

I. La poésie

Clément Moisan

Volume 13, numéro 3-4, octobre 1977

Petit manuel de littérature québécoise

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/036656ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/036656ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (imprimé)

1492-1405 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Moisan, C. (1977). I. La poésie. *Études françaises*, 13(3-4), 279–300.
<https://doi.org/10.7202/036656ar>

la littérature québécoise contemporaine

1960-1977

I LA POÉSIE

CLÉMENT MOISAN

À une étude qui rassemble à peu près tous les poètes dont il sera question ici, Guy Robert a donné le titre : *Poésie sauvage*¹, qui s'inspire des mots de Paul-Émile Borduas : « notre sauvage besoin de libération » (*Refus global*). Le mot est à la mode² et Claude Péroquin va même jusqu'à assimiler les poètes de sa génération aux premiers habitants de ce pays : « C'est vrai qu'on est des sauvages — Et après? Il nous reste au moins ça!³ » Il faut tout de suite dire que cette poésie n'est qu'à demi sauvage, qu'elle n'a rien de très rude, ni de cruel. Elle est même tout le contraire, naïve, volontiers sentimentale et même larmoyante. À la fois hypercultivée et *aculturée*, cette sauvage poésie serait un alliage de primitivisme volontairement entretenu et d'expériences ésotériques recherchées. Mais comme tout s'incarne dans le langage, il est possi-

1. Guy Robert, « La poésie sauvage au Québec », *Il y a des poètes partout*, *Revue d'esthétique*, n° 3-4, 1975, coll. 10/18, p. 132-163.

2. C'est le titre d'un recueil de Jean Larivière, *Sauvage*, Ed. des Foyas, 1972.

3. Claude Péroquin, *Eternellement vôtre*, Ed. du jour, 1973, p. 19.

ble de trouver dans ce domaine un lieu d'exploration qui serve à la description de ce corpus récent. Trois mots permettront un classement arbitraire des poètes : *rhétorique*, *mystique* (sauvage, il va de soi) et *musique*. En dix ans de poésie québécoise (1966-1976) on peut voir resurgir plusieurs des caractères du XIX^e siècle poétique français. Aussi ai-je cité à dessein en exergue de chacune des parties Sainte-Beuve, Flaubert et Balzac qui sont là à la fois pour ce qu'ils disent et pour montrer que nous en sommes toujours à trois âges de l'appréhension (ou de la compréhension) de la poésie, selon qu'on met l'accent sur l'image (ou les figures), le message ou la musicalité.

1. L'âge de la rhétorique

Tel se flatte toujours d'être
un poète qui n'est le plus sou-
vent qu'un magnifique rhéto-
ricien.

Sainte-Beuve

Oh que multiple est écrire
aujourd'hui.

Michel Garneau,
la Plus Belle Ile,
p. 17

« L'écrivain branche et débranche les mots et les phrases au fur et à mesure qu'il avance dans le réseau linguistique, intervenant alors au fils (*sic*) des événements sémantiques qu'il produit (...) Les mots circulent et s'exploitent les uns les autres (non les uns contre les autres) pour un meilleur partage entre la connaissance et d'inquiétantes retrouvailles dans un monde inédit⁴. » Tel pourrait être *a posteriori* (ce texte est de 1972) le postulat qui ouvre l'ère des recherches formelles ou formalistes en poésie québécoise. Mais *a priori* les poètes avaient eu conscience de commencer un travail qui rompait avec une tradition. Aux débuts de la maison d'édition l'Estérel (1966), les principaux auteurs, qui venaient de tous les horizons (l'Hexagone, Orphée, Erta, Parti pris, etc),

4. Nicole Brossard, « Naissance et dispersion du désir », *Liberté*, n° 84, 1972, vol. 14, n° 6, p. 22-23.

s'étaient plus ou moins donné quelques principes équivalant à une doctrine littéraire et un système de valeurs, les deux liés entre eux par le caractère expérimental des recherches poétiques. On peut parler ici d'une nouvelle rhétorique, sorte de formalisation et de théorie, répondant à une pratique totale de la poésie.

L'Estérel et *Quoi* ne firent pas école, mais ils ont marqué les auteurs qui s'y sont trouvés au début, Michel Beaulieu, Gilbert Langevin, Luc Racine, Raoul Duguay et leurs successeurs de *la Barre du jour*, Nicole Brossard, Roger Soublière, Jean-Yves Collette, Marcel Saint-Pierre, Yolande Villemaire, France Théoret. Une fois l'Estérel disparu, ils sont passés pour la plupart aux Éditions du Jour, puis à l'Aurore et enfin aux Herbes rouges. On retrouve ainsi une filiation qui s'étend sur les dix dernières années de poésie québécoise.

En tête du deuxième numéro de la revue *Quoi* (été 1967) le mot *laboratoire* est lâché : « Nous intensifions, depuis peu, le laboratoire ⁵. » Et c'est bien d'expériences de laboratoire dont il s'agit, qu'on publie certes, mais surtout qu'on justifie. Michel Beaulieu décrit la (sa) poésie comme un des gestes quotidiens, « mais un geste codifié selon certaines données extrêmement variables » (p. 8). La poésie est ce que l'encodeur la fait. Raoul Duguay, lui, définit sa poétique de l'*oralité* en la fondant sur les ressources sonores et rythmiques du langage ⁶. Le postulat de base est le suivant : « toute œuvre d'art suppose une technique et même une théorie de cette technique, car toute théorie suppose une technique d'apprentissage capable de l'incarner » (p. 20). Quant à Luc Racine, il propose des « variations (sur un poème de Rimbaud) impliquant une transposition du principe sériel à l'écriture poétique » (p. 40). Sans vouloir « développer une esthétique poétique explicite et globale », il tente « d'exposer les règles assez

5. *Quoi*, vol. 1, n° 2, printemps-été 1967, p. 4. Les références à ce numéro paraîtront à la suite du texte cité.

6. « Mes recherches s'orientent vers une mise en évidence des propriétés psychiques que sous-tendent les formes rythmiques des différents niveaux de sonorités et d'images prises en tant que telles et se manifestant dans la diversité des couches sociales de langages » (p. 22).

strictes de composition élaborées à l'occasion d'une suite de poèmes publiés dans le précédent numéro de cette revue⁷ ». Si l'on voulait qualifier ces recherches, on pourrait prendre le titre de l'essai (critique) de Philippe Haeck : *l'Action restreinte/de la littérature* (l'Aurore, 1975). Haeck d'ailleurs se situerait à la fine pointe de cette tendance formaliste en poésie québécoise (*Tout va bien*, l'Aurore, 1975).

Pour reprendre le mot du titre de Philippe Haeck, il s'agit d'une rhétorique *restreinte*, non seulement dans le choix de ses moyens d'expression, mais aussi dans l'élimination des lecteurs possibles. Michel Beaulieu affirmait dans le numéro de *Quoi* cité plus haut : « Je n'écris pour personne (...) Que personne ne me lise ne change rien à ma vie » (p. 8). Et plus loin : « Je renonce ici une fois pour toutes à la poésie dite facile (...) où ne se retrouve aucune recherche » (p. 9). Sur le premier point, on pourrait croire que Raoul Duguay et d'autres ont, par les spectacles poétiques qu'ils ont montés, atteint un public plus vaste. Mais au niveau de l'écrit, ou du *texte*, le *Manifeste de l'infonie* (Éd. du Jour, 1970) et *Lapokalipsô* (*idem*, 1971) n'ont rien de livres pour *Toulmonde*, selon l'expression préférée du poète. Il ne s'agit pas d'ailleurs de poésie *facile*, comme le laisserait paraître un premier regard jeté sur ce bric-à-brac poétique, mais plutôt de *baba-babellll*, comme l'écrit Duguay, un *babel* sonore et graphique, *audio-visuel*, pour reprendre encore les mots du poète. Collages, jeux de mots, graphismes et dessins, alchimie verbale, diarrhée de vocables et de chiffres disposés en poèmes carrés, triangulaires ou en figures géométriques, tout cela représente une prolifération des ties d'un certain modernisme actuel. D'autres auteurs insisteront davantage sur les matériaux linguistiques : ce que Nicole Brossard appelle la *transgression ludique* « de la bonne syntaxe », qui correspond à celle de l'interdit (sexuel surtout) et « de toutes les idéologies, la dominante plus nécessairement que toute autre⁸ ». Trans-

7. *Quoi*, n° 1, janvier-février 1967, p. 34-38.

8. Nicole Brossard, « Vaseline », *la Barre du jour*, automne 1973, p. 16, cf. mon compte rendu de *Mécanique jongleuse, Livres et auteurs québécois*, 1974, p. 122-125.

gression-jeu, qui suppose risque, d'avatars ou de défaites, mais aussi et surtout plaisir. *Plaisir du texte*, du corps-texte (ou *cortex*, selon l'appellation de Nicole Brossard) qui sécrète des *impressions* ou produit des *pulsions*, pour utiliser le titre d'un recueil de Michel Beaulieu.

Derrière ces activités ludiques, il existe une intention de révolution, qui atteint, on l'a déjà vu, les idéologies, les systèmes de pensée, morale et politique. Contestation et vision du monde. François Charron indique qu'il s'agit du rejet d'une « société qui fonctionne selon un mode de production capitaliste »⁹. Les *conditions de la transgression* s'appuient sur deux points : le *champ textuel*, comme pratique de l'écriture; et le *champ social* comme pratique idéologique (p. 39). Sur ce dernier point, la transgression « est avant tout militante. Elle lutte, saccage, démantèle l'idéologie bourgeoise (...) Ceci implique que les contradictions textuelles soient exacerbées et mises en relation avec les contradictions de classes » (p. 39-40). Six ans auparavant, Luc Racine, dans la revue *Quoi*, définissait de façon à peu près identique, les deux mêmes points : « C'est d'une réflexion sur ces deux points — sort des poètes liés à l'expérience révolutionnaire, particulièrement à l'échec de la révolution, rapprochement de la pensée symbolique et de la pensée conceptuelle par le biais de l'élaboration du principe sériel en musique — que m'est venue l'idée d'écrire une brève suite de variations sur un poème de Rimbaud... » (p. 40).

D'où l'on voit qu'à travers cette décennie rhétorique, les expériences et les réflexions se redoublent, se répètent, et parfois dans les mêmes termes. La configuration obérait à deux pôles d'attraction, reliés l'un à l'autre et souvent confondus; l'un rassemblant les *moyens stylistiques*, l'autre définissant les *objectifs idéologiques* que visent, sans le dire, les premiers. Car la rhétorique n'a jamais été innocente; elle est, outre un moyen d'expression, un moyen de persuasion, ce que

9. François Charron, « Transgression et/ou littérature politique », la *Barre du jour*, automne 1973, p. 34.

les poètes ont nommé plus haut *transgression*. En tête du numéro de *la Barre du jour* portant sur ce sujet, on lit : « Ce texte n'est qu'un jalon dans le parcours de la transgression du texte et en même temps une saisie du texte de la transformation sociale en train de se faire ¹⁰. » À la limite il est impossible de dissocier les deux *pratiques* qui s'emboîtent, s'enferment l'une dans l'autre comme des poupées russes.

La poésie qui en découle (ou en *dérive*, pour ne pas s'écarter du vocabulaire de ces poètes) pourrait être qualifiée de *baroque*, en supposant que celle qui a précédé appartient à une *renaissance*. La stylistique baroque se définirait, de façon très schématique, par l'accent qui est mis sur la forme, le contenant, en vue de la traduction d'un univers paradoxal, contrasté. D'où l'abondance et la complication des figures de rhétorique dans la poésie de l'époque dite baroque, à quoi correspondent ici les recherches de formes et formules inusitées. Le style baroque n'est pas *un*; plutôt un amalgame, un ordre de styles exprimant des attitudes qui ne peuvent se traduire que par ces styles où joue abondamment le hasard désormais contrôlé, maîtrisé. « J'attends que l'écriture permette », dit Nicole Brossard, c'est-à-dire qu'arrive « CETTE ÉCRITURE » (en capitales) qui obéit aux lois du corps :

*ainsi que converge
tout blanc tout texte s'étirant striant la dimension
blanche des choses... (Mécanique jongleuse, p. 20).*

Ou pour citer *Pirouette par hasard poésie* de François Charron (l'Aurore, 1975) :

*voilà à mon tour de vous inventer
l'écriture à tâtons
qui est prête à c'que vous voulez
pourvu que ça perfore
pourvu que ça vous abîme le profond.*

Mais ce n'est pas seulement par leur soumission au hasard (objectif ou subjectif?) que les poètes peuvent être

10. André Baudet, « Sous titre », *la Barre du jour*, automne 1973, p. 10. Ce « texte » est un excellent décalque québécois de Sollers et *Tel Quel*.

rapprochés de l'esthétique baroque, ils marquent eux-mêmes leurs préférences de ce côté. Michel Beaulieu déclare : « J'aime la poésie baroque ; les surréalistes m'ennuient ¹¹. » C'est ainsi marquer une rupture ; les prédécesseurs (Roland Giguère, Paul-Marie Lapointe, Claude Gauvreau) se réclamaient ouvertement du surréalisme, tout en prenant leur distance par rapport au mouvement français ; celui-ci n'exerce plus d'attrait sur les poètes formalistes qui sont plus près de Tristan l'Hermitte que d'André Breton ou même de Paul Éluard. On le note surtout au traitement du thème de *l'errance* chez Nicole Brossard et Luc Racine, qui se présente chez ce dernier comme rêve, sommeil, songe, mémoire et langage. Dans *les Dormeurs*, le mot revient à une fréquence peu commune : « fébrile errance » (p. 20), « haut mal d'errance » (p. 38), « errance depuis le premier jour » (p. 62), « pauvres errances » (p. 83), « cette errance » (p. 119), « j'erre encore » (p. 91). Il n'a d'équivalent que le verbe *dormir* : « portes de jade (...) où nous dormions » (p. 70) ; « nous dormions » (p. 116) et le substantif du titre : « venteux silence des dormeurs » (p. 22) ; « le corps des dormeurs » (p. 133). Les *dormeurs* sont des errants négatifs qui, au lieu d'assumer le monde en prenant les risques du voyage, se réfugient dans le refus, ferment les yeux pour ne pas voir ou pour ignorer tout ce qui contredit le rêve : « Oh rêve ; charme d'aucun voyage » (p. 102) ; « nous rêvons d'îles... » (p. 107). Aussi à la fin, le poète doit-il avouer : « J'ai voyagé en vain » (p. 87).

Les *Herbes rouges*, revue fondée en 1968, sont connues surtout depuis 1972 quand chaque numéro fut consacré à une seule œuvre d'un même poète. En gros, huit ou neuf recueils par année depuis 1973 ; au total environ vingt-cinq poètes différents, dont les principaux sont : Roger des Roches, François Charron, André Roy, Claude Beausoleil, André Gervais, Yolande Villemaire, Lucien Francœur, Philippe Haeck, Normand de Bellefeuille, Renaud Longchamps. Comme il est impossible d'analyser tous les recueils, je m'en remets à Richard Giguère qui propose une synthèse des éléments carac-

11. Michel Beaulieu, *Quoi*, vol. 1, n° 2, printemps-été 1967.

téristiques d'un ensemble de recueils parus en 1975. On y verra apparaître à nouveau certains des caractères définis plus haut.

L'ombre (l'esthétique, la thématique) de Paul-Marie La-pointe et de Nicole Brossard se profile partout dans les pages des *Herbes rouges* (...). Le plaisir — physique, matériel, intellectuel —, la jouissance de créer, d'inventer, de jouer avec les mots est au centre de tous ces textes, et le nom de Roland Barthes (*Le Plaisir du texte*) n'est certainement pas étranger à cette euphorie du langage. De l'utilisation des clichés de la publicité, de la BD et du discours public jusqu'aux disciplines scientifiques les plus éloignées de ce qu'on considère généralement comme « poétique » en passant par une conscience sociale et politique toujours en éveil, en n'oubliant pas l'emploi d'un lexique et d'une syntaxe explosés, d'une mise en page et d'un graphisme soignés, *tout est matière à poésie*¹².

Et tout le reste est *littérature* ! Encore qu'on n'emploie jamais le mot à la légère, on l'utilise avec grande précaution (De la littérature, écrivait Philippe Haeck), comme s'il était dangereux. Les théoriciens craignent surtout l'ambiguïté dont il est le lieu, les valeurs bourgeoises et capitalistes qu'il dissimule. Certains même identifient *littérature* aux œuvres et auteurs consacrés par une certaine critique traditionaliste, d'appoint, répétitive et au nez court. Critique de récupération aussi, que détestent particulièrement les poètes dont on traite ici. Dans *Littérature/Obscénités* (l'Aurore, 1974), François Charron veut *démontrer* le « rôle idéologico-politique des discours » sur les œuvres littéraires, ces *monuments* érigés par l'effet de la critique officielle. À cette fin, il reprend les œuvres pour y insérer « des sacres, des slogans commerciaux » ; il brise les règles de la grammaire, de l'orthographe, afin, par ces signes manifestes, d'indiquer un anti-discours-littéraire-bourgeois. Le même auteur, dans *Interventions politiques*, avait dit explicitement :

12. Richard Giguère, « Les Herbes rouges », *Une grande « petite revue »*, *Livres et auteurs québécois*, 1975, p. 121, souligné par l'auteur.

*Je refuse de reproduire
les idéologies du beau et du sensible*

car

*toute écriture dénonce des intérêts
de classe qu'on le veuille ou non*¹³.

Les moyens pour y arriver sont d'ordre linguistique : « enfreindre le code habituel de la création ». Les créateurs ont toujours fait leurs beaux dimanches de cette *contre-crédation* (voir Henri Michaux) pour renverser des visions stéréotypées du monde. Les uns avec plus de succès, d'autres avec moins.

On a noté au passage que le mot *texte*¹⁴ revient souvent, accolé à *corps*, à *plaisir* et aussi à *procès*. Les auteurs parlent de *contexte*, de *prétexte*, qu'ils décomposent au besoin. Ce terme remplace souvent le mot piégé de *littérature*; il indique d'ailleurs aussi qu'on n'embrasse plus celle-ci dans son ensemble, comme une histoire, mais dans ses parties, comme « production de l'écriture/lecture », « mise en jeu et mise en œuvre¹⁵ ». Dans le texte, c'est la *négativité* qu'on cherche et souvent trouve : désidentification du sujet, contre-écriture, créateurs hors système, *je* et *contre-je*. Il s'agit d'un texte « hors la langue », comme on dit *hors la loi*. On pense spontanément à *l'Écriture et l'expérience des limites* de Philippe Sollers (Seuil, 1968). Dans cet ouvrage, le théoricien de *Tel Quel* expose la théorie du développement des *textes-limites* (ceux de Dante, Sade, La Fontaine, Mallarmé, Artaud, Bataille, tous cités par les poètes québécois de l'époque), de manière à voir les motifs de leur censure mais aussi leur force de transgression. Ces textes ne sont pas fixés (à l'œuvre ou à l'auteur) mais ouverts sur le RÉEL, deviennent « conscience historique », donc se trouvent du côté de l'acte révolutionnaire en cours. La théorie de Sollers, et son vocabulaire (rupture, contextation, écriture, pratique textuelle, etc.) se retrouvent dans les écrits québécois de même nature. Théorie

13. François Charron, *Interventions politiques*, l'Aurore, 1975, p. 19.

14. Voir le dernier Normand de Bellefeuille, *le Texte justement* (les Herbes rouges, n° 34, janvier 1976).

15. André Beaudet, « Transgression », *la Barre du jour*, automne 1973, p. 4-5.

de l'écriture que Sollers, lui aussi, n'appelle plus *littéraire*, à cause de l'ambiguïté du mot, mais *textuelle*, c'est-à-dire fondée sur l'étude d'un certain nombre de *textes*, de *textes-limites* qui sont la somme d'expériences elles-mêmes *limites*, d'écrits censurés par le public ou le pouvoir, qui ont été ou sont encore refusés ou mis au ban par la culture dominante.

De la rhétorique du texte, on passe à l'expérience du texte, c'est-à-dire à tout ce qui le prépare, le nourrit, ou pour retenir encore le mot clé des *rhétoriciens* modernes : le *pré-texte*. C'est sans doute la force de la *nouvelle culture* d'être d'abord une *contre-culture*, qui propose des modèles de vie, de pensée, d'existence contredisant celles du milieu ambiant.

2. L'âge de la mystique

Je suis mystique au fond et je
ne crois à rien.

Flaubert

Il ne s'agit plus de croire ou de
ne pas croire— Il s'agit de voir.

Claude Péloquin,
Eternellement vôtre,
p. 97

La mystique dont il s'agit a des particularités qu'il faut peut-être indiquer tout d'abord. Elle n'a rien de l'élévation, de l'ascension, qui qualifient la mystique religieuse. Étant avant tout laïque, sauvage et primitive, la mystique que pratiquent les poètes québécois récents a plutôt tendance à la *descente*, à l'*abaissement* vers les réalités grossières, ce qu'on a appelé l'*underground*. Si l'amour en est toujours l'essence, celui-ci devient souvent érotisme, voire pornographie; quant à la religion, elle s'alimente aux cultes ésotériques qu'aide aussi le recours aux drogues et hallucinogènes. *L'Obscène Nyctalope* qui a publié *Graffiti* de Louis Geoffroy en 1968 et *Irish Coffees au no name bar vin rouge valley of the moon* de Patrick Straram en 1972, dirait bien ce qu'est la nouvelle « nuit mystique » où les êtres ont une particulière qualité de vision nocturne, mais de vision de choses indécentes. Cette orientation « poétique » s'opposerait, dans un certain sens, à l'orientation rhétorique précédente qui se

ramènerait au titre d'un recueil de Huguette Gaulin, repris comme nom d'une collection de l'Aurore, *Lecture en vélocipède*¹⁶. On ne travaille plus sur l'écrit, le *texte*, en vue d'une *lecture*, mais sur ce qui précède ces opérations; « le texte essai (« y compris ») de vivre¹⁷ ».

Le recul *derrière* le texte n'indique pas une volonté de retraite du RÉEL, bien au contraire. C'est au même titre que l'écriture précède un *travail d'action politique*¹⁷. Mais cette fois indirectement, subrepticement, pour ainsi dire. Les signes écrits sont ceux d'un processus d'affranchissement; par leur éclatement même ils traduisent l'abolition de tout ce qui avait été un joug; suppression des interdits, des tabous, soif de liberté, morale, religieuse, sexuelle; soif de bonheur surtout, d'un bonheur *actuel*, non à venir, *concret*, non spirituel ou désincarné, *immédiat*, non à espérer. Les causes de ces transformations de mentalité sont communes à beaucoup de pays industrialisés : l'hyperdéveloppement de la société, la croissance rapide de l'économie et en même temps le constat d'échec des techniques qu'on disait prometteuses d'un monde meilleur; dépréciation de la vie où l'homme est un élément indifférent dans un système de robotisation. La réaction, que traduit la poésie « mystique », est la recherche d'une nouvelle *qualité d'existence*, que les poètes semblent trouver dans le retour aux sources primitives de la vie, aux anciens mystères chrétiens ou aux pratiques des religions orientales et dans la vie des *communes*.

Mieux qu'un exemple, Denis Vanier est la somme de tous les aspects de ce courant nouveau. Son premier recueil, *Je*, publié en 1965 par les Presses sociales de Michel Chartrand, avec une préface de Claude Gauvreau et des dessins de Reynald Connolly (du Zirmate de Claude Péloquin) devait être suivi par *Pornographic Delicatessen* (Estérel, 1968) avec deux postfaces, de Gauvreau et de Straram. Préface et postface indiquent une prise en charge mais aussi une forme de

16. Huguette Gaulin, *Lecture en vélocipède*, Ed. du Jour, 1972.

17. Patrick Straram, *4X4*, les Herbes rouges, 1974.

lancement d'une comète, mieux d'une fusée. Le poète avait d'ailleurs révélé ses intentions : « L'art doit tendre à devenir un acte de terrorisme ; il nous faut tout dynamiter. » Straram écrit : « Je tiens le cri-cœur de Denis Vanier pour déflateur, prémonitoire et sublime au Québec. » Gauvreau, lui, classe Vanier parmi ses disciples et dans le sillage de *Refus global*. Sa poésie est *post-surréaliste* (Préface à *Je*). Mais si l'on veut comparer les deux poètes, Vanier n'utilise pas l'image *exploréenne* de Gauvreau ; il tient souvent ses moyens de dépaysement des hallucinogènes. Il a dit en boutade : « Depuis qu'on me lit, j'ai l'impression qu'on fait plus l'amour, qu'on prend plus d'acide, qu'on pose plus de bombes. » Le titre du recueil paru en 1972, *Lesbiennes d'Acid* (Parti pris) résume un peu tout cela, et dans un langage neuf qui est lui aussi une révolution

pour l'ultime libération des astres en nous (p. 49).

*Ceci est tout doucement une invitation
à venir suspendre vos lèvres
dans une clôture d'enfant
pour que la révolution soit un piège de farine chaude
une tente d'oxygène pour les indiens étouffés sous*
[les bisons (p. 54)].

Deux extraits de *Pornographic Delicatessen* synthétisent la démarche et le but de cette poétique : d'abord une prise de conscience aiguë de l'oppression du monde :

*Aliénés de toutes les consciences
nous sommes à deux pas du jour
molestés par des troupeaux d'hiver
qui croisés aux muscles des embryons de givre
percutent jusqu'aux joncs de l'enfance
la déchirure des drapeaux alimente la haine insoumise
clandestins de la parole
nos salives ne souillent à la morsure des poux de l'ordre*
(p. 69).

Puis, plus loin, le poète se situe dans un autre monde, le sien :

*Adossé au divin
Je baise les voies radieuses* (p. 84).

L'illustration (photographique) joue un rôle de relais ou d'ancrage dans ce texte dynamiteur; elle a un double caractère et fonctionne comme une antithèse. Yves Bolduc l'a montré à propos de *Lesbiennes d'Acid* : « La maquette de la page couverture s'impose par son caractère insolite. Cette femme allongée dans les voiles, entourée de lits et de cierges, fait songer à une quelconque Ophélie. Mais une Ophélie particulière : elle sourit, ses mains tiennent un chapelet dont la croix est remplacée par la vignette d'une marque de cigarettes. Je ne peux m'empêcher d'y rapporter le texte suivant : « Les enfants se masturbent en riant / et ne fument plus d'Export A » (p. 43). Car, par rapport à l'ensemble des illustrations, cette page couverture fonctionne à la façon d'une antiphrase. Tout y est légèreté, pudeur, pureté même. Mais lorsque nous feuilletons le recueil, les voiles sont tombés, les cigarettes abandonnées; les illustrations étalent crûment le sexe, prônent la marijuana et nous mènent tout droit à la page quatre qui est l'antithèse nette de la page couverture » (*Livres et auteurs québécois*, 1972, p. 160). Il en est de même pour l'un des derniers recueils : *le Clitoris de la fée des étoiles* (les Herbes rouges, 1974); les illustrations ressemblent à des planches de vieux dictionnaires médicaux montrant les organes féminins; mais soudain paraissent des photos pornographiques qui détruisent le premier effet des reproductions anciennes. Comme dans les textes poétiques, elles sont la *profanation* de la femme mais également sa *libération*.

La libération sexuelle, de l'homme et de la femme, a donné lieu à des exercices poétiques provocateurs. Lucien Francœur a écrit *Minibrixes réactés*, un recueil qui a donné naissance à un « Club des jeunesses minibrixes », lequel a publié un tout petit recueil : *la Libération technique de Suzanne Francœur* (1973) sous le pseudonyme de Machine gun susie. Ce milieu ne semble pas une réunion d'éphèbes et de Vénus, mais bien plutôt de violents, de passionnés et de déchaînés sexuels. « Je suis un bum d'acide et pas un intellectuel français », écrit Francœur. Mais plus loin il déclare :

« Je suis le Arthur Rimbaud (...) de la poésie¹⁸. » Dans *Snack Bar* (les Herbes rouges, 1973) il fait un anagramme avec LSD¹⁹, réunissant *Lucien Suzanne* et *Death*, comme dans une sorte de triangle où la mort jouerait le rôle du tiers destructeur. On en trouve une autre explication dans un poème anglais de *la Libération* :

*Come in free
take what you want
have fun have gun
to kill
cheap Susie.*

Cet amour-là, on le voit n'est pas heureux, mais tragique; il a un côté morbide, instable, toujours en mouvement et en rupture. Au début de *Drive-in* publié en 1976 à Paris chez Seghers, Francœur écrit :

*des malaises de cerveau
avec une fille chaude comme un juke-box
(i.e. Machine Gun Susie
une fille belle comme une T-Bird '59)*

Les deux *comme* (comparatifs) renvoient à des choses du monde de ce poète : le juke-box et l'auto. À quoi on peut ajouter la moto et le rock. Le texte de présentation du recueil aux Français rassemblent les éléments de cet univers : « Avec lui (Francœur), les autoroutes géantes, les stations de gazoline, les drive-in, les sandwiches recouvertes de Ketchup et d'oignons frits, les T-Shirts aux marques de bière, les filles en bottes de vinyle, le heavy metal rock font leur entrée en poésie. » Le parrain de Francœur, Vanier et Geoffroy (Louis) en France est Alain Jouffroy, lui-même un poète *kid*.

Il n'y a pas d'amour heureux, on vient de le voir, mais le thème offre aussi d'autres possibilités. Raoul Duguay nous

18. Lucien Francœur, « Les Crimes de Billy the Kid », *la Barre du jour*, n° 42, p. 63.

19. Ne pas confondre avec le recueil de Louis Geoffroy, *L.S.D., Voyage* (Edition Québécoise, 1974), où le voyage (avec l'acide) est aussi érotisé : « Nuits noires d'éros où l'éros est ton corps jeté à mon visage... »

en propose certaines, qui unissent la religion, les relations sexuelles, et un calcul phonétique qui en règle parfois les ébats. *Ruts*, publié à l'Estérel en 1966, a été réédité en 1974 à l'Aurore. C'est un recueil qui chante l'amour, le plaisir physique de l'amour, l'amour et sa mécanique, dans une langue syncopée, heurtée, volontairement faite de soubresauts. *Or le cycle du sang dure donc*, qui paraît l'année suivante chez le même éditeur, est un nouveau poème d'amour, où l'érotisme englobe tous les aspects de la vie moderne, des croyances, du temps et de l'espace, des actes, des mythologies et mythes. Étonnante surtout, cette thématique érotique est associée à un vocabulaire religieux, celui de la Bible et de l'Évangile. La répétition des termes et leur fréquence, qu'indique le tableau suivant, semblent significatives pour un recueil d'environ 80 pages :

Dieu (7 fréquences), le Verbe (5), Christ (5), Ève (4), l'Esprit (3), ange (3), ciel (3), enfer (3), déluge (3), vierge (3), le Père (2), Colombe (2), le reptile (2), psaume (2), alleluia (2), pommier (2), grâce (2), manne (2) ; Une seule apparition : le Fils — Adam — le vin et le sang — baptême — bréviaire — hostie — rassembler — feu sacré — fruit sacré — rejeton de l'ombre — mal — bois croisés (croix) — calvaire — soleil de trois heures — le coq — crucifier — terre promise — mânes — kyrielle — Babel — arche — transsubstantiation — pardon — Madeleine — oindre — prophète — Fils des ténèbres — Pentecôte — lampions — ressusciter — prier — méditer — se signer — fraterniser. En tout 107 apparitions de 52 termes religieux. Rien d'étonnant à cela, si l'on songe que le dessein de Duguay est de faire vivre son lecteur et que « la vie est prédéterminée par Dieu ». La régénération perpétuelle est d'une certaine manière une représentation de la puissance divine, du Dieu-Amour.

À côté de ce vocabulaire religieux, parfois ésotérique, parfois savant, et souvent assaisonné de grossièretés, il en existe un autre composé cette fois de deux groupes de mots : les anglais et les québécois (*joual*, pour les initiés). Denis Vanier fait un usage abondant (comme Franceur, Louis

Geoffroy et d'autres) de titres anglais pour ses poèmes : « Camomille bazooka » ; « To the boston mystic strangler » ; « Captain high », etc. Toute la civilisation américaine du Coke, de la *relish* moutarde, des *sundays* et des *hot dogs*, y passe, encore ici agrémentée de sacres et de jurons (dont le préféré : *Tabarnak*). Ces poètes combattent autant les tabous linguistiques que les autres. Quant au langage québécois, on y a recours avec délices surtout depuis 1970. Dans *la Catoche orange* (Parti pris, 1970), Jacques Geoffroy nous en fournit de bons exemples. Le poème « KIK pas », par exemple, qui commence comme une rengaine : « Je n'ai diplôme/ si ce n'est celui de ma première communion » :

*par les temps qui courent
je zigonne le feu et mon adon pour la parlure
pourtant j'apporterai mon grément dans ta maison
pi je te planterai comme un bouleau
t'aura beau t'époumonner
se libérer
je te vendrai tes tiquettes for a honey moon
pi on partira à old orchard
moué chu game
kik pas kik pas kik pas
j'ai mis mes bas blancs et shiné mes loafers
je te paierai des hot dog all dress
pi des pizzas grosses comme des couvercles d'égoûts
au forçaille des sundays
chu willing comme une guidoune proche de l'eldorado
mais la vie c'est comme un vieux rouleau de piano* [mécanique
ça accroche à la longue à la longue à la longue (p. 45).

Comme dans *les Cantouques* de Gérard Godin, l'attrait de la lecture vient de l'assemblage de mots et expressions « poétiques » (adon, parlure, grément) qui sont immédiatement confrontés à des tournures et termes « prosaïques », ainsi que dans l'union des styles contrastés :

*la mémoire recevant images rougies pour l'oubliance
autour d'un stéque
les algues étouffent nos cous maigrichons
et la voix nous manque
tabarnak... (p. 46).*

3. L'âge de la musique

La musique seule a la puissance de nous faire rentrer en nous-mêmes.

Balzac

La musique en dirait plus long que tous nos rêves.

Luc Racine,
les Dormeurs,
p. 45

De la musique avant (et après) toute chose! Avant et après s'entendent ici du *temps* qui permet de grouper les œuvres et de l'*espace* qui les constitue. Avant, ce sont la poésie-improvisation de jazz de Paul-Marie Lapointe, qu'on voit réapparaître dans *Tableaux de l'amoureuse* (1975)²⁵, et les *Poèmes et Cantos* de Gérald Godin (le Bien public, 1962) où le poète veut « faire péter la cerise des mots au butoir du cri ». Du même poète, le rythme musical de la ballade médiévale qu'on retrouve dans *les Cantouques* (Parti pris, 1966) :

*J'ai mis ma peine à la poubelle
J'ai pris la main de la plus belle.*

Depuis 1966, la poésie fait appel de façon plus visible à la musique, aux formes musicales, aux sonorités et aux rythmes. On sait que les poètes-compositeurs-chansonniers usent abondamment de ces éléments du langage poétique : Gilles Vigneault, Georges Dor, Raymond Lévesque, Jean-Paul Filion, qui ont publié leurs poèmes-chansons²⁶.

Une étude de Luc Racine, citée plus haut, explique comment le poète a adapté la musique sérielle, dodécaphonique, à sa composition poétique. Le titre est révélateur : « La parole et le chant. » Cette théorie a été mise en œuvre dans *Opus I* (Leméac, 1969) construit sur des formes musicales (*Variations I et II*) et sur une transcription poétique d'un thème musical de Anton Webern (Concerto inachevé

25. Paul-Marie Lapointe, *Tableaux de l'amoureuse*, suivi de *Une, Unique, Art égyptien, Voyage et autres poèmes*, l'Hexagone, 1975.

26. Gilles Vigneault, à ses Nouvelles Éditions de l'Arc; Georges Dor, *Poèmes et chansons 1, 2, 3* (Leméac/l'Hexagone, 1968, 1970, 1972); Raymond Lévesque, *On ne veut rien savoir*, Parti pris, 1975; Jean-Paul Filion, *Chansons, poèmes et la Grondeuse*, Leméac, 1973.

de 1944-1945). On a mis en doute les résultats, mais l'expérience mérite d'être notée. Pour transposer le principe de composition sériel dans l'écriture poétique, Luc Racine propose les règles suivantes : « il suffit d'isoler des unités à chaque niveau (renversement ou non-renversement de l'ordre de succession des unités; synonymie et antonymie). Comme dans le cas de la musique sérielle, chaque structure et les règles de transformation entre les éléments à divers niveaux (et entre ces niveaux) pourraient être axiomatisées en termes logico-mathématiques » (*Quoi*, p. 48). Le poète lui-même a plus ou moins abandonné ces recherches dans le recueil paru en 1970, *Villes* (Éd. du Jour).

Il existe une musique moins techniquement agencée, mais non moins volontairement recherchée²⁷ : celle de Raoul Duguay. On connaît les acrobaties verbales de *Ruts* et *Or le cycle du sang dure donc* (Estérel, 1966, 1967), qui sur ce point n'ont rien à envier aux laboratoires de sons. À la manière du *Sonotron* du compositeur Xénakis, qui « accélère des particules sonores, désintègre des masses sonores, et enfin, les synthétise », Duguay invente

le *poétron* et le divise en acoustron et en articulatron. L'acoustron est le temps acoustique à l'intérieur duquel l'expression est valorisée par la dynamique et la percusion — l'intensité et les timbres — le temps acoustique est caractérisé par la discontinuité et la momentanété signifiées par des consonnes occlusives ou explosives bilabiales dentales et velaire (p.b.m.t.d.g.n.k.g.). L'articulation est le temps articulatoire à l'intérieur duquel l'expression est valorisée par la mélodie, il est caractérisé par la continuité — l'irradiation — le rayonnement — la vibration signifiés par des consonnes fricatives (sons frottés ou vibrés) : (f.v.s.z.l.ch.j.y.w.r.) (*Quoi*, p. 24-25).

De là le théoricien-poète définit le poème : une *structure* (organisation, ici verbale, de schèmes, de formes visibles)

27. Voir la section « Méditations » de *Totem poing fermé* de Louis Geoffroy : « Batterie-Saxophone-Flûte-Piano-Batterie ». La *batterie* encadre les autres instruments et, probablement, les domine, comme elle domine le « chant » de Robert Charlebois.

sonore (formes sensibles à l'oreille, formes acoustiques) *bila-diodentale* (priorité accordée aux sonorités qui renferment des dentales et des labiales, mais répétées ou situées en groupes binaires) *fricative* (sonorités particulières qui viennent de l'utilisation de fricatives, plus haut énumérées) (qui) *scandent les rythmes intérieurs* (*ibid.*). *Babel* (et be Belle) *sonore*, a-t-on dit, dont on a les images écrites avec le *Manifeste de l'Infonie*. Dans cette direction, on peut aller jusqu'au *pur bruit*, comme le forcené *Concerto pour percussions et 40 dactylos* présenté à Montréal en 1972.

D'autres poètes sont moins influencés par les blues et le cool, le be pop, le jazz expérimental, « free » ou « third stream », ou encore par les musiques atonale, concrète et électronique. On trouve chez eux une musique moins « frappante », mais non moins apparente. Ils tendent à unir plus étroitement, et plus sensuellement, langage et musique, à faire du langage poétique d'abord et avant tout un langage musical. Non toutefois pour renouer avec une tradition, ou pour se mettre en marge d'elle, mais par une sorte de nécessité intérieure, pour se laisser aller à un penchant naturel. On distingue moins d'affinités entre poètes que des marques communes, d'ailleurs jamais évidentes de soi. Sans vouloir différencier des poètes ou les diviser par groupes, régions et sexe, je dirais que les poètes féminins et ceux de la « province », en particulier des régions de Québec et Trois-Rivières, sont restés attachés à la musique, aux rythmes musicaux du langage poétique. On songe à des œuvres importantes : celles de Suzanne Paradis, Marie Laberge, Pierre Morency, Jean Royer et Marcel Bélanger ; des poèmes publiés par Gatien Lapointe aux Écrits des Forges de Trois-Rivières²⁸. Pêle-mêle, quelques beaux vers, des strophes libres particulièrement réussies, où les sonorités et les rythmes dominent :

*Mara tu marcheras dans l'amorce de l'amour
un souffle de jonc aux lèvres*

28. On pourrait ajouter Paul Chanel-Malenfant dont le recueil est à ce point de vue excellent (voir mon compte rendu dans *Livres et auteurs québécois*, 1976).

*dans les moulures mauves du mât midi
rentrera la mort dans ses marges de pierre*
(Suzanne Paradis, *la Voie sauvage*, Garneau,
1973, p. 41).

*Comme ruisseaux mes amis vont
Le temps s'en va comme rivière
Nous passons tous à reculons...*
(Pierre Morency, « Ballade du temps qui va »,
Poèmes de la froide merveille de vivre, Ed. de
l'Arc, 1967, p. 78).

*je t'aime au chant des algues et libre ma mémoire
à piller les soleils couchés dans l'œil du soir
je t'aime en paysage des lumières violées
je t'aime dans mon âge debout sur mon passé*
(Jean Royer, *la Parole me vient de ton corps*,
Nouvelles Editions de l'Arc, 1974, p. 52).

*tu m'agrafes la face
tu m'agrippes le roupe des yeux
tu m'appelles infiniment
et tu m'éclates aux lèvres*

*ces oiseaux claquent le sang
dans l'ivoire et l'hiver*
(Yves Boisvert, *Pour Miloiseau*, *Ecrits des Forges*,
p. 31, 21).

*Du fond d'une mémoire de schiste
parmi les strates et les stries
signes d'oiseau et fleurs fossiles (...)*
(Marcel Bélanger, *Saisons sauvages*, Editions
Parallèles, 1976).

Que conclure de ce tour d'horizon en trois déplacements? D'abord tous les poètes dont il a été question (et ceux qui ont été oubliés) ne se classent jamais dans une seule des trois divisions utilisées pour cette étude : ils ont tous quelque chose de mystique, leurs œuvres sont à la fois recherche de formes nouvelles, graphiques, figurées, musicales, et aussi retour à des traditions passées, baroque pour l'écriture, religieuse pour la pensée. Rien de tout à fait neuf donc, puisque dans presque tous les cas, il s'agit de mettre l'accent sur l'un ou l'autre des aspects du langage poétique afin d'expri-

mer un message personnel. Claude Péloquin, qu'il faudrait aussi ne pas laisser de côté, précise peut-être le but, avoué ou non, de ces poétiques diverses : « une recherche de l'Autre-Réalité dans l'Arrière-Réel par un possible absolu / Mouvement de pénétration d'un Ailleurs dans l'homme cosmique, à partir du réel continuellement remis en question ²⁹ ». Au fond, il s'agit encore, après Rimbaud souvent cité par ces poètes, de *changer la vie*. Et pour cela, « pénétrer l'inconnu ». Après quoi, une bonne définition de cette poésie serait celle de Péloquin :

*La poésie c'est ce qui crée l'impossibilité
magnifique de ne pas écrire* ³⁰.

Ou d'écrire beaucoup !

29. Claude Péloquin, *Manifeste infra*, l'Hexagone, 1967.

30. Claude Péloquin, *Eternellement vôtre*, Ed. du Jour, p. 124.