduite sensée cohérente devant les hommes tant qu'il n'aura pas réussi à effacer l'infamie que c'est d'être canadien-français » (AH, p.109). On voit surgir ici une prise de conscience qui a partie liée avec une origine historico-ethnique : le fait de l'aliénation qu'observe Chamberland est vécu à l'aune d'une identité culturelle *infamante*. L'effacement, expression de la négation, est dirigé par un mouvement dialectique contre l'« infamie » : il s'agit, selon le discours de la décolonisation, de restituer sa dignité à un homme considéré d'emblée « inférieur » à cause de son appartenance ethnique. Toutefois, la voie menant à cette rédemption identitaire passe par le renversement de cette association, qui se fera en assumant d'emblée cette négativité collective, en l'acceptant dans le but de la dépasser.

### 2.2.3. Incarner l'aliénation

Malgré l'évidente volonté du poète de se fondre dans la communauté de ses compatriotes, le *je* prédomine dans l'ensemble de *L'afficheur hurle* : « je suis un homme qui a honte d'être homme / je suis un homme à qui on refuse l'humanité / je suis un homme agressé dans chacun des miens [...] » (AH, p.109). La reprise anaphorique du « je suis », couplée ici à un « homme » générique, vidé de sa substance au profit d'une identité constituée par la négative, hante une bonne partie de *L'afficheur hurle* : elle traduit une hésitation identitaire qui découle de l'aliénation canadienne-française. Ce tâtonnement souligne bien sûr l'instabilité même de ce « je » poétique, son incomplétude identitaire. Déictique, le « je » dans *L'afficheur hurle* semble une prothèse expressive, un passage obligé pour qui désire exprimer un mal ne pouvant être vécu que sur le mode individuel : « homme vendu homme terrassé contre la terre sourde / homme *québécois* par toute la terre je consens à l'ardente fraternité des sangs

serviles » (AH, p.145). L'aspect fragmentaire que revêt l'emploi de cet étrange « je » indéfini signale, dans le cadre de l'aliénation du quotidien canadien-français, toute la difficulté du passage d'une parole individuelle à une parole collective, à cause de la difficulté individuelle à accéder à une personnalité affirmée : « et j'entends le petit matin gris moucharder à ma fenêtre j'entends le monde frémir au large de mes veines j'entends vivre les hommes / mais jamais miroir ne m'offre mon visage » (AH, p.108).

À défaut d'avoir la force d'accéder soi-même à l'individualité, le poète harnache celle de son groupe d'appartenance : « je n'aurai d'autre discours que mon quotidien désespoir ce que je suis ce qu'*ils* ont fait de moi ma terre dépossédée mon peuple dépaycé ma chair et ma substance Québec aux mains des autres livrée prostituée » (AH, p.135). Du coup, il en devient le porte-parole : « ce sont des foules qui bavent par mes lèvres / comment dénommerais-je autrement ce qui me tient à la gorge comme la germination de jours terribles dans leur franchise » (AH, p.134). L'importance de cette fonction de porte-parole de la douleur d'une collectivité tire de toute évidence son inspiration d'un modèle, Gaston Miron, dont l'évocation explicite est suivie de la reproduction d'une partie des « Notes sur le non-poème et le poème ». Chamberland enchaîne d'ailleurs avec cet hommage :

toi qui le premier as hurlé la sauvage agression le déboîtement de nos vies les saccages  
de « l'altérité » jusque dans « le grand inconscient résineux » d'un peuple  
d'une terre  
tu te portes garant de notre malheur dans ton corps et dans ta conscience tu portes  
témoignage comme un homme de la lueur qu'il fait sur le monde en balançant  
les gestes dérisoires et pathétiques de son agonie (AH, p.140)

Au-delà de l'hommage, Chamberland révèle surtout la scénographie de son poème, qui reprend les grandes lignes d'une synthèse de la posture du poète de la négritude et du dévoilement sartrien. En effet, nous avons vu que *L'afficheur hurle* fonctionne sur la base d'un appel à une certaine communauté aliénée, dont la constitution repose sur la reconnaissance de cette commune aliénation. Ce processus culmine dans la figure exemplaire que doit représenter le poète de la négritude, conformément à ce qu'écrivait Sartre dans *L'Orphée noir*. Selon Robert Major, « [c]hez Chamberland, toutefois, le passage de la mort à la vie ne se fait pas par personne interposée; plutôt que de faire appel à une figure "christique" comme celle du frère martyr, Chamberland assume directement la malédiction québécoise<sup>100</sup>. » Les vers liminaires de *L'afficheur hurle*, en explicitant le projet d'écriture du poème, lui donnent raison : « je ne veux plus rien dire que moi-même / cette vérité sans poésie

<sup>100</sup> Robert MAJOR, *Parti pris : idéologie et littérature*, Québec, Hurtubise HMH, coll. "Cahiers du Québec", 1979, p.262.

*moi-même / ce sort que je me fais cette mort que je me donne* » (AH, p.105). C'est donc en son nom personnel que le poète hasarde son « je » hésitant, et ce, dans un espoir double : d'abord, que la saisie du « je » sur lui-même et sur son monde lui accorde une prise à partir de laquelle arpenter son existence ; ensuite, que la relative transparence du pronom permette à n'importe lequel de ses « camarades » de s'y reconnaître.

Cette figure exemplaire est illustrée notamment par le détachement qu'affecte le poète en décrivant les affres que subit son corps, offrant ainsi un pendant physique à la souffrance morale causée par l'aliénation : « on m'a enfoncé dans la chair le kaléidoscope de la torture / mes nerfs grincent sous l'archet de la folie / chacun de mes cris de mes plaintes de mes soupirs est un jet de sang qui se fige en orchidée glaciale ionisée » (AH, p.130-131). Cette combinaison saisissante est le point d'orgue du dispositif d'énonciation mis au point par Chamberland : son « je » constitue une synthèse qui canalise la souffrance découlant de l'aliénation du peuple canadien-français : « tout ce temps qu'il m'a fallu pour me rendre compte / mauvais sang c'est pour moi c'est pour nous » (AH, p.129). En jumelant les dimensions collectives et personnelles de ce mal, en se nourrissant à la fois de son expérience physique et morale, Chamberland, dans *L'afficheur hurle*, incarne l'aliénation canadienne-française, lui confère une réalité qui, à travers son instabilité constitutive et la recherche présidant au dépassement de cette instabilité, permet d'y voir plus clair dans l'écran opaque érigé par la mystification coloniale, en offrant des repères sûrs afin de baliser une voie menant à son émancipation.

La « douleur innommée » du poète n'était que l'amorce d'une négativité diffuse, qui se développe au fil du recueil pour être revendiquée par l'afficheur comme son identité, et non plus l'envers d'une identité « correcte » : « je suis un barbare » (AH, p.129) ; « je suis une bête mi-domptée sournoise un monstre mis hors d'état de nuire » (AH, p.131). Cette identité négative marque un progrès vis-à-vis de l'aliénation, qui est absence à soi. Chamberland met en scène cette aliénation à travers l'utilisation anaphorique du « on » : « tout ce temps / on se console chez soi bien au chaud / on s'angoisse un bon coup son scotch et ses « Pléiades » / on se console on se cajole on cultive l'expérience intérieure / on cisèle l'aboli bibelot on sonorise ses névroses / on parvient à s'habituer voilà, c'est fait » (AH, p.131-132). Le flou référentiel constitutif du pronom « on » est associé à la vacance que symbolisent les activités énumérées par Chamberland, qui sont autant de tentatives d'échapper à la réalité telle que le Je-afficheur la présente. La présence à soi, l'identité, conformément à la dialectique de l'émancipation coloniale, théorisée par Fanon et consorts, doit être envisagée dans la lucidité, c'est-à-dire par la négativité. Elle seule permet au colonisé de revendiquer une présence à soi

suffisante pour qu'il puisse prendre possession de son destin, qui lui permettra d'imiter l'afficheur de Chamberland qui « marche au méridien de la damnation où la colère prend d'abord comme un silence » (AH, p.133).

### 2.3. Les frontières de la révolte

#### 2.3.1. *La femme, la terre*

Nous avons démontré que *L'afficheur hurle*, sur la base d'un appel, tente de constituer une communauté unie dans l'aliénation de son quotidien en le lui dévoilant par l'intervention d'un « je » exemplaire, réactualisant une scénographie héritée de la négritude. Il s'agit maintenant de déterminer l'horizon de ce dévoilement, c'est-à-dire d'identifier les protagonistes de l'action qu'un tel dévoilement annonce. La double fonction de la première personne du singulier initie l'entreprise de conquête de l'identité québécoise, tout investie dans la promesse du dépassement de l'aliénation découlant de la possibilité de *nommer les choses* : « Non non je n'invente pas je n'invente rien je sais je cherche à nommer sans bavure tel que c'est de mourir à petit feu tel que c'est de mourir poliment dans l'abjection et dans l'indignité tel que c'est de vivre ainsi » (AH, p.107). Cet extrait est ouvert par des inflexions qui ne seraient pas inhabituelles dans une discussion à vive voix : l'énonciation pose devant lui un interlocuteur fictif. Outre le fait que cela confère à la poésie une apparence d'immédiateté, l'inclusion de ces inflexions vocales dans *L'afficheur hurle* nourrit un dessein précis : inscrire le destinataire dans le corps du texte.

Ce destinataire est la femme aimée, comme l'adresse marquée par le « ô » vocatif le démontre dans l'extrait suivant :

ô proche entre tous et toutes qui m'approchez dans mon délire et ma dérélition ô toi  
 ma femme en qui je vis et me poursuis vers l'avenir de tous toi la première à  
 recueillir dans tes mains ma douleur innommée qu'elle réponde en toi de toutes  
 les douleurs des miens. (AH, p.107)

Toutefois, ce n'est pas la seule instance qui est interpellée de la sorte : « ô terre à dire / ô terre à vivre (AH, p.111). Nous le voyons bien : le poème adopte un motif coutumier de la poésie dite du « pays » : femme et terre sont réunies dans le même mouvement général d'invocation. Leur réunion partageant la position d'interlocuteur (celle du « tu ») par rapport au « je » du poète, la femme aimée et la terre tendent à se confondre dans l'énonciation poétique :

étrange terre perdue [...]
 je marche vers toi j'écarte tous les bruissements du monde pour un jour saisir ton  
 visage d'étrangère et qui pourtant m'est semblable et colle à mon visage  
 comme la brûlure d'être

dans un passé plus lointain que l'enfance tu m'es donnée comme le pain comme le sang comme le nom et je te ravirai aux icebergs du néant aux donjons des glaciers je te prendrai comme une femme qui se donne en donnant la vie (AH, p.111).

À un « je » double, désignant à la fois le poète et n'importe quel membre de la communauté des « compatriotes », répond un « tu » double. Ces deux dimensions résultent du chevauchement des espaces public et privé dans le cadre de la logique de l'aliénation que dénonce *L'afficheur hurle*, en ce sens que toutes deux, la femme et le pays, représentent des espaces dont la conquête annonce une certaine paix, autant sur le plan domestique que sur le plan territorial. On pourrait donc dire que la distance qui sépare ce « je » du « tu » représente l'espace à franchir en vue de l'appropriation de la terre par les mots, qui inaugurerait l'espoir d'une appropriation réelle, c'est-à-dire politique. Dans ce schéma, la femme est donc une figure synecdotique de la terre, du pays : elle est l'avatar quotidien de cette réalité, celle qui lui confère une corporalité et un visage. Sa fonction de destinataire au sein de *L'afficheur hurle* tend à confirmer cette lecture : en s'adressant à elle, on s'adresse au pays, et vice-versa.

Les figures de la terre et de la femme sont inextricablement liées : dans *L'afficheur hurle*, on ne peut s'approprier l'une sans l'autre. Il est d'ailleurs très révélateur que Chamberland consacre à cette femme aimée une section spécifique du recueil, balisée par une adresse claire et étayée par des poèmes numérotés, surgissant comme un espace de calme au sein du tumulte de *L'afficheur hurle*. Voici la dédicace de la section : « *pour elle et pour elle seule à présent / dans le silence qu'elle fait aux marges du délire / ces* » « Poèmes à Thérèse » (AH, p.119) À première vue, il s'agit d'un espace exclusif, à la fois dans son ton et dans sa forme ; ici, nul camarade, nulle patrie ; nous sommes *ailleurs* : « hors du monde il ferait bon toi et moi croître selon les lignes de notre amour fleur endormie dans la grande main de la lumière / vivre selon notre ordre et vibrer l'un vers l'autre / double pôle d'un seul luminaire » (AH, p.123).

L'aparté visiblement paisible demeure toutefois hanté par l'aliénation nationale : « femme saisie et possédée dans le filet des heures / où je t'aime mal comme un homme pressé comme homme accablé d'un pays de mauvaise vie » (AH, p.122). L'aliénation lézarde l'édifice de paix que tente en vain d'ériger le Je en l'honneur de son amoureuse : « le triste amant que voilà / oh n'ai-je jamais su qu'un geste qu'un demi-geste qu'une plainte qu'un soupir / que sommes-nous devenus dans l'engrenage Amérique dans la mangeuse d'hommes qui détraque les points cardinaux de la vie » (AH, p.124). Le retour inopiné de ce « nous » et d'un ton accusateur pour expliquer des frustrations domestiques nous rappelle l'étroitesse des

liens entre le bonheur individuel et le salut national : on ne peut jouir du premier sans la conquête du second. La situation politique envahit donc la sphère privée : nulle jouissance n'est permise au militant tant que ne sera pas résolue la question nationale : « je te pénètre et connais le besoin de toi qui est le monde livré à ma faim / je vois s'éteindre dans tes yeux les monstres de ce temps tu es Demain palpable dans l'aujourd'hui de nos luttes femme ou le monde déjà n'est plus qu'une page blanche d'écolier » (AH, p.127). Chamberland démontre que l'impératif du projet de la lutte envahit la sphère privée, et il souligne par là son inéluctabilité. Seule l'émancipation collective peut garantir la réalisation d'une réelle entente entre l'homme et la femme qui, une fois libérés des griffes de l'aliénation qui les enserre tous deux, pourront s'abandonner au bonheur. Le temps de la réalisation de cette promesse est incertain, à l'instar de l'issue de la lutte : les personnes qui sont concernées, c'est-à-dire l'entièreté de la communauté des « compatriotes », elles, ne peuvent s'y dérober, puisque la source de leur aliénation ne provient pas de ce qu'ils font, mais de ce qu'ils sont. Hors de la libération, point de salut : le conflit avec celui qui cause cette aliénation est, selon Chamberland, à la suite de sa conception néonationaliste de l'identité, inévitable.

### 2.3.2. *Le temps de l'Autre*

L'appropriation imaginaire d'un espace collectif dans la poésie fait donc écho à la conquête intime du militant mais, pour que le militant se rende maître de son intériorité, il lui faudra surmonter son aliénation quotidienne. Cette aliénation, suivant la rhétorique de la décolonisation, est le fait de l'Autre, c'est-à-dire du colonisateur. C'est donc à ces « privilégiés matraqueurs et sonailles de saint-esprit » (AH, p.127) que le peuple doit disputer son intégrité, intégrité qui s'exprime dans la capacité de nommer les choses, c'est-à-dire dans la conquête de l'autonomie présidant à ce geste. Cette autonomie a partie liée avec l'autodétermination, qui est une conviction politique permettant à un peuple de déterminer son « devenir », c'est-à-dire son avenir : il s'agit en fait de la reconquête du sens de son historicité. L'Autre, c'est celui qui fait l'histoire au détriment du peuple colonisé. Dans le cas de *L'afficheur hurle*, l'autre renvoie à la domination anglo-saxonne :

oui je suis foncièrement méchant caduc pervers je suis ignare mesquin je suis ce que  
vous voudrez je suis le mal je suis le mal que vous m'avez fait je suis ce que  
vous avez fait de moi Dorchester Colborne Durham je suis la négraille dans la  
galère Amérique je suis le butin de Sa Gracieuse Majesté (AH, p.112)

L'utilisation de noms propres pour désigner des personnalités historiques d'origine britannique contraste avec la vacance identitaire à laquelle sont condamnés les « camarades »

de Chamberland. Cette vacance identitaire, soulignée par la reprise anaphorique de « je suis », culmine dans une accusation (« je suis ce que vous avez de moi ») qui semble se heurter à ces trois personnages auxquels le poète, au nom des siens, adresse ses récriminations. Autrement dit, ce que Chamberland illustre ici, c'est l'absence à soi qui se heurte à la présence de l'autre : à ces personnages historiques ayant une existence définie par leur nom propre se heurte un peuple innommé et innommable.

L'affirmation d'un « nous » passe donc forcément par le reniement de ce passé stigmatisé par la colonisation :

vos mensonges nous les dynamitons  
 nous refusons ce *passé* ou déjà vous nous empaillez comme des trophées malheureux  
 vous nous voulez civilisés nous nous savons barbares  
 l'hiver biseauté dans nos veines grince et c'est notre domaine notre patrimoine la  
 pauvreté *natale* qui vous fait horreur comme le gourdin du sauvage dans les  
 soieries des vestales (AH, p.144).

Le colonisateur produit par « [ses] mensonges » un état d'inadéquation qui est refusé par l'énonciateur. Ce refus de ce qui peut être perçu comme de la mystification en situation coloniale signale le dépassement de la situation aliénante qu'elle entretient. L'utilisation de déterminants possessifs à la première personne du pluriel souligne l'entreprise de réappropriation identitaire qui se fait au détriment d'un « vous » exclusif, extérieur à ce mouvement. À un « nous » colonisé est alors opposé un « vous » colonisateur. Ce procédé est d'autant plus efficace que les frontières identitaires de ce « nous », d'un point de vue rétrospectif et historique, transcendent les différences physiques : l'unique critère d'élection de cette communauté historique est le partage d'un passé d'oppression : « (quand j'irai à New York c'est vers Harlem que j'appareillerai et non par exotisme j'ai trop le souci de parentés précises je connais le goût de la matraque à Alabama il y a des fraternités dans le malheur que vos libertés civiles savent mal dissimuler) » (AH, p.136). La deuxième personne du pluriel employée dans ce dernier extrait témoigne du fossé qui sépare l'ensemble de cette communauté opprimée de ceux qui possèdent les « libertés civiles », c'est-à-dire ceux qui les ont mises au point. Cette conception introduit un glissement temporel dans la rhétorique de *L'afficheur hurle* : la figure du colonisateur issue du passé est actualisée :

Car ce qui vient n'aura point d'ombre l'ombre c'est vous qui la faites privilégiés  
 matraqueurs et sonnailles de saint-esprit  
 Et le mystère de vos philosophes pour vos loisirs masturbatoires vos inquiétudes  
 métaphysiques se nourrissent du sol gras de l'ombre peuple (AH, p.134)

De cette actualisation découle une uniformisation de la figure de l'opresseur en un « vous » symétriquement opposé à celui des opprimés, « nous » : « aux acquéreurs / aux financiers / aux putassiers / aux cabotins / aux mangeurs d'hommes / aux honnêtes hommes /aux croâ croâ / aux pilleurs d'âmes / aux nécrophages / aux négriers des peuples / aux lanceurs de missiles / aux monnayeurs de sueurs humaines / aux garde-chiourmes de la vie / je dis : / vous ne l'emporterez pas en paradis / nous aurons votre peau » (AH, p.138). L'entreprise de l'appropriation d'un territoire imaginaire par les mots culmine dans cette capacité à nommer un antagoniste, à l'actualiser dans des formes contemporaines de l'énonciation en lui conférant une matérialité qui pourra être cernée et incluse dans un schéma conflictuel. Car la lutte se déroule au présent, dans l'actualité de l'aliénation qui, toujours selon une rhétorique inspirée de la décolonisation, est le fait de la mystification maintenue sciemment par le pouvoir établi ; la guerre doit donc leur être faite : « il ne cédera pas nous lui ferons un feu d'artifice avec ses dollars et son Canada nous lui prendrons les arsenaux de notre colère nous lui dynamiterons notre refus avec ses RCMP ses Wagner et autres chiens officiels nous déministreons tous les tontons-matraque » (AH, p.143). L'objectif de ce combat est, conformément à ce qu'écrivait Frantz Fanon dans son ouvrage *Les damnés de la terre*, dans la foulée de la reconquête identitaire, « la création d'hommes nouveaux<sup>101</sup> » :

meure la sentinelle meurent les hommes de la nuit  
 que nous soyons abolis aux premières marches du jour  
 meure la sentinelle que soient rayés nos deux cents ans de honte  
 sous la meule embrasée d'une aurore natale  
 nous-mêmes matinaux sur la terre parente  
 frères naïfs et durs au pays de nos bras (AH, p.146)

L'image de la renaissance, présentée sous les auspices favorables d'un retour en enfance, empreint de naïveté et d'innocence, est véhiculée toutefois par un *souhait*, introduit par l'utilisation du subjonctif dans le deuxième vers de l'extrait cité. Ce souhait est lourd d'incertitudes, et traduit bien le risque de celui qui se considère révolutionnaire. En effet, l'issue politique de son projet de lutte n'est pas garantie : à celui qui consent à refuser son passé et à lutter contre l'opresseur, le révolutionnaire ne peut garantir un avenir décidé d'avance : il reste à faire. Tout au plus, ce révolutionnaire peut, dans ces circonstances, *promettre* la fin de l'aliénation. La formule finale de *L'afficheur hurle*, chute vers laquelle converge le recueil entier, démontre bien ce fait par son atemporalité : il s'agit en effet d'attendre « le temps de notre humanité » (AH, p.147).

---

<sup>101</sup> Frantz FANON, *Les damnés de la terre*, Paris, La découverte, coll. « Poche », 2002 [1968], p.40.



Ainsi, le projet révolutionnaire semble incomplet, car il reste tout simplement à agir. C'est la réalisation de ce heurt pratique, découlant, pour paraphraser Pierre Maheu, d'un clivage entre les possibilités de la pensée et celles de la réalité, entre idéal et pragmatisme, qui mettra Chamberland sur la voie alternative de la contre-culture, par désir de mener à terme son projet révolutionnaire.

### 3. Contre-culture et révolution

Dans ce chapitre, nous aborderons la question de la contre-culture, son influence sur la conception de la révolution chez Chamberland et la manière dont la transformation de celle-ci a affecté son écriture. Nous définirons d'abord ce qu'est la contre-culture en nous référant à l'ouvrage cardinal de Theodore Roszak, *The Making of a Counter-culture*, qui a grandement contribué à définir les contours du phénomène, puis nous orienterons notre exposé sur l'emprise de la contre-culture dans l'argumentaire de Chamberland au tournant des années 70. Ensuite, nous verrons comment le recueil de poésie *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie* (1972) constitue un exemple probant de la conversion du poète aux valeurs de la contre-culture et nous nous arrêterons tout particulièrement à la différence de la posture d'énonciation du « Je » par rapport à celle adoptée naguère dans *L'afficheur hurle*.

#### 3.1. **Qu'est-ce que la contre-culture ?**

##### 3.1.1. *Contre la technocratie*

L'appellation « contre-culture » recouvre un ensemble de pratiques contestataires ayant pris corps au milieu des années 60, principalement aux États-Unis, mais aussi en Europe. Concrètement, la contre-culture désigne par métonymie tout le mouvement de « désolidarisation radicale<sup>102</sup> » qui regroupe en amont ces pratiques contestataires :

Comment définir la contre-culture que [la jeunesse] essaie en tâtonnant de mettre sur pied ? On ne peut évidemment pas répondre à cette question en faisant état d'un manifeste approuvé par l'unanimité de la jeune génération mécontente : la contre-culture n'est pas un mouvement aussi discipliné. [...] Elle trouve assez souvent son expression dans quelque symbole ou quelque chanson nébuleux, qui ne semblent rien dire de plus que : « Nous sommes à part... Nous sommes différents... Nous sommes hors d'atteinte des vieilles corruptions...<sup>103</sup> »

La difficulté de définir la contre-culture fait écho à la difficulté de définir ce qu'elle combat, que nous pourrions évoquer comme la somme des forces oppressives de la société contribuant à la déshumanisation de chacun de ses membres au nom du bien collectif. Theodore Roszak nomme cette érosion de l'individualité *technocratie* : « Par technocratie, j'entends le système social où une société industrielle atteint le sommet de son intégration "organisationnelle", ou encore l'idéal auquel songent d'ordinaire les hommes lorsqu'ils parlent de modernisation, de rationalisation, de planification<sup>104</sup>. » Selon lui, le vice principal de la technocratie réside dans

---

<sup>102</sup> Theodore ROSZAK, *Vers une contre-culture*, Paris, Stock, 1970, p.57.

<sup>103</sup> *Ibid.*, p.67.

<sup>104</sup> *Ibid.*, p.19.

sa nature supra-politique : c'est un mode de pensée qui échappe à la matérialité qu'elle configure pourtant :

Les violents débats entre conservateurs et libéraux extrémistes et réactionnaires touchent à tout *sauf à la technocratie*, parce que celle-ci n'est pas conçue, en général, dans nos sociétés industrielles avancées, comme un phénomène politique. Elle y occupe plutôt une place d'un grandiose impératif culturel qui ne saurait être discuté ou remis en question<sup>105</sup>.

Roszak lie aux errances de ce système de pensée le mal de vivre habituellement perçu dans les sociétés occidentales, dans la mesure où l'individu, au nom des valeurs progressives de prospérité et de sécurité, est prêt à sacrifier une partie croissante de sa liberté aux mains de spécialistes anonymes appelés à réguler de plus en plus étroitement les paramètres selon lesquels se déroule la vie dans une société reposant sur ces valeurs.

### 3.1.2. *Décolonisation et contre-culture*

Réduisant l'humain et sa société à un problème de gestion, la pensée technocratique transforme l'homme et son monde en *objet* : « Comme le disait Jacques Ellul dans *la Société technologique*, la technique doit réduire l'homme à l'état d'animal technique, faire de lui le roi des esclaves de la technique, détruire son autonomie humaine<sup>106</sup>. » Ce phénomène est l'un des points de contact entre la théorie inspirée de la décolonisation et la contre-culture telle que définie par Roszak, ce qui explique leur voisinage idéologique ainsi que la possibilité d'un transit ou d'un transfert de l'une à l'autre. En effet, dans les deux cas, l'individu est aliéné par sa société, bien que, d'un cas à l'autre, la source de l'aliénation diffère. L'aliénation du colonisé découle de la présence imposée du colonisateur : c'est un rapport de force identifiable, parce qu'incarné par le colonisateur. La technocratie, au contraire, n'a pas de visage ni ne s'impose par la force : c'est une manière de penser l'homme à laquelle on consent rationnellement, car elle semble la manière optimale de régir les communautés humaines.

C'est donc dire que la différence cardinale entre ces deux modes d'oppression est leur visibilité idéologique, ce qui conditionne la dialectique selon laquelle la lutte peut s'organiser. La décolonisation dresse des colonisés contre leur colonisateur. Son aboutissement culminant dans l'autodétermination nationale, elle requiert la coordination d'une masse conséquente d'individus ayant pris conscience de leur aliénation, et rassemblés dans la conviction que la clé de leur libération réside dans l'expulsion physique et psychologique du colonisateur du

<sup>105</sup> *Ibid*, p.23. L'italique est de l'auteur.

<sup>106</sup> *Ibid*, p.20. L'italique est de l'auteur.

territoire qu'il s'est approprié. La décolonisation opère donc à l'échelle collective, tandis que la contre-culture réserve une plus grande part à l'individualisme dans son processus de libération. En combattant l'emprise de la technocratie sur les individus, la contre-culture appelle à une radicalisation de la subjectivité, de manière à contrer l'effet dépersonnalisant de la technocratie : « La conscience de classe, en tant que principe moteur, cède la place à la conscience... de la conscience. [...] Ce caractère distinctif [de la frange contre-culturelle de la jeunesse de la fin des années 60], c'est la recherche acharnée du moi, de la valeur cachée de la conscience personnelle<sup>107</sup>. » C'est en ayant en tête cette mise de l'avant de la conscience individuelle, menée dans un esprit de revendication, que l'on peut lire sous un jour nouveau ces termes, paraphrasant Frantz Fanon : « La vraie révolution, [c'est] la création d'hommes et de femmes nouveaux<sup>108</sup>. »

### 3.1.3. *De la politique au politique*

De la sorte, nous sommes en mesure de mieux apprécier le glissement qui s'opère de la décolonisation à la contre-culture du point de vue du rôle que toutes deux assignent à la conscience. Alors que pour la décolonisation, la prise de conscience de la situation d'oppression demeure une étape prérévolutionnaire s'inscrivant dans une praxis politique ayant pour mandat d'organiser le dépassement de la situation d'oppression, cette même prise de conscience constitue, pour la contre-culture, une rupture elle-même révolutionnaire avec les diktats des organes oppressifs de la société, réalisant du coup l'émancipation de l'individu. Autrement dit, nous passons d'une pratique de *la* politique, perçue comme l'aménagement de la pratique du pouvoir au sein de la société, *au* politique, qui s'attache à la manière dont on organise la vie en communauté. Plus succinctement : « La politique, c'est comment on vit. Ce n'est pas pour qui on vote<sup>109</sup>. » Ce mot d'ordre s'enracine dans une conception expérimentale de l'existence, dans la mesure où la recherche d'un mode de vie alternatif au modèle social dominant constitue, conformément à cette redéfinition du politique, une forme d'action politique :

Combien de fois n'avons-nous pas entendu des extrémistes à l'ancienne mode condamner cette jeunesse bohème pour le caractère « déraisonnable » de son retranchement dans des communautés excentriques ? On lui conseille plutôt de « grandir », d'être « raisonnable », ce qui peut généralement se traduire ainsi : « Consacrez votre énergie à l'action politique, aidez-nous à organiser les travailleurs agricoles, mettez sur pied des coalitions, faites de l'agitation, manifestez avec nous,

<sup>107</sup> *Ibid*, p.83.

<sup>108</sup> Jeffrey RUBIN, *Do it : scénarios de la Révolution*, Paris, Seuil, 1971, p.56.

<sup>109</sup> *Ibid*, p.250.

etc. » Ces activités sont louables sans doute, mais ce ne sont, au mieux, que des engagements épisodiques, qui ne constituent pas un mode de vie. Or, c'est d'un mode de vie dont les jeunes ont besoin, d'une maturité qui inclue peut-être une activité politique mais qui réponde *aussi* à des aspirations plus fondamentales, l'amour, la famille, la subsistance, la camaraderie<sup>110</sup>.

Le changement dans la hiérarchie des valeurs auquel préside la contre-culture est perceptible : il signale un retour à des valeurs à hauteur d'homme, participant à une entreprise de revalorisation de l'individu contre l'homogénéisation technocratique. Le basculement amène aussi à redéfinir la notion de progrès, fondatrice de la technocratie : elle est désormais comprise de manière qualitative, c'est-à-dire que « [c]'est la qualité et non plus la quantité qui devient la pierre de touche de toute valeur sociale<sup>111</sup>. » Autrement dit, la contre-culture mènerait une révolution qui affirme le primat du « progrès moral » qu'il opposerait au progrès technique.

#### 3.1.4. *La communauté esthétique*

Ces paroles illustrent bien le basculement épistémologique qu'inaugure le projet éthique de la contre-culture. En effet, la pensée qui sous-tend l'entreprise de valorisation de l'individu au cœur de la contre-culture est « que l'édification d'une "bonne" société n'est pas d'abord une tâche sociale, mais une tâche spirituelle<sup>112</sup>. » En effet, du point de vue des rebelles de la contre-culture, l'incapacité des méthodes d'organisation sociale traditionnelles (fondées sur une conception scientifique du monde) à produire une société dans laquelle chacun puisse prétendre au bonheur, mène à penser que la solution réside dans l'exploration de ce qui a été ignoré dans la création de cette même société. C'est toute la question de la représentation de la réalité sociale qui est posée par ce renversement. Ce qui se comprenait comme « situation », au sens sartrien du terme, se rétrécit à une saisie du réel balisée par l'expérimentation pragmatique, subjective, s'harmonisant avec la conviction que la libération de la conscience passe par l'abolition de tout filtre, de toute distance entre l'homme et son environnement :

C'est en fin de compte la réalité elle-même à laquelle il faut participer, qui doit être vue, touchée, respirée avec la conviction que c'est elle le fondement de notre existence, accessible à tous, capable d'ennoblir la vie de tout homme qui s'ouvre à elle. Seule une participation de cet ordre - expérientielle et non point simplement politique - peut garantir la dignité et l'autonomie de l'individu<sup>113</sup>.

---

<sup>110</sup> Theodore ROSZAK, *op. cit.*, p.221. L'italique est de l'auteur.

<sup>111</sup> *Ibid*, p.227.

<sup>112</sup> *Ibid*, p.256.

<sup>113</sup> *Ibid*, p.292.

Cette recherche de proximité avec le réel oriente, selon Roszak, les tenants de la contre-culture vers l'exploration des « modes de conscience non-intellectuels<sup>114</sup> » qu'illustrent l'utilisation de drogues, le mysticisme à l'orientale et le retour à une organisation sociale primitive. Ces actions prennent le contre-pied de la « conscience objective » organisant la pensée scientifique à la base de la technocratie, révélant par cette opposition la possibilité de son renversement comme mode d'accès privilégié au réel :

Par opposition à la façon dont nous utilisons les mots « vision du monde » dans d'autres contextes, la science s'appuie non point sur le *monde* que le savant observe à un moment donné mais sur la manière dont il *voit* ce monde. Un homme est un savant non point en fonction de *ce* qu'il voit mais en fonction de la *manière* dont il le voit<sup>115</sup>.

Ce que Roszak met en évidence, c'est la stérilité de la démarche scientifique dès lors qu'il est question de concevoir un monde qualitativement meilleur, car la nature instrumentale de la science fait en sorte qu'elle n'a pas une fin en soi. Sa saisie du réel étant limitée aux paramètres selon lesquels elle l'appréhende, elle ne peut être porteuse que d'un projet quantitatif lui-même subordonné à ces mêmes paramètres. Elle ne peut envisager le monde que sous l'angle de son *amélioration*, alors que le projet contre-culture exige la *création* d'un monde meilleur.

La création de ce monde meilleur doit reposer par conséquent sur un mode de connaissance prospectif, visionnaire, apte à canaliser les forces sensibles qui échappent à la dimension rationnelle de l'esprit humain. Roszak envisage le caractère autosuffisant de l'expérience esthétique comme une voie prometteuse pour construire ce monde meilleur :

Selon un vieil argument, devenu cliché, l'entreprise du savant commencerait par l'émerveillement du poète (hypothèse pour le moins douteuse...) mais irait ensuite au-delà, en utilisant le spectroscope et le photomètre. C'est oublier l'essentiel, à savoir que l'expérience poétique se définit précisément par le fait que le poète ne va pas au-delà d'elle, mais commence et finit avec elle. Pourquoi ? Parce qu'elle se suffit à elle-même - ou plus exactement parce qu'elle est inépuisable. Ce que le poète a vu (et ce que le savant n'a pas vu) n'est pas modifié ou « amélioré » par le fait d'être transformé en connaissance exacte<sup>116</sup>.

Rozzak va plus loin : il établit un rapprochement entre l'artiste et le sorcier primitif, dont la « magie » concourt à établir un dialogue entre les forces de l'homme et celles de la nature, ce qui participe au décroisement des consciences particulières, en communiquant par son activité à l'ensemble de sa communauté la possibilité d'un monde meilleur. L'ultime objectif de la contre-culture est de créer un sentiment de communion pan-humain à travers

---

<sup>114</sup> *Ibid.*, p.227.

<sup>115</sup> *Ibid.*, p.234-235. L'italique est de l'auteur.

<sup>116</sup> *Ibid.*, p.280.

l'établissement d'un ordre de réalité qui, tout en satisfaisant l'entièreté de la personne humaine, s'opposerait au principe rationnel de la réalité, qui est répressif.

Cet ordre, selon Herbert Marcuse, se trouve dans la part esthétique de l'expérience humaine : « L'art défie le principe essentiel de la raison : en représentant l'ordre de la sensibilité, il fait appel à une logique taboue, la logique de la satisfaction qui s'oppose à la logique de la répression<sup>117</sup>. » Analysant à cet effet les *Lettres sur l'éducation esthétique* de Friedrich Schiller, Marcuse pose le jeu comme garantie de la liberté :

Établi comme principe de civilisation, l'instinct de jeu transformerait littéralement la réalité. La nature, le monde objectif ne seraient alors vécus ni comme dominant l'homme (comme dans la société primitive) ni comme étant dominés par l'homme (comme dans la civilisation d'aujourd'hui), mais plutôt comme objets de « contemplation »<sup>118</sup>.

L'adoption d'un tel rapport au monde inaugure un « [a]u-delà du besoin et de l'angoisse, [où] l'activité humaine éclate[rait] dans la manifestation libre de ses potentialités<sup>119</sup>. » La reconnaissance et le partage d'une telle conception de ce que devrait être le rapport à la réalité constituent alors l'objectif de la contre-culture, car ils parviennent à articuler le renversement de la société répressive. À preuve l'intense activité créatrice caractéristique de cette période. Ainsi s'élabore le sentiment que le salut humain réside dans une plus grande esthétisation du vécu humain, elle seule capable de situer d'emblée l'individualité de chaque acte dans le cadre universel de la condition humaine, et du même coup de subvertir le principe de réalité qui court-circuite le passage de l'un à l'autre. Là réside, selon les tenants de la contre-culture, la seule politique capable de dépasser l'aliénation de la technocratie caractéristique de la société postindustrielle.

### 3.2. Chamberland et la contre-culture

#### 3.2.1. Mythe et révolution

La révolution globale de la contre-culture intervient donc là où la conception nationaliste, donc *particularisante*, de la praxis révolutionnaire de *Parti pris* échoue. Comment a-t-elle échoué, à tout le moins aux yeux de Paul Chamberland ? Il faudra revenir brièvement sur ses fondements théoriques pour le comprendre. En effet, la rhétorique de la décolonisation, en s'appuyant sur un dévoilement cathartique, vise à susciter chez le colonisé un sentiment d'indignation qui le poussera à la révolte. Ce dévoilement combat une mystification, qui consacre elle-même une aliénation. Conformément à ce que dit Memmi à ce sujet, cette

<sup>117</sup> Herbert MARCUSE, *Éros et civilisation*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », p.163.

<sup>118</sup> *Ibid*, p.166.

<sup>119</sup> *Ibid*, p.167.

mystification est une manipulation de l'image du colonisé ; il s'agit donc d'un mythe. Le combat de ce mythe négatif du colonisé appellera la création de son opposé, « une contre-mythologie<sup>120</sup> » positive. Tout l'art de l'écrivain colonisé, à travers la pratique de la négritude, est d'éveiller la conscience opprimée de son peuple grâce à la construction de ce mythe positif, de manière à baliser une éventuelle reconquête identitaire par son peuple.

La faille de la démarche est apparente : à vouloir combattre le feu par le feu, l'écrivain colonisé se retrouve à lutter d'abord sur le terrain de la représentation (de soi, du monde), en perdant potentiellement de vue la réalité politique qui, pourtant, est le lieu de la réalisation effective de l'émancipation nationale. Mais, dans le cas de *Parti pris*, n'en a-t-il jamais été autrement ? En croyant que le territoire privilégié du combat qu'elle menait contre les forces oppressives devait être la conscience, une partie de l'équipe de *Parti pris* de la première heure n'a-t-elle pas condamné d'avance la concrétisation de son projet révolutionnaire ? À défaut de réaliser l'indépendance du Québec par la seule force d'une prise de conscience collective, Chamberland et Maheu, au tournant des années 70, optent pour une *révolution des consciences*, réalisant, selon Pierre Nepveu, le « [d]estin contre-culturel de *Parti pris*<sup>121</sup> ».

### 3.2.2. De la révolte à l'osmose

Sous cet angle, la posture contre-culturelle de Chamberland représente une radicalisation des aspirations révolutionnaires formées au temps de *Parti pris*. En effet, l'émancipation inspirée de la décolonisation repose sur une revendication bien délimitée, celle de devenir un sujet historique au sein d'une situation oppressive qui confine le colonisé à une position d'objet aux mains de l'opresseur. Cette perspective est, selon Chamberland, limitée, car elle repose sur l'adhésion à une praxis révolutionnaire, à un code de conduite qui fait du militantisme une activité spécialisée, une fonction dans le corps social. Ce faisant, la révolution est encadrée par sa fonction ; elle ne fait que reproduire à l'envers l'oppression qu'elle prétend combattre :

Il est trop certain que les puissants, les privilégiés, les profiteurs, vont se défendre, et qu'il va falloir les mettre hors d'état de nuire. Je dis même davantage : il y aurait manque de rigueur et de courage à écarter l'éventualité d'un moment VIOLENT dans la phase de rupture qui marque l'enclenchement de la révolution. S'il faut en passer par là, j'y consens, mais je hais de toutes mes forces la violence, et le goût de la violence, qui provoque en tant de révolutionnaires un affaissement de la conscience, une

<sup>120</sup> Albert MEMMI, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1985, p.152.

<sup>121</sup> Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1998, p.230.



complicité inavouée avec leurs adversaires, car le goût de la violence mène au goût du pouvoir, s'il n'en est déjà le symptôme<sup>122</sup>.

De ce fait, la révolution menée dans ces conditions est condamnée à la négativité : la révolte, moment de lucidité négative, ne culminerait que dans un réaménagement de l'oppression, perpétuant la négativité, dont le symptôme est « l'affaîssement de la conscience ». L'objectif initial de toute révolution est pourtant l'accès à la positivité : en l'absence de celle-ci, on la cherchera ailleurs.

Au tournant des années 70, la pensée politique du poète évolue dans cette direction. Son éthique révolutionnaire est rénovée à la lumière de sa recherche de positivité, ce qui le mène à réorienter du tout au tout sa conception de l'action politique :

Mais qu'on n'attende pas de moi que j'approuve plus longtemps la réduction de l'acte révolutionnaire à sa phase politique : l'uni-dimensionnel, celui-là pas plus qu'un autre. « Il faut changer la vie », je pars de là. Je concentre toute mon énergie et je la tends vers un enjeu que désignent, par exemple, les mots bonheur, amour, beauté, bonté, paix, création continuelle . . . j'abrège : UTOPIE<sup>123</sup>.

Pour Chamberland, il ne s'agit plus d'inféoder la responsabilité individuelle à une praxis politique, à instrumentaliser l'écriture en vue de la mobilisation de la masse, car le réel changement politique (réel parce que positif) ne réside plus dans l'établissement d'un front populaire uni dans sa révolte contre un oppresseur commun, mais bien dans le renouement avec un « refoulé<sup>124</sup> » instinctuel :

Un jour la vie elle-même ne sera peut-être plus asservie à ce qu'on représente encore couramment comme des nécessités pratiques. À la place de l'ancienne société bourgeoise, avec ses classes et ses antagonismes de classes, surgira une association où le libre développement de chacun sera la condition du libre développement de tous<sup>125</sup>.

L'exaltation de ce potentiel réprimé et réprouvé par la société contemporaine, « sous le règne de la logique<sup>126</sup> », serait, selon le poète, la clé de toutes les libérations dans la mesure où elle réaliserait « l'OSMOSE biologique intégrale avec tout l'univers<sup>127</sup>. » La métaphore biologique sert ici à convaincre du bien-fondé et de l'irréductibilité de l'entreprise : elle renvoie aux mécanismes du vivant dans ce qu'il a de plus fondamental, dans ce qui régit de

<sup>122</sup> Paul CHAMBERLAND, « L'écrivain et la révolution », *Liberté*, vol. 13, no. 2, 1971, p.17.

<sup>123</sup> Paul CHAMBERLAND, « L'écrivain et la révolution », *art. cit.*, p.15.

<sup>124</sup> Le mot est employé par Chamberland dans *Éclats* : « même si je ris copieusement de tout "homme de bonne volonté" c'est très bizarre mais je ne suis pas pessimiste je porte toute confiance en l'accroissement du taux de perversion, c'est-à-dire au "retour du refoulé" dans l'histoire » (É, p.68).

<sup>125</sup> Paul CHAMBERLAND, « Propositions sur l'amour la révolution », *Socialisme 69*, no.17, avril-mai-juin 1969, p.55.

<sup>126</sup> *Ibid.*, p.53.

<sup>127</sup> Paul CHAMBERLAND, « Manifeste des enfants libres du Kébek » (1971), dans Joseph Bonenfant (dir.), *Index de Parti pris, 1963-1968*, p.15.

manière incontournable son action dans le monde. En parant son projet révolutionnaire de telles connotations, Chamberland met d'abord en évidence la « naturalité » de cette révolution, c'est-à-dire son caractère « impensé », tenant presque du réflexe, puis son « universalité », dans sa volonté à tout penser du point de vue de la généralité du vivant. La révolution qui s'annonce n'est alors plus de l'ordre de la confrontation : il s'agit de se réconcilier avec la nature profonde de l'être humain.

Ce mouvement vers l'intérieur, dont le catalyseur est la conscience, disqualifie les antagonismes externes : « Dans ce mouvement, où tout l'homme est en jeu, je suis solidaire de tous les hommes, y compris les adversaires que je dois combattre et neutraliser<sup>128</sup>. » Chamberland réactualise donc la distinction entre la politique et le politique que nous avons exposée plus haut : au lieu de viser la substitution d'un pouvoir par un autre, il concentre son travail révolutionnaire sur les rapports humains, débarrassés de tout intermédiaire institutionnel. La poursuite d'une révolution ayant comme moyen la réconciliation permet à Chamberland d'assigner à son activité politique une positivité intégrale, qui n'occupe plus uniquement un horizon incertain subordonné aux caprices de la collectivité ; autrement dit, « au “temps de la haine” [...] succède le temps de l'amour<sup>129</sup> ».

### 3.2.3. Une révolution métonymique

Bien que la réconciliation soit au cœur du renouveau révolutionnaire que propose Chamberland, ce changement de paradigme ne va pas sans obstacle. En effet, qui dit révolution dit aliénation : on ne peut concevoir la révolution sans l'identification d'un mal collectif dont la source doit être éliminée. Le diagnostic de Chamberland à ce propos est clair : « TANT QUE L'HOMME S'OPPOSERA À LUI-MÊME À TRAVERS L'ÉCONOMIE, IL RESTERA UN ANIMAL DE MEUTE<sup>130</sup>. » Chamberland noue ici les dimensions collective et individuelle de ce qu'il perçoit comme la source de toute aliénation sociale. La citation, malgré l'identification claire de l'ennemi économique<sup>131</sup>, demeure toutefois ambiguë : la formule suivant laquelle l'homme s'opposerait « à lui-même », est-elle l'expression d'un antagonisme général, opposant les hommes les uns aux autres selon un découpage reproduisant l'opposition de leurs intérêts individuels ? Ou bien est-ce l'idée d'un fossé entre la nature profonde de chaque homme et sa fonction dans le corps social ? Les

<sup>128</sup> Paul CHAMBERLAND, « L'écrivain et la révolution », *art. cit.*, p.15.

<sup>129</sup> François DUMONT, *Usages de la poésie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993, p.172.

<sup>130</sup> Paul CHAMBERLAND, « Manifeste des enfants libres du Kébek », *op. cit.*, p.12.

<sup>131</sup> Notons au passage que selon François Dumont, l'intention de Chamberland derrière ce texte était d'expliquer pourquoi il n'était pas marxiste, ce qui explique l'usage d'un vocabulaire y étant apparenté, dont celui contenu dans la citation que nous employons.

deux, en somme, puisque ces deux interprétations mettent en évidence la division inhérente à la condition humaine telle que la perçoit Chamberland, division qui doit, à son sens, être levée pour « changer la vie, contre les préjugés, les tabous [...], contre l'inertie de la conscience de ceux qui se résignent à faire partie du troupeau<sup>132</sup> » :

[i]l faut affranchir la conscience de son enfoncement dans la matérialité. Il s'agit d'assumer dans son intégralité le devenir-humain de la Nature sur terre, en concevant et en pratiquant une conversion généralisée de l'énergie humaine. Tout de suite ! Partout où c'est possible. Je deviens l'administrateur souverain de ma propre vie<sup>133</sup>.

Il y a dans cette citation une conviction profonde qui soude la responsabilité individuelle et l'avenir de l'humanité entière, au moyen d'un appel dont le phrasé impersonnel (« il faut ») met en évidence l'impératif qui assoit l'énoncé. En effet, l'affirmation de souveraineté qui clôt cet appel abroge tout faux-semblant : dans la perspective d'une libération des êtres, c'est de son être propre dont il faut s'occuper, à travers une rupture radicale qui semble être la seule réponse possible à l'activité aliénante de la société. On peut observer par ailleurs que la rhétorique de Chamberland recoupe le domaine du biologique dans la mesure où elle est structurée selon le couple dichotomique formé de la « matérialité » et de la « Nature », la première empêchant un « devenir » dicté par la deuxième. Ce qui entrave le mouvement de réconciliation de l'homme avec lui-même, c'est la matérialité, qui le situe en-dehors de sa nature, c'est-à-dire que, selon Chamberland, tant que perdurera cette situation, l'utopie ne sera pas possible : « L'Utopie est, en nous, pulsion *orientée vers l'avant*. Vers l'à-venir, l'Avènement. Force active dans le mouvement, *présent*, du Devenir, en rupture avec tout le devenu, le cadavre du “fait établi”<sup>134</sup> ». Chamberland reconduit le topos de la contre-culture au moyen de son opposition explicite à l'activité aliénante de la technocratie, ici métaphorisée dans la formule « le cadavre du “fait établi” ». L'homme trouve en lui-même les ressources de son propre bonheur : il lui faut donc prendre position en affirmant la souveraineté de sa condition, par fidélité à son potentiel utopique : « Tous les buts sont détruits. Il faut que les hommes s'en **assignent** un. C'était une erreur de croire qu'ils en **possèdent** un : ils se les sont tous donnés<sup>135</sup>. » Cette citation de Nietzsche, en mettant en relief l'artificialité d'un « but » préétabli à l'existence humaine, sert la légitimité du projet révolutionnaire de Chamberland à travers un double postulat. Le premier met en évidence la nécessité de désobéir au projet social, institué et imposé arbitrairement. Le deuxième proclame à ce sujet la liberté de

<sup>132</sup> Paul CHAMBERLAND, « Manifeste des enfants libres du Kébek », *op. cit.*, p.13.

<sup>133</sup> *Ibid.*

<sup>134</sup> Paul CHAMBERLAND, « La commune utopie », dans *Un parti pris anthropologique*, *op. cit.*, p.297.

<sup>135</sup> Friedrich Nietzsche, cité par Paul CHAMBERLAND, « Manifeste des enfants libres du Kébek », *op. cit.*, p.15.

l'homme de choisir le projet qui lui convient. Conformément à la mentalité de la contre-culture, cela revient à dire que, naturellement, l'homme sera mené à se réconcilier avec sa propre pulsion intérieure et à rejeter la société qui l'aliène, puisque cette pulsion est irréductible car biologique :

Il n'y a pas des devoirs. Je ne veux pas avoir raison. Je ne cherche à nuire à personne. Et je me bats contre tout ce qui fait obstacle à la légitimité de ma conscience. Je suis contre toutes les morales parce qu'elles m'empêchent de percevoir biologiquement tous les stimuli émis de l'extérieur vers moi et de l'intérieur vers moi<sup>136</sup>.

La logique de la démarche de Chamberland réside dans sa conviction que cette pulsion est universelle. Étant donné que tous les humains sont issus de la même nature, qu'ils sont aliénés par une même société, leur réaction doit être la même vis-à-vis de cette oppression : « vous dites ? - La révolution individuelle ? - Que ma position est individualiste ? Relisez le dernier paragraphe et constatez que n'importe quel humain pourrait affirmer la même chose. Je suis tout le monde<sup>137</sup>. »

En ce sens, le projet révolutionnaire que propose la contre-culture est métonymique. Cela demande explication. Voici comment Chamberland définit le mode de participation métonymique de la contre-culture :

J'ai toujours synthétisé les éléments de ma situation de partage dans la formule suivante : « j'appartiens à un "nous" plus vaste que celui de la commune ». J'identifiais et j'identifie toujours la dynamique de mes « appartenances » comme un jeu de « déplacements » d'un cercle à l'autre au sein d'une structure concentrique, d'un réseau dont l'extension maxima est en fin de compte planétaire. Un modèle synergique<sup>138</sup>.

Le point focal du « nous » de la contre-culture est universel : il est le signe d'une humanité envisagée comme valeur globale, en relation avec sa « pulsion utopique ». Ce « nous » est inclusif, incarnant une pure positivité, contrairement au « nous » oppositionnel de la décolonisation, fondé sur la négativité de la révolte. Sa relation avec la réalité s'inscrit dans une perspective de cohabitation harmonieuse, dont le cercle représente le caractère entier, comblé. Cette conception met tout l'univers sur un pied d'égalité en émoussant les potentielles différences ; seule compte l'interaction rendant compte de la totalité de l'humain, qui entre en relation avec d'autres humains totaux. La seule fidélité authentique est celle qui garantit la souveraineté de l'individu et qui rendra possible sa transformation positive dans l'accomplissement de l'utopie :

---

<sup>136</sup> *Ibid.*, p.13.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p.14.

<sup>138</sup> Paul CHAMBERLAND, « La commune utopie », *op. cit.*, p.307. L'italique est de l'auteur.

[...] on se met tous au service de la vie, on se met à l'écoute de son « beat » qui pulse à travers notre instinct, et l'on se donne sans réserve aux puissances de transformation [...] pour forger l'être nouveau, et alors, nous qui sommes les derniers-nés de la Mère Nature, nous en deviendrons les maîtres bien-aimés<sup>139</sup>.

La parenté avec Marcuse est ici palpable : rappelons que Marcuse, à l'instar de Roszak, avait perçu dans l'aspect sensible de l'existence humaine le secret d'un salut esthétique. Chamberland ne déroge pas à cette conviction :

Exerçant à l'extrême le droit à la parole, je déclare à la face de toutes les censures que tout le monde est écrivain et je réclame, je favorise du mieux que je peux, le droit absolu pour tous à l'expression de la parole politique, que toutunchacun [*sic*], écrivain de droit, soit le citoyen qui parle ouvertement à toutlemonde [*sic*] de tout ce qui concerne le peuple, l'assemblée souveraine, la seule<sup>140</sup>.

L'appel procède par totalités mises en relation les unes avec les autres : tous peuvent parler de tout à tous. L'abolition de la censure, des cloisons qui pourraient freiner la parole fait écho au caractère « métonymique » du projet révolutionnaire de Chamberland : lorsque la partie constitue le tout - selon une logique métonymique, donc -, il n'y a plus de hiérarchie, il n'y plus de particularismes, il n'y a que des corps et leur monde. Le réinvestissement de la fonction d'écrivain se fait paradoxalement par la dissolution de son privilège : le libre accès au langage suffit à cautionner l'activité créatrice. La communauté devient l'horizon par défaut de la contre-culture ; libérée de la division, la société ne peut que constituer un tout. La politique de la contre-culture est la libération de l'aliénation par l'annulation de toute différence au sein de la société des hommes. Pour ce faire, il faut remettre en question deux choses fondamentales : la notion de sujet comme creuset de la convention sociale et une expérience linéaire du temps. C'est le programme que propose d'explorer *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*.

### 3.3. *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie* : Mort et renaissance

#### 3.3.1. *Transcendance et immanence*

*Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie* est un titre qui annonce le morcellement de l'être scriptural, du sujet à partir duquel se déploie le recueil. Ce titre évoque d'emblée une constellation de termes dont l'ambiguïté fonctionne comme autant d'embrayeurs de sens, que le lecteur doit interroger. Ainsi, que sont ces « Éclats » ? Cette « pierre noire » ? Quelle est la relation entre la « pierre noire » et la « vie » du locuteur ? Comment cette « vie » peut-elle « rejaillir » sous la forme d'« éclats » minéraux ? Autant de questions posées au lecteur, et

<sup>139</sup> Paul CHAMBERLAND, « Manifeste des enfants libres du Québec », *op. cit.*, p.16.

<sup>140</sup> Paul CHAMBERLAND, « L'écrivain et la révolution », *art. cit.*, p.17.

que nous tenterons ici d'éclaircir un peu avant de nous lancer plus en avant dans l'analyse du recueil.

Le terme « Éclats » est polysémique : il renvoie autant à un morcellement qu'à « une fraction de la lumière ». Le fait que ces éclats soient des parties de la « pierre noire » ne parvient pas à convaincre de la préséance de l'une ou de l'autre de leurs significations possibles : chacune des associations entre la pierre et l'une ou l'autre des deux acceptions du mot « Éclats » nourrit une interprétation pertinente. Les éclats peuvent être des morceaux de cette pierre noire, tout comme ils peuvent représenter les reflets d'une illumination ponctuelle appréhendée sur sa surface. L'équivalence de ces significations tient au statut incertain de la « pierre noire » : est-elle matérielle ou métaphorique ? Certes, le fait que la « vie » du locuteur en soit issue fait pencher la balance en faveur de la figure de style, mais cette naissance de la subjectivité est pour le moins paradoxale, puisqu'elle exprime l'objectivation de la vie du locuteur au moyen du possessif (« ma vie »). Cette transfiguration instaure une distance entre le locuteur et sa vie : elle confère au locuteur une fonction d'observateur. Cette distance s'exprime dans un constat placé sous le signe du renouveau, signalé par la présence du préfixe « re » dans « rejaillit ». Chamberland affirme donc le caractère novateur de son entreprise poétique à travers une singulière opération : il s'agit d'appréhender son être dans sa mise à distance au sein d'une expérience poétisée, c'est-à-dire traduite dans le décalage que le langage poétique permet entre signifiant et signifié.

Ce décloisonnement illustre la fécondité de l'acte poétique, fécondité qui motive une énonciation renouant avec les ressources d'une certaine rhétorique allusive, qui avait pourtant été explicitement écartée par Chamberland dans *L'afficheur hurle*. Ce retour à une poésie libérée des stricts impératifs de l'engagement sartrien modifie l'ethos de l'énonciateur : alors que la tenue à l'écart de la poésie était motivée par le refus « *des grands rythmes ensorceleurs de choses et de peuples* » (AH, p.105), *Éclats* déplore le fait que « la poésie n'habite pas encore les corps qui la glorifieraient » (É, p.26). On ne pourrait imaginer renversement plus complet : « *à cette vérité sans poésie moi-même* » (AH, p.105) succède la « poésie lazer à cisailer la tôle nuit » (É, p.25). Pourtant, les deux recueils émanent tous deux d'une aliénation, comme le relate Chamberland dans l'ultime section du recueil, placée à la toute fin d'*Éclats*. Comme nous le verrons plus loin, ce texte constitue en fait un prologue au recueil : le poète y porte un regard rétrospectif sur son travail et explique à quoi renvoient précisément les « éclats » du titre :

De 1966 à 1969, tout ce qui avait été le train-train de mon existence quotidienne et la nébuleuse de mes valeurs s'est effondré par plans entiers, sans ménagement. J'ai alors

douté de ma réalité, de la réalité. Pourtant, j'avancerais; à travers des ruines, mais j'avancerais. Car, inexplicablement, restait la poésie. Un mouvement acharné, irrationnel, convulsif d'écriture, semblable à la filtration d'un mince filet de phosphore à travers l'opacité irréductible de la pierre noire. Le plus souvent, la parole s'étranglait dans le murmure ou de rauques bégaiements : les textes de ce recueil sont des « éclats »<sup>141</sup>. (É, p.111)

L'éclaircissement est révélateur : les « éclats » fonctionneraient comme les jalons textuels d'une conscience corrodée par un doute radical quant à son rapport à la réalité, problème dont la racine est similaire à celui dont faisait état *L'afficheur hurle*, quand exister n'était possible qu'« à partir d'un cri d'où seul vivre sera possible » (AH, p.108). À la différence de *L'afficheur hurle*, cependant, la révolution préconisée par *Éclats* ne se fait pas à l'ombre d'un oppresseur, dans les filets d'un schème social d'opposition dont le révolté doit prendre conscience pour s'en libérer. Elle est le fruit d'une illumination intérieure, d'une révélation et donc d'une intuition : son enjeu est une « mutation positive ». Nous le verrons, même si la scénographie des deux recueils repose sur la fondation d'une communauté, celle-ci nourrit un dessein bien plus ambitieux dans *Éclats*. En effet, l'association communautaire constitue la finalité politique de l'entreprise poétique, alors que dans *L'afficheur hurle*, la reconnaissance de cette union ne représentait qu'un préalable du processus révolutionnaire. *Éclats* refuse cette instrumentalisation politique de la communauté : la lutte se situe plutôt au niveau de sa concrétisation même. Ce qui est combattu par la contre-culture, rappelons-le, c'est la transformation de l'être en objet qui est instituée par la pensée technocratique. Vaincre son emprise sur les esprits est l'enjeu de la révolution, que Chamberland reprend explicitement dans *Éclats* : « l'homme, est-ce une géographie de miracles ou le châssis des systèmes ? » (É, p.23) Son positionnement sur cette question est évident. Désormais, il suffit de montrer que l'utopie est possible. *Éclats* plaide par conséquent pour l'immédiateté d'un vécu sensualiste expérimenté sans médiation, tout orienté vers la recherche de la possibilité d'une jouissance partagée au sein d'une communauté gagnée par cette conviction.

D'un recueil à l'autre, le maintien de l'aliénation, sous une forme ou une autre, confère à l'attente de la mise en marche de la révolution sur laquelle se ferme *L'afficheur hurle*, une valeur de continuité : cette indétermination due à l'attente d'un jour décisif qui ne viendra jamais aurait été – c'est du moins notre lecture - à la base de la réorientation de la conception de la poésie telle qu'elle se présente dans *Éclats*. Comme nous l'avons analysé dans le paratexte de l'œuvre de Chamberland, la réconciliation fondatrice de la contre-culture

---

<sup>141</sup> À des fins de lisibilité, nous avons normalisé le texte, qui se présentait en majuscules vertes dans l'édition originale.

visé à imposer la positivité au sein d'une démarche révolutionnaire qui, dans sa forme strictement politique, menaçait de perpétuer la négativité qu'elle était censée combattre. La « pierre noire » pourrait alors représenter cette négativité révolutionnaire dont le fractionnement en « éclats » constituerait, selon toute vraisemblance, la clé, dans la mesure où la « vie » est alors libérée de la masse négativiste. Le rapport entre la vie et la pierre noire se comprendrait alors à l'aune de la matérialité de la pierre : cette vie serait minérale, opaque, immobile, et sa noirceur lui conférerait un caractère résolument mortifère, négatif, indifférencié ; n'oublions pas que du point de vue chromatique, le « noir » représente la concentration absolue de lumière, que cette couleur « attire » toutes les autres, annulant leur couleur propre. Selon cette interprétation, l'éclat s'opposerait doublement à la pierre noire, d'abord en fragmentant le tout initial, amenuisant son pouvoir d'attraction, puis en retrouvant au cœur de son opacité une lumière niant son caractère délétère. L'opposition culmine dans le « rejaillissement » de la vie désormais liquide, mouvement spontané constituant le parfait contre-pied de la pétrification minérale de la pierre. Les poèmes, tels des « éclats », permettraient d'affirmer la souveraineté de la « vie » : la pluralité des éclats symboliserait en fin de compte la fécondité entraînée par leur dissémination, et par contamination, désignerait le bien-fondé de la démarche aboutissant à leur éparpillement. C'est ce qui transparaît du moins dans cette explication de Chamberland : « la pierre noire est un chien roulé dans le sommeil mauvais, je heurte la pierre noire pour y entendre rouler les constellations du désir, pour y attendre l'explosion *et* mon passage à la condition d'éclat volant<sup>142</sup> » (É, p.52).

Cette hypothèse implique que le titre qu'est *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie* serait non seulement une indication des tensions internes au recueil, mais aussi en quelque sorte une réponse à l'incertitude sur laquelle se fermait *L'afficheur hurle*. En effet, « le temps de notre humanité » (AH, p.147) sur lequel se concluait ce dernier recueil devient un « Aujourd'hui » (É, p.13) dès les premières pages d'*Éclats*, quand « l'horizon est table des repas des merveilles » (É, p.13), tient à préciser le poète. Ce renversement, donc, est annoncé dans la formulation même du titre du recueil : le mot « Éclats » est amputé de tout déterminant. Ces « éclats » signalent une irruption soudaine; leur perception par le locuteur coïncide avec leur apparition dans le monde. Cela confère à la formule du titre une impression d'instantanéité qui verse dans l'évidence, dans l'absolu : les éclats sont, voilà tout. *L'afficheur hurle*, quant à lui, réfère plutôt à un processus en cours, celui du hurlement, qui est par définition action de la voix. Cette action sous-entend la présence d'un émetteur et d'un

---

<sup>142</sup> L'italique est de l'auteur.



récepteur engagés dans un processus dont la nature est résumée par la fonction de l'émetteur, défini comme *afficheur*, c'est-à-dire quelqu'un qui montre quelque chose à tous. L'éclat, en revanche, est un phénomène ou un objet sensible, visuel ou tactile, foncièrement « intransitif » : son champ d'action se limite à celui qui en constate l'existence, qui rend compte de sa réalité. La fonction de l'afficheur est, quant à elle, transitive : il communique à ceux qui veulent bien le voir et l'entendre. Cette bonne volonté, qui implique l'essentielle « générosité du lecteur » telle que théorisée par Sartre dans *Qu'est-ce que la littérature ?*, est importante, car la réussite du projet d'écriture repose autant sur les épaules du destinataire que sur celles du destinataire.

La figure de l'afficheur n'est donc pas autonome du point de vue de l'énonciation, contrairement à celle du Je-éclats, dont l'existence n'est pas affectée par l'impossibilité de la communication avec le lecteur. En fait, *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie* fait échec à toute incertitude concernant la portée de son « message », car le recueil n'est pas articulé autour d'un projet de transmission de nature « informative ». Le choix d'une énonciation qui se suffit à elle-même annihile le doute qui empêcherait l'écriture, processus lui-même difficile, de l'aveu de Chamberland :

Éliminer ne m'est possible qu'à la suite d'une intense épuisante activité de transformation. (La pensée, c'est cela). La conscience de telles perceptions est l'incapacité de les éliminer. Je dois rendre en écriture, ou autrement, les traces brûlantes, effervescentes, des sensations qui affectent ma surface en totalité. (Brûlé au nième degré). (É, p.95)

L'aspect thérapeutique du projet découle de cette souveraineté : en effet, comment ne pas voir dans « le mouvement convulsif d'écriture » un combat contre le doute, et comment ne pas voir là la trace du mal que Chamberland nomme ailleurs « sa maladie<sup>143</sup> » ? Dans cet aspect thérapeutique, confinant à l'exorcisme, il faut lire toute la distance séparant *L'afficheur hurle* d'*Éclats* : alors que le projet du premier est de nommer une blessure, de lui conférer une existence en vue de sa guérison, le deuxième s'engage à la suturer.

### 3.3.2. Libérer la vie

Nous avons montré que, d'un titre à l'autre, les deux recueils envisagent différemment l'aliénation et la manière de la surmonter. Dans *L'afficheur hurle*, l'accès au réel était lié à la conquête d'une souveraineté historique fondée sur une prise de conscience collective de la situation coloniale affligeant le Québec. En phase avec certains aspects de la contre-culture des années soixante-dix, *Éclats* articule ce rapport problématique en des termes tout à fait

<sup>143</sup> Paul CHAMBERLAND, « Manifeste des enfants libres du Kébek », *art. cit.*, p.14.

ésotériques. Cela est particulièrement sensible dans l'avant-dernière partie du recueil, intitulée « AUJOURD'HUI / JE SAIS / QUE J'AI LE COURAGE / D'AFFRONTER LA MORT » et présentée comme une « révélation » (É, p.93) qui constitue, après-coup, une tentative d'explication du projet d'écriture. Avec un ton plus essayistique que poétique, cette section échafaude une dialectique abstraite s'enracinant dans la conviction que l'existence est régulée par la dynamique antagoniste formée de ce que Chamberland appelle le « corps » et l'« anti-corps » : « Il n'y a pas d'opposition corps/esprit. Ni seulement le corps. Ni seulement l'esprit. Il y a le corps, et ce qui s'oppose au corps, qui n'est autre que le corps s'opposant à lui-même. C'est ce que j'appelle, me semble-t-il logiquement, l'anti-corps. » (É, p.102). La libération de l'individu, que Chamberland qualifie « d'état idéal » (É, p.103), résiderait dans l'aménagement harmonieux de ces deux régimes :

« L'état idéal », on peut le définir : la compénétration absolue du corps et de l'anticorps. Ils occupent le même espace (physique, logique, moral), mais sans que jamais une partie de l'un coïncide, au même lieu, avec une partie de l'autre. L'ANTICORPS N'EXISTE PAS. Il est CE QUI N'EXISTE PAS. (É, p.104)

Or, tout ce qui ne participe pas à la réalisation de l'état idéal relève de la « maladie » : cette maladie procède du déséquilibre, de « la déformation, la distorsion du rapport entre le corps et l'anticorps. » (É, p.103) Dans le texte de Chamberland, il prend la valeur d'une damnation originelle : « Naître, c'est devenir malade, c'est "venir au monde" malade. Vivre est lutter contre la maladie, rechercher l'"état idéal". Mourir, c'est échouer dans le combat. » (É, p.103-104) Chamberland considère que vivre est un combat dans lequel tout vivant est engagé dès sa naissance. Le fait que l'adversaire soit une « maladie » insiste sur le caractère thérapeutique de ce combat, mais aussi sur son aspect interne, individualiste. Il s'agit aussi d'un phénomène organique : on « sent » son action, elle affecte le corps. La proximité dans laquelle est vécu ce combat exclut logiquement l'usage de la raison, conformément au discours de la contre-culture, car il repose sur une projection usant de codes sociaux dont le caractère « courant », préconstruit, compromet l'authenticité de l'expérience de la vie vécue en accord avec elle-même :

Quoique tout - la sensation, la pensée, l'action - doive être vécu dans et par le corps, il est inutile, dérisoire d'« imaginer » (selon une image « physique ») les rapports entre le corps et l'anticorps. Au contraire, vivre la perception, la pensée, l'action, DANS LE CORPS, c'est renoncer à imaginer le processus selon les représentations formées dans le code courant. APPRENDRE LE CORPS. (É, p.104)

C'est dire que le poète place son projet poétique sous le signe d'une rigoureuse idéalité, vécue au plus près de l'expérience individuelle, dans ce que celle-ci comporte de plus irréductible,

c'est-à-dire le corps. L'infinitif par lequel se conclut l'extrait (« APPRENDRE ») est à cet égard sans appel : il agit comme un impératif, dont la graphie en majuscules figure l'intensité et en souligne l'importance capitale. Le corps est ce qui situe l'individu dans le réel : il est donc logique que la difficulté d'accéder au réel soit raisonnée à partir de lui.

Le problème, pour Chamberland, c'est qu'on ne laisse pas l'homme « vivre » : l'individu contemporain, dès sa naissance, est partie intégrante d'un système qui le divertit de ses ressources intérieures, qui le détourne de lui-même, « l'opposant à lui-même » selon Chamberland. Le poète identifie deux instances participant à l'assujettissement de l'être : la représentation, et son moyen de diffusion, c'est-à-dire la communication :

Un aspect essentiel de la maladie : la REPRÉSENTATION (qui est *effet* de la communication). Je dois, m'installant tout entier dans mon corps, déconstruire le système des représentations, physiques, logiques, morales. J'aborde un nouvel univers de la signification, à la quête de codes inouïs. (É, p.104)

Le poète conçoit la communication comme un procédé parasitaire qui cristallise chez l'individu des systèmes de représentations faussés, niant ses instincts les plus sûrs. La métaphore médicale confère à la représentation de Chamberland un aspect pathologique qui en signale le caractère nuisible. Ce parasitage intérieur se développe par le bombardement de toutes sortes de messages auxquels l'individu est exposé dans sa vie quotidienne, le pétrifiant dans l'ordre social. Ce phénomène est synthétisé par le concept de « code courant », qui est, pour Chamberland, le véhicule de la communication entre la société et l'individu. En effet, le « code » est une convention puissante par laquelle les messages sont rendus intelligibles, ce qui leur permet d'atteindre la conscience et de l'assujettir. Pour Chamberland, la recherche de « codes inouïs », ouvrant l'être « à un nouvel univers de la signification », naîtrait de ce besoin d'exorciser l'emprise des « codes courants » sur lui, car ils collaborent activement à la « maladie ». Pour se libérer de leur emprise, il faut opposer une action contraire qui neutraliserait leur effet. Suivant le mouvement de la dialectique qui l'a bien servi jusqu'ici, Chamberland nomme « incommunication » ce procédé d'auto-défense :

Écrire m'apparaît très nettement une pratique d'in-communication, c.à.d. productrice de traces, de signes, qui « se manifestent » hors de l'espace de la communication, des « messages connus ». Et pourtant dans cet espace. Ce qui est manifesté comme incommunication a pour « effet » de troubler la communication, de « brouiller » les messages. De ce fait, elle dynamise le processus de communication et le canalise vers de nouvelles conquêtes. L'incommunication préserve la communication de se dégrader, d'être livrée à l'entropie mortelle. De ce point de vue, ce qui a cours sous les noms de « science », « art », « lettres », « mystique », « économie » forme un phénomène unique (quoique en lui-même différencié à l'extrême). À quel point la dictature de la communication (la réduction aux messages constitués dans les codes courants) est l'un des pires dangers que court l'humanité. (É, p.96)

C'est dans cette perspective qu'il faut entrevoir la communication comme une dictature, une tyrannie : elle constitue une interférence dans la démarche interne d'harmonisation sur laquelle repose l'utopie de Chamberland. Donc, le rejet de cette interférence est réalisé en lui opposant une interférence contraire, l'incommunication, *in-* comme dans « absence, contraire de », mais aussi, selon un usage plus rare, « à l'intérieur de ». Ainsi, l'incommunication serait une manière d'exorciser les effets néfastes de la société sur la psyché individuelle, en misant sur son pouvoir d'interférence, qui peut désamorcer l'homogénéisation de la pensée produite par la dictature de la communication et des représentations que celle-ci dissémine dans les esprits, tout cela afin de paver la voie vers l'état idéal, qui réaliserait ce que le poète a appelé ailleurs « L'OSMOSE intégrale avec l'univers<sup>144</sup> ».

### 3.3.3. *Fable et utopie*

Avant de nous lancer plus en avant dans l'analyse du recueil, il convient d'abord de décrire sa forme particulière. Les paragraphes précédents ont donné un bon aperçu de son inspiration ésotérique. La matérialité du recueil prolonge cet aspect : les vers, largement espacés, occupent presque l'entièreté de la page ; les majuscules côtoient l'italique, auquel le poète recourt très souvent ; des parenthèses interrompent le déroulement régulier du vers ; les blancs sont nombreux<sup>145</sup> : tout cela s'inscrit dans la continuité des expériences formelles des années 60 et 70.

Le caractère « brut » de l'écriture de Chamberland convainc de son immédiateté, à tout le moins du sentiment d'urgence de son auteur. De ce point de vue, *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie* annonce d'entrée de jeu son projet : en organisant l'écriture selon une saisie immédiate de sa « métamorphose », Chamberland insiste sur le présent constant de son énonciation en mettant l'accent sur la ponctualité de son regard poétique. Les déictiques temporels qui jalonnent le recueil insistent sur cet aspect : « Aujourd'hui » (É, p.13) ; « en ces jours... » (É, p.37) ; « la nuit tombe » (É, p.41) ; « ainsi, en ce moment rêvai-je » (É, p.57) ; « “mais des trains roulent dès aujourd'hui” » (É, p.66) ; « et maintenant (maintenant... maintenant...) » (É, p.74) ; « Il est 13 : 20. » (É, p.93) Ceux-ci, et le fait que l'emploi du présent de l'indicatif domine le recueil, confèrent à l'ensemble l'impression d'un temps performatif qui semble mimer celui de l'écriture du recueil. Dans *Éclats*, l'écoulement du temps occupe un rôle secondaire : tout semble saisi sur le vif et donner forme à une impulsion qui aurait traversé, ici et maintenant, l'esprit du poète. La période étendue de la constitution

<sup>144</sup> Paul CHAMBERLAND, « Manifeste des enfants libres du Kébek », *op. cit.*, p.15.

<sup>145</sup> Pour des fins de lisibilité, nous avons supprimé les alinéas dans les vers lorsque nous les citons.

du recueil, s'échelonnant de 1966 à 1969 et l'insistance pour Chamberland de la « trace », donnent à *Éclats* un ton diaristique, une valeur d'archive qui relate une expérience sous la forme d'une mosaïque poétique<sup>146</sup>. L'identité du « Je » n'est plus une question de représentation : elle devient expérience : elle est conditionnée par le poème, qui incorpore « ses propres circonstances ».

Nous étudierons maintenant plus en détail comment Chamberland entend mener ce combat contre les « codes courants » par l'« incommunication » en nous intéressant à la scénographie qu'adopte *Éclats*. Le recueil est divisé en six sections, chacune portant un titre, sauf la dernière. La section qui ouvre le recueil s'intitule « Fable du matin », ce qui annonce son caractère didactique et allégorique. En effet, selon la définition courante, une fable est « un conte court ayant une fin morale ou pédagogique. » À cause de sa nature allégorique, la fable est un genre souple du point de vue de sa relation avec la scène d'énonciation, davantage que l'écrit engagé, qui doit s'enraciner dans la situation qu'il évoque. La fable n'est pas tenue à la véracité ou à la vraisemblance, bien qu'elle doive exprimer quelque enseignement sur la condition humaine. D'une certaine manière, cette « fable » prend le relais du poème-éditorial<sup>147</sup>, forme connotée politiquement adoptée dans *L'afficheur hurle*. Tout comme le poème-éditorial, la fable est rattachée à la vie en société : elle remplace les enjeux strictement politiques par des impératifs moraux ou pédagogiques. En utilisant la fable, Chamberland se ménage un espace discursif d'une grande liberté, ce qui lui permet de placer l'énonciation de la positivité contre-culturelle sans devoir la calquer sur sa situation de production : il n'est pas tenu de « situer » son écriture, au sens sartrien du terme. En effet, à de multiples reprises, le caractère merveilleux de la fable est souligné dans la section par des thèmes connotés très positivement. On y aborde notamment l'enfance (« bel enfant fort où le sperme futur s'accroît tel une perle » [É, p.19]), l'extase (« Merveille, ô merveilleuse... » [É, p.26]), le rêve (« nous rêvons » [É, p.15]) et le bonheur (« bonheur trop de bonheur ô l'âme » [É, p.19]).

En liant cette fable au « matin », Chamberland met l'accent sur le renouveau que la fable annonce. Le matin est le commencement de la journée puisqu'il succède à la nuit. Cette nuit, d'après ce que nous savons des conditions de la scénographie révolutionnaire de

---

<sup>146</sup> André Brochu, dans la préface citée dans ce travail, commentait longuement le motif du vitrail cassé comme symbole de la perte d'innocence et du début de l'engagement politique dans *Terre Québec*, le premier recueil engagé de Chamberland. Il est à cet égard intéressant de voir comment *Éclats* s'érige sur la volonté de « recoller les morceaux » d'un vécu en un nouvel ordre d'être qui dépasserait le mot d'ordre existentialiste, qui est « action ».

<sup>147</sup> En plus de l'occurrence que nous avons relevée dans *L'afficheur hurle* (« j'écris l'éditorial d'hommes futurs et virils » [AH, p.143]), Chamberland a parlé de cette appellation générique hybride dans sa préface à *L'afficheur hurle* : « Lors de sa publication, j'avais eu l'idée d'inscrire un sous-titre à l'AH : poème-éditorial. J'avais raison plus que je ne le croyais. » (AH, p.102)

Chamberland, renvoie à la négativité de la révolte, telle qu'on a pu la voir exprimée dans *L'afficheur hurle* : « homme au destin de nuit qui m'entrevois saigner par la glace des riches » (AH, p.145). La « Fable du matin » succède à la nuit de la révolte, comme l'impulsion de la contre-culture succède à l'engagement politique.

Les premières pages de la section chercheront à redéfinir l'enjeu scénographique du recueil en abordant la question de la frontière. Le motif du territoire ouvre d'ailleurs le recueil : « Quel - l'Amérique ? - est l'immense vaisseau sur le charroi de la mer ? » (É, p.9) La métaphore navale (« vaisseau ») connote ici le voyage, le mouvement, l'exploration à l'intérieur du territoire. Le terme « Amérique » est introduit par une incise interrogative, ce qui lui octroie un statut trouble dans l'énonciation. L'incise traduit ici une possibilité, une hypothèse, et sitôt évoquée, elle est dépassée par la poursuite de l'interrogation qu'elle interrompt. Par conséquent, l'« Amérique » ne semble pas peser lourd dans la résolution de l'interrogation dans laquelle elle s'imbrique indirectement. De plus, le fait d'évoquer l'Amérique dans ce contexte signale le dépassement de la question nationale québécoise. L'Amérique est un immense continent dont le Québec n'est qu'une partie. Si l'Amérique n'est qu'un des noms possibles de ce « vaisseau », que dire de l'importance du Québec ?

Bref, ce qui se dessine ici, c'est la très relative valeur du lieu dans la définition identitaire dans ce recueil de Chamberland de même que pour la pensée de la contre-culture. L'importance du vaisseau réside dans sa charge symbolique : il est le véhicule servant au transport, le lieu d'un regroupement d'individus « embarqués » dans cette traversée navale. Dans cette optique, le terme « Amérique » n'introduit pas de connotations territoriales dont le caractère particularisant pourrait interférer avec les connotations fédératrices du vaisseau. Ces dernières, rappelons-le, peuvent être comprises à travers des termes tels que « voyage », « exploration », mais aussi, et surtout, « équipage », c'est-à-dire une communauté qui se choisit, qui est rassemblée dans la navigation vers un horizon commun. Ces connotations renvoient aux valeurs défendues par la contre-culture. Elles fondent la communauté souhaitée par ce mouvement. La strophe qui suit cette interrogation en donne la mesure : « nous ses fils / ingrats superbes / parmi les chants. » (É, p.8) Ce rapprochement est significatif, puisqu'il formule une identité collective à partir de la filiation rattachée à la métaphore du vaisseau, sans que celui-ci ne soit clairement nommé.

Cela confirme notre lecture dans la mesure où l'absence de réponse claire à l'interrogation initiale en signale le caractère accessoire et, somme toute, rhétorique. Suivant toute probabilité, c'est pour cette raison que l'irruption du « nous » est portée par l'énonciation d'un « je » sous-entendu. Celui-ci porte le regard sur les membres de la

communauté plutôt que sur le moyen (ou la cause) de leur rassemblement. L'énonciation met de côté la question des circonstances ou du contexte de la formation de la communauté du « nous » pour se concentrer sur ce qui compte : les êtres qui la constituent.

Le vers « parmi les chants » qui ouvre cette strophe (É, p.8) est à cet égard important : le chant est le ferment de ce « nous ». Il relève davantage de la communion que de la communication : on peut chanter en chœur, alors qu'il est impossible pour un groupe d'écrire simultanément le même texte ou de parler en même temps. Le chant est le moyen d'une association symbiotique qui constituerait une espèce de communication directe, sans parasitage : les corps se confondraient comme les voix au sein d'une union inédite. La boucle est bouclée : Chamberland évoque la possibilité d'une communauté unie dans son refus des facteurs qui pourraient la diviser : le langage, la morale, le territoire. Cette communauté utopique, esquissée en incipit, représente un objectif, un idéal vers lequel converge tout le recueil.

Ainsi, lorsque adressée à autrui, la parole poétique adopte un ton assertif : « Aujourd'hui, / tu ne craindras plus / la peur peut envahir blanche la tempe de l'emmuré, toi tu ne craindras plus / tu reconnaîtras que la mémoire est devenue surface illimitée, profondeur des résines des atomes et des sels crieurs sous la foulée de Midi. » (É, p.13) Ces vers paraphrasent les commandements bibliques en imitant l'imprécation sacrée (c'est-à-dire intransitive, bref, qui fonde elle-même son autorité). Ils symbolisent un enseignement, un partage qui prolonge l'isotopie de la fable et celui de la communauté. Leur fonction est de montrer comment l'autre peut s'initier aux voies de l'utopie proposée par la contre-culture. Dans l'extrait cité, cette démonstration mise sur deux éléments. D'une part, il y a dénonciation d'une réalité négative : le fait que la peur puisse « envahir » l'esprit d'un homme qui serait « emmuré », c'est-à-dire victime de frontières qui l'enserrent. D'autre part, il y a le fait que l'allocutaire auquel est adressé cet extrait n'est plus affecté par cette peur. Cette résistance est élective, puisqu'elle est le produit de sa volonté : elle est liée à la « reconnaissance » d'un phénomène qui est l'abolition des frontières de la mémoire devenue, comme l'écrit Chamberland, « surface illimitée ». Cela fait écho à l'immédiateté du regard poétique caractéristique d'*Éclats*, qui adhère à une éthique de l'instant présent.

Cette remarque est importante dans la mesure où elle explicite un renversement dans la scénographie révolutionnaire de Chamberland. En effet, la mémoire, traditionnellement, est fondatrice de l'identité et détermine la personnalité. À l'échelle sociale, la mémoire fonde la possibilité de l'autodétermination historique, de la « fabrication de l'histoire ». Il s'agit donc d'une notion importante dans les théories de la décolonisation et du néonationalisme, car

l'aliénation combattue par ces deux théories est observable historiquement. Mais dans *Éclats* l'assimilation de la mémoire à une « surface illimitée » annule son relief temporel et, par conséquent, son potentiel conflictuel. En invitant l'allocutaire à refuser que sa mémoire soit conditionnée par sa situation, l'allocuteur refuse à la mémoire sa réalité politique, donc polémique. La peur n'est ainsi plus ressentie, puisqu'elle découle des aléas de la résistance inhérente à la réalité du combat polémique. L'extrait cité témoigne de ce changement d'optique : la mémoire est tour à tour associée aux « atomes » et aux « sels », soit à une double connotation. La première est scientifique et neutre. La deuxième renvoie aux domaines du goût, du plaisir et donc du vivant : les sels connotent la positivité de l'existence. Cette positivité est vécue « sous la foulée de Midi », au moment où, dans une journée, le soleil est à son zénith, où la lumière est optimale. La mémoire est absorbée dans cette positivité alors que l'individu consent à la vivre à son degré zéro, c'est-à-dire dans un présent perpétuel, étroitement collé à l'expérience immédiate des choses.

L'abolition des frontières de la mémoire et du territoire permet l'émergence d'un « nous » strictement positif, qui se prolonge dans une expérience du monde teintée d'optimisme. Mais qu'en est-il du « je » qui, singulier, ne prend parole qu'en son propre nom, en faisant l'économie de la réalité collective de ce « nous » ? La première occurrence du « je » dans le recueil l'illustre bien : « ...j'aurai pris d'assaut le corps des sourds nuages sombres d'où claquent les fusées de l'orage [...] » (É, p.12). La présence du « je » symbolise le malaise d'être en marge de la communauté du « nous ». On observe ce trouble de manière régulière dans « Fable du matin », notamment dans les poèmes clôturant la section. Dans « Cime de la clameur », entre autres, le « je » est présenté à travers le prisme de la souffrance : « tout ce qui me fascine et me tord comme un ver dans mon lieu, fait d'angles déchirants, coordonnées des fureurs et des tendresses » (É, p.23) ; à travers celui de la perte : « je suis réduit à l'extrême dénuement, au guet [...] » (É, p.23) ; à travers celui du fantasme de destruction : « des rectangles de feu s'abattent sur la terre (j'ai rêvé très réellement à *cela*) pour embraser les barrages les métropoles » (É, p.25). Dans « Au jour de l'extrême sévérité », il fait preuve d'agressivité : « je me fais le visage dur pour heurter les durs visages » (É, p.27). Finalement, dans « Rigueur morale », le « je » apparaît en dernière instance armé d'une résolution guerrière : « je ne crois plus pouvoir en supporter davantage, non que j'envisage l'ignoble "lâchage", au contraire je me propose de rigoureuses guérillas » (É, p.28).

L'association du « je » à la négativité ancre l'énonciation du poème dans « les problèmes de l'homme ordinaire » (É, p.114). Cela est l'horizon du vécu en société dont il faut s'affranchir : « alors que les télévisions d'Amérique multiplient la Merveille irruptante, armée



tel un Messie que nul n'attend ! tout ce qui, des dehors ou des dedans me cerne m'envahit m'est jalons, phares eux-mêmes en péril ! » (É, p.23). Le mot « Merveille » désigne chez Chamberland, de façon un peu énigmatique, la positivité intégrale de la contre-culture. La juxtaposition de l'avancée de la « Merveille » et du malaise éprouvé par le « je » poétique crée l'impression que ces deux phénomènes sont connexes. Tout ce qui entoure ce « je » menace de l'enfermer dans la convention sociale, car elle « l'envahit ». Les « jalons » et les « phares » participent de cette agression identitaire, puisqu'ils renvoient à des repères ou des mesures qui sont extérieurs à l'être, aliénants. Du point de vue du « je » agressé, leur mise en « péril » se comprend donc comme une libération. Cette libération est le fruit de l'idéal alternatif de la « Merveille » relayé par la télévision. Tout n'est toutefois pas joué, puisque le « je » est piégé : il est victime du malaise auquel le condamne l'empêchement d' « accès à la Merveille », qui est l'œuvre de « *l'ensemble des oppressions politiques, économiques et morales que l'homme dépoétisé subit.* » (É, p.26) La poésie, quant à elle, permet le passage entre le « je » et le « nous » utopique : « poésie est un soc en des sols pétrifiés : elle manie l'éclat et la fusion, son groin fouille les veines de la vieille terre pour la rendre à sa condition d'explosive » (É, p.25).

La scénographie du recueil est désormais claire : elle place le « je » aliéné par la société en rapport au « nous » de l'utopie. La libération du « je » passe par la liquidation des interdictions qui lui barrent l'accès à la « merveille ». Le « je » du recueil fonde son énonciation à partir de cet isolement vécu au ban de la communauté utopique, et dans son désir de la reconstituer à travers sa réconciliation avec le « tu », objet du désir. La poésie, maniant « l'éclat et la fusion », permet de dynamiter les « codes courants » afin de retracer la voie qui permettrait de reproduire l'utopie dont la « Fable du matin » a donné l'espoir.

#### 3.3.4. *Se heurter à la noirceur*

La section suivante, intitulée « Corps convulsé », approfondit le malaise lié à l'isolement du « je », puisque la réalité incarnée du corps prend le relais de l'émerveillement observé dans la section précédente : « les fantômes d'enfance à toutes les embrasures / le cisaillement de la faute entre le muscle et l'os / le sang qui vire... je montais les rivières de mon sang / vers toi je sainte j'ahanne » (É, p.33). Pour citer un extrait issu de « Fable du matin », « le Mécanisme de la culpabilité » (É, p.27) ne joue plus en transparence : le « cisaillement de la faute entre le muscle et l'os » marque la concrétisation de la morale en une expérience négative. En étant sujet à la punition, le corps « verrouillé dans l'ici noué » (É, p.39) résiste à l'idéal

intégralement positif de la contre-culture en cristallisant les interdits et tabous dont il fait l'objet.

Cela a son importance, puisque la scénographie du recueil en est affectée. En effet, bien que la nature de cette faute ne soit pas précisée, nous disposons de quelques indices qui révèlent qu'elle concerne l'union entre l'énonciateur et l'énonciataire. En effet, plus loin dans cette section, la source de la souffrance que la faute sous-entend se révèle être la distance même qui sépare l'énonciateur de son énonciataire : « tourne vers moi ton visage de lampe, ta taille d'étoile, ô socle du désir / j'emprunterai de préférence les chemins *à découvert* pour aller vers toi (mais le pourrais-je ? Je suis à la merci du bond de la brute qui fait vaciller le paysage - à chaque tournant !) » (É, p.50) L'interdit qui frappe le rapport à l'autre est évident : la « brute » empêche la réconciliation « *à découvert* » entre le « je » et le « tu ». Pourtant, ce « tu » est associé à des valeurs positives : « lampe », « étoile », « désir ». Autrement dit, le « tu » représente explicitement un objet de désir, de jouissance pour le « je » : leur union, frappée d'un interdit moral, ne peut se vivre que clandestinement.

Pour vivre cette union « *à découvert* », il faut désamorcer la punition qu'elle rend manifeste : « je m'enfonce dans tous les marécages où / membre à membre je colle aux bêtes sombres / corps à corps je défie l'immonde / je brise à l'arbre tors ses racines ses nœuds » (É, p.33). L'énonciateur confronte directement la négativité dont est empreinte la subjectivité assujettie aux aléas du corps qui souffre. Pour déjouer les « mécanismes de la culpabilité », il embrasse alors métaphoriquement la part « sombre » de sa personnalité, c'est-à-dire la part animale, instinctive. Cette composante irrationnelle de la personnalité échappe, pour emprunter le vocabulaire des tenants de la contre-culture, au « programme de la civilisation ». En étant imperméable à la morale, cet aspect instinctif de l'être disqualifie la notion de faute, libérant le corps du fardeau de la punition. On retrouve cet argumentaire dans une longue citation de Spinoza, utilisée par Chamberland dans la dernière section du recueil :

La nature ne se propose aucun but dans ses opérations, et toutes les causes finales ne sont rien que des pures fictions imaginées par les hommes... de ces fictions sont nés les préjugés du bien et du mal, du mérite et du péché, de la louange et du blâme, de l'ordre et de la confusion, de la beauté et de la laideur et d'autres de ce genre. (É, p.102)

Selon l'interprétation que fait Chamberland de Spinoza, la nature absorbe toute la civilisation, qui n'est rien de plus qu'un amalgame de conventions sociales : c'est à partir de l'amoralité de la nature qu'il faut reconstruire la communauté utopique. C'est également sous cet angle qu'il faut entrevoir, dans l'extrait cité, la dislocation du corps, qui « se brise à l'arbre » : le corps devient le lieu de la confrontation de la subjectivité avec la nature. Cette nature est

double : elle est à la fois obstacle et salut, sociale et instinctuelle<sup>148</sup>. L'ambiguïté de la nature est symbolisée par les « racines » et les « nœuds » de l'arbre, tordus par le « je » poétique. La nature est à la fois une contrainte douloureuse et la piste menant à son dépassement : son approfondissement est nécessaire pour dénouer son ambiguïté.

L'introspection qu'inaugure cette plongée dans le corps est précisée quelques pages plus loin par Chamberland à travers l'opposition de « la vie » et du « cœur » : « cette vie n'en finit plus de vivre / au-dessus de mes moyens / cette vie que je me fais / cœur à bride abattue lâché / dans les jardins citadins et piétinant / fleurs fontaines et vélins » (É, p.38). La distance qui sépare l'énonciateur de sa « vie » illustre le caractère artificiel, compromis, essoufflé de celle-ci. L'attention du « je » se concentre sur le cœur, siège de l'énergie vitale et des émotions brutes, dont la libération provoque la destruction des « fleurs fontaines et vélins ». Il s'agit ici de mettre en rapport l'incompatibilité de la civilisation et de l'émotivité de l'énonciateur. La destruction d'éléments décoratifs de la société par le cœur animal illustre la supériorité de la puissance sauvage de l'instinct sur la façade respectable de la civilisation : « cœur générant ses accoudoirs et ses tremplins / cœur à tam-tams éblouissants retenti / dans le violet des nuits pulpeuses / chargeant ses batteries de terreurs » (É, p.38). Le renversement qui consiste à faire confiance au cœur est notable. Il affirme la force énergétique de l'émotivité, qui se nourrit « de terreurs » pour « charg[er] ses batteries », qui transforme la négativité en positivité et qui permet, « en générant ses propres tremplins et accoudoirs », l'exploration de ses potentialités.

Ce renversement énergétique permet d'orienter plus précisément la recherche morale du sujet poétique. C'est ainsi que, malgré la confusion d'un « monde au-dehors qui est cette masse insaisissable, brève condensation fructifiante des milliers d'objets digestibles » (É, p.47), le sujet poétique est spécifiquement « conduit, sur les pneus du silence, vers *la page noire* qui est un mur debout sans arêtes-limite, où bouge par endroits la masse molle actuelle de son proche écroulement » (É, p.47). Cette dernière citation permet de voir tout à la fois que l'exploration des instincts est objectivée et que l'énonciateur est conscient que son discours s'inscrit dans un texte. Cela ouvre la porte au témoignage : « quel effort terrible que d'y mettre le doigt au moment précis de sa formation (une cloque) car *après*, elle est *ailleurs*, et tout est à reprendre : je n'ai pu passer le mur et me saisir sereinement, lentement, des Merveilles » (É, p.47)

---

<sup>148</sup> Dans le poème « Libre cours », Chamberland parle du « dur arbre Morale » (É, p.42), ce qui accentue l'ambiguïté de la valeur symbolique attribuée à l'arbre dans « Corps convulsé ».

L'expérience relatée par l'énonciateur réactualise le thème de la frontière sous la forme de la « page noire », qui se présente aussi comme un « mur ». En quoi une « page » peut-elle constituer un « mur » ? D'emblée, on pense à un acte de confession, notamment parce que l'idée de punition est abondamment explorée dans cette partie d'*Éclats*. Confession écrite, *incriminante* : la culpabilité n'est-elle pas la rançon de la faute ? La confession, à l'inverse, libère du poids de la faute en l'extériorisant : elle est, d'une certaine façon, purge de la faute et exorcisme. Elle concentre en un objet – la page noire - la négativité inhérente à l'expérience de la faute. De ce point de vue, elle participe à l'émancipation contre-culturelle de l'être. On le conçoit mieux quand on examine les connotations rattachées au « noir » de la « page noire ». Conformément à sa réalité chromatique, le « noir » constitue un point de convergence de la négativité, un centre de gravité irrésistible : un « Point de fuite », pour reprendre le titre de l'un des poèmes d'*Éclats*. Se détacher de l'attraction de la négativité, « l'abolir », constitue par conséquent un acte décisif, puisque cela permettrait la libération, *l'éclatement* de l'être rendant possible, selon la formule employée par Chamberland, « l'accès à la Merveille ».

La page noire est l'image d'une surface pouvant accueillir l'expérience négative en vue de sa purge : la « porte noire », quant à elle, sera l'expression de l'obstacle que représente cette expérience pour celui qui veut atteindre la Merveille. C'est ainsi que, dans le poème suivant, intitulé « L'ombre portée sur la vie », l'image de la « page noire » est relayée par celle des « portes noires » : « je traverse pour la première fois *la terre de la blessure*, et le sens du voyage paraît bien être à rebours de tout avenir. OUI JE ME HEURTE À LA PORTE NOIRE (au battant carbonisé, grêlé de fougères - fureur immémoriale !) » (É, p.50) Chamberland réintroduit le thème du corps par le biais de la souffrance physique : l'énonciateur se « heurte » à la porte noire, en traversant « *la terre de la blessure* ». Cela consacre l'espace particulier des « portes noires », qui semblent se dresser au sein même de l'expérience de douleur à laquelle renvoie « *la terre de la blessure* ».

L'impossibilité pour le sujet poétique de s'unir au « tu » est métaphorisée par l'obstacle que constitue la porte noire : « et c'est pourquoi la porte noire ne s'ouvre ni ne se ferme, est une pierre noire, stèle ou borne, jetée bas depuis longtemps dans le milieu du champ que dévore une *frénésie* » (É, p.52). L'opacification de cette porte de pierre souligne la difficulté de l'obstacle qu'elle représente : « je heurte la pierre noire pour y entendre rouler les constellations du désir, pour y attendre l'explosion *et mon passage à la condition d'éclat volant* » (É, p.52). La transformation de l'être en « éclat volant » succède à l'abolition de la pierre noire ; la destruction du centre de gravité coïncide avec la transformation de l'être de

l'énonciateur. Son identité, vécue en dehors du rapport à la pierre noire, devient une manifestation énergétique : « un jour, je serai la levée des boucliers et l'emballement des voitures de course » (É, p.52).

Dans « Métronome aphasié », le poème qui clôt « Corps convulsé », l'énonciateur se fait donc le fossoyeur des « certitudes rab / rou / ées » (É, p.53). Il n'est pas étonnant de voir apparaître l'idée d'une dislocation du corps : « sectionnée la tête / sous les lèvres maxillaires supérieures la béance d'un sang / noir le regard coule dessous, un temps indéfini » (É, p.53). La tête est le siège de la pensée, du regard et de la parole. Le fait qu'elle soit « sectionnée » est significatif, puisque les activités qu'elle régit sont remises en cause. Elle inaugure ainsi un rapport au temps marqué par « le regard [qui] coule dessus, un temps indéfini », c'est-à-dire par la contemplation, par l'absence de prise intellectuelle sur la réalité.

Le but avoué de l'énonciateur dans ce poème est en effet d'« interroger l'origine (avant qu'il y puisse avoir la racine / des pieds des voitures des buildings) » (É, p.54). Or, la démarche intellectuelle permettant cette opération est présentée de manière sarcastique : « (philosopher : rayer tout le dictionnaire et bégayer méthodologiquement...) » (É, p.54). La raison, et notamment la logique discursive, est dévaluée par l'énonciateur comme moyen pour accomplir « l'État idéal » puisque le monde « dépasse » les moyens de la raison. Contre elle, le poète affirme le primat des sensations afin « d'ourdir la trame » (É, p.56) de toute conscience : « unilatéralement physique le contact : par arêtes pointes sifflantes surfaces engrenages hérissés brûlante limaille bruissante » (É, p.55). Ainsi est envisagé le rapport au texte, autrement dit « la page noire » : « je remue, dans le texte "dévasté", des lames vives, des braises, des pierres noires... » (É, p.57). La liquidation de la mémoire découle de la prépondérance de la sensation, c'est-à-dire du corps : « *fatale* Amnésie / ...bégayer... gorge museau râclant fouissant broussailles et labours, effrénément rebrousser tête vers la page intégrale / sangs spermes / tumultes / fuseaux de la foudre » (É, p.58). Le caractère fatal de l'amnésie revêt dans le texte une signification particulière. En effet, l'italique employé par Chamberland souligne son usage particulier, que nous pouvons comprendre lorsque nous le mettons en perspective avec la conception de la mémoire que développe *Éclats* : l'amnésie transforme la mémoire en « surface illimitée », ouvrant la porte à l'utopie esquissée dans « Fable du matin ». C'est donc à la mort des facultés de l'esprit et de la conscience comme producteurs de représentations que renvoie l'amnésie ici. Ces facultés sont relayées par celles du corps et de l'énergie, qui permettent les « MÉTAMORPHOSES » de l'énonciateur (É, p.58). Les « bruits de la machine à transformer ce qui s'appelait encore la conscience ou le sujet » cèdent alors à la « Voix de l'IMPATIENCE » (É, p.60), à la libération de la « vie [qui]

s'extravase », aux « débâcles », « spermes éblouissants » qui « vont au seul fleuve qui nous exalte » (É, p.60). Le « nous » positif coïncide alors avec l'exaltation sexuelle. L'usage de ce pronom marque le dépassement de la morale qui enfermait l'individu dans la négativité : l'utopie est, pour un moment, à portée du sujet poétique.

### 3.3.5. *Mai 68 et le retour du refoulé*

Le dépassement de la « Porte Noire » est explicitement lié, dans le recueil, à l'arrivée du « GRAND PRINTEMPS » (É, p.59), lorsque l'énonciateur évoque l'écriture et ses conditions de réalisation : « bruit des machines des trains formant spontanément le ciel gris du monde habituel où s'écrit la seule prose habituelle » (É, p.59). Ce que l'on peut comprendre de ce passage, c'est que le contraire est également vrai : des circonstances « extraordinaires » permettraient une prose « extraordinaire ». Ainsi, « le poème incorpore ses propres circonstances : elles le forment, c'est pourquoi nous l'appelons prose, qui n'est rien d'autre que la prose réelle (!) [*sic*] » (É, p.60). Le « grand printemps » est l'une de ces occasions extraordinaires. Il s'agit d'une allusion aux événements de Mai 68 dont Chamberland a été témoin lors d'un séjour d'études en France, et qui donne son titre à la section qui succède à « Corps convulsé » : « 1968 / EN FRANCE / LE MOUVEMENT DE MAI / IL EST INTERDIT D'INTERDIRE ».

Pourtant, à lire la section qui est consacrée à cet événement, la joie semble de courte durée : « le travail des mots lents » (É, p.65) est interrompu lorsque « les dieux foudroient les Kennedy » (É, p.66). Un « IL EST MORT », précisément daté et situé (« [*France-Soir*, vendredi 7 juin 1968, 2<sup>e</sup> édition] » [É, p.66]) signale l'irruption du réel qui interrompt les réjouissances. Dès lors, « écrire, si peu que ce soit, est déjà trop, puisque depuis longtemps nous avons dépassé tout langage » (É, p.67). L'espoir cède à l'hébétude : « Anne vient de me dire (nous apprenons qu'il [Robert Kennedy] est mort) : STUNTED<sup>149</sup>, je suis stunted, pas d'autres mots. » (É, p.67) La narrativité prend le relais de la prospective poétique, car la chronologie reprend ses droits dans une énonciation réquisitionnée par l'histoire. Tout un arsenal déictique s'y déploie : le texte est dédié à « Françoise » (É, p.65), sa rédaction est datée et située (« Paris, 5-9 juin 1968 » [É, p.69]), une protagoniste est nommée. Ces détails déterminent une énonciation en « situation », au sens existentialiste : il s'agit d'une prise de parole dans l'immédiat, devant l'urgence d'un événement, qui convainc de son authenticité. Il n'y a donc pas de doute que l'énonciation se place au plus près de l'expérience de l'actualité

<sup>149</sup> Il s'agit sans doute d'une coquille : le mot qui aurait dû être écrit devrait sans doute être « stunned ».

historique lorsqu'il est dit : « même si je ris copieusement de tout “homme de bonne volonté” c'est très bizarre mais je ne suis pas pessimiste je porte toute confiance en l'accroissement du taux de perversion, c'est-à-dire au “retour du refoulé” dans l'histoire » (É, p.68).

Cet appel à un retour du refoulé récuse tout espoir de refaçonner l'histoire par un engagement de type existentialiste : nul progrès ne peut émaner de la succession des situations :

très grave, oh vraiment très grave comme seul peut l'être un canadien-français, / stupéfié l'œil ébloui-fixe, je succombe à la trace des loups fraîche sur la neige nouvelle pour à travers l'espace des somptueuses forêts conifères défier mon origine qui est le sanglant arc-en-ciel giclé du glacier des crocs (É, p.69)

Le fait d'évoquer l'origine canadienne-française dans l'unique but de la « défier » n'est pas innocent : il met en évidence l'idée que la mémoire n'est plus assumée comme un espace positif de réalisation collective. L'excès de réel produit par l'irruption de l'histoire pousse l'énonciateur à lui opposer la régression, qui se fait sous le signe de l'autodérision, assurée par les inflexions orales raillant la collectivité, sujet d'une revendication politique dans *L'afficheur hurle*. D'ailleurs, l'énonciation au « Je » s'efface au profit de la citation, abondante dans cette section : Freud et Breton sont convoqués, mais aussi des extraits d'articles de journaux. Il s'agit d'une manière d'exposer l'effacement progressif de l'individualité au profit de la pratique impersonnelle de l'archive. De cette manière, l'énonciateur touche, au paroxysme du réel, à la vie universelle en déléguant sa prise de parole, refusant que le déterminisme historique pèse sur la conscience individuelle, voyant dans ce déterminisme l'impossibilité du salut. L'utopie se situe, dans *Éclats*, à l'extérieur des circonstances de l'histoire.

### 3.3.6. *Vivre et laisser mourir*

La section suivante, intitulée « Fragments du mythe : Orphée », explore les possibilités de la réalisation d'un autre type de collectivité, clairement utopique ». Le chapitre s'ouvre sur une citation latine tirée des *Métamorphoses* d'Ovide, « membra iacent diursa locis... » (É, p.73), dont la traduction pourrait se lire ainsi : « les membres du divin chantre sont dispersés ». Cette référence au mythe de la mort d'Orphée occupe toute la page, ce qui en signale l'importance. Comme nous le rappelle Marcuse dans *Éros et civilisation* :

Orphée est l'archétype du poète en tant que libérateur et créateur. Il établit un ordre supérieur dans le monde, un ordre sans répression. Dans sa personne, l'art, la liberté et la culture sont associés pour toujours. Il est le poète de la rédemption, le dieu

qui apporte la paix et le salut en pacifiant l'homme et la nature, non pas par la force mais par le chant [...] <sup>150</sup>.

La figure d'Orphée introduit le thème de la réconciliation dans le recueil. Cette réconciliation, toutefois, passe par la reconnaissance d'un différend, d'une distance. À cet égard, le « Je » réinvestit une distance aux choses qui cette fois est explicitement problématisée : « vois, il y a eu le désastre ! / au seuil des nouveaux paliers : / l'ARCHANGE MICHEL / le très-blond lumineux lève l'épée / nous franchirons / et maintenant (maintenant... maintenant...) » (É, p.74). L'impératif initial est une adresse obligeant le « tu » à constater « le désastre ». Tel que montré plus haut, ce « tu » représenterait le partenaire dans la constitution de l'utopie. Le « désastre » pourrait renvoyer à l'échec de l'union du « je » et du « tu » en un « nous » utopique. L'écriture investit alors le domaine du sacré, de l'indicible, pour trouver la possibilité de cette union. L'archange « Michel » incarne l'aspect salvateur de cette décision : situé « au seuil des nouveaux paliers », il inaugure le parcours inédit d'une exploration à venir. L'absence de complément dans la formule « nous franchirons » le souligne : elle traduit l'impossibilité de préciser ce qui sera franchi. Peut-être s'agira-t-il de la « Porte noire » ? Le vers souligne l'importance du mouvement lui-même, qui est mis en relation avec un « nous ». Celui-ci renverrait à la communauté utopique dont les membres cheminent ensemble dans la découverte de codes forcément inouïs, car indicibles.

« Fragments du mythe : Orphée » ouvre donc un nouvel espace d'exploration qui met l'accent sur la division plutôt que sur les frontières <sup>151</sup>. Acculé à n'être que « la promesse du chant » (É, p.75), l'énonciateur constate l'exil dans l'indicible auquel sa recherche utopique d'harmonie positive le contraint. Les « nouveaux paliers » inaugurent la réconciliation rendue possible par la suppression des divisions :

Le partage glisse entre les choses et dans les choses / Entre les choses et leur disparition / Comme déjà leur retour et réunion au moment de la différence / Orphée apaise la différence, rassure le partage / Orphée, l'Interstice pur, pleure et charme et saigne / Et rassemble dans / L'instant où / Le déchirent les Ménades (É, p.76)

Dans le mythe d'Orphée, l'harmonie survient au moment de la mort, quand la société, symbolisée par les Ménades, met fin aux jours du poète. À ce moment, selon Marcuse, Orphée « transforme l'existence : il se rend maître de la cruauté et de la mort. Son langage est

<sup>150</sup> Herbert MARCUSE, *Éros et civilisation*, Paris, Minuit, coll. « Argument », 1963, p.151.

<sup>151</sup> Par ailleurs, il n'est pas innocent que cette section ne soit pas subdivisée par des poèmes titrés comme c'était le cas dans les deux premières sections.



*chant* et son travail est *jeu*<sup>152</sup>. » Chamberland, en fait, suit le modèle de ce « héros culturel » en se frottant à « l'anéantissement de [son] être en un brillant intérieur et aveugle » (É, p.85) :

On s'aperçoit en effet très vite que le seul noyau du concept de *psyché* est la vie comme rapport à soi, qu'il se fasse ou non dans la forme de la conscience. Le « vivre » est donc le nom de ce qui précède la réduction et échappe finalement à tous les partages que celle-ci fait apparaître. Mais c'est qu'il est son propre partage et sa propre opposition à son autre... la ressource d'insécurité du discours. (É, p.77)

Cette citation de Derrida, qu'on trouve dans *Éclats*, permet de comprendre comment la mort « orphique » constitue un moment qui dissout toutes les frontières. Le philosophe identifie l'irréductibilité du « vivre » au sein de l'existence individuelle, et l'opposition (en ce sens qu'elle engendre toutes les autres) qu'elle nourrit contre « son autre ». L'autre du vivre est bien sûr la mort. L'harmonie orphique nécessite la liquidation du vivre pour que soit dépassé l'antagonisme qui l'oppose au mourir, qui est « ressource d'insécurité du discours », au profit d'un état souverain, que Chamberland appelle, nous l'avons vu, « l'état idéal ». L'opposition d' « *éros et thanatos* » (É, p.89) reprend dans le recueil l'antagonisme entre la vie et la mort.

« La descente / vertigineuse / en / nous » (É, p.88), qui coïncide avec « l'obscurcissement progressif des autres lieux » et « l'illumination systématique des lieux cachés » (É, p.88), doit donc composer avec la mort : « *éros et thanatos* / c'est à travers la mort que je t'appelle. » (É, p.89). L'union de « je » et du « tu », permettant la réalisation de la communauté utopique, est mise en scène à travers l'apostrophe contenue dans le vers initial. Le référent du pronom élidé « t' » (« je t'appelle ») est ambigu : il pourrait renvoyer à l'énonciataire utopique, tout comme à « la vie », les faisant coïncider en tant qu'objets du désir de l'énonciateur. Cela consacre le caractère initiatique de la mort appelée de ses vœux. Un peu à la manière de la « porte noire », la mort constitue un obstacle en vue de la réalisation de l'« état idéal ». Toutefois, contrairement à la « porte noire », qui renvoie à l'idée d'un obstacle symbolique mais concret, elle est un état : elle peut affecter le sujet poétique. Cela signale le déplacement de la recherche de l'« état idéal » : elle s'attache désormais au sujet lui-même. Ce « sujet » représente « cette vie perçue comme rapport à soi » dont parlait Derrida : il est important de rappeler que ce dispositif permet, selon le philosophe, le maintien de l'antagonisme entre la vie et la mort à travers lequel le sujet vivant se définit. Chamberland présente dès lors la mort comme un facteur de division lorsque le « je » appelle le « tu » « à travers la mort qui [le] traverse, [la] mort / qui [le] sépare d'elle et de [lui], qui pour elle et

---

<sup>152</sup> Herbert MARCUSE, *ibid.* L'italique est de l'auteur.

pour [lui] fait de [lui]-même un étranger » (É, p.89). La séparation du « elle<sup>153</sup> » et du sujet poétique par la mort et le fait que celle-ci rende le sujet « étranger » à lui-même convainc du joug qu'exerce la mort sur les facultés du sujet poétique. Pour s'en libérer, le poète doit affranchir la vie du « rapport à soi ». C'est ce que laisse à tout le moins présager l'évacuation du « je » que signale le vers qui clôt cette strophe : « on m'éloigna par le chemin sinistre » (É, p.89).

C'est ainsi que les forces de la mort, incarnées par Thanatos, sont mises en échec, puisque, pour Chamberland, la mort est enfermée dans le « moi » : « THANATOS / CHANTE EN MOI / TUE LE CHANT » (É, p.89). Le sujet est à la fois la source du chant et la cause de son tarissement parce qu'il est, selon le poète, parasité par la mort : cette boucle est par conséquent frappée de stérilité. La mise à l'écart du « moi » « par le chemin sinistre » dénoue cette impasse circulaire : « Triompher de la mort, c'est savoir qu'Éros, au moment ultime, PEUT s'emparer du simulacre de lui-même qu'a produit Thanatos, afin de se l'approprier, et ainsi détruire le mensonge, de confondre la mort. » (É, p.105) Libéré des entraves « DU PRINCIPE D'IDENTITÉ » (É, p.105), l'énonciateur devient pure pulsion énergétique, guidé par Éros, qui est « le chant, l'abandon, la fusion » (É, p.105). Le « nous » utopique devient alors pour lui l'horizon par défaut de son être. Il rejoint ainsi la « communauté des vivants éternels » (É, p.115).

### 3.3.7. La « révolution sensuelle-divine »

Nous avons vu jusqu'à maintenant comment *Éclats* « dynamitait » l'expérience du sujet conçu comme convention identitaire au profit d'un « vivre » qui serait libéré des contraintes sociales. L'ensemble du recueil, très cohérent malgré les multiples ruptures de ton qui le caractérisent, est une recherche vertigineuse d'authenticité à laquelle le langage livré aux « codes courants » interdisait l'accès.

La dernière partie du recueil ne comporte pas de titre. Elle est rédigée en majuscules et utilise un caractère de couleur verte<sup>154</sup>. Ses pages ne sont pas numérotées. En ce sens, il s'agit d'une section à part, presque extérieure au recueil. Le « je » y est assumé de manière positive : « Je connus l'irruption de l'éternel dans l'instant. Je suis mort. J'ai été rendu à mon destin de toujours, à la totalité immortelle du soi, en regard de ki ma vie présente, ce ki a lieu sous mes apparences identifiables et mon nom, n'est k'un infime moment. » (É, p.113) L'épuisement

<sup>153</sup> L'antécédent de ce « elle » est problématique : selon le texte, il pourrait renvoyer à la « descente vertigineuse en nous », à « la promenade spirituelle en zone interdite », à la « vie ». Faute de pouvoir trancher, nous limiterons notre analyse à la séparation dans laquelle le pronom est présent.

<sup>154</sup> Dans ce travail, nous avons simplifié cette calligraphie à des fins pratiques lorsque nous citons des extraits tirés de cette section.

des ressources de l'être culmine avec la mise entre parenthèses du temps : la « mort » coïncide avec « l'irruption de l'éternel dans l'instant. » Elle est exprimée selon un rapport temporel qui, en s'articulant selon le rapprochement entre « l'éternel » et « l'instant », estompe toute frontière du vécu du point de vue de ce rapport. Rappelons-nous ce qu'écrivait Chamberland à propos de l'atteinte de l'état idéal :

Naître, c'est devenir malade, c'est « venir au monde » malade. Vivre est lutter contre la maladie, rechercher l'« état idéal ». Mourir, c'est échouer dans le combat. Mais le MOYEN D'ARRIVER À L'IMMORTALITÉ EXISTE. Il faut chercher à le découvrir. Chercher à le découvrir dans le corps. (É, p.104)

L'immortalité marque une tentative, utopique bien sûr, de réorienter la perspective selon laquelle est perçue l'existence humaine. L'immortalité est l'état du vivant qui est affranchi de la mortalité, c'est-à-dire de sa finalité. Marcuse nous rappelle à cet effet le caractère fatalement aliénant du rapport au temps :

Mais l'ennemi mortel de la satisfaction durable est le temps, la finitude interne, la brièveté de tous les états. L'idée d'une libération humaine totale contient donc nécessairement la perspective de la lutte contre le temps. [...] Pour que l'état esthétique soit vraiment état de liberté, il doit définitivement vaincre le cours destructeur du temps. C'est là le seul indice sûr d'une civilisation non répressive<sup>155</sup>.

Le temps, du point de vue de l'immortalité, n'est plus répressif, puisqu'il devient une étendue illimitée. L'homme ne peut plus donc concevoir sa vie de manière relativiste, en la projetant dans des unités de mesure temporelle. En effet, pour l'immortel, quel sens ont les mots « heures », « journée », « décennie », « époque » ? Quel sens ont les mots « histoire » et « mémoire » ? Si l'on comprend l'identité comme étant un concept fondé sur ces deux derniers termes, force est d'admettre qu'il est lui aussi frappé de caducité. C'est par sa capacité à soulever tous ces particularismes que l'immortalité, selon Chamberland, inaugure la « divinisation » de l'humain, son « état idéal ».

Sans pour autant affirmer que l'écriture affranchit réellement l'homme du temps, nous pouvons conclure qu'elle tente de reproduire ce mode d'existence sensible par lequel, selon Marcuse, l'homme accède à un principe de réalité non répressif. À l'instar de l'illumination rimbalienne et à force d'alchimie verbale, la poésie crée, selon Chamberland, un aperçu de l'éternité qui bouleverse les frontières normales de la vie en société. Les ressources du langage, fracturant l'être et son temps, permettent l'émancipation de l'homme en société en radicalisant la distance les séparant. Paradoxalement, elles le rapprochent d'une communauté supra-sociale, réunissant les individus situés à l'extérieur des limites de l'ego et de l'histoire,

---

<sup>155</sup> Herbert MARCUSE, *op. cit.*, p.168.

« la communauté des vivants éternels » (É, p.115). Chamberland caractérise la constitution de cette société tout à fait curieuse de la manière suivante : « Les temps changent / car nous sommes / de plus en plus nombreux / dans le même cas / volontaires de l'éternité / dans l'instant / permutateurs de l'absolu / dans le relatif » (É, p.116-117). La scénographie d'*Éclats* culmine ici : non seulement le « je » est-il employé positivement, signe qu'il prend désormais parole au sein de la communauté utopique mais, en plus, cette communauté à laquelle il appartient s'accroît. L'utilisation d'antithèses pour désigner les capacités de ces « volontaires de l'éternité dans l'instant », « permutateurs de l'absolu dans le relatif » renvoie au caractère accessoire des frontières que ceux-ci considèrent usuelles. Tout n'est que possibilité, rien n'a plus de valeur fixée par la société, il n'y a plus de hiérarchies. Rejoignant en ce sens l'idéal ludique de la contre-culture, à travers lequel s'exprime la liberté absolue, « la communauté des vivants éternels » constitue l'accomplissement du programme de la contre-culture dans son dépassement de l'aliénation par la suspension conjointe de l'ego social et de l'histoire, inaugurant une « révolution sensuelle-divine » intemporelle (É, p.117), seul lieu possible de « l'état idéal ».

## Conclusion

Le projet de ce mémoire aura été d'établir la continuité entre l'engagement partipriste de Chamberland et la période marquée par son adhésion à la contre-culture. Cette continuité peut être résumée par quelques termes forts : aliénation, communauté, révolution. Nous aimerions consacrer les dernières pages de ce mémoire à expliciter comment cela est possible en partant de la perspective de Chamberland sur son travail, dans l'intervalle de sa reconversion aux valeurs de la contre-culture.

Dans la préface à *L'afficheur hurle* qu'il a rétrospectivement écrite en 1969, Chamberland parle du malaise qu'il ressent à la relecture de son texte, au défaut d'écriture qui semble l'affecter. La défaillance de *L'afficheur hurle*, le poète l'attribue au « volontarisme » :

Écrivant : « que le poème se dégrade, qu'il ne soit plus lisible », j'ai commis un grave contresens. Car CECI est la dégradation, l'incorrection, l'illisibilité : il était faux de poser que le poème, d'abord sauf en son intégrité, sa "pureté", consentît par compassion à "se salir les mains". Le poème (la parole), en CECI, *n'a pas de soi* (il n'a pas *sa langue*) : dès sa naissance, il est "dégradé", "incorrect", "illisible". Dans ces conditions, parler, écrire ne peut s'entendre que d'un processus d'arrachement à l'empêchement de parler à la non-écriture, au mal d'altérité (perte de soi) éprouvé dans la langue et dans le cerveau. (AH, p.101-102)

Du point de vue de Chamberland, l'entreprise politique du recueil se développe à partir d'un postulat (qu'il récusé dans cette préface), à savoir que le poème, en tant que forme, s'affranchirait d'emblée de la réalité de la situation de son énonciateur. Le travail discursif de *L'afficheur hurle* aura été de combler le fossé entre le vécu du poète et les exigences de la forme en s'attaquant à ce que Roland Barthes appelait le « climat de la poésie<sup>156</sup> ». Ce malentendu tient à la force des discours constituants de *Parti pris*, qui s'appuient sur la lecture historique d'une situation d'oppression : l'engagement de l'écriture permet de lui accorder un pouvoir qui transforme l'écriture en acte politique.

Contre la mystification coloniale, l'écrivain colonisé, à travers l'appel exemplaire auquel procède nécessairement son texte, devient un meneur d'hommes : l'afficheur de Chamberland est l'ethos qui correspond à cette logique oppositionnelle appliquée à l'échelle collective. Symbole de l'engagement dans une lutte politique, cet ethos reflète la transparence des sphères privée et publique qui permet le transfert du vécu de la première dans le mouvement révolutionnaire de la seconde. Toutefois, l'allégeance que l'art engagé appelle, qui relève de la conscientisation, demeure de l'ordre de la représentation : elle ne peut se substituer à la concrétisation de son projet d'émancipation politique.

---

<sup>156</sup> Roland BARTHES, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, p.40.

De cette manière, la violente remise en question de la poésie, répondant à la mimésis révolutionnaire selon laquelle « il faut mal écrire pour refléter un mal de vivre », n'aura été que le masque littéraire d'une altérité maintenue dans l'écriture. En effet, dans ces conditions, « écrire, c'est alors vivre deux fois le mal puisque c'est défier en pleine lucidité l'impossibilité d'*être soi*. » (AH, p.101). En doublant l'expérience de l'aliénation de sa représentation, Chamberland ne pouvait trancher le nœud politique de son oppression : le volontarisme qu'il décèle dans son texte découle de l'impuissance créée par l'incompatibilité fondamentale entre esthétique et politique. La révolution, dans l'écriture, demeure un vœu, un souhait. La réalisation d'un mieux-vivre collectif, qui est le projet qui sourd à travers la rhétorique du néonationalisme, ne peut se priver d'une mobilisation individuelle : je ne peux pas changer ma société si je ne me change pas moi-même. Il ne suffit pas de comprendre sa situation pour la changer : il faut incarner ce changement.

Là réside l'essentiel du tournant inauguré par le discours constituant de la contre-culture, à travers laquelle, rappelons-le, Chamberland cherche une « mutation positive » permettant l'émergence d'un être authentique. Autrement dit, il cherche à surmonter l'incapacité « d'être soi », évoquée dans la préface déjà citée. Il s'attaque à la racine du problème de la dépersonnalisation, ce qui déplace sa source : au lieu d'être le fait d'un oppresseur, elle devient la conséquence de la raison instrumentale elle-même. À cette dépersonnalisation est alors opposée une « sur-personnalisation », qui amène une refonte de la stratégie de dissidence politique. Désormais, le progrès social réside dans la recherche de modes d'existence fondés sur la satisfaction humaine complète, qui résident forcément dans les marges laissées en jachère dans l'érection de la société considérée comme répressive. La véritable révolution serait de laisser libre cours à son être authentique, en s'opposant aux appareils coercitifs.

L'ethos d'*Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie* prend forme selon ce désir radical d'authenticité. L'énonciation, qui se fait désormais selon un point de vue beaucoup plus intime, ne détermine plus d'emblée son auditoire. La méfiance nourrie à l'égard du conformisme social pousse l'énonciateur à adopter une position en retrait de la chose publique, et la haine de toute communication médiée par la représentation donne forme à une énonciation située selon toute vraisemblance au plus près du vécu du poète. Cet ethos de la confiance, qui place le lecteur en position de témoin, livre sous forme d'« éclats » sa lente venue à la révélation qui lui a permis d'atteindre de ce qu'il appelle l'« état idéal ». Tâtonnements, questionnements, intuitions, frustrations sont le lot d'un énonciateur qui

cherche à affirmer ce que Chamberland nomme « la pulsion vers l'utopie » réprimée par la convention sociale.

Nous le voyons, Chamberland, de *Parti pris* à la contre-culture, maintient fondamentalement le même projet politique : affirmer une identité contre des forces qui empêchent cette affirmation. La viabilité de cet être est intimement liée à celle de la communauté qui la rend possible. Dans le travail poétique de Chamberland, les deux vont de pair, comme nous nous sommes efforcé de le montrer dans notre analyse de *L'afficheur hurle* et d'*Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*. Les scénographies révolutionnaires que nous avons exposées dans les deux recueils tendent à confirmer notre lecture, dans la mesure où elles reposent toutes deux sur l'unité du « nous », et du rapport du « je » à ce « nous ». Leur place dans le schéma révolutionnaire diffère toutefois, dans la mesure où les discours constituants de chacun des recueils identifient différemment la source de l'aliénation, ce qui conditionne ce que ces deux « nous » combattent. Ainsi, dans *L'afficheur hurle*, le « je » est une part du « nous », qu'il contribue à définir, à éveiller, puis à infléchir vers l'action politique. Le moment révolutionnaire, comme nous l'avons vu, reste toutefois à être concrétisé. Dans *Éclats*, c'est l'unité même du « nous » qui est problématique, puisque c'est l'écart entre sa réalisation et le « je » qui constitue l'enjeu du recueil. Ainsi, en étant libéré de l'instrumentalisation dans laquelle l'enfermait la praxis politique héritée de la décolonisation, l'horizon communautaire préconisé par *Éclats* occupe tout l'espace révolutionnaire. L'idéal qui en est la source est à portée de réalisation, puisque la révolution n'est plus déléguée : elle est assumée par l'énonciateur, au seuil de la communauté d'adoption qui en constitue l'incarnation.

La continuité éthique de *Parti pris* à la contre-culture est visible dans cette trajectoire d'une conception de la révolution à l'autre. Attaché, conformément à l'observation de François Dumont, au *topos* du progrès, Paul Chamberland illustre les mutations qui peuvent affecter l'écriture lorsqu'elle est résolument engagée dans la poursuite d'un idéal en dépit de toutes les circonstances. Pour le poète issu de *Parti pris*, où « on écrit *dans* et *malgré* l'impossibilité d'écrire, [où] on écrit à même une impossibilité constitutive de la condition d'écrivain<sup>157</sup> », il semble que cette impossibilité est transposée dans celle de ce progrès social. Chamberland place ainsi son activité d'écrivain à l'extérieur de sa société d'attache en la jugeant à l'aune de cette stagnation. Il reproduit de ce fait le concept de « paratopie » théorisé

---

<sup>157</sup> Karim LAROSE, *La langue de papier*, op. cit., p.145. L'italique est de l'auteur.

par Dominique Maingueneau dans *Le discours littéraire*, selon laquelle l'écrivain légitime paradoxalement son activité par son absence de légitimité. Maingueneau écrit :

La littérature, comme tout discours constituant, peut être mise en correspondance avec un réseau de lieux dans la société, mais elle ne peut s'enfermer véritablement dans aucun territoire. [...] L'appartenance au champ littéraire n'est donc pas l'absence de tout lieu, mais, nous l'avons dit, négociation entre lieu et non-lieu, une appartenance parasitaire qui se nourrit de son impossible inclusion<sup>158</sup>.

La révolution appelle la radicalité d'une critique sociale qui exclut celui qui la profère de cette société. Est-ce donc dire que Chamberland, en refusant l'étiquette d'écrivain à l'époque de *Parti pris*, puis en proclamant sa légitimité une fois celle-ci vidée de toute sa valeur, a assumé, peut-être à son insu, le plus profondément sa fonction d'écrivain ? Sous cet angle, son œuvre revêt une continuité inédite, une continuité hantée par la figure d'Orphée, qui, selon la légende, réconcilie toute chose avec son contraire au moyen de son chant, au prix de ne pas pouvoir jouir de l'objet de son désir. Dans la distance entre l'utopie à venir et sa réalisation se meut le mouvement de l'écriture, qui est purement projet, et dont la conciliation impossible avec le réel engendre l'espace des possibles qui nourrit l'imagination artistique.

Dans sa quête d'une communauté qui reste à faire, que ce soit à travers la dépersonnalisation coloniale ou technocratique, Chamberland nous semble épouser étroitement une conception épiphanique de l'art, telle que Charles Taylor l'a définie dans *Les sources du moi* :

Ce que je cherche à saisir par cette expression, c'est précisément la conception de l'œuvre d'art comme lieu d'une manifestation qui nous met en présence d'une réalité autrement inaccessible, et qui revêt la plus haute signification morale ou spirituelle ; manifestation qui, en outre, définit et parachève aussi quelque chose, au moment même où elle le révèle<sup>159</sup>.

La question demeure : qu'est-ce qui est révélé par Chamberland ? De quelle réalité inaccessible est-il question dans son œuvre ? En plaçant la révolution sous le signe de la communauté, Chamberland plaide pour un humanisme renouvelé, conscient des dangers qui le menacent au sein des dérives de la société démocratique gagnée par les impératifs de la raison instrumentale, que Taylor identifie de la façon suivante :

Le danger ne réside pas tant dans un contrôle despotique que dans la fragmentation - c'est-à-dire dans l'inaptitude de plus en plus grande des gens à former un projet commun et à le mettre à exécution. La fragmentation survient lorsque les gens en viennent à se concevoir eux-mêmes de façon de plus en plus

<sup>158</sup> Dominique MAINGUENEAU, *Le discours littéraire*, op. cit., p.72.

<sup>159</sup> Charles TAYLOR, *Les sources du moi*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2003, p.525.



atomiste, autrement dit, de moins en moins liés à leurs concitoyens par des projets ou des allégeances communes<sup>160</sup>.

Pour éviter le désagrégement de la communauté démocratique, Chamberland appelle radicalement à la participation, à l'engagement, puisque sur l'autre repose tout l'édifice de la civilisation. C'est dans l'aménagement positif des liens entre hommes que réside le salut de la société caractérisée par Taylor, et bien que l'on puisse reprocher à Chamberland son manque de mesure dans les solutions qu'il apporte à ce problème à travers les excès de la contre-culture<sup>161</sup>, il n'en demeure pas moins qu'il touche un point essentiel, que Erich Fromm, à qui nous laissons le dernier mot, a synthétisé mieux que nous aurions pu le faire :

La solidarité des hommes et leur fidélité à l'égard de la vie et de l'humanité, est un principe commun qui doit toujours prévaloir sur le particularisme. En fait, ce principe n'est pas correctement énoncé. Tout amour vrai pour une autre personne a une qualité intrinsèque : car j'aime dans l'autre non seulement l'individu, mais l'humanité elle-même, ou Dieu lui-même comme un chrétien ou un juif le dirait. De même, l'amour de mon pays est un amour pour l'homme et pour l'humanité, sinon c'est un attachement fondé sur l'incapacité d'être indépendant, ce qui est une autre forme d'idolâtrie<sup>162</sup>.

---

<sup>160</sup> Charles TAYLOR, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, coll. « L'essentiel », 1992, p.140.

<sup>161</sup> Citons à cet égard les réserves formulées par Patrick Straram à l'égard du projet de la contre-culture : « La contre-culture ne peut se développer qu'en marge du réel, et pour se suffire hors le réel doit avoir recours à mystique et anarchie, qui à long terme l'éliminent, certains de ses aspects récupérés et les autres abolis » (Bibliothèques et archives nationales du Québec - Montréal, Fonds Patrick-Straram, dossier 391/005/108, Patrick STRARAM, *Réflexions/questionnements : contre-culture ?* f.3, 1975, document inédit, cité par Sylvano SANTINI, « La "bâtardise" de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 70 et ses suites », *Globe*, vol. 14, no 1, 2011, p.64.)

<sup>162</sup> Erich FROMM, *Espoir et révolution*, Paris, Stock, 1970, p.159.

## Bibliographie

### I - Corpus primaire

CHAMBERLAND, Paul, « L'afficheur hurle », dans Paul CHAMBERLAND, *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable et d'autres poèmes*, Montréal, Typo, 2003 (1968), p.93-144.

\_\_\_\_\_, *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie ; poèmes suivis d'une révélation (1966-1969)*, Montréal, Éditions Danièle Laliberté, 1972, 108 p.

### II – Corpus secondaire

CHAMBERLAND, Paul, *Un parti pris anthropologique*, Montréal, Éditions Parti pris, Coll. « Arcane 43 », 1983, 325 p.

\_\_\_\_\_, « Propositions sur l'amour la révolution », *Socialisme 69*, no.17, avril-mai-juin 1969, p.55.

\_\_\_\_\_, « L'écrivain et la révolution », *Liberté*, vol. 13, no. 2, 1971, p.16-19.

\_\_\_\_\_, « Manifeste des enfants libres du Kébek » [1971], dans Joseph Bonenfant (dir.), *Index de Parti pris*, 1963-1968, p.15-19.

### III - Corpus critique et théorique

#### *i – Sur Parti pris et le nationalisme*

ANDERSEN, Benedict, *L'imaginaire national : réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, Paris, La découverte, coll. « Poche », 2002 [1991], 212 p.

BÉLANGER, André J., *Ruptures et constantes : quatre idéologies du Québec en éclatement : la Relève, la JEC, Cité libre, Parti pris*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Sciences de l'homme et humanisme », 1977, 219 p.

GAUVIN, Lise, *Langagement : l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal, Boréal, 2000, 300 p.

\_\_\_\_\_, « Parti pris » littéraire, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Lignes québécoises », 1975, 217 p.

MAHEU, Pierre, *Un parti pris révolutionnaire*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « Arcane 43 », 1983, 303 p.

MAJOR, Robert, *Parti pris, idéologie et littérature*, Montréal, Hurtubise HMH/Cahiers du Québec, coll. « Littérature », 1979, 341 p.

SAÏD, Edward W., *L'orientalisme : l'Orient créé par l'Occident*, Paris, Éditions du Seuil, 1980, 392 p.

*ii – Sur l'engagement, la décolonisation et la négritude*

BERQUE, Jacques, *Dépossession du monde*, Paris, Seuil, 1964, 214 p.

CÉSAIRE, Aimé, *Discours sur le colonialisme*, Paris, Présence africaine, 1962, 72 p.

DENIS, Benoit, *Littérature et engagement : de Pascal à Sartre*, Paris, Seuil, coll. « Points », 2000, 316 p.

DROZ, Bernard, *Histoire de la décolonisation au XXe siècle*, Paris, Seuil, coll. « Points histoire », 2006, 385 p.

FANON, Frantz, *Les damnés de la terre*, Paris, La Découverte, coll. « Poche », 2002 [1961], 311 p.

LAVIGNE, Mathieu, *L'idée de décolonisation québécoise : le discours tiers-mondiste au Québec et sa quête identitaire (1963-1968)*, Mémoire de maîtrise, Département d'Histoire, Université de Montréal, 2007, 257 p.

MEMMI, Albert, *Portrait du colonisé précédé de Portrait du colonisateur*, Paris, Gallimard, coll. « Folio actuel », 1985, 161 p.

POULIN, Mathieu, *Citer la révolte : la reprise québécoise du discours de la décolonisation francophone*, Mémoire de maîtrise, Département de littératures de langue française, Université de Montréal, 2009, 148 p.

SARTRE, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Essais », 1948, 307 p.

\_\_\_\_\_, « L'Orphée noir », dans *Situations III*, Paris, Gallimard, 1949, p.234-270.

*iii – Sur la contre-culture*

BEAUDRY, Jennifer, *Vers une scène commune : rapports croisés entre poésie et chanson chez Raoul Duguay (1966-1970)*, Mémoire de maîtrise, Département de littératures de langue française, 2010, 118 p.

DUCHASTEL, Jules, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », dans DUMONT, Fernand, Jean HAMELIN et MONTMINY, Jean-Paul (dir.), *Idéologies au Canada français : (1940-1976)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 208-211.

MARCUSE, Herbert, *Éros et civilisation : contribution à Freud*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 239 p.

\_\_\_\_\_, *L'homme unidimensionnel : essai sur l'idéologie de la société industrielle avancée*, Paris, Minuit, coll. « Arguments », 1968, 281 p.

MARTEL, Xavier, *Le parcours de Patrick Straram et son inscription dans le roman La faim de l'énigme*, Mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2009, 146 p.

ROSZAK, Theodore, *Vers une contre-culture : réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, 318 p.

RUBIN, Jerry, *Do it : scénarios de la Révolution*, Paris, Seuil, coll. « Combats », 1971, 271 p.

SANTINI, Sylvano, « La "bâtardise" de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 70 et ses suites », *Globe*, vol. 14, no 1, 2011, p.53-75.

#### *iv - Critique littéraire*

BIRON, Michel, François DUMONT et NARDOUT-LAFARGE, Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2007, 689 p.

BOUCHARD, Jacques, « Paul Chamberland : inexplicablement restait la poésie », *Études littéraires*, vol. 5, no 3, 1972, p.429-446.

BRAULT, Jacques, *Chemin faisant*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2003, 162 p.

BROCHU, André, « Préface à Terre Québec », dans *Terre Québec*, suivi de *L'afficheur hurle*, de *L'inavouable et d'autres poèmes*, Montréal, Typo, 2003, p.9-14.

DUMONT, François, *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie, 1945-1970*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1993, 248 p.

HAREL, Simon, *Le voleur de parcours : identité et cosmopolitisme dans la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, XYZ éditeur, 1999, 334 p.

LAROSE, Karim, *La langue de papier : spéculations linguistiques au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Espace littéraire », 2003, 446 p.

MARCOTTE, Gilles, *Le temps des poètes : description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, Éditions HMH, 1969, 247 p.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 1998, 243 p.

POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème : discours social et poésie au Québec de 1948 à 1953*, Québec, Éditions Balzac, coll. « L'univers des discours », 1992, 455 p.

#### v - Théorie linguistique et pragmatique

BENVENISTE, Émile, *Problèmes de linguistique générale II*, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1974, 345 p.

CHARAUDEAU, Patrick, *Langage et discours : éléments de sémiolinguistique*, Paris, Classiques Hachette, coll. « Langue, linguistique, communication », 1983, 175 p.

DUCROT, Oswald, *Le dire et le dit*, Paris, Minuit, coll. « Propositions », 1980, 237 p.

MAINGUENEAU, Dominique, *Manuel de linguistique pour les textes littéraires*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, 358 p.

\_\_\_\_\_, *Le discours littéraire : paratopie et scène d'énonciation*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2005, 262 p.

REBOUL, Olivier, *Langage et idéologie*, Paris, Presses universitaires de France, 1980, 228 p.

#### IV – Autres ouvrages consultés

ADOTEVI, Stanislas, *Négritude et négrologues*, Paris, 10-18, 1972, 307 p.

AQUIN, Hubert, *Blocs erratiques*, Montréal, Typo, coll. « Essais », 1998, 333 p.

ARENDETT, Hannah, *La crise de la culture*, Paris, Gallimard, 1989, 380 p.

BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1972, 187 p.

\_\_\_\_\_, *Mythologies*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1957, 233 p.

CHAMBERLAND, Paul, « Une parole réfractaire », dans Georges LEROUX et Pierre OUELLET (dir.), *L'engagement de la parole*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2005, p.190-194.

\_\_\_\_\_, *Une politique de la douleur : pour résister à notre anéantissement*, Montréal, VLB éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2004, 285 p.

\_\_\_\_\_, *Terre souveraine*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1980, 78 p.

\_\_\_\_\_, *Demain, les dieux naîtront*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1974, 284 p.

DERRIDA, Jacques, *La voix et le phénomène*, Paris, Presses universitaires de France, 1967, 117 p.

FROMM, Erich, *Espoir et révolution : vers l'humanisation de la technique*, Paris, Stock, 1970, 185 p.

FOUCAULT, Michel, *Dits et écrits : 1954-1969*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 1994, 405 p.

KEMEID, Olivier, Pierre LEFEBVRE et RICHARD, Robert (dir.), *Anthologie Liberté : L'écrivain de la cité : 50 ans d'essais*, Montréal, Le Quartanier, 2011, 467 p.

MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, coll. « Poésie », 1998, 257 p.

RANCIÈRE, Jacques, *Aux bords du politique*, Paris, Gallimard, coll. « Folio essai », 1992, 302 p.

TAYLOR, Charles, *Les sources du moi : la formation de l'identité moderne*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal compact », 2003 [1989], 712 p.

\_\_\_\_\_, *Grandeur et misère de la modernité*, Montréal, Bellarmin, coll. « L'essentiel », 1995, 151 p.