

QUAND L'ARCHIVE, C'EST L'OEUVRE

Premiers matériaux pour une critique métagraphique dans le travail de Patrick Straram le Bison ravi – et au-delà

WHEN THE ARCHIVE IS THE OEUVRE

PRIMARY SOURCES FOR A METAGRAPHICAL CRITICISM IN THE WORK OF PATRICK STRARAM LE BISON RAVI – AND BEYOND

CUANDO EL ARCHIVO ES LA OBRA

PRIMEROS MATERIALES PARA UNA CRÍTICA METAGRÁFICA EN EL TRABAJO DE PATRICK STRARAM LE BISON RAVI - Y MÁS ALLÁ

Guillaume Bellehumeur

Volume 47, numéro 1 (139), automne 2021

Littérature, médias et discours culturel

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/1092725ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/1092725ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bellehumeur, G. (2021). QUAND L'ARCHIVE, C'EST L'OEUVRE : premiers matériaux pour une critique métagraphique dans le travail de Patrick Straram le Bison ravi – et au-delà. *Voix et Images*, 47(1), 41–50.
<https://doi.org/10.7202/1092725ar>

Résumé de l'article

L'étude de l'oeuvre de plusieurs poètes contemporains se limite le plus souvent aux publications imprimées des textes de leurs poèmes. Pourtant, pour plusieurs, dont Patrick Straram le Bison ravi, le livre paru chez un éditeur ne représente qu'une seule des nombreuses facettes de leur production. À partir du cas de Straram, il s'agit ici de réfléchir à l'élaboration d'une critique *métagraphique*, inspirée de sa pratique du collage, de la mosaïque. Cet article fournit quelques pistes afin, notamment, d'intégrer à l'oeuvre des textes et des prestations d'actualisations vocales des poèmes conservés dans des archives. Cette opération requiert l'articulation d'approches issues, entre autres, des *performance studies* et des études de la « poésie en voix », afin de parvenir non seulement à rassembler l'oeuvre, mais aussi à lui donner sens.

QUAND L'ARCHIVE, C'EST L'ŒUVRE
Premiers matériaux pour une critique
métagraphique dans le travail de Patrick Straram
le Bison ravi – et au-delà

+ + +

GUILLAUME BELLEHUMEUR
Université McGill

À l'écran, un homme grand, maigre et voûté, à la mince tignasse de cheveux attachés en queue de cheval, se tient assis derrière une table, un micro de radio devant lui. Levant la tête, il s'adresse d'un ton insistant à une personne hors champ en ces termes : « Il faut que la musique soit quasiment au même niveau que ma voix¹. » Cette voix, c'est celle de Patrick Straram le Bison ravi ; cette scène, elle provient d'un film resté à l'état d'ébauche, tourné en 1988 par Jean-Gaëtan Séguin². Ce dernier s'est donné la tâche de suivre pendant plusieurs semaines le Bison ravi dans ses déambulations, notamment celles le menant au studio de Radio Centre-Ville où, le souffle court, il anime ses dernières émissions avant son décès, en mars 1988. Le mot de Straram révèle une dimension essentielle de son travail, puisqu'il souligne le caractère éminemment pluridisciplinaire de son œuvre. Il rappelle également une autre affirmation analogue, celle-ci sous forme écrite, dans *No more tea* :

Je n'imagine pas d'écritures publiées sans images ou parlées sans musiques [...]. Je voudrais que chaque écriture procède d'autres champs et à d'autres champs suggère. Comme le grand projet de Nietzsche était de réussir intégralement l'alliage poésie/philosophie³...

Dans cette optique, si la musique doit se trouver « quasiment au même niveau que [s]a voix », c'est parce qu'aucun des deux éléments ne doit supplanter l'autre ; Straram entend toujours, dans son travail, faire fructifier le contact entre plusieurs modes d'expression.

De ce parti pris découle le caractère exigeant du travail de Straram ; selon lui, pour bien le comprendre, il importe de l'avoir *tout lu*, si possible plusieurs fois⁴. De

1 Jean-Gaëtan Séguin, « Mourir en vie... » : Patrick Straram, *le Bison ravi*, long métrage documentaire non monté, 540 minutes, 2^e cassette. L'intégralité du tournage de ce film peut être consultée à la Cinémathèque québécoise.

2 *Ibid.*

3 Patrick Straram *le Bison ravi*, *Blues clair. Tea for one/No more tea*, Montréal, Les Herbes rouges, 1983, p. 53.

4 Patrick Straram *le Bison ravi*, *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, Montréal, L'Hexagone/L'Obscène noctalope, 1972, p. 6-7.

même, plusieurs indications de Straram, dans ses écrits, enjoignent la prise en compte d'autres modes d'expression que la simple écriture afin de bien comprendre sa production. L'avoir tout lu implique à son sens de l'avoir aussi *tout écouté et tout regardé*. Son travail, relevant d'une esthétique du collage, recèle un défi de taille pour la critique. Travailler sur Straram exige la prise en considération d'autres médias que le simple texte imprimé et nécessite une *recomposition* de l'œuvre à l'étude, notamment à partir de pièces d'archives (des imprimés, mais aussi et surtout des émissions de radio et des captations de lectures publiques). Le cas de Straram apparaît tout indiqué pour réfléchir au statut de ces archives, plus précisément des documents audio et audiovisuels, dans l'économie de l'œuvre des écrivain-es. Il apparaît nécessaire, dans ces cas de figure, de trouver un moyen de faire basculer l'archive du côté de l'œuvre. Pour cela, on se référera aux études sur les arts de la performance qui, depuis plusieurs années, s'intéressent aux liens entre les traces laissées par une prestation « en direct » et cette prestation elle-même, en d'autres mots au statut de la pièce d'archive en tant que partie intégrante de l'œuvre de l'artiste. Philip Auslander souligne avec justesse que l'on peut procéder à ce basculement en considérant les archives comme des actualisations, des *performances* artistiques à part entière, ce qui fera en sorte que le document d'archives n'aura plus seulement une valeur documentaire⁵.

On soutiendra qu'il importe de constituer une approche critique *métagraphique*⁶, au sens où Straram lui-même entend cette pratique héritée de son éphémère contact avec l'avant-garde européenne. Cette approche composite devrait arrimer l'étude des relations texte-image⁷, de la « poésie en voix⁸ », et les réflexions issues des études sur les arts de la performance⁹, le tout afin de fournir moins une théorie rigide qu'un cadre assez souple pour prendre en compte *conjointement* : 1) le texte écrit, qu'il soit édité ou sous forme de manuscrit dans des archives; 2) ce même texte écrit, en relation avec l'iconographie l'accompagnant; 3) les actualisations vocales et corporelles des textes dans un lieu et à un moment donnés; 4) la documentation de ces mêmes actualisations. L'étude du cas de Straram à cette aune, par ses visées heuristiques, permettra à terme de débroussailler ce vaste champ¹⁰.

5 Philip Auslander, «The Performativity of Performance», *PAJ: A Journal of Performance and Art*, vol. XXVIII, n° 3, septembre 2006, p. 9.

6 Selon Mirella Bandini, la « métagraphie » consiste en un collage où l'on retrouve un mélange de lettres et d'images « fondé sur l'organisation de l'ensemble des signes phonétiques, lexicaux, idéographiques possibles, existants et à inventer ». Mirella Bandini, *Pour une histoire du lettrisme*, traduit de l'italien par Anne-Catherine Caron, Paris, Jean-Paul Rocher éditeur, 2003, p. 19.

7 Voir notamment W. J. T. Mitchell, *Iconology: Image, Text, Ideology*, Chicago/Londres, Routledge, 1986, 226 p., et, surtout, l'important ouvrage de Michel Butor, *Les mots dans la peinture*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Champs arts », 2019 [1969], 168 p.

8 Pascal Brissette et Will Straw, « Poètes et poésies en voix au Québec (xx^e-xxi^e siècles) », *Voix et Images*, vol. XL, n° 2, hiver 2015, p. 7-13 [introduction au dossier thématique éponyme qu'ils dirigent, p. 7-103].

9 Philip Auslander, «The Performativity of Performance»; Daisy Abbott, Sarah Jones et Seamus Ross, «Redefining the Performing Arts Archive», *Archive Science*, vol. VIII, n° 3, décembre 2009, p. 1-9.

10 Les trois premiers, s'ils ne représentent pas des champs saturés et laissent encore place à un renouvellement théorique, sont néanmoins mieux balisés que le quatrième. On se référera, parmi un grand nombre d'études, à un numéro de la revue *Dalhousie French Studies* intitulé « Voir le texte, lire l'image » (vol. LXXXIX, hiver 2009), et à un chapitre en particulier de la thèse de Sébastien Dulude, « Des *performance studies* au performatif typographique », *Performativité des dispositifs typographiques du livre*

LE BISON RAVI, OU L'HOMME CARREFOUR

Quatorze années séparent la naissance de Patrick Straram, en 1934 près du vélodrome d'Hiver, à Paris, de son départ du nid familial au profit des rues de Saint-Germain-des-Prés. Quatre années supplémentaires d'errance le mènent à la rencontre, au détour d'un café, d'un jeune homme nommé Guy Debord, rencontré par le biais de son camarade Ivan Chtcheglov. Nous sommes alors en 1952. Debord a fondé, cette même année, l'Internationale lettriste (I. L.), dissidente du mouvement lettriste d'Isidore Isou¹¹ et continuatrice, à sa façon, de l'avant-garde européenne. Straram adhère à l'I. L. cette même année et passe la suivante à écumer les rues de Saint-Germain avec Debord et Chtcheglov, suivant les principes de la *dérive*¹² et de la *psychogéographie*¹³. Corollairement, tous trois s'adonnent à la *métagraphie*, déjà décrite un peu plus haut comme pratique inspirée du collage dadaïste, intégrant des éléments textuels, iconographiques et plastiques d'origines diverses. La différence entre cette conception et celle de Dada, notamment de Tristan Tzara, pour qui le poème peut consister en un découpage de mots dans un livre ou un journal et en leur réagencement au hasard sur une page¹⁴, repose sur le caractère *conscient* de la pratique des membres de l'I. L., qui réfutent absolument l'intérêt conféré au hasard par les groupes d'avant-garde les ayant précédés¹⁵. Ces *métagraphies* peuvent se présenter, le plus souvent, sous la forme d'œuvres picturales¹⁶ ou de livres¹⁷, et elles incorporent le texte et l'image.

Le passage de Straram à l'I. L. tient somme toute du passage « à travers une assez courte unité de temps¹⁸ ». Ayant rencontré Lucille Dewhirst, une jeune Canadienne, lors d'un voyage, il décide de la suivre à Vancouver, ce qui lui permet par la même occasion d'éviter le service militaire alors que la France tente d'empêcher par la force des armes l'accession de l'Algérie à son indépendance. Exilé dans l'Ouest canadien,

de poésie de contre-culture québécoise : regards culturels et littéraires, thèse de doctorat, Trois-Rivières, Université du Québec à Trois-Rivières, 2015, f. 55-90. En ce qui concerne les actualisations vocales, voir évidemment Pascal Brissette et Will Straw, « Poètes et poésies en voix au Québec (xx^e-xxi^e siècles) », et tout le numéro qu'ils ont chapeauté, ou encore l'ouvrage de Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, 307 p.

- 11 Fondé en 1946 à Paris par Isidore Isou, Roumain d'origine, le lettrisme entend mener à terme la décadence supposée de la poésie, amorcée depuis Baudelaire, notamment par le biais d'une poésie sonore non pas basée sur la syllabe, mais sur la lettre. Pour une bonne synthèse de l'histoire du lettrisme, voir Mirella Bandini, *Pour une histoire du lettrisme*.
- 12 « Mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique du passage hâtif à travers des ambiances variées. » « Définitions », *Internationale situationniste*, n° 1, juin 1958, p. 13.
- 13 « Étude des effets précis du milieu géographique, consciemment aménagé ou non, agissant directement sur le comportement affectif des individus. » *Ibid.*
- 14 Tristan Tzara, « Dada manifeste sur l'amour triste et l'amour amer », *La Vie des lettres*, n° 4, 1921, s. p.
- 15 On pense ici bien entendu à l'écriture automatique des surréalistes, décrite une première fois par André Breton dans son *Manifeste du surréalisme*, en 1924.
- 16 Voir par exemple *The Naked City*, de Guy Debord, lithographie, encre sur papier, 1957.
- 17 Les deux exemples les plus probants sont Guy Debord, *Mémoires*, édité par l'Internationale situationniste, 1958, s. p., livre artisanal, collage d'images et de phrases provenant d'œuvres variées, le tout sous une couverture faite de papier sablé, et Patrick Straram le Bison ravi, *Bribes I. Pré-textes et lectures*, Montréal, Éditions de l'Aurore, coll. « Écrire », 1975, entièrement construit sur la coprésence texte/image.
- 18 Guy Debord, *Sur le passage de quelques personnes à travers une assez courte unité de temps*, court métrage, Paris, Dansk-Fransk Experimentalfilms Kompani, 1959, 18 minutes.

où il travaille dans divers chantiers forestiers, sa production métagraphique diminue, mais il produit tout de même quelques pièces, encore à ce jour inédites, par exemple *Thymus*, texte « d'après collages faits en [19]53-[19]54¹⁹ ». Après un séjour britannico-colombien de quatre années, Straram prend l'avion de Calgary à Montréal, où il s'installe en 1958. Sa production, de la fin des années 1950 à la fin de la décennie 1960, se résume principalement à la rédaction d'articles dans des revues²⁰, à l'animation d'émissions de radio, à l'écriture d'un scénario²¹, à la fondation-animation d'un cinéma dans la métropole québécoise, le Centre d'art de l'Élysée²², et à un rôle de personnage secondaire dans un film de Jacques Godbout²³. Il publie la majorité de ses livres dans les années 1970, au retour d'un séjour d'environ trois ans en Californie (1968-1971). Paraissent alors coup sur coup, au Québec, *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon* (1972), *Questionnement socra/critique* (1974), *4X4/4X4* (1974), *Bribes I. Pré-textes et lectures* (1975) et *Bribes II. Le Bison ravi fend la bise* (1976). Au courant de la même décennie, il récite ses textes dans plusieurs soirées de poésie, notamment à Place aux poètes, sous la houlette de Janou Saint-Denis, ou encore au Solstice de la poésie québécoise, organisé en marge des Jeux olympiques de Montréal, en 1976.

Ce parcours esquissé d'un trait rapide confirme la dimension foncièrement pluridisciplinaire de la production de Straram, puisqu'il touche à la fois à la radio, à la littérature et au cinéma. Plus encore, au sein même de ces disciplines, il entend procéder à une fusion des arts, en lisant ses poèmes à la radio, en incorporant les arts visuels à ses livres et en usant de (trop ?) nombreuses références littéraires dans son scénario de film. Étudier quelque chose comme « l'œuvre » de Straram nécessite en ce sens une gymnastique particulière, puisqu'elle se trouve à la croisée de diverses disciplines. Deux questions, découlant directement des quatre éléments du cadre d'étude énumérés plus haut²⁴, émergent de ce fait : 1) comment étudier cette production pluridisciplinaire au sein de laquelle chaque œuvre (émission de radio, livre) relève elle aussi de plusieurs arts (littérature, arts visuels ; *métagraphie*) et moyens d'expression (écriture, voix, présence sur scène) ? ; et 2) comment prendre en compte certaines *parties de l'œuvre* conservées sous forme d'archives, principalement les émissions de radio, lectures de poésie à haute voix et autres interventions publiques ? La critique métagraphique entend répondre, au moins partiellement, à ces deux questions.

19 Dossier « Thymus », fonds Patrick-Straram, Bibliothèque et Archives nationales du Québec Vieux-Montréal, MSS391 S1SS1 D20.

20 Principalement dans *Cité libre* et *Parti pris*.

21 Jean-Paul Bernier (réal.), *La terre à boire*, long métrage, Montréal, Les Films du Nouveau Québec, 1964, 77 min (durée de la version présentée après avoir été coupée par la censure : 76 min et 13 s).

22 Cofondé avec le D^r Jean-Paul Ostiguy en 1959.

23 Jacques Godbout (réal.), *Fabienne sans son Jules*, court métrage, Montréal, Office national du film du Canada, 1964, 27 min.

24 Voir page 42 du présent article.

QUAND L'ARCHIVE INSPIRE L'ŒUVRE

Dans son article sur la performativité des archives de l'art de la performance, Philip Auslander s'appuie sur l'ouvrage phare de J. L. Austin, *Quand dire, c'est faire*²⁵, lorsqu'il propose l'analogie suivante :

*I am suggesting that performance documents are not analogous to constatives, but to performatives: in other words, the act of documenting an event as a performance is what constitutes it as such. Documentation does not simply generate images/statements that describe an autonomous performance and state that it occurred: it produces an event as a performance and, as Frazer Ward suggests, the performer as "artist"*²⁶.

De la même manière, on peut avancer que l'acte d'écriture, par la fixation d'un texte sur une page, ou la lecture à haute voix, lorsqu'elle est enregistrée, par exemple, revêt une dimension *performative*, et en ce sens, même si les traces (qu'elles soient écrites ou audiovisuelles) se retrouvent classées dans des archives, elles peuvent être activées par la critique, qui les fait dès lors basculer du côté de l'œuvre. Demeure toutefois l'épineuse question de la *manière* de procéder. Évidemment, plusieurs cas de figure peuvent se présenter; sans épuiser l'univers des possibles, on tentera ici d'en présenter trois dont l'examen contribuera à préciser certains aspects de la critique métagraphique.

Prenons d'abord le cas le plus classique, à savoir celui d'un texte demeuré inédit, que le ou la critique trouve enfoui dans les papiers d'un auteur. *Les bouteilles se couchent* de Straram, par exemple²⁷. Sans doute, il appert peu probable que l'on s'oppose à l'affirmation voulant que ledit texte est susceptible de passer de l'archive à l'œuvre par le biais d'un travail d'édition. C'est l'objectif que se donnent Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné. Ayant trouvé des pages éparées de ce manuscrit des *Bouteilles se couchent* dans le fonds Patrick-Straram, à Bibliothèque et Archives nationales du Québec (BAnQ), ils entreprennent de recomposer l'œuvre à partir de leur compréhension du récit. Apostolidès et Donné ont bien conscience de ne fournir qu'une interprétation du texte de Straram; sur les 315 pages retrouvées, ils en ont extrait une cinquantaine, qui forment leur version du récit. Leur entreprise de reconstitution les mène à ce que Robert Dion et Mahigan Lepage nomment la « tension documentaire²⁸ ». On s'en convaincra à la lecture de ce passage de la postface

25 John Langshaw Austin, *Quand dire, c'est faire*, introduction, traduction et commentaire de Gilles Lane, Paris, Éditions du Seuil, coll. « L'ordre philosophique », 1970 [1962], 183 p.

26 Philip Auslander, « The Performativity of Performance », p. 5. L'auteur souligne. « Je soutiens que la documentation de la performance n'est pas analogue à des constatifs, mais bien plutôt à des performatifs; en d'autres mots, c'est l'acte de documenter un événement en tant que performance qui le constitue comme tel. La documentation ne génère pas simplement des images et des affirmations décrivant une performance autonome, et ne fait pas que confirmer qu'elle s'est produite. Cette documentation produit l'événement en tant que performance et, comme l'avance Frazer Ward, transforme le performeur en "artiste". » Je traduis.

27 Patrick Straram, *Les bouteilles se couchent. Fragments*, retrouvés et présentés par Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, Paris, Allia, 2006, 144 p.

28 Robert Dion et Mahigan Lepage, « L'archive du biographe », *Protée*, vol. XXXV, n° 3, hiver 2007, p. 13.

des éditeurs des *Bouteilles se couchent* : « Dans ce travail de reconstitution, nécessairement subjectif, nous avons privilégié la valeur documentaire du livre sur sa valeur littéraire²⁹. » Ce « détournement éditorial³⁰ », pour le dire avec les mots de Michel Lacroix, relève en quelque sorte d'un cas limite de la critique métagraphique, ou, pour le dire encore plus précisément, de l'un de ses risques. Plutôt que de faire passer l'archive du côté de l'œuvre, elle sort l'œuvre de l'archive, mais son seul intérêt demeure alors celui d'une pièce d'archive. La version donnée par les éditions Allia des *Bouteilles se couchent*, que la couverture et le reste du paratexte nous présentent comme l'œuvre de Straram, ne représente en fait qu'une œuvre métagraphique construite à partir d'éléments préfabriqués tirés des papiers du Bison ravi. Il ne s'agit pas ici de condamner cette entreprise, mais, tout d'abord, de la reconnaître pour ce qu'elle est, à savoir une œuvre composée conjointement par Straram, Apostolidès et Donné. Ensuite, de remettre en question la dichotomie entre la légitimité conférée à ce type de travail – on n'imagine pas un comité de lecture remettre en question l'insertion de cet ouvrage dans une bibliographie des œuvres écrites par Straram – et l'absence totale, dans l'étude de la production de Straram, de ses prestations de « poésie en voix », qui revêtent pourtant un plus grand intérêt pour la critique que l'entreprise ludique d'Apostolidès et Donné. La différence se situant sans doute sur le plan du statut des documents, puisqu'on postule que le texte conservé dans un fonds d'archives, une fois établi, passe du côté de l'œuvre, pourquoi, alors, en serait-il autrement des documents audiovisuels, à plus forte raison si l'intervention de l'éditeur ou de l'éditrice est plus circonspecte que celle des éditions Allia ?

QUAND L'ARCHIVE, C'EST L'ŒUVRE

Patrick Straram débarque en Californie en 1968, après dix ans de vie au Québec, durant lesquels, selon ses propres dires, il s'est fait Québécois. Aussi profite-t-il de chaque occasion, durant son périple californien, pour côtoyer ses compatriotes. L'une de ces rencontres le marque particulièrement : celle d'un autre Québécois, Maxime-Léo Langevin, homme âgé d'au moins 65 ans, exilé en Californie depuis plusieurs dizaines d'années. Ce dernier inspire à Straram un poème, publié dans *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, dont voici quelques vers :

aux murs de l'arrière-boutique des fleurs-de-lysés
d'admirables tissages de photos de Carmen sa femme danseuse d'Isadora Duncan
morte il y a un an plus que jamais présente
disques Renaissance et folklore slave ou grec et Edith Piaf
je lui ai donné entretien et poèmes Godin Miron qu'ils m'avaient donné
quand je partais

29 Apostolidès et Donné dans Patrick Straram, *Les bouteilles se couchent*, p. 120.

30 Michel Lacroix, « Un sujet profondément imprégné d'alcool ». Configuration éthylique, postures situationnistes et détournement éditorial : *Les bouteilles se couchent* de Patrick Straram », *CONTEXTES*, n° 6, septembre 2009, en ligne : <https://journals.openedition.org/contextes/4433#tocto1n1> (page consultée le 20 mars 2022).

sur le poêle toujours cuit une soupe québécoise
sur la table le couvert est toujours mis
serviettes dans l'anneau d'argent
deux assiettes
dans une floraison baroque rouge lie une fleur de lys
cognac d'accueil et d'amitié de Léo chaque fois³¹.

Ce poème, Straram en donne une actualisation vocale dans le cadre d'un reportage de Radio-Canada à l'émission *Aujourd'hui*, le 7 avril 1969³², conservé au Centre d'archives Gaston-Miron (CAGM). Qui plus est, la forme du reportage télévisuel et le montage qui y est nécessairement rattaché permettent de superposer à la lecture de Straram des images de la demeure de Maxime-Léo Langevin, celle-là même dont il est question dans le poème. Le passage répond donc tout à fait à cette esthétique à laquelle tient Straram, qui « n'imagine pas d'écritures publiées sans images³³ ». Ce type d'actualisation mérite une inclusion dans le répertoire straramien, même s'il importe évidemment de rappeler avec quelle prudence il faut procéder pour ce faire. Bien sûr, la réalisation de ce reportage, de même que sa préparation, ne relève pas de Straram. On prend par ailleurs bien soin de classer ce dernier parmi les « invités³⁴ » du segment dans la fiche du CAGM. Malgré tout, la lecture du poème par Straram, que l'on voit à l'écran, son livre à la main, au début et à la fin de la séquence, constitue cette *performance* dont parlait plus haut Auslander. Si l'on accepte de donner un statut autre à ce type de document que celui de simple témoignage, on peut penser, toujours avec Auslander, que

[i]t may well be that our sense of the presence, power, and authenticity of these pieces derives not from treating the document as an indexical access point to a past event but from perceiving the document itself as a performance that directly reflects an artist's aesthetic project or sensibility and for which we are the present audience³⁵.

La critique devrait s'autoriser à réfléchir à la place qu'occupe ce type de performance dans l'œuvre d'un auteur donné. Dans le cas présent, il s'agit d'un bon exemple de cette critique métagraphique dont on tente de cerner les contours. À la différence du cas du récit *Les bouteilles se couchent*, la proximité entre le « projet esthétique » de Straram et le segment télévisuel qui en découle est indéniable. Ce dernier

31 Patrick Straram le Bison ravi, *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, p. 106.

32 « La vie des Québécois en Californie », *Aujourd'hui*, émission diffusée à la télévision de Radio-Canada le 7 avril 1969, 0 min 45 s-2 min 3 s ; voir Fernande Chouinard et Robert Dubuc (réal.), *La vie des Québécois en Californie*, 7 avril 1969, 15 min 41 s, en ligne : <https://cagm.umontreal.ca/visionner.jsp?ID=1306360> (page consultée le 20 mars 2022).

33 Patrick Straram le Bison ravi, *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, p. 53.

34 Fernande Chouinard et Robert Dubuc (réal.), *La vie des Québécois en Californie*.

35 Philip Auslander, « The Performativity of Performance », p. 9. L'auteur souligne. « Il se pourrait que notre perception de la présence, de la puissance et de l'authenticité émanant de ces documents découle non pas de leur traitement comme point d'accès à un événement passé, mais plutôt par leur prise en compte *en tant que performance* reflétant directement l'esthétique d'un artiste, ou encore la sensibilité pour laquelle nous sommes l'audience présente. » Je traduis.

relève véritablement de la superposition texte/image prônée maintes et maintes fois par le Bison ravi dans sa production. La prise en compte de cette lecture du poème tirée d'*Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*³⁶ dans l'étude de l'œuvre de Straram exige en effet d'adopter une approche ne relevant pas exclusivement du littéraire au sens strict du terme, notamment en ce qui a trait au rythme de la lecture et à la présence physique du poète pendant sa prestation³⁷, ou encore au sens à donner à la superposition du texte et de l'image.

Dans le cas de la lecture du poème californien de Straram, on peut avancer qu'elle a tendance à éliminer le vers, à aplanir les sauts de ligne; il lit sa poésie comme on dirait un texte en prose. Même dans cette poésie on retrouve cette dimension parlée, narrative, qui traverse sa production. La manière dont il récite crée des ensembles signifiants; elle remplace la ponctuation absolument absente du texte écrit, ajoute une dimension structurante au poème. Durant les quelques secondes où on le voit, chez Langevin, assis, la cigarette à la bouche, son manuscrit en main et faisant dos (courbé) à la caméra³⁸, Straram joue son personnage du Bison ravi, il incarne cette figure quelque peu stéréotypée du poète *hippie* californien. Le moment le plus parlant à cet égard demeure la dizaine de secondes suivant sa lecture, où il se lève et saisit cette bouteille de cognac dont il est question dans le texte, annonçant qu'elle est vide, et se rabattant alors sur le gin³⁹. Straram actualise à ce moment, *dans le monde tangible*, le poème écrit et récité. La bouteille vide tend à prouver ses nombreuses visites, puisque selon ses dires Langevin lui réserve un cognac d'accueil à chacune de ses arrivées. En ce qui a trait aux images superposées à la lecture du poème⁴⁰, elles illustrent sans grande imagination la description à laquelle s'adonne oralement Straram, présentant les éléments énumérés dans la demeure de Maxime-Léo Langevin. Cette technique ne correspond donc pas tout à fait à la conception straramienne du dialogue texte/image, puisque ces deux éléments ne doivent pour lui pas nécessairement entretenir de corrélation directe; plutôt, du contact évocateur entre deux éléments disparates doit surgir un sens nouveau. Il ne s'agit pas d'un usage métagraphique, de la part des artisans de Radio-Canada, mais bien d'une illustration pure et simple, explicite dirions-nous, du texte de Straram, un peu comme le Bison ravi se permet parfois de le faire, par exemple avec les photos de ses appartements, en ouverture d'un texte où il décrit ses divers milieux de vie, dans *Bribes I*⁴¹. Malgré tout, il ne fait aucun doute que cette séquence se rapporte à la production de Straram. Même si certains paramètres sont sans doute imposés de l'extérieur – surtout la réalisation, notamment les angles de caméra, le montage et le choix des plans utilisés –, cela ne diffère pas tant de l'intervention d'un éditeur sur le texte publié d'un auteur⁴².

36 La lecture de Straram à Radio-Canada précède en fait de trois ans la publication du recueil.

37 Voir sur ces sujets Peter Middleton, «The Contemporary Poetry Reading», Charles Bernstein (dir.), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York, Oxford University Press, 1998, p. 262-299.

38 Fernande Chouinard et Robert Dubuc (réal.), *La vie des Québécois en Californie*, 0 min 45 s-1 min 9 s et 1 min 58 s-2 min 4 s.

39 *Ibid.*, 2 min 4 s-2 min 14 s.

40 *Ibid.*, 1 min 10 s-1 min 58 s.

41 Patrick Straram le Bison ravi, *Bribes I*, p. 18-23.

42 Voir Marie-Pier Luneau, «Pour le meilleur et pour le pire: évolution des figures auctororiale et éditoriale au Québec», *Documentation et bibliothèques*, vol. LI, n° 2, avril-juin 2005, p. 69-77. En ce qui concerne le choix

Si, dans le passage très précis au cours duquel, à l'émission *Aujourd'hui*, Patrick Straram lit un de ses poèmes mis en images par le réalisateur du segment, on est encore proche de cette « tension » entre l'archive et l'œuvre, alors que le basculement de l'une à l'autre semble précaire, il en est tout autrement des émissions de radio où le Bison ravi lit ses poèmes, accompagné de musique choisie par ses soins. Ces documents appartiennent en quelque sorte à une autre catégorie. On y retrouve l'actualisation du mot de Straram cité en ouverture du présent texte, lorsque ce dernier affirme à la personne en régie : « Il faut que la musique soit quasiment au même niveau que ma voix⁴³. » Dans le cadre d'une série de cinq courtes émissions, de moins de trois minutes chacune, Straram lit des textes de son cru au courant du mois de mars 1979. Il s'agit ici du cas où l'on peut le plus aisément faire tomber l'archive du côté de l'œuvre et, ajouterons-nous, de celui où il apparaît le plus impératif d'y parvenir. En effet, l'étude de la production de Straram en particulier, mais aussi d'autres poètes, n'est pas envisageable sans évoquer ces parts de l'œuvre. Même si, encore une fois, la fiche du CAGM indique que Straram n'est pas « artisan » des segments, mais plutôt « invité », il ne fait aucun doute qu'il entre dans la première catégorie. Il y lit un texte de son cru, à sa manière. Sa lecture reprend encore une fois ce rythme qui lui est propre, c'est-à-dire celui d'une poésie parlée, où l'on a l'impression que Straram raconte ses réflexions quotidiennes. Dans la première émission⁴⁴, il se permet même, au sein d'un programme où il est annoncé que « [d]es poètes québécois lisent leurs poèmes », de nous donner son appréciation positive du film *La cuisine rouge* de son amie Paule Baillargeon⁴⁵. Straram s'approprie ce moment, détourne la poésie de son sens usuel, et cela passe autant par le sujet de son texte que par la manière dont il le récite. En ouverture de l'émission, et avant qu'une pièce d'Éric Dolphy ne se superpose à sa voix, il énonce : « Je suis Patrick Straram le Bison ravi. Je dis mon écriture, les cinq doigts de la main qui jouent⁴⁶. » L'intrication entre les modes d'expression se trouve, dans cette amorce, exemplairement exprimée. S'y manifestent la vocalisation d'un texte écrit et le rapprochement entre écriture et musique, dont on joue des « cinq doigts de la main ». Ce type d'actualisation où la voix du Bison ravi se mêle à la musique apparaît comme l'équivalent de ces pages où, dans son œuvre imprimée, se côtoient texte et images. Si l'étude de ces deux pans exige des outils distincts, leur prise en compte dans une véritable étude de la production de Straram s'avère essentielle.

RASSEMBLER L'ŒUVRE

À la lumière de ce qui précède, le double but de la critique métagraphique s'éclaire et ses contours se précisent. Elle entend, d'une part, recomposer une œuvre en prenant

des images et des plans, on peut tout de même supposer que Straram, grand amateur de cinéma, a pu faire quelques suggestions au réalisateur.

43 Jean-Gaëtan Séguin, « Mourir en vie... » : Patrick Straram, *le Bison ravi*.

44 « Des poètes québécois lisent leurs poèmes », *Poésie*, émission diffusée à la radio de Radio-Canada le 26 mars 1979, 2 min 57 s.

45 *Ibid.*, 2 min 9 s-2 min 42 s.

46 *Ibid.*, 0 min 2 s-0 min 8 s.

en compte différents types de documents, notamment archivistiques, et d'autre part composer une approche constituée d'outils théoriques et méthodologiques provenant de divers champs et disciplines, apparemment disparates, mais auxquels la mise en commun et l'arrimage volontaires confèrent la capacité de saisir plus largement la production d'une figure auctoriale donnée. Le caractère composite d'une telle approche est rendu nécessaire par la grande variété des types de documents potentiellement pris en compte. La critique métagraphique s'appuie également sur le postulat selon lequel la méthode doit s'adapter à son objet, et donc qu'une œuvre composite appelle une approche composite.

On a choisi ici de traiter du cas de Straram, mais la critique métagraphique, si elle s'inspire de sa pratique du collage, ne se limite pas à sa seule production. Une fois encore mieux définie, elle pourrait servir, par exemple, à rassembler des parties d'œuvres d'innombrables autres figures dont la pratique se décline tant dans l'imprimé que les prestations incarnées et vocalisées, pour lesquelles nous disposons de documents en témoignant – nommons seulement, à titre d'exemple, Nicole Brossard et Gaston Miron. On pourrait tout autant procéder à l'étude – encore inédite – de la captation de leurs prestations respectives au Solstice de la poésie québécoise de 1976⁴⁷, conservée au CAGM, tout comme on pourrait problématiser l'écart entre leurs lectures lors de l'événement de la Nuit de la poésie 1970 et l'enregistrement subséquent d'une performance devant fond noir, sans public, destiné à remplacer la lecture *in situ* dans le film documentant cette grand-messe de la poésie québécoise⁴⁸. Le propre d'une critique métagraphique, à cet égard, serait d'autoriser l'étude conjointe de ces documents de nature archivistique et mémorielle en les incorporant à l'ensemble de la production de leurs artisans. Elle permettrait de faire entrer en dialogue le texte, la voix et l'image, et de penser conjointement au produit dit « fini » et au rôle des instances externes (critiques, éditeurs, réalisateurs, etc.) dans la composition et l'interprétation de toutes les parties d'une œuvre. De même, elle permettrait d'éviter l'écueil exemplifié plus haut par le cas Apostolidès-Donné, en fournissant un cadre au sein duquel procéder à une telle étude des documents archivistiques dans une perspective d'incorporation à l'œuvre officielle et reconnue. L'étude d'une œuvre dite « complète », en ce sens, nécessite une critique métagraphique.

47 Pour Miron, voir : « Captation MONTÉE de la deuxième soirée du Solstice de la poésie québécoise. "Le pays rapaillé" », captation vidéo, 9 juillet 1976, 67 minutes, Centre d'archives Gaston-Miron ; précisément : 5 min 23 s-20 min 40 s. Miron y mélange morceaux d'harmonica, chanson *a capella* et lecture de textes en vers et en prose. Pour Brossard, voir : « Captation MONTÉE de la quatrième soirée du Solstice de la poésie québécoise. "Écritures intervenantes" », captation vidéo, 23 juillet 1976, 81 minutes, Centre d'archives Gaston-Miron ; précisément : 7 min 11 s-15 min 28 s. Elle y lit plusieurs poèmes, avant d'annoncer que son cachet pour la soirée sera remis au journal *Les Têtes de pioche*.

48 Voir à ce sujet Olivier A. Savoie, *Sur la place publique. Construction historique de l'événement Nuit de la poésie 1970*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2015, 178 f. À propos de l'enregistrement de la lecture de Brossard, Savoie affirme : « Nicole Brossard ne lit d'ailleurs pas dans le documentaire le même texte qu'elle a déclamé lors du spectacle original. » *Ibid.*, f. 90.