

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Les Poètes de la musique

André-G. Bourassa

Numéro 11, septembre 1978

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/40355ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)

1923-239X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bourassa, A.-G. (1978). Les Poètes de la musique. *Lettres québécoises*, (11), 32-37.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1978

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

<https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

érudit

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

<https://www.erudit.org/fr/>

Les Poètes de la musique

Les panoramas de la poésie québécoise actuelle se multiplient. Je pense à ceux de Guy Robert, de Philippe Haeck et de Clément Moisan. J'aimerais en dire un mot avant de parler de quelques poètes musiciens.

L'expression « poésie sauvage » qui sert de titre à Guy Robert¹ pour désigner la production québécoise des dernières années ne me convainc pas, dans la mesure où, récupérée de Borduas, elle perd de son sens au fur et à mesure que, dans cet article paru dans la *Revue d'esthétique*, elle devient allégorie et même anecdote. Il y a vraiment mauvais goût à comparer, pour prolonger l'image, Robert Charlebois aux Indiens du massacre de Lachine, Pauline Julien à une Madeleine de Verchères spécialiste de la prise du sauvage et Diane Dufresne à Kateri Tékakouita (p. 146). Cette dernière a été mieux comprise par Leonard Cohen². Quant au sens du mot « sauvage », il aurait fallu s'en tenir à celui que retient Mikel Dufrenne, de la même *Revue d'esthétique* : « ce que Merleau-Ponty appelle l'être sauvage, l'union orgasmique dans une même chair du sujet et de l'objet »³. Pareille définition excluait bien des poètes québécois qui n'entrent pas dans cette catégorie. Il était indécent, par exemple, de fourrer la poésie d'André Beaudet parmi les marginaux (p. 153) et d'affubler sans autre nuance Patrick Straram, Denis Vanier et Lucien Francoeur de l'épithète « californicateurs ». L'entrée de Francoeur à l'Hexagone et chez Seghers aussi bien que la production de Beaudet à *Brèches* et de Straram à *Chroniques* dénotent plus, quoi qu'en dise Robert, que des entreprises « réservées à des cercles d'initiés » (p. 152).

Les coupes que Clément Moisan propose, lui, dans la poésie de 1960 à 1977 (rhétorique, mystique et musique) sont intéressantes, même si un poète comme Raoul Duguay figure dans les trois catégories⁴. Mais elles excluent une persistance du politique qui n'est pas terminée avec la génération de l'Hexagone et de Parti pris dont la production est plus intense que jamais et qui se sont récemment réunies. J'en ai tout de même un peu contre le mot « mystique » pour désigner les utopistes et les contre-culturels dont plusieurs me paraissent plutôt des surréalistes⁵ : le surréalisme n'est pas « surnaturel » et certains de ceux qui se situent dans son aval⁶ sont nettement matérialistes.

Philippe Haeck, lui, dans un article du numéro spécial que le *Magazine littéraire* a consacré au Québec⁷, divise aussi la période contemporaine en trois (après celles de l'automatisme et de la prise de parole) : la mosaïque contre-culturelle, la théorie/l'écriture, l'utopie. Les termes sont peut-être plus justes que chez Moisan, mais la division plus floue : la contre-culture et l'utopie se recoupent souvent et toute la catégorie des poètes musiciens s'effondre sans laisser de traces. C'est de cette catégorie que j'aimerais parler ici, ajoutant quelques noms et quelques titres récents à une famille de poètes qui a commencé quelque part autour de Félix Leclerc ou peut-être même de la Bolduc (selon la conception qu'on se fait de la poésie).

Le texte des chansons est précaire, en ce sens que trop souvent on ne lui accorde pas assez d'importance ou même on l'oublie. J'ai vu des étudiant(e)s chanter par cœur « Quand vous mourez de nos amours » de Gilles Vigneault ou « Lindberg » de Claude Pélouin et Robert Charlebois mais buter sur le sens d'une image et même d'une phrase. Qui donc prête attention à la présence de Claude Pélouin, de Réjean Ducharme ou de Claude Gauvreau derrière la voix de Robert Charlebois ? À Françoise Mallet-Joris derrière Marie-Paule Belle ? À Étienne Roda-Gil derrière Julien Clerc et Mortimer Shuman ? Ce ne sont pas là des paroliers mais de véritables poètes qui méritent qu'on s'arrête à leur texte même s'il arrive que la modernité d'une chanson soit plus évidente

côté musique que côté paroles. Or quelques productions récentes, pour peu qu'on veuille les écouter, s'imposent par la qualité de leurs textes.

Robert Garceau

Je commencerai par le moins connu, Robert Garceau⁸, qui, ces derniers mois, s'est mérité quatre prix (texte et musique), a été chanté chez Clairette et à l'Iroquois, au Théâtre de l'Île de Hull et au Festival d'été de Québec. Garceau ne cherche pas à faire « québécois » au sens où il n'exploite pas la veine nationaliste — sauf pour deux chansons : *Le Rebelle* et *La Belle*, sorte de *Terre-Québec* où la patrie est femme et où l'attachement à la terre est dit en termes charnels. Pour le reste, on est beaucoup plus près de ce qui lui sert de modèle depuis dix ans : les voyages intérieurs et le ton « folk » agressif des Bob Dylan et Tim Buckley, les grands charrois de Jacques Brel et Léo Ferré ou, le plus souvent, les airs feutrés et un peu surréels de Leonard Cohen.

La poésie est parfois centrée sur elle-même, par une sorte de mise en abîme comme on en trouve dans le premier disque d'Harmonium : il chante le chanteur, c'est-à-dire le trouvère, le ménestrel, le fou, le troubadour, l'enchanteur Merlin, le magicien, le Pierrot. Car la quête de soi n'est finie pour personne, à plus forte raison pour ceux qui sont portés sur la scène, alors que non seulement ils se trouvent des traits exhibitionnistes mais qu'ils font et feront l'objet constant de la critique publique. J'aime, de Garceau, ces vers d'un poème difficile où il lance la clé à ceux qui voudraient bien tenter d'ouvrir la porte aux secrets, porte qu'il ne sait ou n'ose peut-être ouvrir lui-même (*Tous les oiseaux sont noirs*) :

*mais les gens tournent en silence
et pendant la dernière danse
j'ai retrouvé la clé du grand charnier
je te l'envoie avant que d'oublier.*

Garceau a besoin qu'on l'interprète, aux deux sens du terme. Que, dans la salle, on le comprenne et l'aide à faire l'inventaire de ses images ; que, sur scène, on le chante et on le joue (ce que fait Denis Lozier). Mais ses chansons sont moins centrées sur un inventaire individuel de l'inconscient que sur un inventaire collectif. Elles sont centrées sur la société. Par exemple, il massacre les « démocrasses » et décrit en termes violents nos foules de consommateurs :

*Quand crevèrent les saisons
tous les bourgeois de la place
les pansus, les démocrasses
ont pendu Cyrano à son balcon [: :]*

*c'est la fête au Grand Marché Centième Avenue
fonctionnarisée
des phallus en tour Eiffel
Diogène dans sa bouteille
un cerveau mal lavé
Mais la bouche de Ravachol
dans la cohue de foule folle
continue de crier dans son panier
vous ne me pliez pas vous me briserez (Ibid.)*

Il est par ailleurs toute tendresse pour ceux que la société a rejetés, pour les marginaux. Comme dans la chanson *Marie-Anne Belle* sur une suicidée inconnue ; comme quand il parle du célèbre anarchiste Ravachol ; comme quand il chante ce « robineux » du quartier (*Coeur de pomme*) :

*Tu viens d'un soupir de lune
l'âme tranquille et sans fortune
trop loin déjà pour ramener
des souvenirs enguenillés
et tu veux bien que l'on te nomme
fond de bouteille et coeur de pomme [. . .]*

*tu vois passer dans leur dimanche
des gens bardés de circonstances
ils te repoussent laissant aux autres
les appétits de bon apôtre.*

Bien sûr la poésie de Garceau est rimée, parce que la chanson sans la musique de la rime est trop difficile ; elle est trop difficile aussi sans un rythme régulier, d'où ce minimum de mesure. C'est une poésie de l'oreille et non de l'oeil, ce qui exclut les jeux de blancs et de calligraphies⁹ qui font place aux jeux de silences et à la mélodie. Par ailleurs, un symbole revient, celui du poing levé ; mais je note que pareilles images agressives sont toujours associées à une image correspondante de tendresse. Ce qui dit assez bien qu'on a affaire à un esprit organisé et non pas à un vague contestataire en mal de puissance. Je le vois avec *Le Rebelle* et *Dans le coeur de la ville* (que je cite dans l'ordre inverse) :

*Y'a des mains qui se ferment un peu plus
et ça fait des poings comme des diamants
à lever contre ciel et tourments [. . .]*

*Et moi j'ai levé mon arme
d'une rengaine je me souviens
et moi j'ai levé mon âme
attend on se r'verra demain [. . .]
l'hiver est rouge à ma fenêtre
et le printemps s'est fait petit
mais je dirai à tous tes frères
que tu es revenu ici.*

La ville, avec ses rues, ses maisons, ses escaliers, lui a inspiré ses chansons les plus puissantes. Rien d'une bucolique des Séguin dans la chanson *Dans un coin d'escalier*, par exemple. Cette chanson nous donne tout ensemble l'identification au Pierrot et cette capacité d'allier révolte intérieure et amour¹⁰ :

*Je ne suis pas brave et je cligne des yeux
mes armées en déroute ça n'a fait pas très sérieux
et au coeur de l'exil n'oublie pas d'oublier
que le tout se confond dans un coin d'escalier*

*Archimède a crié puis son cri s'est enfui
le poète se meurt sa voix n'est pas d'ici
et les milliers d'étoiles qui vous tournent le dos
la beauté d'un damné à genoux s'il le faut
tu murmures à l'oreille ça vaut pas d'pleurer
si le tout se confond dans un coin d'escalier*

*on a tiré rideau c'est pour mieux se cacher
on a puni la lune d'avoir trop regardé
et Pierrot est tombé comme ça pour rien.*

Elle est un peu étrange cette alliance du Ravachol et du Pierrot, mais elle correspond à l'alliance de la violence et de la tendresse. Le poète est de l'âge des étudiants qui ont vécu les contestations d'octobre 1968 et les grèves de l'UQAM, de l'âge aussi de ceux qui ont vécu les grandes oppositions des jeunes Américains (puis des jeunes du monde entier) à la guerre du Viet-nam. De ceux qui ont préféré quitter leur Chicago et leur New York et venir faire connaître jusqu'ici leurs héros Dylan et Buckley, venir nous faire connaître notre Cohen ! Qu'il soit à l'écoute de son quartier, comme dans *Second degré*, ou à l'écoute de ses rêves, comme dans *Rêves*, Garceau est ouvert aux personnages qui habitent à la fois en lui et hors de lui :

*J'entends rire les pleurs dans ton quartier
ce long détour pour coucher à mes pieds
n'était-ce qu'un hasard ou bien la peur de te blesser
hé la vertu se socialise et s'endort
hé les coulisses de toute une vie comme décor*

* * *



Robert Garceau

*Rêve de châteaux
de châteaux magiciens
dans des pays lointains
accrochant leurs crênaux
aux nuages-merlins ;
des souverains-pipeaux
bonnes fées et lutins*

*Rêve de Pierrot [. . .]
Je n'ai pas de plume
je n'ai plus de mots . . .*

Sylvain Lelièvre

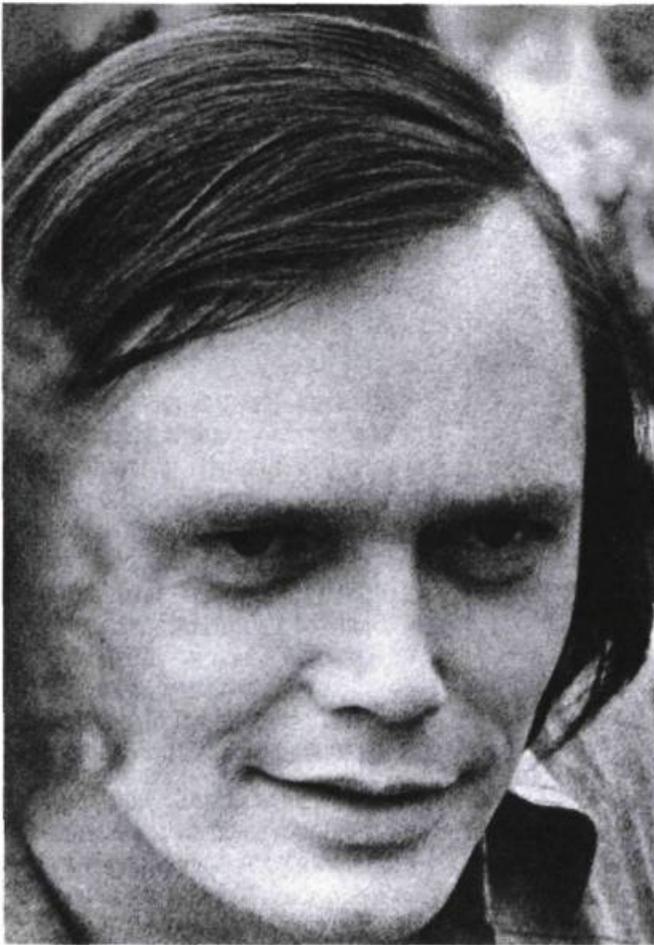
Quand il s'agit de poètes, on parle trop rarement de Sylvain Lelièvre. Les paroles de ses chansons n'ont peut-être pas la vigueur de celles de Félix Leclerc ou de Gilles Vigneault, mais elles manifestent nettement un intérêt marqué pour la question même de l'écriture. C'est là une interrogation qui, chez lui, revient partout, sans doute pour les mêmes raisons que chez Garceau. Comme dans le disque *Programme double*¹¹ :

*mais qui saura jamais
le poids de nos chansons
mais qui saura jamais
qu'elles n'auraient pas de voix sans toi
qu'elles n'auraient pas de mots
qu'elles n'auraient pas de sons.*

La chanson *Aquarelle* dit assez bien, sur le même mode conditionnel que la précédente, la difficulté en même temps que le besoin de dire, de chanter. Avec cette image des mots gelés empruntée à Rabelais :

*la rivière est blanche et les mots gelés
je voulais t'offrir une chanson douce
n'en retiens ma mie
que le mot été*

*je voulais t'offrir une chanson belle [. . .]
de mots inventés, de notes nouvelles
qui diraient de nous : « Mais c'est pour toujours ! »
mais je ne sais rien que des ritournelles
ce « toujours » ressemble à tous les toujours.*



Les airs de Garceau me paraissent plus variés, les paroles plus serrées, mais il y a de nettes parentés entre ces deux « chansonniers », tant dans l'image du pays qui se fait de plus en plus agressive chez Lelièvre (*Le Fleuve*) que dans celle du Pierrot :

*sur le bureau
mon dactylo
cherche des mots
qui riment en - o - .*

Le dernier disque, intitulé *Sylvain Lelièvre*¹², est plus vigoureux que le précédent sur ce point. Comme cette *Lettre de Toronto* sur l'américanisation de la chanson québécoise que les gens de lettres françaises ont trop longtemps jugé de haut (« un genre mineur ») et n'ont guère défendue :

*prends pas ça mal j'aime encore tes poèmes
mais c'est fini le trip des boîtes à chansons [. . .]
j't'envoie les mots d'une toune que je viens d'écrire
c'est pas ma faute chu meilleur en anglais
mais si des fois tu pouvais me la traduire . . .*

Violence dans *Hiroshima*, dévastation dans *La Vitre vide*, nostalgie dans *Notre chambre* : une poésie qui devient même cynique en décrivant d'une façon qui n'est pas des plus fictive les exploits à l'Olympia d'un chanteur du Québec qui ne veut plus chanter créole¹³ (*Le Chanteur indigène*) :

*il a compris le commerce exotique
où l'on vend en bibelots son peuple et sa musique [. . .]
mais le rideau est tombé lorsque la foule folle
lui réclame à grands cris d'autres rythmes créoles.*

Lelièvre ne cède pas à la facilité ou à la mode et c'est même un thème de ses chansons qui se ressentent des sollicitations reçues.

Vigneault

Il vient de paraître une thèse bibliographique volumineuse sur Gilles Vigneault¹⁴, dont on se doutait bien qu'il était prolifique. Et Vigneault lui-même vient de faire paraître *Silences*¹⁵ (paradoxe !) où sont réédités ses premiers recueils, *Étraves* (1959) et *Balises* (1964) auxquels s'ajoutent des poèmes et chansons plus récents : *Anciennes rimes* (1965), *Exergues* (1971), *Natashquan* (1976) et *À l'encre blanche* (1977). Le recueil se présente de façon superbe, à la manière des plus belles réalisations des Éditions de l'Arc (devenues Nouvelles Éditions de l'Arc) : je pense aux *Mains de sable* de Cécile Cloutier (1960) ou à *Mon cœur chargé à blanc* de Marcelle Desjardins (1963).

Le souffle est large, l'écriture variée, dans *Étraves*, même si le souffle du large donne l'impression que la mer a mis du temps à sortir du citadin et n'en est jamais tout à fait sortie :

*Aussitôt arrivé en ville
J'ai sorti ma maison de ma poche
Et c'était un harmonica (p. 22)*

*C'est que la maison morte
A rendu l'âme et que son âme
Se promène toute nue dans le froid de la nuit (p. 42)*

*J'ai quelque part au fond de moi
Le doux regret d'une maison (p. 44)*

L'écriture est parfois trop proche de formules anciennes qui n'ont rien de québécois ni de moderne. Elle fait montre d'une formation livresque commune à la plupart des écrivains et artistes d'une génération qui a dû se faire elle-même avec, fort heureusement dans son cas, plus de succès que d'erreurs. Ce sont galanteries un peu médiévales de damoiseaux et demoiselles (c'est le temps de regretter la « poésie sauvage ») que ces aubades ou sérénades :

*Les heures ne sonneront plus
Au beffroi de la Haute Tour
Maintenant que l'horloge a sonné à la lune (p. 62)*

*Et j'ai offert à ma mie
Le bouquet du monde (p. 73)*

*Où votre doigt s'est-il fané
Que vous l'avez abandonné
Est-il dans le cou d'un moineau
Où donc est passé votre anneau ? (Madrigal, p. 76)*

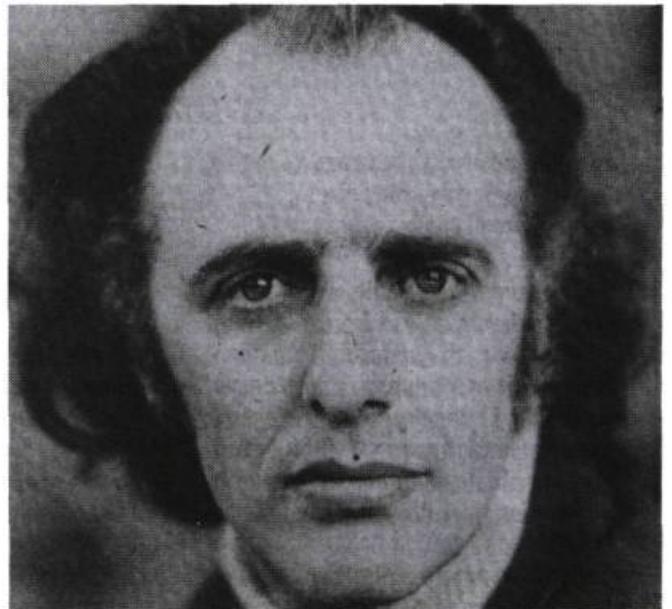


Photo Birgit

Guy Robert n'a retenu de Vigneault que le métis Jack Monoloy . . . cela servait son argument. Mais on est plus près du surréalisme quand, par exemple, le poème parle de la beauté convulsive comme les romantiques en ont tant donné de modèles :

*Mourir pendant qu'un air de flûte
Dessine au loin son arabesque
Ne pas mourir . . . mais mourir presque*

*Cela se dit mourir ma belle
Cela se dit mourir d'amour (Chanson vieillot, p. 90)*

À côté de ces quelques textes volontairement vieillots on trouve souvent, chez Vigneault, des formules beaucoup plus modernes, comme par exemple cette *Scène* qui constitue, dans un double sens (à cause du mot scène chez l'homme de scène et à cause du livre évoqué dans le livre) une mise en abîme :

*Dans la maison tout endormie
Une femme lisait un livre
Où il était encore question
D'une maison qui sommeillait
Autour d'une femme perdue
Dans les pages d'un livre rare [. . .]*

*Dans la maison tout occupée
À recommencer de se vivre
Une femme s'est endormie (Scène, p. 117)*

Les coordonnées socio-politiques de Vigneault sont des plus justes et la jeunesse québécoise l'a bien reconnu qui lui garde une faveur qu'elle aurait autrement tendance à refuser compte tenu des conflits de génération. Cette justesse de Vigneault, je la trouve dans des poèmes comme *Les Poètes* ou *La*

Raoul Duguay

Raoul Duguay est « tout un numéro », dans tous les sens du terme. À la fois spectaculaire et indéchiffrable. Même son nom, qui se permute en Luoar Yaugud ! On connaît le Duguay des livres et j'ai déjà eu l'occasion de parler ailleurs du Duguay des premiers disques¹⁶. Je m'arrêterai ici au Duguay de *M*¹⁷ et de *Vivant avec Tôullmônd*, à l'intention de ceux pour qui la poésie ne s'arrête pas à l'oeil.

Il y a quelque chose du grand-prêtre chez Duguay infoniateur comme chez Péloquin zirmate. On l'a traité de fasciste (encore dernièrement dans la préface de Denise Boucher au recueil de Francine Déry, *En beau fusil*). Mais le grand-prêtre continue d'officier avec tant de monde à sa messe (comme récemment au Théâtre Saint-Denis) qu'on en perd son latin. Des gens y viennent sans doute uniquement au cas où il tiendrait encore comme hier un langage de petits « wézos ». On n'échappe pas, dans de telles salles, à la présence d'amateurs d'états seconds qui ont besoin d'une vedette qui leur parle en langues comme quaker en transes.

Fort heureusement, le disque rompt en partie avec ce qui a failli (bien malgré Duguay, je pense) devenir une religion. On n'emploie pas impunément les mots sacrés et le langage ésotérique. Mais déjà *allô toulmônd* comportait des souvenirs d'enfance en Abitibi emmêlés de « reels » qui contrastaient avec l'aspect religieux des tonalités grégoriennes et du vocabulaire ecclésiastique. Ce n'étaient là, j'en suis sûr, que recherches sur l'imaginaire d'une enfance de colonisé, recherches servies à la moderne par celui qui connaît les expérimentations verbales des lettristes aussi bien que les expérimentations musicales des héritiers de Varèse et de Satie.

M cherche plutôt du côté des tonalités des poèmes et des musiques de la fin du Moyen âge et du début de la Renaissance, d'une part, et des musiques et paroles cosmiques, d'autre part. L'écart est considérable, mais ce n'est pas la moitié de sa force. Car Duguay est un fameux casse-cou de se risquer à mettre sur un même disque des titres assez compliqués pour décourager un typographe, à côté de chants dont la simplicité rappelle les interprétations vocales de Jacques Douai ou les productions de l'ensemble Gervaise.

Si je ne réagis pas très positivement aux mutations et permutations cosmiques du disque, j'ai moins de réticences aux jeux dadaïstes ou plutôt lettristes de *L'L* :

Lame qui font bien voir que le poète de *Balises* s'est éloigné des madrigaux pour discuter de la formule d'André Breton :

*Mon voisin est marié
Il a quatorze enfants
Il fait depuis quinze ans
Des poèmes d'acier
Et de béton armé (p. 222)
Il n'y a pas longtemps
À Celui qui disait
Le poète est là pour changer le monde
Je répondais que la poésie
Est une lame
À couper le pain des jours de l'homme
Et qu'il n'en faut point faire une épée
Et je trouvais que mon image n'était pas mauvaise*

*J'avais tort. Énormément tort
Et je le dirai si fort
Que pour trancher le pain des jours qui viennent
Je forgerai lame nouvelle
Plus coupante que belle
Plus vive que sonore
De quelque criarde chanson
Qui couchera dans l'oreille populaire. (p. 223)*

Il fait bon de voir dans quel sens et combien tôt s'est réorienté le projet poétique de Gilles Vigneault.



*Illl arrivv de la villl
illl s'exilll sur une illl
illl est tranquilll ses pupilll scintilll
illl la voit cette filll
si fragilll que brindilll habilll
illl vacilll soufff sur ses chevilll*

*ô belll oiselll toi qui m'ensorcilll
seul je suis roi sur cettl illl.*

Le ton ancien de certains poèmes (qu'on retrouvait ici dans « oiselll » — atteint quelque chose de très beau dans *Papillon*, même si cette image d'envol et d'oiseau qui s'y répète ramène une des chaînes d'images les plus discutables chez Duguay, parce qu'elle perpétue le « trip » agaçant du « wézo ». Mais dans ses inversions à l'ancienne aussi bien que dans sa tonalité, la chanson nous présente un Duguay nouveau, cultivé, attaché à ses études musicales :

*Au printemps dedans les prés
De primevères parsemés
Un nymph' change de peau
Dans son beau tombeau de soie enroulée
(. . .)*

*Papillon grace des cieux
Bois la liqueur d'ambroisie
Sème' les parfums de la vie
Dans les coeurs laisse ton feu doux embraser.*

Un texte comme celui-là ne passerait guère la critique s'il n'était chanté dans une tonalité médiévale. Il y a là une naïveté qui dépayse mais qui ne peut être que voulue quand on sait de quelle modernité Duguay est capable. J'aime mieux pour ma part, la simplicité de certaines des chansons de *Vivant avec Tôullmônd*¹⁸, spécialement celles dont les mélodies sont de Guy Richer, comme *Les Saisons* (rendue célèbre par les Séguin) ou *L'L* (repris de M). *Vivant avec Tôullmônd* reprend plusieurs textes réussis, comme *La Bitte à Tibi* et *Le Voyage* (sur une musique de Michel Garneau) qui sont tirés de *Allô Toulmond*. Il ne me plaît pas tellement qu'on mêle à certaines chansons des arrangements qui font paraître Duguay comme une espèce de Swami et mêlent mystique et poésie. Mais on ne peut résister à sa chanson *Le Temps* (tout en pensant que des inconnus comme Robert Garceau n'ont rien à envier à des gens plus célèbres dans le métier) :

*Le temps
S'en va tout temps
Quand cé le temps
De rester là
Avec sa femme
Et ses enfants
À la maison
Bin tranquil' ment
(. . .)
Les temps
Les temps sont mûrs
Pour vivre ensemble
Une autre vie
Plus intérieure
Où le bonheur
Ne coûte rien
Et vient du coeur.*

Péloquin

Chez Duguay, coeur rime donc avec bonheur. Claude Péloquin, dans le disque qu'il vient de rééditer, *Monsieur l'indien*, ne rime pas, ne chante même pas. Il se donne en spectacle sur le plateau du disque, avec arrangements musicaux de Jean Sauvageau et participation des groupes Listarlet et Théâtre du bonhomme sept-heures.

À vrai dire, Péloquin, ces temps-ci, se réédite. Réédition complète de ses textes anciens sous le titre de *Premier tiers*. Trois tomes sur cinq ont déjà paru chez Beauchemin avec une édition courante de *Inoxydables* (dont une édition de luxe a été présentée par La Frégate dans un boîtier sculpté par Jordi Bonet — le Bonet de la murale du Grand Théâtre). Péloquin est même rentré, après un an de tractations à Paris, avec des engagements écrits de J.J. Pauvert en vue d'éditions et rééditions. Il compte passer l'année à écrire sur ses préoccupations créatrices. J'ai déjà eu l'occasion de dire ce que je pense du *Premier tiers* qui date déjà de plus d'un an¹⁹. J'aimerais m'arrêter ici aux disques *Les Chants de l'éternité* et *Monsieur l'indien*²⁹.

Le dernier paru, *Monsieur l'indien*, est en réalité une réédition de *Laissez-vous embrasser où vous avez mal*, de 1972. La première page, intitulée précisément « Monsieur l'indien » est « en l'honneur de tous les déracinés du monde par la civilisation ». C'est le morceau le plus célèbre du disque et son texte nous est transcrit pour la première fois. Péloquin y faisait voir sans équivoque sa position sur la question indienne, position qui, pour avoir été mal comprise lors d'une manifestation monstre, à propos de la baie James, lui avait valu de graves ennuis.

Péloquin n'est pas un « nationaliste » au sens étroit du terme. Une scène de révolution mexicaine, *Émiliano*, le dit clairement :

— « *Émiliano, la révolution . . .* »
— « *Mais quelle révolution ? La seule révolution c'est le combat contre la mort.* »
— « *Pis le combat contre la mort, ça ne se fera pas en faisant sauter des trains . . .* »
— *Émiliano, les frontières c'est des hémorroïdes autour d'une inflammation nationaliste.* »

C'était très habile, avec ce petit accent espagnol (revolucion, inflamacion, nacion) de nous faire ainsi passer un . . . Québec. Habile aussi de nous passer en anglais certains messages dont la portée déborde largement la notion de nation : « my baby had enough of pills » (*Stérilization*) et « Life goes on at the end of the drain » (*Down the drain*). On peut toutefois se demander si notre culture francophone est assez vigoureuse pour que nos poètes publient ainsi en anglais deux textes sur huit. Mais les amateurs de musique ancienne porteront surtout attention au choral *Les Grands silencieux* qui est superbe et dont les textes surréels sont chantés sur des airs qui suivent les traces de Palestrina.



LES CHANTS DE L'ÉTERNITÉ, dont on annonce une version anglaise à être distribuée aux USA, correspond davantage à la dernière manière de Péloquin puisqu'il est consacré tout entier au combat contre la mort. Non pas combat irréaliste de quelqu'un qui croit que la mort va disparaître, mais combat de quelqu'un qui croit qu'on peut continuer à force de recherches à reporter de plus en plus loin l'espérance de vie. Une carte récente, distribuée par L'ACDI, nous montre que bien des pays ont encore une espérance de vie d'une trentaine d'années. Pour Péloquin, trente ans, ce ne devrait être que le premier tiers. Certains poèmes, comme *Même si* et *Apocalypsus*, posent le problème d'une vie absurde, la nôtre telle que nous la vivons actuellement. D'autres, beaucoup mieux rendus d'ailleurs, posent les bases d'un monde meilleur, d'un monde où les poètes auront raison. Comme dans *Magnétique* :

*On est uniques
et on est beaux
la vie commence
une vraie vie

On a le temps
tout est calme
c'est la faillite
de la souffrance.*

Garneau

Michel Garneau vient d'endisquer : *J'ai une chanson qui me gratte la gorge*²¹. C'est assez éprouvant à écouter d'affilée. J'avais la curieuse impression que c'était toujours la même chanson qui durait sur les deux faces de chacun des deux disques. Comme il s'agit d'un poète dont l'oeuvre est généralement remarquable (on sait qu'il s'est vu décerner et a refusé le prix du Vice-roi pour ses publications de 1977) on s'attend à ce que la musique ait autant de chaleur et de vie que les textes : c'est rarement le cas ici. Sauf peut-être dans *Que la beauté est douce* :

*Si j'oubliais ce que je cherche
en moi qui vous ressemble
si j'ai l'air d'être en attente
dites-moi que vous avez le temps.*

Il est pourtant heureux d'entendre enfin chanter des paroles connues par les pièces de théâtre, comme « la chanson d'amour de cul » qui n'est pas banale. Heureux aussi de découvrir un texte assez différent par le ton (phrases plus articulées, idéologies plus engagées) comme dans *Ce qu'il faut comprendre* :

*ce qu'il faut comprendre aussi c'est que son « indépendance »
n'a jamais mais jamais nui à un seul pays
ce qu'il faut comprendre
c'est que le pire est fait
qu'il ne nous reste vraiment
qu'à faire le meilleur.*

Notes

1. Guy Robert, « La Poésie sauvage au Québec », *Il y a des poètes partout, Revue d'esthétique*, 1975, 3/4, coll. 10/18, no 1001, p. 132-163.
2. Leonard Cohen, *Les Perdants magnifiques*, Coll. 10/18, no 775, 1972, p. 11 et sq.
3. Mikel Dufrenne, « Peindre toujours », *Peindre, Revue d'esthétique*, 1976/1, coll. 10/18, no 1047, p. 22.
4. Clément Moisan, « La Littérature québécoise contemporaine 1960-1977, I. La Poésie », *Études françaises*, vol. 13, no 3-4, oct. 1977, p. 279-300.
5. André-G. Bourassa, « Prolongements du surréalisme », *Livres et auteurs québécois* 1974, p. 361-375. Repris dans *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, L'Étincelle, 1977, p. 254-276.
6. Jacques Ferron, « Le Surréalisme québécois, son amont, son aval », *Le Jour*, 30 déc. 1977, p. 24.
7. Philippe Haeck, « La Poésie québécoise aujourd'hui », *Magazine littéraire*, no 134, mars 1978, p. 79-83.
8. On me permettra de reprendre ici quelques extraits d'un compte-rendu sur Duguay, Garceau et Pélouquin, « Des poèmes pour chanter », *Le Droit*, 6 mai 1978, p. 19.
9. Cf. Éliane Formentelli, « Pierre Reverdy : présences du blanc, figures du moins », *L'Espace et la lettre, Cahiers Jussieu* 3, 1977, coll. 10/18, no 1180, p. 257-284.
10. Colette Duhaime, « Robert Garceau : 3 des 10 meilleures chansons du Québec », *Le Droit*, 30 juin 1978, p. 3A.
11. Sylvain Lelièvre, *Programme double, Presqu'île*, 1976, PE 7503.
12. Id., *Sylvain Lelièvre, Presqu'île*, PE7509.
13. Lucien Rioux, « Entretien insolent avec Robert Charlebois », *Lui*, oct. 1975, no 141, p. 5.
14. Marc Gagné, *Gilles Vigneault*, Biblio-

graphie descriptive et critique, discographie, filmographie, iconographie, chronologie, Québec, PUL, 1977, 976 p.

Les Québécois, qui ont accompagné chacune de leurs récentes crises politiques de manifestations de chants et poèmes et qui, ces dernières années, ont porté au pouvoir des gens d'écriture (journalistes et poètes) ne semblent pas près de renoncer de donner réalité à leurs rêves. Nos poètes musiciens oeuvrent dans ce sens. Ils sont souvent, à leur manière, gens de paroles et gens d'utopie. Pélouquin, qui écrivait qu'il « aime mieux passer pour fou que passer tout droit » n'est pas si bête quand il écrit ces trois lignes de *Concert* :

*Vois la terre promise est ici
tout est réel tout est vrai
dans tout ce que tu as rêvé.*

André-G. BOURASSA

15. Gilles Vigneault, *Silences*, Montréal, Les Nouvelles Éditions de l'Arc, 1978, 366 p.
16. « Duguay ou l'envers et l'endroit », *Lettres québécoises*, no 4.
17. Raoul Duguay, M, Capitol Emi, ST70.054. Musique de Walter Boudreau et Ginette Bellavance.
18. Raoul Duguay, *Vivant avec Tôullmônd*, Capitol Emi, SWBC 70.057.
19. « Le Premier Pélouquin », *Livres et auteurs québécois 1976*, p. 130-134.
20. Claude Pélouquin, *Les Chants de l'éternité*, musique de Michel Lefrançois, Polydor 2424 156 ; Claude Pélouquin, *Monsieur l'Indien*, musique de Jean Sauvageau, Polydor 2424 061.
21. Michel Garneau, *J'ai une chanson qui me gratte dans la gorge*, Montréal, Éd. Le Tamanoir, s.d.

On nous écrit

Les lettres québécoises,
a/s M. Adrien Thério
Station B,
C.P. 1840,
Montréal, Qué.

Monsieur,

Les lettres québécoises n'étant pas uniquement les lettres actuelles, je me permets de vous suggérer une rubrique qui pourrait s'intituler « les lettres anciennes » et où il serait question de la vieille littérature québécoise de notre enfance : 30 arpents, Marie Didace, Pieds nus dans l'aube. *Que cela était aussi bien dit !*

Le retour aux sources ne veut pas seulement dire le retour aux vêtements 1930, aux meubles antiques ou aux recettes de nos grands-mères . . . C'est à croire que nos jeunes écrivains n'ont pas été marqués par quelques « tentatives » de leur père et mère. Il y a bien VLB qui nous rebat les oreilles avec les idées et les contes et les sermons de quelques farfelus du début du siècle . . . Cela mis à part, il me semble qu'il nous serait bon de rester en relation avec les oeuvres sérieuses des défricheurs

— qui n'ont pas comme seule qualité d'avoir été premières, vous le savez bien. Une appréciation nouvelle et dépoussiérée de ces ancêtres établirait peut-être ce lien imperceptible mais réel et consanguin avec les lettres d'aujourd'hui . . .

Dans un autre ordre d'idées, je tiens à vous dire que je suis d'accord avec la critique claire, incisive et truculente d'André Dionne au sujet de « Il n'y a pas de pays sans grand-père », mais (est-ce du même auteur ?) je déplore le style tarabiscoté et ésotérique de l'analyse de la pièce « Ah ah ! » de Réjean Ducharme ; je me dis que cela aurait pu être plus simplement dit. (Les lettres québécoises, Numéro 10, avril 1978.)

De toute façon, cette « Revue de l'actualité littéraire » est intéressante. Persévérez . . . Peut-être que le Conseil des Arts daignera vous entendre un jour.

Veillez accepter, Monsieur, mes salutations distinguées,

Je demeure,

Mimi Panneton

Réponse

Chère Mimi Panneton,

Merci de l'intérêt que vous portez aux *Lettres québécoises*. Ce que vous nous conseillez de faire, nous le faisons déjà dans deux rubriques : *Relectures* et *Les Rééditions*. Ainsi, nous avons déjà parlé de Lahontan deux fois, de Jules Fournier, de Jules-Paul Tardivel, de Claude-Henri Grignon, de Marie Le Franc, d'Arsène Bessette, de Sagard, de Louis Fréchette, et dans le dernier numéro d'Alfred Desrochers. C'est déjà pas mal, ne trouvez-vous pas ? Nous sommes allés même plus loin. Le comité de régie de la revue a accepté une rubrique qui devrait s'intituler : *Lettres inédites d'anciens* qui seraient précédées de commentaires par le responsable de la rubrique. Malheureusement, ce responsable n'a pas encore eu le temps de nous préparer et envoyer ses textes.

Espérant que vous continuerez de nous lire.

A. Th.