

Université de Montréal

Vers une scène commune : rapports croisés entre
poésie et chanson chez Raoul Duguay (1966-1970)

par
Jennifer Beaudry

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

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

Décembre 2010
© Jennifer Beaudry, 2010
Université de Montréal

Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Vers une scène commune : rapports croisés entre
poésie et chanson chez Raoul Duguay (1966-1970)

présenté par

Jennifer Beaudry

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Andrea Oberhuber
président-rapporteur

Karim Larose
directeur de recherche

Martine-Emmanuelle Lapointe
membre du jury

Résumé

Ce mémoire porte sur les deux premiers recueils de Raoul Duguay (*ruts et or le cycle du sang dure donc*). Il cherche à examiner les liens étroits qu'entretient la poésie de Duguay avec la production parallèle du poète, qui s'oriente dès la fin des années 1960 vers la chanson.

Le mémoire s'attachera d'abord, dans le premier chapitre, à présenter l'histoire des liens entre les poètes et la chanson au Québec afin de relever les points de contact significatifs au cours des années 1960 et de poser le cadre théorique de la chanson comme objet d'étude.

Dans un deuxième temps, l'analyse des deux premiers recueils de poèmes de Duguay nous mènera à une réflexion sur la présence de la métaphore du chant, puis de la parole poétique en poésie québécoise, qui annonce un changement de paradigme dans l'approche du lyrisme et du sujet lyrique.

Enfin, le troisième chapitre se penchera sur le contexte contre-culturel québécois, pour examiner le discours et le contre-discours sur la poésie, pour expliquer le phénomène de décloisonnement des genres qui conduit Raoul Duguay à investir le champ de la culture populaire de sa poésie. Il y sera aussi question du sujet « dans le langage », de l'expérience de la langue et de la subjectivité de la voix.

Mots clés : Raoul Duguay, chanson, poésie, poésie québécoise, underground, contre-culture.

Abstract

This thesis addresses the early works of Raoul Duguay. Our study focuses on the first two collections of poem (*ruts* [1966] and *or le cycle du sang dure donc* [1967]), while examining Duguay's parallel production as an experimental musical artist and eventually songwriter. Hereby, our study wishes to unveil the close ties between poetry and what could be considered as its popular derivatives: songwriting. Indeed, a significant number of poets wrote songs, especially among the proponent of the counterculture.

Therefore, the first chapter will present a portrayal of Quebec's cultural history that underlies the ties between songwriters, poets and artists in general in the 1960s. Furthermore, it will lay the theoretical framework to address the song as a study object.

The second chapter studies the notion of lyricism in Quebec's early modern poetry. It will study the use of song – or singing – as a metaphor, to demonstrate how it later loses its relevancy in regard of the modern poetry, which prefers the use of speech as metaphor. This shift heralds a change of paradigm in approaching lyricism and the lyrical subject. However, it will appear that Duguay persists in using song and singing metaphors – as well as speech – as he experiences language in its vocal and oral undertone.

The third chapter studies the context – Quebec's counterculture – in which the ties between poetry and song are tighten around the question of their function. It addresses the notion of popular art and its legitimacy.

Key words: Raoul Duguay, song, poetry, quebec poetry, underground, counterculture.

Table des matières

Page titre.....	i
Identification du jury.....	ii
Résumé en français et mots-clés.....	iii
Résumé en anglais et mots-clés.....	iv
Table des matières.....	v
Remerciements.....	vii
Introduction.....	1
Chapitre I : La chanson au Québec au cours de la décennie 1960 : amorce d'un dialogue entre poètes et chansonniers ?.....	9
1. Les chansonniers.....	10
2. Un précurseur : Félix Leclerc.....	11
3. Au commencement était la grève.....	15
4. La chanson : objet d'étude.....	18
5. Quelques éléments de définition.....	20
6. La chanson à texte, la chanson poétique, le poème chanté.....	23
7. Réseautage et pratique de l'édition.....	25
8. Édition de la chanson imprimée.....	28
9. Réseaux et contiguïté : création d'une communauté.....	32
10. La fonction du poète.....	33
Chapitre II : Lyrisme et chant : évolution et circonvolutions.....	37
1. Les influences : <i>ruts</i> et <i>or le cycle du sang dure donc</i>	38
2. Métaphorisation du chant en poésie.....	40
3. Vers une prise de parole.....	42
4. De l'expérience du mot à l'expérience de la parole.....	43
5. Chant du poète ou voix des mots.....	45
6. Nouveau lyrisme.....	48
7. Une poésie de l'oralité et de l'auralité.....	52
8. Le jazz... ce lyrisme américain.....	53
9. L'érotisme au service de l'expression.....	56
10. Un lyrisme vitaliste.....	58
11. Du désir dans la langue.....	60

12. De la récréation à la récréation : l'érotique de la subversion langagière	64
Chapitre III : Contre-culture et subjectivité	67
1. Critique de la poésie, contre-discours	70
2. L'année 1968 : quand la poésie est appelée à sortir des recueils	74
3. La légitimité de l'art populaire	75
4. Hors la poésie : les chansons-poèmes publiés dans les revues	79
5. Ti-pop : récupération du religieux	82
6. Politique ou poétique du chant	83
7. La chanson : genre gris	84
8. Le langage, voix de l'homme	86
9. Du chant au cri	91
10. Aller contre-langage	92
11. Historicité de l'oralité	95
Conclusion	97
Le Manifeste de l'Infonie : une poésie pour « toulmonde » ?	100
Bibliographie	106

Remerciements

Mes remerciements vont en tout premier lieu à Pierre-David, pour sa présence et son compagnonnage dans cette éprouvante traversée.

Je tiens à remercier Karim, mon directeur, pour m'avoir fait découvrir la vraie lecture et pour m'avoir fait croire que j'étais une « bonne lectrice ». Pour sa sollicitude, son amitié, sa rigueur, ses encouragements et sa clarté.

Le CRILCQ UdeM pour le soutien financier et l'accueil, et mes remerciements à Patrick, pour son indulgence souriante.

À Pierre Nepveu, pour avoir donné de l'eau (et de l'air) au moulin de la critique québécoise.

À mon père et mes frères qui m'appuient avec une confiance indéfectible, une foi absolue. Leur présence m'est vitale dans cet univers. À mon grand-père, mon mentor, pour sa fierté mal dissimulée et sa passion contagieuse pour la vie.

Merci à Ginette pour m'avoir fait découvrir la puissance du mot. Pour avoir rapatrié la part d'humain dans la critique.

À mes amies, collègues et comparses. Andrea, Jasmine, Catherine, Amélie, Ariane, Fabrice, Samuel, Marie-Andrée, Maryse et Val. Pour avoir fait de la vie universitaire quelque chose de plaisant. Pour l'esprit de fête et l'esprit de sérieux, pour leur présence lumineuse, leur rire, pour les larmes partagées, pour leur écoute, leur voix, leur générosité, pour m'avoir tout appris de l'amitié.

À Nicolas, avec mon éternelle reconnaissance. Pour l'hospitalité de sa verrière.

À Léo, mon plus beau projet, le plus grand poète. Je te remercie d'exister

Introduction

Dans la foulée des bouleversements socioculturels qui ont métamorphosé le Québec dans la seconde moitié des années 1960, on a vu l'émergence d'une génération d'artistes associés au mouvement de la contre-culture. Les quelques études qui furent menées sur ce pan de l'histoire culturelle du Québec ont si bien associé la production contre-culturelle au contexte politique et social qu'elles ont contribué à créer un amalgame dans lequel les genres, les pratiques d'écriture ainsi que les médiums utilisés se sont confondus au profit d'une lecture univoque – insistant sur la présence d'artistes engagés¹, enragés dans certains cas, se réclamant d'un pays souverain et d'une culture qui en serait le reflet. Or il nous apparaît que des phénomènes culturels plus subtils – tel l'investissement du champ de la poésie, genre « noble », par la chanson, considérée comme art mineur – ont, par contrecoup, été peu traité par la critique.

En effet, la chanson, de sous-genre qu'elle était, devient un médium familier pour plusieurs poètes, notamment Claude Péroquin, Gilbert Langevin et Raoul Duguay, qui ont, tout en maintenant leur production poétique, écrit des textes destinés à être chantés. Pourquoi ces poètes se tournent-ils vers la chanson ? Ce sera la première question à laquelle nous tenterons de répondre dans ce mémoire. Nous pourrons, par la suite, nous attarder à l'étude des effets de la chanson sur la poétique de Duguay. Enfin, comme le phénomène semble lié au mouvement contre-culturel, sans toutefois

¹ Cette association presque systématique a pourtant été réfutée par quelques artistes, notamment Claude Péroquin qui se disait apolitique, ce que le poète Gilles Hénault reprochait d'ailleurs, en 1975, à l'ensemble des artistes de la contre-culture dans un article de la revue marxisante *Chroniques*. Il y aurait lieu d'étudier, par ailleurs, le décalage entre les objectifs du programme contre-culturel et le legs avéré de ce mouvement.

s’y restreindre, nous devons tenir compte des facteurs – idéologiques et historiques – qui expliquent qu’un tel mouvement ait pu voir le jour au Québec.

Pour répondre à ces questions, notre mémoire examinera les enjeux qui découlent de la rencontre de ces deux formes d’écriture – la poésie d’une part et la chanson d’autre part – chez Raoul Duguay, figure emblématique² de la contre-culture au Québec. Suite à la parution de son deuxième recueil de poèmes, *or le cycle du sang dure donc* (1967), la poétique de Duguay se métamorphose, fortement influencée par les expérimentations musicales et poétiques de *L’Infonie* (cofondée avec Walter Boudreau). Notre étude portera principalement sur deux recueils parus en 1966 et 1967, *ruts* et *or le cycle du sang dure donc*, afin de mettre en lumière le changement qui s’opère après la parution de ce dernier, au moment où Duguay se tourne plus sérieusement vers la musique et expérimente l’écriture « chantante ».

Il s’agira de vérifier notre hypothèse, selon laquelle la poésie, genre à l’honneur dans les années 1960, subit l’influence de la chanson. En tenant compte du contexte dans lequel ce phénomène s’inscrit, nous croyons pouvoir démontrer que l’idéologie véhiculée par certains acteurs de la contre-culture favorise la porosité des frontières entre poésie et chanson, notamment chez le poète, parolier et musicien Raoul Duguay.

Comme le projet se décline selon une double perspective poétique et historique, plusieurs approches et méthodes devront être sollicitées. L’histoire littéraire et l’histoire culturelle nous permettront, dans un premier temps, de retracer précisément

² Sa position un peu marginale, entre contre-culture et ti-pop, sera à préciser dans une section ultérieure.

l'histoire des relations entre chanson et poésie au Québec, particulièrement au cours de la période 1965-1975. Elles seront également utiles pour examiner les modes de diffusion de la chanson et de la poésie, et plus précisément les événements où il y eut rencontre des deux. En effet, et il en sera davantage question dans le premier chapitre, la poésie est appelée, dans les années 1960 et 1970, à sortir des librairies et des rayons de bibliothèque pour prendre d'assaut les lieux publics. Nous pensons aux soirées *Poèmes et Chants de la résistance*, à *La Nuit de la poésie* (mars 1970), ainsi qu'à *L'Ostidcho*. Ces approches nous permettront, dans un deuxième temps, d'appréhender le phénomène de décloisonnement des arts, qui est directement lié à celui, plus subtil, de porosité de la frontière entre l'art populaire et le grand art. Richard Shusterman propose, dans *L'art à l'état vif*³, une déconstruction des critiques faites à l'art populaire en évitant le plus souvent les dichotomies qui ne font que reconduire des oppositions trop schématiques. Son ouvrage nous permettra d'interroger la notion de poésie ou de chanson *populaire* pour mieux en comprendre les modes de fonctionnement, les visées. Nous pouvons affirmer que le sens de l'étiquette « culture *populaire* » subit certaines transformations qui ne sont pas sans lien avec les bouleversements sociaux et culturels du Québec des années 1960-1970. La frontière entre culture populaire et culture d'élite (ou savante) tend en effet à se brouiller et la contre-culture en est responsable à certains égards. Dans le cas de Duguay par exemple, son désir d'embrasser la totalité pour participer à son utopie du « toulmonde est beau » l'oblige à modifier sensiblement sa poétique, son style, voire

³ Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Christine Noille (trad.), Paris, Minuit, 1991.

sa langue. Nous verrons que cette migration volontaire vers le populaire ne se limite pas à son seul cas. S'agit-il d'une stratégie ? Et dans quel but celle-ci serait-elle mise en pratique ? Robert Yergeau, sans doute un des plus grands détracteurs de Lucien Francoeur, poète et rockeur, avance que « tous les poètes avant-gardistes des années soixante-dix cherchèrent à faire carrière dans les lettres ; pour réussir, ils adoptèrent un certain nombre de positions qui leur assureraient une plus grande rentabilité institutionnelle⁴ ». Cette critique sera évidemment à nuancer. Il sera tout aussi nécessaire de s'interroger sur la constitution du public qui prenait part aux différentes manifestations publiques auxquelles ont participé certains acteurs de la contre-culture. Nous pouvons dès à présent considérer quelques bouleversements sociaux – la mise en place des cégeps, l'Exposition universelle – comme étant directement liés à la rencontre de gens provenant de milieux socio-économiques différents, à un choc des cultures qui a fortement ébranlé les catégories artistiques.

Le mémoire tentera de circonscrire, dans un premier temps, le milieu culturel dans lequel s'enracine la problématique décrite précédemment. Nous devons nous attarder aux modes de diffusion de la poésie, aux événements où se croisent poètes et chanteurs, aux lieux de rencontre qui favorisent l'échange entre les artistes de générations distinctes et de milieux différents et, enfin, à l'histoire concrète des liens entre les poètes et les chansonniers.

Le mémoire se consacrera plus exclusivement à l'analyse des poèmes et de quelques chansons de Raoul Duguay dans les deuxième et troisième chapitres, afin de répondre à certaines questions. Les textes ont-ils été écrits pour la performance

⁴ Robert YERGEAU, *À tout prix*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 62.

vocale ? Qu'en est-il de l'accompagnement musical ? Passons-nous d'un poème accompagné par la musique à une chanson ? Comment se fait le passage du texte poétique lu en public à la chanson. Et, si la mise en chanson du poème est la « minorisation du majeur⁵ », que permet la recherche musicale dans le cas de l'écriture poétique – puisqu'il en est une dans le cas du Jazz libre et de l'Infonie – : permet-elle le mouvement inverse, en faisant de la chanson un art majeur ? Tous ces paramètres devront être pris en considération pour saisir l'articulation entre poésie et chanson chez Duguay.

Dans un deuxième temps, nous aurons recours aux outils de la poétique pour l'étude du corpus lui-même, tout en nous orientant vers une approche empruntée à la philosophie et qui entend penser le sujet poétique dans son rapport au langage. La théorie sur le *rythme* du poéticien Henri Meschonnic, notamment, répond à ces impératifs théoriques, et permet de réfléchir à l'inscription d'un sujet poétique et politique *par* et *dans* le langage. Ces travaux sur la voix, sur l'oralité comme « organisation du discours régie par le rythme : la manifestation d'une gestuelle, d'une corporalité et d'une subjectivité dans le langage⁶ » écartent les rapprochements faciles (et parfois systématiques) entre poésie orale et chanson, entre rythme et musicalité, et facilitent l'analyse des textes poétiques de Duguay dans une perspective diachronique. Ces théories – qui s'inspirent aussi de la pensée d'Émile Benveniste sur l'inscription du sujet dans la langue – nous mèneront (dans un mouvement à rebours) à nous intéresser à la réflexion féconde de Giorgio Agamben sur l'*infans*, cet état du sujet qui

⁵ André GERVAIS, « Une chanson : un poème ? », *Sas*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 177.

⁶ Henri MESCHONNIC, « Littérature et oralité », *Présence francophone*, vol. 31, p. 12, 1987.

ne serait pas toujours parlant, pas toujours déjà projeté dans un système linguistique. N'est-ce pas le cas de certains poètes, dont le *je* ne peut s'inscrire qu'en faux dans une langue trop mûre. Serait-ce dans cet écart, situé entre reconnaissance et compréhension, entre langue et discours, où le sujet expérimente, éprouve la langue pour lui donner une signification, que se tiendrait la possibilité du poétique ?

Nous croyons qu'il sera également nécessaire, dans le troisième chapitre, de réfléchir aux retombées de cette ouverture entre la chanson et la poésie. La chanson, au cours de cette période, est pénétrée par les traces du discours sur la langue – tout comme le sont la poésie, le théâtre, le roman. Deux discours se font face : l'un se caractérise par la mise en valeur de la langue proprement québécoise par l'utilisation du jocal, certes, mais aussi de tout ce qui la module, dont son rythme particulier. Nous croyons notamment que la musique novatrice (du Jazz libre, de l'Infonie, de Charlebois...) utilise la dissonance comme élément rythmique marquant ce français métissé. *L'Ossidcho*, au cours duquel les acteurs ont poussé à l'extrême cette dissonance, a permis une certaine légitimation de celle-ci. Il en est tout autrement pour ceux qui défendent le point de vue du Frère Untel – c'est le cas notamment de Georges Dor, de Jean-Pierre Ferland, du moins à cette époque –, pour qui il est regrettable que la chanson québécoise reflète l'appauvrissement de la langue courante. Si les années 1960 sont un point tournant dans la réflexion sur la langue au Québec, nous pouvons déjà affirmer que la fin de la décennie opère un changement de paradigme dans cette réflexion en posant la question de la représentation de soi.

Alors qu'à la même époque le roman et la poésie offrent un point de vue plutôt négatif de la condition de colonisé du Québec, la chanson quant à elle – et c'est

particulièrement le cas chez Raoul Duguay – se distingue par une perspective résolument positive. L'expérimentation de l'Infonie se situait surtout dans la rencontre incongrue de certains procédés formels de la poésie et de la chanson « traditionnelles » (anaphores, allitérations, assonances, euphonie), et de nouvelles pratiques davantage axées sur la sonorité, en exagérant souvent les allitérations et les assonances, et en privilégiant l'improvisation.

Tout indique que cette nouvelle chanson correspond à l'appropriation d'une culture qui serait propre au Québec, en reflétant la réalité québécoise et ses contradictions internes. Enfin, nous croyons qu'à terme, notre projet permettra de mieux saisir le moment où la chanson *québécoise* s'impose comme forme d'art populaire, en trouvant une part de sa légitimité dans son dialogue avec la littérature.

CHAPITRE I :

La chanson au Québec au cours de la décennie 1960 : amorce d'un dialogue entre poètes et chansonniers ?

1. Les chansonniers

Au cours des années 1960, le champ de la chanson québécoise est marqué par un certain binarisme culturel : l'opposition entre les chansonniers et les « yé-yé⁷ ». Ceux-ci reprennent le plus souvent les succès américains en les francisant, ou interprètent des pièces originales qui respectent une forme schématique. S'inspirant du twist et du rock'n'roll – qui ont cours aux États-Unis, ainsi qu'en France –, la mélodie, le rythme et l'harmonie doivent répondre à l'impératif absolu du yé-yé : tout n'est que joie et gaité, dynamisme, fraîcheur et actualité. Le mot d'ordre est *adaptation*. Le phénomène yé-yé touche aussi bien le continent européen que l'Amérique (en plus de faire une certaine percée au Japon) et réussit à s'attirer une grande part du marché de la musique. Le public visé, les adolescents et les jeunes adultes, compte pour une grande partie de la population. Est-il nécessaire de rappeler qu'il s'agit du premier courant musical issu de la génération de ceux que l'on baptisera les « baby boomers » ? Quant aux chansonniers, ils se démarquent non seulement parce qu'ils se définissent majoritairement comme des auteurs-compositeurs-interprètes, mais aussi parce qu'ils s'attirent la sympathie de leurs partisans en créant des pièces québécoises qui correspondent à une histoire, à une culture, à une langue, à une réalité propres au Québec.

⁷ L'expression vient elle-même d'une appropriation du « yeah » américain qui ponctuait les chansons de ce genre. Il est intéressant de noter ce rejet du « ouin » idiomatique québécois au profit du « yeah » américain.

2. Un précurseur : Félix Leclerc

Félix Leclerc avait donné le ton, dès les années 1950, avec son répertoire venu fonder la chanson québécoise. Non seulement y retrouve-t-on des expressions idiomatiques québécoises, mais la chanson commence alors à s'appropriier les lieux, les paysages ainsi que l'espace québécois. Un exemple éloquent de cette appropriation est la chanson « Le Québécois », diffusée en 1957 sur l'album *Félix Leclerc chante*.

C'était un Québécois
Narquois comme tout Québécois
Qu'on trouva pendu l'autre fois
Sous la gargouille d'un toit

[...]

La fille lui avait dit puisque tu m'aimes
Fais-moi une chanson simple et jolie
Le gars à sa table toute la nuit
Trouva ce que je joue à l'instant même

C'était bien, mais il mit des prouchkinovs
Des icônes, d'la vodka, des troïkas
Et hop et galope dans les neiges de Sibérie
Petersbourg et la Hongrie.
Y'avait là Nitratchka, Alex et Prokofief
Molotov et Natacha

La fille écouta ce méli-mélo
Et dit : C'est loin et c'est trop

Le pauvre Québécois
Pas même remis de son émoi
Se replongea dans les bémols
En arrachant son col
Il était amoureux
Ça rend un homme bien courageux
Il pensa trouver beaucoup mieux
Avec cet air en bleu

Blues, Tennessee
Brooklyn, California

Blues, apple pie
Alleluia, Coca-Cola

La belle bien-aimée
En entendant ces boos-là
Fut si grandement affolée
Qu'au couvent elle entra

Le pauvre Québécois
Découragé, saigné à froid
Gagna son toit par le châssis
Et s'y pendit

Par les matins d'été
Quand les oiseaux vont promener
Derrière la grille du couvent
Monte ce chant troublant

*C'était un Québécois
Qui voulait me célébrer
Hélas! Il avait oublié
De me regarder
Reste in pace⁸*

Cette chanson, que l'on pourrait qualifier de métalangagière, illustre sans équivoque la posture incertaine du troubadour qui, plutôt que de célébrer sa belle, témoigne de son aliénation aux cultures étrangères. Ici, l'aliénation apparaît sous le mode de la fascination ; fascination pour l'Europe mystique et pour l'Amérique moderne et bigarrée, qui assaillent la culture québécoise. Ce qui étonne dans cette chanson, c'est la posture passive du Québécois *déjà* assimilé, qui n'arrive plus du tout à voir ce que lui reproche sa belle. Nous sommes loin du patriotisme. De plus, la violence sous-entendue par le suicide et la séparation des amants « étrangers » sont occultées par l'air entraînant et gai de la phrase musicale. Nous y voyons la métaphore

⁸ « Le Québécois », *Félix Leclerc chante*, Philips Réalités, 1957, Nous soulignons.

– et sur le ton d’une ironie redoutable – de l’asservissement « en sourdine » du peuple québécois aux cultures dominantes. Il s’agit donc plutôt d’un tableau de l’abdication, du renoncement. *Narquois* le québécois ? On peut en douter (d’où l’ironie), mais le troubadour l’est, puisqu’il peut, armé de sa lyre, dénoncer le tout sur un ton léger. Ce faisant, c’est un peu la mort du pendu qu’il rachète.

Léon Dion, politologue, offre une lecture de la chanson « Le Québécois » dans son ouvrage *Québec 1945-2000*. Dion revient sur la réponse d’André Laurendeau, à qui il avait envoyé une lettre, lettre dans laquelle il lui faisait part de son dépit de la « perception négative du Québec – antinationalisme, anticléricalisme, antiduplessisme [que] partageaient la plupart des intellectuels du Québec⁹ » :

C’était en 1955. Laurendeau me répondit [...] « Cet homme [Duplessis] n’est pas immortel. » Puis il enchaîna : « S’intéresser au Québec, c’est apprendre à l’aimer [...]. Et cela vous viendra naturellement au fur et à mesure que vous apprendrez à considérer de l’intérieur les êtres et les choses autour de vous. » [...] Pendant quelques années je ressemblais à ce « pauvre Québécois » de Félix Leclerc qui, dans sa hantise pour charmer celle qu’il convoite et qui lui dit : « Puisque tu m’aimes fais-moi une chanson simple et jolie » (il s’agit d’une allégorie signifiant le Québec), truffe ses strophes de mots russes et américains et n’obtient pas le succès espéré parce qu’[il avait oublié de la regarder]¹⁰.

La réponse de Laurendeau résume parfaitement l’enjeu de cette histoire : pour bien comprendre un peuple, un pays, il faut non seulement y demeurer, il nous faut aussi l’habiter, *se laisser habiter par lui*, l’embrasser du regard pour l’imprimer en soi. Et c’est précisément ce que le Québécois de Leclerc oublie de faire.

Nous ne pouvons toutefois faire abstraction d’une autre piste, plus politique celle-là. Si la chanson « simple et jolie » est l’allégorie du Québec, nous pourrions ajouter

⁹ Léon DION, *Québec 1945-2000, Tome I : À la recherche du Québec*, Québec, les Presses de l’Université Laval, 1987, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*

que la jeune fille n'est pas sans rappeler le type d'impératifs idéologiques défendus à l'époque par l'Union nationale, fermée à l'étranger. Enfin, la jeune fille, affolée par l'intrusion de l'Amérique, de la langue anglaise, du rythme blues, se cloître dans un couvent, ce qui rappelle l'omniprésence cléricale. Le support musical quant à lui est à l'opposé du sujet. L'air guilleret, la voix enjouée permettent de faire passer le tout. Félix Leclerc n'a pas fait que critiquer l'absence d'une chanson québécoise : il s'en est fait le porte-étendard, ce que la plupart des artistes des générations suivantes confirment, allant jusqu'à reprendre certaines de ses pièces des décennies plus tard¹¹. Leclerc n'était pas seulement un troubadour des temps modernes, son œuvre est traversée par sa verve nationaliste... même si le message est souvent subtil.

Par ailleurs, nous croyons que cette polarisation du champ de la chanson québécoise dans les années 1960 rend bien compte de l'ouverture du Québec sur le monde, notamment par le biais du développement des médias qui assurent une plus grande diffusion aux artistes. À fortiori, la double influence européenne et américaine que subissent les artistes du Québec colore la production québécoise dans le domaine de la musique. Cette double influence est également perceptible en poésie. D'une part, les échanges entre la France et le Québec sont favorisés par les relations diplomatiques, avec la mise sur pied en 1961 de La maison du Québec à Paris, qui deviendra en 1964 la Délégation générale du Québec. D'autre part, les ententes signées entre le Québec et la France – l'accord Fouchet-Gérin-Lajoie (1965) fut le

¹¹ La reprise — pour le moins étonnante — du « P'tit bonheur » par le groupe punk-rock Groovy Aardvark, sur l'album *Vacuum* lancé en 1996, est un bel exemple d'hommage au génie de Leclerc.

premier d'une longue série – promeuvent les échanges dans les domaines de la culture et de l'éducation.

3. Au commencement était la grève...

Pour mieux saisir le contexte qui a fortement contribué à resserrer les liens entre artistes de différents milieux et de diverses pratiques artistiques, il importe de revenir quelques années en arrière. En effet, les années 1950 au Québec sont marquées par la montée du mouvement syndical... mais surtout chez les mineurs et les ouvriers. Or le gouvernement duplessiste oppose une résistance à cette levée des boucliers. Le 29 décembre 1958, les réalisateurs de la Société Radio-Canada (SRC) se voient refuser à leur tour le droit de former une association. Ils déclenchent alors une grève et reçoivent un appui massif de la part des employés de la SRC (les techniciens sont déjà regroupés en association syndicale) et de la communauté artistique¹² : « [les] comédiens depuis le début ont décidé avec un enthousiasme extraordinaire de présenter à travers la province des spectacles de variété pour alimenter le fond de secours des sympathisants¹³ ». Il faut noter qu'à l'époque, de nombreux écrivains occupent aussi une fonction à la SRC (auteur, réalisateur, journaliste). Autour de cette grève, les artistes se mobilisent, se regroupent. La manifestation du 27 janvier 1959 devant le parlement à Ottawa en est un parfait exemple. On y retrouve des chansonniers, des comédiens, des auteurs, des annonceurs parmi les 1500 supporters. À la suite de la volte-face de la SRC, qui revient sur ses positions, un regroupement

¹² Les caméras ont accompagné les grévistes tout au long du conflit. Le reportage en question est donc le fruit du matériel des grévistes et sympathisants des réalisateurs.

¹³ <http://archives.radio-canada.ca/societe/syndicalisme/clips/6761/>, consulté le 13 juin 2010.

d'avocats se rallie à la cause et défend les intérêts des grévistes. Or, le conflit prend un tour un peu inattendu :

Pendant que les journalistes attentifs notent, René Lévesque en profite pour soulever un point auquel on n'avait pas voulu donner suite pendant la grève, c'est-à-dire que le Canada de langue anglaise se servait du conflit pour tenter d'écraser le Canada d'expression française. Le conflit prend des allures nationalistes¹⁴.

S'agit-il d'un épiphénomène ? D'une stratégie quelque peu opportuniste de Lévesque ? N'en demeure pas moins que les artisans et artistes québécois ont ressenti l'urgence de s'allier autour de la « question québécoise¹⁵ »... aussi peu définie que celle-ci ait pu être à l'époque. Le chansonnier Raymond Lévesque raconte :

La grève de Radio-Canada nous concerna tous. En premier lieu, un moyen de diffusion important disparaissait et, parmi les grévistes, nous rencontrions de nombreux éléments sympathiques à la question québécoise. Certains d'entre eux nous donnèrent donc des spectacles durant la grève. C'est d'ailleurs aux alentours de cette période que se sont formés les Bozos¹⁶.

La première boîte à chansons, « Chez Bozo », est ainsi née, en 1959, de l'initiative des membres du groupe éponyme. Les boîtes se multiplient par la suite assez rapidement et créent un engouement instantané, si bien que Guy Latraverse rapporte : « [les Bozos, et, à Québec, Gilles Vigneault] engendrèrent la floraison des boîtes à chansons dans la province toute entière. Il en poussa une pléiade incroyable par la suite. En fait, une ville sans sa boîte ne méritait pas ce nom¹⁷ ». Plusieurs de

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ Raymond Lévesque aborde le sujet dans l'anthologie de Benoît L'HERBIER, *La chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'homme, 1974, p. 99.

¹⁶ *Ibid.*

¹⁷ Guy LATRAVERSE, cité par Benoît L'HERBIER, *La chanson québécoise*, *op. cit.*, p. 100.

celles-ci font donc leur apparition dans les années 1960 : « le Patriote », « le Chat noir » et « la Butte à Mathieu » comptent parmi les plus importantes.

Le Québec se met à chanter ses chansons. Ce mariage de raison dure, en gros, de la fin des années 1950 au milieu des années 1960. Si l'on veut caractériser cette « nouvelle chanson québécoise » durant les années 1960 et au début des années 1970, on dira d'elle – à l'instar de la jeunesse – qu'elle a franchi avec succès le stade de la prise de conscience¹⁸.

Ce n'est donc pas par hasard si les études sur la chanson en général et sur la chanson québécoise en particulier ne se développent qu'à partir de la fin des années 1960. Ces études posent toutefois un problème méthodologique. Pour la plupart, elles se situent au carrefour de plusieurs domaines : la littérature, la sociologie et la musicologie pour ne nommer que ceux-là. De fait, la chanson est souvent analysée selon deux angles exclusifs : par le texte *ou* par la musique ; dans quelques cas, on s'intéresse également à l'interprétation, à la performance. Pour étudier le texte, on a le plus souvent recours aux méthodes d'analyse du poème ; pour la musique, on applique celles qui sont propres à la musicologie. Il n'est donc pas étonnant que la chanson fasse figure de parent pauvre dans chacune de ces disciplines... Or, nous pouvons également nous demander quelle serait la valeur heuristique d'un discours propre à la chanson. Il ne sera pas ici question de forger une méthode d'analyse qui tiendrait compte de ces nombreux paramètres, mais de reconnaître les limites de ces études trop souvent partielles... et partiales ! Évidemment, ces lacunes, et cet héritage méthodologique, affectent aussi notre propre travail.

¹⁸ Jacques AUBÉ, *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Triptyque, 1990, p. 48.

4. La chanson : objet d'étude

Comme le remarquait à juste titre Vicky Dubois dans son mémoire « L'écho du féminisme dans les chansons de Jean-Pierre Ferland et de Jim Corcoran », « [l]a chanson est un concept problématique pour des raisons de statut et de légitimité en matière d'esthétique, car les intellectuels ne savent pas à quel "art" attribuer la chanson¹⁹ ». Certaines grilles de lecture permettent en effet de discourir sur telle ou telle pratique artistique. Qu'en est-il de la chanson ?

Dans l'introduction d'un numéro de la revue *Urgences*, André Gervais relevait le caractère résolument hétéromorphe – n'est-ce pas ce qui la rend digne d'intérêt ? – de cet objet qu'est la chanson :

Écrire « à propos de » ou « sur » la chanson permet un mouvement personnel, une recherche intellectuelle ; si l'on ne peut la lire comme un poème au sens strict, il faut quand même la saisir comme un texte, et qui se chante. La chanson s'installe : discours exigeant, autonome. À la fois paroles et musique, jeu de l'esprit et du corps (car si elle exige d'être écrite, elle exige également d'être chantée), elle se fait l'écho de l'homme [...]. [L]a chanson [...] est l'art de l'instant et schématise les êtres et les choses, témoin on ne peut plus fidèle du rythme, du souffle, des tics et des néologismes d'une société donnée, à une époque donnée²⁰.

La chanson, et c'est particulièrement vrai pour l'époque qui nous intéresse dans ce travail, assume pleinement cette instantanéité, ce qui n'exclut pas nécessairement la pérennité des œuvres. Si, sur le plan de la production, la chanson se fait souvent le miroir de la société, on ne peut jamais prédire ce qu'il en sera de la réception. André Gervais, on le voit dans l'extrait cité, privilégie une approche sociologique de la

¹⁹ Vicky DUBOIS, « L'écho du féminisme dans les chansons de Jean-Pierre Ferland et de Jim Corcoran », mémoire de maîtrise, Département d'études françaises, Université de Montréal, 2006, p. 15.

²⁰ André GERVAIS, « Introduction », *Urgences*, n° 26, 1989, p. 5-6.

chanson. À l'instar de la littérature, la chanson peut verser dans la critique de la société, ce qui en fait un objet d'étude tout à fait approprié d'un point de vue sociocritique.

Quant aux études culturelles, elles s'intéressent notamment à la chanson comme baromètre des tensions, points de rupture et points de contact entre la culture populaire et la culture savante. Dans le domaine de la littérature, les approches sont aussi variées que lacunaires. Robert Giroux propose une définition formelle de l'objet de recherche en ces termes :

[]a chanson est un texte d'abord *vocalisé*, destiné à l'écoute (et non à la lecture), nécessitant une performance d'interprétation. Comme elle est une pratique surtout populaire, s'adressant à un public assez large, elle doit être *simple*, simple dans ce qu'elle raconte, simple dans les jeux de répétition qui facilitent sa mémorisation (rimes, refrains, reprises diverses) ; elle doit aussi être brève, concise, être une sorte de condensé narratif, de condensé d'émotions, ce qui n'est pas facile ; concise, la chanson ne doit pas dépasser trois minutes, une contrainte d'usage technique qui date du début de l'industrie de l'enregistrement²¹.

Enfin, la socio-sémiologie que Giroux met en pratique dans l'étude de la chanson – non plus seulement comme *objet*, mais comme *pratique* – est un complément nécessaire à cette première définition. Dans une optique socio-sémiologique,

[]'objet est toujours perçu comme un objet complexe. Mais à ses riches niveaux de signification *intrinsèques* s'ajoutent d'autres niveaux de signification, apparemment *extrinsèques* à ce que l'objet peut paraître en lui-même, mais tout aussi constitutifs de sa signification (sociale, idéologique, historique, etc.)²²

²¹ Robert GIROUX (dir.), « Poésie et chanson : des liens arbitraires », *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 14.

²² Robert GIROUX, « Sémiologie de la chanson », *En avant la chanson*, *op. cit.*, p. 25.

Il sera nécessaire de tenir compte de ces différentes perspectives pour étudier dans quelle mesure se manifeste l'intérêt de Raoul Duguay pour la musique et la chanson dans sa poésie.

5. Quelques éléments de définition

Nous avons pu le constater : puisque la chanson est à la fois objet et pratique – ce qui est le cas de toutes les formes d'art – nous pouvons l'approcher par des perspectives diverses. Celle qui nous intéresse est particulièrement sujette à discussion : nous nous intéresserons aux rapports entre la chanson et la poésie et, plus spécifiquement, à l'investissement de la poésie par la chanson dans un corpus limité (deux recueils de poèmes de Raoul Duguay), et à une époque donnée : celle du Québec des années 1965-1970. Au sujet des rapports entre la poésie et la chanson dans cette période, Robert Giroux rapporte :

Au Québec, c'est surtout au début des années 60 que chanson et poésie ont été le plus proches. Il était alors question des « chansonniers » et des « boîtes à chansons ». Des revues littéraires comme *Liberté*, *Parti pris* et *Europe* consacraient des numéros spéciaux à la chanson comme phénomène socio-culturel majeur. Jean-Paul Filion, auteur de « La parenté », ira même jusqu'à affirmer que la chanson est désormais le véhicule par excellence de la poésie moderne²³.

Cette affirmation de l'écrivain et chansonnier Jean-Paul Filion – que Giroux corrobore en la reproduisant – et qui peut sembler inoffensive ne fait toutefois pas l'unanimité. C'est sans doute là que se trouve la principale aporie dans l'étude des rapports entre poésie et chanson. La critique la plus virulente à l'égard de la chanson dite poétique vient souvent... des chansonniers. Et pourtant, la distinction entre les deux genres n'est plus à faire. André Gervais la présente ainsi :

²³ Robert GIROUX, « Poésie et chanson : des liens arbitraires », *loc. cit.*, p. 12.

[Un] poème, en effet, se tient dans l'écrit, dans l'écriture, dans la mise en page d'un livre. Une chanson se tient dans un mixte de paroles et de musique, dans l'oralité, dans la mise en place d'une orchestration (même réduite à la plus simple instrumentation) et d'une interprétation (même « blanche »). Un poème se tient dans le langage, dans la lecture. Une chanson se tient dans des langages, dans la mise en scène d'un spectacle²⁴.

À cet égard, il rejoint la pensée de Robert Giroux, pour qui la chanson est :

paroles et musique, donc plus complexe que le poème, plus riche ; elle peut être lue, comme le poème, mais aussi être entendue (puisqu'elle est enregistrée), dans toutes sortes de lieux, toutes sortes de circonstances, avec des rituels très variables ; la chanson peut faire l'objet d'interprétations très diverses, portée par des voix multiples ; elle peut enfin être orchestrée de différentes manières, selon que le support musical se veut simple accompagnement à la guitare ou arrangement complexe²⁵.

Or le point de vue de Gervais s'appuie sur différentes citations de chansonniers (Vigneault, Gainsbourg) qui s'opposent radicalement au travestissement de la poésie sous la forme de la chanson, ce qui lui fait conclure : « si la poésie est un art majeur, la chanson est un art mineur. La mise en chanson d'un poème [...] pouvant alors être dite "minorisation du majeur"²⁶ ». Gervais relève les exigences formelles du poème comme lieu de travestissement possible de la chanson (dans la mesure où celle-ci se fonde parfois elle aussi sur la métrique). Ce faisant, il occulte tout un pan de l'histoire littéraire et de l'histoire de la chanson – de la modernité à l'époque contemporaine – en ne tenant pas compte des bouleversements formels du genre poétique. Giroux, quant à lui, avance que l'apprentissage technique (réputé difficile) associé au poème versifié étant chose du passé, on ne peut plus parler en termes d'opposition entre art mineur et art noble²⁷. Mais est-ce vraiment si simple ? Tout d'abord, ces deux critiques se sont fondés sur un corpus de *chansonniers* auxquels on a souvent accolé le

²⁴ André GERVAIS, « Une chanson : un poème ? », *Sas*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 176.

²⁵ Robert GIROUX, « Poésie et chanson : des liens arbitraires », *loc. cit.*, p. 11.

²⁶ André GERVAIS, *loc. cit.*, p. 177.

²⁷ Robert GIROUX, *loc. cit.*, p. 14.

terme générique de poètes. De plus, dans les faits, la noblesse du genre est souvent mesurée comme étant inversement proportionnelle à la taille de son auditoire ou de son lectorat. Or la chanson (même *à texte*) ne se résume pas aux chansonniers cités, qui, d'un point de vue sociocritique, cohabitent déjà avec les poètes dans un même champ. Il en va de même des mesures de hiérarchie socio-culturelle, qui sont appelées à se redéfinir dans le contexte de la Révolution tranquille, ce qui aura pour conséquence directe de redéfinir les mesures de noblesse du genre.

En effet, au cours de la période 1965-1975, la frontière entre culture populaire et culture d'élite tend à osciller, sans doute en raison de l'importance démographique de la jeunesse – qui plus est scolarisée – au sein de la société. Il serait, en ce sens, nécessaire d'interroger cette notion de culture populaire pour mieux mesurer l'effet d'une génération *populeuse* sur la légitimité du courant contre-culturel. Le mouvement *underground* quant à lui prend une certaine ampleur à la fin des années 1960. Rompant avec la musique et la poésie traditionnelles jusqu'alors calquées sur le modèle des chansonniers français, les artistes de la contre-culture ont préféré les influences américaines, tant en poésie qu'en musique. Nous assistons, au cours de la période visée, à un phénomène typique des cultures parallèles : le décloisonnement des genres et des formes artistiques. C'est le cas notamment de ces nombreux spectacles où se trouvaient réunis chanteurs, poètes, jazzmen, monologuistes. Ce décloisonnement, selon nous, a favorisé la circulation, à l'intérieur du champ de la poésie, des rythmes et sonorités propres à la langue québécoise. La production contre-culturelle – marginale et hétérogène – a sans doute contribué à remettre en question le binarisme culturel

qui régnait à l'époque, mais elle n'a pas réussi, à elle seule, à brouiller les frontières entre la poésie et la chanson.

6. La chanson à texte, la chanson poétique, le poème chanté

Une certaine confusion s'installe lorsqu'il est question de la relation entre la chanson et la poésie. D'une part, les rapports de contiguïté qu'entretiennent les deux genres facilitent les rapprochements systémiques. Nous n'avons qu'à penser aux expressions qui alimentent ce brouillard : « poètes de la chanson » ou « chanson à texte ». Quels seraient donc les critères qui font de certains auteurs de chansons des « poètes » ? Plusieurs poètes se sont fait paroliers ; rares sont ceux qui sont aujourd'hui reconnus comme tel.

Au Québec, le cas est patent. Chez les poètes et écrivains associés de près ou de loin à la contre-culture des années 1970, relevons les noms de Gilbert Langevin, Claude Péloquin, Denise Boucher²⁸ et bien entendu Raoul Duguay ; dans tous les cas, la désignation poète prend le pas sur celle de parolier. Réjean Ducharme, romancier et dramaturge, s'est également prêté au jeu de l'écriture de chanson. Si la production littéraire de ces écrivains leur a assuré une certaine pérennité, leur contribution à la chanson québécoise, hormis le célèbre « Lindberg » de Péloquin et Charlebois, reste méconnue. Pour une raison sans doute légitime. On préfère assurer la pérennité de l'œuvre poétique que d'y adjoindre, en l'alourdissant, le bagage chansonnier qui ne représente pas un réel accomplissement pour un poète. Les « poètes de la chanson », pour désigner les Félix Leclerc ou Gilles Vigneault, ne sont par ailleurs pas reconnus

²⁸ Qui a notamment écrit pour Gerry Boulet et Pauline Julien. Voir le site officiel de l'Hexagone : <http://www.edhexagone.com/ficheAuteur.aspx?codeaut=BOUC1033>

comme poètes (et nous doutons fort qu'ils soient un jour consacrés comme tel) par l'institution littéraire. Nous examinerons dans ce mémoire comment Raoul Duguay, qui s'autoproclame « omnicroéateur », esquive toute forme de catégorisation et comment cet embrassement total a aussi eu pour effet pervers de le discréditer auprès de l'institution littéraire.

Gilles Perron, qui s'est intéressé au rapprochement chanson et poésie, affirme que la forme versifiée de la chanson peut, tout comme la rime et la force du déploiement des images, expliquer l'association entre la chanson et le poème. Or, la distinction est primordiale : « le texte de chanson est un *texte poétique*, mais n'est pas un poème²⁹ ». Perron cite alors France Vernillat et Jacques Charpeantreau : « La chanson est un art fugace (au contraire de la poésie des livres) qui doit sauvegarder à la fois le mystère poétique et la compréhension immédiate de l'auditeur. Si l'un des deux termes est sacrifié, la chanson devient soit une rengaine insipide, soit un verbiage prétentieux³⁰ ». Cet équilibre, puisqu'il en est un, explique la popularité de la chanson. L'immédiat, l'instantanéité s'assimilent à l'urgence. La chanson devient ainsi un agent – plus efficace que la poésie, du moins à court terme – du changement, de la lutte. D'expliquer pourquoi la jeune génération de la contre-culture s'est rebiffée contre un modèle qu'elle jugeait obsolète – la poésie du pays, le formalisme, voire le post-surréalisme – reviendrait à expliquer pourquoi chaque mouvement d'avant-garde s'est cru obligé de faire table rase des traditions, des acquis. La validité, ou la légitimité même du mouvement d'avant-garde dépend de cette nécessité de la *tabula rasa*,

²⁹ Gilles PERRON, « Chanson et poésie », *Québec français*, n° 119, automne 2000, p. 80.

³⁰ France VERNILLAT et Jacques CHARPEANTREAU, *La chanson française*, Paris, PUF, 1983, p. 85, cité dans Gilles PERRON, *ibid.*

comme nous le verrons plus en détail dans le troisième chapitre. Ce qui nous intéressera plutôt, dans le cas de Raoul Duguay, sera l'influence majeure et toujours présente de la chanson sur sa poésie.

Comme nous l'avons montré dans les sections précédentes, la chanson québécoise a certes alimenté la critique. Certaines revues lui ont consacré des numéros spéciaux. C'est le cas notamment d'*Urgences* en 1989, d'*Études littéraires* en 1995 et de *Québec Studies* en 2008. Cette considération pour la chanson n'a eu toutefois que l'effet de réaffirmer sa position sans conteste marginale et souvent mineure. Le fait que la chanson soit étudiée par le biais des outils de l'analyse littéraire – toujours inadéquats, ou lacunaires – contribue aussi à déprécier le genre. Doit-on en faire un parent pauvre pour autant ? Le but de ce mémoire n'est pas de redorer le blason de cet art mineur, mais plutôt de démontrer que la chanson influence effectivement la poétique de poètes, pour le meilleur... ou pour le pire !

7. Réseautage et pratique de l'édition

Plusieurs critiques s'entendent pour voir, dans la décennie 1960, un certain âge d'or de la poésie québécoise. Or, si la poésie est dépeinte comme étant le « genre à l'honneur » de cette même période, les critères sur lesquels se basent les critiques sont plutôt flous. Il est vrai qu'on assiste à une hausse marquée de l'édition de la poésie à la fin des années 1950, ou plutôt à une multiplication de petites maisons d'édition, spécialisées dans les beaux livres artisanaux. Richard Giguère remarque qu'il s'agit moins d'un essor que d'une reprise d'activité après une période de crise :

Après le boum de la Deuxième Guerre mondiale et de l'immédiat après-guerre, l'édition littéraire connaît une période de crise et de déclin de sa production à la fin des années 40 et durant une bonne partie des années 50. L'édition poétique subit les contrecoups de cette crise car après la Guerre, seules quelques maisons comme Beauchemin et Pilon publient de la poésie: il paraît en moyenne moins de dix titres par année de 1945 à 1950. [...] Mais avec la fondation d'Erta [par Roland Giguère], au plus fort de la crise de l'édition littéraire, se crée le premier jalon d'une tradition d'éditeur artisan (et artiste) qui marquera l'édition poétique des années 50 et 60³¹.

Plusieurs artistes se rendent à Paris pour de plus ou moins longs séjours afin de perfectionner leurs techniques d'édition artisanale, de typographie et de lithographie. Mais ce qu'il importe de retenir, c'est qu'une fois de retour au Québec, ces artistes – pour la plupart poètes – veilleront à partager ces acquis. L'édition « de luxe » n'est pas une entreprise lucrative, loin de là. Mais la collaboration entre les éditeurs assurent la viabilité de chacune des maisons d'édition, qui développent ainsi leur spécialité. L'Hexagone, Nocturne, Atys, Quartz, Goglin, Orphée, Erta, L'Estérel sont autant de maisons d'édition de poésie destinées à publier leurs collaborateurs, à rendre hommage aux prédécesseurs, à offrir une vitrine à la relève, à faire connaître les femmes poètes. C'est donc dans cette atmosphère de solidarité et de collaboration qu'est accueillie la relève des années 1960 et 1970.

Dans son ouvrage *Le temps des poètes*, Gilles Marcotte consacre un chapitre à la période 1945-1960, qui serait pour lui « le temps des poètes », « en dépit du fait que ces “poètes du pays publient dans la quasi-confidentialité en marge de l'édition commerciale et que leur influence ne se fera sentir qu'après 1960”³² ». Laurent Mailhot corrobore cette hypothèse dans un compte rendu de l'ouvrage de Marcotte :

³¹ Richard GIGUÈRE, « Un mouvement de prise de parole : les petits éditeurs de poésie des années 50 et 60 au Québec », *Voix et Images*, vol. 14, n° 2, 1989, p. 212.

³² Gilles MARCOTTE, cité dans Jacques AUBÉ, *op. cit.*, p. 45.

« *Le temps des poètes* est l'exploration remarquablement souple et équilibrée d'une époque qu'on pourrait appeler l'âge d'or – ou "âge de la parole" – de la poésie québécoise³³ ». Cette dernière expression, tirée du recueil du même nom de Roland Giguère, paru en 1965, a été reprise par certains critiques qui y ont vu la profession d'une lucidité, d'une clairvoyance pour désigner la poésie de l'époque. Or, dans la préface de l'édition Typo, Giguère exprime ainsi le choix de ce titre : « [l']âge de la parole – comme on dit l'âge du bronze – se situe, pour moi, dans ces années 1949-1960, au cours desquelles j'écrivais pour nommer, appeler, exorciser, ouvrir, mais appeler surtout³⁴ ». La même expression est utilisée par Georges-André Vachon qui lui oppose « l'âge du silence » pour désigner les premiers poètes majeurs du Québec (Crémazie, Nelligan) :

nous sommes d'une époque où le silence n'a plus valeur de témoignage. Disons, avec Roland Giguère, que nous sommes entrés dans « l'âge de la parole » [...]. L'ère des poètes maudits, des Crémazie et des Nelligan, est révolue. Âge de la parole poétique, qui *fait* le monde, l'époque actuelle devait être aussi l'âge de la révolte³⁵

En fait, l'expression est si « convenue » que Pierre Nepveu l'utilise également pour désigner cette même période, en l'encadrant de guillemets, mais dépourvue de référence³⁶. Entre « donner à entendre » et « donner à voir³⁷ », on peut voir se profiler

³³ Laurent MAILHOT, « La critique », *Études françaises*, vol. 6, n° 2, 1970, p. 271.

³⁴ Roland GIGUÈRE, « Préface », *L'âge de la parole*, Typo, 1991, p. 8

³⁵ Georges-André VACHON, « L'ère du silence et l'âge de la parole », *Études françaises*, vol. 3, n° 3, août 1967, p. 320-321.

³⁶ Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, p. 67. Nepveu reprend textuellement l'expression de Vachon et désigne ainsi le changement entre la poésie de Saint-Denys Garneau et celle de Grandbois dans la poésie québécoise.

³⁷ Nous pensons à l'intérêt croissant pour la poésie visuelle, notamment par le biais de la poésie formaliste.

le parcours poétique québécois des années 1950 à 1970, comme nous le verrons avec l'exemple de Duguay.

S'il est hasardeux d'affirmer que la décennie 1960 est celle d'une maturité acquise en poésie québécoise, nous pouvons néanmoins constater que les poètes qui ont succédé à cette génération ont pris acte de l'ouverture ainsi créée par leurs prédécesseurs. Certes, les poètes des générations suivantes en ont été inspirés, la « rupture » apparaissant vraiment ici comme une continuité dans le discontinu et non plus comme un rejet en bloc du travail accompli, comme dans le cas des avant-gardes. Aussi, libérés de cette « nécessité de nommer » qu'évoquait Giguère³⁸, les poètes de la génération suivante ont trouvé des assises sur lesquelles fonder une poésie différente, décentrée du « nous » pour sonder plutôt la conscience individuelle, véritable pierre angulaire du projet contre-culturel québécois.

8. Édition de la chanson imprimée

Alors que l'édition de la poésie québécoise se fait plus constante, l'édition de la chanson imprimée prend du gallon dans les années 1960 et 1970. Louise Lanoue et Robert Giroux³⁹ expliquent cette hausse⁴⁰ par l'augmentation du nombre de maisons d'édition au Québec, mais plus encore par le contexte socio-culturel de l'époque. Selon eux, l'inconstance et la polarisation politiques – reprise du pouvoir par l'Union nationale en 1966, fondation en 1967 du Mouvement Souveraineté-Association, puis

³⁸ « Et à force d'appeler, ce que l'on appelle finit par arriver. C'était l'époque, pas si lointaine, où nous croyions avoir tout à dire puisque tout était à faire et à refaire » (Roland GIGUÈRE, cité par Jean ROYER, préface à *L'âge de la parole*, Montréal, L'Hexagone, 1991, p. 8).

³⁹ Louise LANOUE et Robert GIROUX, « L'édition imprimée de la chanson québécoise (1945-1992), », *En avant la chanson, op cit.*, p. 53-76.

⁴⁰ Au cours de la période 1945-1992, on dénombre environ 200 titres dont 110 recueils de chansons, 45 biographies sur des chanteurs, 35 essais ou études.

du PQ en 1968 –, ainsi que la montée des luttes de groupes progressistes sont plus susceptibles d'avoir suscité cet intérêt croissant pour la chanson imprimée. La chanson étant un moyen efficace de rejoindre une grande partie de la population rapidement, Giroux et Lanoue en viennent à la conclusion que « la Révolution tranquille a favorisé la croissance de la pratique de la chanson et de l'édition de la chanson, lesquelles devenaient ainsi un instrument privilégié d'expression de la collectivité québécoise⁴¹ ». Giroux observe toutefois que, dans cette décennie où l'on note une hausse de l'édition de recueils de chansons, on ne peut compter que des études « mineures » pour ce genre... mineur⁴².

Toutes disciplines confondues, on assiste, dans les années 1960 au Québec, à une véritable redéfinition du processus créateur. Après la formation, en 1956, de l'Association des artistes non-figuratifs de Montréal (AANFM)⁴³ naissent plusieurs regroupements d'artistes dont les modes esthétiques diffèrent, mais qui partagent des objectifs communs. Se créent ainsi différentes plateformes qui permettent à cette relève – bien souvent marginalisée – d'exposer leurs créations. La Galerie Actuelle, laquelle ne demeura ouverte qu'un an et demi, est la première galerie à offrir un lieu d'exposition aux artistes québécois engagés. Comme l'indique son nom, le groupe

⁴¹ Louise LANOUE et Robert GIROUX, *op. cit.*, p. 57.

⁴² *Idem.*

⁴³ « À l'AANFM, aucun manifeste, aucune doctrine esthétique dûment discutée et adoptée par la volonté générale: cette Association, formée dans un but essentiellement pratique, rassemblait des artistes de diverses tendances, aussi bien peintres, sculpteurs, graveurs que joailliers. Dans une entrevue au journal *le Soleil* en avril 1971, Fernand Leduc résumait ainsi le sens de l'entreprise : "C'était pour nous une façon de réunir des artistes qui imposeraient à la société une forme d'art qu'elle rejetait, qui obligerait les musées à ouvrir leurs portes, qui forceraient les pouvoirs publics à reconnaître le groupe". [...] Donc, l'Association affirmait une double visée, si l'on veut : ouvrir une brèche dans l'opinion publique pour y faire pénétrer l'idée de l'art "non figuratif" (bientôt l'abstraction), et du même coup forcer les portes des galeries et des musées pour que cette production soit vue, diffusée, pour que ces artistes aient finalement "droit de cité". », Jean-Pierre DUQUETTE, « Vous avez dit AANFM ? », *Voix et Images*, vol. 9, n° 3, 1984, p. 171.

Fusion des arts – mis sur pied en 1964 par Richard Lacroix, François Soucy, François Rousseau et Yves Robillard – est par ailleurs né de cette volonté de favoriser la collaboration entre artistes et d'accroître les possibilités d'expression par la combinaison de différents médiums. Cela explique l'engouement pour le happening, déjà très populaire en Europe et aux États-Unis. Christiane Saint-Jean Paulin, interprète ainsi le succès du *happening* auprès de la frange contre-culturelle :

[C]ontrairement aux spectacles codifiés que sont les pièces de théâtre, les danses folkloriques ou les cérémonies populaires, la contre-culture refuse d'imposer aux participants quelque règle que ce soit au niveau de la forme. Parades et rassemblements ne comportent donc aucune contrainte, ni au niveau esthétique ni à quelque autre niveau, et laissent une large place à l'improvisation et à la spontanéité⁴⁴.

Le mot d'ordre est liberté. Le happening se distingue par la recherche de l'expérimentation de la conscience sensorielle. Tous les sens sont sollicités afin d'offrir une expérience totale. Dans son *Manifeste Infra*, Claude Péloquin esquisse le projet du Zirmate, groupe qui s'était formé précédemment sous le nom Les Horlogers du Nouvel Âge. Le Zirmate, composé entre autres de Serge Lemoyne (peintre), Claude Péloquin (poète), Jean Sauvageau (musicien) et Gilbert Labelle (mathématicien), vise une réconciliation d'approches antagonistes, s'inspirant notamment du surréalisme et de l'automatisme de Borduas, mais tient compte des langages de l'ère technologique dans laquelle il s'inscrit. Qui plus est, le Zirmate est de son temps et valorise l'*individu*, la libération et la transformation de celui-ci. Dans la même logique a lieu du 6 au 11 novembre 1968 l'Opération Déclat, qui réunit plusieurs créateurs québécois et qui a pour but de réfléchir à la situation de l'art au

⁴⁴ Christiane SAINT-JEAN-PAULIN, *La contre-culture. États-Unis, années 60 : la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Autrement, n° 47, avril 1997, p. 71.

Québec, vingt ans après le Refus Global. Mais au-delà de ces regroupements de praticiens et d'intellectuels, la redéfinition de la création, le constat des conditions déplorables de la pratique de l'art au Québec et l'aide financière (jugée insuffisante) octroyée par les différents paliers de gouvernement sont aussi au cœur des préoccupations des différentes écoles d'art et résultent en l'occupation de l'école des Beaux-arts la même année, en 1968. La désuétude des méthodes d'enseignement des Beaux-arts, des infrastructures et des installations – dénoncée par les étudiants – est symptomatique de la reconfiguration de l'art dans le social qui a cours à l'époque.

Enfin, tous ces mouvements de protestation correspondent également à une réalité sociale et démographique que nous avons déjà évoquée. Mais ce qui caractérise ces « enfants de la guerre » – nombreux, scolarisés – ce sont plutôt les moyens de parvenir à leur fin. La mise en pratique d'un pacifisme radical, d'une vie communautaire, de l'apolitisme – le troisième chapitre y sera consacré –, sont autant d'aspects qui favorisent la collaboration, l'échange et l'ouverture⁴⁵, ce qui se traduit, dans le milieu artistique, par le décloisonnement des formes artistiques. Voilà précisément ce qui, à notre avis, a marqué la culture québécoise de la fin des années 1960 et des années 1970.

9. Réseaux et contiguïté : création d'une communauté

Les artistes de la génération des années 1960 partagent davantage que des préoccupations éthiques et poétiques. Pour plusieurs, l'œuvre d'art est acte, elle

⁴⁵ Cet aspect est par ailleurs paradoxal : l'ouverture à l'autre et l'altruisme se heurtent à une conscience résolument égocentrique. La pierre angulaire de la culture underground et hippie est la libération de la conscience individuelle ; or, les expériences d'éclatement des frontières, si elles sont le plus souvent vécues en groupe, n'en demeurent pas moins égotiques.

devient un moyen plutôt qu'une fin et se pratique le plus souvent en public. La part d'engagement des artistes québécois des années 1960 est bien connue. Or, comme le présente Peter Bürger dans son essai *Theory of the Avant-Garde*⁴⁶, il s'agit moins, pour les artistes de l'avant-garde, de faire preuve d'engagement dans leur pratique que de se réapproprier la création en se soustrayant au sous-système qu'est devenu l'art dans la société bourgeoise. Autrement dit, on s'engage moins *pour* une cause ou un objectif que *contre* la mise en marché de l'art et l'institution comme régulatrice dudit marché. Dans la pratique, ce retrait de l'artiste du système que constitue le marché de l'art se traduit, par exemple, par la désaffection des formes artistiques admises, de l'objet d'art muséal. Comme nous le verrons, cela explique l'intérêt tout à fait neuf pour l'art de la performance : les spectacles, happenings, installations et autres manifestations éphémères seront au cœur de la démarche artistique des créateurs de l'avant-garde québécoise.

De plus, le désintérêt croissant pour les luttes partisans favorise la montée d'un pragmatisme articulé autour de la relation individu et collectivité, pour freiner la tendance à l'institutionnalisation. On souhaite de cette façon restreindre le rôle de l'État et favoriser les rapports humains au détriment de la bureaucratie et de la technocratie. C'est ainsi que dès le début des années 1960, les artistes qui se retrouvaient à *La Paloma*, ou qui prenaient part, par exemple, aux lectures de poèmes du *Bar des Arts*, ou du restaurant le *Perchoir d'Haïti*, en viennent à investir l'espace public. Si la *Casa Loma* est devenu le lieu officiel de la contre-culture (rencontres,

⁴⁶ Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Micheal Shaw (trad.), Minneapolis, Presses de l'Université du Minnesota, 1984, p. 22.

expositions, rétrospectives), les lieux publics sont eux aussi investis et littéralement *habités* par les artistes de la génération étudiée.

10. La fonction du poète

Un signe de l'effervescence culturelle au Québec au cours des années 1960 (et même quelques années avant) est la constante redéfinition du rôle du poète. Comme nous le verrons dans le troisième chapitre, on discute de la poésie, de sa fonction – ou précisément de son absence de fonction, voire de son inutilité⁴⁷ – ; on déplace le poète – de la cité à l'intériorité, de la nature foisonnante aux itinéraires urbains – ; on critique la pratique, le champ d'action de la poésie, ou encore son immobilisme, sa sclérose. Dans tous les cas, la poésie est rarement le seul ou le véritable objet visé. Elle devient plutôt le sujet idoine pour repenser l'homme, la culture, les rapports sociaux.

Dans sa somme *Québec 1945-2000, Tome I : À la recherche du Québec*, Léon Dion rapporte les propos de Claude Racine pour qui « la littérature ne rend pas compte de ce qui est mais de ce qui tente de devenir⁴⁸ ». Voilà une définition qui sied parfaitement aux poètes de la contre-culture. Dion ajoute :

Ce qu'écrit Jean-Charles Falardeau surtout au sujet des romanciers vaut également pour les poètes et chansonniers :

C'est ainsi que les œuvres littéraires sont expression d'une société. Mais les créateurs romanciers perçoivent la société de façon sélective. Les traits qu'ils en détachent

⁴⁷ Position que défend Hannah Arendt dans *La crise de la culture* (Gallimard, 1972). Plus récemment, l'essai de Gilles Marcotte *La littérature est inutile* (Boréal, 2010) stimule la réflexion dans le même sens : c'est précisément parce qu'elle est inutile que l'œuvre d'art est *nécessaire* à l'homme et au développement de sa pensée. Seule l'œuvre d'art peut revendiquer aujourd'hui le statut d'immortelle au cœur d'une modernité marquée par le sceau de l'éphémère et du jetable.

⁴⁸ Claude RACINE, *L'anticléricisme dans le roman québécois*, Montréal, HMH, 1972, p. 17, cité dans Léon DION, *op. cit.*, p. 7.

correspondent à des préférences latentes. Consciemment ou inconsciemment, ils sont des redresseurs de tort. Soit qu'ils acceptent ou qu'ils rejettent leur société, soit qu'ils la condamnent ou qu'ils ambitionnent de la transformer, ils expriment à son sujet un vœu global⁴⁹.

Vision et avant-garde ont partie liée. Ce qui distingue un poète comme Duguay est sans doute la foi en son entreprise. Comme on le sait, une vaste délégation de poètes, dont Duguay, se rassemblèrent le soir du 27 mars 1970 pour ce qui allait demeurer dans l'imaginaire collectif *LA nuit de la poésie*. À la veille de celle-ci, Raoul Duguay, Gaston Miron et Michel Beaulieu sont interrogés sur le rôle du poète dans la société contemporaine. Plus loquace que ses confrères, Duguay a une idée très précise de sa présence à cette Nuit de la poésie.

Si tous les poètes prenaient d'assaut la ville et qu'on éliminait tous les panneaux réclames, [si on y retrouvait plutôt] des poèmes de tous les poètes : ça c'est une consommation de conscience qui est nécessaire à la société. [...] Le poète est au moins aussi important que le vidangeur. Il élimine la peste de la ville. Alors, le poète est là pour essayer d'éliminer la peste qui est dans la conscience de l'homme. [...] [La fonction du] poète [est] de reprendre la propriété de [l]a conscience qu'on [lui] a enlevée, [ainsi qu'à] ceux qu'[il] peu[t] atteindre. Et le moyen d'atteindre [ces gens], c'est forcément par le spectacle⁵⁰.

Curieuse conclusion que celle-là. Par définition, le spectacle est un assaut lancé sur les consciences : il assaille les sens, il s'immisce dans notre inconscient... Mais à la guerre comme à la guerre, semble dire Duguay, aux prises avec cette « société du spectacle⁵¹ » : *If you can't beat them, join them*⁵². Par ailleurs, dès la fin des années 1960, les

⁴⁹ Jean-Charles FALARDEAU, *Notre société et son roman*, Montréal, HMH, 1967, p. 11-12, cité dans Léon DION, *Ibid.*

⁵⁰ Raoul DUGUAY, intervenant dans *Présent*, entrevue radiophonique avec Gaston Miron, Michel Garneau et Raoul Duguay, menée par Marc Parson et diffusée le 26 mars 1970, Société Radio-Canada, n°1443886 du Centre d'archives Gaston Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca>. Les autres citations sont également tirées de cet entretien.

⁵¹ L'essai du même nom de Guy Debord est paru en 1967. Parions qu'il avait donné à réfléchir aux intellectuels québécois — à fortiori en la présence de Patrick Straram, camarade de Debord.

⁵² Traduction : Si vous ne pouvez les vaincre, rejoignez-les.

spectacles pluridisciplinaires se multiplient. Sur scène se trouvent rassemblés poètes, chanteurs, musiciens, humoristes, etc., que ce soit au profit d'une cause partagée (les soirées *Chants et poèmes de la Résistance*), dans le but de renouveler la façon de « faire de l'art » (*l'Ossidcho*), ou la façon de le consommer (*la Nuit de la poésie*).

La *Nuit de la poésie* 1970 est justement la réponse des poètes à une société de consommation, comme l'exprime Raoul Duguay :

Le phénomène [de] groupe [qui] qui va se manifester à la Nuit de la poésie est un phénomène de consommation de la poésie. Il est temps qu'on la consomme, la poésie. Elle est dans les livres et elle dort. Il faut qu'elle sorte, qu'elle soit un geste et qu'elle devienne quotidienne⁵³.

Michel Beaulieu résume ainsi la question : « La consommation en soi, ce n'est pas mauvais. Mais la poésie doit être consommée quotidiennement, journallement, de toutes les façons possibles⁵⁴ ». Faire de la poésie un produit de consommation, au même titre que les réclames publicitaires, est-ce là une solution viable ? Le poème-réclame est une métaphore courante à l'époque, et comme le soutient Karim Larose – qui souligne l'importance de l'affiche dans le discours de Miron sur la langue – : « sur un plan purement quantitatif, l'affiche constitue dans la vie quotidienne le “texte” principal auquel les « non-lecteurs » – qui forment la majorité – sont exposés⁵⁵ ». Qu'importe le format que prendrait cette poésie, elle ne pourra jamais être l'objet d'une consommation de masse. D'une part, elle ne s'adresse pas à « la masse », d'autre part, elle requiert une lecture qui n'est pas celle à laquelle on a habitué les lecteurs de

⁵³ Raoul DUGUAY, cité dans *Présent, op. cit.*

⁵⁴ Michel BEAULIEU, *Ibid.*

⁵⁵ Karim LAROSE, « Mot à mot jusqu'au dernier : Miron analphabète », dans Jean-Pierre BERTRAND et François HÉBERT (dir.), *L'universel Miron*, Québec, Nota bene, 2007, p. 42-43.

quotidiens ou les non-lecteurs. Duguay avait vu juste lorsqu'il avançait que « [l]e phénomène même de la soirée est un événement historique pour la littérature du Québec⁵⁶ ». On ne pourrait qualifier de « réussite » l'objectif visé à long terme : « une consommation [accrue] de la poésie [...] au bénéfice de la conscience collective⁵⁷ ». Il y a fort à parier que ce sont les mêmes motivations qui poussent Duguay à se tourner vers la chanson comme pratique de la poésie. On semble alors davantage se soucier de l'accessibilité du contenant que de la qualité du contenu. Le spectre du « noir analphabète » mironien domine la conscience ou l'inconscience poétique. Or, l'analphabétisme – métaphorique ou réel – n'a jamais empêché personne d'apprendre une chanson par cœur, tradition orale aidant. Cela, Miron l'avait compris et – bien qu'il soit très présent sur la scène publique, multipliant les lectures orales de ces poèmes – c'est dans l'écrit qu'il mène sa lutte quotidienne contre l'analphabétisme. Il nous faudra donc chercher ailleurs que dans le rapprochement fallacieux entre accessibilité populaire et accessibilité intellectuelle auquel invite la mise en chanson de la poésie. Dans tous les cas, il sera nécessaire de nous interroger sur les effets immédiats de la parenté de la chanson sur la poésie de Duguay. Nous croyons notamment que, chez *l'omnicréateur*, la nécessité de faire de la poésie un objet de consommation – ou la *fonction du* poète – prend le pas sur la fonction poétique.

⁵⁶ Raoul DUGUAY, cité dans *Présent, op. cit.*

⁵⁷ *Ibid.*

CHAPITRE II :

Lyrisme et présence du chant : évolution et circonvolutions

1. Les influences : *ruts* et *or le cycle du sang dure donc*

La première édition de *ruts*, publié en 1966 aux Éditions l'Estérel, est composée de cinq sections, lesquelles sont divisées en longues suites titrées, elles-mêmes subdivisées en poèmes qui ne portent comme titres que des chiffres. Dans son ensemble, le recueil de quatre-vingt dix pages se lit comme un long poème exempt de ponctuation ; comme une partition aux segments parfois brefs, alors que d'autres poèmes se développent tout en longueur. Les poèmes habitent l'espace de la page ; il devient difficile de distinguer les vers de la prose poétique, les poèmes semblant répondre à un impératif du rythme, axé sur le jeu sonore, de sorte que les espacements et les blancs deviennent davantage les signes de battements, de silences ou de repos que les marques du début et de la fin de vers. Il faut plutôt lire ces poèmes comme une tentative d'écrire la partition impossible d'une improvisation musicale et verbale. La seconde édition (L'Aurore, en 1974) affiche quelques différences, dont l'insertion de cinq dessins de Lysôn Vysôn⁵⁸ (un dessin au début de chaque section), dessins symboliques qui donnent le ton du thème principal abordé dans l'œuvre : l'érotisme⁵⁹. Si *ruts*⁶⁰ est le recueil de la découverte, de l'éveil au monde, d'une adolescence de la poétique de Duguay, celui qui le suit de près, *or le cycle du sang dure donc*⁶¹, paru en 1967, apparaît comme celui d'une approche plus maîtrisée du monde. Dans *Le temps des poètes*, Gilles Marcotte note avec justesse, à propos du

⁵⁸ De son vrai nom Lyson Chagnon, qui a également illustré la seconde édition de *or le cycle du sang dure donc*.

⁵⁹ Nous retrouvons, dans la première image, les organes génitaux mâles et femelles en vis-à-vis, alors que la dernière présente l'enfant à naître, lié au monde par son cordon ombilical.

⁶⁰ Raoul DUGUAY, *ruts*, Montréal, L'Estérel, 1966. Les références à ce recueil seront dorénavant indiquées dans le corps du texte par la lettre R, suivi du numéro de page.

⁶¹ *Idem*, *or le cycle du sang dure donc*, Montréal, L'Estérel, 1967. Les références à ce recueil seront dorénavant indiquées dans le corps du texte par la lettre O, suivi du numéro de page.

deuxième recueil, la double appartenance de la poésie de Duguay, laquelle oscille constamment entre les multiples emprunts à la génération précédente – notamment par le biais du thème du « pays à créer » – et une recherche formelle telquelienne, qui s'ébauche à travers « un langage très volontaire, qui fait de la rupture syntaxique, sémantique, métrique, du saut, l'instrument de son progrès⁶² ». On retrouve en effet, dans les premiers poèmes de Duguay (ceux de *mutis*), une forte présence du sujet, une allégorie du pays comme femme aimée, et, enfin, une métaphorisation du chant qui passe par le topos du sujet qui doit donner voix au pays muet, tel qu'il apparaît dans ces deux poèmes de la série « désâme du pays » :

quitterai mon pays de mutisme
 QUEBECQUERAI moi
 roi non plus de l'eau mais avec les miens nous
 rois des pierres stratifiées jusqu'au
 gîte du dieu à bouche bée mais

femme-cygne quel québec ira jusqu'au
 gat de la mer pour
 garrocher des cailloux en
 tendre avec
 bathysphère le
 fin fond de son silence d'esclave ô mon
 pays tu
 couleras en mille mers sur la
 margelle de mes prunelles aussi
 longtemps que tes arbres tes
 trottoirs et tes mangeoires ne parleront
 FRANÇAIS femme-cygne mon eau faudra-t-il
 lâcher mon requiem par ta voix avant d'avoir pu te
 métamorphoser en biche ma terre et enfanter la
 cité des dieux provisoires ô (R : 88-89)

Dans la reprise du poème aux Éditions de l'Aurore, Duguay modifie l'orthographe (« Kébèkerai », « Kébèk »). Duguay invoque, comme justificatif, l'origine

⁶² Gilles MARCOTTE, *Le temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969, p. 196.

amérindienne du nom. Or, Québec ou Kébèc ne *s'écrivait* pas à l'époque, encore moins avec l'alphabet français. Nous pouvons par contre y voir l'aboutissement de la recherche poétique de Duguay, qui accentue l'espace sonore en modifiant la graphie⁶³. Dans ce cas-ci, la force, la singularité du « k » ne peut qu'infléchir le sens en faveur d'un Québec fort et singulier. Il serait toutefois réducteur d'accorder à cet extrait une valeur exemplaire de la recherche poétique de Duguay ; dans cette optique, nous nous intéresserons donc à la période circonscrite par la première et la seconde édition des deux premiers recueils, période d'expérimentations pour Duguay.

2. Métaphorisation du chant en poésie

Dans l'histoire du genre poétique en Occident, le poète est traditionnellement associé au chant, à une forme de lyrisme convenue⁶⁴, alliant intériorité et désir de communion du sujet avec le monde qui l'entoure, un réel qu'il est appelé à nommer. Au Québec, on ne peut faire abstraction de l'héritage en matière de poésie lyrique. Héritage plutôt jeune⁶⁵, qui est constamment à redéfinir, comme si le poète québécois était toujours l'étranger mis en demeure de dire le Québec, de participer par là même à sa construction. Cela suppose que la poésie québécoise manque d'assises, ce que corrobore François Dumont :

Grandbois fut donc, pour les poètes de l'Hexagone, la possibilité d'une tradition de lecture. Il ne fut pas tant un modèle qu'un point de départ, permettant l'inscription d'autres œuvres à la suite d'une œuvre inaugurale. Ce point de départ permit aux poètes de l'Hexagone d'échapper au

⁶³ Mais est-ce dire que le lecteur (francophone) ne peut entendre la qualité sonore des mots sans recourir à ce stratagème ? Cette façon d'imposer, de diriger la lecture n'épuise-t-elle pas la part d'impondérable du langage poétique, sa virtualité, du point de vue du lecteur ?

⁶⁴ Mais pas immuable, comme nous le verrons.

⁶⁵ Louis Fréchette est le plus souvent cité comme premier poète lyrique québécois. Il publie l'essentiel de son œuvre entre 1865 et 1890.

recommencement perpétuel de la littérature québécoise, qui ne connaissait, du moins à leur point de vue, hormis Grandbois, que l'exemplarité de l'échec⁶⁶.

Pour reprendre ce que nous avançons dans le chapitre précédent, les poètes de la contre-culture ont été en quelque sorte libérés du poids qui incombait à la génération de l'Hexagone; la participation à la fondation d'une poésie, la responsabilité d'avoir à assurer – et à assumer - un héritage pour les générations à venir. La poésie québécoise était non seulement « fondée » puisque les poètes se sont mis à habiter l'espace, à s'y inscrire, mais elle laissait de plus une large place à l'individu. Nous simplifions, mais dans la mesure où on pouvait dorénavant s'asseoir sur une tradition poétique et où l'expression subjective était favorisée, voire encouragée, il était plutôt dans l'ordre des choses que la génération suivante – les poètes de la contre-culture *a fortiori* – pousse à un extrême ou l'autre l'expression individuelle, par exemple par le développement d'une poétique près du solipsisme, en tordant suffisamment le langage pour qu'il ne devienne compréhensible que pour une minorité. Il était aussi dans l'ordre des choses qu'ils aient critiqué leur prédécesseurs pour n'être pas allés jusqu'au bout de la libération individuelle. Nous reviendrons plus loin sur les multiples visages qu'a pris cette critique (favorisée notamment par les discours, de plus en plus présents en sociologie, et plus largement dans l'espace public, sur la hiérarchie des classes sociales). Or, il importe de préciser que les différents mouvements en poésie à l'aube des années 1970 ne sont pas le signe de la fin de la poésie lyrique au Québec, mais plutôt le signe d'une transformation du sujet, ce qui se traduit directement, en poésie, par une redéfinition du lyrisme. En ce sens, ce n'est pas la poésie lyrique à

⁶⁶ François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Québec, PUL, 1993, p. 59.

proprement parler que menace la contre-culture; nous pouvons plutôt poser l'hypothèse que celle-ci transforme (ou cherche à transformer) le chant, soit une définition particulière, historiquement située, du lyrisme.

3. Vers une prise de parole

La présence quasi obsédante de la métaphore du chant pour discourir de la poésie et de « l'originalité du poète⁶⁷ » dans la « jeune » poésie lyrique moderne (et dans celle qui la précède) fait consensus. Rina Lasnier, par exemple, propose une définition du chant qui exclut toute participation du sujet dans l'expérience du langage : « Qu'est-ce que le chant sinon ce que le chanteur découvre en passant par son âme ; et qu'est-ce qu'une âme sinon un peu de divin qui cherche Dieu et le traduit à sa façon⁶⁸ ». Ce qui peut faire sourciller aujourd'hui dans cette proposition est la définition du chant (et donc de l'expérience poétique subjectivée), comme *transcendance*. Voilà une première définition du lyrisme qui est appelée à changer. Le chant désigne ici le germe de la parole qui traverse l'être. Celui-ci est porteur de cette parole et doit l'interpréter. C'est sans doute cette idée d'interprétation – dont on pourrait décliner le sens à l'infini : incorporation, traduction, digestion – qui assimile, dans l'imaginaire, le chanteur au poète et vice versa. L'interprète, certes, avoisine le faire, le *poëin* ; mais il n'est pas au plus près de ce *faire*. Le rapprochement chant et âme n'est pas, non plus, particulièrement révolutionnaire ou novateur. Par contre, il est intéressant de noter que le religieux, le divin, est évacué au profit d'un mysticisme axé sur le rapport sans

⁶⁷ François DUMONT, *op. cit.*, p. 48.

⁶⁸ Rina LASNIER, « Une étoiles de vents », *La Revue populaire*, vol. XXXIX, n° 6, juin 1946, p. 12, cité par François DUMONT, *ibid.*

médiation de l'homme à son univers. « Pas de Dieu, pas de problème », semble dire la contre-culture, puisque l'âme n'est pas la chasse gardée de la religion. La contre-culture procède à une réactualisation du mysticisme ; elle en fait même un point central du programme contre-culturel. Mais n'anticipons pas...

4. De l'expérience du mot à l'expérience de la parole

Comme le remarque Karim Larose au sujet de la poésie québécoise du début du XX^e siècle :

[Quand] il est question de poésie, c'est toujours [à l'époque] l'image du chant qui surgit, configure et régenté la vision de l'écriture et du littéraire. Ce n'est qu'avec une suite de poèmes écrits par Garneau durant l'année 1935 que le motif de la parole poétique apparaît⁶⁹.

La parole apparaît en effet, pour Garneau, comme expérience de sa langue – et plus particulièrement des mots –, ce langage qui lui est propre. Prise de *position*, acte de désignation : la parole du poète est une mise à l'épreuve de la langue *dans* le monde. Comment alors éprouver le monde, faire de cette expérience du sensible – singulière, contextuelle, originelle – une parole ? Une parole qui, dans le cas du poète, parlerait à l'universel. Larose invite, dans sa lecture du « Monologue fantaisiste sur le mot », essai de Garneau paru en 1937, à considérer chez Garneau le langage comme « vis-à-vis », ou « interlocuteur » et de rendre au mot sa virtualité : « les mots représentent en fait la possibilité d'un monde⁷⁰ ». Là où se joue le passage subtil du mot à la parole, se joue également le rapport du poète au langage, à ce qui est communication. , comme le rappelle Karim Larose puisque si « le mot est [...] un moment de notre rapport au

⁶⁹ Karim LAROSE, « De l'appel des mots à l'appel du monde. L'expérience poétique chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, vol. 7, Sherbrooke, Fides, 2007, p. 48.

⁷⁰ Karim LAROSE, *loc. cit.*, p. 52.

réel, le signe d'un état du monde», il l'est dans un rapport étroit du poète à la langue : « il faut se hisser jusqu'[au mot] pour en saisir les subtiles réfractions⁷¹ ». L'expérience serait ainsi toujours inscrite dans la parole, puisque comme le soutient Benveniste : « [à] partir du moment où la langue est considérée comme action, comme réalisation, elle suppose nécessairement un locuteur et elle suppose la situation de ce locuteur dans le monde⁷² ». C'est ici, dans cette *situation* qu'apparaît la parole, et c'est dans ce tiers que l'on nommera « langage » qu'elle doit trouver ses assises, que la parole peut s'accrocher.

Si le mot se situe « dans l'intériorité du poète⁷³ », c'est vers la parole que convergent le poète et le mot *dans* le langage. Pour Garneau, la posture était intenable. Ce lieu – atopie serait plus juste, puisque les contours sont plutôt flous, les frontières perméables – fait figure de seuil entre l'expérience du mot et l'actualisation dans la langue. Ce seuil sera par ailleurs investi (excavé puis rempli, puis creusé encore...) par certains poètes qui lui succéderont. Après Garneau, Larose reconnaît une généralisation progressive de la métaphore de la parole poétique⁷⁴. La modernité littéraire québécoise est en ce sens intimement liée, métaphoriquement et littéralement, à une prise de conscience de l'énonciation, à une prise de parole. De « la langue dans l'homme », on passe alors, pour citer Benveniste à « l'homme dans la langue⁷⁵ ».

⁷¹ *Ibid.*, p. 55.

⁷² Émile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, t. II, p. 234.

⁷³ Karim LAROSE, *loc. cit.*, p. 56.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁷⁵ BENVENISTE, *op. cit.*, p. 223.

5. Chant du poète ou voix des mots

Chez Duguay, la connaissance et la reconnaissance du mot sont intimement liées à sa poétique. On sent bien, dans *or le cycle du sang dure donc* le plaisir du vocable riche de connotations, le souci du mot juste, mais surtout l'intérêt pour la voix des mots. Duguay s'intéressera davantage au visuel, à la graphie du mot et du poème trois ans plus tard dans le *Manifeste de l'Infonie* (1971). Mais avant d'en arriver là, Duguay est le poète sommé de nous faire *entendre* les mots comme nous ne les avons jamais entendus. Il se met en devoir de nous faire connaître les consonnes comme contoïdes, les voyelles comme vocoïdes. Cet extrait de « Rituel de la main » de *ruts* multiplie les allitérations.

ma main promène pulpes à pores te
 couve la circonférence du corps voici la
 ronde des doigts aux radars plus
 clairement échoactifs qu'un
 poème ma main [...]

polyglotte te baise largement gustative et
 flaire langage érogène de tes
 vibrations s'inventant une
 langue neuve [...] (R : 26)

C'est l'exploration du mot – de sa vocalité, de l'oreille nécessaire pour faire exister cette poésie – qui est mise de l'avant, avec son lot de nœuds, sa résistance⁷⁶. C'est l'exploration d'un langage aussi, comme le note Jean-Guy Pilon :

Un langage généralement simple et toujours très concret qu'il utilise dans des formes parfois assez enchevêtrées, mais qui n'annihilent pas la clarté des intentions, la justesse des images [...]. Raoul Duguay appelle pierre la pierre, oiseau l'oiseau, arbre l'arbre⁷⁷.

⁷⁶ Nous laissons la parenthèse ouverte, mais nous y reviendrons plus loin.

⁷⁷ Jean-Guy PILON, « Raoul Duguay », *Europe*, v. 47, n° 478-479, 1969, p. 182.

En effet, le langage est concret, mais le lexique n'est pas toujours limpide, ou du moins, il ne passe pas, quarante ans plus tard, l'épreuve de la clarté évoquée. Effet d'un usage idiolectal de la langue peut-être ; toujours est-il que nous, en tant que lecteurs, ne reconnaissons aucun idiome qui permettrait de circonscrire le sujet, mais une exploitation *totale* de la langue française. Biologie, écologie, zoologie, minéralogie, anatomie, généalogie, géologie, histoire : tout y passe. Et celui qui se prêterait à la lecture qu'exige Duguay et aux nombreuses relectures nécessaires saura apprécier la poésie de ce recueil dont « le rythme est plus large, la respiration plus ample [que *rnls*]⁷⁸ ». Fort heureusement pour nous, parce qu'autrement ce condensé – un voyage sensoriel, une orgie, des bacchanales ; et quel hommage à Dionysos ! – aurait été indigeste.

[...] (ô
transsubstantiation des salives en
sang du sang incandescent d'albâtre en
fibres en nerfs [...]) (O : 17)

[...] quelque homme d'acier donc
cramoisit les haies et les prés pourpre la
gloire d'un symbole flottant sur une colline ainsi s'ac
couplent le feu et le sang pour inventer une
musique rouge et atonale plus bas (O : 23)

Quelque surhomme coupe les bras de morphée pour
gratter l'espace et em
pierrer le ciel (est-ce une autre babel) jusqu'au
gîte de l'homme des nues (l'œil devance le
pied mais le pied est aliforme et bientôt naissent des i
cares aux ailes de platine et propulsée par l'alchimie des
gaz ils vont boire la lumière à même le soleil mais
reviennent saucer leurs corps ignés refroidir la
lave de leur sangs au fond des abysses de l'eau) à gauche en bas (O : 30)

⁷⁸ *Ibid*, p. 181.

L'usage de la métaphore chez Duguay contribue aussi à cet effet d'un usage idiolectal de la langue, ce mélange hétérogène qui convoque à la fois le concret, la littéralité, le mot juste. Il use des métaphores les plus éculées, comme des plus originales et peint des allégories des plus élaborées, qui mêlent et font dialoguer l'ostensible avec l'implicite. Or, un élément particulier distingue Duguay des poètes qui lui sont contemporains. Curieusement, alors que nous assistons à une généralisation du recours au motif de la « parole » comme représentation du genre poétique (*l'après* Garneau), Duguay, comme nous le verrons un peu plus loin, revient à la métaphore du chant et l'actualise.

Par conséquent, il nous apparaît que l'analyse dynamique et diachronique de la présence de la métaphore du chant et de celle de la parole poétique offre une piste beaucoup plus féconde pour comprendre les mouvements du lyrisme dans la production québécoise. François Dumont reprend les propos de Pierre Nepveu à ce sujet :

Comme le propose Pierre Nepveu, le chant libérateur [de Grandbois] délivre les poètes de la prose aliénée de [Saint-Denys Garneau]. Car pour la génération de l'Hexagone,

Grandbois a un langage, lui, alors que Garneau n'en a pas : l'un chante, l'autre pas. Grandbois, par son lyrisme, flatte une croyance qui caractérise surtout les débuts de la Révolution tranquille : la parole en tant que telle, comme pur acte d'élocution, comme célébration tribale, initiatique, puisse être plus forte que son propre contenu. Que le chant puisse nous libérer du sens et du destin (le temps, la solitude, la mort) et produire à lui seul un sens nouveau, transcendant, transfigurant⁷⁹.

Nous l'avons suffisamment souligné dans le chapitre précédent, les années 1950 correspondent au Québec à l'âge de la parole. Nepveu n'oppose toutefois pas la

⁷⁹ Pierre NEPVEU, *L'écologie du réel*, *op. cit.*, p. 66, cité dans François DUMONT, *op. cit.*, p. 60.

parole au chant, qui signifie alors beaucoup plus que la définition statique qu'on prête souvent au lyrisme, c'est-à-dire l'expression d'une vision du monde qui serait plus près de la communion, d'une relation unilatérale avec le poète comme point de départ (et d'arrivée : effet boomerang). Un mouvement de soi à soi. Dans la définition de Nepveu, le chant est aussi une prise de parole. Jean-Michel Maulpoix corrobore cette thèse : « Le poète semble mis en demeure par le monde de prendre la parole⁸⁰ ». Chaque époque a son lyrisme, parfois chancelant parce que *le sujet même est chancelant*⁸¹. Le chant devient ce par quoi le poète peut se réapproprier le territoire, la langue, l'espace temps. *Prendre la parole* : voilà le prologue à tout acte de libération. La génération de l'Hexagone prend ainsi conscience du pouvoir de la parole, pouvoir décuplé lorsque se conjoignent quelques voix singulières. Le chant permet comme jamais de se libérer puisque de l'expression individuelle naîtra – filons la métaphore – un chœur.

6. Nouveau lyrisme ?

Malgré la mauvaise réputation qu'on a faite au lyrisme, plusieurs chercheurs s'y intéressent aujourd'hui – notamment comme mesure de la présence du sujet dans la littérature – entre autres choses parce que la définition du lyrisme est encore floue. L'étude diachronique du terme explique en partie cette confusion – d'Orphée à Lamartine, puis à Grandbois ; musique ou chant, effusion, épanchement, subjectivité ou narcissisme, sensibilité, vision du monde : à chacun sa définition. Aussi, la catégorie « lyrique » (texte ou pièce ou poème lyrique) offre une « grille » d'éléments

⁸⁰ Jean-Michel MAULPOIX, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 227.

⁸¹ Voir Mathieu ARSENAULT, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota bene, 2007.

formels. Or le *lyrique* n'est pas un genre en soi et n'est pas le *lyrisme*. Maulpoix en peint un tableau plus nuancé :

Certes, le texte lyrique est par excellence celui où le poète dit « je » ; et le lyrisme reste pour l'essentiel une affaire de subjectivité [...]. Mais, en quelque sens qu'on l'entende, le lyrisme met en question, plus directement que « la lyrique », la notion même de sujet, puisqu'il signifie *une manière d'être, de parler ou d'écrire*, et ne désigne pas expressément un genre. Il nomme, pour l'essentiel, cet état dit « poétique » dans lequel le sujet est victime ou bénéficiaire d'un *accès* de langage qui ne deviendra pas nécessairement poème. « Lyrisme » ou la manière dont le sujet *vient* au poème, fait mouvement vers lui... Lyrisme, cette chaleur du discours, cette ferveur, cet emportement, ce remuement de la langue dans le corps, la voix, le souffle [...]. [L]e lyrisme vise le chant sans le secours de la musique. Le chant du langage seul⁸² ».

En outre, la définition originelle fait du lyrisme le caractère d'un style élevé, poétique. De plus, cette définition ne tient plus toujours dans l'espace contemporain (poésie, roman, théâtre). Le lyrisme est pourtant très présent, davantage marqué par l'inadéquation du sujet au monde. Symptôme de la névrose de toute une époque (le Québec de la seconde moitié du XX^e siècle), le nouveau lyrisme désigne toujours une manière d'être au monde, mais traîne encore le spectre de l'invasion, de l'intrusion, de l'infiltration : la peur de l'Autre. Entre le besoin urgent et persistant d'*habiter* la langue – seule façon de marquer un territoire partagé – et le désir d'être « de son temps⁸³ » – ouvert, hospitalier, soucieux de montrer ses signes distinctifs, mais aussi réfractaire à toute forme d'autorité –, le lyrisme fait figure de refuge. Il incarne le juste milieu entre le solipsisme et l'uniformité : lot de la société marchande captée par un œil omniprésent, un regard inhospitalier qui ne croise jamais le nôtre. Il est par ailleurs très intéressant de comparer la définition du lyrisme par Maulpoix et celle du *rythme*

⁸² Jean-Michel MAULPOIX, *op. cit.*, p. 22-23.

⁸³ Lire à ce sujet l'essai de Nicolas LÉVESQUE : (...) *Teen Spirit. Essai sur notre époque*, Québec, Nota bene, « Nouveaux Essais Spirale », 2009.

par Henri Meschonnic. Dans celle-ci aussi, l'ambiguïté pèse sur un vocable déjà très connoté, chargé sémantiquement. Dans les deux cas, on assiste à un retour de l'inscription de la subjectivité, la nécessité de chanter ou de crier son unicité, sa singularité. Le lyrisme est très près du rythme tel que l'entend Meschonnic, mais le rythme se distingue par la sollicitation plus importante de la forme, inséparable du sujet. Le lyrisme nous donne à entendre le chant singulier ; le rythme révèle tout ce que le sujet ne dit pas. Dans le cadre de notre lecture de Duguay, il apparaissait nécessaire de souligner cette subjectivité formelle, cette présence d'un lyrisme novateur. En ce sens, il nous apparaît plus pertinent d'étudier comment se définit le rythme chez Duguay. Le poète ne se laisse pas happer, emporter passivement. Le sujet s'écrit dans les lignes du recueil, il joue de cette conscience d'appartenir au langage, parce qu'il reconnaît la possibilité de le transfigurer, parce qu'il est au plus près du *poëin*.

Sur le plan de l'éthique poétique, le sujet de *or le cycle du sang dure donc* semble plutôt mince. Duguay délaisse le *je* au profit du *on* et se fait le narrateur de la nature et du naturel qui s'éveillent et participent au mouvement cyclique de ces corps. Le lyrisme laisse la place au rythme. Le poète se fait corps (yeux, oreilles, voix) pour dire cette poésie qui préexiste dans la nature. Le narrateur omniprésent jouit davantage de la vue du monde qu'il ne le crée.

quelque jouvencelle douche la tendresse du jardin et
cuivre son corps sous la lampe magique du ciel bientôt ses
chairs parfumeront la nuit et toute la musique viendra du (O : 39)

quelque puceau plante un érable fort et monte
façonner une aire pour l'aigle plus tard il ap
prendra qu'il est temps de partir et de porter ses yeux sous ses

semelles et de contempler sa poussière il entendra la
 pluie (ou le sperme de dieu) saura que toute fleur
 naît par le liquide et fera de même en la
 femme (O : 40)

Il se fait témoin, préférant la troisième personne à la subjectivité du *je*, à l'exception de la section « or psaume pour une putain car », où le poète s'adresse directement à la putain et à l'Ève, unique objet multiple de son recueil. Duguay, dans *or le cycle du sang dure donc, ouvre* le recueil sur le sexe féminin, « (car il est dit que toute femme mûrit le cri originel et qu'en elle toute chair chante) ô porte première sur le monde » (O : 15). Or l'utilisation de la troisième personne ne trompe personne : le portrait que peint le poète est *expérience*, expérience mystique qui relève davantage de l'initiation spirituelle, de l'instinct, que de l'empirisme. La chair chante dans le ventre de la femme ; le désir du poète est esquissé : voir en lui mûrir le cri originel et faire chanter le verbe. Remarquons que la jouvencelle comme le puceau participent tout autant à la création que le fait dieu. Le fantasme démiurgique généralement associé au poète est ici transformé en fantasme d'une création collective. Plutôt que de créer un microcosme *à l'image de*, le poète fait participer tous les éléments et suscite tous les sens. Voilà bien une éthique à laquelle Duguay reste fidèle : la totalité, depuis qu'il a lancé son célèbre « toulmonde toultemps⁸⁴ ».

Création et procréation, nous ne reviendrons pas sur leur proximité, mais la comparaison est ici filée de façon originale tout au long du recueil. Dans un premier temps, l'étude du recueil pose une difficulté qui dévoile du même coup son originalité. À priori il se révèle difficile de citer un extrait du poème, de l'extraire ; on ne sait trop

⁸⁴ L'expression si chère à Duguay apparaît dans le poème « Kébèc mon beau bébé », récité à la soirée Chants et poèmes de la résistance, en 1968. On en retrouve des variantes dans le *Manifeste de l'Infonie*.

où le détacher, par où le prendre, puisqu'il n'a ni commencement ni fin, que les poèmes sont liés entre eux. La forme épouse cette façon singulière de concevoir la création qui teintera tout l'œuvre de Duguay : comme un continu, un flux qui n'a ni début, ni fin, un morceau du réel que le poète est appelé à saisir à bras le corps pour en extraire le poétique. Quant au sujet poétique, il fait partie de ce tout. C'est cette relation métonymique, voire « synecdotique » qui se trouvera exacerbée dans sa production ultérieure.

7. Une poésie de l'oralité et de l'« auralité »

Dans les « Notes pour une poétique contemporaine » de Paul-Marie Lapointe, texte paru dans *Liberté* en 1962, se profile déjà ce qui pourrait définir la démarche de Duguay : à cheval entre l'improvisation propre au jazz et un réel travail de préparation préalable. Duguay, en ouverture du recueil *or le cycle*, invite par ailleurs son lecteur à « lire à haute voix », signant par là la facture indubitablement orale et aurale de ses textes. L'*oralité* – qui désigne très précisément un fait de la bouche, une transmission par la voix – est un concept très utile pour désigner ce qui s'oppose à l'écrit; or ceci a pour effet d'occulter l'autre pôle de l'oralité, c'est-à-dire l'audible. La lecture à haute voix suppose bien évidemment une part orale, mais dans ce cas, la réception exigée est tout aussi active, l'oreille (*auris*) est au moins autant sollicitée que la bouche. En ce sens, ce recueil répond à ce que Paul-Marie Lapointe annonçait, comme signe d'une poésie nouvelle : « [l]e poème est proféré pour une oreille ambiante, charnelle et géographique, pour l'homme et le continent et de telle façon qu'il résume et traduise

l'un et l'autre⁸⁵ ». Nous pourrions citer le recueil entier, qui se déploie comme autant de chocs sonores, de points à relier entre la coulée des consonnes liquides et spirantes, et le heurt des occlusives.

l'aimé l'aimant bouches belles et
bonnes bouches en or
bite de son corps la
baise de toutes parts voici la loi de la
langue et de la lèvre (qui ne portent plus ici la
parole mais le geste du feu dans les fibres) donc

Cette auralité, chez Duguay, témoigne aussi d'une économie du mot. Nous verrons plus loin comment les ruptures lexicales participent, en imposant un rythme singulier, à la poétique de Duguay. Dans le cas du poème cité plus haut, la rupture du vocable « or/bite » agit comme une faille qui viendrait faire exploser le mot de l'intérieur pour en multiplier les sens. L'écriture en tant que graphie est un ajout, une plus-value, qui tel un faisceau éclairant d'un angle nouveau le cristal fait surgir le spectre des couleurs qui s'y trouvaient déjà. La césure graphique vient donc illustrer la richesse sémantique intrinsèque du vocable, qui explore ici l'isotopie de l'identification du corps au minéral et, de façon plus ludique et certainement moins *littéraire*, inscrit le membre viril à travers ce déluge buccal et assume entièrement l'érotisme qui traverse le recueil.

8. Le jazz... ce lyrisme américain

La recherche musicale de Duguay n'attend pas sa participation au Jazz Libre⁸⁶, non plus ses expériences avec L'Infonie⁸⁷. Déjà, fortement inspiré des airs de jazz de Miles

⁸⁵ Paul-Marie LAPOINTE, « Notes pour une poétique contemporaine », *Liberté*, vol. IV, n° 1, mars, 1962, p. 183.

⁸⁶ Le Quatuor du Nouveau Jazz libre du Québec est fondé en 1967 par quatre musiciens (Guy Thouin, Maurice C. Richard et Jean Préfontaine ; Yves Charbonneau s'est joint au groupe après le départ du guitariste. Les musiciens, « écoeurés de jouer de la musique commerciale de danse et

Davis et de be-bop de Charlie Parker⁸⁸, les poèmes de *ruts* témoignent d'une recherche formelle qui s'apparente à la structure d'improvisation du jazz. La rupture syntaxique et lexicale correspond, aux dires de l'auteur⁸⁹, à cet élan caractéristique du rythme jazzé entre temps forts et temps faibles.

jazz il
 lumination de nos ins
 tincts di
 onysiaques enluminures du lan
 gage des
 cavernes de nos âmes de nos corps jazz jazz jazzzzzz (R. : 23)

Cet extrait de « swing de l'instinct » réussit l'intégration du rythme jazzé au poème par le retour des temps brefs, sous forme de répétitions, et de relâchement, non seulement par les blancs séparant les strophes, mais par la césure lexicale qui rompt le rythme naturel du mot et de la ligne. Meschonnic a bien distingué la notion de *ligne* (rythmique) de celle du *vers* (métrique), ajoutant que « la ligne peut casser des unités syntaxiques et même des unités lexicales : casser un mot en deux⁹⁰ ». Insérer un blanc, rompre un mot ; cela marque une pause, infléchit la lecture en modifiant la rythmique. Suivant la définition de Meschonnic, la ponctuation de *ruts* (principalement marquée

d'accompagnement de spectacle, [commencèrent] une série d'expériences et de tentatives qui devaient mener à la fondation [du groupe] ». Jean PRÉFONTAINE, [texte sans sources, de 1969] cité par Yves ROBILLARD (dir.), *Québec underground (1962-1973)*, Montréal, Médiart, 1973, t. 1, p. 395.

⁸⁷ Née de la rencontre, en 1967, de Walter Boudreau, de Raoul Duguay et du Jazz libre. L'Infonie, avec à sa tête Boudreau et Duguay, compte plusieurs musiciens.

⁸⁸ Raoul DUGUAY, « À propos de *ruts* », *ruts*, 2^e éd., Montréal, L'Aurore, 1974, p.9-10.

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ Henri MESCHONNIC, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne*, n° 52, 2000, p. 291.

par les blancs) serait la trace de l'oralité du discours du sujet. L'écrit en serait « le représentant visuel⁹¹ ».

Ce que les blancs ont montré, dans les pratiques poétiques de la modernité, c'est le primat du rythme dans le mode de signifier, qui transforme la notion même d'oralité : non plus l'audible, la phonie, mais ce primat lui-même du rythme, non plus alternance et répétition mais organisation du mouvement de la parole, dans l'écrit comme dans le parlé⁹².

Bien que le poète de *ruts* « troue » allégrement ses poèmes, ceux de *or le cycle du sang dure donc* respirent beaucoup mieux dans leur petit bloc bien serré qui n'occupe que le bas ou le haut de la page. Les blancs n'y sont pas absents pour autant. La rupture syntaxique de la ligne devient d'autant plus efficace qu'elle met en évidence le premier terme de chaque ligne (les articles, conjonctions et prépositions se retrouvant en fin de ligne), ponctuant la lecture de ces images fortes.

vivants (ainsi tout homme s'improvise
croque-mort de lui-même conduit son
corbillard à sa guise tout homme est le
cérémoniaire des obsèques de lui-même c'est pourquoi les roses de la
mémoire le suivent ces vampires)

Nous avons l'impression, à la lecture, que ces termes en début de ligne font avancer l'engrenage de la lecture, comme si le poème était une boîte à musique activée par la seule force des ressorts du premier mot et que tout le reste en dépendait. Cette stratégie d'organisation, ou plutôt le rythme qui en découle, *fait* le poème. Les micro-récits de *or le cycle du sang dure donc* se suivent à la manière de différents psaumes. Ce n'est pas la seule occurrence de similitudes avec le texte sacré comme nous le verrons dans le troisième chapitre. Or, il s'agit d'une psalmodie transfigurée, investie par la

⁹¹ *Ibid.*

⁹² *Ibid.*

pulsation de la vie, par la pulsation des mots. La lecture à haute voix prend ici toute son importance.

9. L'érotisme au service de l'expression

Répétitions, temps forts, relâchements : voilà autant de mouvements qui servent la thématique de l'éros chez Duguay. Les poèmes de *or le cycle du sang dure donc* sont pulsés. Le corps s'y trouve sollicité, appelé et happé par un rythme organique. Vie et sexualité sont une entité dont les humeurs et les fluides se mêlent au service d'une jouissance du verbe. Jean-Guy Pilon notait que « [c]ette importance du sexe – en lui-même et pour lui-même, mais aussi comme tremplin⁹³ » constituait l'une des forces, l'une des singularités du poète. Peu de poètes ont effectivement investi à ce point la métaphore de la jouissance. Cette corporéité manifeste est l'un des premiers indices, croyons-nous, d'un désir d'incarnation du verbe qui mène le poète à s'intéresser à la chanson. En effet, il ne faudrait pas oublier que « [l]a chanson est nécessairement la *performance* d'un texte⁹⁴ ». De même, elle nécessite une part *physiquement* plus active de l'auditeur :

Le propre de la chanson est d'être un message mixte mêlant de manière indissociable diverses composantes appartenant à des codes distincts [...]. Pour Louis-Jean Calvet et pour Antoine Hennion, une troisième composante est à prendre en compte, celle du *personnage du chanteur*. Ces auteurs insistent en outre sur la nécessité de distinguer la partition musicale de la voix et de l'orchestration⁹⁵.

⁹³ Jean-Guy PILON, *loc. cit.*, p. 181.

⁹⁴ Gilles PERRON, « Chanson et poésie », *Québec français*, n° 119, automne 2000, p. 81, nous soulignons.

⁹⁵ « La chanson dans tous ses états » [présentation], dans Jean-Louis DUFAYS, François GRÉGOIRE et Alain MAINGAIN (dir.) *La chanson*, Bruxelles, Hatier, 1994, p. 6.

Duguay a sans doute trouvé que le poème s'ancrait dans la voix davantage que dans la virtualité toute imprévisible de l'interprétation du poème. Au sujet de la voix, Henri Meschonnic va jusqu'à affirmer : « [l]e lieu de la voix est le lieu de la poésie, et c'est un lieu historique, une culture⁹⁶ ». Avant d'être érotique, la voix est le lieu d'une possible incarnation de la pensée singulière : « la voix, lieu où se fondent l'homme et l'œuvre ?⁹⁷ ».

Michel Collot propose une seconde piste et prétend que la chanson peut parfois pousser plus loin l'expérience de récréation (et de recreation) langagière, en ce que le déplacement trouve une certaine souplesse hors la poésie.

Cette récréation de la langue par la chanson se fait souvent, comme en poésie, aux dépens du sens logique et dénotatif, au profit de la signification affective [...] Mais ce déplacement de sens, est en règle générale, plus ouvertement « récréatif », ludique et subversif, dans la chanson. Celle-ci procure un plaisir moins épuré qu'une poésie plus savante : une volupté parfois très directement érotique, née d'un contact intime entre le corps de la langue et celui du chanteur⁹⁸.

Et la recherche de la volupté est non seulement au cœur de la démarche poétique de Duguay, mais elle est également, et surtout, le porte-étendard de toute une génération dans laquelle il s'inscrit. Recherche explicite et surtout assumée du plaisir, de la jouissance, en opposition à un système éminemment normatif. Rien d'étonnant donc à ce que la chanson devienne, au cours de cette période, le représentant de cette liberté revendiquée.

⁹⁶ Henri, MESCHONNIC, « Le poème et la voix », *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 289.

⁹⁷ *Ibid.*, p. 286.

⁹⁸ Michel COLLOT, « La mémoire en chantant : subversion des frontières de mots et des phrases dans les textes de chansons », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 35.

10. Un lyrisme vitaliste

Or le cycle du sang dure donc : voilà résumé dans le titre, le projet d'une poésie-vie.

Dans le collectif *Le sujet lyrique en question*, Marie-Paule Berranger – qui se penche notamment sur les *Contes cruels* de Villiers de L'Isle Adam – propose une piste intéressante pour appréhender l'image du sang : un « lyrisme du sang » comme métaphore du lyrisme :

Aussi bien ne s'agit-il pas d'épuiser ici un thème fécond, mais de voir jouer une métaphore du lyrisme, que le récit poétique reprend, élabore, à des fins critiques. Pas n'importe quelle métaphore du lyrisme : une métaphore intime et vitaliste, riche des connotations religieuses, des rituels et tabous attachés au sang. Pas n'importe quel récit : un récit de poète, qui se proclame chant⁹⁹.

L'image du sang circule dans le recueil, mais plutôt que de ne *verser* uniquement dans le sanguinaire et la mort, le sang vient ici jouer le rôle de la vie (*ζωή*), du continu, du flux ininterrompu qui lie entre eux les hommes, qui lie entre elles les vies humaines concrètes (*bios*) - singulières et éphémères - dans cette continuité.

or l'aimée la belle trop pleine pleine de
sang blanc le
change en chair blanche (le vin vif en
pain) car il est dit que toute femme peut
(avant que l'ange ne l'appelle) nourrir le
christ le vrai celui qu'un homme sème avec sa
verge avec son verbe et celui qui apprivoise la
Colombe (mais ici les colombes sont
rouges) car le cycle du sang dure donc donc donc (O : 96)

La blancheur est le complément de ce sang : possibilité, pureté (originelle). Il est de plus assimilé à l'homme (sperme) alors que le sang incarne le féminin, ou plus

⁹⁹ Marie-Paule BERRANGER, « Le lyrisme du sang », dans Dominique RABATÉ, Joëlle DE SERMET, Yves VADÉ (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 28.

largement tout ce qui donne la vie. Le rouge et le blanc colorent abondamment l'imagerie érotique d'*or le cycle* dès le tout premier poème : « travers des racines rouges de sa toison le/fruit incarnat d'une eau vive de feu un jour si/lourde liliale lactée le long de sa/bouche basse (O : 15) ». Ce couple est le plus souvent utilisé pour marquer l'origine, mais aussi la mort : « déluge de blanc et de rouge premier et/dernier baptême de l'homme plus loin plus haut (O : 48) ». Sans faire une analyse exhaustive de la représentation de ces couleurs, nous pouvons néanmoins relever l'importance de cette danse en deux tons que Duguay met en scène et tenter d'en dégager un sens. Cet univers déployé est hautement symbolique, chargé de rituels, tablant sur une tradition religieuse (lexique, gestes, icônes) dont le souvenir est encore vif. Ici, l'acte d'amour devient le nouveau rituel, évacuant le religieux, ou plutôt sacralisant l'érotisme. Le rouge, s'il est sang, est aussi le signe d'un battement, d'une pulsation. En ce sens, rien de plus singulier que ce rythme qui bat la mesure du poème :

Il y a lyrisme dès qu'il y a circulation. Rien de plus lyrique que le sang. D'où peut-être y a-t-il un lyrisme par homme. Un battement de cœur particulier qui sonne l'heure d'un discours ininterrompu puisque discontinu¹⁰⁰.

Berranger reprend la définition du lyrisme par Henri Meschonnic « épanchement du sujet dans le poème [...] hémorragie, flux, blessure béante par laquelle le sujet verse à flots son énergie vitale¹⁰¹ », mais elle ajoute que celle-ci néglige l'aspect dynamique, la question du reflux. Elle propose ceci : « Le lyrisme n'est plus cette hémorragie joyeuse

¹⁰⁰ Georges PERROS, *Papiers collés III*, Paris, Gallimard, 1978, p. 19, cité dans Marie-Paule Berranger, *loc cit.*, p. 27.

¹⁰¹ Henri, MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Paris, Verdier, p. 654-655, cité dans Marie-Paule BERRANGER, *loc. cit.*, p. 29.

ou haïssable du sujet, mais circulation, battement, rythme intime¹⁰². » Cette piste est plus féconde pour l'analyse de la poésie de Duguay, le recueil se présentant comme un véritable réseau veineux qui alimente, épuise, nourrit et qui procède à l'exsanguination en réinjectant tout ce nouveau, cette vie : « (dommage/que l'on ne puisse se boire et se manger la mort/dans l'eau rouge dans l'eau blanche sur la joue [O : 21]) ». L'imaginaire du sang chez Duguay devient particulièrement intéressant si on le considère comme une métaphore du lyrisme, puisque le sang lie et unit le sujet : « seul le sang le/rassemble en ses mémoires germinales (O : 46) »... tout comme le fait l'écriture.

11. Du désir dans la langue

Le battement est également le signe manifeste du désir, d'un désir qui sous-tend les différents tableaux proposés par Duguay.

s'avance en ses veines à la manière d'une
 marée de soleils dans le midi de ses
 chairs (ô ultime ouverture) couvre d'une caresse serpentine la
 surface et la circonférence de son âme mobile (la main se
 pose palmée plate et pommée de l'échine à la
 cheville la caresse s'étend par la paume et non par
 l'index et le pouce) l'esprit vibre et chavire dans le
 délire mais s'emmuscle du désir d'éternité l'espace enfin se
 résume en ce rythme du rite et s'élague de l'intérieur dans l'im-
 plosion des sèves (ne plus dormir dans les femmes de cire se
 fondent l'une dans l'autre toutes choses vitales) à son œil le
 reflux du feu salé le signe que le cycle du sang s'est accompli le
 cycle du sang dure donc d'amour le cycle du sang dure donc (O : 95)

S'il ne s'agissait que de portraits (élaborés, certes) des différents chemins du désir dans toutes ses ramifications, le lecteur se perdrait dans les dédales. Or, la lecture commandée (à voix haute) explore les ressources sonores si bien que les mots

¹⁰² *Ibid.*, p. 28.

scandent le battement. En effet, différents mouvements se succèdent dans ce poème, alliant les sifflantes et les chuintantes, ponctuées par le retour des [m] et des vibrantes [r]. Duguay semble ici vouloir contester l'immotivité du signe. Tout est coulant, roulant ; le verbe est caresse et le mouvement celui du ressac ou du rouleau. Nous retrouvons une conception nietzschéenne de l'éternel retour, de la vie cyclique, qui témoigne également du « dur désir de durer » que le poète reformule : « du désir d'éternité ». Notons également que le syntagme « (ô ultime ouverture) », provoque cette double ouverture graphique du [o] et de la parenthèse. Voilà de quoi camper le verbe, habiter le mot. Cet autre poème est tout aussi volontairement impudique :

L'aimé l'aimant la lèche là où là où là où les
 lisses eaux se condensent sirupeuses d'arômes là où là
 où plus tard muscles et nerfs en ce plus grand
 pore de son corps couronnent et pressent la
 tige carnée dure et droite qui
 traverse l'argile rose jusqu'à la fleur du
 cri (la joie du jeu) voici la lampée qui se love et se
 loge à petits coups de lamelles ainsi l'aimé
 l'aimant la lave de toutes ses nuits l'aimé l'aimant (O : 94)

Les poèmes de *or le cycle du sang* poussent très loin l'expérience de la sonorité du langage, avec une quantité d'allitérations qui avantage les consonnes dentales [d], [t], et apico-alvéolaire [l]. La consonne liquide [l] est aussi au service de l'image des « lisses eaux » développée. Enfin, la lecture à voix haute de ce poème permet de s'approcher au plus près du fantasme d'incarnation du verbe. En effet, la langue – comme organe – est très sollicitée par l'allitération en [l], consonne apico-alvéolaire. Cette mobilisation de l'organe de la phonation pour dire le mouvement de lécher n'est pas aléatoire. Le développement du poème serait en ce sens la continuité de l'action, mais par le biais des mots. L'image de la langue est évidemment aussi très chargée

érotiquement, ce qui en fait l'image adéquate pour tenter de lier, de façon inextricable, la *langue* comme langage propre à l'homme et le corps désirant de celui-ci.

Duguay témoigne aussi de la part sombre de l'homme, comme l'expose ce poème qui traite des bombes larguées dans le Pacifique :

quelque homme au cœur de métal en quelque lieu de rage
armé de mèches poudres et mines [soudain sifflent
et bondissent les feux pétillent les sangs comme du
champagne les chairs grésillent ainsi que tison les os
crépitent comme bûches de bois sec dans l'âtre des
pacifiques (en temps de haine la cervelle s'amincit la
main s'élargit les dents mordent les racines des
vignes les bouches confondent le vin et le sang le
monde est saoul et lèche sa bave) il pleut il pleut il
pleut le sang des hommes il en pleut pour tous et
toute la nuit voici l'enluminure des corps ô (O : 22)

« [B]ûches de bois sec dans l'âtre des pacifiques » : Hiroshima, Indochine, Viêt Nam.

L'homme-machine, l'homme-métal, l'homme sans cervelle, mais surtout homme sans langage qui le distinguerait de l'animal et qui répond ni plus ni moins comme une bête. Ici, les occlusives et les fricatives pétaradent et les mêmes consonnes liquides tantôt apaisantes deviennent métalliques, électriques : la vie repose sur cet équilibre précaire. Nous passons donc de l'euphorie à la dysphorie, alors que le poète utilise les mêmes consonnes, les mêmes voyelles, tout cela par le seul rythme singulier du poète.

L'économie du poème met de l'avant une dynamique des mouvements, de la circulation qui ne trouve son erre que si la frontière est perméable, ce qui semble être le cas ici. Ceci évoque aussi la vocation d'alchimiste du poète : « transsubstantiation des salives en sang du sang incandescent d'albâtre (O : 17) ». N'est-ce pas le travail du poète de sublimer une matière brute (la langue, les mots) pour en faire quelque chose de neuf ?

poète prévoit un retard sur lui-même car il
 moud montagnes d'hommes de
 métal il les
 fond en fleuves à
 sacrer aux confins de ses sangs (pourtant) si peu (O : 57)

Nous citons en entier le poème suivant, qui ouvre la section « après les dieux de chair
 après » :

mais à peine avait-il plu ses veines sur les
 promontoires de la parole que
 l'aube en ses bleus envols semait ses
 sangs sur
 pôles de l'Homme en guise
 d'arcs-en-ciel pourtant son œil perceait le //
 prisme des lumières profanes il allumait
 l'éclair qui
 scinde le déluge des heures obscures pourtant son
 poème pareil à la
 manne dont il ne
 déjeunerait point à sa mort ses //
 sangs suinteraient une écriture transparente sur les
 macadams de midi de minuit à travers
 fentes flancs et têtes dures des demeures avec la
 pointe aiguë de ses os il
 continuerait de
 buriner le bréviaire du jour (O : 53-55)

Dans ce portrait aux échos eschatologiques perce la parole du poète, apparaît Orphée, dont la substance nourrirait les hommes. La « manne », cette nourriture (à l'origine hébraïque) désigne ici les mots, cette « écriture transparente ». Duguay file la comparaison avec l'expression « buriner le bréviaire du jour » ; ce bréviaire n'a plus rien du livre religieux, mais conserve son caractère résolument sacré aux yeux du poète qui fait de la langue sa nouvelle religion. Le poète ne fait évidemment pas que consulter le bréviaire, mais y grave sa contribution.

12. De la recréation de la langue à la récréation : l'érotique de la subversion langagière

Dans l'article « La mémoire en chantant : subversion des frontières de mots et des phrases dans les textes de chansons », Michel Collot propose plusieurs pistes de réflexion pour appréhender le glissement vers la chanson dans la poésie de Duguay. Collot se penche d'abord sur l'expérience intime (dans sa jeunesse) d'une chanson de Félix Leclerc, pour ensuite analyser le phénomène qu'il décrit comme étant « ce brouillage des frontières entre les mots, les groupes de mots, et parfois même entre les phrases¹⁰³ » chez Brassens, afin d'étudier « la transformation que la conjonction de la musique avec les paroles, dans la chanson, fait subir au fonctionnement habituel de la langue¹⁰⁴ ». Il nomme « déphasage » ce procédé qui consiste à déjouer « la distribution des valeurs d'intensité, de hauteur et de durée¹⁰⁵ » de l'usage linguistique pour provoquer le jeu, l'effet comique, l'effet dramatique... ou pour provoquer tout simplement. La subversion intervient donc principalement au niveau syntagmatique.

Mais ce phénomène de déphasage ne se retrouve-t-il pas aussi en poésie, sans le support de la phrase musicale ? C'est ce que nous découvrons dans les poèmes de *ruts*, ce procédé de rupture lexicale et syntaxique qui agit pour décomposer le vocable et dont le découpage peut parfois sembler arbitraire.

nos genoux nos genoux nos genoux bop
bi bop di dou bop di bop dou

cement s'entrou
viront et je

¹⁰³ Michel COLLOT, *loc. cit.*, p. 31.

¹⁰⁴ *Ibid.*

¹⁰⁵ *Ibid.*

ferai glisser entre tes cuisses après at
taque rythmique mique mique de nos (R : 24)

La première rupture lexicale joue sur la proximité sonore entre cette phrase propre à l'improvisation du jazz (« bop di dou ») et son potentiel sémantique en langue française (le son « dou » qui donnera « dou/cement »). La richesse de ce fragment tient aussi à cette rupture qui instaure une certaine langueur, répétée par la rupture « entrou/vriront », qui opère, par le blanc imposé, une ouverture. Nous retrouvons le même procédé dans le poème « enjazzement des sangs » : « caresses mes lèvres s'ou/vriront sur ton visage ainsi que ». Duguay exploite la césure, la brisure pour tenter de motiver le signe linguistique. Dans *or le cycle*, le poète s'attache davantage à explorer la polysémie du mot, sa richesse sémantique et sonore, plutôt que d'insister sur les rapports entre le signifiant et le signifié. En effet, les césures sont beaucoup moins nombreuses et visent à faire entendre la matière des mots. Les quelques ruptures provoquent un effet de défamiliarisation, comme si on voulait ainsi instiguer l'expérience de la langue.

*ô putain déesse instantanée de l'homme si tant
multiple tu entre
cuisses débandade des hommes si tant é
carquillés entre leurs sangs durs et leurs
mols esprits tu redonnes le sein premier à chaque heure tu re
montes l'horloge et les muscles de l'homme à qui
femme de bise a refusé le baiser des muqueuses en été ô(O : 69)*

Ce faisant, Duguay laisse une plus large place à l'interprétation du lecteur. Le poème appelle une lecture plus intuitive, qui tend à se rapprocher de l'écoute musicale.

Le son modulé est proche du sentiment, en tant qu'élan expressif, non encore coulé dans des structures schématisées et sclérosées, en tant que force première,

naturelle, pour employer un terme qui peut prêter à de nombreux malentendus¹⁰⁶

Nous verrons, dans le troisième chapitre, que la musique est bel et bien au cœur de la démarche poétique de Duguay, bien avant que celui-ci ne s'intéresse à la chanson. La musique – qui n'est pas en opposition avec le langage, mais le compose, comme le soutient Enrico Fubini – tend toutefois à s'éloigner de ce qui permet la communication, l'échange et – jusqu'à un certain point – la parole.

¹⁰⁶ Enrico FUBINI, « Langage musical et langage verbal : quelle relation ? », dans Alessandro ARBO (dir.) *Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 51.

CHAPITRE III :

Contre-culture et subjectivité

Qu'est-ce qui m'atteint à ce point dans les sonates de Scriabine [...] ? Sa capacité à exprimer les soubresauts, les cassures de l'âme, la discontinuité, la division de l'être. Scriabine me ferait-il entendre le « langage » (qui n'en est pas un) désordonné, violent, immédiat, de la pulsion ?¹⁰⁷

¹⁰⁷ Jean-Bertrand PONTALIS, *En marge des jours*, Paris, Gallimard, 2002, p. 115.

La fin des années 1960 correspond à un changement de cap pour la société québécoise. La mise en place des cégeps en 1967, suite au rapport Parent, facilite et démocratise l'accès aux études supérieures. Des étudiants de tous les milieux viennent ainsi à se rencontrer, à échanger. De même, l'Exposition universelle de 1967 ouvre le Québec à différentes cultures. Il nous apparaît que tous les éléments sont mis en place pour favoriser la diffusion de l'idéologie contre-culturelle.

1. Critique de la poésie, contre-discours

Il est aisé de confondre politique et engagement. Pour les générations de l'Hexagone et des poètes de la contre-culture, poésie et politique ont partie liée, mais dans un rapport complètement différent, voire à l'opposé l'un de l'autre. Or le discours contre-culturel n'est pas né spontanément. Nous en percevons les prémisses dans certains textes de Paul-Marie Lapointe, pour qui la poésie est, selon les termes de François Dumont : « la raison d'être de la révolution, non pas à titre d'instrument, mais de source¹⁰⁸ ». Il raconte, dans un entretien de 1964 : « la poésie est presque devenue pour moi une façon de transformer le monde. Mais pas le monde abstrait, le monde concret¹⁰⁹ ». C'est ce monde concret qui est à ce moment au cœur des préoccupations poétiques, qu'il s'agisse de dire le quotidien ou de réconcilier poésie et réel. Le discours contre-culturel prend également assise dans les premiers textes de Paul Chamberland. Avec *L'afficheur burle*, Chamberland répond avec aplomb à une poésie marquée par la discordance – de la poésie d'avec la réalité – discordance

¹⁰⁸ François DUMONT, *op. cit.*, p. 106.

¹⁰⁹ « Témoignages d'écrivains », émission radiophonique avec Paul-Marie Lapointe, réalisée par Fernand Ouellette, menée par Michel Roy et diffusée le 16 décembre 1964, Société Radio-Canada, n° 553389, du Centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca>.

caractéristique chez Miron, Brault et Ouellette (au début des années 1960) selon François Dumont.

et tant pis si j'assassine la poésie/ce que vous appelleriez vous la poésie/et
qui pour moi n'est qu'un hochet/car je renonce à tout mensonge/dans ce
présent sans poésie/pour cette vérité sans poésie¹¹⁰...

Chamberland réunit ainsi l'écriture poétique et l'activité politique. Cette période marque un pont entre sa filiation aux poètes de l'Hexagone (la révolte « en acte » dans la poésie en plus) et son appartenance, plus tardive, à la contre-culture.

Au cours des années soixante au Québec, les opinions différentes sur la poésie sont nombreuses, et les changements de point de vue sont de plus en plus rapides. Durant la seconde moitié de cette décennie, on ne rompt pas seulement avec les prédécesseurs, mais aussi, très souvent, avec ses propres idées¹¹¹.

Ainsi, dans la nouvelle édition de *L'afficheur hurle*, parue en 1969, Chamberland dira qu'il importe de distinguer la poésie du discours politique et qu'il revient à l'écrivain de discourir du politique – en prose – par souci de transparence. En homme de terrain, ayant vécu mai 68 en France, Chamberland souscrit pleinement au programme radical de la contre-culture : tout refuser en bloc de ce qui précède.

Le discours de Duguay subit lui aussi des changements au cours de la dernière moitié des années 1960, comme le note Dumont :

En 1967, sa façon de résoudre le dilemme des écrivains engagés est d'affirmer, d'une part, que « si nous ne faisons pas évoluer l'écriture de la poésie, la dimension politique s'ensuit » et, d'autre part, que la situation des problèmes culturels du Québec « est politique ». Le progrès littéraire appelle le progrès politique et vice versa. Aussi Duguay distingue-t-il deux poétiques. Sa poésie

¹¹⁰ Paul CHAMBERLAND, *L'afficheur hurle*, Montréal, Parti pris, 1964, p. 10.

¹¹¹ François DUMONT, *op. cit.*, p. 165.

écrite cherche à faire évoluer les formes, tandis que sa poésie orale est entièrement tournée vers la dénonciation¹¹² ».

Mais tout comme Chamberland, Duguay réoriente ses objectifs, en affirmant : « nous sommes passés, dans le Québec des cinq dernières années, par une période plutôt excrémentielle¹¹³ ». Pour renverser cette tendance, il prône, comme les autres tenants de la contre-culture, une révolution intérieure. Pour changer le monde, il faut d'abord transformer la conscience de chaque individu. Moyen efficace de contourner *la* politique – sclérosée, axée sur les intérêts économiques –, mais aussi de réintégrer *le* politique : une manière d'être individuelle qui met de l'avant un souci du bien-être de la collectivité. S'agit-il du constat d'un échec du radicalisme ou plutôt de l'influence du mouvement « peace and love » et des hippies américains ? C'est à tout cela que se réfère Jules Duchastel pour définir l'*apolitisme*, qui caractérise pour lui le mode de fonctionnement de la contre-culture :

[l'apolitisme] est une pratique idéologique dont l'effet politique est produit à travers une décentration de l'action politique hors du lieu où les rapports de force se nouent et se dénouent ordinairement. L'apolitisme nie le caractère politique de son intervention en prétendant désinvestir le lieu traditionnel de son exercice et en visant le rapport d'articulation entre les contradictions secondaires où il se concentre et les contradictions principales autour du pouvoir de l'État¹¹⁴.

L'apolitisme est une réponse conséquente (puisqu'elle opère un changement de paradigme) à l'omnipotence de l'État interventionniste. Une synthèse de cette période serait, dans le cadre de ce mémoire, nécessairement lacunaire. Nous devons nous

¹¹² Raoul DUGUAY, « Tendances et orientation de la nouvelle littérature », *Culture vivante*, n° 5, 1967, p. 60 et 62, cité dans François DUMONT, *ibid.*, p. 175.

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ Jules DUCHASTEL, « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », dans *La transformation du pouvoir au Québec : actes du colloque de l'ACSALF (1979)*, Montréal, Éditions Albert Saint-Martin, 1980. Reproduction de l'article original : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.duj.con>, p. 8.

contenter de souligner la forte présence de la poésie dans les discours ambiants. Michel Van Schendel est à cet égard représentatif de ce qui se joue dans la génération de *Parti pris*, revue à laquelle Duguay a collaboré dans la seconde moitié des années 1960. La position de Van Schendel est claire (et constante) : « La poésie est critique ou elle n'est pas¹¹⁵ ». Déjà, dans un texte paru en 1964, il prônait : « l'unification de la pensée, au profit d'un véritable réalisme révolutionnaire¹¹⁶ ». Par ailleurs, Van Schendel se montre très critique à l'endroit de la *Nuit de la poésie* de 1970, qu'il considère comme un événement désordonné et indéfini : « la poésie travaille sur l'ambivalence et non sur l'ambiguïté. La confusion est sa pire ennemie¹¹⁷ ». La *Nuit de la poésie* est en effet marquée par l'éclectisme sur le plan de la présentation et sur le plan du discours. Pensons seulement à la prestation hétérodoxe de Duguay et de l'Infonie, à la charge de Gérard Godin, à la lecture plus traditionnelle de Gatien Lapointe, aux tours de chant de Georges Dor et de Pauline Julien, au numéro « humoristique » de Claude Péloquin : en ce sens, l'improvisation de la soirée a sans doute miné la sacralité de la soirée, mais celle-ci reflète pourtant bien l'état de la poésie pendant cette période, pénétrée non pas par le discours nationaliste, mais par la multiplicité des voix qui le composent. Mélange des genres, hétérogénéité : la *Nuit de la poésie* est un composite, le condensé de plusieurs années de production, pendant lesquelles on a vivement débattu de la fonction du poète et de la poésie. Il était

¹¹⁵ Michel VAN SCHENDEL, Madeleine MONETTE et Paul ROMPRÉ, « Conditions d'une poésie critique », *Socialisme québécois*, n° 20, avril-mai-juin 1970, p. 56, cité dans François DUMONT, *op. cit.*, p. 168.

¹¹⁶ *Idem*, « La maladie infantile du Québec », *Parti pris*, vol. 1, n° 6, mars 1964, p. 29, cité dans François DUMONT, *op. cit.*, p. 166.

¹¹⁷ Michel VAN SCHENDEL, « Raison d'une abstention », *loc. cit.*, p. 57, cité dans François DUMONT, *op. cit.*, p. 168.

inévitable que cette soirée laisse une impression d'ambiguïté pour les plus radicaux. Par ailleurs, la chanson échappe à ces critiques virulentes. En tant que genre mineur, évoluant en marge du champ littéraire, elle est encensée lors des bons coups – ce qui consiste le plus souvent à souligner ses qualités poétiques –, mais elle est le plus souvent ignorée par la critique. La chanson, petite sœur pauvre de la poésie, enfant métis de la poésie et de la musique, ou art à part entière ?

2. L'année 1968 : quand la poésie est appelée à sortir des recueils

Plusieurs manifestations artistiques multidisciplinaires témoignent du changement opéré dans le milieu culturel au cours de l'année 1968, telles que *L'Osstidcho*, *La Nuit de la poésie 1970*, et les soirées *Chants et Poèmes de la Résistance*. De plus, la pratique du happening a cours depuis quelques années déjà au Québec, mais ces événements visent davantage à repenser la création que la participation du public. Chaque époque a connu son avant-garde qui cherchait à repenser l'art dans son rapport au social, dans sa fonction (au Québec, mentionnons seulement le groupe des automatistes et le *Refus global*). Comme le souligne Peter Bürger dans *Theory of the Avant-Garde*, l'avant-garde n'est pas en continuité, mais en rupture avec l'institution en général (et l'institution de l'art en particulier), avec le statut social de l'œuvre d'art à l'intérieur d'une société bourgeoise¹¹⁸. D'autre part, toutes les révolutions touchant l'œuvre d'art sont vouées à l'échec si elles se limitent à la sphère de production. En effet, comme le remarque Richard Shusterman dans *L'art à l'état vif*, l'art demeure d'une part la chasse gardée

¹¹⁸ Peter BÜRGER, *Theory of the Avant-Garde*, Micheal Shaw (trad.), Minneapolis, Presses de l'Université du Minnesota, 1984, p. 63.

d'une certaine élite culturelle, et sur le plan du marché, ce ne sont qu'une minorité de bourgeois qui règlementent la demande :

Dans un contraste lourd de conséquences, le respect apparemment humble de l'élite culturelle envers la suprématie des chefs-d'œuvre exprime en fait l'affirmation très forte de leur propre suprématie en tant que seuls gardiens et seuls interprètes du grand art¹¹⁹.

Shusterman constate que : « [l']élitisme persistant du grand art et son éloignement de la vie ordinaire sont très fortement confirmés par l'échec des avant-gardes artistiques à défier l'establishment bourgeois en niant l'autonomie et la sacralité des œuvres d'art¹²⁰ ». Pour Bürger, la démarche de l'avant-garde, consiste précisément à réintégrer l'œuvre d'art dans le réel, dans la praxis – entendue comme pratique favorisant les modalités d'action –, ce qui est mis en pratique par la contre-culture québécoise. L'avant-garde reconnaît ainsi d'emblée la responsabilité herméneutique du récepteur. Bürger affirme qu'avec les mouvements de l'avant-garde historique, le sous-système qu'est l'art entre dans une phase d'autocritique¹²¹, ce qui reprend la thèse d'Adorno, pour qui l'œuvre d'art est un mouvement intrinsèque contre la société¹²².

3. La légitimité de l'art populaire

Enfin, c'est lorsque Shusterman s'intéresse aux arts de la performance que nous entrevoyons la possibilité d'une démarche de décroisement des arts *et* du public cible : « [p]lus récemment, les arts de la performance ont parfois été motivés par des buts semblables [« défie(r) et bouleverse(r) l'idée de l'art comme royaume du génie

¹¹⁹ Richard SHUSTERMAN, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Christine Noille (trad.), Paris, Minuit, 1991, 106.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 107.

¹²¹ Peter BÜRGER, *op. cit.*, p. 22.

¹²² Qui passe principalement par la négation de l'autonomie de l'art, par la négation de la création et de la réception individuelles.

individuel et du goût raffiné loin de la vie ordinaire et des gens ordinaires »]¹²³. Il rapporte toutefois :

alors que ces tentatives sont assez aisément neutralisées et réintégrées dans l'institution du grand art, elles choquent et mystifient profondément les gens peu cultivés, dont l'incompréhension ne sert qu'à renforcer leur sentiment d'infériorité et l'apparente justesse de leur domination. Ainsi, même dans ses aspects les plus progressistes, le grand art semble un obstacle infranchissable à l'émancipation culturelle¹²⁴.

Les tentatives de l'art pour intégrer le populaire sans tomber dans la culture de masse sont-elles vouées à l'échec ? Il faudrait d'abord réhabiliter la notion même d'art populaire, ce que fait habilement Shusterman dans *L'art à l'état vif*, en posant d'emblée la distinction entre la multitude et la masse, « la popularité ne réclamant que la première, alors que la dernière implique un tout indifférencié et homogénéisé¹²⁵ ». S'il a bien existé, au Québec, une manifestation populaire qui demeurerait éminemment artistique, ce fut L'Osstidcho. Personne n'oserait remettre en question le génie de Robert Charlebois, l'apport novateur du Jazz Libre, le cran d'Yvon Deschamps. Or la critique majeure faite au spectacle visait précisément son manque d'originalité :

[C]ertaines chansons s'éloignent considérablement des formes musicales et littéraires habituelles : les mélodies sont dissonantes, parfois elles sont simplement anti-mélodiques, on y trouve une avalanche de mots sans lien apparent entre eux, on y exploite la variation verbale à l'infini. [...] Quant à parler de "spectacle de conception tout à fait originale", c'est ignorer ce que d'autres ont fait d'aussi bien et même de mieux¹²⁶.

L'histoire a tout de même retenu L'Osstidcho. Pourquoi ? Sans doute parce que la multitude a jugé le spectacle novateur, et ce, même s'il n'ébranlait pas profondément

¹²³ Richard SHUSTERMAN, *Ibid.*, p. 107.

¹²⁴ *Ibid.*

¹²⁵ *Ibid.*, p 168.

¹²⁶ Claude GINGRAS, « Folie partielle, musicale et verbale », *La Presse*, Montréal, 22 mai 1968.

le genre. Cela expliquerait la poursuite des recherches de Duguay dans ce sens, notamment dans son *Manifeste de l'Infonie*, publié en 1970, qui – comme tout bon manifeste – nous renseigne sur les motivations et les visées du groupe. Le manifeste est par ailleurs présenté de façon à bien souligner son objectif (atteinte d'une globalité, d'une totalité) puisque nous retrouvons successivement des textes manifestaires, des poèmes et les « commandements » de l'Infonie. Dans « L'éloge du toutartbel au boutt¹²⁷ », on critique, d'une part, l'art comme objet marchand et, d'autre part, on démocratise l'art en insinuant qu'il est à la portée de tous les hommes.

Il fut un temps. Il en sera un autre. [...] Que rien ne soit refusé. Globalement. [...] Or chacun s'efforçant de plonger en ses entrailles, chacun verra que tout homme parle la langue totale. [...] Pourtant, vous dirais-je mes chers concitoyens, l'art ne doit pas être le valet de l'or, mais l'or même de la liberté, la pierre philosophale de l'équilibre entre la matière et l'esprit, le diamant joyeusement de la conscience éclairée (M : 19).

Duguay va même jusqu'à faire de l'homme et de l'art des éléments consubstantiels : « Si chacun commençait par réaliser en sa propre personne l'œuvre d'art ambulante, chacun serait environné d'autonomie, d'originalité (M : 21) ». Il s'agit là d'un programme utopique, bien entendu, mais cette utopie nous permet tout de même de repenser le rapport de l'homme à la consommation de l'art d'une part et le rapport à la création d'autre part. Il s'agirait de renverser les rôles déjà en place, voulant que l'art, sur le plan de la production, soit la chasse-gardée d'une poignée d'élus doués et visionnaires – et bien souvent marginaux - ; et sur le plan de la consommation, qu'une minorité seulement soit en mesure non seulement de l'acheter, mais de le

¹²⁷ Raoul DUGUAY, *Manifeste de l'Infonie*, p. 19. Nous n'avons conservé que le texte et nous avons volontairement omis l'ajout des majuscules et la ponctuation inusitée puisque nous n'étudierons pas la forme du *Manifeste*. Les références ultérieures à ce titre suivront le texte cité, précédés par *M*.

comprendre. Nous croyons que la seule façon de se sortir d'un débat stérile sur l'art est de considérer les différents dogmes entretenus par la philosophie au sujet de l'art comme tels : des dogmes qui trouvent leur justification dans l'application fidèle de catégories obsolètes¹²⁸ par une minorité : les théoriciens. Par exemple, Shusterman pose la question du rapport qu'entretient l'art avec la vie : « [c]es arguments contre la fonctionnalité de l'art populaire dépendent tous d'un postulat sous-jacent : l'art et la vie réelle peuvent et doivent être rigidelement séparés¹²⁹ ». Or la popularité des arts de la performance montre bien la volonté de plusieurs artistes de faire de l'art et la vie des éléments consubstantiels. Par ailleurs, l'un des mythes les plus tenaces de l'art vise l'inadéquation du créateur à la société contre laquelle il doit absolument s'ériger. Bien entendu, une certaine contestation de l'ordre ou de la norme ne peut qu'alimenter le désir d'expression du sujet, mais rien, à priori, n'empêche l'adhésion de la multitude à cette expression.

[Les] critiques intellectuels soutiennent qu'un conflit entre le créateur et la société est nécessaire [...]. Mais il n'y a pas de contradiction entre l'expression personnelle et le désir de plaire à un vaste auditoire. Cette erreur provient du mythe romantique du génie individuel, pour qui le retrait hors de la société et le mépris du succès sont constitutifs de la vision artistique¹³⁰.

Et si le spectacle multidisciplinaire réussit à marier l'art et l'adhésion populaire, c'est qu'il met de l'avant une conception ouverte de l'œuvre, où la présence du public est essentielle, partie prenante de celle-là. En outre, on reproche également à l'art populaire son manque d'autoréflexivité, soutenant (avec raison !) que la culture de masse ne fait que reproduire des formes (ou formules) sans travailler le matériau. Or,

¹²⁸ Chacune d'entre elles est revue et déboutée par Shusterman dans son ouvrage.

¹²⁹ Richard SHUSTERMAN, *op. cit.*, p. 172.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 170.

les expériences de Duguay avec le Jazz libre et L'Infonie montrent bien sa volonté de rendre plus accessible ce qui relève du marginal. Aujourd'hui encore le public s'intéresse à cette marginalité (à preuve l'église bondée lors de son dernier concert à Montréal à l'hiver 2009). Rien n'est moins vrai pour sa production littéraire. Si les deux premiers recueils ont reçu un accueil favorable de la critique (et d'un certain public), sa production subséquente ne rallie ni la critique, ni le public.

4. Hors la poésie : les chansons-poèmes publiés dans les revues

Trois ans passent entre la parution de *or le cycle* et celle du *Manifeste de l'Infonie*, pendant lesquels Duguay collabore à *Parti pris*, puis aux revues *Mainmise*, *Quoi* et *La Barre du jour*. Il importe de prendre en considération quelques textes poétiques parus dans ces revues pour comprendre le changement opéré entre *or le cycle* et le *Manifeste de l'Infonie*, plus hétéroclite que le recueil précédent. Le poème « Québec 1 », extrait de *Babel II* (suite de poèmes politiques), fut publié dans *La Barre du jour* en 1968 et dédié à Pierre Vallières, Charles Gagnon et « à tous les artisans de la libération du Québec¹³¹ ».

et lire et chanter crier à haute voix car

qué qué qué qué qué (?)^{*132} QUEBEC
je t'ai t'ai t'ai tant et tant (?) aimé

¹³¹ Raoul DUGUAY, « Québec 1 », *La Barre du jour*, no 14, juin-juillet 1968, p. 54-57. Poème dit et chanté par l'auteur lors de la Semaine de la poésie à la Bibliothèque nationale du Québec. Les références subséquentes seront indiquées à la suite du texte cité par la lettre Q, suivie du numéro de page.

¹³² « *Le signe (?) indique une variation ou une improvisation à partir du thème "A love Supreme" de feu le génie noir du jazz John Coltrane. Improvisation de durée indéterminée. Les passages en italique sont chantés en solo. Les passages contenus sans les rectangles sont chantés avec accompagnement d'orchestre (). »

amour suprême suprême amour amour extrême extrême
 amour
 amour-blasphème blasphème d'amour amour-saint-chrême
 saint-chrême d'amour
 amour-emblème emblème d'amour amour-poème poème
 d'amour
 [...]

qué qué qué qué qué (") QUEBEC
 seul ton nom est digne des majuscules seul ton nom
 peut avoir la dimension d'un monument aux hommes à venir
 en vérité en vérité je te le dis je t'assassinerai d'atroces beautés
qué qué qué qué qué (") QUEBEC
 tout l'amour que j'ai pour toi est à ce point suprême
*qu'un jour j'en perdrai la parole*¹³³

mais qué mais qué é mais qui es-tu
 un petit prophète en pantoufles
 mais qué mais qué é mais d'où viens-tu
 je suis né dans une poubelle
 mais qué mais qué é mais que fais-tu
 j'accouche l'âme du QUÉBEC
 mais qué mais qué é mais qui es-tu
 la poésie à l'envers

car la poésie n'est pas que belle elle est rebelle jadis
 quand j'ouvrais la bouche des colombes s'envolaient boire les es
 paces bleus ah baisez-vous bercez-vous bilatéralement
 [...]

¹³³ Nous soulignons.

mon cœur est un gros pendule qui cogne comme un canon
 ma bouche est un bazooka qui met le bordi borda

donc en ce temps-là toute parole était une aile larguée vers
 l'ailleurs [...]
 là où soufflaient des oiseaux à la gorge gazouillante sifflent sirènes
 balles avions qui
 [...]
je veux hurler au monde entier la liberté du
qué qué qué QUÉBEC
 entendez-vous les uns les autres chanter la liberté de votre
 pays comme moi je vous ai entendus rire dormir et
 mourir dans vos chaînes
 [...]
 que mon corps me survive
 sonore en vos oreilles que je meure le
 cri dans l'os la plaie ouverte comme une bouche qui

kyrié kyrié kyrié éleison kyrié kyrié kyrié é é

[...]
 libérera des ténèbres ancestrales que ta parole ait le haut
 voltage de manic 5 [...]
 je te débaptise je t'exorcise je te re
 baptise avec la salive de ma langue je t'exorcise l'oreille et la
 bouche et le cœur et l'esprit [...]

La parole apparaît dans ce poème aux côtés du cri et du chant. Dans le contexte bien précis du poème politique, la métaphore du chant manifeste l'inaction. L'image du chant est résolument tournée vers l'introspection, la découverte, l'éveil au monde : vers un lyrisme rousseauiste, celui du promeneur *solitaire*. L'utilisation du cliché permet à Duguay d'accentuer l'écart entre cet état passif et la performativité de la

parole, qui est ici accentuée par la comparaison du poète au Christ et par l'emploi des verbes performatifs. Ce poème témoigne de la nécessité de sortir de la passivité pour se coller à la réalité politique du Québec. L'usage de la métaphore du chant comme étant passéiste répond donc à un objectif précis : promouvoir l'action et la prise de parole, quelle qu'elle soit. En ce sens, ce poème est beaucoup plus près de la chanson qu'il ne l'est de la production poétique de Duguay, où la métaphore du chant répond à d'autres impératifs.

Les poèmes de *ruts* par exemple sont engagés en ce sens qu'ils manifestent, comme le remarquait Jean-Guy Pilon, « sa volonté de nommer le pays, de reconnaître sa terre, de se situer dans un espace géographique¹³⁴ ». L'engagement de Duguay passe donc par sa langue, et comme il le faisait remarquer : « je ne récite pas tous mes poèmes en public [...], mais seulement les poèmes de revendication, les poèmes contre la guerre, contre la religion, contre la mort de l'homme¹³⁵ ». C'est précisément de cela dont il est question dans « Québec 1 », où la guerre sert de prétexte à la défense d'un Québec que l'on voudrait libre et qui est ici dépeint comme étant lui-même emmuré et objet de la guerre.

mais il n'est plus permis de
s'évader même à travers les barbelés quand on est envahi
de toutes parts et que la marée monte dans nos veines (Q : 56)

Ce chant polarisé entre une vision apocalyptique et sanguinaire et le sauvetage possible du pays par le poète : « je te débaptise je t'exorcise je te re/baptise avec la salive de ma langue » est aussi critique à l'égard de la poésie lyrique, comme nous le

¹³⁴ Jean-Guy PILON, « Raoul Duguay », *Europe*, v. 47, n° 478-479, 1969, p. 182.

¹³⁵ Raoul DUGUAY, « Tendances et orientation de la nouvelle littérature », *Culture vivante*, n° 5, 1967, p. 60 et 62, cité dans François DUMONT, *ibid.*, p. 175.

constations plus haut : « jadis/quand j'ouvrais la bouche des colombes s'envolaient boire les es/paces bleus ah baisez-vous bercez-vous bilatéralement/beaux buveurs de ciels bleus avant que n'advienne le rose ef/foirement des chairs ». Le poème, qui est en grande partie chanté, comme en témoignent les indications, s'éloigne donc considérablement de la poésie écrite, principalement par la fonction qu'il occupe. Notons enfin que la mise en scène de la religion, elle-même absente de l'œuvre écrite – où règnent par ailleurs la spiritualité et le mysticisme – est ici prévalente.

5. Ti-pop : récupération du religieux

L'hymne religieux donne sa forme au poème, faisant alterner la lecture en solo et le chant du chœur formé de l'orchestre. Or le poète est non seulement le prêtre, mais il se propose comme messie : « que je meure/les bras en croix ». Dans « Le poème québécois de l'Amérique », Nepveu propose une lecture assez optimiste de la posture paradoxale du poète québécois, qui serait selon lui coincé par l'influence étatsunienne entre l'expansionnisme américain et la culture décadente (déclin de la présence de l'autorité religieuse au Québec notamment) qui a forgé l'individu a-historique, sans racine. « L'esprit ti-pop » – il pense alors à Pierre Maheu et Raoul Duguay – serait la réponse burlesque au « mauvais pauvre », sujet qui expérimente « l'intériorité creuse et factice », mêlant la culture médiatique et la « petite religiosité québécoise¹³⁶ ». C'est ce qu'on retrouve dans cet extrait de « Québec 1 » où s'entremêlent des références au folklore québécois, au vocabulaire militaire et guerrier, ponctuées par cet hymne religieux : « kyrié éleison » (Seigneur, aie pitié). Le blasphème « saint-chrême

¹³⁶ Pierre NEPVEU, « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 18.

d'amour », « petit prophète en pantoufles », « seul ton nom est digne des majuscules », « kyrié éleison », n'a nullement pour fonction de dénaturer le poème (ou le religieux) ; cette récupération déplace le symbolique. En faisant dialoguer le joual et le folklore dans sa poésie, Duguay transforme l'idiolecte en idiome, qui serait partagé par un plus grand nombre. Il fait entrer cet idiome dans la langue. Or, la version écrite reconduit l'antinomie entre la norme et l'écart (les encadrés) *et* l'opposition entre le poète (individu) et la masse (collectif) puisque les encadrés sont lus par le chœur. En maintenant distincte la part orale de sa poésie, Duguay ne fait que creuser l'écart entre le grand art et l'art populaire, entre le genre poétique et la chanson.

6. Politique ou poétique du chant ?

Les études privilégiant la valeur politique de la chanson québécoise ou francophone abondent¹³⁷ et sont pour la plupart axées sur l'analyse du message, de telle sorte qu'on ne s'interroge pas sur le choix du medium. En effet, pourquoi chanter en chœur, par exemple ? Jacques Cheyronnaud pose quant à lui la question de la valeur du chant en développant la notion d'*hymnodie* (une pratique collective du chant) « hors de son domaine privilégié de déploiement confessionnel¹³⁸ » :

Formulons l'hypothèse que l'action profératoire collective et coordonnée de « chanter » ne serait pas elle-même une simple alternative à celle de déclamer ou de réciter le même texte. [...] [L]'entrée dans l'action de chant pourrait signifier par elle-même un degré d'implication, d'engagement du sujet chantant dans le

¹³⁷ Notons au passage l'ouvrage de Bruno Roy *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB, 1991; celui de Jacques Aubé, *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Triptyque, 1990; ou le plus récent collectif, dirigé par Lise Bizsonni et Cécile Prévost-Thomas : *La chanson francophone contemporaine engagée*, Montréal, Triptyque, 2008.

¹³⁸ Jacques CHEYRONNAUD, « La parole en chantant », *Protée*, vol. 30, n° 1, 2002, p. 79.

projet de valorisation de la cause et qui, ici, fait appel à une telle solution profératoire¹³⁹.

Cette hypothèse nous permet de mieux saisir la valeur des soirées telles que *Chants et Poèmes de la Résistance*. Y aurait-il une performativité qui soit propre au chant ? Pourquoi un texte poétique lu à haute voix ne susciterait-il pas le même effet ? Nous faisons l'hypothèse que la chanson, par son caractère polymorphe et multidisciplinaire (musique, paroles, performance) agit en tant que genre passe-muraille ou genre gris, se fondant aux couleurs ambiantes.

7. La chanson : genre gris

La chanson échappe en ce sens au binarisme qui oppose l'art noble au genre mineur dans la mesure où elle doit se plier à plusieurs exigences formelles (qui encadrent la composition de musique et l'écriture de chanson, et qui doivent également répondre aux normes du marché) tout en ciblant un vaste public. Appréhender la chanson comme genre passe-muraille ou genre *gris* du point de vue de la production permet de mesurer l'influence exercée sur les genres dont elle se rapproche¹⁴⁰. Parmi les critiques de la chanson québécoise, Bruno Roy se distingue par l'intérêt qu'il porte au spectacle *L'Ostidcho*. Dans l'article « Espace et rythme du chanté au Québec », Roy distingue l'homophonie – qui caractérise selon lui la production des chansonniers – de la dissonance, afin de bien marquer la rupture instaurée par les artistes ayant participé à *L'Ostidcho*, notamment par le biais d'une rythmique fondée sur l'oralité de la langue québécoise :

¹³⁹ *Ibid.*, p. 90.

¹⁴⁰ L'exemple de *Lindberg* de Claude Péloquin et Robert Charlebois est particulièrement éloquent.

[les] écarts produits sont autant de variations significatives mais qui n'affectent pas le message en profondeur. Ce qui est modifié, c'est l'aspect oral, non la forme phonique. Ainsi dans « Lindberg », si le sacre est une adjonction (fond sonore de la chanson) qui s'actualise en valeur sémantique, au plan sonore, le sifflement des fricatives (hostie, sacristie, Christ) rend le rythme plus agissant. Or la distribution des accents, dans le joul, est de l'ordre du discours, non de la métrique¹⁴¹.

La chanson peut donc se permettre ce qui échappe à la poésie écrite : « Dans la chanson, le joul a sauvegardé la capacité d'accentuation de notre langue et, par le fait même, cette propriété naturelle de la langue : le rythme¹⁴² ». La mise en valeur du joul répond naturellement à la volonté d'asseoir une culture qui soit propre aux Québécois. Le même phénomène se produit la même année avec *Les belles sœurs* de Michel Tremblay. Encore une fois, la « littérarité » ou le potentiel poétique du joul prend forme dans l'oreille, dans le discours.

Par ailleurs, Cheyronnaud souligne aussi les vertus de la parodie dans la chanson. En effet, le procédé de sacralisation ou de désacralisation peut favoriser la cohésion au sein d'un même groupe. Duguay précise, dans les notes qui accompagnent la publication de « Québec 1 », que les différents couplets sont chantés sur des airs populaires. Cette variante burlesque de la dénonciation ou du poème engagé s'inscrit parfaitement dans le programme contre-culturel, qui comme le soulignait Duchastel, vise à déplacer l'activité politique de son champ d'application habituel :

Dans cet espace concurrentiel, la parodie de chants, qu'elle emprunte à l'autorité d'un modèle pour le valoriser à son usage ou pour le discréditer (la parodie à éthos dépréciatif est un procédé commun), relèverait en son principe même du fonctionnement normal des choses – désignations d'altérités, mises en cible d'adversités. Dans ce même espace, adhérents ou sympathisants de partis ou de mouvements, d'églises ou d'organisations syndicales peuvent eux-mêmes

¹⁴¹ Bruno ROY, « Espace et rythme du chanté au Québec », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 64.

¹⁴² *Ibid.*, p. 72.

circuler d'un parolier à l'autre, en pratiquer plusieurs en même temps au titre de leurs propres convictions¹⁴³.

La chanson deviendrait ainsi le médium par excellence ; en particulier parce que sa forme facilite une mémorisation collective, comme le soutenait Robert Giroux, ce que reprend Cheyronnaud en puisant dans des exemples historiques :

L'abbé Grégoire et les pédagogues de la Révolution appliqueront la même leçon, selon ce principe que « la morale est mieux goûtée dans un couplet que dans une maxime ; on retient mieux une chanson qu'un apophtegme » (L'Ami des Lois, 28 janvier 1796). De la même façon, les projets de « chansonnage » chers à Jules Michelet serviront plus tard à « inonder la France de la sève républicaine¹⁴⁴ ».

Or le poème ou la chanson « Québec 1 » de Duguay ne propose pas une forme *simple* à mémoriser. La musique (les airs connus servent de repères aux auditeurs), le caractère indubitablement populaire du poème (utilisation du joul, d'éléments folkloriques), appuyé par la lecture publique, comblent toutefois l'écart entre poème et chanson. En ce sens, le poème politique serait au service du message (comme l'est la chanson) et tendrait lui aussi vers une certaine ambiguïté générique. Chez Duguay, le poème politique prend aussi la forme d'un genre gris.

8. Le langage : voix de l'homme

Les questions touchant la chanson et le chant convergent le plus souvent vers une incorporation de ce chant par la voix, qui constitue le seuil entre discours et subjectivité. La voix est l'organe qui lie le corps du sujet à la parole : la voix donne corps au discours. Giorgio Agamben propose, dans le quatrième chapitre d'*Enfance et histoire*, une théorie de l'expérience qui s'appuie sur le postulat qu'il existe une enfance

¹⁴³ Jacques CHEYRONNAUD, *loc. cit.*, p. 84.

¹⁴⁴ *Ibid.*, p. 85.

(*infans*) de l'homme¹⁴⁵ et que de celle-ci « résulte aussi, pour le langage, une autre conséquence plus décisive : car elle provoque en lui cette scission entre *langue* et *discours* qui caractérise le langage humain, de manière fondamentale et exclusive¹⁴⁶ ». Interrogeant la *nature* de l'homme, Agamben conclut que celle-ci est « scindée [...] parce que l'enfance introduit en elle la discontinuité et la différence entre langue et discours [sur lesquelles] se fonde l'historicité de l'être humain¹⁴⁷ ». Agamben demande : « Existe-t-il une voix humaine, une voix qui soit la voix de l'homme comme la stridulation est la voix de la cigale, ou le braiement la voix de l'âne ? » et pose d'emblée la possibilité d'une réponse : « le langage est-il cette voix ?¹⁴⁸ ». Étonnamment, la lecture d'une étude d'Enrico Fubini portant sur la relation de la musique au langage nous conduit, par des chemins bien différents, à nous poser les mêmes questions.

La musique serait donc étroitement liée au langage et représenterait peut-être même une composante du langage, Le langage n'est pas tout ordre et syntaxe, calcul et réflexion : une part du langage est son, musique, image du sentiment à l'état pur. On pourrait dire que la musique, d'une certaine manière, représente l'élément prélinguistique, présent au cœur même du langage, au cœur de tout langage constitué.¹⁴⁹

Nous pouvons déjà pressentir les difficultés que posent la conciliation de la musique et de la poésie chez Duguay. Si la musique se suffit à elle-même, la poésie ne peut

¹⁴⁵ Une enfance, il importe de le souligner, qui n'est chronologique, pas celle du jeune âge, mais qui reprend l'étymologie du terme pour souligner *l'absence de voix*. Il s'agit plutôt d'un état de l'être.

¹⁴⁶ Giorgio AGAMBEN, « IV », *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Yves Hersant (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2002, p. 95.

¹⁴⁷ *Ibid.*, p. 96.

¹⁴⁸ *Ibid.*, p. 8.

¹⁴⁹ Enrico FUBINI, « Langage musical et langage verbal : quelle relation ? », dans Alessandro ARBO (dir.) *Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 51.

souffrir cette tension vers un état prélinguistique. Musique et poésie composeraient donc les deux pôles de l'expression langagière, au même titre que les couples cri et langage ou passion et raison. Nous pouvons d'ailleurs remarquer que les poèmes postérieurs à *or le cycle* poussent plus loin l'expérience du langage et manifestent le désir de sortir de la langue, du code linguistique. Or la poésie n'est-elle pas toujours autoréflexive ? Et ce, tout en tendant vers une compréhension du monde. Pour Agamben : « [la] double articulation en langue et discours constitue [...] la structure spécifique du langage humain¹⁵⁰ », ce qui lui vaut l'appellation d'*homo sapiens loquendi*. Et comme le remarque encore Agamben :

L'enfance est un *experimentum linguae* de ce genre : en l'éprouvant, on ne cherche pas hors langage les limites du langage, en direction de son référent, on les cherche dans une expérience du langage comme tel, dans sa pure autoréférence¹⁵¹.

Pour Agamben, l'enfance de l'homme est repérable dans l'utilisation de phonèmes, ces signes différentiels, ces signifiants dénués de signifiés, qui permettent de passer du sémiotique au sémantique ou de la reconnaissance à la compréhension (ou à la préhension du monde par l'homme en tant qu'il ajoute à la signification sémiotique). Le phonème précéderait la faille qu'induit le savoir dans le langage entre son et sens. Peut-on conclure que les recherches de Duguay vont dans le sens d'une enfance du langage ?

Dans un même ordre d'idées, Meschonnic atteste que : « [t]out ce qui ramène la voix à la nature, la ramène, à contre-langage, vers le cri¹⁵² ». Nous avons remarqué cet

¹⁵⁰ *Ibid.*, p. 14.

¹⁵¹ *Ibid.*, p. 11.

¹⁵² Henri, MESCHONNIC, « Le poème et la voix », *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 292.

effet de retour à un proto-langage dans la poésie de Duguay, qui se manifeste notamment par ce recours au cri, à la voix primale dénuée de signifié. Or, Fubini met en garde contre le risque de la musique de demeurer à l'état de cri :

Mais le sentiment à l'état pur, à l'état de cri animal, comme le disait Diderot, risque l'informel, il risque de rester confiné au cri, dans le prélinguistique [...] [L]a musique instrumentale pure [...] serait trop éloignée du sens, dépourvue même de l'aspiration à la dénotation, risquant ainsi ou le pur ornement ou le sentiment à l'état brut et informe.¹⁵³

La musique serait selon ses dires plus près du sentiment que ne le serait le langage. L'homme trouverait dans le support de sa voix *seule* l'expression de son sentiment même. Il serait donc toujours dépourvu dans la langue, irrémédiablement en souffrance, en manque de cette expression pure. Et c'est peut-être là ce qui explique la multiplicité *des* langages mis à disposition de cet humain qui expérimente la vacuité du signe linguistique. C'est peut-être ce qui fait dire à Benveniste que : « Le langage est ainsi organisé qu'il permet à chaque locuteur de *s'approprier* la langue entière en se désignant comme *je*¹⁵⁴ ». Agamben soutient fort à propos, à la suite de Benveniste, que :

[C]'est dans le langage et par le langage que l'homme se constitue en sujet. La subjectivité n'est rien d'autre que l'aptitude du locuteur à se poser comme un *ego* ; elle n'est nullement définissable par un sentiment muet que chacun éprouverait en son for intérieur, ni par le renvoi à une expérience psychique ineffable de *l'ego*, mais seulement par un je linguistique transcendant toute possible expérience¹⁵⁵.

La musique instrumentale pure à laquelle Fubini faisait référence n'offrirait donc pas la possibilité de se poser comme sujet comme le fait le langage. Il affirme que « [la]

¹⁵³ Enrico FUBINI, *loc. cit.*, p. 51-52.

¹⁵⁴ Emile BENVENISTE, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, t. II, p. 262.

¹⁵⁵ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 84.

musique ne *signifie* donc pas, mais *suggère*¹⁵⁶ ». L'acte de signifier serait en ce sens la seule possibilité d'une transcendance. Agamben est catégorique sur ce point : « “transcendantal” doit indiquer [...] une expérience que seul le langage soutient¹⁰ » :

Dans *Enfance et histoire*, le lieu d'une telle expérience transcendantale se trouve dans la différence entre langue et parole (où plutôt, selon la terminologie de Benveniste, entre sémiotique et sémantique), qui demeure la question incontournable à laquelle doit se confronter toute réflexion sur le langage¹⁵⁷.

Que reste-t-il de cet écartèlement entre la musique et le chant ? Quand le fantasme prométhéen cède la place au souci de se faire entendre, peut-être le poète devient-il chanteur. Il nous apparaît en effet que la démarche de Duguay serait celle d'une recherche d'un langage total, celui qui pourrait concilier l'acte expressif et la communication dans un langage codifié. À l'instar de Fubini, nous considérons que le chant répond plus adéquatement à cet objectif.

La reconstitution de l'unité perdue, c'est-à-dire le cri de l'âme qui prend forme et représente l'acte expressif dans sa complétude et sa force, réside précisément dans le chant, où la musique se fait symbole et où le langage retrouve toute sa portée expressive originelle¹⁵⁸.

Or, si la métaphore du chant comme « acte expressif » est actualisée dans la poésie de Duguay, nous retenons surtout que la production de chansons par Duguay s'est considérablement éloignée de sa recherche poétique pour se rapprocher du genre de la chanson.

¹⁵⁶ Enrico FUBINI, *loc. cit.*, p. 53.

¹⁵⁷ Giorgio AGAMBEN, *op. cit.*, p. 13.

¹⁵⁸ Enrico FUBINI, *loc. cit.*, p. 51-52.

9. Du chant au cri

Jean-Michel Maulpoix distingue deux types d'exclamations qui caractérisent l'écriture lyrique : l'appel (qu'il nomme aussi le coup d'envoi, l'intimation) « manifestant le désir qui préside à la prise de parole » et le point d'aboutissement, « le plus haut éclat de la voix : elle naît du texte même, de son insistance et de sa tension¹⁵⁹ ». Or, dans « Québec 1 », le cri est à l'honneur : tout tend vers le désir de prendre la parole. De la métaphore du chant, on passe à une thématization du cri comme apothéose de l'expression : « et lire chanter crier à haute voix car ». On ne chante plus la liberté, on la crie. On sent aussi cette urgence, suggérée par le cri, dans la forme même du poème : par l'absence de ponctuation par exemple. Il est par ailleurs intéressant de noter que les passages que nous pourrions qualifier de poétiques – notamment par le déploiement d'images, d'allégories, de métaphores – sont narratifs alors que les encadrés, ces refrains entonnés en chœur, empruntent la forme plus classique du poème : répétitions, anaphores, assonances, allitérations. Si nous admettons le postulat que la poésie est repérable là où il y a écart par rapport à la norme linguistique, les encadrés en seraient au plus près ! Giorgio Agamben pose l'hypothèse intéressante d'une *expérience* comme état de l'homme qui éprouverait sa subjectivité par la parole ou plus précisément dans l'expérience de l'écart :

Ce que l'on éprouve dans l'*experimentum linguae*, en ce sens, n'est pas une simple impossibilité de dire : il s'agit plutôt d'une impossibilité de parler à *partir d'une langue* ; il s'agit, *via* cette enfance qui réside dans l'écart entre langue et

¹⁵⁹ Jean-Michel MAULPOIX, *Du Lyrisme*, Paris, José Corti, 2000, p. 227.

discours, d'une expérience de la faculté même de parler, ou de la puissance de la parole même¹⁶⁰.

Or, comme le soutient Agamben, le poète (moderne) s'est précisément donné comme tâche de placer cette crise de l'expérience comme objet de sa pratique.

Cette crise de l'expérience est le cadre général dans lequel la poésie moderne se situe. Car à bien y regarder, la poésie moderne depuis Baudelaire ne se fonde nullement sur une nouvelle expérience sans précédent. D'où la désinvolture avec laquelle Baudelaire peut placer le « choc » au centre de son travail artistique. Car l'expérience sert principalement à mettre à l'abri des surprises ; et la production d'un choc implique toujours que s'ouvre une brèche dans l'expérience. Faire l'expérience d'une chose signifie le priver de sa nouveauté, neutraliser son pouvoir de choc¹⁶¹.

Nous pourrions poser l'hypothèse que la posture particulière du poète québécois dans les années 1960 – qui doit éprouver sa langue parlée usuelle, métissée par l'histoire (donc sur le plan lexical aussi) et le voisinage de l'anglais, et la *traduire* dans sa langue écrite, le français – favorise l'expérience dont témoigne Agamben. Si cette posture est source d'angoisse – créatrice si on pense à Miron par exemple – Duguay semble s'asseoir sur les acquis de cette génération de « prise de parole », ou encore mettre le pied dans la faille créée pour réintroduire ce qui, de la culture québécoise de masse, avait été laissé de côté par ses prédécesseurs, comme une manière de racheter sa culture.

10. Aller contre-langage

À partir du moment où Duguay fait de la lecture orale sa voie de transmission de prédilection (Duguay délaisse la publication de recueils pendant quelques années), ses poèmes s'accompagnent systématiquement de musique instrumentale mais surtout

¹⁶⁰ Giorgio AGAMBEN, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, p. 14-15.

¹⁶¹ *Ibid.*, p. 53-54.

vocale. Or à l'état de lecture orale, les variations vocales demeurent au niveau de sons. On trouve, dans *L'introduction à la poésie orale* de Paul Zumthor, bon nombre d'indices qui nous permettent de mieux comprendre ce primat de l'oralité comme démarche poétique. Zumthor distingue la voix de la langue, la première étant ce « lieu fugace où la parole instable s'ancre dans la stabilité du corps¹⁶² ». La voix se fait ainsi le *timbre* modalisant de l'énoncé, inscrivant le locuteur (et son expérience) dans l'énonciation. Il ajoute : « [le] désir de la voix vive habite toute poésie, en exil dans l'écriture¹⁶³ », hypothèse que contredisent toutefois les tendances formalistes qui ont fait de l'écriture le lieu d'habitation de la poésie. Il ajoute encore : « [dès] son jaillissement initial, la poésie aspire, comme à un terme idéal, à s'épurer des contraintes sémantiques, à sortir du langage [...] [L]'écriture occulte ou réprime cette aspiration¹⁶⁴ ». La première affirmation peut jouer de tous les sens : au sens littéral, on peut effectivement comprendre que la poésie cherche, comme nous l'avons vu avec Agamben ou Benveniste, à produire du sens ; le travail du poète constituerait donc un remodelage du sémantique dans lequel s'inscrirait sa subjectivité. Mais on ne peut réellement s'abstraire des contraintes sémantiques sans s'abstraire du sens en général. Il s'agirait plus plausiblement d'une épuration du sémiotique, selon la distinction introduite par Benveniste : à ce moment, nul doute que l'écriture peut sembler occulter l'apport personnel de la voix. Dans le cas particulier du Québec, le constat de Zumthor est très juste : « la poésie orale constitue pour le groupe culturel, un champ

¹⁶² Paul ZUMTHOR, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 159.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 160.

¹⁶⁴ *Ibid.*, p. 161.

d'expérimentation de soi, rendant possible la maîtrise du monde¹⁶⁵ ». Ne pourrait-on pas transposer l'expérience de l'inscription de la subjectivité à l'échelle collective ? Ceci expliquerait la prédilection pour les spectacles qui mettent en valeur la poésie orale. Nous pensons notamment à *L'Ossidcho*, à *La Nuit de la poésie* 1970, mais surtout à *Chants et Poèmes de la Résistance* (I, II, III). La première de trois occurrences eut lieu en 1968 et s'appelait alors *Chansons et Poèmes de la Résistance*. À l'initiative de Pauline Julien et de Gaston Miron, la soirée avait pour objectif de créer un comité de solidarité symbolique et de ramasser des fonds pour venir en aide à Pierre Vallières et Charles Gagnon, dirigeants du FLQ, tous deux condamnés depuis 1967. De ce type d'événements où la chanson est à l'honneur, Cheyronnaud déclare :

En outre, ce type d'action collective de chant offrirait la particularité de loger dans sa disposition une clause spécifiante de réflexivité qui convertirait l'action en activité d'engagement et instituante. Il faut d'abord un cadre singulier et déterminé, celui du rassemblement en un lieu et un espace donnés [...]. Cette expérience collective d'« être-ensemble » serait alors celle d'une délimitation (autrement dit, la constitution d'un [Nous]) travaillant sur trois plans concomitants: le dehors [proxémique], l'extériorité [le *on* de l'opinion publique], l'altérité [concurrent, adversaire]¹⁶⁶.

Cette action agirait dans le sens d'un « effort de désaliénation de la voix¹⁶⁷ » pour reprendre les termes de Zumthor. Pour lui, la chanson est la plus commune des manifestations de la poésie orale dans la société occidentale contemporaine. On pourrait parler d'une voix propre au Québec, d'une voix collective, qui trouverait dans la pratique de la poésie orale, dans la *praxis*, les fondations nécessaires d'une culture.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 162.

¹⁶⁶ Jacques CHEYRONNAUD, *loc. cit.*, p. 87.

¹⁶⁷ *Ibid.*

11. Historicité de l'oralité

Henri Meschonnic, dans un chapitre de *Critique du rythme*, s'intéresse tout autant à la voix en tant qu'elle a « des marques culturelles situées¹⁶⁸ ». Comme le traduit l'affirmation suivante, sa position sur l'oralité est plus tranchée et moins romantique que celle développée par Zumthor : « [l']oralité est le rapport nécessaire, dans un discours, du primat rythmique et prosodique de son mode de signifier à ce que dit ce discours. L'oralité est collective et historicité¹⁶⁹ ». Cette distinction entre le mode de signifier et l'énoncé est nécessaire dans l'étude de l'investissement de la poésie par la chanson puisqu'elle concentre les différentes approches dans la sphère de la poéticité. Le message (ou la fonction de communication), dans la chanson, demeure un élément incontestablement important, élémentaire et capital. Mais l'oralité entendue par Meschonnic, perceptible non pas seulement dans les manifestations orales, mais bien dans les textes – et sans doute une des plus vieilles traces de la poésie chantée – permet de dépasser le binarisme qui oppose systématiquement la chanson dite « à texte » de la chanson *populaire* en introduisant le primat du rythme : « [l]e rythme, par tout ce qu'il porte dans le langage de sous-langage, de hors-langage, est alors, dans le langage, peut-être le correspondant par excellence de la voix. Il en partage l'historicité¹⁷⁰ ». Le rythme, ce seuil où s'inscrit la subjectivité, la voix du poète, est également lieu d'ouverture. Il s'oppose à l'hermétisme et vise la parole. Comme le dit Meschonnic : « [l]a rhétorique de l'écriture et celle de la diction vont la voix dans la voix. Ce n'est plus toujours une métaphore, de dire que le poète

¹⁶⁸ MESCHONNIC, *loc. cit.*, p. 280.

¹⁶⁹ *Ibid.*

¹⁷⁰ *Ibid.*, p. 295.

*chante*¹⁷¹ ». La chanson répond, par défaut, à ce « primat rythmique et prosodique du mode de signifier ». Elle est, en ce sens, poésie « pour tout le monde ».

¹⁷¹ *Ibid.*, p. 286.

Conclusion

Il nous est difficile d'arriver à ce stade avec le constat effarant qu'un trop grand nombre de questions resteront en suspens. Le phénomène qui nous intéressait à priori – les poètes contre-culturels qui se sont faits aussi paroliers, et le dialogue plus ou moins discret entre la chanson et la poésie au Québec – soulève encore bon nombre de problèmes. Nos motivations premières et la démarche qui sous-tendent ce mémoire sont bien personnelles : il aura toujours été question de réconcilier deux amours (un légitime, l'autre moins... d'un point de vue d'intellectuelle). Il nous apparaît plus clairement aujourd'hui que les écueils potentiels dans l'étude des liens entre la poésie et la chanson révèlent davantage que des problèmes d'ordre méthodologique. On ne peut, en effet, éviter les questions de nature axiologique, non plus qu'on ne peut s'en prendre aux fondements qui régissent de telles questions sans ébranler toute la structure qui s'y repose. Or, éviter de poser ces questions pour ne pas avoir à y répondre aurait été contraire à notre motivation initiale : comprendre les rapports (que l'on dirait parfois incestueux) qu'entretient le « grand art » avec l'art populaire, peut-être inconsciemment pour réhabiliter celui-ci. Nous voulions par ailleurs observer les genres « à nu », ne pas nous arrêter à des étiquettes souvent fallacieuses. La poésie n'est pas un gage de qualité et les chansons ne sont pas toutes des rengaines insipides. Par ailleurs, il nous apparaissait important, dans une perspective historique et culturelle, de poser la problématique de décroisement des genres et des pratiques, de mettre à l'avant-plan le *mélange*, comme résultat légitime d'une recherche artistique. Qu'il soit difficile d'en discourir, d'un point de vue critique rigoureux, témoigne du chemin qu'il reste à parcourir pour se défaire des préjugés. Nous sommes par ailleurs très optimiste puisque la chanson occupe une

place de choix dans les institutions d'enseignement et nous croyons que les études ne pourront que s'enrichir de cette ouverture. Or le danger de la spécialisation la guette elle aussi.

Il résulte de tout cela un mémoire qui épouse la forme de la problématique : un composite favorisant la perméabilité, le mélange. Nous avons pu constater, dans un premier temps, que tout favorisait la porosité des frontières entre culture savante et populaire dans le Québec de la fin des années 1960. Parallèlement au développement des médias de masse, les artistes s'engageaient à repenser l'art pour le soustraire à la société marchande et revaloriser l'individu au cœur de toute médiation. La contre-culture, en critiquant la poésie de l'époque, a ouvert la porte aux mélanges, à l'interpénétration des genres et des pratiques artistiques. L'exemple de Duguay est éloquent : après deux recueils qui s'inscrivent en filiation directe avec ses prédécesseurs, Duguay s'oriente plus sérieusement vers la musique et en fait même son terrain d'expérimentations dont on retrouve les traces dans le *Manifeste de l'Infonie* et les recueils suivants.

***Le Manifeste de l'Infonie* : une poésie pour « toulmonde » ?**

Clément Moisan, dans son article « La littérature québécoise contemporaine 1960-1977. La poésie », relève les aspirations et les moyens de ce groupe de poètes associés de près ou de loin à la contre-culture. Moisan puise ses exemples dans le numéro paru à l'été 1967 de la revue *Quoi*, dans laquelle ces poètes s'expriment au sujet de cette

nouvelle poésie. De Duguay, il dira qu'il « définit sa poétique de *l'oralité* en la fondant sur les ressources sonores et rythmiques du langage¹⁷² ». Duguay précise :

[T]oute 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. 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 telle et se manifestant dans la diversité des couches sociales de langages¹⁷³.

Le ton est lancé pour les recueils qui suivront. La recherche poétique de Duguay se précise, réhabilitant la technique au cœur de la poésie, s'embrouillant en cours de route et embrouillant le lecteur par le fait même. On peut y voir – dans une version édulcorée – ce que dit Moisan de la poétique de Luc Racine et de la plupart des poètes de la contre-culture :

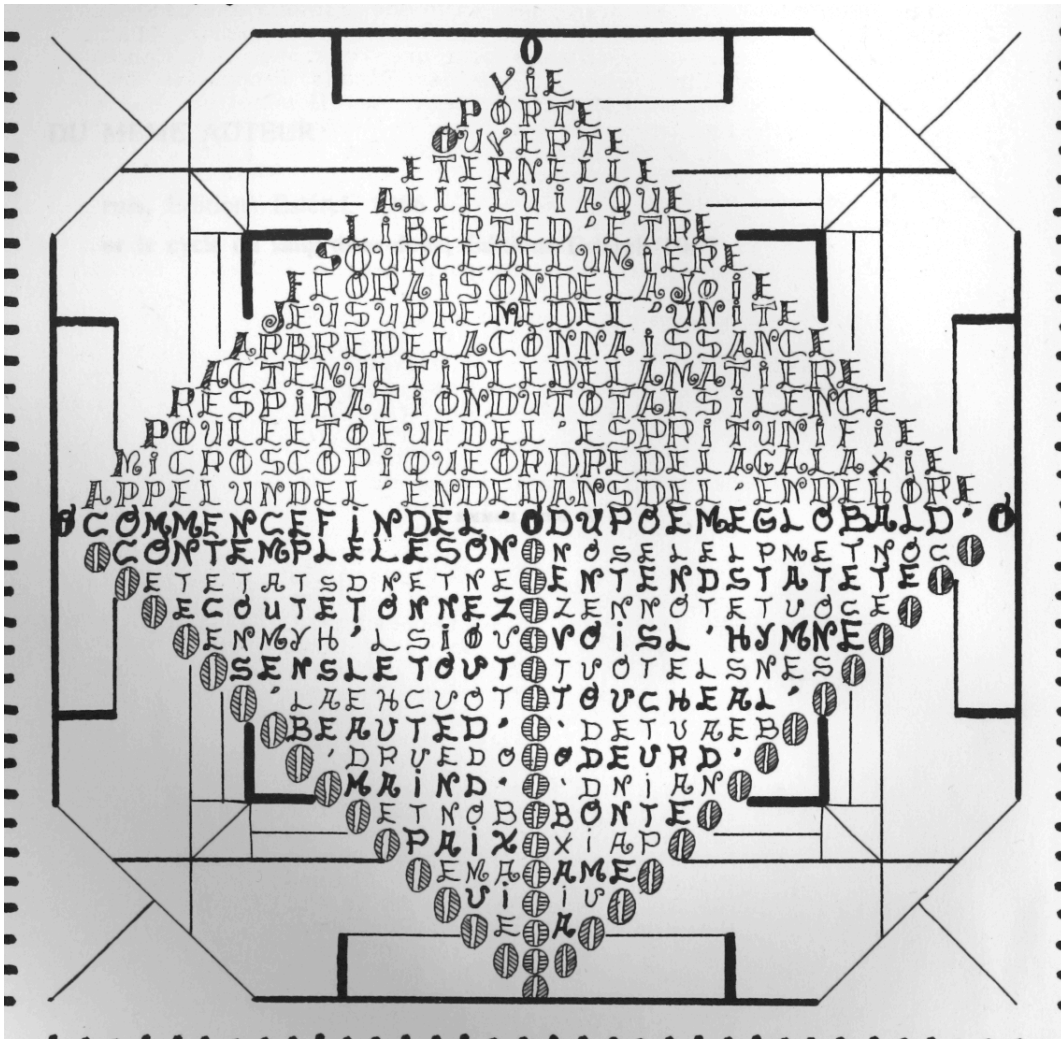
Pour reprendre le mot du titre de Philippe Haeck, il s'agit d'une rhétorique *restreinte*, non seulement dans le choix de ses moyens d'expression, mais aussi dans l'élimination des lecteurs possibles. [...] Sur le premier point, on pourrait croire que Raoul Duguay et d'autres ont, par les spectacles 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 *Lapokalipsó* (*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 *babababelllll* 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 tics d'un certain modernisme actuel¹⁷⁴.

¹⁷² Clément MOISAN, « La littérature québécoise contemporaine 1960-1977. La poésie », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 281.

¹⁷³ Raoul DUGUAY, *Quoi*, vol. 1, n°2, printemps-été 1967, p. 4.

¹⁷⁴ Clément MOISAN, *loc. cit.*, p. 282.

Moïsan n'apprécie manifestement pas cette nouvelle poésie. Et en effet, entre *or le cycle* et le *Manifeste* s'opère un changement radical de la forme poétique, tel que nous le voyons dans ce poème du *Manifeste de l'Infonie*.



Déjà, nous notons que l'exercice de lecture qu'exige le *Manifeste* – celui nécessaire pour déchiffrer les mots, tant par la disposition du poème, que par la lecture en miroir, ainsi que l'absence de blancs entre les mots –, est étranger à notre expérience de lecture poétique. La forme devient maîtresse d'un programme contre-culturel plus

vaste où l'individu est *au centre, au cœur* du poème, où il participe à un équilibre (dans les formes qui se répondent), où l'individu est l'élément premier du changement pour l'atteinte d'une globalité, d'une totalité¹⁷⁵. Duchastel affirme « que cette idéologie contre-culturelle, dans l'exercice même de sa critique, n'a pas quitté le terrain délimité par l'idéologie dominante », puisque « la contre-culture reconduit la forme fondamentale du fonctionnement idéologique du mode de production capitaliste, c'est-à-dire le primat du sujet, sous une nouvelle forme idéalisée¹⁷⁶ ». On pourrait ainsi parler « d'égoцентризм épuré », « d'individualisme mystique » ou autres dénominations qui recentrent le sujet tout en faisant la promotion de la commune, du village global. Ce qui est sans doute différent dans la contre-culture, c'est la foi en l'homme et en des capacités inexplorées jusqu'alors par la société capitaliste. L'importance est accordée au sujet créateur, à la libération plutôt qu'à la propriété privée. La démarche de Duguay est parfaitement cohérente avec cette idéologie. Or, liberté créatrice n'est pas synonyme de « propriété publique ». La popularité de Duguay est en effet inversement proportionnelle à sa « liberté créatrice ». Il raconte, suite à sa séparation plus ou moins officielle de Boudreau :

Puis j'ai recommencé à zéro en tentant de me rapprocher encore plus du monde... comme infoniateur autonome. J'ai écrit le *Manifeste de l'Infonie*, et *Lapokalipsô* qui eurent une certaine audience. Et depuis, je n'ai rien édité de considérable. Sept ans de silence sur le papier. Sept ans de paroles et de chants

¹⁷⁵ Et *Le manifeste* n'est qu'éloge de l'homme nouveau, liquidant le passé au profit d'un présent qui va *contre* : contre la tradition, contre la culture, contre la démocratie sous le régime libéral ou sous l'Union Nationale, dans l'espoir d'un futur à l'image de l'utopique éden, d'un paradis collectif.

¹⁷⁶ Jules DUCHASTEL, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », dans Fernand DUMONT, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (dir.), *Idéologies au Canada français : (1940-1976)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 208, 211.

sur la scène. Et plus la musique de Walter devenait privilégiée, plus la mienne et mes mots devenaient ordinaires et consommables par un plus grand nombre¹⁷⁷.

Il prend alors le parti de disjoindre le populaire du savant, la musique expérimentale de sa poésie tout aussi expérimentale. Les entrelacs de sa création se dénouent et les moyens d'expression tendent à se compartimenter. Aujourd'hui, son site internet officiel propose trois sections : écriture, arts visuels, musique. L'artiste tient ainsi à souligner les différences évidentes des médiums. L'écriture constitue dans cette optique un champ en soi, indépendamment de ce qui est écrit. Or la poésie écrite ne parle pas à « toulmonde » : son objectif n'est pas de communiquer, mais bien de travailler sur le matériau que constitue la langue *dans un rapport étroit au langage*, donc à l'intérieur d'un système de signes. L'aède n'avait pas à se soucier de fixer son chant dans l'écrit. Il pouvait compter sur les ressorts de l'oralité comme outils de transmission. Poésie orale et poésie écrite travaillent sur des terrains différents. La première est performative par définition : elle représente la mise en acte de l'homme dans sa langue dans un souci de transmission. La voix du poète est autonome : elle prend vie entre la subjectivité du poète et l'objectivité de la langue. Meschonnic insiste d'ailleurs sur le caractère actif de la parole.

Contre la linéarité du langage, la voix est un pluriel interne, une simultanéité [...]. La voix participe de l'inconscient, *comme le langage* : au moins de l'inconscient du langage [...] La voix unifie, rassemble le sujet [...], la voix peut être la métaphore du sujet¹⁷⁸.

Peut-être la chanson répond-elle à ce double impératif : créer et transmettre. Or, il nous faut accepter que « chaque art a son propre mode opératoire qui n'est pas

¹⁷⁷ Raoul DUGUAY, *Raoul Duguay ou : le poète à la voix d'ô*, Montréal, Univers, 1979, p. 60.

¹⁷⁸ MESCHONNIC, p. 292-294

transférable dans un autre¹⁷⁹ ». En effet, les relations entre les différents langages sont source constante de frustration et d'émerveillement. Elles sont le rappel constant de notre double nature : un être linguistique, qui doit tout reconnaître à partir d'une langue, et *l'infans*, cet être sans voix pour exprimer l'expérience.

¹⁷⁹ Jean-Bertrand PONTALIS, *En marge des jours*, Paris, Gallimard, 2002, p. 82.

Bibliographie

I. CORPUS

I.1 Corpus primaire

DUGUAY, Raoul, *ruts*, Montréal, L'estérel, 1966.

—, *or le cycle du sang dure donc*, Montréal, L'estérel, 1967.

I.2 Corpus secondaire

DUGUAY, Raoul, *Quoi*, vol. 1, n° 2, printemps-été 1967, p. 11-25.

—, « Tendances et orientation de la nouvelle littérature », *Culture vivante*, n° 5, 1967, p. 58-69.

—, « Québec 1 », *La Barre du jour*, n° 14, juin-juillet 1968, p. 54-57.

—, *Manifeste de l'Infonie*, Montréal, Éditions du Jour, 1970.

—, « À propos de *ruts* », *ruts*, 2^e éd., Montréal, L'Aurore, 1974.

—, *Raoul Duguay ou : le poète à la voix d'ó*, Montréal, Univers, 1979.

II. ÉTUDES ET ARTICLES

II.1 Sur l'œuvre de Raoul Duguay

GINGRAS, Claude, « Folie partielle, musicale et verbale », *La Presse*, Montréal, 22 mai 1968.

PILON, Jean-Guy, « Raoul Duguay », *Europe*, v. 47, n° 478-479, 1969, p. 179-183.

II.2 Sur la chanson, sur le langage musical

AUBÉ, Jacques, *Chanson et politique au Québec (1960-1980)*, Montréal, Triptyque, 1990.

BIZZONI, LISE et Cécile PRÉVOST-THOMAS (dir.), *La chanson francophone contemporaine engagée*, Montréal, Triptyque, 2008.

CHEYRONNAUD, Jacques, « La parole en chantant », *Protée*, vol. 30, n° 1, 2002.

COLLOT, Michel, « La mémoire en chantant : subversion des frontières de mots et des phrases dans les textes de chansons », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995.

DUBOIS, Vicky, « L'écho du féminisme dans les chansons de Jean-Pierre Ferland et de Jim Corcoran », mémoire de maîtrise, Département des littératures de langue française, Université de Montréal, 2006.

FUBINI, Enrico, « Langage musical et langage verbal : quelle relation ? », dans Alessandro ARBO (dir.) *Perspectives de l'esthétique musicale entre théorie et histoire*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 47-57.

GERVAIS, André, « Introduction », *Urgences*, n° 26, 1989, p. 5-13.

—, « Une chanson : un poème ? », *Sas*, Montréal, Triptyque, 1994, p. 175-182.

GIROUX, Robert, « Poésie et chanson : des liens arbitraires », dans Robert GIROUX (dir.), *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 11-15.

—, « Sémiologie de la chanson », dans Robert GIROUX (dir.), *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 17-29.

L'HERBIER, Benoît, *La chanson québécoise*, Montréal, Éditions de l'homme, 1974.

LANOUE, Louise et Robert GIROUX, « L'édition imprimée de la chanson québécoise (1945-1992) », *En avant la chanson*, Montréal, Triptyque, 1993, p. 53-76.

PERRON, Gilles, « Chanson et poésie », *Québec français*, n° 119, automne 2000, p. 80-81.

VERNILLAT, France et Jacques CHARPEANTREAU (dir.), *La chanson française*, Paris, PUF, 1983.

ROY, Bruno, *Pouvoir chanter*, Montréal, VLB, 1991.

—, « Espace et rythme du chanté au Québec », *Études littéraires*, vol. 27, n° 3, 1995, p. 61-73.

—, *L'Osstidcho ou Le désordre libérateur*, Montréal, XYZ, 2008.

II.3 SUR LA CONTRE-CULTURE ET L'AVANT-GARDE ARTISTIQUE

ARENDT, Hannah, *La crise de la culture*, Patrick Lévy (trad.), Paris, Gallimard, 1972.

BÜRGER, Peter, *Theory of the Avant-Garde*, Michael Shaw (trad.), Minneapolis, Presses de l'Université du Minnesota, 1984.

DUCHASTEL, Jules, « La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme », dans *La transformation du pouvoir au Québec : actes du colloque de l'ACSALF (1979)*, Montréal,

Éditions Albert Saint-Martin, 1980, p.253-264. Article original en format électronique : <http://dx.doi.org/doi:10.1522/cla.duj.con>.

—, « Culture et contre-culture : idéologie et contre-idéologie », dans Fernand DUMONT, Jean HAMELIN et Jean-Paul MONTMINY (dir.), *Idéologies au Canada français : (1940-1976)*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1981, p. 173-216, t. II.

DUQUETTE, Jean-Pierre, « Vous avez dit AANFM ? », *Voix et Images*, vol. 9, n° 3, 1984, p. 171-173.

ROBILLARD, Yves (dir.), *Québec underground (1962-1973)*, Montréal, Médiart, 1973, t. 1.

SAINT-JEAN-PAULIN, Christiane, *La contre-culture. États-Unis, années 60: la naissance de nouvelles utopies*, Paris, Autrement, n° 47, avril 1997.

SHUSTERMAN, Richard, *L'art à l'état vif. La pensée pragmatiste et l'esthétique populaire*, Christine Noille (trad.), Paris, Minuit, 1991.

II.4 Sur la poésie québécoise

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

GIGUÈRE, Richard, « Un mouvement de prise de parole : les petits éditeurs de poésie des années 50 et 60 au Québec », *Voix et Images*, vol. 14, n° 2, 1989, p. 211-224.

LAPOINTE, Paul-Marie, « Notes pour une poétique contemporaine », *Liberté*, vol. IV, n° 1, mars, 1962, p. 183-185.

LAROSE, Karim, « De l'appel des mots à l'appel du monde. L'expérience poétique chez Saint-Denys Garneau et Anne Hébert », *Cahiers Anne Hébert*, vol. 7, Sherbrooke, Fides, 2007, p. 47-63.

—, « Mot à mot jusqu'au dernier : Miron analphabète », dans Jean-Pierre Bertrand et François Hébert (dir.), *L'universel Miron*, Québec, Nota bene, p. 39-59.

LASNIER Rina, « Une étoiles de vents », *La Revue populaire*, vol. XXXIX, n° 6, juin 1946, p. 12.

MARCOTTE Gilles, *Le temps des poètes*, Montréal, HMH, 1969.

MAILHOT, Laurent, « La critique », *Études françaises*, vol. 6, n° 2, 1970, p. 259-276.

MOISAN, Clément, « La littérature québécoise contemporaine 1960-1977. I La poésie », *Études françaises*, vol. 13, n° 3-4, 1977, p. 279-300.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988.

—, « Le poème québécois de l'Amérique », *Études françaises*, vol. 26, n° 2, 1990, p. 9-19.

VACHON, Georges-André, « L'ère du silence et l'âge de la parole », *Études françaises*, vol. 3, n° 3, août 1967, p. 309-321.

VAN SCHENDEL Michel, « Conditions d'une poésie critique », *Socialisme québécois*, n° 20, avril-mai-juin 1970, p. 58-71.

—, « La maladie infantile du Québec », *Parti pris*, vol. I, n° 6, mars 1964, p. 25-48.

II.5 Poétique, théorie du sujet, linguistique

AGAMBEN, Giorgio, *Enfance et histoire. Destruction de l'expérience et origine de l'histoire*, Yves Hersant (trad.), Paris, Payot & Rivages, 2002.

ARSENAULT, Mathieu, *Le lyrisme à l'époque de son retour*, Québec, Nota bene, 2007.

BENVENISTE, Emile, *Problèmes de linguistique générale*, Paris, Gallimard, 1974, t. II.

BERRANGER, Marie-Paule, « Le lyrisme du sang », dans Dominique RABATÉ, Joëlle DE SERMET, Yves VADÉ (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 27-41.

MAULPOIX, Jean-Michel, *Du lyrisme*, Paris, José Corti, 2000.

MESCHONNIC, Henri, « Le poème et la voix », *Critique du rythme*, Paris, Verdier, 1982, p. 273-296.

—, « La ponctuation, graphie du temps et de la voix », *La Licorne*, n° 52, 2000, p. 289-293.

—, « Littérature et oralité », *Présence francophone*, vol. 31, 1987, p. 9-28.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983.

II.6 Autres ouvrages, études et œuvres cités

CHAMBERLAND, Paul, *l'afficheur hurle*, Montréal, Parti pris, 1964.

DION, Léon, *Québec 1945-2000. À la recherche du Québec*, Québec, les Presses de l'Université Laval, 1987, t. I.

FALARDEAU, Jean-Charles, *Notre société et son roman*, Montréal, HMH, 1967.

GIGUÈRE, Roland, *L'âge de la parole*, Montréal, L'Hexagone, 1991.

LÉVESQUE, Nicolas, (...) *Teen Spirit. Essai sur notre époque*, Québec, Nota bene, 2009.

MARCOTTE Gilles, *La littérature est inutile*, Montréal, Boréal, 2010.

PERROS, Georges, *Papiers collés III*, Paris, Gallimard, 1978.

PONTALIS, Jean-Bertrand, *En marge des jours*, Paris, Gallimard, 2002.

RACINE, Claude, *L'anticléricalisme dans le roman québécois*, Montréal, HMH, 1972.

YERGEAU, Robert, *À tout prix*, Montréal, Triptyque, 1994.

II.7 Documents audio-visuels

DUGUAY, Raoul, cité dans *Présent*, entrevue radiophonique avec Gaston Miron, Michel Garneau et Raoul Duguay, menée par Marc Parson et diffusée le 26 mars 1970, Société Radio-Canada, n°1443886 du Centre d'archives Gaston Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca>.

LAPOINTE, Paul-Marie, « Témoignages d'écrivains », émission radiophonique réalisée par Fernand OUELLETTE, menée par Michel Roy et diffusée le 16 décembre 1964, Société Radio-Canada, n° 553389, du Centre d'archives Gaston-Miron, <http://www.crlq.umontreal.ca>.

« Grève des réalisateurs : document inédit », reportage télévisuel réalisé par Louis-Georges Carrier, <http://archives.radio-canada.ca/societe/syndicalisme/clips/6761/>, consulté le 13 juin 2010.