Document généré le 25 avr. 2024 15:18

Francophonies d'Amérique

Court-circuitages dionysiaques de la filiation, stérilisation imaginaire et bébés jetés avec l'eau du bain : malaise dans la contre-culture québécoise

Thierry Bissonnette

Numéro 38-39, automne 2014, printemps 2015

La poésie franco-canadienne de la longue décennie 1970 (1968-1985)

URI : https://id.erudit.org/iderudit/1039712ar
DOI : https://doi.org/10.7202/1039712ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université d'Ottawa
Centre de recherche en civilisation canadienne-française

ISSN

1183-2487 (imprimé)
1710-1158 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Bissonnette, T. (2014). Court-circuitages dionysiaques de la filiation, stérilisation imaginaire et bébés jetés avec l'eau du bain : malaise dans la contre-culture québécoise. *Francophonies d'Amérique*, (38-39), 105–119. https://doi.org/10.7202/1039712ar

Résumé de l'article

La mouvance contre-culturelle québécoise, en affichant un rejet de la figure paternelle et du passé, fait ressortir certaines apories typiques de la modernité. Cet article examine le difficile rapport à la durée et à la transmission qui caractérise plusieurs oeuvres emblématiques en poésie, en particulier celles de Claude Péloquin et de Lucien Francoeur. Dans ces dernières, on voit se profiler un repli progressif vers la transgression instituée, un déclin du présent créateur vers l'image passée de la création personnelle, ce qui amène ces écrivains à remettre en question leur pratique d'écriture et leur statut, et à ressentir un malaise face à leurs successeurs. Ayant maudit la fonction paternelle, ces poètes éprouvent naturellement de la difficulté à devenir eux-mêmes des pères, à manier le capital symbolique acquis précédemment. Par contraste, on pourrait dégager une éthique de la transmission du refus grâce à laquelle, sans renier la phase d'opposition virulente, il s'agirait de retrouver un sens à la « famille », littéraire autant qu'humaine.

Tous droits réservés © Francophonies d'Amérique, 2017

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/

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/

Court-circuitages dionysiaques de la filiation, stérilisation imaginaire et bébés jetés avec l'eau du bain : malaise dans la contre-culture québécoise

Thierry Bissonnette
Université Laurentienne

La liberté poétique a, semble-t-il, des raisons que la liberté individuelle et politique ne connaît pas. D'où la difficulté à expliquer les noces malaisées entre l'esthétique et les revendications factuelles, de même que la précarité des grandes pétitions de principe supposées propres à libérer une fois pour toutes l'expression vis-à-vis des affres de la mauvaise foi et de l'aliénation. À ce propos, la poésie québécoise des années 1970 offre un terrain d'observation privilégié, mais qui gagne à être considéré à l'intérieur d'une chaîne de moments où s'est affirmée la rupture entre une mauvaise et une bonne conscience, entre un langage asservi et un langage libérateur.

Toujours dépassée par sa propre exigence, l'ambition moderne porte en son cœur même une conséquente promesse d'échec[1], laquelle reflète non seulement l'importance qu'y occupe l'individualité, mais aussi, plus indirectement, le travail de cette individualité par ce qui l'excède. À ce titre, l'inscription temporelle de la subversion vieillit nécessairement mal et m'amène à poser la question suivante, qui guidera ma perspective : comment l'affirmation de la liberté peut-elle engendrer, par entropie, une forme de prison identitaire ?

De ces impasses, contradictions et antithèses, le phénomène de la contre-culture est une cristallisation cruciale, au même titre que la mouvance du *Refus global* et des phénomènes plus tardifs, telles la revue *Gaz Moutarde* et sa continuation dans *Exit* ou encore la première phase des éditions Le Quartanier. Au confluent des mouvements de gauche américain et français, la contre-culture québécoise est marquée par une

[1] Paradoxe clairement délimité par Octavio Paz dans sa théorisation d'une « tradition de la rupture » (1976).

Francophonies d'Amérique, nº 38-39 (automne 2014-printemps 2015), p. 105-119

destitution radicale des figures paternelles et une crise afférente de l'autorité, voire du langage – ce dont la pièce *Wouf wouf* d'Yves Sauvageau[2] serait une profération exemplaire –, ainsi que par l'essaimage du poétique à travers d'autres pratiques telles que la chanson et le *happening*. Dans cet article, je me concentrerai sur une lecture du motif de la filiation dans des productions liées à la contre-culture, en tâchant d'y observer le drame d'un affranchissement dont certaines conséquences sont mutilantes, puisqu'il obture à sa source la continuité du sujet.

En vérité, si l'on remonte davantage en amont, on constate que, dès ses premiers soubresauts, la littérature canadienne-française tendait à exposer ses plaies d'apatride et d'orpheline. Dans son poème « Humilité », Guy Delahaye affirme que « [t]out est tout, rien est rien, rien est moi. / Le néant est mon père et ma mère. / J'en suis né, j'en suis fait, il est loi » (1988 : 116). De même, chez Jean-Aubert Loranger, les vagabonds et les fils prodigues demeurent sans attaches et déshérités, tendus vers une réconciliation impossible avec l'origine. Bien avant cette « maison / […] faite en son absence[3] » (Miron, 1970 : 5) qui accueillera Gaston Miron après un long parcours dans l'étrangeté, les poètes semblent faire de leur œuvre une maison d'absence, où il serait possible, en solitaire, de transmuter l'absence de maison.

Avec l'inclusion du surréalisme dans sa gamme, la poésie des années 1950 aura tendance à retourner la carence en vecteur de révolte. Chez Claude Gauvreau, Roland Giguère, Paul-Marie Lapointe, notamment, on fait du père, du prêtre ou d'autres figures de pouvoir, des oppresseurs à renverser, voire des imposteurs. Une fois les constructions idéologiques que sont la Révolution tranquille et « l'Âge de la parole » bien installées, la voie est libre pour un rejet de l'autorité qui, tout en étant beaucoup moins dangereux, gagne un caractère festif, dionysiaque. De plus, la révolte deviendra moins localisée, davantage planétaire, comme l'illustre la trajectoire d'un Paul Chamberland.

Pour y aller à grands traits, on peut dire que le passage des années 1960 à 1970 comporte un congédiement exalté, euphorique, de la figure paternelle. Certains diront qu'il s'agissait là d'une victoire facile, d'un

---

2 Pièce de théâtre d'Yves Sauvageau mise en lecture en 1969 et créée en 1971.

3 « [M]e voici en moi comme un homme dans une maison / qui s'est faite en son absence » (Miron, 1970 : 5).

triomphe trop peu périlleux. Défoncement de portes ouvertes, ce ne serait somme toute qu'un épisode de plus dans une impuissance à s'approprier le symbolique[4]. Bien qu'elle néglige à mon avis l'efficacité cathartique du processus, de même que la fulgurance de son humour[5], cette hypothèse permet d'approfondir notre perception du phénomène. En critiquant à distance la contre-culture, en faisant ressortir ses apories, on peut en effet saisir davantage la manière dont elle affronta la dialectique moderniste de la rupture radicale[6].

Le cas Péloquin : briser les chaînes de la descendance

Chez Claude Péloquin, cette rupture se présente notamment à travers l'image de l'obturation. C'est en 1972, sur l'album *Laissez-nous vous embrasser où vous avez mal*, signé Péloquin-Sauvageau[7], qu'on peut entendre « Sterilization », une célébration musicale de la vasectomie à partir de laquelle j'aimerais ouvrir mon examen.

Il s'agit d'un récitatif effectué en anglais sur fond de synthétiseurs et d'autres instruments employés de façon incantatoire, dont le propos consiste en une apologie du contrôle de sa fertilité biologique par l'individu créateur. Certes euphorique, cette déclaration de guerre à la continuité familiale n'en renferme pas moins des accents plus glauques :

> *Just because*
> *I don't want any children to sleep in my dreams*
> *Just because*

---

4 Voir, à ce sujet, Biron (2000) pour qui la culture québécoise, placée sous le signe d'un « commencement perpétuel » (Saint-Denys Garneau), n'a de cesse de dévaloriser l'autorité et le pouvoir symbolique, sans pouvoir lui substituer une autre solution viable.

5 L'hybridation de la dérision et du sacré est frappante dans les productions musicales et performatives de l'Infonie, par exemple, où la poésie de Raôul Duguay fond le comique, le cosmique et le transgressif à l'aide d'un enthousiasme renouant avec la spontanéité juvénile.

6 Dans un pamphlet aussi virulent que réactionnaire, Michel Muir a évoqué « l'académisme contre-culturel », en décriant un effet d'homogénéité qui aurait sévi dans la première décennie de production des Herbes rouges et qu'il oppose à la recherche de singularité qui caractériserait la « véritable » poésie (1985). Si l'exagération est patente, elle permet de mettre le doigt sur un risque attenant à toute ligne de conduite avant-gardiste, une fois passés les moments initiaux de solidarité dans le refus.

7 *Jean* Sauvageau, à ne pas confondre avec le précédent.

I have just enough blood for myself
[…]
I got sterilized… Yeah! (Péloquin-Sauvageau, 1972)

L'enfant est vu ici non seulement comme un intrus potentiel, un empêcheur de rêver en rond, mais aussi comme un voleur de sang, dont il convient de bloquer la venue à l'existence. Outre une promotion de la jouissance de soi-même, il s'agit aussi d'une position écologique, Péloquin souscrivant à l'hypothèse que la multiplication des humains mène inévitablement à la destruction de la vie sur terre. En cela s'impose le sacrifice de sa capacité reproductrice : « *No one/Will ever tap me on the shoulder/No one/Will ever call me* papa » (Péloquin-Sauvageau, 1972).

Mais la revendication première, c'est le refus de la mort, fût-ce au prix d'un certain nihilisme : « *No, I'm not the kind/To love someone/Who's gonna die too* » (Péloquin-Sauvageau, 1972). C'est d'ailleurs l'année précédant la parution du disque qu'éclatait le scandale du Grand Théâtre de Québec concernant la murale du sculpteur Jordi Bonet sur laquelle était inscrite la phrase suivante du poète : « Vous êtes pas écœurés de mourir, bande de caves ? C'est assez ! » Souvent reçu comme une critique du conformisme social, ce texte est aussi à prendre au pied de la lettre, comme une incitation à refuser la mort individuelle, à revendiquer rien de moins que la vie éternelle, bien que dans un cadre relativement laïc.

Quant au ton de l'enregistrement, il n'est pas sans amener sa part d'ambiguïté. S'agit-il d'une farce grotesque, d'une provocation, d'une montée lyrique aux accents néo-païens ? Comme pour la plupart des morceaux du disque, l'élan festif est difficile à distinguer de la teneur sociale, voire métaphysique. À l'époque, il pouvait être tentant, comme le montre l'exemple de Bob Dylan, de faire du chanteur populaire l'incarnation d'une révolte collective, voire d'une direction spirituelle prenant le relais d'une religion en désaffection. Mais Péloquin ne chante guère, et sa déclamation rauque rappelle davantage celle d'un David Peel ou certaines interventions de Kim Fowley, tous deux enfants terribles de la performance musicale américaine, valorisant la *shock value* et se posant comme princes des voyous, leaders des exclus, agents de l'irrécupérable.

Le versant moins glorieux de cette rébellion à tout crin est certainement une magnification un peu puérile du Moi, de la satisfaction individuelle, avec le danger que cela comporte de glisser vers une identité monologique. Au-delà de l'effet de surprise, comment ne pas entendre la consonance péjorative de ce « *I got sterilized* » (Péloquin-Sauvageau,

1972), dès lors qu'on le considère en dehors d'une glorification du présent qui, s'étant inscrite dans l'histoire, subit de plus en plus les conséquences de son refus du temps ?

Comme Péloquin le répétera à de multiples reprises, le refus de la mort est la pierre angulaire de sa poétique, allant progressivement jusqu'à se réapproprier la perspective chrétienne et sa valorisation de l'éternité, assortie de la promesse d'une seconde vie pour un corps devenu imputrescible[8]. À cette prise de position métaphysique s'ajoute cependant un corollaire très discutable selon lequel le sujet pourrait s'autoriser lui-même à devenir l'unique centre de son développement et de sa valorisation, dans le déni de l'intersubjectivité, alors que « [c]e qui fait le sujet, ce n'est pas ce qu'il tient, ce qu'il perd, son défi, sa chute, ce qu'il rejette. Sujet du rejet. Il est sujet nu, de la nudité et de la dépossession. Ce qui fait le sujet, c'est le creux qu'il inscrit, l'excès qu'il indique » (Arnaud et Excoffon-Lafarge, 1978 : 86).

À partir d'une vasectomie procédant d'arguments soutenables, nous glissons vers une stérilisation des rapports avec autrui qui semble représentative d'une partie de la génération littéraire de Péloquin, pour laquelle les années 1970 constitueront un absolu indépassable, quoique méprisé par une portion de l'institution littéraire. « Après moi le déluge », semble trop souvent dire le poète baby-boomer, dans une attitude caractéristique qui complexifie la transmission et l'héritage de la contre-culture. Comme l'écrit Péloquin lui-même,

> ma paix
> mon bonheur
> c'est quand mon esprit se récompense
> quand il éclate de rire tout seul
> content de ce qu'il est
> content de ce qu'il a […] (1976 : page non paginée précédant la page 1)[9].

Alors que certains préféreraient ne voir dans la personnalité de Péloquin qu'une exception, on pourrait aussi y déceler un symptôme représentatif du rapport pénible de certains écrivains des années 1970 avec la postérité et d'un malaise avec les développements ultérieurs de la poésie franco-

---

[8] Notons que trois disques subséquents de Claude Péloquin reprennent le motif d'une Parousie païenne, d'une fin des temps à célébrer dès aujourd'hui : *Les chants de l'éternité* (1977), *L'ouverture du paradis* (1979), *Tout le monde au ciel* (1999).

[9] Les vers sont tirés de l'épigraphe rédigée en 1975 pour le deuxième tome de la rétrospective *Le premier tiers* (Péloquin, 1976).

canadienne. Pour dresser un portrait rapide du poète contre-culturel de ce type, disons qu'il passe souvent d'une contestation radicale à un sentiment d'injustice, estimant ne pas être suffisamment reconnu par ses pairs et par l'institution devant laquelle sa transgression s'est définie. Profitant d'un public réel, d'un effet indéniable auprès de sa génération, notamment en déployant son action hors du livre grâce à un contexte propice à la performance, il développera plus tard un malaise parce que cette réception ne se transpose pas dans une consécration plus officielle. Pourtant, il aura lui-même beaucoup de difficulté à reconnaître une quelconque valeur aux écrivains venant après lui, de même qu'à maintenir un dialogue fertile avec les membres de sa génération ne partageant pas exactement son approche, hormis lorsqu'ils confortent son idéal de lui-même par des déclarations élogieuses[10].

Amorcée depuis 1963, la production proprement littéraire de Péloquin se démarque par un surréalisme aux accents mystico-prophétiques. Son deuxième recueil de poèmes, intitulé *Les essais rouges*, préfigure la place grandissante que prendront la prose et l'expression des idées dans cette œuvre, qui comprend deux manifestes ainsi que plusieurs pensées et aphorismes. Cette tendance s'alourdira durant les années 1970, donnant lieu à des tentatives de mots d'esprit trahissant beaucoup de facilité et de narcissisme, comme dans cet extrait des *Amuses crânes* [*sic*] où le clin d'œil à la notoriété finit par prendre le pas sur la recherche langagière :

> Je suis ici pour crier la beauté multidimensionnelle
> de l'homme
> Regardez espace espace que vous êtes
> On l'a la paix
> Je suis le cri de l'infini à remplir
>
> (re : murale de Québec) (Péloquin, 1976 : 69).

« Même le sperme garroché avec amour goûte / l'embaumement », peut-on lire un peu plus loin (Péloquin, 1976 : 109), dans un refus maintes fois réitéré de la finitude. Au cours de la décennie suivante, notamment dans

[10] Au sujet de cette politique de la reconnaissance littéraire et de l'espace d'action considérable qui existe entre l'auteur et l'œuvre, voir les travaux de Sylvie Ducas, qui fait référence notamment à des « zones de transaction du discours » (2014 : paragraphe 22), dont « la tension entre création et profession, la relation problématique aux pairs (amis et concurrents), à l'éditeur (figure de super-lecteur ou de béotien vénal), à la critique (jugée inepte par peur de ne pas être lu ou mal), aux lecteurs (l'hiatus séparant les publics réels du lecteur idéal et fantasmé) » (2014 : note 4).

La paix et la folie[11], ces appels au surhumain entraîneront un rapprochement explicite, quoique limité, avec la foi chrétienne, mais pour l'heure le pessimisme côtoie le coup d'éclat, les semonces instantanées, si bien que l'écriture elle-même semble indigne d'être approfondie en regard des enjeux qui occupent le poète.

À vrai dire, malgré les éclipses et les retours qui se succèdent depuis trente-cinq ans, Péloquin semble être tombé dans le cercle vicieux de sa propre image, se référant constamment au passé pour valoriser les nouvelles productions, dont il est somme toute assez peu question, et rejetant en bloc le regard des pairs et de la critique. Cela, non sans faire preuve d'une grande débrouillardise pour gagner sa vie, qu'il s'agisse de textes rédigés pour des corporations, de la plongée sous-marine, etc. Un type de souveraineté qui a un prix, soit la solitude et la marginalisation institutionnelle, alors que les œuvres qui s'ajoutent tendent à pâlir lorsqu'on les compare à l'inspiration des promesses initiales[12].

Tout cela s'est joué durant les années 1970 et représente bien un des pires pièges qui se soient présentés à la contre-culture : celui de devenir une culture, un patrimoine, de s'établir comme corpus et, du même coup, de recevoir la reconnaissance – populaire, institutionnelle, voire autoréflexive – comme un boulet au pied, c'est-à-dire comme un obstacle majeur au maintien de la réinvention perpétuelle qu'elle se donnait pour programme. Comme l'écrit Ralph Elawani, « Les figures contre-culturelles vieillissent mal au-delà de leur mythe, on s'en souviendra » (2014 : 67)[13].

---

[11] Recueil dans lequel sont évoqués les mythiques « sans nombrils » et où l'on peut lire ceci : « C'est en faisant des enfants qu'on enterre nos grands-parents – Nous perdons toute l'expérience des gens plus âgés en continuant la roue infernale de venir au monde et de partir » (Péloquin, 1985 : 94).

[12] Le plus souvent associé à la chanson *Lindberg* de Robert Charlebois, dont il a écrit les paroles, Péloquin voit sa notoriété contribuer à sa réputation d'écrivain, puis entrer en dissonance avec celle-ci. Présent dans les premières éditions de l'importante anthologie *La poésie québécoise des origines à nos jours*, de Laurent Mailhot et Pierre Nepveu (éditions de 1981 et 1986), il en est retiré par la suite (édition de 2007), signe parmi d'autres d'un changement de perception quant à son importance comme auteur.

[13] La question n'est pas individuelle, ces figures étant modelées par une diversité d'agents discursifs. « Les médias, les publicités de Burger King et le manque d'intérêt de l'intelligentsia ont-ils eu leur rôle à jouer dans la dégradation de la réelle valeur de la contre-culture? La question se pose… » (Elawani, 2014 : 74). L'auteur fait ici allusion à une série de publicités mettant en scène Lucien Francoeur.

Le cas Francoeur : baby-boomers sanctifiés[14]

La trajectoire de Lucien Francoeur possède plusieurs points communs avec celle de Péloquin[15]. S'inscrivant dans l'avant-garde post-automatiste, son œuvre littéraire s'accompagne d'un parcours discographique où la poésie incorpore l'imaginaire *rock'n'roll. Beatnik* québécois très présent sur la scène culturelle, Francoeur mêlera volontiers les cartes de la notoriété et du travail littéraire, obnubilé par sa propre personnalité et par ses affinités premières[16]. Chez lui aussi, la poésie semblera s'arrêter avec sa génération, les années 1960-1970 étant glorifiées comme une apogée indépassable[17].

Bien qu'il ait, en tant qu'auteur, reçu l'aval de Gaston Miron et des Éditions de l'Hexagone – ce qui contribuait en retour à accréditer l'ouverture esthétique revendiquée par la maison[18] – Francoeur aura de la difficulté à transmettre le flambeau de la même manière et recourra à maintes reprises à l'idée d'une fermeture d'horizon. Cela s'effectuera ou bien en décriant le manque de relève, ou bien en redessinant l'histoire littéraire, non sans un certain ressentiment à l'égard d'une institution vue comme aveuglément conservatrice, au détriment d'une reconnaissance qui serait proportionnelle à l'image que l'on veut projeter de soi[19].

---

[14] Allusion au recueil *Les rockeurs sanctifiés*, de Lucien Francoeur (1982).

[15] Concernant la contre-culture, François Dumont note que « [d]es poètes plus fantaisistes comme Claude Péloquin et Lucien Francoeur se construisent des personnages inspirés de la culture rock » (1999 : 84), ce qui pourrait également s'appliquer à Raôul Duguay ou à Denis Vanier.

[16] « Quand Francoeur insinue, ce qui prouve qu'il est fort habile ou qu'il connaît bien sa leçon, qu'il en va de la survie de la littérature, il est clair que ce qu'il met sous ce mot, ce sont ses livres et ceux de ses amis » (Muir, 1985 : 105).

[17] Récemment, à la question « Quel conseil donneriez-vous aux nouveaux artistes ? », Lucien Francoeur donnait cette réponse révélatrice : « Il est trop tard pour donner des conseils aux nouveaux car l'industrie de la musique n'existe presque plus » (Francoeur, [s. d.]). S'il est ici question du contexte de commercialisation, la notion du « trop tard » reviendra en revanche fréquemment à propos de la poésie, de l'expérimentation.

[18] Ce qui n'aurait cependant pas fait l'unanimité auprès de poètes tels que Jean-Guy Pilon. Voir, à ce sujet, Messier (2007 : 10-15).

[19] Alors que je l'interviewais devant public au Salon international du livre de Québec, au début des années 2000, le poète a eu un mot à la fois cocasse et représentatif. Après avoir fait étalage de ses faits d'armes (consommation de drogues dures avec Jim Morrison dans un hôtel parisien, randonnées californiennes, etc.), il a terminé une de ses réponses par l'affirmation suivante, apparemment dénuée d'ironie : « Moi, tu sais, je suis un peu au boutte de toute. » Peu après, en 2005, on le vit, à l'émission matinale

Comme le synthétise assez bien Louis Cornellier :

> Sa meilleure œuvre, au fond, n'est pas un de ses livres ou un de ses disques ; c'est lui-même, c'est-à-dire ce personnage original de poète-rockeur qu'il a su inventer et incarner depuis tant d'années. Dans ce rôle de lettré rebelle ou de rockeur intello – « J'étais le blouson noir des chansonniers et le Camus des bums », résume-t-il –, Francoeur n'a pas toujours su éviter le ridicule, mais il est parvenu à créer une œuvre qui n'est pas sans qualités (2013 : s. p.).

C'est cette position médiane entre différents niveaux de culture qui semble embêter autant la critique que l'auteur lui-même, situation compliquée davantage par l'entremêlement de la chanson, de l'exposition médiatique et de l'écriture poétique à proprement parler. À ce titre, le mémoire de Charles Messier est d'une utilité certaine, puisqu'il porte sur l'accession de Francoeur à la légitimité littéraire, en examinant notamment l'« [i]mpact du succès musical sur la position de Francoeur dans le champ littéraire » (titre d'une des parties).

Selon Messier, il existe un clivage important entre la reconnaissance institutionnelle acquise progressivement par Francoeur et la réception critique mitigée qu'il rencontre :

> Les jeunes critiques, qui apprécient ses œuvres, acquièrent de plus en plus de pouvoir dans l'institution au cours de la décennie 1970 et la légitimité de Francoeur s'accentue. *Les Néons las* reçoivent la meilleure critique et l'institution se met à reconnaître plus concrètement sa légitimité, puis le consacre, plusieurs instances lui offrant des rôles importants. Il finit par jouir d'une place centrale en publiant *Les rockeurs sanctifiés*, c'est-à-dire dans la première moitié des années 1980. Or, même si à ce moment l'institution est plus que jamais reconnaissante envers Francoeur et son œuvre, le recueil reçoit un accueil plutôt négatif par la critique (2007 : 13-14).

Alors que la transition vers la musique tend à lui aliéner une partie du champ littéraire, il est clair qu'elle favorise la progression de sa notoriété culturelle, ce qui, à long terme, créera une dynamique favorable entre le poète et le chanteur[20]. Dans les décennies qui suivront, la dimension du personnage public demeurera une arme à deux tranchants sur le plan de

---

Les lionnes (Radio-Canada), se présenter comme « le premier poète expérimental au Québec ». Autant de déclarations à l'emporte-pièce qui concordent cependant avec un discours général où domine l'affirmation véhémente du Moi.

[20] « Bien sûr, *popularité* et *reconnaissance* ne vont pas toujours de pair, mais dans le cas de Francoeur le rôle de poète a servi celui du rockeur, et inversement » (Messier, 2007 : 46).

la légitimation, selon les attentes des critiques et du public. À travers cette quête, la commémoration et l'autopromotion occuperont cependant la meilleure part, accentuant le contraste entre le corpus initial (1970-1980) et les productions ultérieures. Dans une attitude typique des baby-boomers déjà notée à propos de Péloquin, Francoeur semble, en effet, considérer le monde des années 1990 et des décennies suivantes comme celui de l'entropie, de l'après. De plus, les écrivains qui en émergent ne semblent pas dignes, selon lui, d'un grand intérêt, hormis lorsqu'ils encensent la génération contre-culturelle. À l'inverse d'une transmission idéale, ce sont ici les enfants qui doivent conforter l'identité parentale, seuls les plus accommodants pouvant espérer être adoubés du bout des lèvres…

Bien que les rapports intergénérationnels dont il est question comportent nombre de ramifications subtiles et d'ambiguïtés, il reste qu'il y a là un nœud à reconnaître, une tension dont il faut prendre conscience si l'on veut se figurer les enchaînements générationnels qui structurent une partie de la poésie québécoise des trente dernières années. Par-delà ma sympathie naturelle à l'égard des audaces et de la fronde de nos flamboyants « bums », une suspicion s'impose toutefois quant à l'enchaînement difficile avec la suite de leur (notre) monde.

Légations constrictives

Ce problème de la filiation conflictuelle pourrait alimenter un ouvrage entier si on voulait l'explorer un tant soit peu chez des poètes masculins de la même période, tels Roger des Roches, Denis Vanier, Louis Geoffroy, Michel Beaulieu ou Alexis Lefrançois, chez qui, malgré des approches souvent à des années-lumière l'une de l'autre, apparaît une forme de ligature entre la constitution du soi littéraire et la continuité dialogique.

Cela rejoint bien la perspective de François Ouellet, qui, dans *Passer au rang de père*, cerne un syndrome souterrain de la culture québécoise contemporaine, dont la rupture avec l'ordre symbolique se doublerait d'une incapacité à investir de façon durable la structuration du réel[21].

[21] Une autre piste intéressante, dans cet essai, consiste à envisager la construction victimaire du poète québécois comme l'expiation d'une autorité usurpée. Alors que chez Denis Vanier, par exemple, la récurrence de motifs ou de scénarios religieux témoigne d'une culpabilité résurgente, elle concourt également à « déifier » virtuellement le fils

À ce titre, les années 1970 fourniraient un cas révélateur d'une révolte sans lendemain, où le meurtre du père laisserait ses agents désarmés devant la continuité qui émane de l'assouvissement de leurs propres désirs [22]. Un contexte que décrit avec acuité Jean-Philippe Warren :

> En adoptant un certain code vestimentaire, en écoutant les chansons de Robert Charlebois ou de Jefferson Airplane, en fumant des joints et en pratiquant l'amour libre, les jeunes participent à la révolte collective. Or, la *dope*, le sexe et le rock ont ceci de particulier qu'ils sont révolutionnaires sans être politiques. Ces habitudes de vie font éclater les bornes de l'acceptable et du respectable sans exiger un engagement explicite. Les jeunes peuvent ainsi passer pour marginaux tout en se comportant de manière très grégaire et paraître iconoclastes tout en suivant la mode (2008 : 126).

Si l'on ne peut réduire les poètes cités à cette naïveté générationnelle, certains (Péloquin, Francoeur) n'en partagent pas moins la dualité entre apparence et effectivité. Ainsi, une perte partielle de soi dans l'image entraîne un relatif tarissement de la créativité (diminution du nombre de publications, difficulté à renouveler son esthétique). Chez les autres, la vitalité littéraire s'accompagne néanmoins d'une fonction paternelle en ruine. La relation à l'autre et le désir de continuité ne subsistent alors qu'à l'état de fantôme, de déception ou d'horizon ludique. Dans chaque cas, la négativité menace de se refermer sur celui qui la manie, contribuant ainsi à la rupture diffuse qui caractérisera le passage entre générations à partir des années 1980[23].

---

rebelle, ce qui pourra s'accompagner d'une mise au rebut de la pensée critique. « Or, que reste-t-il à celui qui est incapable de "retourner" sa culpabilité et de passer au rang de père […] ? Le risque de la complaisance chronique » (Ouellet, 2002 : 108).

22 Au terme d'une envolée délirante au sujet des qualités sataniques et physiologiquement néfastes du *rock'n'roll* et de sa transposition américanophile dans les textes de Francoeur, Michel Muir a ce mot : « Son écriture poétique est à l'image de l'homme : contestataire, elle vise la désintégration. Le démembrement stylistique garde la trace de l'idéologie contre-culturelle : il expose une posture sociale qui tend à imposer de nouvelles pratiques d'écriture en mettant en relief l'Orgasme comme symbole de protestation incendiaire. Je me résume : poésie iconoclaste stérilisante parce que totalement dépourvue de transparence dialectique positive. Maintenant le lecteur connaît l'origine de l'immatérialité de l'écriture de Francoeur ! » (1985 : 122)

23 Encore une fois, on peut également considérer cette difficulté intergénérationnelle dans le cadre plus large d'une résistance au symbolique et à la verticalité. « Nous participons à un monde carnavalesque *par défaut*, un monde qui ne s'élabore pas *contre* la structure, mais *dans l'absence* de structure. D'où le caractère souvent amer de la fête,

Je me contenterai de donner pour exemple la poésie de Michel Beaulieu, dont il est fascinant de considérer la position par rapport à la contre-culture, tant ses affiliations personnelles sont en décalage avec la complexité de sa poétique[24]. Chez lui, grâce à un ensemble de moyens discursifs récurrents, l'on assiste à une sorte d'abolition baroque du temps : utilisation d'un *tu* souvent réflexif, syntaxe kaléidoscopique emboîtant les strates de l'historique et du personnel, formules oxymoriques affirmant le caractère tragique du destin individuel et l'omniprésence du néant, exploration de la sensualité du couple doublée d'une absence quasi complète de thématisation de la progéniture possible, tout converge vers une intensification du présent de la parole et de l'affect atteignant à l'autosuffisance. Cela s'observe, à travers une mélancolie prégnante, dans son recueil de 1975, *FM* :

> il irait jusqu'au bout de lui-même et le savait
> dans les sangles des neiges il le savait
> que le songe se coud sur lui-même la nuit venue
>
> j'ai lu dans un livre de science-fiction
> que le temps s'abolit l'espace de même
> […]
> il suffit peut-être de rien du tout
> de mourir en soi d'une mort assidue
>
> j'attendrai qu'il passe le temps
> qu'il coule combien de temps qu'importe
> à la limite des aiguilles je te rencontrerai (Beaulieu, 1975 : s. p.).

Cette obsession pour une annulation immanente de la temporalité rejoint tout à fait celle de Guy Delahaye, cité plus haut, qui affirme la loi du néant, père et mère du sujet. Dans son poème « aujourd'hui », Beaulieu raffine encore son opposition complice avec un quotidien qu'il cherche à soutirer de la perte :

> cette trace niée sous les influx
> quelque nom voletant de loin en loin
> laminant du plus nu de la nuit ce qui le meut

qui tourne au désastre en un rien de temps, les participants n'étant plus sûrs de sa fonction » (Biron, 2000 : 13 ; en italique dans le texte).

[24] Partie prenante de diverses fratries, adoptant un *look* et un mode de vie typiques de la jeunesse des années 1960-1970, l'homme n'en déploie pas moins une œuvre inattendue, capable d'intégrer, de digérer les modes, dépassant précocement la contre-culture grâce à une posture davantage postmoderne.

[…]
et celui qui nous éprouve
aujourd'hui
faut-il enfin le remonter (Beaulieu, 1979 : s. p.).

Outre le charme indéniable de cette valse avec la nullité originaire, son mouvement révèle une facette complémentaire de la coupure avec autrui et de la continuité qu'il offre en partage. Plus pragmatique, en un sens, Beaulieu évite cependant d'associer sa pratique de la coupure avec une autolégitimation forcenée. Chez lui, l'absence du père est moins l'occasion d'une célébration que d'un deuil maintenu. L'incapacité à vivre le temps devient ainsi un moteur pour donner une forme volontaire à cette difficulté.

Comme on peut le constater, les manifestations plus spectaculaires de la clôture identitaire qui guette le poète contre-culturel ne sont que la pointe d'un iceberg où se côtoient diverses approches. La négation de la continuité peut, en effet, s'effectuer sur un mode beaucoup plus intime ou, encore, elle peut devenir l'objet d'un travail conscient, autocritique. Ce sera d'ailleurs l'objet d'un futur article d'établir une typologie plus complète des agents de la mouvance poétique contre-culturelle au Québec.

Conclusion

Il ne s'agit pas, ici, de contester la présence d'aucun des poètes étudiés au sein du canon de notre histoire littéraire, mais plutôt d'y recadrer quelque peu leur présence, en évitant les écueils contraires que constituent, d'une part, le simple écho de leur autolégitimation ou de leur intransitivité et, d'autre part, leur rejet comme simples anomalies. C'est d'ailleurs l'alternative – soit génie, soit martyr et incompris – devant laquelle certains de ces poètes ont coutume de nous placer et qu'il faut dépasser afin de mieux les percevoir dans leur écosystème culturel.

Davantage qu'une stratégie machiavélique de la part des artistes, la problématique qui nous a occupé est liée de près à un complexe générationnel dont les deux premiers cas représentent l'extrême du spectre, mais qu'on observe à des degrés plus discrets dans bien d'autres œuvres de la période. À ce syndrome, j'opposerais pour l'instant le désir d'une « famille » littéraire qui dépasserait la fratrie du moment, afin d'orienter une partie de l'énergie discursive vers une transmission indéterminée.

L'œuvre de Beaulieu, en particulier, pourrait servir à explorer plus avant cette perspective en lui jouxtant d'autres démarches où la rupture, n'étant plus une fin en soi, ne forme que la première articulation d'un processus plus large.

« Faire sens, c'est aussi un désir d'entrer dans la grande famille de l'humain », écrit Michaël La Chance (2014 : 232), dans une formule qui traduit bien la façon dont se jouxtent l'accession au symbolique et l'ouverture de sa propre subjectivité. Car parler, écrire, c'est non seulement s'approprier un matériau intersubjectif, s'inclure dans un réseau indistinct qui implique l'ensemble des locuteurs passés et présents, mais c'est aussi abandonner une partie du verdict sur soi aux sujets à venir. Comme le dit François Ouellet, « [t]oute intervention intellectuelle situe systématiquement l'intervenant dans une *dynamique sociale signifiante* qui relève d'un univers symbolique dont il n'est pas complètement le maître et qui le dépasse largement » (2002 : 25 ; en italique dans le texte). Au fond, sans vouloir faire outrancièrement la morale aux poètes des années 1970, on leur demanderait par simple délicatesse de ne pas se considérer comme l'alpha et l'oméga du langage, mais, au contraire, d'aller puiser un nouvel élan dans la passion de la transmission non seulement de leurs œuvres et de leur personnage, mais aussi de l'énergie qui présida à l'ignition de leur parole. Et ce faisant, d'assumer une paternité symbolique au moins aussi enthousiasmante que la dérive du fils révolté dont ils firent l'expérience.

BIBLIOGRAPHIE

Arnaud, Alain, et Gisèle Excoffon-Lafarge (1978). *Bataille*, Paris, Éditions du Seuil.

Beaulieu, Michel (1975). *FM : lettres des saisons III*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.

Beaulieu, Michel (1979). *Oracle des ombres*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît.

Biron, Michel (2000). *L'absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

Cornellier, Louis (2013). « Lucien Francoeur, le rockeur fatigué », *Le Devoir*, 11 mai, [En ligne], [http://www.ledevoir.com/culture/livres/377792/lucien-francoeur-le-rockeur-fatigue] (10 février 2015).

Delahaye, Guy (1988). *Œuvres parues et inédites*, LaSalle, Hurtubise HMH.

Ducas, Sylvie (2014). « Quand l'entretien littéraire se fait enquête sociologique : discours de la reconnaissance littéraire et posture ambivalente de l'écrivain consacré », *Argumentation et analyse du discours*, nº 12, [En ligne], [http://aad.revues.org/1698] (novembre 2016).

Dumont, François (1999). *La poésie québécoise*, Montréal, Éditions du Boréal express.

Elawani, Ralph (2014). *Les marges détachables*, Montréal, Poètes de brousse.

Francoeur, Lucien (1982). *Les rockeurs sanctifiés*, Montréal, Les Éditions de l'Hexagone.

Francoeur, Lucien ([s. d.]). « "Grounder" au Québec », entrevue avec Lucien Francoeur, sur le site *Lanaudière, Mode magazine*, [http://www.lanaudiere-mode-magazine.com/LucienFrancoeur7.html] (10 février 2015).

La Chance, Michaël (2014). *Épisodies*, Chicoutimi, La Peuplade.

Mailhot, Laurent, et Pierre Nepveu ([1981, 1986] 2007). *La poésie québécoise des origines à nos jours*, nouvelle édition revue et augmentée, Montréal, Éditions Typo.

Messier, Charles (2007). *L'ascension de Lucien Francoeur dans le champ littéraire québécois*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal.

Miron, Gaston (1970). *L'homme rapaillé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal.

Muir, Michel (1985). *Poètes ou imposteurs ?*, Verdun, Louise Courteau éditrice.

Ouellet, François (2002). *Passer au rang de père : identité sociohistorique et littéraire au Québec*, Québec, Éditions Nota bene.

Paz, Octavio (1976). *Point de convergence : du romantisme à l'avant-garde*, Paris, Éditions Gallimard.

Péloquin, Claude (1976). *Œuvres complètes (1942-1975) : le premier tiers,* t. 2, Montréal, Beauchemin.

Péloquin, Claude (1985). *La paix et la folie*, Montréal, Leméac éditeur.

Péloquin-Sauvageau (1972). *Laissez-nous vous embrasser où vous avez mal*, enregistrement sonore, Montréal, Polydor, 1 disque analogique ; réédition, Montréal, Mucho Gusto, 1 disque numérique, 2003, MGCD004. Paroles de Claude Péloquin ; musique de Jean Sauvageau.

Warren, Jean-Philippe (2008). *Une douce anarchie : les années 68 au Québec*, Montréal, Éditions du Boréal.