

Introduction. Le livre : objet culturel en mouvement ☞ 1

## 1<sup>ère</sup> partie. Matérialité et performatif typographique du texte

Chapitre 1. Poésie et expérimentations typographiques : les pionniers du 20<sup>e</sup>  
siècle ☞ 24

Chapitre 2. Des *performance studies* au performatif typographique

- 2.1 «*as performance*» : un processus plutôt qu'une fin ☞ 57
- 2.2 Une poétique du performatif : vers une esthétique ☞ 69
  - a) Processus et éphémérité ☞ 70
  - b) Dynamique d'échanges et de co-présences ☞ 74
  - c) Potentialité et continuum ☞ 77
- 2.3 Le corps du texte : efforts et affects de lecture ☞ 80

## 2<sup>e</sup> partie. Poétique et performatif typographique du livre de contre-culture québécoise

Chapitre 3. La contre-culture par ses sources : difficultés épistémologiques ☞ 92

Chapitre 4. Performatif du livre de contre-culture ☞ 118

3<sup>e</sup> partie. Le livre de poésie de contre-culture québécoise : Denis Vanier, Josée Yvon, Patrick Straram et Paul Chamberland

Prologue : Longueuil, 1965  149

Chapitre 5. Effractions typographiques et contamination : Denis Vanier  155

5.1 «Il faut faire des expériences»  170

5.2 Entre le livre et son lecteur : le sous-texte sensible  180

5.3 «ouvrez grand vos bras que tout explose»  189

5.4 «loin des images qui questionnent»  197

Chapitre 6. Transactions typographiques entre privé et public chez Josée Yvon  202

6.1 «ma devise reste toujours "tout ou rien"»  208

6.2 «pour arracher la plogue d'avec le réel / elle lèche les miroirs»  212

6.3 «son sexe varie comme ses faux-chèques»  219

Chapitre 7. Métagraphies et écriture-collage chez Patrick Straram  232

Chapitre 8. Rituel de l'écriture manuscrite chez Paul Chamberland  251

Conclusion  277

Bibliographie  294

A. Histoire du livre et de l'édition, histoire de l'art et du design graphique, typographie, arts graphiques, livre d'artiste, histoire de l'écriture et de la lecture, histoire culturelle, etc.

B. Contre-culture

C. *Performance studies*, poésie performée, poésie orale, poésie expérimentale, poésie visuelle, art performance, avant-gardes, etc.

Introduction. Le livre : objet culturel en mouvement

Au Québec comme ailleurs en Occident, la perspective historique des mutations culturelles qui se trament à partir du milieu des années soixante ne peut s'envisager que sous un éclairage pluriel, selon des dynamiques où chaque micro-événement repose sur une multitude d'autres, s'influençant mutuellement, se répondant, se complétant, se heurtant. Percées technologiques en matière de communications permettant une circulation accrue des discours, démocratisation de la culture progressivement pensée comme un bien de consommation, élargissement du politique vers une sphère globale d'enjeux sociaux portés par des mouvements populaires, remise en question des avant-gardes, décloisonnement disciplinaire et multiplication des pratiques artistiques : tout semble bouger en spirales, mû par le vent d'une jeunesse née après-guerre, dotée de moyens économiques et de tribunes de parole inédits.

Le champ de l'imprimé, lui-même en constantes transactions avec les changements technologiques et situé dans un inévitable carrefour multidisciplinaire entre la littérature, les communications, le design graphique et les arts visuels, au sein d'un marché de la culture également en profonde transformation, deviendra un théâtre privilégié de l'ébullition culturelle des années soixante en tant que vecteur incontournable de diffusion des discours. Que l'on pense à des phénomènes aussi variés que l'inquiétude des milieux du livre face à une possible hégémonie de la télévision dès son apparition dans l'espace culturel, le rôle majeur joué par les affiches et slogans durant Mai 68, la croissance spectaculaire du livre pour

consommation de masse, la prolifération de revues de création et le questionnement grandissant quant aux formes et usages du livre traditionnel qui se manifeste notamment par l'apparition de micro-publications expérimentales et autoéditées, on constate aisément que le champ de l'imprimé est tout aussi directement touché par cette effervescence culturelle que porteur de cette dernière. Et si l'époque interroge le rôle de l'imprimé, celui-ci répondra de manière concrète, en lui-même, affichant ses transformations, ses nouvelles valeurs esthétiques et ses nouvelles formes, se réinventera tout en relayant le discours dans l'espace public.

Porter attention aux rapports nécessaires entre l'imprimé et son contexte historique de production fait ainsi ressortir l'importance de considérer le livre et ses multiples déclinaisons dans ses dimensions matérielles puisque ces dernières témoignent, tout autant que le discours, des transformations qui s'opèrent dans la culture. Les historiens du livre Roger Chartier et Henri-Jean Martin notaient ainsi qu'à partir du 19<sup>e</sup> siècle, alors que l'édition avait connu un essor sans pareil – lié, d'une part, à la modernisation relativement soudaine des méthodes de production du livre et, d'autre part, à un nouvel encadrement législatif favorisant sa plus grande circulation –, le livre portait sur lui les traces de son inscription dans une culture et, plus spécifiquement, dans un marché :

Les produits de l'édition [...] doivent être considérés de multiples manières : comme des marchandises vendues et achetées, conservées ou jetées, comme des objets organisés selon des dispositifs spécifiques, comme les supports des milliers d'écrits mis en circulation. L'histoire des matériaux imprimés, faite genre par genre, a donc nécessairement pris

en compte ces trois dimensions pour comprendre la diffusion, les formes et les effets des textes qu'ils ont répandus, à grande ou à petite échelle. C'est pourquoi une attention a été portée à la manière dont ils sont mis en imprimé, distribués sur l'espace de la page, agencés visuellement, liés souvent à l'image. L'ensemble de ces dispositifs formels importe grandement dans le travail de construction du sens des textes et exige donc que soient reconnues et décrites avec rigueur les caractéristiques "typographiques" (au sens de la bibliographie matérielle, qui est large) des différentes classes d'imprimés [...]<sup>1</sup>

Chartier et Martin affirment ici qu'une poétique et une esthétique du livre sont indissociables de leurs conditions historiques de production, de diffusion et de réception. Cette affirmation peut sembler évidente, mais il importe de souligner que les études sur l'imprimé et les études littéraires conjuguent trop rarement leurs regards et que ces dernières obéissent à une tendance lourde de considérer le texte en faisant abstraction du médium qui le porte. Si l'idée que les formes matérielles du texte ont un effet sur le sens<sup>2</sup> est centrale en bibliographie historique, les études littéraires n'ont en effet qu'épisodiquement porté attention aux formes matérielles des textes, le plus souvent pour des cas «spéciaux» – pensons au calligramme ou aux enluminures médiévales. Or, les formes matérielles sont intrinsèquement liées à des facteurs extérieurs tels leurs possibilités technologiques et économiques de production, de même que leur contexte historique de diffusion

---

<sup>1</sup> Roger Chartier et Henri-Jean Martin, *Histoire de l'édition française*, volume 3, *Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la belle époque*, Paris, Promodis, 1985, p. 9.

<sup>2</sup> «Forms effect meanings.» : Donald F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, p. 7. Jean-Yves Mollier notait par ailleurs que les travaux de McKenzie étaient «encore partiellement méconnus au Québec comme en France» : Jean-Yves Mollier, «Livre et imprimé au Québec», *Tangence*, no. 100, 2012, p. 157.

qui influencent la poétique visuelle des œuvres, laquelle entraîne des effets esthétiques indéniables.

Il importe dès lors de considérer ces formes avec l'éclairage de leur contexte de production et de réception, à la fois social, économique et culturel comme le propose notamment Chartier. Pour ce dernier et les tenants de l'histoire culturelle, en effet, il ne suffit pas d'«établir des corrélations entre appartenances sociales et productions culturelles<sup>3</sup>», et donc de lier causalement une idéologie à ses manifestations, notamment dans la production d'objets culturels, qui reflèteraient, en ce sens, telle ou telle idéologie dominante. L'histoire culturelle tente plutôt d'examiner comment un phénomène s'inscrit en relation avec un ensemble plus large du social – une culture – qui englobe les sphères de production, de diffusion et de réception des objets culturels. Entendue dans un sens très large, la culture des historiens dits culturalistes est héritée de l'anthropologie, qui en a fait un de ses concepts-clés à partir de la définition fondatrice proposée par Edward B. Tylor : «Ensemble complexe incluant les savoirs, les croyances, les arts, la morale, les lois, les coutumes, ainsi que les autres capacités et habitudes acquises par l'Homme en tant que membre d'une société<sup>4</sup>.»

---

<sup>3</sup> Roger Chartier, «Du livre au lire», *Sociologie de la communication*, 1997, vol. 1, no. 1, p. 274.

<sup>4</sup> Proposée en 1871, cette définition a été maintes fois reprise, notamment dans Melville J. Herskovits, *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, François Maspero Éditeur, 1967, 331 pages.

Pour Roger Chartier, il faut donc passer «de l'histoire sociale de la culture à une histoire culturelle du social<sup>5</sup>». Ainsi, pour tenter de saisir les dynamiques multiples qui se jouent dans les processus de construction du sens d'un objet culturel dans un temps historique donné, une méthodologie croisant histoire du livre, critique des textes et sociologie de la culture devrait être adoptée. Une telle méthodologie repose essentiellement sur une double perspective historiographique :

l'historien [culturaliste] cherche à situer et interpréter l'œuvre dans le temps et à l'inscrire à la croisée de deux lignes de force : l'une verticale, diachronique, par laquelle il relie un texte ou un système de pensée à tout ce qui les a précédés dans une même branche d'activité culturelle – peinture, politique, etc. –, l'autre, horizontale, synchronique, par laquelle l'historien établit une relation entre le contenu de l'objet intellectuel et ce qui se fait dans d'autres domaines à la même époque<sup>6</sup>.

La perspective synchronique est véritablement celle qui entraîne un décloisonnement disciplinaire sur le plan méthodologique et c'est pour cette raison que Chartier encourage le dialogue entre des savoirs techniques et des disciplines comme la bibliographie, l'histoire de l'art et la critique textuelle pour envisager l'objet culturel qu'est le livre<sup>7</sup>. Cette approche est tout indiquée pour l'objet d'étude de cette thèse, à savoir le recueil de poésie de la contre-culture québécoise, qui est, d'une part, en partie caractérisé par son iconographie et sa typographie

---

<sup>5</sup> Roger Chartier, «Le monde comme représentation», *Annales E.S.C.*, novembre-décembre 1989, no. 6, p. 1505-1520.

<sup>6</sup> Roger Chartier, *Au bord de la falaise, L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, citant Carl E. Schorske, *Vienne fin de siècle. Politique et culture*, Paris, Éditions du Seuil, 1983.

<sup>7</sup> Philippe Poirier, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «L'histoire en débats», 2004, p. 292.

distinctives – liées aux domaines des arts visuels et graphiques, de même qu'à ceux de l'édition et de l'imprimerie – et, d'autre part, indissociable des discours idéologiques contre-culturels qui ont, eux, à voir avec certaines mouvances sociales et politiques de l'époque. Un éclairage hybride sur le livre contre-culturel québécois, faisant se recouper, à l'invitation de Chartier, l'histoire des arts graphiques, la sociologie de la culture et les études littéraires, sera donc requis pour tenir compte d'une grande circulation de facteurs dans l'apparition de nouvelles pratiques du livre, lui-même révélateur de nouveaux discours et valeurs.

Au centre de ces perspectives, le livre apparaîtra toujours comme un *objet dynamique*, en relation nécessaire, d'une part, avec le contexte historique dont il s'approprie, remet en cause, voire dans certains cas crée les discours ambiants, tant esthétiques que politiques, et tourné, d'autre part, vers son lecteur. Il importe d'emblée de sentir cet *espace* de relations dans et autour du livre, à travers lequel mon regard circulera tout au fil de mes analyses. Sans vouloir figer en des zones rigides ce territoire, c'est aux potentialités de relations entre le livre, le lecteur et le monde, envisageables en tant que force agissante, en tant que milieu actif que je consacrerai mon attention.

À travers cette dynamique, le livre se pose comme un *médium*, tout à la fois le support physique de communication et le milieu dans lequel l'objet est perçu, ainsi qu'Éric Méchoulan le soulignait :

C'est à force d'évidence que le médium disparaît en général dans l'attention portée aux contenus, car il ne se situe pas simplement *au milieu* d'un sujet de perception et d'un objet perçu, il compose aussi *le milieu* dans lequel les contenus sont reconnaissables et déchiffrables en tant que signes plutôt qu'en tant que bruits<sup>8</sup>.

En écrivant que «[l]es matérialités de la communication font [...] partie intégrante du travail de signification et d'interprétation des contenus<sup>9</sup>», Méchoulan émettait donc, à son tour et à la suite des Chartier, McKenzie et autres, l'idée que l'imprimé porte, en soi et sur soi, des représentations qu'il concourt à diffuser conjointement avec le texte qu'il renferme. On comprend mieux maintenant l'importance accordée aux matérialités du texte, dans la mesure où celles-ci reposent tout autant que le texte sur un milieu historique donné, dont elles laisseront voir au lecteur un certain nombre de représentations qu'il pourra s'approprier. Et si le texte s'offre à la lecture et à l'interprétation par un lecteur, ses formes matérielles y sont quant à elles entièrement affectées, organisant le tout selon des dispositifs dont la fonction est précisément de livrer le contenu selon une dynamique souhaitée :

Un texte (ici dans la définition classique) est toujours inscrit dans une matérialité : celle de l'objet écrit qui le porte, celle de la voix qui le lit ou le récite, celle de la représentation qui le donne à entendre. [...] Pour s'en tenir à l'écrit imprimé, le format du livre, les dispositions de la mise en page, les modes de découpage du texte, les conventions typographiques sont investis d'une "fonction expressive" et portent la construction de la signification. Organisés par une intention, celle de l'auteur ou de l'éditeur, ces dispositifs

---

<sup>8</sup> Éric Méchoulan, «Intermédialités. Le temps des illusions perdues», *Intermédialités*, no. 1, printemps 2003, p. 15. [Italiques dans l'original.]

<sup>9</sup> *Id.*, p. 18.

formels visent à contraindre la réception, à contrôler l'interprétation, à qualifier le texte<sup>10</sup>.

L'expression «dispositifs formels» m'apparaît heureuse. Elle met l'accent sur une organisation active du texte au moyen de ses formes matérielles, lesquelles débordent du cadre sémantique des formes textuelles (rythme, sonorités, formes fixes, figures de style, etc.), englobant toutes les composantes de l'objet-livre. Le dispositif qui les organise possède quant à lui cette qualité agissante, qui ne relève pas tant de sa structure que de capacité de provoquer un effet. La définition qu'en propose le philosophe Giorgio Agamben dans ses travaux sur la structuration sociale du pouvoir, qui insistait par ailleurs sur l'importance des fonctions des objets techniques dans la désubjectivation de la société actuelle, insiste fortement sur cette qualité agissante : «J'appelle dispositif tout ce qui a, d'une manière ou d'une autre, la capacité de capturer, d'orienter, de déterminer, d'intercepter, de modeler, de contrôler, et d'assurer les gestes, les conduites, les opinions et les discours des êtres vivants<sup>11</sup>.»

Les livres, objets techniques, n'en procèdent pas différemment. Il importe de ne pas perdre de vue que même les ouvrages aux formes matérielles les moins élaborées sont lus à travers celles-ci, et informent nécessairement la lecture du texte. Or, à bien y penser, bien peu de livres s'avèrent banals visuellement; ce serait là, pour un éditeur, un fort mauvais choix de mise en marché. D'autant qu'il suffit de

---

<sup>10</sup> Roger Chartier, *Au bord de la falaise*, *op. cit.*, p. 256.

<sup>11</sup> Giorgio Agamben, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot et Rivages, coll. «Rivages poche/Petite bibliothèque», 2007, p. 31

relativement peu, matériellement, pour que le rapport du lecteur au livre soit grandement influencé : la standardisation visuelle des collections de littérature populaire, immédiatement reconnaissables (pensons aux romans Harlequin, à la Bibliothèque verte de Hachette pour la jeunesse, à la série d'essais pratiques «Pour les nuls», etc.), le prestige minimaliste de la collection blanche de Gallimard et l'expérience presque liturgique provoquée par l'emblématique papier bible de la Bibliothèque de la Pléiade nous fournissent quelques exemples de cas où le livre signifie d'emblée, dès le premier coup d'œil, dès la première manipulation.

Rarement tout à fait banal visuellement, le livre, certes, mais très majoritairement sobre sur le plan typographique; de fait, pour une lecture efficace, la typographie doit s'effacer au profit du sens du texte. Et si le choix esthétique de tel ou tel caractère typographique révèle toujours des valeurs éditoriales – qui ne ressent pas la différence esthétique entre le **texte imprimé en Garamond** et celui imprimé en Verdana? –, il n'en demeure pas moins que la typographie ne doit poser pour le lecteur aucun obstacle de déchiffrement, tout au plus teinter au préalable sa lecture, lui indiquer discrètement en quel territoire éditorial il se situe : belles-lettres, littérature de masse, écrits pour la jeunesse, blogue, etc. C'est en ce sens que le poète-typographe Jérôme Peignot affirmait que la première qualité de la typographie est sa clarté, plaidant que «[l]a typographie cristalline est, sans aucun doute, celle qui convient le mieux à la transmission de la pensée<sup>12</sup>».

---

<sup>12</sup> Jérôme Peignot, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, coll. «Idées», 1967, p. 89.

Il existe, en revanche, des démarches tout à fait opposées qui cherchent à affirmer le plus possible les composantes matérielles du livre, notamment typographiques : livres d'artiste, livres-objets, poésie visuelle, romans graphiques, bandes dessinées et fanzines sont autant de manifestations qui s'y adonnent. Cette dernière catégorie d'imprimés, à la frontière entre littérature et arts visuels, explore de manière particulièrement stimulante les possibilités quant aux dispositifs formels du texte. Ces recherches viendront notamment bousculer la sacro-sainte linéarité du texte – une convention fondée, en Occident, sur une tradition, bien antérieure à l'invention de l'imprimerie, fondée sur la prépondérance du *codex* comme support du texte, et qui a consacré la gestique de lecture de la gauche vers la droite, sur des pages en paires contigües et reliées entre elles par le centre. Une telle domination n'allait évidemment pas demeurer tenue pour acquies par les chercheurs-créateurs du livre, d'autant que moyens de production accessibles et peu coûteux avaient fait leur apparition.

Une importante réflexion sur les possibilités et les fonctions du livre est menée avec une intensité croissante depuis le tournant des années 60, moment de l'apparition des premiers livres d'artiste conceptuels, projets hybrides dans lesquels le texte est soumis à une kyrielle de manipulations et traitements visuels, qui vont parfois jusqu'à l'oblitérer complètement. En détournant la fonction première du livre, à savoir la transmission d'un contenu textuel par une lecture linéaire et claire, ces

livres expérimentaux – «livres délinquants» selon l'expression de l'historienne de l'art Danielle Blouin – interrogent l'attachement persistant du texte et de l'art en général pour le livre en tant qu'objet et support de sens, témoignant du même souffle «d'une réflexion autocritique sur les limites du livre en tant que véhicule de sens<sup>13</sup>».

C'est ce type d'ouvrages qui m'intéresse, ceux dont les dispositifs matériels sont à ce point affirmés que le rôle et les gestes du lecteur s'en trouvent transformés au sein d'un processus qui consiste d'abord en

une mise en scène par la typographie, une visualité du langage, qui est une physique-sémantique, impliquée par le moindre discours, une gestuelle dont la visualité ne s'arrête pas à la vision, mais entraîne toute l'individuation du texte : une éthique. Et cet aspect graphique, mettant en jeu la physique du livre, regarde, en effet, vers ces autres approches que sont les interventions plastiques, et qui peuvent constituer comme des prolongements d'un texte, lesquels, sans les programmer, les impliquent cependant<sup>14</sup>.

Je montrerai que certains dispositifs typographiques, pouvant compter sur différentes possibilités du livre – ruptures et contrastes typographiques, mise en page, séquenciation du texte au fil des pages, rapport à l'iconographie, etc. – mobilisent chez le lecteur une série de réactions (ou ré-actions) qui *engagent* le corps, qu'elles s'imposent, en d'autres termes, aux sens du lecteur de manière telle que le corps de ce dernier participe du programme poétique, d'abord déployé par

---

<sup>13</sup> Danielle Blouin, *Le livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Montréal, Fidès, 2001, p. 130.

<sup>14</sup> Nella Arambasin, «Lecture de l'enfance : le livre d'artiste de Walter Benjamin», dans Montserrat Prudon [dir.], *Peinture et écriture. 2. Le livre d'artiste*, Paris, Éditions La Différence, 1997, p. 242-243.

le livre, puis *activé* par le lecteur. Il ne s'agira pas ici d'une stricte question de réception : si je partage, à l'évidence, avec les théories de la réception un regard sur l'expérience esthétique d'une œuvre par son destinataire, ma position demeure néanmoins centrée sur la poétique des œuvres. Les œuvres que j'ai choisi de commenter misent sur une poétique qui m'apparaît plus ouverte que d'autres – ceux dont la matérialité ne constitue pas un enjeu principal – et qui appellent du lecteur une réponse, une mobilisation sensorielle qui est si liée aux formes matérielles de l'œuvre qu'il importe de la considérer dans le processus global de signification de l'œuvre.

C'est vers un performatif que l'on débouchera dans cette perspective, puisque l'expérience même de la lecture de ces livres doit être prise en compte dans l'étude globale du sens de l'œuvre. C'est à travers un processus dynamique qu'il me semble falloir envisager ces œuvres qui déploient un tel programme de lecture, actif et plurisémiotique, qui appelle conséquemment à un décodage physique de la part du lecteur, dont la situation de lecture en comprend l'expérience physique et sensorielle. Ce mouvement, cette relation singulière entre les diverses composantes sémiotiques du livre et le lecteur est partie prenante du processus de construction du sens global de l'œuvre. Qu'entendre par «mouvement»? Il faut ici, et c'est peut-être un des aspects les innovants de cette thèse, observer combien les livres dont je propose l'étude sont caractérisés par une pluralité sémiotique, offerte simultanément et avec une telle vigueur que la seule analyse littéraire ne suffit pas

pour rendre pleinement compte de ce qui est à l'œuvre dans ce type de texte. C'est dans cette perspective que l'étude de ce que d'aucuns nomment les sous-textes verbal et pictural d'un livre illustré fait intervenir la nécessité de penser l'œuvre dans un troisième espace, qui serait celui dans lequel texte, images et livre interagissent pour former un tout sémiotique, un espace qui convoque du lecteur d'autres sens que la lecture mentale habituelle. C'est dans cet espace de relations qu'un mouvement se produit, que le livre s'actualise dans ses visées d'action sur le monde et c'est ce processus même qui en devient l'enjeu esthétique; un mode dont les théories de la performance parviennent étonnamment bien à expliquer, pour peu qu'on accepte de jeter sur le texte un regard qui embrasse toutes les dimensions de sa performativité.

Une analogie pourrait être utile. Que pourrait montrer l'analyse littéraire du texte d'une prière récitée par un fidèle dans un lieu de culte? Dans quelle mesure la composante strictement textuelle de la prière parviendrait-elle à rendre compte de ce qui s'y joue véritablement? Je ne dis pas qu'une étude du texte serait inutile, bien au contraire. Le texte de la prière m'apparaît toutefois si intrinsèquement liée à sa situation de performance que la prière en tant qu'œuvre, en tant que manifestation sémiotique, nécessite pour être étudiée d'être pleinement considérée dans l'espace signifiant qu'elle crée et occupe physiquement. Cet espace est un territoire de sens qui dépasse la littérature, où le texte se déploie à travers une multitudes de relations fortes avec, d'une part, le politique de l'institution religieuse

qui en ritualise le déroulement et avec, d'autre part, l'émotivité particulière de la croyance religieuse, alimentée de plus ou moins de ferveur selon la prière et l'investissement personnel que le dévot y apporte. La prière est un acte performatif parce qu'elle n'est aucunement réductible à son texte, son script, ou tout autre essence première. La prière ne produit de sens qu'en se réalisant concrètement, et les conditions d'effectuation de cette performance ne sont pas dissociables du texte que la prière renferme.

En portant attention aux théories contemporaines des *performance studies*, je procéderai à une introduction du concept de performativité dans l'étude d'une poétique du livre. Peu l'auront fait avant moi, mais je pourrai m'appuyer sur les travaux de Marie-Hélène Larochelle qui s'est intéressée à l'invective romanesque, une situation de langage où le texte qui exprime la charge injurieuse est tout à la fois le médium qui la transmet et cette charge elle-même, faisant de sa lecture une épreuve pour le lecteur. L'invective, en effet, constitue une agression et, à ce titre, on ne peut en dissocier le contenu du mécanisme de transmission qui cherche à viser et atteindre un destinataire. Cette double articulation du contenu textuel et de la dynamique de sa trajectoire est aux sources de son étude qui fait ressortir la nécessité de tenir compte du mouvement entre le texte et le destinataire lorsqu'il est question d'œuvres qui cherchent à accomplir concrètement ce qu'elles énoncent, un écho à la définition classique de John Austin de l'énoncé performatif, sur laquelle j'aurai l'occasion de revenir.

Cette configuration du sens qui s'inscrit et se matérialise dans le cours de la transmission du contenu du livre vers le lecteur se rapproche par ailleurs d'une esthétique relationnelle<sup>15</sup> et surtout du concept de performativité qui lie la signification d'une œuvre aux conditions mêmes de sa production, à savoir au moment de sa transmission. Le performatif est en effet régi par une dynamique d'échanges qui circulent dans la transmission des contenus; il importe alors de considérer les mécanismes formels et matériels mis en place pour que le texte puisse se déployer vers son destinataire, dans un espace qui n'est plus strictement celui de la page, mais bien un lieu sensible qui touche physiquement le lecteur.

Dans certains cas, l'affirmation matérielle et typographique du texte et du livre serait si vive qu'elle constituerait une «attaque performative», c'est-à-dire que le signifiant graphique serait à la fois le médium d'expression d'une charge de signification et la charge de signification elle-même. Cette violence, contenue tant dans les poèmes que dans l'organisation matérielle du livre, en serait donc le thème autant que son vecteur de transmission. Cette dynamique d'agression, qui tente, en s'y opposant globalement, d'accomplir une volonté de transformer le monde, par des textes intégrés à des dispositifs spécifiquement créés dans cette visée provocatrice, est à l'œuvre dans une grande partie des ouvrages que j'étudierai.

---

<sup>15</sup> Voir sur cette notion l'incontournable ouvrage de l'historien et théoricien de l'art Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, 123 pages.

Avec en tête cette dynamique d'un texte qui vise à accomplir quelque chose sur le monde, en visant d'abord le lecteur, j'aurai donc l'occasion de me pencher sur un corpus qui, s'il connaît actuellement un renouveau d'intérêt critique, n'a jamais été considéré sous sa dimension pleinement matérielle qui m'apparaît pourtant l'une de ses caractéristiques définitives. Les textes dits de contre-culture québécoise, ceux de Denis Vanier, Josée Yvon et Patrick Straram en tout premier lieu, me semblent en effet partager une poétique commune du livre, à savoir une matérialité exacerbée et orientée vers un certain type d'effet esthétique, de l'ordre de la provocation, de l'agression, du dégoût. Le pornographique, le violent et l'abject y circulent librement et m'apparaissent participer d'une volonté de transgresser les normes et valeurs de l'institution littéraire, notamment par l'adjonction d'une iconographie tantôt populaire, vulgaire, tantôt clandestine, dans le but de provoquer, à travers le lecteur, une transformation de la culture établie, se rapprochant en cela du mouvement idéologique qu'on a commodément appelé contre-culture. Dans une autre approche, moins subversive, mais avec une volonté similaire de transformer les consciences et d'agir sur le monde, la trilogie manuscrite de Paul Chamberland propose au lecteur une nouvelle conception originelle de l'homme; pour y parvenir, les livres calligraphiés sont des instruments dont la matérialité et l'effectuation du rituel qui s'y produit tentent de provoquer sur le lecteur un éveil spirituel.

M'intéressant à ces œuvres, je m'inscris dans une grande entreprise en cours (des travaux, encore tous à paraître, de Karim Larose et Frédéric Rondeau, Catherine Mavrikakis et Jonathan Lamy, Simon-Pier Labelle-Hogue, auxquels je collabore également) qui aspire à redéfinir et synthétiser la contre-culture québécoise sur ses bases plurielles, à la suite du constat que le mouvement contre-culturel québécois est animé de discours et manifestations contradictoires qu'il importe de mieux cerner et regrouper. Je me concentrerai pour ma part sur l'examen de ces ouvrages en tant qu'objets culturels sur la base de leur poétique livresque qui mise sur une affirmation forte des dispositifs formels du texte, entraînant du coup une plus grande sollicitation des sens et du corps du lecteur. À la lumière du concept de performativité, je m'appliquerai à montrer que cette expérience active de lecture coïncide avec une volonté du texte d'atteindre et de transformer le monde, ses institutions et ses valeurs normatives, contribuant ainsi à former une certaine idéologie contre-culturelle.

Dans le premier chapitre, j'effectuerai une synthèse des expérimentations sur la page typographiée au 20<sup>e</sup> siècle pour montrer que celles-ci ont mis en valeur des textes dont le décodage mental exigeait sensiblement plus du lecteur que le livre à la typographie conventionnelle. C'est à la lumière de ces pratiques que j'envisagerai, au second chapitre, la notion de performativité du livre, particulièrement sur le plan de sa typographie, entendue tout au long de mon travail dans son sens le plus large, comprenant choix et disposition des caractères,

composition et mise en pages, séquenciation du contenu au fil des pages, rapport à l'iconographie, reliure et tout autre procédé lié à la conception matérielle du livre qui pourrait intervenir dans la signification de l'œuvre. L'objectif de ce chapitre sur les *performance studies* sera d'en synthétiser les éléments-clés, et de tenter de procéder à l'établissement d'une poétique du performatif. Or, une telle poétique, dans sa perspective performative, est fondamentalement instable; j'insisterai sur l'importance de prendre en compte ce mouvement de l'œuvre dans son effectuation, et de déplacer l'enjeu esthétique vers le processus même de production de l'œuvre plutôt que vers sa finalité. Ce déplacement a aussi une incidence sur l'indétermination du «résultat» de l'œuvre qui, en termes de *performance studies*, est envisagé en fonction de potentialités de transformation et de signification. Penser à une œuvre dans sa performativité fait enfin ressortir le caractère immédiat et décloisonné de ce tissu de relations dans lequel le lecteur et sa situation particulière de lecture s'inscrivent. Au sein de cet espace élargi, vivant, autour de l'œuvre en production, s'ajoutent donc au texte et au livre des dimensions extralinguistiques, corporelles et/ou conceptuelles, qui sont intégrées à l'œuvre d'ensemble. Tout particulièrement, j'insisterai la réponse du corps et des sens qui sont mobilisés par certaines œuvres et qui forment avec celle-ci un évènement esthétique global, et dont la rencontre même constitue l'enjeu de l'œuvre.

Dans la seconde partie, les chapitres 3 et 4 seront consacrés à l'exploration du vaste champ de la contre-culture, en présentant un éventail de recherches passées et en cours qui en font ressortir certaines difficultés de synthèse, mais également certaines caractéristiques structurales dont on peut vérifier la présence dans le corpus que j'ai retenu. Comme je l'expliquais d'entrée de jeu, je m'appliquerai à examiner les manifestations culturelles que représentent les livres et textes que j'ai identifiés et c'est sous l'éclairage de leur poétique matérielle commune que je les rattacherai au discours global de transgression des normes et valeurs sociales et culturelles qu'on appelle contre-culture. Or, ce discours est loin de n'être présent que dans les textes, et un regard panoramique sur la production imprimée de la période montrera combien les idéologies à l'œuvre dans les livres de mon corpus trouvent écho avec d'autres recherches et stratégies de déstabilisation de l'ordre établi émanant des praticiens des arts graphiques. Nous verrons notamment que des esthétiques de contestation contre-culturelle ont importé des cultures populaire ou underground de nouveaux médiums sur lesquels s'afficher : affiches, vêtements, pochettes de disques, presse underground de type fanzines et murs des villes. En portant attention aux développements de ces esthétiques, souvent violentes, brutes ou flamboyantes, je montrerai l'interrelation fondamentale entre ces nouveaux médiums et leur contenu subversif, une adéquation entre le choix de ces surfaces, souvent négligées ou dépréciées par les institutions culturelles, et l'émergence et la construction d'une pensée contre-culturelle.

Enfin, dans les quatre derniers chapitres, formant la troisième et dernière partie de la thèse, je me pencherai sur le corpus proprement dit pour en examiner les mécanismes performatifs qui sont en phase avec cette volonté transgressive observable à l'époque chez des producteurs culturels souhaitant s'attaquer aux institutions en place. Je montrerai combien le livre, dans cette perspective, est un outil actif de transformation culturelle, mais dont l'action passe inévitablement par le lecteur, premier destinataire touché. Dans cette dynamique, plusieurs mécanismes sont mis en œuvre pour atteindre concrètement le lecteur, notamment des stratégies d'effraction dans le réel qui agissent, a-t-on dit de Denis Vanier notamment, à la manière d'un terrorisme culturel (chapitre 5). Ces dispositifs mettent ainsi en lumière une représentation d'un monde qu'on peut supposer inédit pour le lecteur et misent spécifiquement sur ce choc. À cet égard, chez Josée Yvon particulièrement, le livre adopte des stratégies cinématographiques par d'interminables travellings à travers des milieux mal famés et peuplés de parias (chapitre 6). Poèmes, formes matérielles des textes et iconographie explicite s'unissent pour effectuer une monstration de rapports de force au sein desquels le lecteur est progressivement impliqué, notamment en tirant profit des rapports sensibles qui sont multipliés entre celui-ci et le livre. De Patrick Straram (chapitre 7), j'étudierai une métagraphie pour montrer comment une reconfiguration des rapports sociaux, par une juxtaposition sauvage d'éléments culturels appartenant à des sphères et registres culturels très diversifiés, est proposée au lecteur sous forme d'une expérience de dérive lectoriale. Pour conclure ces analyses, dans un

tout autre registre esthétique que chez Vanier, Yvon et Straram, j'aurai l'occasion de mettre en perspective un autre type de discours associé à la contre-culture, à savoir une quête d'émancipation spirituelle qui se manifeste, chez Paul Chamberland (chapitre 8), au cœur d'un rituel d'écriture. Au fil des pages entièrement occupées par la calligraphie de l'auteur, j'aurai l'occasion de montrer comment la volonté de faire l'expérience du sacré par la répétition d'un geste du quotidien (ici, l'écriture) lui confère un pouvoir de transformation, qui n'est autre que le potentiel créatif de toute situation de performance qui s'avance au-devant des possibles.

1<sup>ère</sup> partie. Matérialité et performatif typographique du texte

Chapitre 1. Expérimentations typographiques :  
les pionniers du 20<sup>e</sup> siècle

Plus personne ne l'ignore, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard* de Mallarmé (d'abord publié en 1897, suivi d'une version définitive en 1914 à la N.R.F.) a ouvert la voie à des expérimentations inédites sur la matérialité de la page du poème. Influencé, d'une part, par la typographie publicitaire qui lui était contemporaine, avec ses stratégies de plus en plus racoleuses pour attirer l'œil des consommateurs et par, d'autre part, l'idée d'un poème-partition à la manière d'une feuille de musique, Mallarmé s'est appliqué à concevoir un poème dont l'espace occupé sur la page ferait partie intégrante de sa lecture et son interprétation (FIGURE 1).



FIGURE 1.

Stéphane Mallarmé, *Un coup de dés jamais n'abolira le hasard*, 1914.

En recourant à la surface complète rendue disponible par le livre ouvert, soit deux pages offertes à la vue du lecteur – en typographie, on dira «pages en regard» –, en multipliant les contrastes de caractères typographiques<sup>16</sup> et en faisant un très large

<sup>16</sup> La notion de contraste est cruciale en typographie, elle est à la base de ses possibilités différentielles. Les contrastes typographiques observables dans *Un coup de dés...* en sont de grandeur (taille des caractères) et de forme (capitales par opposition à bas de casse; romains par opposition à italiques). Le caractère choisi par Mallarmé, le Didot, est toutefois constant dans l'œuvre.

usage des «blancs»<sup>17</sup>, *Un coup de dés...* engendre une triple indétermination dans sa lecture. D'abord, la conception mallarméenne du blanc dans le poème, non plus pensé comme le seul espace des marges et des alinéas, en fait une *matière* à interpréter, un silence à faire signifier au même titre que les blocs de texte. Les contrastes typographiques du texte appellent quant à eux des variations d'intensité – passages à appuyer ou atténuer, voix à moduler – que le lecteur devra également gérer. Enfin, la disposition de tous ces éléments sur les pages en regard, sans repères linéaires clairs (doit-on lire la page de gauche avant celle de droite? relier entre eux les vers de mêmes grandeurs?) proposent au lecteur des choix concrets de lectures sur le plan du séquençage<sup>18</sup> du texte. Rythme des silences et des vers, variations sonores des voix du texte, page entière exposée simultanément, Mallarmé offre ainsi son livre, qu'il situe «au point de coïncidence entre [...] le symbolique et l'esthétique<sup>19</sup>», aux sens du lecteur et non à sa simple lecture. Cette ouverture du sens dans son indétermination visuelle est évidemment à mettre en relation avec le texte, et avec la grande ambition mallarméenne de créer un Livre qui serait une constellation probabiliste de significations, mais retenons d'abord que le *Coup de dés...* propose au lecteur un rôle accru dans lequel son travail de

---

<sup>17</sup> Il est à noter que ces blancs typographiques ont posé un défi technique beaucoup plus important que nous pouvons l'imaginer aujourd'hui, puisque ceux-ci devaient être composés manuellement sur la presse typographique, à l'instar du texte. Véritable prouesse de typographe impliquant moult calculs et essais pour imprimer les vers avec la disposition spatiale et les proportions exigées par le manuscrit de Mallarmé, le projet s'est ainsi avéré très ardu à réaliser, ce qui explique le délai mis à le publier dans sa version définitive, celle-ci coordonnée par André Gide.

<sup>18</sup> J'emprunte au lexique de la biochimie ce vocable qui réfère à la *détermination de l'ordre linéaire* des composants d'une macromolécule.

<sup>19</sup> Barbara Bohac, «Mallarmé et l'esthétique du livre», dans Alain Milon et Marc Perelman, *L'esthétique du livre*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. «Livre et société», 2010, p. 149.

lecture est partie prenante de l'expérience du sens du poème. Au cœur de ce processus, le rapport physique, visuel et tactile du lecteur au livre est donc tout sauf accessoire, et, dans cette perspective, comme l'écrivait Jacques Bouby, le livre est un «espace de rencontre intersubjective de tout premier ordre<sup>20</sup>».

Un an avant la publication canonique du poème de Mallarmé, soit en 1913, paraissait *La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, l'une des plus belles pièces de la bibliophilie française, à la fois «livre de peintre<sup>21</sup>» issu de la grande tradition française du livre d'artiste et ouvrage moderne à fort caractère expérimental. Réalisé conjointement par le poète Blaise Cendrars et la peintre Sonia Delaunay, le livre se présente sous la forme d'un feuillet plié d'une longueur totale de 2 mètres, le long duquel s'alignent le poème à droite, et des gouaches et aquarelles à gauche et sur le texte (FIGURE 2). L'ouvrage s'inscrit dans la tradition classique du livre d'artiste en ce qu'il établit un dialogue entre écriture et peinture au sein d'un livre soigné, signé conjointement par les deux artistes et imprimé à la main par des moyens mécaniques – dans ce cas-ci, choix plus rare et dispendieux, le pochoir avec quatre passages de couleurs (bleu, vert, rouge et orange).

---

<sup>20</sup> Jacques Bouby, «Le Poème et la Page. Essai sur la poésie visuelle», *Boutures*, vol. 1, no. 4, mars-août 2001, p. 44-55, disponible au :

<http://www.lehman.cuny.edu/ile.en.ile/boutures/0104/index.html> [page consultée le 20 mai 2014].

<sup>21</sup> L'expression est proposée par François Chapon, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987, 319 p.



FIGURE 2.  
Blaise Cendrars et Sonia Delaunay,  
*La Prose du Transsibérien et de la petite Jehanne de France*, 1913.

Mais la facture du *Transsibérien* va beaucoup plus loin dans son rapport entre le texte et l'image. Historiquement qualifié de «premier livre simultanée» par ses auteurs, l'ouvrage affiche en effet une simultanée sans précédent. L'exercice se veut d'abord une variation en couleurs et formes sur le texte de Cendrars, dans un partage de l'espace du livre remarquablement complémentaire. Au défilement du poème et du paysage aperçu tout au long du trajet ferroviaire (et de ses détours imaginaires), Delaunay associe des formes changeantes, kaléidoscopiques<sup>22</sup>, qui résonnent avec l'ensemble textuel, lui-même fortement marqué de contrastes typographiques<sup>23</sup>, et lui induisent un rythme visuel et une certaine qualité de profondeur que recherchait Cendrars : «Toute vie n'est qu'un poème, un

---

<sup>22</sup> L'approche chromatique de Delaunay s'inscrit par ailleurs plus largement dans le «simultanisme» développé par elle et son mari Robert Delaunay, une théorie de la couleur reposant sur la perception oculaire des contrastes entre les couleurs.

<sup>23</sup> Contrastes de grandeur, de graisse, de forme, de structure (structure du corps de la lettre; caractère sans empattement par opposition à scripte, par exemple) et de couleur. Douze caractères typographiques ont été utilisés dans la composition de *La Prose du Transsibérien*. Au sujet des différents contrastes typographiques, voir notamment : <http://www.creativepro.com/article/dot-font-seven-principles-of-typographic-contrast> [page consultée le 20 mai 2014].

mouvement. Je ne suis qu'un mot, un verbe, une profondeur, dans le sens le plus sauvage, le plus mystique, le plus vivant<sup>24</sup>».

On le sent, il y a au cœur de l'œuvre une volonté de stimuler, voire bombarder les sens du lecteur, démarche à rapprocher de la fascination de Cendrars et des simultanéristes pour la publicité et son message simultané texte/image qui se transmet à une vitesse seulement rendue possible par la modernité. *La Prose du Transsibérien* met ainsi en jeu un maximum de perceptions du lecteur : texte à lire, sonorités, couleurs, rythme visuel, mouvement typo-iconographique et objet-livre à manipuler – rappelons à cet égard que le format du livre est, en termes de dimensions, de l'ordre du corps à corps avec le lecteur. Pour Cendrars, l'expérience de l'art devrait se rapprocher au plus près de l'expérience même du monde, dans toute la synesthésie des stimulations qu'il procure, qui n'est autre que cette profondeur auquel il fait ici encore allusion :

La jeunesse d'aujourd'hui a le sens de la réalité. Elle a horreur du vide, de la destruction, elle ne raisonne pas le vertige. Elle est debout. Elle vit. Elle veut construire. Or, on ne construit que dans la profondeur. Et c'est la couleur qui est l'équilibre. La couleur est un élément sensuel. Les sens sont la réalité. C'est pourquoi le monde est coloré. Les sens construisent. Voilà l'esprit. Les couleurs chantent<sup>25</sup>.

---

<sup>24</sup> Blaise Cendrars, *Aujourd'hui (1917-1929)*, suivi de *Essais et réflexions (1910-1916)*, Paris, Denoël, 1997, p. 195, cité dans Amanda Leamon, «Simultaneity and Gender in the Premier Livre Simultané», *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, volume 43, numéro 3, 1997, p. 160-161, disponible au <http://www.tandfonline.com/doi/pdf/10.1080/00397709709598509> [page consultée le 20 mai 2014].

<sup>25</sup> *Id.*, p. 63.

Déployés à travers toutes les dimensions matérielles du texte, ces rapports synesthésiques sont au cœur de la poétique et de l'esthétique du *Transsibérien* : ils s'appuient sur le mouvement inhérent à la thématique du voyage et font écho à la musicalité du texte, entendue par-dessus le «broun-roun-roun des roues» du train, ponctuée par les «Tomsk Tcheliabinsk Kainsk Obi Taïchet Verkné Oudinsk Kourgane Samara Pensa-Touloune» du nom des gares et scandée par les refrains de Jehanne, «Dis, Blaise, sommes-nous bien loin de Montmartre?». En multipliant de telle sorte les perceptions sensorielles du lecteur, c'est un véritable concert intermédiatique que *La Prose du Transsibérien* orchestre, œuvre polyphonique marquée d'une aspiration certaine à la totalité et ainsi dédiée, on le comprend mieux, «aux musiciens».

Enfin, ce que *La Prose du Transsibérien* révèle – dans son texte, dans son iconographie, et dans leur interpénétration au sein du livre –, c'est une représentation du monde, d'un monde transformé par la technologie et la vitesse, par une modernité qui permet notamment de le traverser en train et d'en admirer les plus belles constructions (la Tour Eiffel, par exemple, qui constitue le point d'arrivée et du poème et des images). N'oublions toutefois pas une donnée importante : il s'agit d'une représentation qui est non seulement imprimée sur le livre, mais elle est également celle d'un monde qui rend technologiquement possible l'existence même de ce livre étourdissant, qui permet au lecteur d'en faire l'expérience entre ses mains et sous ses yeux.

Les progrès de la modernité, nul n'aura voulu les célébrer davantage que les futuristes. On connaît l'appétit du futurisme pour le mouvement, la vitesse, le danger, la technologie, le chaos et le bruit, qui cohabitaient très souvent avec moult fanfaronnades et un indécrottable esprit de provocation. Le ton en sera donné dès la parution, le 20 février 1909 dans *Le Figaro*<sup>26</sup>, du premier manifeste du groupe : «La littérature ayant jusqu'ici magnifié l'immobilité pensive, l'extase et le sommeil, nous voulons exalter le mouvement agressif, l'insomnie fiévreuse, le pas gymnastique, le saut périlleux, la gifle et le coup de poing<sup>27</sup>.»

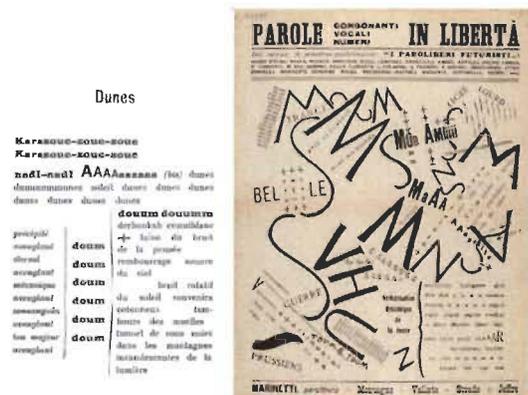


FIGURE 3.

Filippo Tommaso Marinetti, extrait de *Dunes* (1914);  
*Montagne + Vallate + Strade x Joffre* (1915).

<sup>26</sup> On néglige très généralement de rappeler que le manifeste a d'abord été publié en italien dans le quotidien *Gazzetta dell'Emilia* de Bologne, le 5 février 1909. Même *Le Figaro* écrivait, dans un entrefilet où il exprime sa distance vis-à-vis du texte qu'il publie, que le manifeste paraît en primeur :

Est-il besoin de dire que nous laissons au signataire toute la responsabilité de ses idées singulièrement audacieuses et d'une outrance souvent injuste pour des choses éminemment respectables et, heureusement, partout respectées? Mais il était intéressant de réserver à nos lecteurs la primeur de cette manifestation, quel que soit le jugement qu'on porte sur elle. [Je souligne.]

<sup>27</sup> Le texte du manifeste est notamment disponible au [https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1909\\_marinetti.html](https://www.uni-due.de/lyriktheorie/texte/1909_marinetti.html) [page consultée le 20 mai 2014].

La présence cacophonique et urgente des mots domine dans les compositions typographiques de Filippo Tommaso Marinetti, poète et fondateur du mouvement (FIGURE 3). Avec ses contrastes typographiques à la fois criards et ludiques, le poème futuriste s'offre pêle-mêle au lecteur. Orientés dans toutes les directions, souvent appuyés sur des obliques et des courbes, les vers se bousculent et bouleversent l'ordre habituel de la lecture. La linéarité des vers sur la page est en effet complètement brisée, posant un défi au lecteur quant à la hiérarchisation de l'information à saisir visuellement, puisque devant ces séquences désordonnées, l'œil doit choisir parmi plusieurs syntagmes simultanés.

Plus encore, la lecture de pareils textes semble destinée à être accomplie à voix haute pour rendre compte des effets suggérés par la typographie. Le texte s'offrirait dès lors comme une partition fantasque, suggérant par la typographie et de manière pour le moins équivoque les formes sonores à appliquer au texte : durée, vitesse, intensité, hauteur et même, on peut l'imaginer, timbre et grain. Marinetti et les siens ont en effet eu l'intuition d'un texte proféré et rythmé par ses formes visuelles et sonores, un texte dont la mise en page proposerait des indéterminations de lecture et impliquerait des opérations de l'œil, déplacements, glissements, du mouvement en somme, du vivant, dans une esthétique de la profusion et une dynamique de l'expulsion agressive du poème. Ainsi, la propension futuriste à l'onomatopée et à l'emphase visuelle et sonore provoque, comme par sa linéarité mise à mal, des choix de lecture. C'est ainsi que tout un

mécanisme de perceptions et d'agirs est actionné par une typographie dynamique : perception oculaire, traitement séquentiel, interprétation des valeurs expressives phonétiques – le dadaïste Raoul Hausmann dira plus tard de ce type de poèmes qu'ils sont «optophonétiques<sup>28</sup>».

De fait, le texte futuriste amène le livre sur le terrain de la performance orale et corporelle du texte. Les historiens de l'art sont de plus en plus nombreux à attribuer à la révolution futuriste «le germe de la poésie performative contemporaine<sup>29</sup>», titre généralement accordé au dadaïsme. Il semble clair en effet que l'obsession du mouvement par les futuristes a présidé à l'idée d'une mise en action du poème par sa déclamation, d'une performance du texte poétique par la voix et l'action du lecteur, nécessaire à la pleine actualisation de la signification du poème. En outre, les cabarets multidisciplinaires futuristes mis sur pied par Marinetti et ses acolytes principaux, Giacomo Balla (peintre et sculpteur) et Luigi Russolo (peintre et musicien), présentaient des lectures de textes accompagnées de bruitages – véritable «artillerie onomatopéique<sup>30</sup>» – et d'une orchestration gestuelle que le récitant doit coordonner : «Le déclamateur futuriste doit déclamer avec ses jambes, comme avec ses bras. [...] Les mains du déclamateur doivent manœuvrer les

---

<sup>28</sup> Voir notamment Raoul Hausmann, *Une anthologie poétique*, précédé d'un essai de Isabelle Maunet-Salliet, «RH l'optophonétiste», Marseille, Éditions AI Dante, 2007, 260 pages.

<sup>29</sup> Giovanni Fontana, «Le futurisme a 100 ans», *Inter. Art actuel*, no. 103, automne 2009, p. 7.

<sup>30</sup> Olivier Lussac, *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, coll. «Arts & Sciences de l'art», 2004, p. 31-32.

différents instruments créateurs de bruits<sup>31</sup>.» Cette «*polymatérialité* ou l'action combinatoire de divers matériaux<sup>32</sup>» au sein du poème futuriste est à rapprocher de la perspective d'un élargissement du domaine de l'art vers la vie, d'un ajout à l'œuvre artistique d'une dimension vivante, totalisante, qui intègre à la signification de l'œuvre le corps du lecteur-récitant, sa relation avec l'auditoire, de même que l'environnement et le contexte de la performance. Ce faisant, les pratiques futuristes ont ouvert la porte à l'imprévu, à l'imprévisible, ultime indétermination d'une œuvre produite en relation avec le moment et le lieu de sa performance, se rendant du coup susceptible d'en absorber les aléas et de laisser sa construction et sa signification en être influencées.

Or, dans cette direction, Dada a amorcé une véritable révolution, ouvrant avec éclat la voie au hasard, à l'accident, à l'attention portée aux processus plutôt qu'aux finalités et, en bout de ligne, aux contenus plutôt qu'aux discours rationnels, aux idéologies et à la mainmise du logos :

La volonté d'éliminer la dépendance causale conduit Dada à la rencontre du hasard, causalité dont on ne peut contrôler les enchaînements. Les dadaïstes accueillent cette rencontre du hasard avec attention, s'étant rendus disponibles à tout procédé pouvant permettre l'accès aux nouveaux contenus<sup>33</sup>.

Il n'est pas simple de synthétiser la portée de Dada qui aura appliqué dans toutes les déclinaisons de ses pratiques une pensée radicale et paradoxale

---

<sup>31</sup> Giovanni Lista, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Avant-gardes», 1973, p. 363.

<sup>32</sup> Olivier Lussac, *Happening & Fluxus*, op. cit., p. 37. Italiques dans l'original.

<sup>33</sup> Philippe Sers, *Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997, p. 12.

(«entrelacement des contraires et de toutes les contradictions, des grotesques, des inconséquences : LA VIE<sup>34</sup>»), entraînant un décloisonnement disciplinaire jusqu'alors inédit, mu par une liberté et une ambition totalisante qui feraient équivaloir absolument l'art et la vie, sans institutions ni idéologies pour les isoler. Dans cette perspective, Dada aura eu une influence déterminante sur un grand nombre des avant-gardes qui suivront, très souvent porteuses d'une nette résonance néo-dadaïste; il n'est qu'à penser à des manifestations aussi diverses que la pièce 4'33" de John Cage, le théâtre d'Eugène Ionesco, l'Internationale Situationniste, les happenings chez Fluxus, le *pop art* d'Andy Warhol et le *no future* du courant punk, tous mus à des degrés divers par une philosophie de révolte, anti-institutionnelle, voire anti-artistique. L'existence de Dada est aussi décisive que météorique : le mouvement ne vivra que brièvement, soit de 1916 à 1921<sup>35</sup>, condamné à imploser, puisque «Les vrais dadas sont contre Dada<sup>36</sup>», mais aussi et surtout parce que «Dada déconstruit toute tentative de fonder quoi que ce soit de définitif et de

---

<sup>34</sup> «Manifeste Dada 1918», *Dada 3*, décembre 1918.

<sup>35</sup> La mort de Dada est généralement constatée le 13 mai 1921, lors de la *Mise en accusation et jugement de M. Maurice Barrès par Dada*, dernière manifestation Dada à Paris, alors que Tristan Tzara, que l'idée d'un procès, même parodique, indisposait, fera retourner l'événement contre lui-même, notamment par cette bravade d'anthologie Dada :

-Tristan Tzara : Je n'ai aucune confiance dans la justice, même si cette justice est faite par Dada. Vous conviendrez avec moi, monsieur le Président, que nous ne sommes tous qu'une bande de salauds et que par conséquent les petites différences, salauds plus grands ou salauds plus petits, n'ont aucune importance.

-André Breton : Le témoin tient-il à passer pour un parfait imbécile ou cherche-t-il à se faire interner?

-Tristan Tzara : Oui, je tiens à me faire passer pour un parfait imbécile et je ne cherche pas à m'échapper de l'asile dans lequel je passe ma vie.

Tzara organisera toutefois des soirées Dada jusqu'en 1923 et rééditera *Sept manifestes Dada* en 1924. Voir notamment Marc Dachy, *Chronique Dada*, Paris, Hazan, 2005, 575 pages.

<sup>36</sup> *Dada 6*, p. 3.

stable; c'est une dynamique de la mobilité et de la relativité qui tue les pères et les enfants, sans écoles et sans disciples<sup>37</sup>».

Les soirées Dada, bien documentées<sup>38</sup>, du Cabaret Voltaire fondé par Hugo Ball à Zürich aux scandaleux cabarets parisiens animés par Tristan Tzara, font, à l'instar des soirées futuristes, cohabiter de multiples pratiques artistiques d'avant-garde : théâtre expérimental, musique bruitiste, œuvres visuelles, chorégraphies, poèmes performés. Parmi ces derniers, «Karawane» écrit et déclamé par un Hugo Ball vêtu d'un costume hilarant et «L'amiral cherche une maison à louer», conçu par Tristan Tzara et récité simultanément par Richard Huelsenbeck, Marcel Janco et Tzara, sont emblématiques de l'éclatement esthétique de Dada : poésie asémantique et onomatopéique (ou «non-sensique», selon l'explication de Hugo Ball) dans «Karawane», théâtralisation des récitations de poèmes, humour, provocation et charge dénonciatrice, c'est tout un pan de la poésie expérimentale qui s'écrit au Cabaret Voltaire pendant l'année 1916 (FIGURE 4).

---

<sup>37</sup> Michel Giroud, «Daderidada, chanson», *Dada. Zürich-Paris, 1916-1922*, Paris, Jean-Michel Place, coll. «Collection des réimpressions des revues d'avant-garde no. 20», 1981, p. 9-10.

<sup>38</sup> Voir notamment Marc Dachy, *Chronique Dada, op. cit.* et Laurent Lebon [dir.], *Dada*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2005, 1014 pages.



## L'amiral cherche une maison à louer

Poème simultané par R. Huelsenbeck, M. Janko, Tr. Tzara

A complex typographic layout for the poem 'L'amiral cherche une maison à louer'. It features multiple columns of text, some in different colors (red, blue, green), and various font sizes and styles. The text is arranged in a way that suggests simultaneous reading from different perspectives. At the bottom, there are several lines of text in a smaller font, including the names of the authors and the year 1916.

FIGURE 4.

Hugo Ball, *Karawane* et Richard Huelsenbeck, Marcel Janco et Tristan Tzara, «L'amiral cherche une maison à louer», 1916.

En revanche, quant aux textes imprimés desdits poèmes, on ne peut parler d'une révolution immédiate. De fait, les premiers numéros des revues Dada sont plutôt convenus sur le plan de la facture typographique, ainsi que le remarquait Michel Giroud :

Mais on constate un décalage entre les soirées dada originales [...] et la fabrication, tant de la revue *Cabaret Voltaire* qui paraît en juin 1916 que de la nouvelle revue *Dada*, revue internationale annoncée pour l'été 1916, mais dont les deux premiers numéros, publiés seulement en juillet et décembre 1917, ne présentent en fait rien de nouveau, ni par le ton ni par la typographie, aucun bouleversement comparable à celui qui a lieu sur le plan plastique comme au

cours des soirées; c'est un «recueil littéraire et artistique» (sous-titre) encore attaché aux anciennes formes<sup>39</sup>.

Pour être exact, les seules compositions typographiques novatrices figurant dans les pages de *Cabaret Voltaire* et *Dada 1* et *2* sont l'œuvre des futuristes F.T. Marinetti et Francesco Cangiullo et du poète (et typographe) Pierre Albert-Birot, lui qui ne souscrira jamais officiellement au dadaïsme<sup>40</sup>. Dans le cas de *Karawane*, publié en 1917, la typographie est fortement contrastée, avec un caractère différent par vers, mais demeure linéaire, horizontale et justifiée à gauche. La facture visuelle de «L'amiral cherche une maison à louer» est toutefois plus stimulante. Conçu comme une partition pour trois voix en trois langues (allemand, anglais [chanté] et français), le poème imprimé induit une lecture partielle, tronquée, puisque l'œil et le cerveau ne peuvent parvenir à décoder simultanément les trois «portées», très rapprochées, qui agissent dès lors, visuellement, comme l'expérience transposée de l'audition cacophonique du poème au moment de sa performance. Résumant les expériences menées jusqu'alors en poésie dans la foulée des recherches sur la simultanéité dans les arts visuels – expériences conduites par Villiers de l'Isle Adam, Mallarmé, Marinetti, Cendrars, Jules Romains, Henri-Martin Barzun et Guillaume Apollinaire –, Tzara, dans sa «Note pour les bourgeois» reproduite sous le poème, explique ainsi la démarche qu'il poursuivait, entendu que les précédentes avaient, selon lui, échoué :

---

<sup>39</sup> Michel Giroud, «Daderidada, chanson», *op. cit.*, p. 7.

<sup>40</sup> Albert-Birot est aussi le fondateur et principal animateur de la revue *SIC*, qui signifie «sons idées couleurs»). Voir notamment Debra Kelly, *Pierre Albert-Birot. A Poetics in Movement*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, 440 pages.

Je voulais réaliser un poème basé sur d'autres principes. Qui consistent dans la possibilité que je donne à chaque écoutant de lier les associations convenables. Il retient les éléments caractéristiques pour sa personnalité [sic], les entremêle, les fragmente, etc., restant tout-de-même [sic] dans la direction que l'auteur a canalisé [sic]<sup>41</sup>.

Cette attention accordée au spectateur m'apparaît spécialement intéressante dans la mesure où Tzara admet de prime abord que la réception du poème par celui-ci est parcellaire, mais récupère ensuite ce brouillage sonore pour l'intégrer à la signification de l'œuvre. Ainsi, le poème simultané est marqué d'une indétermination fondamentale et souhaitée dans sa cacophonie, qui, d'une part, contribue de manière essentielle à la pleine construction de la signification de l'œuvre et dont, d'autre part, on ne peut faire l'expérience qu'en situation de performance. On est ici en plein territoire performatif, en présence d'une poésie dont on concède que la signification ne préexiste pas à sa transmission vers le spectateur, d'une poésie, en somme et comme d'aucuns l'auront qualifiée, vivante. Sur papier, un brouillage équivalent est généré par la mise en page simultanée et contiguë des vers de «L'amiral se cherche une maison à louer» et cette confusion qui nuit à l'accomplissement du poème dans sa lecture fait également, comme en situation de performance, partie de l'ensemble signifiant, d'autant que l'«Intermède rythmique» qui inclut sifflet, cliquette<sup>42</sup> et grosse caisse au milieu du poème est pratiquement ininterprétable pour le commun des lecteurs. Et si, avec la poésie de Tzara, on défie l'interprétation rationnelle des vers, puisque la possibilité d'une

---

<sup>41</sup> *Cabaret Voltaire*, p. 8-9.

<sup>42</sup> Instrument formé de deux ou plusieurs lames de bois réunies sur un manche, produisant un son sec lorsqu'on les agite.

explication de poème, victoire du logos, est absolument fuie et niée par son auteur, il devient néanmoins possible pour le lecteur de tirer certaines conclusions quant au principe conceptuel qui anime le poème, en liant son expérience handicapée de réception du texte (entendu ou lu) avec les bribes de textes interceptées, à commencer par la chute du texte, énoncée à l'unisson : «L'Amiral n'a rien trouvé». Ainsi, selon une certaine logique du sens et du langage, on ne «trouve rien», rien de clair du moins, dans ce poème; or, c'est plutôt vers l'expérience de ne rien trouver, d'être déstabilisé par cette orchestration cacophonique, que le foyer de la signification se déplace.

Typographiquement, c'est véritablement avec *Dada 3*, paru en décembre 1918, qu'une rupture s'effectuera, ainsi qu'en témoignent d'emblée sa couverture flanquée de l'épigraphe «Je ne veux même pas savoir s'il y a eu des hommes avant moi. (Descartes)» et la reproduction en ses pages du «Manifeste Dada 1918», signé Tzara. Surchargée, orientée dans toutes les directions, truffée de gravures et de dessins, parfois brouillée par l'enchevêtrement des composantes graphiques, la mise en page de *Dada 3* et des numéros qui suivront est exigeante pour l'œil. Il y a dans ces compositions typographiques un tel abus des contrastes que plus aucune information n'est hiérarchisée, ce qui, d'une part, rompt avec les plus élémentaires conventions typographiques gardiennes de la clarté – en cela, Dada s'inscrit dans la même foulée que le futurisme – et témoigne, d'autre part, de cette volonté proprement dadaïste de faire coexister les contraires et d'abolir la logique et les

systèmes. Au cœur de ce maelstrom typographique, l'œil est fréquemment attiré par de fausses pistes, insignifiantes (mais qui ne le sont jamais complètement pour Dada). En portant attention, on peut remarquer que ces détournements moqueurs s'effectuent souvent au moyen d'un caractère typographique que Tzara et *al.* semblent tout particulièrement apprécier, la manicule<sup>43</sup> (FIGURE 5).



FIGURE 5.

Détail de «Manifeste Dada 1918», *Dada* 3, décembre 1918; Tristan Tzara et Paul Éluard, «Papillon-Dada», 1919; Tristan Tzara, «Boxe», *Sic*, no. 42-43, mars-avril 1919; couverture de *Bulletin Dada*, no. 6, 5 février 1920; couverture de *Le cœur à barbe*, avril 1922 et affiche de Théo van Doesburg et Kurt Schwitters, 1923.

<sup>43</sup> La manicule, «petite main» en latin, est également connue sous différents synonymes : «at one time or another the  was called a "hand", "hand director", "pointing hand", "pointing finger", "pointer", "digit", "index", or "indicator".», Keith Houston, *Shady Characters : The Secret Life of Punctuation, Symbols, and Other Typographical Marks*, New York, WW Norton & Company, 2013, 340 pages. Par ailleurs, la manicule est à l'origine du curseur «point and click» en forme d'index tendu associé à la souris des micro-ordinateurs Macintosh au milieu des années 80, qui a également été récupéré par la compagnie Adobe pour sa suite de logiciels.

La manicule () est une marque de ponctuation généralement utilisée dans les marges d'un texte et représentant un index qui pointe, auquel on recourt pour attirer l'attention du lecteur sur un élément particulier du texte, de manière analogue à une flèche ou un astérisque. Son histoire est intéressante et William H. Sherman explique le maintien de l'usage de ce signe typographique pourtant lourd et encombrant précisément parce qu'il n'est pas un simple *index*, ou signe qui indique : «the manicule has a gestural function that extends beyond its straightforwardly indexical one<sup>44</sup>». En effet, cette représentation d'une main humaine sortie d'une manche et pointant de l'index dénote un geste d'un sujet vers l'altérité et peut prendre différentes connotations : elle peut montrer, indiquer, cibler et pointer, mais peut aussi accuser, élire ou dénigrer, ce qu'une simple flèche ou un astérisque ne peut accomplir. Ce mouvement teinté de jugement vers l'autre revêt une dynamique particulière dans les textes dadaïstes dont on connaît le ton pamphlétaire et la propension à l'apostrophe du lecteur. Fidèle à son esprit de contradiction, Dada utilisera la manicule abondamment, mais l'apposera indifféremment auprès d'un slogan percutant («Dada ne signifie rien») ou vers le dessin d'une insignifiante montgolfière. À quelque usage qu'elle serve, la manicule dada stimule l'œil du lecteur, s'adresse à lui, l'attire, le dirige et le piège parfois dans le non-sens, accroît son incapacité à prioriser l'information, surabondante et désordonnée.

---

<sup>44</sup> William H. Sherman, *Used Books. Marking Readers in Renaissance England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, p. 51.

Cette profusion chaotique de signes et cet appel au mouvement, fût-il sans destination, participent de manière évidente à l'esthétique dadaïste globale de l'éclatement des formes et des discours établis, sans proposition d'une solution concertée et univoque, se suffisant d'une réponse «anarchiste face à un monde globalement terroriste<sup>45</sup>». La page typographiée dada, avant même qu'elle ne soit déchiffrée, voire déchiffrable, affirme instantanément une telle réaction à l'encontre du monde, visant plus spécifiquement l'autorité de ses systèmes idéologiques, dont la littérature et l'art font bien entendu partie.

À la suite de Dada, de multiples expériences sur le médium typographique se sont poursuivies au 20<sup>e</sup> siècle, à commencer par le calligramme dont la simultanéité et la correspondance illustrative du texte et du dessin ont été abondamment étudiées et dont le jalon moderne a été posé par la publication par Guillaume Apollinaire de *Calligrammes, poèmes de la paix et de la guerre 1913-1916* au Mercure de France en 1918. Le livre d'artiste surréaliste a quant à lui offert plusieurs belles occasions bibliophiliques de rencontres interdisciplinaires, fondées sur un rapport au «hasard objectif» cher aux Breton, Éluard, Ernst et consorts. De facture typographique plutôt classique, le livre surréaliste aura néanmoins contribué à élargir les avenues de dialogue entre le texte et l'image, troquant le contrepoint illustratif, mimétique, des images pour une association libre avec les textes à des fins d'exploration de la psyché créatrice dans le territoire de la «beauté convulsive» sis dans l'inconscient.

---

<sup>45</sup> Ingo F. Walther [dir.], *L'Art au XX<sup>e</sup> siècle. Première partie : Peinture*, Cologne, Taschen, 2000, p. 119.

Plus directement liés au livre et à l'imprimé ont été les travaux fondamentaux des typographes Jan Tschichold, Herbert Bayer et László Moholy-Nagy, notamment, au courant des années 20. L'Autrichien Tschichold sonne la charge, en 1928, avec la parution de son ouvrage *Die Neue Typographie (La Nouvelle Typographie)*, dans lequel la typographie n'est plus simplement conçue «comme un terme général servant à décrire certains aspects plus pratiques de l'impression<sup>46</sup>», mais bien comme un véritable choix artistique quant à la nature et la disposition des caractères sur la page. L'approche révolutionnaire de Tschichold se manifeste encore davantage par sa consécration de l'asymétrie en tant que principe premier dans toute composition typographique et, de manière générale, par son attention constante au dynamisme à l'intérieur de l'espace de la page. Les recherches menées en parallèle par Bayer et Moholy-Nagy au Bauhaus<sup>47</sup> iront dans le même sens du dynamisme typographique, tout en développant l'idée que la typographie, comme tous les arts, doit être soumise autant à l'esthétisme qu'au fonctionnalisme, une alliance sans concession du beau et du pragmatique fidèle à la légendaire devise «Art et technique» formulée par l'architecte et fondateur du Bauhaus, Walter Gropius. Renouvelant de fond en comble l'économie de la page imprimée afin de parvenir à communiquer «un message clair sous la forme la plus pénétrante<sup>48</sup>», les

---

<sup>46</sup> Lewis Blackwell, *Typo du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2004, p. 55.

<sup>47</sup> École d'art allemande située à Weimar et active de 1901 à 1933. Voir notamment Jeannine Fiedler et Peter Feierabend [éd.], *Bauhaus*, Köln, Könemann, 2000, 639 p. et Magdalena Droste [éd.], *Bauhaus. 1919-1933*, Köln, Taschen, 1990, 256 p.

<sup>48</sup> Le professeur d'art et typographe au Bauhaus Laszlo Moholy-Nagy cité dans Jeannine Fiedler et Peter Feierabend [éd.], *Bauhaus, op. cit.*, p. 504.

travaux du Bauhaus auront ainsi jeté les bases d'une des approches typographiques les plus marquantes et durables au 20<sup>e</sup> siècle : caractères sans empattements ni majuscules, minimum de couleurs, asymétrie et mouvement, contrastes forts mais limités et usage de lignes, angles et formes géométriques élémentaires (FIGURE 6).



FIGURE 6.  
Affiche Bauhaus de 1929.

Au sortir de la Seconde Guerre mondiale, ce sera au tour de certaines avant-gardes poétiques de contribuer aux investigations typographiques, en regard, plus spécifiquement, des possibilités de conférer au mot une autonomie visuelle nouvelle, signifiante en soi. Ainsi, les écoles du spatialisme, du lettrisme et de la poésie sonore, animées respectivement par Pierre Garnier, Isidore Isou et Henri Chopin ont accompagné leurs recherches de manifestes où les fonctions mêmes du langage étaient remises en question, prenant d'assaut les signifiants visuel et sonore pour en renouveler les possibilités de signification concrète. C'est dans cette foulée expérimentale, ardente héritière des poésies bruitistes futuristes et dadaïstes, mais également tributaire des travaux sur la fonction poétique du

langage menés par Roman Jakobson, que s'est développée une conception radicalement nouvelle de la poésie, marquée par une désertion de la sémantique et de la syntaxe – du signifié, en somme – au profit d'une valorisation totale de la concrétude des effets phonétiques et visuels du langage écrit.

Enfin, on oublie généralement qu'une modernité typographique décisive s'est dessinée dans le Québec d'après-Guerre de manière relativement soudaine, alors que les milieux culturels de l'époque connaissaient une effervescence sans pareil et animée par des artistes évoluant au sein de groupes multidisciplinaires dont les acteurs vedettes étaient sans conteste Paul-Émile Borduas et Alfred Pellan. Dans ce contexte, les deux parutions de la revue *Les Ateliers d'arts graphiques* en mai 1947 et février 1949 constituent des moments-clés de rattrapage culturel du retard que l'édition québécoise accusait sur le plan de l'innovation typographique, de même qu'un coup d'envoi à une édition québécoise résolument moderne. Publiée à l'initiative de l'École des arts graphiques de Montréal sous la direction conjointe d'Albert Dumouchel et d'Arthur Gladu, respectivement professeurs d'arts visuels et de typographie, la revue, en plus d'afficher dans sa conception des tendances typographiques encore inédites au Québec, réunissait des contributions artistiques et littéraires d'un bassin remarquablement étendu de créateurs québécois et canadiens<sup>49</sup>. L'influence centrale du Bauhaus est palpable dans la facture visuelle

---

<sup>49</sup> Voir notamment Sébastien Dulude, *Esthétique de la typographie. Roland Giguère, les Éditions Erta et l'École des arts graphiques*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. «Convergences», 232 pages ; Éric Leroux, «La formation des ouvriers des métiers du livre au Québec (1925-1971). Le cas de l'École des arts graphiques de Montréal», *Papers of the Bibliographical Society of*

globale des deux publications, et encore plus vive à travers les travaux des typographes Gladu et Carl Dair que la seconde livraison de la revue révèle (FIGURE 7). Chez Dair, typographe canadien d'importance<sup>50</sup>, la création typographique s'accompagne de quelques réflexions théoriques indéniablement issues de la pensée Bauhaus : «the typographic page must for us assume movement, for the old static symmetry is no longer valid for us who see all things as change<sup>51</sup>.»

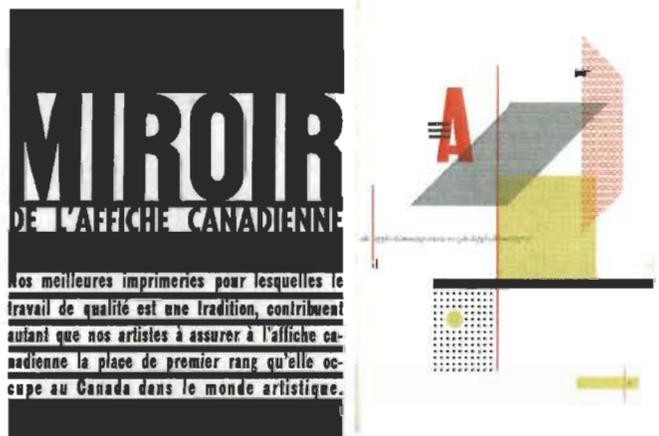


FIGURE 7.

Arthur Gladu, «Miroir de l'affiche canadienne», 1949  
et Carl Dair, «*Typographical Painting*», 1949.

Quant à Arthur Gladu, son influence se mesure entre autres par l'enseignement qu'il aura prodigué à plusieurs générations de typographes et designers graphiques, à commencer par son élève le mieux connu, le poète, graveur,

*Canada/Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, volume 45, no. 1 (printemps 2007), p. 67-96 ; Suzanne Beaudoin-Dumouchel, *La première École d'Arts graphiques en Amérique. Fondée par Louis-Philippe Beaudoin (1900-1967)*, thèse du Département des Beaux-arts, Concordia University, 1975, 143 p. ; Danielle Blouin, *Le livre délinquant*, op. cit. et Michèle Grandbois, *L'art québécois de l'estampe. 1945-1990. Une aventure, une époque, une collection*, Québec, Musée du Québec, 1996, 401 p.

<sup>50</sup> Son ouvrage de 1952, *Design With Type* est toujours une référence aujourd'hui : Carl Dair, *Design with Type*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, 164 p.

<sup>51</sup> Carl Dair, «New Forms and Directions in Typographic Research», *Les Ateliers d'arts graphiques*, no. 3, 1949, s.p.

typographe et éditeur Roland Giguère, qui témoignait ainsi de la modernité de l'enseignement ayant eu cours à l'École des arts graphiques lors de ses années de formation :

L'influence du Bauhaus était fortement présente, Dumouchel lui-même, en peinture, démarquait [sic] Paul Klee alors que Gladu, en typographie, suivait une tradition germanique, forte et rigoureuse. Nos travaux reflétaient évidemment ces courants modernistes<sup>52</sup>.

Par ces travaux, Giguère fait bien entendu référence aux *Ateliers d'arts graphiques* – puisque les élèves de l'École en fournissaient l'entière main-d'œuvre –, mais également au journal étudiant *Impressions* qui représentait pour les apprentis un laboratoire d'expérimentations typographiques de tout premier ordre, et sans doute plus encore à ses propres Éditions Erta, qu'il fondera à même l'École des arts graphiques dès 1949. Au fil de la production éditoriale d'Erta, qui se clôturera en 1983, Giguère n'aura eu de cesse d'investiguer de nouveaux modes d'imbrication des textes et des composantes picturales au sein du livre, en plus d'intégrer à la conception des recueils diverses techniques de fabrication et d'impression souvent détournées de leur usage industriel premier : pensons entre autres au recueil *Faire naître* (1949) dont les illustrations d'Albert Dumouchel comptent parmi les premières sérigraphies d'art québécoises – la sérigraphie ayant jusqu'alors été strictement utilisée pour la reproduction commerciale – ou à *Midi perdu* (1951), imprimé sur du papier Ozalid, communément appelé *blueprint* et servant principalement au dessin de plans architecturaux. De fait, ainsi que le notait

---

<sup>52</sup> Roland Giguère, «Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta», *Études françaises*, vol. 18, no. 2, automne 1982, p. 100.

l'historienne du livre Sylvie Alix, «[c]ette préférence pour les techniques commerciales, tels la diazocopie, l'offset et la sérigraphie fait figure, chez Giguère, de position éditoriale pour la plupart de ses projets d'édition<sup>53</sup>.»

Parmi les réalisations marquantes produites chez Erta, le recueil *Images apprivoisées*, paru en 1953, fait preuve d'une modernité aussi éclatante que sobre. Tel que son titre le suggère, l'ouvrage est né du prolongement textuel des possibilités d'évocation d'une série d'images abstraites, trouvées, de surcroît, par hasard (FIGURE 8). Giguère raconte ici à Jean-Marcel Duciaume la genèse du projet :

V.I. Tant en poésie qu'en arts graphiques, vous avez travaillé à partir de «collages» ou «d'objets trouvés». Cela relève-t-il de l'automatisme?

R.G. À mon avis cela serait plutôt du domaine du hasard objectif. Dans le cas des *Images apprivoisées* par exemple, je suis parti d'une boîte de clichés typographiques que j'avais trouvée à l'École, clichés qui avaient servi à l'impression de je ne sais pas trop quel ouvrage. J'ai fait une impression de ces clichés sur la presse à épreuve et j'ai trouvé qu'ils avaient un pouvoir d'évocation poétique extraordinaire. Partant de ces clichés, j'ai écrit des poèmes qui, sans être descriptifs, restent très près de l'image<sup>54</sup>.

---

<sup>53</sup> Sylvie Alix, «L'histoire du livre d'artiste au Québec», *Essais sur l'histoire de la bibliothéconomie d'art au Canada*, [www.arliscanada.ca/hal](http://www.arliscanada.ca/hal). Consulté le 20 mai 2004.

<sup>54</sup> Jean-Marcel Duciaume, «Encre et poème, entrevue avec Roland Giguère», *Voix et images*, volume IX, no. 2, hiver 1984, p. 14.

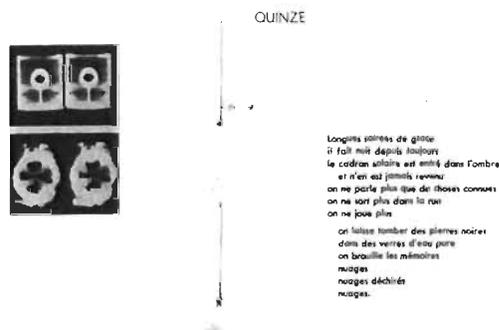


FIGURE 8.

Roland Giguère, «Quinze», *Images apprivoisées*, 1953.

Dans cette perspective, *Images apprivoisées* s'inscrit en amont de recherches à venir sur le livre conceptuel, dont la clé sémiotique ne repose pas strictement sur le contenu textuel ou l'iconographie, mais de manière transversale, à travers le concept qui aura réuni ces composantes au sein d'un livre – et, à cet égard, il devient pertinent d'interroger la raison pour laquelle le livre a été élu comme support du projet de création, questionnement aux sources du livre conceptuel, lui qui est attaché à ce médium millénaire, mais soucieux d'en élargir les possibilités de transmission de sens. Il est fascinant, dès lors, de souligner que le livre de Giguère précède de huit ans l'apparition officielle du livre conceptuel, très généralement attribuée aux ouvrages *Daily Mirror* de Dieter Roth<sup>55</sup> et *Twentysix Gasoline Stations* d'Edward Ruscha<sup>56</sup>, parus en 1961 et 1962, et devenus de véritables classiques mondiaux.

<sup>55</sup> Dieter Roth (1930-1998) est un artiste graphique, sculpteur, poète, performeur et musicien d'origine suisse allemande.

<sup>56</sup> Edward Ruscha (1937- ) est un artiste graphique, photographe et peintre américain.

Souvent identifié comme «le plus pur héritier du surréalisme québécois<sup>57</sup>», Roland Giguère aura non seulement fait sienne l'aventure tout intérieure du surréalisme, mais également emprunté – et possiblement dépassé – l'esprit de fusion des arts qui caractérise le livre surréaliste<sup>58</sup>. Surtout, il aura été l'initiateur, au Québec, d'une édition de poésie expérimentale nourrie par une vive créativité quant aux moyens techniques convoqués, avec tout le savoir-faire et la rigueur exigés par les *métiers* du livre. Ce faisant, Giguère aura été le maître d'œuvre d'un ouvrage singulier, à même d'induire une expérience esthétique sensiblement plus exigeante pour le lecteur que celle habituellement proposée par un livre conçu sans insistance typographique particulière, c'est-à-dire un livre dont l'enjeu n'est pas, justement, de conférer au lecteur une part plus active dans l'expérience du sens.

\*  
\* \* \*

Que retenir de ces expérimentations pionnières sur la page imprimée? Si ces démarches sont invariablement commentées par les histoires des avant-gardes, il m'apparaît qu'on a peu insisté sur le fait qu'en bousculant les conventions typographiques, générant ainsi une plus grande indétermination dans la saisie du sens, elles ont opéré un déplacement esthétique du foyer sémiotique des œuvres.

---

<sup>57</sup> Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise. Des origines à nos jours*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, coll. «Typo», 1997, p. 307. Autre variante : «L'aventure surréaliste la plus pure et la plus fidèle à ses propres prémisses qui ait été menée au Canada français». Gilles Marcotte, *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal, HMH, 1969, p. 76.

<sup>58</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Typo», p. 125.

Ce déplacement, ce sont les «illusions perdues» dont traite Éric Méchoulan lorsqu'il développe le concept d'intermédialité, qu'il positionne dans la continuité du développement d'un regard critique sur le texte qui dépasse sa stricte textualité, pour embrasser ses relations inéluctables avec d'autres textes (intertextualité) et d'autres discours (interdiscursivité) :

Et l'intermédialité? Elle ouvre sur un champ encore plus large ou encore plus fondamental, car elle observe qu'une œuvre ne fonctionne pas seulement dans ses dettes plus ou moins reconnues envers telles autres œuvres, ou dans la mobilisation de compétences discursives (au besoin usurpées), mais également dans le recours à des institutions qui en permettent l'efficacité et à des supports matériels qui en déterminent l'effectivité. [...] L'intermédialité étudie donc comment textes, images et discours ne sont pas seulement des ordres de langage ou de symbole, mais aussi des supports, des modes de transmission, des apprentissages de codes, des leçons de choses<sup>59</sup>.

Il va sans dire que ces pages fondatrices de Méchoulan ont beaucoup influencé la perspective de cette thèse et des analyses qui suivront. Dans l'optique d'une *transmission* du sens par un médium, je suis particulièrement intéressé, non par les seules «procédures du sensible<sup>60</sup>» qui pourraient conduire à une systématisation des effets sur le lecteur – dont une théorie des émotions, par exemple, serait plus à même de rendre compte –, mais par la dynamique entre ce médium physique et le sens, dans laquelle le lecteur est activement impliqué. En affirmant «qu'il existe des liens entre le sens du sensible et le sens du sensé, entre le physique (ou la matière)

---

<sup>59</sup> Éric Méchoulan, «Intermédialités. Le temps des illusions perdues», *Intermédialités*, no. 1, printemps 2003, p. 10.

<sup>60</sup> *Id.*

et le sémantique (ou l'idée)<sup>61</sup> », Méchoulan insiste sur l'absence de compartimentation entre les textes et leur environnement (matériel, social, culturel) et rappelle ainsi que «la relation est par principe première<sup>62</sup>».

Pour en revenir aux avant-gardes et au panorama de pratiques que je viens de présenter, cette idée d'une relation qui se joue au sein et autour de l'œuvre est aussi celle qui unit une œuvre et son concept, lorsque ce rapport fonde l'enjeu esthétique de l'œuvre. Dans un article intitulé «Visual Performance of the Poetic Text», l'historienne de l'art Johanna Drucker soulignait en effet que la grande sensibilité à la forme qui a caractérisé l'art de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle a progressivement fait place à une sensibilité dirigée vers les concepts et les processus «as the primary force of poetic composition<sup>63</sup>.» Dans une telle dynamique, l'ontologie du poème ne serait plus strictement localisée dans sa textualité, mais devrait également s'observer dans son mouvement vers et à travers le lecteur. Dans le cas de poèmes dont la matérialité typographique est expressément exploitée, les stratégies déployées pour mettre le texte en espace confèrent à la page, selon Drucker, une *valeur visuelle* particulière, qui est celle de sa matérialité en soi et qui induit dès lors un mode de lecture autre, fondé sur la possibilité de *regarder* le poème selon la perspective de sa présence visuelle,

---

<sup>61</sup> *Id.*

<sup>62</sup> *Id.*, p. 11.

<sup>63</sup> Johanna Drucker, «Visual Performance of the Poetic Text», dans Charles Bernstein [éd.], *Close Listening : Poetry and the Performed Word*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 156.

simultanée et globale, «which may not be containable within the linguistic parameters of meaning production and yet cannot be conceived of without them<sup>64</sup>.»

Ces propos mettent ainsi l'accent sur une dynamique inhérente du texte avec son lecteur dont les sens sont sollicités selon des tangentes multiples et dont la relation/réaction au texte participe du programme poétique de l'œuvre, ouverte, selon la formule connue d'Umberto Eco<sup>65</sup>, indéterminée, invitant le lecteur à injecter dans sa compréhension de l'œuvre sa propre expérience esthétique, foncièrement personnelle et circonstanciée. Ce lecteur, il importe de le souligner à fort trait, n'est donc pas qu'un simple décodeur intellectuel du texte, mais bien une entité physique et sensible, un *corps* qui manipule et regarde le livre déjà avant de le lire, un être avec des émotions et une culture, un individu en relation tant avec son époque qu'avec son moment singulier de lecture. Lorsque des textes s'adressent à ce type de lecteur, une dynamique de lecture particulière s'amorce : c'est ainsi que le livre et surtout ce qu'il contient s'actualise par et à travers son lecteur. Et parce que ce processus de transmission fait partie, dans le cas des œuvres auxquelles cette thèse s'intéresse, des enjeux mêmes de leur signification, des considérations provenant des *performance studies* seront utiles pour les envisager dans la perspective ouverte de leurs potentialités esthétiques.

---

<sup>64</sup> *Id.*, p. 160.

<sup>65</sup> «Il existe aujourd'hui des objets d'art doués d'une mobilité qui leur permet de se recomposer comme en un kaléidoscope sous les yeux du spectateur.» : Umberto Eco, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Essais», p. 25.

Rapport-Gratuit.com

Chapitre 2. *Des performance studies*  
au performatif typographique

Parmi les concepts qui ont subi des appropriations tous azimuts depuis les soixante dernières années, il faut reconnaître que celui de *performativité* a effectué des migrations considérables, de son apparition en linguistique sous la formulation célèbre de John Austin, *How to Do Things with Words*<sup>66</sup>, à la fortune actuelle de son utilisation par Judith Butler en tant que principe pour rendre compte de la construction de catégories sociales identitaires tel le genre, en passant par d'innombrables études anthropologiques sur, notamment, le rituel, le jeu, les arts et le théâtre, et des applications plus récentes en communication, psychologie, éducation, science politique et d'autres encore<sup>67</sup>. De fait, le terme, signe des temps, ne semble être contenu par aucune frontière, porté par le décloisonnement disciplinaire des sciences sociales que j'évoquais en introduction, une mobilité qui peut apparaître déconcertante ainsi que l'historien du théâtre et spécialiste des *performance studies* Marvin Carlson en témoigne :

The various disciplinary uses of the term performance (and the more recently popular term performativity) have resulted in so rich a web or field of meanings, some of them quite contradictory, that [...] attempting to find a fairly stable connotation or even group of connotations for either of these ever-fluid terms is quite impossible<sup>68</sup>.

---

<sup>66</sup> Dans une série de conférences prononcées à Harvard en 1955, Austin émettait l'idée que certains actes de langage, qu'il nomme *performative utterances*, ne font pas qu'énoncer ou constater quelque chose, mais accomplissent et/ou modifient concrètement quelque chose du même souffle. Ces actes se distinguent en trois catégories : locutoires (qui ont une signification), illocutoires (qui ont une force) et perlocutoires (qui ont des effets). John Austin, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 202 pages.

<sup>67</sup> Pour mesurer l'étendue de l'éclairage des *performance studies* dans le champ des sciences sociales et des arts, voir notamment D. Soyini Madison et Judith Hamera [dir.], *The Sage Handbook of Performance Studies*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2005, 584 pages.

<sup>68</sup> Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, 2<sup>nd</sup> Edition, New York & London, Routledge, 2004, p. 80.

De manière globale, le concept post-austinien de performativité s'inscrit dans une foulée épistémologique qui privilégie des regards multiples sur les objets culturels, regards qui tentent de rendre compte des interrelations complexes entre tous les phénomènes qui rendent possible et observable une donnée – rappelons-nous comment l'histoire culturelle cherche à éclairer la culture à partir d'une grande variété de phénomènes, et non à étudier ces derniers de manière causale en leur superposant des grilles ou structures préconstruites du social, de l'économique et du culturel –, en empruntant le mouvement même qui préside à leur structuration, dans une logique de déconstruction des catégories et systèmes du savoir. Dès lors, à la faveur de la très large portée d'application des idées sous-tendues par le concept de performativité, ce dernier a donné lieu à la constitution d'un nouveau champ de recherche, les *performance studies*, qui, à l'instar des *cultural studies* et du postcolonialisme, cherchent plus à éclairer des mouvances hybrides qu'à décortiquer des systèmes soi-disant stables de représentation d'une réalité, qui supposeraient un sens préexistant à toute chose.

## 2.1 «as performance» : un processus plutôt qu'une fin

Si la performativité constitue le principe épistémologique des *performance studies*, la performance en est l'objet d'étude. Concept englobant, la performance se manifeste dans de nombreux domaines liés essentiellement aux sciences sociales et aux arts dont les *gender studies*, les théories de la communication, le théâtre,

l'art performance et combien d'autres, mais il importe de comprendre que tous ces domaines d'application sont pensés, à travers le filtre des *performance studies*, sur un continuum d'activités :

Performance is an inclusive term. Theater is only one node on a continuum that reaches from the ritualizations of animals (including humans) through performances in everyday life – greetings, displays of emotion, family scenes, professional roles, and so on – through to play, sports, theater, dance, ceremonies, rites, and performances of great magnitudes<sup>69</sup>.

Richard Schechner, théoricien incontournable des *performance studies*, note par ailleurs que notre époque a vu s'effriter considérablement les frontières entre ce qui est véritablement une performance («*is performance*» : un rituel sacré ou une représentation théâtrale, par exemple) et ce qui peut être pensé en tant que performance («*as performance*»), à mesure que la médiatisation du monde a pu rattacher de façon exponentielle des activités humaines qui auraient traditionnellement appartenu à des registres différents<sup>70</sup>, un propos qui laisse voir du même souffle les affinités de Schechner avec le paradigme de l'histoire culturelle.

Il faut également avoir en tête que l'émergence des *performance studies* au courant des années 70 est intimement liée au développement de l'art de la performance, pratique artistique intermédiatique à la fois associée au défilement des avant-

---

<sup>69</sup> Richard Schechner, *Performance Theory*, 2<sup>nd</sup> Edition, New York & London, Routledge, 2003, p. xvii.

<sup>70</sup> Richard Schechner, *Performance studies. An introduction*, 2<sup>nd</sup> Edition, New York & London, Routledge, 2002, p. 38.

gardes du 20<sup>e</sup> siècle<sup>71</sup> et à un profond questionnement qui a traversé les études théâtrales à la même période. Art du faire, action signifiante qui échappe à la réification, la performance repose sur une activité du corps plutôt que sur la représentation sur laquelle est fondé le théâtre traditionnel; dans cette perspective, elle marque une rupture importante avec la théâtralité<sup>72</sup> opposant à sa discursivité et à sa mise en scène d'un texte préalable une qualité de *présence* du corps en relation avec un *ici et maintenant*. À travers cette présence, cet ici et ce maintenant, au sein d'un moment dit «liminal» – j'y reviendrai à la prochaine section –, la performance peut advenir, sous un mode de potentialité qui se voudrait total. Ainsi tournée vers ses propres processus plutôt qu'orientée vers une finalité anticipée et contrôlée, la performance a donc plus à voir avec la *production* de sens, d'où son attachement premier aux théories du langage, qu'à ses formes et conventions disciplinaires spécifiques, bien que la performance puisse aussi être fortement codifiée dans certains contextes.

---

<sup>71</sup> Ce rapport de l'art performance aux avant-gardes est la thèse émise en particulier dans RoseLee Goldberg, *La performance. Du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, coll. «L'univers de l'art», 2001, 232 pages.

<sup>72</sup> Sur ce sujet, voir notamment Arnold Aronson, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor, UMI Research Press, coll. «Theater and Dramatic Studies», 1981, 296 pages; Arnold Aronson, *American Avant-garde Theatre. A History*, New York & London, Routledge, coll. «Theatre Production Studies», 2000, 242 pages; Régis Durand, «La performance et les limites de la théâtralité», dans Chantal Pontbriand [dir.], *Performance, text(e)s & documents*, Actes du colloque «Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme», Montréal, Parachute, 1981, p. 48-54; Josette Féral, «*Performance and Theatricality: The Subject Demystified*», *Modern Drama*, 1982, vol. 25, no. 1, p. 170-181; Sophie Herr, *Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. «L'art en bref», 2009, 144 pages.

Dans cette optique pluraliste, si des actes aussi variés qu'un mariage, une partie de hockey ou un *flash mob*<sup>73</sup> peuvent être considérés comme des performances («*is performance*»), il est de même possible d'envisager sous l'angle de la performance («*as performance*») une multitude de phénomènes, événements, actions ou comportements dès lors qu'on les observe en fonction de ce qu'ils accomplissent :

Which leads to the question, "Where do performances take place?" A painting "takes place" in the physical object; a novel takes place in the words. But a performance takes place as action, interaction, and relation. In this regard, a painting or a novel can be performative or can be analyzed "as" performance. [...] To treat any object, work, or product "as" performance – a painting, a novel, a shoe, or anything at all – means to investigate what the object does, how it interacts with other objects or beings, and how it relates to other objects or beings<sup>74</sup>.

Ainsi, pour Schechner, tout objet produisant des effets ou étant en relation avec d'autres objets ou sujets est envisageable dans la perspective du performatif. On est ici passablement loin de l'idée austinienne d'un énoncé performatif : les effets et interactions observables auxquels renvoie Schechner n'émanent pas d'un acte de langage, mais de la concrétude même des objets. Autrement dit, l'efficacité d'un énoncé performatif austinien ne procède pas tant de sa matérialité (sonore ou graphique selon qu'il est dit ou écrit) que de la réalité, nécessairement décalée, dont le langage tient lieu et sur laquelle il entend agir. Aussi concrètement que puisse agir l'énoncé performatif classique «Je vous déclare mari et femme», si matérialité performative il y a, il faut plutôt la chercher du côté du contexte formel

---

<sup>73</sup> Ou «foule éclair», c'est-à-dire une performance collective se réalisant sans préavis dans un lieu public.

<sup>74</sup> Richard Schechner, *Performance studies*, op. cit., p. 30-31.

de l'énonciation, à savoir, dans le cas de la performance d'un mariage, dans sa cérémonie et son cadre normé culturellement et juridiquement, et non dans son strict énoncé langagier.

Jérôme Denis rappelle justement que performativité et matérialité entretiennent entre eux un lien nécessaire : «La force performative ne tient pas dans la seule forme grammaticale de l'énoncé, ni dans la situation d'énonciation : elle doit beaucoup aux caractéristiques formelles et matérielles des objets qui le façonnent<sup>75</sup>.» La matérialité du texte entretient avec le performatif une relation certaine dans la mesure où les formes agissent sur le lecteur/observateur et sont parties prenantes dans la construction du sens : à ce titre, est-il vraiment nécessaire pour un conducteur nord-américain que les mots «Arrêt» et/ou «Stop» soient écrits au centre des panneaux routiers en forme d'octogones rouges pour l'inciter à immobiliser sa voiture? En ce qui concerne la matérialité du texte littéraire, la position de la bibliographie historique est sans équivoque : «forms effect meanings<sup>76</sup>» – nous l'avons vu dans la section précédente, où j'évoquais par ailleurs combien la facture visuelle de certains ouvrages informait la lecture à venir, accomplissait d'emblée quelque chose en regard de la signification du contenu textuel que le livre renferme.

---

<sup>75</sup> Jérôme Denis, «Préface : Les nouveaux visages de la performativité», dossier «Performativité. Relectures et usages d'une notion frontière», *Études de communication*, no. 29, 2006, p. 8-24, disponible au <http://edc.revues.org/index344.html> [page consultée le 20 mai 2014].

<sup>76</sup> Donald F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, op. cit., p. 7.

Mais ne nous y trompons pas, sur la performativité du texte littéraire, les théoriciens de *performance studies* ne se penchent que très rarement, à l'exception de l'étude du domaine spécifique de la poésie orale<sup>77</sup>. Pour ce type de pratique, le texte est performé par la voix et les gestes du poète-performeur dans un contexte public; or, dans l'analyse d'une telle performance, le matériau textuel proprement dit (qui, dans une perspective ethnologique de la poésie orale, peut relever autant du conte, de l'épopée, de la légende, de la prière, de l'incantation, de la chanson, du récit, du discours que du poème) m'apparaît fort négligé, éclipsé par l'attention portée à la situation de performance et au dispositif spectaculaire déployé. Dans d'autres cas, notamment en l'absence de tradition écrite ou dans le cas de performances non-documentées (enregistrées ou filmées par exemple), le texte laisse si peu de traces concrètes que les études se penchant sur le sujet n'ont qu'effectivement très peu de littérature à commenter *a posteriori*. Il est décevant à cet égard de constater que des ouvrages abondamment documentés tels *Introduction à la poésie orale* de Paul Zumthor ne transcrivent à peu près aucun des poèmes provenant des performances qui sont analysées. Mais le domaine de la poésie orale est riche en observations et questionnements quant aux rapports du texte avec ses formes

---

<sup>77</sup> Au sujet de la poésie orale, voir notamment Charles Bernstein [dir.], *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York & Oxford, Oxford University Press, 1998, 390 pages; Ruth Finnegan, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Indiana University Press, First Midland Book Edition, 1992, 287 pages; John Miles Foley, *How to Read an Oral Poem*, Chicago, University of Illinois Press, 2002, 257 pages; Peter Middleton, *Distant Reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005, 241 pages; Peter Middleton, «How to Read a Reading of a Written Poem», *Oral Tradition*, 2005, vol. 20, no. 1, p. 7-24; Douglas Oliver, *Poetry and Narrative in Performance*, New York, St. Martin's Press, 1989, 189 pages; Lesley Wheeler, *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920's to the Present*, Ithaca & London, Cornell University Press, 2008, 235 pages et Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1983, 313 pages.

matérielles en contexte de performance, lesquelles recourent de multiples aspects liés à la voix (phonologie, rythme, prosodie), aux gestes du corps (qui interpellent la danse, le théâtre, le mime, voire le sport) et à l'espace de la performance (à savoir, principalement, son lieu, son contexte historique, culturel et institutionnel, et son rapport avec l'auditoire).

Pour en revenir au texte littéraire, écrit et considéré indépendamment de ses formes matérielles, il y a lieu de se demander, comme Schechner nous y invite, s'il est envisageable sous l'angle du performatif. Comment peut-on, en d'autres termes, penser le texte littéraire en fonction de ce qu'il accomplit concrètement? Si les théories de la réception littéraire et sur l'acte de lecture viennent immédiatement en tête, force est de constater que les *performance studies* et les théories développées par Wolfgang Iser, Umberto Eco et Stanley Fish, notamment, forment un non-lieu épistémologique : Schechner ne cite en effet aucun de ces théoriciens, alors que Carlson ne mentionne que brièvement Eco et Fish, tout en omettant tout à fait Iser. Manifestement, les *performance studies* n'ont pas emboîté le pas aux travaux sur les questions d'esthétique et d'interprétation du texte littéraire. Raison en est que les *performance studies*, sur le plan de l'histoire des idées, se sont distancées des théories du langage et de la sémiotique en empruntant de plain-pied le virage post-structuraliste qui a adressé à la linguistique une importante critique quant au fondement même de l'idée sémiotique d'un signe tenant lieu d'une réalité absente, substitution représentative à laquelle Jean-François Lyotard

et Jacques Derrida, entre autres, s'opposaient : «Generally speaking, poststructuralist theorists found this absent ground of meaning philosophically unacceptable, insisting that all positions were relative, shifting, and negotiable<sup>78</sup>.» Déconstruisant la stabilité structurelle du binarisme saussurien signifiant/signifié, le post-structuralisme jette sur la production de sens un regard pluriel inscrit dans une dynamique mouvante entre le texte et son lecteur. Ce même virage conceptuel est aux sources du schisme de la performance avec le théâtre que j'évoquais plus haut, rupture ainsi départagée par Josette Féral :

Theatre, Féral suggested, was based upon the semiotic, built of representation, of signs of an absent grounding reality, while performance deconstructed the semiotic codes of theatre, creating a dynamic of «flows of desire» operating in a *living present*<sup>79</sup>.

Une décennie plus tard, les études théâtrales allaient elles aussi s'éloigner de la linguistique austinienne, notamment à la lumière des travaux de Eli Rozik au sujet de la relation des actes de langage au théâtre avec l'action :

Rozik has suggested that theatrical speech acts should be considered as verbal indexes of actions, an index being a sign which, according to [Charles] Peirce, signifies «by virtue of contiguity, particularly, a part-whole relationship. Given this «part-whole» relationship, speech acts should not be analyzed as if they were self-contained units (which speech act theory, despite its interest in context, has tended to do), but rather in terms of the complex actions of which they are a part. [...] *When speech acts are considered in terms of their force, Rozik argues, they become better understood, despite their use of language, as part of a different set of human*

---

<sup>78</sup> Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, op. cit., p. 57.

<sup>79</sup> *Id.*, se référant à Josette Féral, «*Performance and Theatricality : The Subject Demystified*», *Modern Drama*, 1982, vol. 25, no. 1, p. 170-181. [Je souligne.]

*phenomena*. Functionally speaking, «they are not part of language, but a part of action.»<sup>80</sup>

Un présent vivant, chez Féral, un énoncé qui convoque des phénomènes autres que le langage, chez Rozik, une insistance commune sur une dynamique de l'action : voilà bien un vocabulaire du performatif, qui rappelle son mouvement essentiel, son enjeu. Pour conjuguer l'instabilité inhérente de ce principe avec le texte littéraire, il nous faut concevoir un texte qui ne soit pleinement signifiant qu'au sein d'une telle dynamique, au moyen d'un dispositif qui soit à la fois le contenu et le vecteur même d'une action sur le lecteur et sur le monde. Penser au texte dans une perspective *immédiate*, décloisonnée vis-à-vis son support matériel et son contexte extralinguistique, porteur de sens dans et par cet espace autour de lui.

Écrivant ceci, je repense à mes premières lectures de Sade, à mes émotions de lecteur adolescent et à l'impression inédite de tenir entre mes mains quelque chose de *mal*, un livre si irrésistiblement puissant qu'il pouvait être dangereux, comme cette «voix du vide» qui attire vers le gouffre que je découvrais chez Kundera à la même époque<sup>81</sup>. Je me souviens également de mes recherches subséquentes pour découvrir, sans trop de surprise, la répulsion généralisée dans la réception

---

<sup>80</sup> Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, *op. cit.*, p. 72 [je souligne], qui précise également : «This shift in focus from speech to act characterizes Rozik's approach, and moves him away from linguistic theorists like Austin and [John R.] Seale and literary theorists like Fish and [Elias] Rivers toward action theorists like Teun van Dijk, Geoffrey Leech and Stephen Levinson.»

<sup>81</sup> «Le vertige c'est autre chose que la peur de tomber. C'est la voix du vide au dessous de nous qui nous attire et nous envoûte, le désir de chute dont nous nous défendons ensuite avec effroi.» : Milan Kundera, *L'insoutenable légèreté de l'être*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1984, 460 pages.

critique de *Justine* et je réfléchis aujourd'hui au fait que celle-ci confondait dans son abjection, un peu comme moi deux cents ans plus tard, le texte et le livre en soi («Il est difficile de ne pas fermer souvent le livre de dégoût et d'indignation», pouvait-on lire dans un article paru en 1792), comme si le texte parvenait à toucher l'intégrité physique du lecteur et menaçait ainsi de le souiller, de le violer; or, n'est-ce pas justement ce que le texte de Sade cherchait à accomplir?

Une telle agression physique par le langage écrit me semble s'approcher d'une dynamique performative. Dans cette logique, il est possible de penser à une autre forme d'attaque performative littéraire, à savoir l'invective qui, même écrite, même fictive, performe une agression, acte de langage intéressant du fait qu'on ne peut en dissocier le contenu textuel du dispositif mis en œuvre pour viser et atteindre un destinataire.

Marie-Hélène Larochelle s'est intéressé au performatif de l'invective dans le roman, à ces «gros mots», violents, insultants qui, énoncés par les personnages ou le narrateur d'une œuvre de fiction, agissent sur le lecteur. Elle s'est penchée sur les conditions d'effectivité de l'invective, en suggérant que la portée de celle-ci «naît [...] du désir de voir changer les stratégies d'adresse de la fiction<sup>82</sup>.» C'est dans cette perspective que, posant l'invective comme un agir verbal qui repose sur l'idée d'un mouvement, d'une trajectoire, d'une communication, Larochelle la conçoit

---

<sup>82</sup> Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective romanesque. L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Montréal, XYZ Éditeur, coll. «Théorie et littérature», 2008, p. 207.

comme une performance, en ce qu'elle «participe d'un événement, comportant une phase explosive dont le déroulement même représente l'action. [...] Son dire est tout entier au service de l'événement agressif<sup>83</sup>».

Larochelle note cependant qu'à l'écrit, cet événement comporte une distance irréductible entre son énonciation et sa réception, ce qui explique son choix d'utiliser le terme d'*invectif*, afin de prendre «le relais du performatif pour respecter davantage les qualités spectaculaires du littéraire<sup>84</sup>». Ainsi, elle observe que «dans le romanesque, l'invective ne peut plus s'avérer une énonciation impulsive<sup>85</sup>», ce qui implique que la communication de la violence, dans le récit, doit emprunter des mécanismes propres à engager la subjectivité du lecteur, en particulier au moyen de diverses déclinaisons de la *mimesis*, afin que celui-ci puisse être atteint : «l'invective littéraire s'avère un échange *invectif* mimétique, représentatif d'un usage social de la violence verbale<sup>86</sup>». Si le romanesque, à l'instar du théâtral, est marqué d'une distance qui est celle située entre la représentation et le réel, Larochelle est d'avis, en revanche, que la fiction tire sa force de cette distance et génère ses effets de sens à partir de cet écart/écran qui force l'analogie.

---

<sup>83</sup> *Id.*, p. 32.

<sup>84</sup> *Id.*, p. 33.

<sup>85</sup> *Id.*, p. 59.

<sup>86</sup> *Id.*, p. 60.

Or, avec l'invective, cette distance est précisément celle de sa violence et de son effectivité au cœur d'une «communication risquée<sup>87</sup>» qui dépend de multiples compétences du lecteur. Larochelle conçoit ainsi l'invective comme la manifestation d'un désir de rencontre entre l'auteur/narrateur/personnage et le lecteur, rencontre toutefois indissociable du tabou social et moral à l'encontre de la violence. Ce dernier en constitue le *potentiel* agressif, situé, pour faire écho à Josette Féral, dans le «présent vivant» du lecteur. Là se trouve la charge performative qui caractérise l'invective scripturale et qui fonde la notion d'invectif, un performatif nécessairement décalé par le mode romanesque et littéraire, mais néanmoins destiné à être reçu, et dont la trajectoire et la réception en constituent l'événement, dans toutes ses potentialités lectoriales.

L'invectif partage ainsi avec le performatif une dynamique fondamentale d'échanges autour d'un énoncé dont la signification n'est pas entièrement comprise dans le langage et qui fait appel pour se réaliser à un ensemble distinct de phénomènes, dont le territoire, comme l'indiquait Rozik, est celui de l'action. Le performatif nous invite donc à considérer l'objet littéraire à la lumière d'une poétique construite de dispositifs langagiers de production de sens, tout en en examinant de près «la source, la destination, le tracé et l'onde de choc<sup>88</sup>», un mouvement, en somme, qui emprunte la potentialité de la subjectivité du lecteur pour l'intégrer au sens de l'œuvre, ouvrant la voie à une esthétique.

---

<sup>87</sup> *Id.*, p. 18.

<sup>88</sup> *Id.*, p. 18.

## 2.2 Une poétique du performatif : vers une esthétique

Q. *What does performance make?*  
A. *Performance is part of the meaning.*  
– John Miles Foley, *How to Read an Oral Poem*

Je l'ai mentionné, les *performance studies* sont apparues dans la foulée post-structuraliste d'une critique de la représentation et d'une ouverture vers un pluriel du sens produit par le lecteur. Si elles ont trouvé application dans une multitude de domaines en sciences sociales, avec l'art performance, elles ont plus spécifiquement développé un terreau fertile de réflexion tant pratique que théorique; d'une certaine manière, la théorisation progressive des pratiques d'art de la performance a fourni aux *performance studies* une large part de ses assises conceptuelles. Procédant de ce que Jerome Rothenberg nomme «a new sense of function in art, in which the value of a work isn't inherent in its formal or aesthetic characteristics – its shape or its complexity or simplicity as an object – but in what it does<sup>89</sup>», l'art de la performance se présente comme la pratique artistique postmoderne par excellence, déstabilisante, d'une part, par son hybridité médiatique, le flou de ses frontières dans son rapport au temps et à l'espace et son insaisissabilité en tant qu'objet institutionnalisable et commercialisable et, d'autre part, échappant à la généralisation en tant que pratique foncièrement singulière, non-reproductible, évanescence : «Tout indique une tendance à l'infinitésimal, à la

---

<sup>89</sup> Jerome Rothenberg, «New Models, New Visions : Some Notes Toward a Poetics of Performance» dans Michel Benamou et Charles Caramello [dir.], *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press Inc., coll. «Theories of contemporary culture v. 1», 1977, p. 14.

non-totalisation, aux micro-situations, au singulier<sup>90</sup>.» Sur le seul plan de sa définition générique, son métissage fondamental pose problème, ainsi que l'écrivait non sans ironie le théoricien de l'art contemporain Thierry de Duve : «s'appellerait *performance* toute forme d'art contemporain qui ne serait ni peinture ni sculpture, ni théâtre, ni danse, ni musique, ni pantomime, ni narration, ni même *happening*, tout en empruntant plus ou moins à ces formes diverses<sup>91</sup>.»

Avec, bien en tête, l'avertissement de Richard Schechner au sujet du terrain glissant que constitue l'étude de la performance («Any semiotics of performance must start from, and always stand unsteadily on, these unstable slippery bases<sup>92</sup>»), j'en synthétiserai ici les principaux paramètres d'effectuation qui m'apparaissent pouvoir se découper en trois aspects, qui balisent une poétique du performatif, à savoir a) l'attention portée aux processus, b) la dynamique d'échanges et c) la potentialité du sens, qui non seulement participent tous d'un mouvement constant, mais témoignent également d'une porosité de frontières conceptuelles.

#### a) Processus et éphémérité

---

<sup>90</sup> Birgit Pelzer, «La performance ou l'intégrale des équivoques», dans Chantal Pontbriand [dir.], *Performance, text(e)s & documents*, Actes du colloque «Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme», Montréal, Parachute, 1981, p. 31.

<sup>91</sup> Thierry de Duve, «La performance hic et nunc», dans Chantal Pontbriand [dir.], *Performance, text(e)s & documents*, Actes du colloque «Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme», Montréal, Parachute, 1981, p. 18 [italiques dans l'original].

<sup>92</sup> Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. xix.

*Hic et nunc*, ici et maintenant, espace et temps : «Le minimum que l'on puisse dire de la performance [...] c'est qu'elle est un "faire". Et qui plus est : un faire déclaratif de lui-même en tant que faire<sup>93</sup>.» S'il m'apparaît juste que la performance puisse être réduite à un *faire* sans l'évider, on touche cependant là à une dimension radicalement ouverte de son concept, en ce qu'un faire infinitif et sans transitivité obligée (*faire quoi?*) s'oppose à la finitude de ce qui est fait et, à plus forte raison, à son produit réifié, à l'œuvre d'art en tant qu'objet produit, artéfact historique monnayable et fétichisé par les institutions qui lui accordent légitimité et valeur. Une œuvre de l'ici et maintenant échappe nécessairement au passé et au futur, à l'Histoire et aux musées, même si elle rejoue une action appartenant au passé, en transit dans un présent qui gère seul sa durée et établit ses propres conditions d'auto-obsolence. En art de la performance, Richard Schechner réfère à cette présence dans le moment par le terme difficilement traduisible «*actual*<sup>94</sup>» – un immédiat? –, à savoir un certain type d'évènement qui souligne expressément son inscription dans le présent, situation frontière entre le réel et le mimétique, analogue à une situation théâtrale, entendue dans la perspective ethnologique large du «gathering – performing – dispersing<sup>95</sup>», qui prévaut autant lors d'un rituel tribal

---

<sup>93</sup> Birgit Pelzer, «La performance ou l'intégrale des équivoques», *op. cit.*, p. 28.

<sup>94</sup> Selon Richard Schechner :

An actual has five basic qualities, and each is found both in our own actuals and those of tribal people: 1) process, something happens here and now; 2) consequential, irremediable, and irrevocable acts, exchanges, or situations; 3) contest, something is at stake for the performers and often the spectators; 4) initiation, a change of status for participants; 5) space is used concretely and organically.

Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 46.

<sup>95</sup> «The pattern of gathering, performing, and dispersing is a specifically theatrical pattern.» Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 176.

commandé par un événement du calendrier lunaire que lors de la première d'une comédie musicale à Broadway.

Que *fait* une telle situation de performance, ce «*actual*», dans cette même perspective ethnologique, sinon accomplir une transformation? Qu'il s'agisse d'une cérémonie, d'une pièce de théâtre, d'un événement sportif ou d'un procès, leur performance entraîne des effets réels et durables, d'intensité variable selon le degré de ritualisation et d'adhésion, sur la communauté d'individus impliqués et sur le monde. Schechner rappelle d'ailleurs à cet égard que l'ambition d'élever le théâtre au rang de rituel – chez Antonin Artaud, notamment – n'est autre qu'une volonté de transformer les gens par celui-ci<sup>96</sup>. Ce pouvoir du théâtre, de l'art de la performance et du performatif en général, Schechner le nomme «*transformance*» et peut se résumer par l'affirmation que «ce qui précède et ce qui suit la performance diffèrent<sup>97</sup>.» Cette transformation par la performance est intimement liée à la notion d'*actual*, à cette tension entre le réel et une action du réel rejouée, dans un présent en temps réel partagé par le performeur et le spectateur/observateur selon que ce dernier se sent impliqué ou non dans ce qui se déroule autour de lui, une dynamique schechnerienne que Marvin Carlson synthétise ainsi :

According to Schechner, an «*actual*» happens «*here and now*», makes any references to past events present, involves consequential, irrevocable acts in concrete space, and results in its participants experiencing some change in status and

---

<sup>96</sup> Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 56.

<sup>97</sup> Jonathan Lamy, «*Transformance*», dans Michaël La Chance et Richard Martel [dir.], *Index du performatif*, Québec, Éditions Intervention, 2013, p. 30.

therefore recognizing that they have something important at stake in the event<sup>98</sup>.

Bien que la transformation qui s'opère puisse être durable, le corollaire à cette inscription dans un présent est l'éphémérité de la performance. De fait, l'action performée dans un ici et maintenant est entièrement tournée vers son actualité et n'a d'autre finalité objectale que son déroulement, sa production continue dans un contexte donné. Et si j'ai passablement insisté sur le présent de la performance – son *maintenant* –, il ne faut pas négliger l'importance de son environnement physique – son *ici* – et, par extension, géographique, culturel et historique, au sein duquel sont réunis des spectateurs ou observateurs dont la présence même est partie prenante de l'*actual*. La performance évolue donc au cœur d'une situation éphémère où les conditions mêmes de la production du sens de l'œuvre font aussi partie de l'œuvre ou, formulé autrement : «[e]n modifiant les conditions unilatérales de réception, en mettant en jeu le sujet interprétant, la performance rend explicites les conditions de perception de l'œuvre d'art<sup>99</sup>». Cette configuration du sens qui s'inscrit et se matérialise dans le cours de la production de l'œuvre devant et avec le spectateur/observateur se rapproche de l'esthétique relationnelle qui s'attache aux «relations interhumaines [que les œuvres] figurent, produisent ou suscitent<sup>100</sup>» : art de la performance, art *in situ*, manœuvre<sup>101</sup> et installation sont dans cette

---

<sup>98</sup> Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, *op. cit.*, p. 49.

<sup>99</sup> Chantal Pontbriand, «Introduction», *Performance, text(e)s & documents*, *op. cit.*, p. 6.

<sup>100</sup> Nicolas Bourriaud, *Esthétique relationnelle*, *op. cit.*, p. 117.

<sup>101</sup> Paul Couillard, «Manœuvre», dans Michaël La Chance et Richard Martel [dir.], *Index du performatif*, *op. cit.*, p. 18 :

optique autant de pratiques ouvertes qui intègrent à leurs significations possibles leur relation avec les spectateurs, observateurs et/ou participants dont la présence et les réactions, dans toute leur imprévisibilité, sont immédiatement et entièrement intégrées à l'œuvre, construite en temps réel dans un contexte situationnel spécifique, voire unique.

#### b) Dynamique d'échanges et de co-présences

Au cœur de l'*actual* s'engage une dynamique d'échanges, de transactions avec l'environnement qui accueille la performance et que cette dernière accueille tout à la fois. Cette relation ouverte de la performance avec son milieu se manifeste entre autres par le lien direct et sans médiation que le performeur entretient avec le spectateur/observateur, partageant avec lui, avec plus ou moins de succès, une qualité de présence, dans une perspective équivalente à l'expérience esthétique proposée par certaines œuvres-installations issues d'un courant d'art minimaliste au tournant des années soixante-dix dont Thierry de Duve rend compte :

---

Avec la manœuvre, l'art abandonne ses structures traditionnelles de production et de diffusion (ateliers, musées, galeries), alors que l'artiste assume le rôle d'un instigateur social qui infiltre la vie quotidienne. Ce n'est pas seulement la notion d'art *in situ* qui se déploie dans les rues publiques ou les résidences privées; ce n'est pas non plus simplement la reconnaissance d'une «esthétique relationnelle» qui glorifie l'interaction sociale comme nouvelle modalité du spectaculaire. Il s'agit plutôt de l'avènement d'un art qui s'introduit dans les comportements quotidiens, réclamant l'action sociale elle-même comme un matériau. Une manœuvre est une situation initiée par un artiste qui se déploie dans le temps et l'espace, construite comme un processus collectif qui empêche l'artiste de contrôler son résultat ultime.

L'intérêt chez des sculpteurs comme Robert Morris, Larry Bell ou Tony Smith (ce dernier dans son *six foot-cube* [intitulé *Die*]) pour les «structures primaires» marque le transfert d'une conception de l'œuvre en tant qu'objet vers l'œuvre en tant qu'*installation* impliquant la mise en situation du spectateur. [...] le sujet-spectateur n'est pas seulement face à un objet, il est incorporé à une situation dans laquelle il fait pièce au même titre que l'objet. Lorsqu'il se déplace autour d'une sculpture aussi obstinément identique sous toutes ses faces qu'un cube, ce dernier le renvoie à la perception de son propre déplacement, à un devenir-autre continu et sans retour, du simple fait que son corps n'occupe pas deux fois le même espace dans le même temps<sup>102</sup>.

L'apparition, avec *18 Happenings in 6 Parts* orchestré par Allan Kaprow en 1959, de la pratique du *happening* est une autre manifestation du rapport quintessentiel entre la performance et le public. Si le terme *happening* a marqué l'imaginaire comme synonyme d'une parfaite spontanéité – ce que Kaprow avait justement voulu suggérer par le choix de ce nom («it just happens to happen<sup>103</sup>») –, Carlson nous rappelle que les *happenings* étaient soigneusement conçus, répétés et contrôlés, mais qu'ils marquaient néanmoins une rupture cruciale avec le théâtre traditionnel par leur conception de la performance dépourvue d'une matrice théâtrale («non-matrixed performing») : «"Non-matrixed" contrasts such activity to traditional theatre, where actors perform in a "matrix" provided by a fictional character and surroundings. [...] it seeks the purely performative, removed from the referential<sup>104</sup>.» Dans la même foulée d'éclatement du paradigme théâtral, conjuguée à l'exploration de possibilités d'une démocratisation totale de l'art, le *happening* a

---

<sup>102</sup> Thierry de Duve, «La performance hic et nunc», *op. cit.*, p. 22.

<sup>103</sup> Michael Kirby, *Happenings : An Illustrated Anthology*, New York, Oxford University Press, 1965, p. 47.

<sup>104</sup> Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, *op. cit.*, p. 105.

éliminé la frontière entre producteur et spectateur (ou «doer and viewer<sup>105</sup>»), en invitant ces derniers – ou en les y contraignant – à participer à l'œuvre dans une dynamique de co-création, faisant infléchir du même coup le statut de l'artiste de «créateur» à «instigateur» de l'œuvre.

L'esthétique du performatif met ainsi en évidence un phénomène crucial de co-présence du producteur et du spectateur/observateur qui participent conjointement et selon des rôles complémentaires à la construction du sens de l'œuvre<sup>106</sup>. Cette co-présence se ramène fondamentalement à celle des corps – rappelons-nous l'expérience du cube de Tony Smith –, de présences physiques mises en relation et porteuses non seulement de l'événement de la performance, mais également du sens de l'œuvre performée.

---

<sup>105</sup> Jerome Rothenberg, «New Models, New Visions : Some Notes Toward a Poetics of Performance», *op. cit.*, p. 14.

<sup>106</sup> Le couple performeur-spectateur n'est cependant pas la seule entité duelle que le performatif configure, puisque le premier spectateur d'une performance est l'artiste lui-même. Plus encore, le performatif, selon Carlson, serait toujours accompagné d'une conscience du double, selon laquelle l'action se réalise à travers une comparaison mentale avec un modèle potentiel de l'action, idéalisé ou contenu en mémoire (Marvin Carlson, *Performance. A Critical Introduction*, *op. cit.*, p. 5). Cette idée se rattache à la fois à la pensée derridienne à l'effet que toute énonciation procède de la réitération d'un modèle antérieur d'énoncé ou d'action et au concept de «*restored behavior*» développé par Richard Schechner, un processus de modélisation et de répétition d'un comportement antérieur à l'œuvre dans toute performance, concept lui-même forgé à partir, notamment, de la notion de «*keying*» chez Goffman et de celle du «*acting out*» en psychanalyse (répétition compulsive des conflits sans prise en compte de l'expérience du passé). Au sujet des «*restored behaviors*», Schechner précise :

The habits, rituals, and routines of life are restored behaviors. [...] Restored behaviors can be of long duration as in ritual performances or of short duration as in fleeting gestures such as waving goodbye. [...] To put it in personal terms, restored behavior is «me behaving as if I were someone else,» or «as I am told to do,» or «as I have learned.» Even if I feel myself wholly to be myself, acting independently, only a little investigating reveals that the units of behavior that comprise «me» were not invented by «me.»

Richard Schechner, *Performance studies*, *op. cit.*, p. 34.

### c) Potentialité et continuum

Lorsqu'une brèche dans une convention sociale survient au sein d'une communauté d'individus, provoquant une crise (de mineure à diplomatique), s'ouvre selon Victor Turner un espace de liminalité, un état de seuil où le mode «indicatif» des activités prosaïques cède à un mode «subjonctif» de potentialités. À l'intérieur de cet espace liminal, des idées, des mots, des symboles sont joués et rejoués afin de parvenir à un rétablissement de la situation, une performance, en somme, qui sert de transition entre deux états d'activité culturelle conventionnelle<sup>107</sup>. Ce qui intéresse les théoriciens de *performance studies* dans les travaux de Turner, on le devine, c'est cet interstice performatif en tant qu'espace de négociation, mais surtout de jeu, un espace de chaos fertile et de potentiel créatif : «Liminality can perhaps be described as fructile chaos, a fertile nothingness, a storehouse of possibilities, not by any means a random assemblage but a striving after news forms and structure<sup>108</sup>.» Dans cette veine, les «performances liminales» auxquelles Susan Broadhurst, notamment, s'est intéressée font preuve d'une grande hybridation intersémiotique :

---

<sup>107</sup> Voir notamment Victor Turner, *The Anthropology of Performance*, New York, Performing Arts Journal Publications, 1986, 185 pages et Victor Turner, «Frame, Flow and Reflection : Ritual and Drama as Public Liminality» dans Michel Benamou et Charles Caramello [dir.], *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press Inc., coll. «Theories of contemporary culture v. 1», 1977, p. 33-55.

<sup>108</sup> Victor Turner, «Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?», *Anthropology of Experience*, Tucson, University of Arizona, 1985, p. 291-301.

A central characteristic is the utilization of the latest developments in media technology, which has led to increased creative possibilities. Other quasi-generic traits are experimentation, heterogeneity, innovation, marginality, a pursuit of the almost chthonic and an emphasis on the intersemiotic: that is, a signifying practice which involves such non-linguistic modes as those provided by the corporeal gesta, certain performances becoming «a writing of the body itself» [Derrida]<sup>109</sup>.

Cette potentialité subjonctive du liminal, intimement liée à la libération des affects et désirs, fait donc fi de toute frontière disciplinaire, flux libidinal circulant librement à travers le corps et l'espace et le temps, sans tenter d'en focaliser un sens vers un cadre régi par des formes disciplinaires, ainsi que le rappelle Féral :

Having become the point of passage for energy flows – gestural, vocal, libidinal, etc. – that traverse him without ever standing still in a fixed meaning or representation, [the performer] plays at putting those flows to work and seizing networks. The gestures that he carries out lead to nothing if not to the flow of the desire that sets them in motion. This response proves once again that a performance means nothing and aims for no single, specific meaning, but attempts instead to reveal places of passage [...] <sup>110</sup>.

L'art de la performance s'inscrit ainsi dans une dynamique intermédiaire à l'intérieur de laquelle la potentialité subjonctive du sens peut advenir. Dès ses premiers balbutiements théoriques par Dick Higgins<sup>111</sup>, l'art de la performance distinguait multidisciplinarité et ce qu'il nommait «intermédia», à savoir une intégration complète de diverses composantes sémiotiques «en un ensemble unifié

---

<sup>109</sup> Susan Broadhurst, *Liminal Acts, A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, London, Bloomsbury Publishing, 1999, p. 1.

<sup>110</sup> Josette Féral, «*Performance and Theatricality : The Subject Demystified*», p. 174.

<sup>111</sup> L'un des fondateurs du collectif américain Fluxus.

n'autorisant aucune forme de lecture différenciée<sup>112</sup>». Cette circulation horizontale s'oppose dès lors à toute forme de hiérarchisation des matériaux, pratiques et genres artistiques («there is a continuum, rather than a barrier, between music and noise; between poetry and prose [...]; between dance and normal locomotion [...], etc.<sup>113</sup>») et, plus encore, à la frontière entre art et non-art (pensons à la musique concrète, au ready-made), entre l'art et la vie : «In art, as in nature, things are born, they grow, they flourish, they decline, they die<sup>114</sup>.»

À plus forte raison, la frontière entre le performeur et le spectateur s'en trouve également abolie, ces présences, comme nous l'avons vu, se fondant en un même espace de sens performatif, sur lequel repose une poétique de la corporalité partagée s'ouvrant sur une esthétique, par l'expérience nécessaire du spectateur/participant qui s'inscrit dans le cours de production de l'œuvre. Le performatif se configure ainsi selon un mode mouvant d'échanges inscrits dans un présent qui fait valoir chacune de ses composantes sémiotiques à travers l'indifférenciation de leur instantanéité et par une complète simultanéité perceptive pour le regard, l'audition, le toucher et l'olfaction, présence concrète et entière du corps en relation avec l'évènement.

---

<sup>112</sup> Giovanni Fontana, «Intermédia», dans Michaël La Chance et Richard Martel [dir.], *Index du performatif*, *op. cit.*, p. 15.

<sup>113</sup> Jerome Rothenberg, *op. cit.*, p. 13.

<sup>114</sup> Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 28.

## 2.3 Le corps du texte : efforts et affects de lecture

*La pensée se fait dans la bouche.*  
– Tristan Tzara, *Sept manifestes dada*

J'ai évoqué plus haut les travaux de l'historien de la littérature Paul Zumthor sur la poésie orale. Un des aspects clés de ceux-ci est que Zumthor s'intéresse non seulement au contenu ethnologique de diverses manifestations de poésie oralisée, mais aussi à leur contexte de *transmission*, à savoir leur performance, moment où coïncident production et réception du texte, où performeur et spectateur partagent l'événement du poème. Cette perspective s'est ensuite élargie, avec la publication de l'ouvrage *Performance, réception, lecture* vers une volonté globale d'«[i]ntroduire dans les études littéraires la considération des perceptions sensorielles<sup>115</sup>».

Zumthor met ainsi l'accent sur un aspect négligé du rapport du lecteur au texte, à savoir sa réception sensorielle, corporelle : «quelle que soit la façon dont on est amené à remanier [...] la notion de performance, on y retrouvera toujours un élément irréductible, l'idée de la présence d'un corps<sup>116</sup>»; «[l]e mot signifie la présence concrète de participants impliqués dans cet acte de manière *immédiate*<sup>117</sup>.» S'interrogeant sur la différence entre la présence du spectateur devant une performance et l'acte de lecture, Zumthor émet l'idée, séduisante, que la lecture a en commun avec la performance un «champ déictique particulier», un

---

<sup>115</sup> Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, 1990, p. 29.

<sup>116</sup> *Id.*, p. 41-42.

<sup>117</sup> *Id.*, p. 54-55.

«*ici-moi-maintenant* jamais exactement reproductible<sup>118</sup>». La différence, dès lors, se mesurerait plutôt en degrés d'*intensité* de présence :

Dans la situation performantielle, la présence corporelle de l'auditeur et de l'interprète est présence pleine, lourde des puissances sensorielles simultanément en éveil. Dans la lecture, cette présence-là est pour ainsi dire mise entre parenthèses; mais il subsiste une présence invisible, qui est manifestation d'une autre, assez forte pour que mon adhésion à cette voix, à moi ainsi adressée par le truchement de l'écrit, engage l'ensemble de mes énergies corporelles<sup>119</sup>.

Mais l'engagement du corps varie aussi, poursuit Zumthor, selon qu'on se trouve devant une performance ou un livre; à cet égard, la distinction s'opère sur le plan de la perception oculaire, entre l'action de regarder et celle de lire. Lors de la lecture, en effet, «l'action visuelle s'oriente d'emblée vers le déchiffrement d'un code graphique, non vers l'observation de sujets ambiants<sup>120</sup>»; le rapport au texte y serait entièrement intériorisé, par opposition à la situation de «sémiotique sauvage, dont l'efficacité [...] provient du cumul des interprétations<sup>121</sup> » propre au déroulement extérieur de la performance. Dirigée vers une intériorité, la lecture partage néanmoins avec la performance cette capacité de concrétiser quelque chose, de la faire passer «de la virtualité à l'actualité<sup>122</sup>». Cette actualité du poème, connaissance et expérience induites par le texte, est pour Zumthor «au service du vivant», fait du vivant un sujet, le met au monde dans sa relation avec l'objet<sup>123</sup>.

---

<sup>118</sup> *Id.*, p. 61.

<sup>119</sup> *Id.*, p. 75.

<sup>120</sup> *Id.*, p. 79.

<sup>121</sup> *Id.*

<sup>122</sup> *Id.*, p. 34.

<sup>123</sup> *Id.*, p. 88.

Dans le cours de ce passage, la perception de la lecture ferait appel à une mémoire du corps – une perspective analogue au *restored behavior* chez Schechner –, qui fonde la possibilité de générer des images et qui en transforme immédiatement et conséquemment la perception («Notre perception du réel est hantée par la connaissance virtuelle résultant [...] de l'accumulation mémorielle du corps<sup>124</sup>»); dans le cas de la lecture poétique, cette virtualité envahirait complètement la lecture.

Aussi intéressante soit cette idée, Zumthor ne m'apparaît pas aller assez loin dans l'examen des réponses potentielles du corps, ou du moins néglige d'aborder ces cas de lecture où une pluralité simultanée de stimuli sensoriels est exploitée, ces textes qui soumettent véritablement le regard à une «sémiotique sauvage», qui soumettent avant tout le corps du lecteur/regardeur à une expérience concrète du sens. Je m'intéresse à ce type de textes – «intersémiotiques», pour reprendre le vocabulaire des *performances liminales* que nous avons rencontrées plus haut –, qui s'adressent et à la lecture et au regard, et aux mains qui les touchent, au corps qui les encaisse, et, pourquoi pas, à l'odorat, au goût.

Pour témoigner d'une telle expérience sensorielle, Richard Schechner nous convie à un détour ethnologique par la cuisine indienne, et plus spécifiquement par la cuisine rituelle *rasa*, fondée sur une théorie (bien qu'une telle distinction entre

---

<sup>124</sup> *Id.*, p. 89.

théorie et pratique soit inopérante dans la culture indienne) de la *saveur*, expérience globale du plaisir par le corps. Schechner baptisera «*rasaesthetics*» cet emprunt analogique au *rasa* par les *performance studies* pour décrire la visée d'une expérience globale et partagée des corps du performeur et des participants d'une même performance<sup>125</sup>.

Fondamentalement, l'esthétique *rasa* participe d'une conception holistique, propre aux philosophies orientales, du rapport au corps. *Rasa* signifie en effet *saveur*, mais entendu dans une perspective large de sensations corporelles : appétit, vue des couleurs et des textures de la nourriture, perception de la chaleur des plats, sensations tactiles en approchant la nourriture vers la bouche, parfums humés, sensations savoureuses en bouche, mastication, mélange des nourritures et déglutition, jusqu'aux sensations éprouvées lors de la digestion puis l'excrétion des aliments. Les Occidentaux que nous sommes remarquent aisément qu'on se trouve avec le *rasa* devant une conception absolument non-catégorisée de l'activité de se nourrir : la simple association entre l'ingestion par la bouche et la défécation de la nourriture est susceptible de nous causer un malaise. Cette expérience d'ensemble, synesthétique et à connotation érotique évidente est aussi liée à une seconde signification du terme *rasa* :

Rasa also means «juice,» the stuff that conveys the flavor, the medium of tasting. The juices of eating originate both in the food and from the body. Saliva not only moistens food, it distributes flavors. Rasa is sensuous, proximate, experiential.

---

<sup>125</sup> Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 333-367.

Rasa is aromatic. Rasa fills space, joining the outside to the inside. Food is actively taken into the body, becomes part of the body, works from the inside<sup>126</sup>.

Cette absence de séparation entre l'intérieur et l'extérieur se heurte selon Schechner à la primauté occidentale de la perception oculaire dans la cognition et la rationalisation de l'expérience esthétique, une mise à distance qui se manifeste notamment dans les fondements aristotéliens du théâtre. Une performance d'esthétique *rasa* joue sur ce continuum sensoriel constant, dans un espace proprement liminal qui brouille la frontière avec les spectateurs et interroge la théâtralité occidentale traditionnelle<sup>127</sup>, mais qui permet aussi d'explorer le corps dans toute la porosité de ses frontières internes et avec le monde, d'en questionner, comme le souligne Schechner au sujet de certains courants d'art performance, la sexualité, la maladie, l'excrémentiel, le mouillé et l'odorant. Ce type de performances, écrit-il, doit être étudié en termes de «*rasaesthetics*» : «That means paying attention to the increasing appetite for arts that engage visceral arousal and experience; performances that insist on sharing experiences with partakers and participants; works that try to evoke both terror and celebration<sup>128</sup>.»

J'aimerais, dans cette perspective, porter mon attention sur des textes qui déplacent la focalisation habituelle de la lecture vers une sensorialité démultipliée et

---

<sup>126</sup> *Id.*, p. 337.

<sup>127</sup> «*Orthodox western performing arts remain invested in keeping performers separated from receivers. Stages are elevated; curtains mark a boundary; spectators are fixed in their seats.*» *Id.*, p. 357.

<sup>128</sup> *Id.*, p. 358.

simultanée du corps, sur des ouvrages, donc, qui se regardent et se manipulent au moins autant qu'ils se lisent, et dont le sens pourrait émaner de ce jeu intermédial, au cœur d'une liminalité ouverte entre le livre, ses composantes et le lecteur. Dans son étude sur le livre illustré, l'historienne du livre Silvie Bernier s'est intéressée aux rapports intersémiotiques entre le texte et l'image et a montré que celui-ci peut être complexifié par de multiples interférences : «La présence simultanée de deux systèmes de signes multiplie les messages et les interférences. Le livre illustré laisse ainsi entendre un concert de voix, parfois dissonantes<sup>129</sup>.» Son ouvrage propose ainsi, en amorce à ses analyses, une théorie du livre illustré qui met en évidence le caractère intersémiotique du travail éditorial qui préside au livre illustré – la notion d'intersémiotique étant empruntée à Jakobson et référant au passage d'un système de signes linguistiques à un système de signes non-linguistiques – et envisage dans cette perspective le livre illustré «comme un grand texte composé de deux sous-textes : le sous-texte verbal (roman, poèmes, titres ou légendes) et le sous-texte pictural (illustrations, lettrines, culs-de-lampe)<sup>130</sup>.» Ces deux composantes entretiennent entre eux une relation hiérarchique qui peut fluctuer, mais Bernier note qu'il importe «de reconnaître l'autonomie de l'illustration dans la production de sens<sup>131</sup>». Toutefois, elle rappelle que tout système visuel doit avoir recours au linguistique s'il veut communiquer du sens; le verbal intervient ainsi dans tout système sémiologique, doté, au contraire du visuel, d'une secondarité

---

<sup>129</sup> Silvie Bernier, *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 1990, coll. «Vie des lettres québécoises», p. 62.

<sup>130</sup> *Id.*, p. 31. Bernier emprunte ce modèle aux travaux de I. Lotman et B. Gasparov, «Rhétorique du non-verbal», *revue d'esthétique*, nos. 1-2, 1979, p. 80.

<sup>131</sup> *Id.*, p. 20.

métalinguistique qui lui permet de parler de lui-même. Le visuel, ou le «langage-objet de l'image<sup>132</sup>», relève du domaine des perceptions sensorielles, tandis que le langage verbal amène l'image vers une signification possible.

La binarité de la terminologie sous-texte verbal/sous-texte pictural, bien qu'à même de décrire un grand éventail de rapports possibles entre eux, m'apparaît toutefois ne pouvoir expliquer que partiellement certains cas limites, et Bernier semble en avoir conscience lorsqu'elle aborde *Images apprivoisées* de Roland Giguère. Le recueil, on l'a vu, explore le rapport du texte poétique avec la polysémie intrinsèque des images trouvées et réunies par Giguère. Occupant un espace concurrent et équivalent sur le plan de la présence visuelle, les deux sous-textes sont parfaitement indifférenciés dans leur hiérarchisation. Face à cette dynamique insoluble, Bernier ne peut que constater que «Giguère perturbe le rapport analogique habituel entre le signifié du texte et le figuré de l'image<sup>133</sup>», interprétation grandement limitée par l'absence de prise en compte d'une dimension distincte où m'apparaît se *jouer* réellement le livre, située entre les deux sous-textes, là où texte et images s'apprivoisent. C'est en cela que l'ouvrage est dit conceptuel : à la manière de la sculpture minimaliste dont la potentialité se joue dans sa relation avec l'observateur, *Images apprivoisées* se joue au cœur de la relation du texte avec l'image, dans une zone qui a toutes les caractéristiques d'un espace liminal.

---

<sup>132</sup> *Id.*, p. 30.

<sup>133</sup> *Id.*, p. 276.

Il existe bien d'autres cas d'intrication plus forte du texte et des composantes visuelles qui mettraient à mal le modèle de Bernier, à commencer par le livre d'artiste qui se présente à travers une complète «indissociation entre le sujet du livre et son mode de présentation livresque, entre la signification et la manifestation<sup>134</sup>». Il m'apparaît indispensable de considérer cet espace interstitiel où se joue l'événement du sens du livre parmi toutes ses composantes et duquel le lecteur est partie prenante. Je propose de nommer *sous-texte sensible* ce lieu où se joue l'expérience du poétique, situé entre le livre et le lecteur, entre l'organisation matérielle, visuelle et typographique des pages et les sens du lecteur. C'est dans toute la potentialité dynamique de ce sous-texte sensible que se configurent les conditions mêmes de la réception du texte par son lecteur, générant un ethos de lecture foncièrement singulier, non reproductible et formé d'une multitude d'affects et percepts qui circulent dans la relation physique que le lecteur entretient avec le livre. Espace liminal, le sous-texte sensible de l'œuvre en serait la texture physique, avec laquelle tout lecteur entre nécessairement en relation, de manière intime, circonstancielle, culturelle et historique : le sous-texte sensible s'étend ainsi en-dehors des limites physiques du livre, à travers le corps du lecteur.

De même qu'une parole murmurée à l'oreille est indissociable de la sensation physique et du contexte confidentiel qui l'accompagnent, certains livres provoquent une expérience physique et relationnelle qu'il serait inconcevable de ne pas intégrer

---

<sup>134</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place, 1997, p. 51.

au processus de construction du sens de l'œuvre. Cette *réaction* du corps n'appartient strictement ni au texte ni aux formes visuelles, mais plutôt à un «ici et maintenant» aussi instable que crucial.

\*  
\* \*

Établissant un parallèle entre un poème lu par son auteur devant un public et un poème aux formes visuelles affirmées, Johanna Drucker conclut, à l'instar de Paul Zumthor, que les deux expériences esthétiques ne diffèrent qu'en termes d'intensité de présence. À la «présence résonnante» du poète et aux qualités de sa voix se substitue une autre satisfaction, soit celle de regarder le poème se performer visuellement, «the possibility of staring at the word, the work, and elucidating from it an effective value which may not be containable within the linguistic parameters of meaning production and yet cannot be conceived of without them<sup>135</sup>.» Une expérience du poème, en somme, qui accomplit un détour hors du linguistique mais y demeure attachée; ce détour, notons-le, s'effectue par le corps du lecteur qui regarde le texte («staring»), superposant cette expérience à la lecture proprement dite du texte.

Un texte écrit, un livre ne saurait pleinement recréer une situation de pure performance lors de laquelle il y a simultanément de production et de réception du

---

<sup>135</sup> Johanna Drucker, «Visual Performance of the Poetic Text», *op. cit.*, p. 160.

texte. Marie-Hélène Larochelle nous rappelait à cet égard que le texte littéraire doit nécessairement différer sa charge, entre son énonciation par le destinataire et sa réception lectorale, mais que la mimesis propre au roman se substituait à l'auteur dans son face-à-face avec le lecteur. Zumthor écrivait pour sa part que «la lecture est la saisie d'une performance absente-présente; une saisie du langage se parlant. [...] La lecture est la perception, dans une situation transitoire et unique, de l'expression et de l'illocution ensemble<sup>136</sup>.» Pour Drucker, enfin, les stratégies visuelles et typographiques déployées par certains poèmes ont cette qualité de présence suffisante pour constituer une performance. Ces dispositifs ne peuvent être transposés ou remplacés par d'autres formes visuelles sans entraîner une perte de sens du poème et sont donc une partie intégrante de sa signification. Toutes ces conceptions du performatif du texte littéraire mettent en évidence des cas où le texte ne circule pas exclusivement par la perception lectorale, mais est mis en relation avec d'autres sensibilités qui non seulement informent la lecture, mais y incorporent également une expérience esthétique qui est, d'une part, délocalisée du seul foyer lectoral et, d'autre part, vécue de manière immédiate et simultanée. De fait, lorsqu'il est question de langage visuel, la transmission des contenus s'effectue selon un mode de surgissement simultané des structures et composantes picturales, c'est-à-dire que l'ensemble de l'information offerte au regardeur est techniquement disponible de façon instantanée, immédiate. La lecture, quant à elle, ne peut s'effectuer qu'au fil du décodage oculaire, selon un

---

<sup>136</sup> Paul Zumthor, *Performance, réception, lecture*, *op. cit.*, p. 61.

mode linéaire, porté par un rythme et une efficacité qui dépendent des compétences de chaque lecteur et du contexte de réception. Lire est une chose, regarder en est une autre; lire, regarder et ressentir tout à la fois en est encore une autre.

Au fil des prochaines pages, je me pencherai sur un corpus de livres à la facture typographique et iconographique particulièrement stimulante et qui m'apparaît indissociable des poèmes que ces recueils renferment. Ces derniers sont d'autant plus intéressants qu'ils participent d'une mouvance historique et culturelle de contestation et que, dans cette perspective, le livre, par sa délinquance, témoignait en lui-même d'une volonté de proposer une alternative idéologique à une culture jugée oppressante. Et si, comme je le montrerai, cette période historique dite de contre-culture a été animée de courants et d'actions souvent contradictoires et n'est conséquemment pas aisément synthétisable, porter un regard sur une certaine production éditoriale qui, elle, connaît une certaine homogénéité, permettra d'identifier un des foyers de manifestations culturelles qui aura contribué à construire et définir cette contre-culture.

2<sup>o</sup> partie. Poétique et performatif typographique  
du livre de contre-culture québécoise

Chapitre 3. La contre-culture par ses sources :  
difficultés épistémologiques

Avec un ensemble de données et facteurs impliqués dans le concept de «culture» aussi vaste que mouvant et, en conséquence, l'inévitable pluriel des réactions s'y opposant, il apparaît non probant de penser la contre-culture comme un régime fédérateur et homogène. À son plus petit dénominateur commun, on la rattachera, comme son nom l'indique d'emblée, à une idéologie de contestation globale d'un ordre établi.

Mais quel ordre, et quelle réponse? D'une idée de départ que l'on a colportée sans trop la mettre en cause, modelée à partir d'un certain état d'esprit associé au tournant des années 70 – un air du temps nouveau révélé au grand jour lors du *Summer of Love* québécois (qui est aussi celui d'Expo 67) qui se serait scindé en deux orientations : l'une politisée à travers les mouvances marxistes et/ou felquistes, l'autre apolitique constituée par le mouvement hippie<sup>1</sup> –, on observe rétrospectivement de cette période une prolifération de discours nettement moins convergents qu'il n'y paraissait : «Le champ contre-culturel est complexe, agité de mouvements contradictoires brisant la quasi-évidence de sa définition. Il est certes

---

<sup>1</sup> Surprenante de prime abord, l'affirmation de l'apolitisme de cette frange de la contre-culture s'explique par la désertion du terrain politique traditionnel comme lieu d'action pour générer des transformations sociales. Selon Jules Duchastel : «L'idéologie de la contre-culture représente en elle-même une stratégie de dispersion. Elle favorise la multiplicité des perspectives, des objectifs et des tactiques, refusant la lutte sur le terrain directement politique.» Jules Duchastel, «La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme», dans Nadia Assimopoulos [dir.], *La transformation du pouvoir au Québec. Actes du colloque de l'ACSALF*, Montréal, Albert Saint-Martin, 1979, p. 260.

lié à des situations qui le provoquent et à des conséquences qu'il incite, mais la protestation n'est ni univoque ni unilatérale<sup>2</sup>.»

Jules Duchastel avait déjà noté, dans sa contribution à une sociologie de la contre-culture québécoise, que cette dernière était animée d'une multiplicité de manifestations distinctes, mais «que certaines convergences peuvent être observées au niveau d'un discours idéologique en marge de ces manifestations<sup>3</sup>», une orientation qu'il proposait de nommer «tendance idéologique contre-culturelle<sup>4</sup>». De fait, si on a sans doute affirmé hâtivement que «la contre-culture non seulement propose une nouvelle vision du monde, mais ambitionne de transformer la société pour la faire correspondre à sa vision<sup>5</sup>», supposant ainsi une idéologie unifiée et une action concertée, la contre-culture a néanmoins été pensée dès ses balbutiements dans une perspective globalisante, tant dans l'identification du problème, la «société industrielle technocratique<sup>6</sup>» pointée du doigt par l'historien et sociologue Theodore Roszak, que dans sa solution, à savoir une libération d'abord individuelle puis collective par l'élargissement des consciences et des possibilités humaines. Toujours selon Duchastel, ce manque de prise stable sur le réel annonçait un inévitable dispersement de la contre-culture :

---

<sup>2</sup> Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne, *Contre-cultures!*, Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 14.

<sup>3</sup> Jules Duchastel, «La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme», *op. cit.*, p. 255.

<sup>4</sup> *Id.*

<sup>5</sup> Jean-Charles Falardeau, «Décalages et osmose entre littérature et contre-cultures», *Études littéraires*, vol. 6, no. 3, 1973, p. 374.

<sup>6</sup> Theodore Roszak, *Vers une contre-culture. Réflexion sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, 319 p.

cette prétention à fournir un principe unificateur à l'ensemble des mouvements sociaux s'est fondée sur l'opposition entre la conscience individuelle et la société opprimante. L'idéologie de la contre-culture représente en elle-même une stratégie de dispersion. Elle favorise la multiplicité des perspectives, des objectifs et des tactiques, refusant la lutte sur le terrain directement politique. En même temps qu'elle représente l'effet de dispersion réel produit par le régime général de la lutte des classes dans l'état actuel de développement du capitalisme, elle le renforce à défaut de pouvoir permettre l'articulation des luttes et une manière de les recentrer pour permettre une transformation. Cette incapacité de jouer un rôle unificateur se reflète depuis les années 70 dans la décrépitude du mouvement contre-culturel (fuites dans la drogue, vers le sectarisme, la réintégration, etc.)<sup>7</sup>.

Or, Karim Larose nous invitait récemment à réinterpréter ce constat d'échec, à embrasser ce dispersement et à penser la contre-culture comme un creuset de valeurs :

la contre-culture agit comme un creuset dans lequel se croisent des tendances diverses réunies par la conviction que le monde doit tendre vers la créativité, un élargissement de la conscience, le pluralisme, l'affirmation d'une éthique écologique, la solidarité humaine et la recherche de nouvelles façons – non réprimées – de percevoir le monde. Ces valeurs structurent, concrètement, les textes de l'époque<sup>8</sup>.

Cette relecture de la contre-culture doit néanmoins se faire en contradiction avec certaines idées émises par les acteurs mêmes de l'époque, à commencer par la revue *Mainmise*, principal relais informatif des idées et tendances contre-culturelles, principalement véhiculées à partir des États-Unis. Chez *Mainmise*, les enjeux de la contre-culture apparaissent tranchés et l'antinomie culture/contre-culture se décline

---

<sup>7</sup> Jules Duchastel, «La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme», *op. cit.*, p. 15.

<sup>8</sup> Karim Larose, «Terra incognita», *Liberté*, no. 299, printemps 2013, p. 15.

selon une axiologie de valeurs totalement polarisées par des couples tels répression/création, pensée linéaire/pensée synchronisée, rôles sociaux fragmentés/rôles sociaux intégrés et valeurs individuelles/valeurs collectives (FIGURE 9).

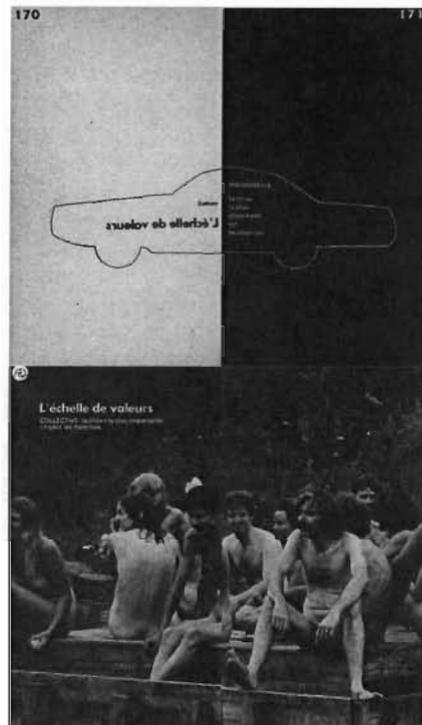


FIGURE 9.  
*Mainmise*, no. 3, 1971.

Aussi crucial que le rôle de *Mainmise* ait été dans la création de l'idée même d'un *mouvement* de contre-culture à partir de sa fondation en 1970, son hégémonie idéologique aura rapidement été l'objet de désaccords ou de nuances, en commençant par le fait que la revue se limitait, volontairement, à faire le relais informatif d'une contre-culture états-unienne vers le Québec. L'un des premiers échos en ce sens émanera de Victor-Lévy Beaulieu qui critiquait en 1973

l'incapacité de *Mainmise* de transcender son mimétisme de la contre-culture américaine :

reproduisant en grande partie, après les avoir traduits et parfois adaptés, les textes publiés aux U.S.A., les gens de *Mainmise* me paraissent avoir été incapables de québéquiser la chose, autrement dit d'intégrer toute le phénomène contre-culturel américain, d'lui donner une évolution pis un sens qui nous auraient véritablement concarnés. Beaucoup plusse qu'un phénomène, *Mainmise* reste toujours un épiphénomène qui dépend presque totalement des U.S.A. Une manière de colonialisme à rebours<sup>9</sup>.

Beaulieu milite pour une convergence des idées contre-culturelles vers un projet de transformation sociale qui échappe en effet à *Mainmise*, à savoir une nouvelle société décolonisée tirant parti de sa spécificité linguistique québécoise en Amérique. Beaulieu ajoutera du même souffle que «le français québécois est ostiquement contre-culturel, c't'évident<sup>10</sup>.»

Un autre ordre de critiques a trait aux frontières idéologiques du contre-culturel. Dans un article de 1979, Paul Chamberland rappelait combien le spectre idéologique de *Mainmise* avait été traversé d'une multitude d'idées, d'actions et de réalisations – il mentionne notamment les communes, la néo-spiritualité, l'écologie et les médias communautaires –, certaines n'émanant pas des sphères contre-culturelles proprement dites :

Il importe toutefois de ne pas figer cet ensemble de phénomènes en une fausse représentation de cohérence,

<sup>9</sup> Victor-Lévy Beaulieu, «Le Québec, sa langue pis sa contre-culture», *Études littéraires*, vol. 6, no. 3, 1973, p. 365-366.

<sup>10</sup> *Id.*, p. 366.

d'unité stable, qui n'a jamais été [celui de *Mainmise*]. Dans nombre de cas, ce qui peut apparaître comme caractéristique de la contre-culture peut, tout aussi bien, provenir de courants ou de milieux qui n'ont rien de typiquement contre-culturel et qui, parfois, s'en démarquent vigoureusement. Entre le dedans et le dehors du mouvement, on risque de ne jamais trouver de frontières nettes<sup>11</sup>.

*Mainmise* n'est pas le seul organe de la contre-culture dont on remet en question les assises conceptuelles. Une autre source ayant contribué de manière contemporaine à façonner le champ contre-culturel québécois tout en témoignant du pluralisme exacerbé le constituant est l'exposition *Québec Underground* et surtout l'ouvrage du même nom, pilotés par le commissaire et professeur d'arts visuels Yves Robillard. Le choix de Robillard de préférer le terme de culture *underground* à celui de contre-culture, aurait permis, selon lui, d'attester d'un nombre plus grand de manifestations culturelles marginales, à savoir ces pratiques qui «ont été difficilement admises sinon refusées par l'*establishment* artistique<sup>12</sup>». L'emploi du terme suppose chez Robillard une ouverture vers des pratiques qui remettent en cause les médiums traditionnels, en particulier celles qui détournent ou infiltrent les médias de communication de masse (télévision, journaux et revues traditionnels, mais Robillard pense également aux spectacles et événements

---

<sup>11</sup> Paul Chamberland, «La contre-culture au Québec», *Dossier-Québec*, Paris, Stock, 1979, p. 269-270. Par ailleurs, en anthropologie, on s'interroge sur la notion même de frontières entre les identités, notamment culturelles. Selon le philosophe Étienne Balibar, établir des frontières, c'est instituer des identités définies qui entraînent une «réduction de complexité» de ces identités : «L'idée d'une définition simple de ce qu'est une frontière est absurde par définition : car tracer une frontière c'est précisément définir un territoire, le délimiter, et ainsi enregistrer son identité ou la lui conférer, mais réciproquement définir ou identifier une frontière en général ce n'est rien d'autre que tracer une frontière.» Étienne Balibar, *La crainte des masses*, Paris, Galilée, 1997, p. 372.

<sup>12</sup> Yves Robillard [dir.], *Québec Underground. 1962-1972*, tome 1, Montréal, Éditions Médiart, 1973, p. 5.

populaires) ou encore qui contribuent à mettre en place des réseaux parallèles de diffusion, telles la presse alternative (souvent appelée *free press* aux États-Unis, et dont *Mainmise* et *Hobo-Québec* sont les prototypes québécois) et les auto-publications de type fanzine<sup>13</sup> distribuées en dehors des circuits commerciaux de l'édition. Démocratisées et para-institutionnelles, voire carrément anti-institutionnelles, ces pratiques entretiennent un lien fort avec les arts populaires, tels la chanson, la photographie, la bande dessinée (FIGURE 10), le théâtre de rue et les happenings multidisciplinaires, eux-mêmes aux prises avec des enjeux de légitimation auprès des institutions.

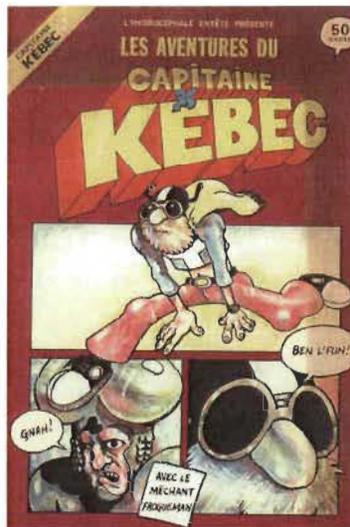


FIGURE 10.  
*Les Aventures du Capitaine Kébec*, 1972.

L'appellation *underground* aura pourtant elle aussi essuyé certaines critiques, notamment de la part de Pierre Monat, responsable de la conception graphique de l'ouvrage, qui revenait récemment sur l'entreprise :

---

<sup>13</sup> Contraction anglaise de *fan* et *magazine*, c'est-à-dire une revue conçue par des amateurs, alimentée par une philosophie du *Do it yourself* (D.I.Y.).

L'*underground* est une illusion. C'est quelques journalistes de Montréal qui affublèrent le Québec de ce qui se passait à Montréal. L'appropriation... la centralisation montréalaise de la culture... le titre de ces trois tomes aurait dû être *Montréal underground*. Il y a eu un problème de géolocalisation. Montréal était tellement hégémonique. [...]

En ce qui concerne le terme *underground*, c'était issu de la somme phénoménale d'informations que des gars comme Robillard et [Normand] Thériault avaient amassée compte tenu qu'ils étaient tous deux journalistes à *La Presse* et que tout cela n'était répertorié nulle part. Il y avait une espèce de *blackout* d'information sur des gens qui étaient en principe *underground* mais qui étaient aussi très en demande dans le micromilieu des arts visuels. Le qualificatif *underground* est peut-être une post-appellation versus ce qui se passait à New York ou sur la côte ouest américaine. [...] Le terme *underground* était un dérivatif au même titre que l'appellation valise qu'était la contre-culture<sup>14</sup>.

Robillard lui-même a concédé que le terme *underground* avait été choisi pour tenter d'opérer une synthèse de pratiques qui, ultimement, n'avait pas fait consensus :

J'ai été le premier étonné [...] à la sortie du premier tome, de constater à quel point le terme «underground» avait pu prêter à confusion. [...] J'admets avoir choisi le terme *underground* un peu par opportunisme, parce qu'il est doté d'une valeur mythique qui laisse peu de gens indifférents [...]<sup>15</sup>

Puis Robillard va étonnamment plus loin. Si l'*underground* américain évoluait, selon lui, tout à fait en marge des réseaux officiels de diffusion et de production de la culture, il en allait autrement de l'*underground* québécois. Pour lui, un examen des institutions officielles de la culture d'ici, en particulier dans les circuits de diffusion et

---

<sup>14</sup> Éric Fillion, «Vive les animaux et/ou Y'a du dehors dedans», entretien avec Pierre Monat, 4 janvier 2012, [www.horschamp.qc.ca/spip.php?article470](http://www.horschamp.qc.ca/spip.php?article470) [page consultée le 20 mai 2014].

<sup>15</sup> Yves Robillard [dir.], «Underground vs Overground ou comment s'en sortir, s'il y a lieu, ou bien y rester, en l'occurrence», *Québec Underground*, tome 3, *op. cit.*, p. 106.

de production des arts plastiques, permettait de constater que l'*underground* québécois n'était non seulement pas détaché de l'influence étatique, mais qu'il en dépendait directement :

il faut bien se rendre compte que nous ne disposons aucunement de l'appareil d'acculturation américain [...] nous n'avons même pas (à cause de notre population restreinte) la base de cette pyramide, à savoir un public acheteur prêt à soutenir une avant-garde de ses deniers. Financièrement, le milieu artistique québécois a été créé artificiellement par le Conseil des arts du Canada et le ministère des Affaires culturelles du Québec. Ce sont les gouvernements qui font vivre les artistes et les revues spécialisées<sup>16</sup>.

Dans une telle situation de dépendance, il n'est pas étonnant de rencontrer des insatisfactions émanant de l'intérieur du mouvement lorsque la contre-culture se voit récupérée par les institutions qu'elle s'applique à combattre. En principe, la contre-culture tirerait de son existence marginale, parallèle ou souterraine, voire clandestine, les conditions nécessaires de préservation de son intégrité<sup>17</sup>. D'autres plaideront qu'au contraire la contre-culture devrait s'appliquer à perturber l'ordre établi, à s'y opposer frontalement, dans une dynamique d'activisme révolutionnaire. Dans tous les cas, une contre-culture, qu'elle soit positionnée en marge d'une culture dominante ou en opposition directe avec celle-ci devrait en toute logique être affranchie des contingences émanant de l'État, notamment sur le plan du financement et de la diffusion. On peut observer une manifestation frappante d'un tel type de friction entre idéologie contre-culturelle et pouvoir dans un numéro de *Hobo-Québec* de 1974, alors que Denis Vanier s'y insurgait d'une censure

<sup>16</sup> Yves Robillard [dir.], *Québec Underground*, tome 3, *op. cit.*, p. 106.

<sup>17</sup> Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne [dir.], *Contre-cultures!*, *op. cit.*, p. 24.

pratiquée à son encontre par le périodique dont il était pourtant le codirecteur et ce, bien que le camouflage pratiqué ne m'apparaisse pas véritablement dénaturer la charge provocatrice de la photographie en question (FIGURE 11) :

Hobo-Québec refuse de publier une photo annonçant la parution du «*Clitoris de la fée des étoiles*». Craignant l'intervention, «l'équipe de soins» agit ainsi en accord tactique avec le système répressif. Il serait de tout première instance que ce journal développe une attitude précise quant à sa politique vis-à-vis l'acte criminel, l'hyperréalisme, les plaintes, l'obscénité.

Hobo-Québec exclut le jeu des terroristes, «Quand les média d'information refuseront de communiquer au public les demandes des révolutionnaires, le terrorisme s'éliminera de lui-même.» (Marcel Adam, *La Presse*, mars 74)<sup>18</sup>

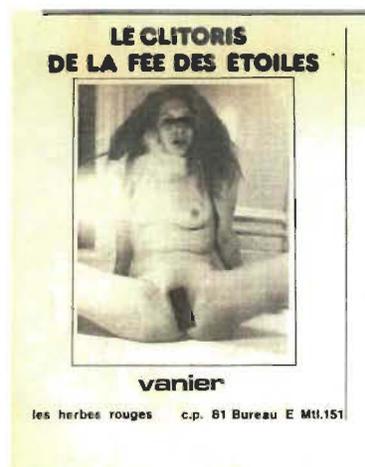


FIGURE 11.  
*Hobo-Québec*, no. 18, 1974.

*Mainmise* ne sera pas en reste avec la condamnation de Vanier :

Quand Jean *Pénélope* Basile dit qu'il n'y a aucun auteur québécois capable d'écrire de textes valables, il parle tout d'abord de sa peur politique devant des textes importants,

---

<sup>18</sup> Denis Vanier et Josée Yvon, «L'est cropophage», *Hobo-Québec*, no. 18, avril-mai 1974, p. 16.

qui pourraient faire exploser violemment l'éthique des lecteurs, de son magazine subventionné par le gouvernement fédéral.

*Main-mise* [sic] fut, culturellement parlant, la preuve flagrante de l'impossibilité des concessions<sup>19</sup>.

Difficultés quant à la spécificité d'une contre-culture québécoise<sup>20</sup>, flou des contours du mouvement et obstacles à son indépendance idéologique, le projet d'une définition harmonisée de la contre-culture apparaît donc problématique en regard de diverses considérations tant sociohistoriques qu'épistémologiques. Les mêmes difficultés sont observables lorsqu'il s'agit de regrouper des pratiques artistiques associées à la contre-culture, notamment en littérature. De fait, en examinant la production littéraire et plus particulièrement poétique associée historiquement à la contre-culture québécoise, force est de constater des tendances esthétiques si divergentes qu'elles compliquent leurs recoupements et donnent lieu à des synthèses parfois nébuleuses : «La poésie [de contre-culture] devient l'illustration d'une vie collective parallèle et le flambeau d'une utopie<sup>21</sup>.»

---

<sup>19</sup> Denis Vanier, «La maladie est en eux, ce sont des chiens», *Lesbiennes d'acid*, dans *Œuvres poétiques complètes*, Montréal, VLB Éditeur/Parti pris, 1980, p. 175.

<sup>20</sup> Au sujet d'une contre-culture québécoise liée à la contre-culture américaine, Simon-Pier Labelle-Hogue note :

Dans le cas des contre-cultures périphériques cependant, le doublon culture/contre-culture se voit multiplié. De fait, si on prend l'exemple de la contre-culture québécoise, quatre aspects transparaissent lors d'une analyse serrée : la culture québécoise, son opposition locale, la contre-culture américaine et, ultimement, la relecture de la contre-culture américaine par l'opposition locale.

Simon-Pier Labelle-Hogue, «La contre-culture québécoise par la méthode, lieux de distinction», dans Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne [éd.], *Contre-cultures!*, *op. cit.*, p. 145.

<sup>21</sup> François Dumont, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, 1999, p. 83.

À l'évidence, une confusion s'opère entre les liens sociaux étroits développés par les acteurs du sous-champ littéraire de la contre-culture et leurs affinités esthétiques. Il est vrai que tout concourt à circonscrire un réseau serré, constitué d'écrivains et d'éditeurs qui incarnent différentes valeurs de la contre-culture et entre lesquels les liens sociaux abondent. Les poètes Claude Beausoleil, Paul Chamberland, Lucien Francoeur, Patrick Straram, Denis Vanier et Josée Yvon se sont échangé des préfaces et postfaces mutuelles. Ceux-ci évoluaient avec une apparente liberté auprès de plusieurs éditeurs, dont les Herbes rouges, Cul-Q, Parti pris, l'Aurore, VLB, du Jour, l'Obscène nyctalope, Danielle Laliberté et Estérel, et faisaient tous paraître des textes dans les revues *Hobo-Québec* et *Cul-Q*; certains dans *Mainmise*. Ils partageaient enfin les mêmes scènes de lecture publique<sup>22</sup>, auprès d'autres poètes associés à la contre-culture tels Raoul Duguay, Louis Geoffroy, Gilbert Langevin et Claude Péloquin. En revanche, sur le plan littéraire, il y a entre Paul Chamberland et Louis Geoffroy, entre Josée Yvon et Raoul Duguay, Gilbert Langevin et Denis Vanier, par exemple, des fossés esthétiques évidents.

À la suite de nombreux commentateurs ayant observé aux États-Unis deux modes contre-culturels («On parle volontiers d'énergie cosmique et mystique dès qu'on cite la Californie, et de radicalisme quand on pense à la Côte Est<sup>23</sup>»), François

---

<sup>22</sup> Notamment lors de la Nuit de la poésie du 27 mars 1970, la Rencontre internationale de la contre-culture d'avril 1975 et du Solstice de la poésie québécoise de juillet 1976.

<sup>23</sup> Jean-Pierre Denis, «La contre-culture», *Qu'est-ce que la culture?*, Montréal, Société Radio-Canada, Transcriptions radiophoniques de la radio de Radio-Canada, 2001, p. 50. On note aussi souvent la division entre «hippies» et «yippies» au sein du mouvement contre-culturel américain, les premiers prêchant le pacifisme et l'amour (*peace & love*), tandis que les seconds étaient des

Dumont propose de dégager deux tendances opposées pour tenter de départager ce bassin de poètes québécois. La première, «euphorique et affirmative», s'appliquerait à «changer le monde par des débordements de musique, d'amour et de paix, stimulés par diverses drogues<sup>24</sup>» et compterait Raoul Duguay comme principal représentant. La seconde serait plus «agressive» et souhaiterait «moins célébrer un monde à venir que saboter un monde pourri<sup>25</sup>», un camp où Denis Vanier s'inscrirait. Dumont écrit ailleurs, dans la même perspective :

Duguay veut *rétablir* le vrai sens de la culture; Vanier veut le faire *advenir*. Les deux tendances sont contradictoires non seulement pour ce qui est des moyens, mais aussi en ce qui concerne le fondement de leurs problématiques. L'une est causaliste, l'autre est finaliste<sup>26</sup>.

Bien qu'intéressante à première vue, cette dichotomie idéologique positive/négative marquée par les pôles Duguay/Vanier ne permet toutefois pas de situer clairement dans son spectre certains des poètes nommés plus haut. Louis Geoffroy, par exemple, est animé par un rapport fondamental aux pouvoirs enivrants de la musique et de l'amour, mais n'a de cesse de les conjuguer à des pulsions destructrices. Patrick Straram, pour sa part, avec une perspective situationniste qui se réclame plus d'une philosophie politique alambiquée que du psychédélisme, ne m'apparaît pas situable à l'intérieur de cet axe. En revanche, Josée Yvon devrait

---

activistes (*Do it!*), bien que les deux factions réagissent à l'encontre de la même culture dominante jugée oppressante.

<sup>24</sup> François Dumont, *La poésie québécoise, op. cit.*, p. 83.

<sup>25</sup> *Id.*

<sup>26</sup> François Dumont, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1993, p. 178.

assez naturellement être située du côté de Vanier, tandis que Lucien Francoeur, Gilbert Langevin et Claude Péroquin ont sans doute plus d'affinités avec le versant extatique de la contre-culture malgré leurs différences, bien que la révolte chez Francoeur et Péroquin ait été par moments passablement violente<sup>27</sup>. Claude Beausoleil, enfin, semble faire le pont entre contre-culture et nouvelle écriture, particulièrement en appliquant une critique héritée du structuralisme à certains écrits de la contre-culture; sa production littéraire de l'époque reflète cette hybridité.

Néanmoins, en considérant l'œuvre de ces poètes dans la perspective d'une réponse d'ensemble à l'encontre d'un ennemi commun, à savoir une culture dominante, essentiellement capitaliste, technocratique, inégalitaire et déshumanisante, il est possible de l'envisager sous la forme d'un tir groupé émanant d'un bassin de créateurs qui ont en commun une «collection d'expériences<sup>28</sup>» et qui partagent ainsi un certain diagnostic du monde auquel ils entendent porter attention. D'emblée, au plan paratextuel, différents indices témoignent de l'existence d'une communauté poétique et d'un certain esprit de clan qui en anime les membres. Ainsi que le remarquait Thierry Bissonnette, des

---

<sup>27</sup> De Claude Péroquin, par exemple, André-G. Bourassa écrira : «Péroquin est un poète dont la révolte se situe au-delà de la révolution politique. Sa révolte s'attaque aux défaillances de la situation humaine, aux interdits psychiques et aux insuffisances du langage.» *Surréalisme et littérature québécoise*, p. 463. On connaît aussi le coup de gueule célèbre de Péroquin qui, invité à intervenir sur une murale de Jordi Bonet, a inscrit «Vous êtes pas écœurés de mourir, bande de caves? C'est assez!»

<sup>28</sup> Jacques Duchastel, «La contre-culture : l'exemple de *Mainmise*», dans Jacques Pelletier [dir.], *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, p. 71.

«chaînes métadiscursives<sup>29</sup>» relie ceux-ci et se manifestent en particulier à travers un réseau concerté de citations, de renvois (notamment au moyen des préfaces échangées) et de pseudonymes, souvent octroyés les uns aux autres : Patrick Straram «le bison ravi», Josée Yvon «la fée des étoiles», Paul «Georges Sand» Chamberland, Denis Vanier «langue de feu» et Lucien «Billy the Kid» Francoeur, auxquels on peut ajouter, en périphérie, Jean «Pénélope» Basile (cofondateur et directeur de *Mainmise*), Gilbert Langevin «Zéro Legel»<sup>30</sup>, Pierre Léger «Pierrot-le-Fou» et le cinéaste Gilles Groulx «le lynx inquiet» (surnommé par Straram<sup>31</sup> et dont l'unique recueil de poésie<sup>32</sup> a été préfacé par Vanier)<sup>33</sup>.

Or, au plan textuel, je l'ai évoqué, les points de convergence esthétiques au sein de la poésie contre-culturelle sont limités, au-delà même de la double tendance contradictoire identifiée par François Dumont entre les textes de célébration d'une nouvelle culture plus vraie et ceux de la pulvérisation des limites autoritaires (entre «[l]a paix que chante Duguay et la transgression que prône Vanier<sup>34</sup>»). Et si les

---

<sup>29</sup> Thierry Bissonnette, « Une Pentecôte pour Judas : Blasphème et baptême dans la poétique de Denis Vanier », *Voix et Images*, vol. 32, n° 1, 2006, p. 50.

<sup>30</sup> «Dans les livres qui suivent *Les écrits de Zéro Legel* [1972], le poète s'éloigne progressivement de la "belle écriture" des *Origines* [1971] pour user de plus en plus de formules plus libérées héritées des nouveaux regroupements qu'il fréquente; formules plus violentes aussi.» : André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, op. cit., p. 452. De fait, l'ouvrage qui suivra le premier tome de *Les écrits de Zéro Legel*, *La douche ou la seringue*, est postfacé par Lucien Francoeur.

<sup>31</sup> Patrick Straram, *Gilles cinéma Groulx le lynx inquiet*, Montréal, Cinémathèque québécoise/Éditions Québécoises, 1971, 142 p.

<sup>32</sup> Gilles Groulx, *Poèmes*, Montréal, Herbes rouges, 1973. Il s'agit de la réédition d'un ouvrage paru aux Éditions d'Orphée en 1957.

<sup>33</sup> Je mentionne également Raðul LuðaR yauguD Duguay, tout en spécifiant que son pseudonyme spéculaire appartient à un clan distinct, celui de l'Infonie, collectif musical qui regroupait également le compositeur Walter retlaW uaerduoB Boudreau.

<sup>34</sup> François Dumont, *Usages de la poésie*, op. cit., p. 178-179.

textes de la contre-culture participent, malgré leurs importantes différences, d'un mouvement d'opposition à une idéologie culturelle dominante, ils partagent, en cela, une volonté de rupture qui est également commune à la «nouvelle écriture» qui agit comme moteur de l'avant-garde formaliste, de même qu'aux écritures marxistes, léninistes, maoïstes ou trotskistes. Dans le cas de ces mouvances, l'écriture s'engage vers une révolution, soit en coupant, d'une part, avec la parole politique commune portée par l'Hexagone ou, d'autre part, en «relayant les revendications radicales de *Parti pris*, à l'exception notable du nationalisme<sup>35</sup>». Avec la «nouvelle écriture», véhiculée en particulier par la revue *La barre du jour*, on cherche à s'affranchir d'un langage qui apparaît sans cesse récupéré par les valeurs et intérêts des classes dominantes; l'enjeu est dès lors déplacé vers la déconstruction syntaxique et langagière par une littérature transgressive, en rupture complète avec la frange politisée de la littérature québécoise et nourrie par des courants théoriques issus du structuralisme européen diffusés notamment par la revue d'avant-garde *Tel Quel*. Partageant avec *La Barre du jour* ce sentiment de l'échec de la génération de Miron, mais souhaitant s'engager pleinement dans le combat politique anti-bourgeoisie, les écritures marxistes se sont quant à elles regroupées autour de revues telles *Stratégie* et *Champs d'application*, cette dernière se donnant notamment l'objectif d'une «déconstruction des formes déterminées et exploitées par l'idéologie dominante<sup>36</sup>». Cette négation des mêmes

---

<sup>35</sup> François Dumont, *La Poésie québécoise, op. cit.*, p. 84.

<sup>36</sup> Cité dans Lise Gauvin, «Les revues littéraires québécoises de l'université à la contre-culture», *Études françaises*, vol. 11, no. 2, 1975, p. 179.

structures de pouvoir est ainsi commune tant à l'avant-garde formaliste, aux écritures révolutionnaires marxistes et aux textes de contre-culture :

Cette unanimité dans la négation fait en sorte que les jeunes poètes se définissent par une opposition radicale commune au passé, et notamment à la génération de l'Hexagone qui représente pour eux, en poésie, le passé immédiat. Selon cette dynamique, il est possible de proposer des projets contradictoires au nom d'une même valorisation du progrès intégral<sup>37</sup>.

La contre-culture, pour sa part, «prend en charge la dimension utopique, la parole expressive<sup>38</sup>». Sa révolution tous azimuts aspire à une complète inversion des valeurs, englobant toutes les sphères de l'activité humaine. Critique à l'endroit d'une société qui fragmente l'individu en l'enfermant dans des catégories idéologiques rigides – famille mononucléaire, propriété privée, valorisation de la bourgeoisie –, la contre-culture tente de repousser ces limites imposées. Sa lutte est ainsi centrée sur l'individu, dont on voudrait amplifier les possibilités sur les plans, notamment, de l'éducation, la sexualité, la famille, la communication, le rapport à la nature et la conscience :

on présente l'individualité sur le mode de sa réalisation idéale. On affirme la capacité créatrice des sujets et donc ses potentialités de transformation. [...] La contre-culture oppose en effet à la société technocratique, monolithique et autoritaire, un individu possiblement retotalisé, désaliéné et créateur.<sup>39</sup>

---

<sup>37</sup> François Dumont, *Usages de la poésie*, *op. cit.*, p. 190.

<sup>38</sup> De Koninck, Marie-Charlotte [dir.], *Déclics, arts et société; le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Musée de la civilisation, 1999, p. 38.

<sup>39</sup> Jules Duchastel, «La contre-culture : l'exemple de *Mainmise*», *op. cit.* p. 79.

Cette ouverture du combat vers une transformation humaine et sociale non plus exclusivement politique s'inscrit par ailleurs dans la foulée de l'étiollement du réseau des militants socialistes et indépendantistes de la revue *Parti pris* (1963-1968), au fil d'importantes ruptures idéologiques entre certains de ses membres, entraînant une désertion progressive du combat collectif pour l'indépendance politique chez certains. Un soupçon s'est ainsi jeté sur le « nous » politique, critiqué de toutes parts, tant par la nouvelle écriture et l'avant-garde formaliste dans leur rejet du sujet individuel et collectif, par les écritures féministes pour qui « il n'est plus tenable de sacrifier le privé au public<sup>40</sup> », que par la contre-culture, apolitique et attirée par les absolus de l'existence humaine.

Nulle trajectoire n'illustre mieux ce passage du combat collectif sur le terrain politique vers une révolution plus large de l'humain sur le plan de la conscience que celle de Paul Chamberland. Collaborateur de la toute première heure de *Parti pris*, Chamberland y signe en 1965 un article fondamental dans lequel il fusionne entièrement sa voix poétique, singulière, au projet politique de libération de l'aliénation collective : « Rien n'est plus faux que *d'interpréter mon engagement individuel dans une cause collective comme la subordination d'un libre-écrire à un a priori collectif et idéologique*. À l'heure présente, *je suis tout ce que je fais* – lutte politique et dire poétique<sup>41</sup>. » Or, deux années plus tard, dans les mêmes pages, Chamberland amorce une révision de sa conception de l'articulation entre l'agir

---

<sup>40</sup> De Koninck, *Déclics, art et société, op. cit.*, p. 42.

<sup>41</sup> Paul Chamberland, « Dire ce que je suis – notes », *Parti pris*, vol. 2, no. 5, janvier 1965, p. 40 [italiques dans l'original].

politique et l'écriture : «La seule façon de produire une synthèse finale, c'est encore d'accorder large préséance à la connaissance exacte de l'individuel<sup>42</sup>.» À partir de ce moment, comme le note François Dumont, «[l]e fossé s'élargit entre Chamberland et les marxistes de la revue<sup>43</sup>.» Enfin, dans un texte daté du 4 mai 1971, Chamberland laisse clairement voir sa rupture avec le marxisme dans son «Manifeste des enfants Libres du Québec» :

TANT QUE L'HOMME S'OPPOSERA À LUI-MÊME À TRAVERS L'ÉCONOMIE, IL RESTERA UN ANIMAL DE MEUTE. [...]

L'insuffisance de Marx tient au préjugé matérialiste, qu'il a hérité des économistes utilitaristes qu'il a critiqués. [...]

Il faut sortir du cercle vicieux de la violence économique, c'est entendu. Alors, inutile de passer par 4 chemins : il faut affranchir la conscience de son enfoncement dans la matérialité. Il s'agit d'assumer dans son intégralité le devenir-humain de la Nature sur terre, en concevant et en pratiquant une conversion généralisée de l'énergie humaine<sup>44</sup>.

Cette désaffiliation du combat strictement matérialiste et politique pour une investigation illimitée de tous les domaines de l'existence humaine se serait par ailleurs cristallisée, quelques mois plus tard, lors d'un épisode de révélation – terme significatif en ce qu'il appartient au vocabulaire religieux, mystique, aux antipodes du lexique politique – dont Chamberland a consigné l'expérience en conclusion à son recueil intitulé non moins significativement *Éclats de la pierre noire d'où rejailit ma vie* :

---

<sup>42</sup> Paul Chamberland, «Fondation du territoire» *Parti pris*, vol. 4, nos. 9-10-11-12, mai-août 1967, p. 11.

<sup>43</sup> François Dumont, *Usages de la poésie, op. cit.*, p. 141.

<sup>44</sup> Paul Chamberland, «Manifeste des enfants Libres du Québec», dans Joseph Bonenfant, *Index de Parti pris (1963-1968)*, Sherbrooke, CELEF, 1975, p. 12-13.

LA RÉVÉLATION DE KI JE SUIS DE TOUTE ÉTERNITÉ FAIT DE CETTE EXISTENCE TERRESTRE UN INÉPUISABLE VOYAGE D'EXPLORATION, DE DÉCOUVERTES ET DE CONKÊTES À TOUS LES NIVEAUX DE LA RÉALITÉ.

JE NE CESSE PAS, POUR AUTANT, DE VIVRE LES PROBLÈMES DE L'HOMME ORDINAIRE. J'AVANCE À TRAVERS LA SOUFFRANCE HUMAINE. JE SUIS UN HOMME ORDINAIRE. MAIS J'ÉPROUVE AU JOUR LE JOUR LE GRADUEL AGRANDISSEMENT DE MON ÊTRE, ET JE VOIS L'HORIZON DEVANT MOI RECULER SANS ARRÊT POUR ME DÉVOILER DE TOUJOURS PLUS HAUTS SOMMETS<sup>45</sup>.

Je souhaite moins limiter mon attention à la dimension spirituelle voire cosmique de la volteface de Chamberland qu'insister sur le dépassement du cadre politique de la lutte à mener et sur l'élargissement du territoire de la révolte à conduire. C'est dans une perspective de transformation globale de l'individu et de la vie que Chamberland militera désormais :

Nous sommes en guerre, nous sommes dans un combat, nous sommes des guerriers. Ça n'a jamais été aussi vrai qu'aujourd'hui pour moi, et ce l'est d'autant plus que, de toute façon, face à la totalité des conditions objectives de mon existence et de celle des autres, nous sommes mis en échec violemment par un système d'oppression qui ne se manifeste pas seulement dans des situations politiques mais dans toute la vie<sup>46</sup>.

Cette mise en échec est donc appliquée sur l'ensemble des domaines de la vie, à travers les structures oppressives qui les gèrent : pouvoir politique, système d'éducation, médias, institutions culturelles, etc. La pensée contre-culturelle entend s'opposer globalement à tous ces paliers d'oppression en préconisant des modes

---

<sup>45</sup> Paul Chamberland, «Révélation (1966-1969)», *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*, Ottawa, Éditions Danielle Laliberté, 1971, p. 114-115 [texte daté du 16 septembre 1971].

<sup>46</sup> Paul Chamberland, *Hobo-Québec*, no. 2, février 1973, p. 12.

de vie et des manifestations d'une nouvelle culture qui transformeraient radicalement les différentes institutions du pouvoir, voire les attaqueraient de front. C'est dans cette perspective d'une réaction multiforme à une problématique complexe, au cœur de laquelle les mouvements d'affirmation nationale, tant politiques que culturels, apparaissent révolus parce qu'embourgeoisés et récupérés par les idéologies dominantes, que Karim Larose suggère d'envisager la contre-culture «comme un lieu improbable à partir duquel réfléchir à ce qui se joue dans l'histoire intellectuelle et culturelle québécoise<sup>47</sup> ». Utopiste, extravagante et provocatrice, la contre-culture aura tenté de dépasser tout en faisant exploser les structures imposées par l'ensemble des systèmes de pouvoir, par la mise en œuvre d'un mode de vie qui multipliera les tentatives de transgression des limites et d'inversion des normes et valeurs dominantes.

Sur le plan littéraire, les moyens d'action, comme je l'ai amplement souligné, ont donc été multiples : des approches libératrices d'ordre extatique comme chez Chamberland et Duguay, terroristes comme chez le couple Vanier-Yvon, mixtes comme chez Straram<sup>48</sup>, mais aussi des manifestations qui témoignent d'une nouvelle culture proprement québécoise sans pour autant être spontanément associées à la contre-culture. Victor-Lévy Beaulieu en énumérait quelques-unes :

---

<sup>47</sup> Karim Larose, «Terra incognita», *op. cit.*, p. 16.

<sup>48</sup> Un extrait du «Rapport sur la construction des situations et sur les conditions de l'organisation et de l'action de la tendance situationniste internationale», texte fondateur du situationnisme signée par Guy-Ernest Debord en 1957, indique bien cette mixité d'action, entre destruction et transformation de la société : «opposer concrètement, en toute occasion, aux reflets du mode de vie capitaliste, d'autres moyens de vie désirables; détruire, par tous les moyens hyper-politiques, l'idée bourgeoise du bonheur.» Gérard Berréby [dir.], *Textes et documents situationnistes. 1957-1960*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 22.

J'ajout'rai même que l'Parti québécois véhicule des valeurs contre-culturelles, tout autant que le théâtre de Michel Tremblay pis de Jean-Claude Germain, toute autant que les chansons de Robert Charlebois, toute autant qu'la jeune littérature qui a faite péter le vieil académisme pépère et français dans lequel on était englué comme des condingues.

Aussi bigarrée esthétiquement que cette «jeune littérature» contre-culturelle ait été, celle-ci aura appliqué à l'encontre de l'institution littéraire une charge soutenue qui s'est manifestée par l'émergence d'écritures transgressives, provocatrices, obscènes, par des expérimentations marquées sur le plan éditorial, ainsi que par le développement de nouveaux créneaux de diffusion dans une tentative de rejoindre un lectorat étendu, essentiellement du côté des classes populaires. Sophie Drouin résume bien, dans cette perspective, l'ampleur du mouvement :

Véritable fourre-tout révolutionnaire, la littérature contre-culturelle englobe une panoplie d'écritures qui transgressent les normes et valeurs établies tant par son contenu ou ses thématiques en lien avec la contre-culture, que par ses différentes formes éclatées<sup>49</sup>.

Cet éclatement des formes m'intéresse tout particulièrement. Il est d'abord intrinsèquement lié à un questionnement sur les frontières entre les genres littéraires, une autorité nominative qui appartient à l'institution littéraire et à son appareil critique légitimant. Alors que du côté de la «nouvelle écriture», on abandonne les catégories génériques au profit du seul «texte» pour mettre en valeur sa complète autonomie – c'est que l'auteur est mort selon Barthes, rappelons-nous

---

<sup>49</sup> Sophie Drouin, *Esthétique du livre de poésie et contre-culture au Québec. Les Éditions de l'œuf et le livre-objet*, mémoire du Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, 2012, p. 51.

–, les écrits de la contre-culture sont très nombreux à louvoyer entre les genres et à les juxtaposer à l'extrême, confondant sans vergogne poésie, fiction, récit, pensée essayistique, de même que renvois, citations et intertextualité diverses. Ainsi, typiquement, on retrouve ce brouillage chez Lucien Francoeur :

FRANCOEUR, transgressions dans tous ses gestes quotidiens donc hors-la-loi («wanted dead or alive») dans cette littérature agenouillée aux crayons d'or de Jean-Guy Pilon et Claude Jasmin, une littérature bien écrasée dans son lazy-boy, une littérature de musée poussiéreuse, une littérature inutile. [...] Un texte transgressif sur la transgression de mon écriture, un texte qui enfreindra les lois de l'essai structuré, qui brûlera tous les feux rouge [sic]<sup>50</sup>.

chez Chamberland :



la méthode poétique  
à pour premier postulat l'impossibilité  
de dissocier l'observateur et l'observé, et pour  
première loi de vivre intégralement la vie telle  
qu'elle se manifeste à tout moment.

**la poésie commande le passage  
à l'acte d'amour, un amour sans peur,  
inconditionnel, absolu :**

**" as bold as love "**  
Jimi Hendrix

FIGURE 12.

Paul Chamberland, extrait de *Demain les dieux naîtront*, 1974.

et chez Vanier :

Un texte d'intervention doit être assez fort dans son désir pour éponger la décharge des plus solitaires, en circuit gynécologique ouvert.

Dans l'acte antisocial l'espoir est sous-entendu, et dans ces conditions l'écriture est dégagée de son insignifiante particularité, même si peu de textes sont capables de faire venir une folle.

<sup>50</sup> Lucien Francoeur, «Les crimes de Billy the Kid», *La barre du jour*, «Transgression», no. 42, automne 1973, p. 60.

Mais personne ne peut exclure un travail naturel, immense dans ses aliments roses<sup>51</sup>.

Éclatées, ces formes le seront aussi sur le plan typographique, visuel, matériel; c'est le livre même qui est mis en cause, et c'est par sa transgression ou sa subversion qu'on cherchera à ébranler la mainmise sur le livre détenue par l'institution de la littérature, sa tradition qui garde le canon, édicte les frontières génériques, accorde ou non la légitimation : «le soupçon littéraire s'étendra au livre lui-même. Les poètes intègrent alors des coupures de journaux, des photographies et s'orientent vers la poésie visuelle et le poème-affiche<sup>52</sup>.» De fait, le livre de poésie de la contre-culture se reconnaît très souvent d'un seul coup d'œil. Plus ou moins abondamment illustré par une iconographie échevelée sous des registres divers dont les plus fréquents sont le psychédélisme, l'imagerie populaire, la violence/criminalité et la pornographie, sa charge de provocation est manifeste. La typographie de ce type d'ouvrages n'est pas en reste<sup>53</sup>. Contrastée au possible, allant parfois jusqu'à poser un défi de déchiffrage au lecteur, tant l'information peut surgir pêle-mêle ou être distraite par l'iconographie, elle est tantôt manuscrite et truffée de symboles mystiques et/ou primitifs, chez Chamberland, Duguay et

---

<sup>51</sup> Denis Vanier, «Texte de police», *Comme la peau d'un rosaire*, Montréal, Parti pris, 1977, p. 30-31.

<sup>52</sup> Frédéric Rondeau, projet de stage postdoctoral, disponible au : [www.crilcq.org/stagiaires/stagiaires\\_ulaval.asp](http://www.crilcq.org/stagiaires/stagiaires_ulaval.asp)

<sup>53</sup> Typographie au sens large, à savoir, au-delà du choix des caractères, de leur taille et de leur couleur, la mise en page, le découpage en séquence des textes, l'agencement de ceux-ci avec les images, les techniques d'impression et la reliure du tout. Toutes ces composantes matérielles du texte peuvent avoir un impact sur le processus de construction du sens par le lecteur-regardeur; il est en effet admis depuis longtemps, en bibliographie historique, que les formes matérielles du texte ont un effet sur le sens. (Voir notamment Donald F. McKenzie, *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, p. 7 : «forms effect meanings».)

Straram tout particulièrement, tantôt, pour reprendre les mots de Josée Yvon, elle est vulgaire et mal habillée<sup>54</sup>, selon une esthétique proche des affiches de concert rock ou des fanzines punk qui émergent au même moment, comme chez Yvon, Vanier, Geoffroy, Francoeur et Straram.

Tout se passe comme si le livre devenait un document polysémiotique, texte et objet cosignifiants, plus, dès lors, qu'un seul réceptacle de mots ou qu'un strict recueil de poèmes, qui puisse transmettre d'emblée par ses formes typographiques, visuelles et matérielles du sens complémentaire au texte. Le livre déborde, exubérant comme la contre-culture elle-même, il aspire à une part d'absolu, participant de cette quête d'un art total qui émerge au cours de la décennie 60, notamment par l'apparition des happenings multidisciplinaires, de l'art de la performance et des pratiques installatives, que j'évoquais au chapitre précédent. On remettra en question jusqu'à la pertinence même du livre : «il faut quitter le livre», ainsi que l'exhortait Péloquin dès 1966<sup>55</sup>, ou alors, suis-je tenté de reformuler, il faut que le poème quitte le livre, et agisse sur le réel. Première cible dans cette dynamique : le lecteur.

---

<sup>54</sup> «nous sommes absolues, vulgaires, obscènes, mal habillées» : Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, Montréal, Les herbes rouges, 1976, no. 35, s.p.

<sup>55</sup> Dans Paul Chamberland, «Faire le voyage – Entretien avec Claude Péloquin», *Parti pris*, avril 1966, vol. 3, no. 9, p. 42.

## Chapitre 4. Performatif du livre de contre-culture

*[U]ne culture si radicalement détachée des idées générales de notre société que pour beaucoup elle ne ressemble plus du tout à une culture mais prend l'apparence inquiétante d'une intrusion barbare.*

Theodore Roszak, *Vers une contre-culture*, 1970.

La contre-culture québécoise émerge dans des circonstances sociohistoriques particulières qui sont entre autres marquées par une croissance exponentielle du champ de la communication, marquée par le développement de nouvelles technologies et de médias de masse d'une accessibilité inédite. Dans ce contexte, les courants de pensée s'interpénètrent plus que jamais, s'influencent et se structurent selon un mouvement nécessairement plus dispersé qu'une avant-garde :

[...] la contre-culture est une notion moderne, qui surgit seulement dans les années 1960, quand la technologie permet d'opposer à la culture une réponse globale. L'apparition de la contre-culture va de pair avec la démocratisation de la création, liée à l'essor technologique. Auparavant, les surgissements d'anomalies ne constituaient pas à proprement parler des cultures alternatives, mais simplement des traces éparses. On assiste désormais à la mise en place d'un *dispositif*, qui structure l'éclosion des singularités et préfigure une contre-société<sup>56</sup>.

Le livre peut absolument agir comme un tel dispositif. J'ai montré au chapitre premier que certaines expérimentations sur la typographie et les formes matérielles du texte écrit qui ont été menées à partir du tournant du 20<sup>e</sup> siècle ont mis en évidence la relation multisensorielle du livre dont les composantes visuelles sont ainsi exploitées avec celui ou celle qui le regarde, manipule et décode. Au cœur de

---

<sup>56</sup> Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne [dir.], *Contre-cultures!*, op. cit., p. 24.

cette relation, le livre agit ainsi comme médium d'échanges entre le lecteur et les contenus du livre, ceux-ci entretenant avec le monde un rapport fondamental de représentation du réel et de vecteur de circulation de discours. Ce qui change à partir des années 60 est la plus grande immédiateté de cette relation du livre avec le monde et, partant, d'un rapport du monde avec le lecteur, médiatisé par le livre. La diffusion même de certains de ces livres et surtout des périodiques contre-culturels se rapproche du lecteur, alors que «[l]a plupart de ces publications sont vendues dans les librairies parallèles et les boutiques d'articles pour utilisateurs d'hallucinogènes, ou à la criée lors de spectacles ou dans la rue<sup>57</sup>.»

La disponibilité de machines permettant de composer des textes sans recours à des typographes – notamment avec la machine à écrire IBM Selectric, apparue en 1961<sup>58</sup>, moins d'une décennie avant les débuts de la publication assistée par ordinateur, d'abord coûteuse, à la fin des années 60 – et surtout l'accessibilité économique des presses offset ou, plus encore, de la photocopie et de la sérigraphie ont quant à eux favorisé une spontanéité nettement plus grande dans les processus d'édition. Désormais, il devenait possible pour l'éditeur-graphiste d'intervenir dans toutes les étapes de fabrication de l'imprimé :

---

<sup>57</sup> Carole Gleason et Jacques Michon [dir.], *Histoire de l'imprimé au Canada. 1918-1980*, tome 3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007, p. 345.

<sup>58</sup> Le mythique journal underground *East Village Voice* est le premier à l'avoir exploitée : «Le texte était saisi sur la composeuse à boule IBM Selectric (une machine à écrire sophistiquée) et imprimé en lithographie offset, un procédé inauguré par l'hebdomadaire new-yorkais *East Village Voice* qui parut pour la première fois en 1965 et se qualifiait de «journal visuellement révolutionnaire.» Richard Hollis, *Le graphisme au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Thames and Hudson, 1997, p. 182.

Auparavant, il devait donner ses instructions d'une part pour la composition et d'autre part pour la reproduction de l'image. Après quoi, tout changement de format ou de position devenait délicat. Dorénavant, le graphiste réalise un montage prêt à être photographié par l'imprimeur pour la réalisation des plaques, où toutes les illustrations, les similis et les publicités sont en place. [...] L'avantage est que le travail est préparé (généralement au format où il allait être imprimé) et que le graphiste n'a plus à attendre les épreuves de l'imprimeur [...]<sup>59</sup>

À l'opposé de l'édition soignée et imprimée méticuleusement, l'édition de contre-culture, ou *free press*<sup>60</sup>, tirera quant à elle profit de ces nouvelles possibilités *DIY*<sup>61</sup> et valorisera une qualité d'impression inférieure, voire mauvaise, affirmant ainsi sa distance vis-à-vis l'institution littéraire et suggérant assez nettement le lectorat visé, à savoir les moins de trente ans («*Don't trust anyone over 30*»<sup>62</sup>) ou peu s'en faut. Cette presse parallèle est décrite toute à la fois comme «captivante, révolutionnaire, instructive, blasphématoire, indisciplinée, brouillonne, rafraîchissante, distrayante, audacieuse et scatologique<sup>63</sup>» par la libraire Anne Leibl en 1970.

---

<sup>59</sup> Richard Hollis, *Le graphisme au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 189.

<sup>60</sup> «L'émergence de la *free press* traduit la défiance d'une partie de la population à l'encontre des médias établis et donc du "4<sup>e</sup> pouvoir".» : Michaël Rolland, «La presse parallèle française des années 1968, entre transferts culturels et spécificités nationales», dans Christophe Bourseiller et Olivier Penot-Lacassagne [dir.], *Contre-cultures!*, *op. cit.*, p. 195, qui poursuit en soulignant «la force de contestation de cette presse où l'on doit pouvoir lire des informations que l'on ne trouve pas ailleurs.»

<sup>61</sup> Acronyme pour *Do it yourself*.

<sup>62</sup> Formule devenue célèbre après avoir été prononcée à Berkeley par Jack Weinberg du groupe d'activistes étudiants *Free Speech Movement*.

<sup>63</sup> Anne Leibl, «Canada's underground Press», *Canadian Library Journal*, 1970, p. 16-20 ; cité dans Carole Gleason et Jacques Michon [dir.], *Histoire de l'imprimé au Canada*, tome 3, *op. cit.*, p. 344.

Ainsi, dans sa forme même, et d'un seul coup d'œil, l'objet imprimé signifie d'emblée quelque chose, libère par son irruption dans le paysage de l'imprimé une charge à l'encontre d'une institution clairement identifiable, forte de sa tradition et de ses indicateurs de légitimation – parce qu'on reconnaît, aussi, d'un coup d'œil, un «livre de qualité», légitimé par l'institution, auprès duquel les livres matériellement non-conformes paraissent suspects<sup>64</sup>.

J'examinerai à la suite de ce chapitre comment de tels livres de poésie accomplissent ce type d'attaque anti-institutionnelle au moyen, notamment, de leurs formes visuelles, typographiques et matérielles, combinées au propos textuels qu'ils véhiculent. Ces ouvrages, en manifestant explicitement leur opposition à une culture, participent, en tant que manifestation culturelle, de la construction même de idéologie contre-culturelle. Il importe donc d'éviter de figer le discours contre-culturel dans une stabilité qu'il semble n'avoir jamais possédée pour examiner comment celui-ci se serait actualisé, causalement, dans sa production éditoriale. La contre-culture, en tant que discours et comme tous les discours, ne préexiste pas à ses manifestations; plutôt, ce sont ces dernières qui les constituent. Dès lors, réunissant des ouvrages dont la facture graphique montre des similitudes par le recours à des stratégies et dispositifs typographiques communs, je me joins aux efforts actuellement déployés pour tenter d'embrasser le champ de la contre-

---

<sup>64</sup> Cette distinction vaut aussi pour l'auto-édition, qu'on détecte généralement très aisément, parce que ne possédant pas soit la signature graphique qui atteste du sérieux d'une maison d'édition, soit les marques du professionnalisme de sa conception matérielle (format, reliure, etc.) et de son impression.

culture et d'en opérer une certaine synthèse à partir des sources concrètes de ses objets culturels. De plus, en examinant le champ des productions visuelles contemporaines à cette période, on pourra mieux cerner l'imaginaire visuel qui s'y développe et qui trouvera une place enviable au sein de certains recueils de poésie.

Un autre postulat intéressant autour du livre considéré en tant qu'objet culturel et transmetteur de signification concerne la consubstantiation du médium (le signifiant graphique) et du message (le signifié graphique, qui précède le décodage du signifié textuel), perspective mise en lumière par Marshall McLuhan en 1964, à une époque, où justement, on assistait à une éclosion inédite de nouvelles technologies qui venaient modifier le paysage culturel : «les effets d'un médium sur l'individu ou sur la société dépendent du changement d'échelle que produit chaque nouvelle technologie<sup>65</sup>». C'est précisément dans cette optique de l'apparition de nouveaux médias qui transforment le paysage culturel que McLuhan situe le pouvoir de signification du médium, au-devant de son contenu : «tous les médias ont ce pouvoir d'imposer à quiconque n'est pas sur ses gardes les postulats sur lesquels ils reposent<sup>66</sup>». Le livre de poésie de contre-culture me semble tout à fait s'envisager dans cette perspective, en tant qu'un objet technologique apparu de manière relativement soudaine et dont l'impact aura été ressenti comme une attaque perpétrée – j'aurai l'occasion d'en montrer plusieurs manifestations dans les quatre chapitres qui suivront.

---

<sup>65</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, op. cit., p. 23.

<sup>66</sup> Marshall McLuhan, *Pour comprendre les médias*, op. cit., p. 48.

Le livre de contre-culture serait donc à la fois le médium de transmission d'une charge contre une culture établie et la charge elle-même. Cette dynamique met en évidence une immédiateté qui est celle du médium lui-même, qui non seulement s'offre immédiatement au déchiffrement visuel du lecteur-regardeur, avant, donc, son contenu textuel, mais en interface immédiate avec quelque chose du monde. Dans le cas du livre de contre-culture, ce qu'il révèle instantanément, comme médium, est la guerre qu'il fait à une culture dominante, une guerre menée notamment sur le front des images. Ce que l'objet-livre est, fait – et non représente –, c'est cette guerre. Sa seule intrusion dans le paysage médiatique est une charge contre la culture par les caractéristiques médiatiques qu'il porte telles des couleurs de guerre.

Marqués de ces couleurs, les textes prendront le relais du visuel afin de poursuivre l'assaut sur le front de la littérature. Or, plus les formes visuelles, typographiques et matérielles du livre seront prégnantes, moins il sera possible pour le lecteur d'en faire abstraction dans sa lecture du texte. Alors que, traditionnellement, la typographie a pour mots d'ordre la lisibilité et la transparence, la capacité, en somme, de transmettre efficacement le texte écrit tout en s'effaçant du même souffle, il est de ces ouvrages où la typographie se dresse devant le regard, n'a de cesse de s'imposer dans la lecture, jusqu'à y faire parfois obstacle. J'entends examiner ce type de stratégies typographiques en fonction de leur potentiel à

*atteindre* le lecteur autrement qu'au moyen de sa seule lecture littéraire du texte, poétique qui, s'apparentant à celle du livre d'artiste ou du livre-objet, est fondée sur une forte affirmation de l'objet-texte dont le plein décodage implique du lecteur une mise en œuvre de diverses sensibilités liées au corps, notamment la vue, le toucher mais aussi un certain effet relationnel circonstancié entre le lecteur et l'objet. J'insisterai sur l'importance de cette dynamique relationnelle entre l'objet-texte et le lecteur, une expérience de lecture qu'il m'apparaît impossible à dissocier du sens de l'œuvre poétique et qui se superpose ainsi à la lecture littéraire des poèmes contenus dans le livre.

Au cœur de ce dispositif visuel et matériel dont le texte typographié est partie prenante, on ne saurait trop insister sur la dynamique entre les formes et le contenu, faisant conséquemment ressortir l'importance, d'une part, du médium, cet objet-livre sur et à partir duquel se développent les enjeux esthétiques et, d'autre part, de l'expérience sensorielle induite par ce médium chez le lecteur-regardeur dans la transmission du contenu et la construction du sens de l'ensemble. Il m'apparaît dès lors très clairement que le recueil de poésie dont les formes matérielles et visuelles sont significativement investies – ces livres délinquants selon l'expression de Danielle Blouin – doivent être pensés en fonction, comme l'écrivait à son tour Anne Moeglin-Delcroix au sujet du livre d'artiste, de leur «indissociation entre le sujet du livre et son mode de présentation livresque, entre la signification et la manifestation, qui est la marque de l'œuvre d'art et qui fait que le

livre n'a pas une forme, mais est une forme<sup>67</sup>.» Plus que strictement visuelles, ces formes sont liées aux différentes expériences sensorielles, notamment tactiles, auxquelles le lecteur est convoqué dans sa lecture du livre :

Le projet de livre d'artiste contient plus que la somme de ses parties visibles et lisibles, et son propos se concrétise tout à la fois par l'assemblage, par la manipulation, par le défilement séquentiel et par l'expérience de lecture que l'artiste a stratégiquement définis, et qui relèvent de la spécificité de l'objet-livre<sup>68</sup>.

Une frange importante du catalogue d'édition de poésie de la contre-culture québécoise flirte ainsi avec une poétique du livre d'artiste, par une conception qui mise notamment sur un entrelacement souvent anarchique du texte avec une iconographie touffue. En partie hérité du situationnisme pour qui le rapport à l'image est au cœur d'une lutte de pouvoir contre une société qui floue et neutralise ses membres par la monstration d'un perpétuel et navrant spectacle, le rapport de la poésie contre-culturelle à l'image est très souvent d'ordre subversif. Chez Vanier, Yvon, Francoeur, Straram, en particulier, les images sont continuellement détournées, décontextualisées, utilisées pour déstabiliser le lecteur par leur violent dépareillement et, de surcroît, utilisées très souvent sans autorisation légale. Jean-Charles Falardeau rappelle combien la contre-culture était enveloppée d'un maelstrom d'images qui allait de pair avec une formidable éclosion de nouveaux médiums de masse :

---

<sup>67</sup> Anne Moeglin-Delcroix, *Esthétique du livre d'artiste*, op. cit., p. 51 [italiques dans l'original].

<sup>68</sup> *Livres d'artistes : Une lecture réinventée*, catalogue d'une exposition virtuelle présentée par Bibliothèque et Archives Canada. Disponible au : <http://www.collectionscanada.gc.ca/livres-d-artistes/index-f.html#cont> [Consultée le 20 mai 2014].

rappelons encore que cette contre-culture a trouvé ses moyens éminents d'expression dans l'image, la bande dessinée, la chanson et le festival, le film, la revue périodique. Elle fait parler les murs. Ses images imposent directement, parfois brutalement des dramatisations concrètes de la vie contre-culturelle. [...] Résultats de collages ou de montages, elles sont les plus souvent provocatrices, grotesques ou obscènes. Elles proposent des slogans ou des mots d'ordre. Elles sont des sténographies, des idéogrammes, des capsules idéologiques<sup>69</sup>.

De fait, le champ des communications ayant explosé après la Seconde Guerre mondiale, en raison de développements technologiques importants et d'une effervescence économique nouvelle, liée à l'apparition du crédit pour stimuler la consommation, les arts graphiques atteignent dès lors une complète autonomie. Le graphisme sera bientôt au cœur de toutes les mouvances populaires :

Les arts graphiques deviennent alors un art autonome, en perpétuel échange avec la société, qui se perfectionne via de grands ateliers et groupes de graphistes et se fait le porte-parole de besoins sociaux, mais aussi d'événements musicaux, sportifs, cinématographiques et artistiques<sup>70</sup>.

À partir des années 60, leur développement s'intensifie. Les arts graphiques connaissent alors une expansion considérable de leur portée par la multiplication des supports de diffusion de masse, qu'on pense, outre ceux évoqués plus haut par Falardeau, à des médiums inédits tels la publicité télévisuelle, les pochettes de disques et affiches de concerts rock et le t-shirt.

---

<sup>69</sup> Jean-Charles Falardeau, «Décalages et osmose entre littérature et contre-cultures», *op. cit.*, p. 374.

<sup>70</sup> Angela Sanna, *Les arts graphiques au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Place des Victoires, 2010, p. 406.

Ainsi nouvellement et intimement liés au vent de liberté et de prise de parole qui circule au sein des mouvements sociaux et des cultures populaires, de même que stimulés par certains développements technologiques, les arts graphiques explorent de multiples avenues et remettent en cause certains principes jugés trop rigides, notamment ceux de la Nouvelle typographie allemande qui dominait l'espace visuel depuis les années 30<sup>71</sup> :

bien des acquis séculaires se trouvent sérieusement revisités – telle la notion de lisibilité [...], la quête avant-gardiste de fonctionnalisme, la recherche d'un graphisme «objectif», la notion de «bonne forme», ou encore la visée idéalisatrice d'une communication claire et efficace. C'est différentes données se voient sollicitées, remises en question, réinvesties et chahutées – souvent dans la perspective d'un regain de liberté d'expression et d'une autonomisation<sup>72</sup>.

Au tournant des années soixante-dix, trois esthétiques visuelles dominant à travers la production artistique contre-culturelle, à savoir le néo-réalisme/pop, le psychédélique et le néo-dadaïsme, ce dernier pouvant comprendre les précédents tant sa capacité de synthèse est grande. J'ai eu l'occasion de discuter de la typographie dada au chapitre premier, dont on se souviendra du goût prononcé pour la provocation visuelle par des collages hétérogènes et non dénués d'humour. Or, la fin des années 60 fournira un terreau idéal pour la réactualisation progressive du dadaïsme. Aux États-Unis, le pop art d'Andy Warhol renouera ainsi de façon spectaculaire avec le refus de signifier dadaïste, troquant toutefois l'activisme

---

<sup>71</sup> À ce sujet, voir notamment Lewis Blackwell, *Typo du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2004, 215 pages ; Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005, 432 pages et Sébastien Dulude, *Esthétique de la typographie*, op. cit.

<sup>72</sup> Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire*, op. cit., p. 372.

politique dada («Dada soulève tout») qui réagissait d'abord à la guerre, perçue comme l'inévitable conséquence de l'industrialisation des sociétés, pour un art impersonnel et sériel qui se moulera, voire se réduira de manière subversive «aux objets réels de la société de consommation, aux succédanés de la réalité proposés par les masses médias [sic]<sup>73</sup>». En effet, le pop art de Warhol tire profit de cette société obsédée par la productivité tant par l'imaginaire qu'il reproduit (objets du quotidien et icônes culturels pop, notamment) que dans son inscription dans un marché de l'art résolument commercial, notamment avec la production d'œuvres en sérigraphie, un procédé d'estampe qui permet la reproduction d'un tirage d'une œuvre, mettant ainsi en cause par ces œuvres multiples la sacro-sainte valeur de l'œuvre unique (un critère fondé sur la suprématie historique de la peinture aux Beaux-arts), bafouant du même coup l'autorité des institutions des Beaux-arts et l'élitisme de ses musées, galeries et milieux artistiques.

Au Québec, le courant pop s'affirmera en arts visuels par un nouveau réalisme qui «questionne la fonction de l'art et de l'artiste face aux communications de masse, à ses nouvelles technologies et appelle un dépassement des catégories traditionnelles et l'abolition de la hiérarchie entre la nouvelle culture populaire et la culture savante<sup>74</sup>». Représenté par des artistes comme Serge Lemoyne, Reynald

---

<sup>73</sup> Ingo F. Walther, *L'art au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 323.

<sup>74</sup> Serge Allaire, «Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris», dans Francine Couture [dir.], *Les arts et les années 60. Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Montréal, Triptyque, 1991, p. 53.

Connolly<sup>75</sup> et Serge Lemonde, le nouveau réalisme/pop – termes interchangeables pour la critique – est comme chez Warhol un art de l'appropriation, dans lequel le sujet pictural est détourné du quotidien, désacralisant ainsi les catégories esthétiques classiques et abolissant toute hiérarchie entre les disciplines, en empruntant notamment à la bande dessinée, à la publicité et à la presse. Ultimement, c'est la frontière même entre l'œuvre d'art et tout autre produit généré par la société qui est interrogée, dans une entreprise de «réconciliation de l'art, de la peinture avec le processus social de production<sup>76</sup>». De la peinture de Lemonde (FIGURE 13), Claude Jasmin affirmera en ce sens qu'elle «supporterait sans rien y perdre la reproduction, l'imprimerie. [...] Il n'y a plus de tableau. Il n'y a plus objet à collectionner<sup>77</sup>.» Jasmin ajoutera un an plus tard : «La peinture se doit de devenir prototype pour être imprimée en multiples pour tous, dans le journal, ou en "posters"<sup>78</sup>».

---

<sup>75</sup> Connolly est un proche collaborateur de Claude Péroquin et a également illustré *Je*, le premier recueil de Denis Vanier, paru en 1965.

<sup>76</sup> Serge Allaire, «Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris», dans Francine Couture [dir.], *Les arts et les années 60, op. cit.*, p. 63.

<sup>77</sup> Claude Jasmin, «Lemonde, un événement important», *Sept-Jours*, no. 38, 3 juin 1967, p. 43-44; cité dans Serge Allaire, «Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris», dans Francine Couture [dir.], *Les arts et les années 60, op. cit.*, p. 63.

<sup>78</sup> Claude Jasmin, «Des vaches, un œuf et un magasin, le dimanche», *Sept-Jours*, no. 47, 10 août 1968, p. 30-31; cité dans Serge Allaire, «Le pop au Québec : Claude Jasmin – un parti pris», *Les arts et les années 60, Triptyque*, 1991, p. 63.



FIGURE 13.  
Serge Lemonde, *La mise en scène*, 1966<sup>79</sup>.

Parallèlement à ces recherches picturales pour extraire la peinture et l'estampe des carcans institutionnels normatifs, on assistera à une incursion marquée des arts visuels et graphiques dans les domaines de la culture populaire à travers ses objets culturels; la musique rock, tout spécialement, offrira avec ses pochettes de disques, affiches, t-shirts et macarons un espace visuel de tout premier ordre pour y transposer visuellement les modes de vie qui y étaient associés. D'abord issue de la Côte Ouest américaine, mais rapidement exportée mondialement, l'esthétique psychédélique s'est ainsi développée à partir de 1966, alors que se conjugaient une vague croissante d'expérimentations avec les drogues hallucinogènes et une mutation du rock 'n' roll manière Elvis vers une musique rock moins dansante, exploratoire et aux influences multiples, notamment orientalisantes. Sur le plan graphique, l'art psychédélique qu'on retrouvera sur d'innombrables pochettes de disques et affiches de concerts rock – dont ceux des Beatles, Beach Boys, Jimi Hendrix, Pink Floyd, Grateful Dead, Jefferson Airplane, Cream, mais aussi de

---

<sup>79</sup> Source : [www.sergelemonde.com](http://www.sergelemonde.com)

L'Infonie (le groupe fondé par Raoul Duguay et Walter Boudreau), Robert Charlebois, Les Sinners et quelques autres au Québec – témoigne souvent d'une forte influence de l'art indien, dont on récupère les motifs qui se multiplient à l'infini, tels les mandalas, pour les métisser avec une imagerie naïve, souvent florale qui peut rappeler l'Art nouveau, absolument désuet depuis au moins les années 30 (FIGURE 14). Tant le texte que le dessin s'y meuvent tout en courbes, et les couleurs employées sont nombreuses et vives, censées «éclater l'esprit» («*blow your mind*») et induire des trances spirituelles. Dans d'autres cas, on sera plus près du pop avec une hybridité sans limite de photographies aux éclairages surexposés, parfois traitées en négatif ou coloriées, de bandes dessinées et phylactères, de dessins, etc. (FIGURE 15)

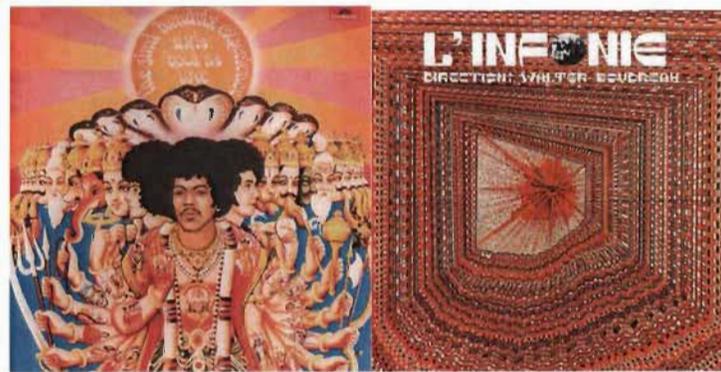


FIGURE 14.

The Jimi Hendrix Experience, *Axis : Bold as love*, 1967  
et L'Infonie, vol. 3, 1969.

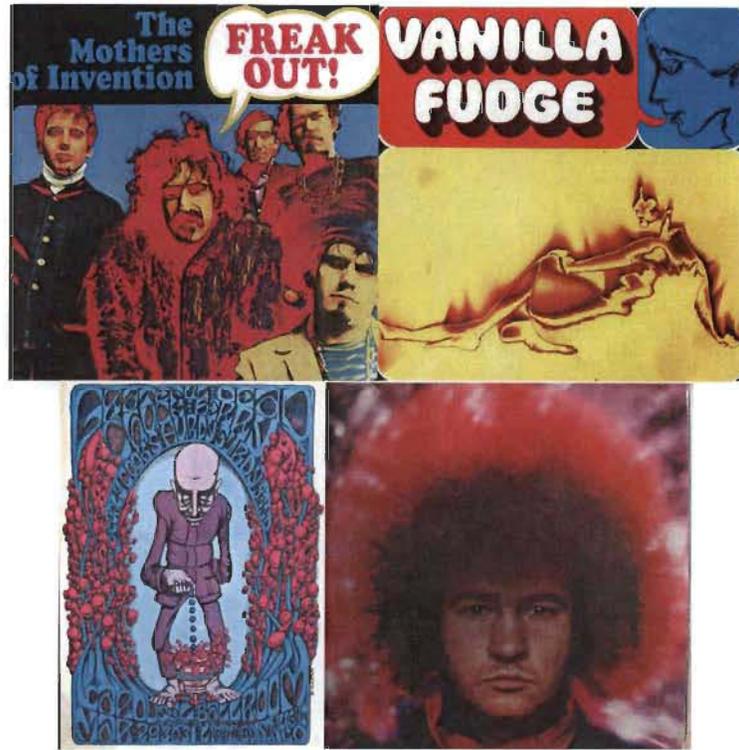


FIGURE 15.

Frank Zappa and the Mothers of Invention, *Freak out!*, 1966;  
 Vanilla Fudge, *Vanilla Fudge*, 1967;  
 Grateful Dead, *Acid Dropper*, affiche, 1968  
 et Robert Charlebois, *Québec Love*, 1969.

C'est à cette frange de la contre-culture qu'est associé le versant extatique, néo-spirituel et hippie de la contre-culture que plusieurs ont observé, comme je l'écrivais plus haut, résumant Dumont. L'autre mode de la contre-culture qui a été identifié serait à l'opposé tourné vers un nihilisme, et performerait une attaque sur le monde, jugé pourri : une telle orientation est également perceptible en arts graphiques ailleurs au même moment. C'est en effet à New York et Détroit qu'une première vague de musique dite punk naît à partir de 1967 (qu'on nomme généralement proto-punk, 60's punk ou garage rock pour le distinguer du mouvement anglais). L'iconographie proto-punk veut refléter une image tranchante d'une Amérique

violente, poussant l'esthétique vers la violence, le fascisme ou la déchéance morale (FIGURE 16). Omniprésents, le drapeau américain ou ses couleurs sont juxtaposés à des images de chaos, scènes policières ou frénésie électrique, sexuelle d'un concert rock; dans d'autres cas, on verra plutôt des portraits d'individus parfois ambigus<sup>80</sup>, à la mine rebelle, ou alors des symboles morbides, se découpant sur des fonds gris ou noirs ou encore des paysages urbains mal famés. Ainsi, à New York, on retrouvait des groupes tels The Fugs (fondé en 1965), Velvet Underground (sous l'égide d'Andy Warhol, dès 1966), puis les New York Dolls (1971) et les Ramones (1974); à Détroit, c'était plutôt MC5 (1967) et The Stooges (1969) qui sévissaient, ces derniers s'affichant avec une iconographie considérablement plus violente.

---

<sup>80</sup> Le glam rock émergera pour sa part au tournant des années 70 (avec David Bowie comme figure centrale), affichant de manière provocante une sexualité ambiguë, empreinte de travestissement et de clinquant outrageusement vulgaire. Une frange du glam rock se réclame, musicalement, du proto-punk new-yorkais : c'est le cas des New York Dolls et des Harlots of 42nd Street.



FIGURE 16.

The Fugs, affiche, 1967; The Velvet Underground, *White Light/White Heat*, 1968; MC5, *Kick Out the Jams*, 1969; Iggy and the Stooges, *I Wanna Be Your Dog*, 1969; New York Dolls, *New York Dolls*, 1973 et Ramones, *Ramones*, 1976.

Ces images marquantes pour l'époque circuleront passablement dans les organes de diffusion tels *Mainmise*; aussi au Québec, Denis Vanier entretiendra des liens concrets avec certains acteurs du mouvement proto-punk de New York, à partir d'une amitié développée avec le poète, parolier et chanteur du groupe The Fugs, Ed Sanders<sup>81</sup> qui lui préfacera d'ailleurs, en 1968, son *Lesbiennes d'acid* (paru en

<sup>81</sup> Ed Sanders a notamment repris le leitmotiv formulé par le guru psychédélique Timothy Leary, «Turn on, tune in, drop out» (parfois traduit par «Viens, mets-toi dans le coup, décroche»), dans une chanson des Fugs du même titre en 1967, puis a attiré l'attention médiatique sur la contre-culture lors de son procès pour obscénité à la suite d'une perquisition dans sa librairie.

1972). Quant à Lucien Francoeur, il établira lui aussi des ponts contre-culturels entre la poésie et le rock, notamment avec son groupe Aut'chose, dont le premier disque affiche une esthétique visuelle qui se rapproche de celle du glam rock new-yorkais (FIGURE 18, à droite). Chez Vanier et Francoeur, à un certain moment, tout le poétique est soudé au rock et à la sexualité libérée qu'il encourage; Vanier dédie *Pornographic Delicatessen* (1968) aux Fugs et à Bob Dylan (ainsi qu'aux Hell's Angels), avant d'entreprendre plus spécifiquement en 1972 son projet terroriste à réaliser «[a]vec de la magie vulgaire, du rock 'n' roll et de la dope<sup>82</sup>», tandis que chez Francoeur, on peut lire la même année «fun ou non je vous fais du bon / HIT PARADE / guitares à répétition / un rock qui dilacère / et casse les lacets» dans son

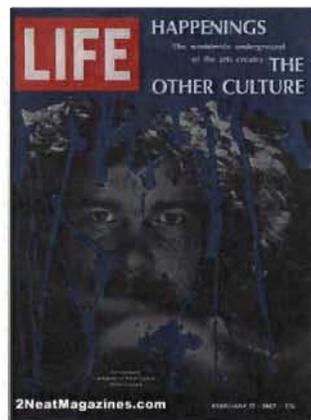


FIGURE 17.

Ed Sanders en couverture de *Life Magazine*, 17 février 1967.

La librairie de Sanders, Peace Eye Bookstore, ouverte en 1962 et située dans Manhattan, est devenue un lieu culte pour la génération contre-culturelle naissante, accueillant des activistes, artistes et bohèmes en tous genres. Denis Vanier raconte, dans *Hôtel Putama*, y avoir travaillé comme gérant alors qu'il était en fugue et âgé de seulement 15 ans, c'est-à-dire en 1964 ou 1965. Concernant les liens de Vanier avec les milieux punk, celui-ci tiendra à partir de 1976 dans *Mainmise* une chronique où il recensera certaines publications américaines, dont des magazines punk. Ainsi, en 1977, il écrivait au sujet d'un fanzine punk : «Le magazine est extrêmement bien fait, surtout si on le compare aux publications musicales courantes. Il est entièrement écrit à la main comme du Chamberland sur le speed et la Molson.» Denis Vanier, «*Punk Magazine*, no. 4, vol. 1, New York», *Mainmise*, no. 67, février 1977, p. 44-45, reproduit dans *Travaux pratiques t. 1 (1970-1984)*, Ste-Foy/Montréal, Éditions Rémi Ferland/Éditions Transpercées, 1987, p. 28.

<sup>82</sup> Denis Vanier, «allô-police», *Lesbiennes d'acid*, 1972, dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 196.

5-10-15 dont la quatrième de couverture donne à voir seringue et poignards plantés dans un cœur marqué de «Rock 'n' Roll / Love it to death<sup>83</sup>».

Plus qu'une poésie-rock, l'esthétique de Vanier et Francoeur témoigne d'une posture complète de rockstar de la poésie, dans un sous-champ culturel devenu pour un temps hybride : le passage filmé de Vanier à la Nuit de la poésie de mars 1970 montre fort bien cette posture sur scène (FIGURE 18, à gauche), alors qu'on le voit récitant ses poèmes devant une affiche psychédélique, coiffure afro et blouson de cuir rouge, micro en main et interrompu ponctuellement par des applaudissements et cris nourris, avant de sortir de scène, poing dressé, puis tournant le dos au public. Quant au chanteur rock qu'est Francoeur, il pousse plus loin encore l'intrication synesthésique de la poésie avec la musique rock, dans un commentaire sur son œuvre et celle de Vanier :

Je suis venu au monde dans le rock 'n' roll, c'est ce qui donne à mon écriture ses allures de bicik à gas. [...] Je suis le Arthur Rimbaud / Billy the Kid du rock 'n' roll, le Jim Morrison / Elvis Presley de la poésie. Je suis le seul vrai authentique poète rock 'n' roll : il y avait le Denis Vanier de «Pornographic Delicatessen», mais avec la publication de son dernier recueil, «Lesbiennes d'acid», il tend radicalement vers le film d'épouvante, une poésie plus souvent qu'autrement anti-musicale, aussi détestable et délicieuse que la mienne, mais plus près de Frank Zappa et de Frankenstein [sic] que du rock 'n' roll de velours. La phrase de Vanier est l'exacte représentation visuelle de la musique des MC5, une phrase musicale violente. Ma phrase est musicale et violente, ma violence est morrisonnière, du fascisme organique, une poésie orgasmique, l'éveil des sens, une prise de conscience

---

<sup>83</sup> La calligraphie du «Love it to death» est par ailleurs imitée de la pochette du disque du même nom de Alice Cooper (1971).

révolutionnaire positive à force de bons buzz au creux des reins<sup>84</sup>.



FIGURE 18.

Denis Vanier lors de la Nuit de la poésie, 1970;  
Aut'chose, *Prends une chance avec moé*, 1975.

Puis, en 1975, émergera à Londres le mouvement punk tel qu'on se le représente encore aujourd'hui, avec l'apparition météoritique des Sex Pistols (pas même 30 mois), dont l'ensemble de la gestion de l'apparence visuelle, indissociable de leur musique, est paradoxalement aussi préméditée qu'elle se veut anarchique. L'esthétique punk récupère une multitude d'éléments issus d'une culture de rue dont la musique et la mode vestimentaire seront les principaux porte-étendards. Intimement liée à la musique et aux modes de vie qui y sont associés, l'esthétique punk, comme celle du rock avant lui, se construit à même les surfaces disponibles pour s'afficher, celles-ci s'élargissant notamment aux espaces urbains illicites, témoignant du même coup d'un mode de vie soudainement plus dur, délinquant et antisocial :

Comme c'est le cas d'une partie des graphismes pop ou psychédéliques, le courant punk associe avant tout l'expression visuelle à la naissance d'une forme musicale

---

<sup>84</sup> Lucien Francoeur, «Les crimes de Billy the Kid», *La barre du jour*, no. 42, automne 1973, p. 63.

nouvelle, inscrite dans la culture urbaine de la rue et dans la récente culture jeune – dont la communication graphique passe par des supports spécifiques tels que les pochettes de disques, les affiches, les fliers [sic], les graffs, les tags, les tee-shirts, les tatouages, etc.<sup>85</sup>

Le courant punk est résolument urbain, prolétaire et d'extrême-gauche politique. Sa culture graphique le manifeste expressément, par l'emploi de techniques *DIY* (en particulier le collage et la photocopie) et de matériaux tout sauf nobles : coupures de journaux agencées comme des lettres de rançon, briques, canettes de peinture, sang et saleté (FIGURE 19).



FIGURE 19.

Sex Pistols, affiches, 1976 et 1977; The Clash, *The Clash*, 1977; The Damned, affiche, 1977 et Crass, *The Feeding of the 5000*, 1978.

<sup>85</sup> Roxane Jubert, *Graphisme, typographie, histoire, op. cit.*, p. 378.

Globalement, l'esthétique est au chaos, au vandalisme et à l'insalubrité, tant sur papier que pendant les concerts – ainsi, Steve Jones, guitariste des Sex Pistols, affirmait significativement en 1976 : «Actually we're not into music. We're into chaos.» Les affiches punk transposent la violence de la musique et de sa culture, notamment vestimentaire : elles sont maculées du noir des cuirs portés et du gris métallique des bijoux, piercings, chaînes et studs, ou alors barbouillées de couleurs vives comme les couleurs des cheveux en mohawk ou des tags sur les murs des ruelles. La typographie est faite de lambeaux déchirés, à l'instar des vêtements portés, ou transférée au pochoir comme un vandalisme. Sur le plan iconographique, enfin, les symboles politiques abondent et sont dégradés ou subvertis. Si l'esthétique du collage violent du mouvement punk a été souvent associée à un courant pictural néo-dadaïste qui circule, j'en ai glissé un mot plus haut, à partir du milieu des années 60, la politisation punk est d'un autre ordre que chez dada, se rattachant plutôt au cynisme créatif du situationnisme :

The British Punk movement of the mid-1970s [...] borrowed its sense of subversion and politics from the French art/politics movement known as Situationism – particularly the notions of subverting the status quo by having fun, and developing the creative aspects of city culture<sup>86</sup>.

Ce développement des potentiels créatifs, on l'observe certes dans le foisonnement des cultures urbaines et populaires, et à plus forte raison sur les objets imprimés qui en émanent. Du pop au punk en passant par le psychédélique, les esthétiques graphiques d'une nouvelle culture circulent sur des médiums inédits

---

<sup>86</sup> Liz McQuiston, *Graphic Agitation. Social and Political Graphics since the Sixties*, London, Phaidon Press, 1993, p. 160.

dans une guerre territoriale d'images que l'on porte désormais jusque sur ses vêtements – l'image même de soi se politise, mais c'est une autre question.

Je veux surtout insister sur la pluralité des médiums sur lesquels on peut lire cette nouvelle culture, qui se donne à voir de manière kaléidoscopique, selon tous les angles disponibles à la fois. C'est que pour renverser une culture, il faut pouvoir l'embrasser complètement; pour citer Straram : «On ne découvre ni modifie un monde en se consacrant à un seul champ d'opération<sup>87</sup>.» L'immense capacité d'adaptation et d'infiltration du graphisme en fait un outil de choix pour placarder l'espace public de messages aisément décodables d'un coup d'œil, et dont on peut imaginer le choc, et même la terreur qu'ils pouvaient causer.

L'objet imprimé reflètera évidemment cette action visuelle exubérante et multidirectionnelle : que l'on pense à des publications cultes de la contre-culture tels que *Do It! : Scenarios of the Revolution*<sup>88</sup> de Jerry Rubin ou *Steal This Book*<sup>89</sup> de Abbie Hoffman, ou, au Québec, à la revue *Mainmise* ou au catalogue *Québec Underground*, elles ont toutes en commun d'offrir au lecteur des textes hyperstimulants visuellement, aux registres éclatés et aux techniques picturales effrontément métissées, en plus d'explicitement une charge en règle contre la société capitaliste dans le discours véhiculé par les textes eux-mêmes. Ainsi offerts

---

<sup>87</sup> Patrick Straram, «Long distance call minuit vrai», *Parti pris*, vol. 4, nos. 5-6, janvier-février 1967, p. 100, cité dans François Dumont, *Usages de la poésie*, *op. cit.*, p. 176.

<sup>88</sup> Jerry Rubin, *Do it! Scenarios of the Revolution*, New York, Ballantine Books, 1970, 256 p.

<sup>89</sup> Abbie Hoffman, *Steal this Book*, New York, Thunder's Mouth Press, 1971, 318 p.

simultanément, les contenus visuels et textuels interagissent entre eux, s'amplifiant les uns et les autres jusqu'à en devenir indifférencié, ou au contraire se nuisant volontairement en surchargeant ou en brouillant la lecture.

Cette simultanéité des contenus par l'affirmation parallèle de plusieurs paliers de lecture participe par ailleurs d'une idée maîtresse qui circule à travers la contre-culture et qui s'oppose à la linéarité d'une certaine pensée traditionnelle fondée sur le rationalisme. À l'aube de l'ère informatique et à la lumière nouvelle de découvertes scientifiques – la relativité, en tout premier, lieu viendra marquer l'imaginaire – et technologiques, on cherche désormais à appréhender la réalité en faisant intervenir un plus grand nombre de perceptions, ainsi que les nouveaux médias avaient commencé de le permettre :

Les média électroniques ont créé un nouvel environnement qui fait tomber en désuétude les schémas mentaux dont se servait l'homme littéraire pour codifier la réalité. Soudainement, libérée des classifications qui l'avaient jusqu'ici retenue attachée, l'information est devenue une quantité illimitée de données brutes, disponibles à tout le monde, simultanément, à travers les média électroniques<sup>90</sup>.

La prolifération d'informations et leur accessibilité nouvelle que procurent les médias électroniques entraîneraient le développement d'un mode de perceptions sensorielles accrues, «qualifié de "simulsens" puisque l'information pénètre désormais par plusieurs sens à la fois<sup>91</sup>.» Perception fondée sur «un mélange

---

<sup>90</sup> «L'électricité», *Mainmise*, no. 5, p. 204 ; cité dans Marie-France Moore, «*Mainmise*, version québécoise de la contre-culture», *op. cit.*, 1973, p. 366.

<sup>91</sup> *Id.*

sensoriel englobant et simultané <sup>92</sup> », elle fonctionnerait de pair avec le développement global de la conscience et de l'être que procurent les drogues et le rock, en tant qu'expériences sensorielles totales.

Dans cet appel à un engagement plus complet de l'individu dans sa transformation, la littérature ne sera pas en reste et il faut voir son hybridation croissante avec l'image et de nouveaux supports de diffusion en relation avec cette volonté d'atteindre un absolu de totalité. Autre front sur lequel la charge sera sonnée, on voudra dépasser ce qui est perçu comme une unidimensionnalité de la langue et du style littéraires : «Il faut détruire la langue, le style, ne travailler qu'avec l'au-delà multisexuel de l'écriture<sup>93</sup>». Quoi que cet «au-delà multisexuel» puisse représenter exactement pour Vanier, il est manifeste que l'on attend désormais de l'écriture qu'elle stimule autrement que par la seule lecture littéraire et intériorisée mentalement, mettant désormais en évidence une lecture multisensorielle, dans laquelle le décodage intellectuel du texte n'est pas la seule dimension perceptive mise en jeu. Il se dessine dès lors entre le lecteur et le livre (ou l'imprimé en général) une amplification des rapports sensoriels exploités; et c'est le corps du lecteur qui sera ainsi convoqué par l'objet qu'il a sous les yeux et qu'il tient entre ses mains. Au cœur de ce rapport, la simultanéité des sens sollicités est cruciale dans l'entrelacement explosif des textes, des images et du médium que l'objet-livre

---

<sup>92</sup> *Id.*

<sup>93</sup> Denis Vanier, «Taverne Vanier», *Hobo-Québec*, nos. 5-7, septembre 1973, p. 4.

transmet, voire assène au lecteur; cette littérature, comme jamais auparavant, se transmet *de corps à corps* : «nous communiquons par voies de faits<sup>94</sup>».

Ainsi, cette insistance au sein du livre sur la matérialité du texte est indissociable d'un rapport concret et physique avec le lecteur, dans l'optique de provoquer chez lui une révolution, par une expérience globale qui tend vers l'intégralité, à l'instar des expériences initiatiques induites par les drogues et le mode de vie rock. Cette expérience de transformation du lecteur au contact du livre contre-culturel correspond à la visée même du discours contre-culturel; ainsi le discours s'accomplit à travers sa circulation de l'objet-médium qui le véhicule jusqu'au lecteur qui le reçoit, le décode et l'intègre à divers degrés.

\*  
\* \* \*

À travers les innombrables avatars visuels par lesquels la contre-culture s'est manifestée, ayant tous en commun de transgresser ou de subvertir nombre de conventions et normes établies, se performe la contestation, qui a bien souvent les apparences d'un assaut, d'une idéologie en place. Les arts graphiques, en particulier, ont concrétisé cette charge en s'affichant parfois brutalement dans l'espace public; ainsi, le médium en tant qu'objet culturel, tout autant que ses contenus, discours ou textes, sont parties prenantes du grand discours contre-

---

<sup>94</sup> Denis Vanier, «La maladie est en eux, ce sont des chiens», *Lesbiennes d'acid*, dans *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 175.

culturel qui se construit, se diffuse et se structure, jusqu'à un certain point, au même rythme.

Les livres – ceux, caractéristiques, des Herbes rouges, notamment –, comme les affiches, disques ou vêtements, constituent autant de briques dans l'édifice baroque de la contre-culture qui s'érige. Sur les pages de ceux-ci, superposés au texte, nombre de dispositifs typographiques font l'objet d'expérimentations qui cherchent des moyens d'atteindre directement et globalement le lecteur, chez Vanier par exemple, dans une dynamique de transformation de l'ordre établi qui passe d'abord par les transformations individuelles. La charge textuelle et graphique du livre de contre-culture, en particulier sous le registre de la provocation ou de l'assaut du lecteur, s'adresse en effet au monde réel, concret et souhaite sa transformation effective; le lecteur, dans cette dynamique, est donc la première cible, victime ou passeur d'une nouvelle idéologie.

L'imposition parfois sournoise au lecteur d'une iconographie pornographique ou ultra-violente irait dans ce sens; je m'y intéresserai tout particulièrement au chapitre consacré à Denis Vanier. Aux frontières de l'illicite et de l'immoral, le recours à une telle imagerie qui enveloppe le texte ne peut qu'entraîner une perturbation de la lecture, au cœur de laquelle se jouera le texte. Il faut, dès lors, tenir compte de cette expérience relationnelle entre le texte et son lecteur dans une étude de l'esthétique du livre contre-culturel, puisque la nature du discours véhiculé est

indissociable des conditions matérielles par lesquelles il s'actualise : nous sommes en présence, dans ces cas, d'un performatif qui rend nécessaire la prise en compte des mécanismes de transmission du sens dans la construction de ce dernier.

Il m'apparaît conséquent que le recueil de poésie de contre-culture ait emprunté pour s'actualiser un mode discursif apte à toucher concrètement le lecteur, à le bousculer jusque dans son intégrité physique, générant chez lui des réactions physiques et affectives dont le spectre peut s'étendre du dégoût à l'attirance. Dans cette perspective, l'objet-livre est un médium actif, un outil, voire, dans certains cas extrêmes, une arme passée du poète et son éditeur aux mains du lecteur, victime ou complice, receleur du poème, de plein gré ou non. Claude Beausoleil résumait de manière intéressante cette dynamique d'intrusion dans le réel, à l'œuvre dans les poèmes de Vanier :

L'extériorité provoquant/recevant le vomi de ce sang. Le sang qui gicle comme le texte qui sort de la fiction pour aller vers le vécu, le quotidien, l'épouvante sanglante. [...] Le texte, mais surtout le vécu qu'il dénote comme action-guérilla : attaques, fracas, bouleversements verbaux sémantiques, nécessité de choquer (produire un choc) par la signification et le visuel<sup>95</sup>.

Dans les pages qui suivent, j'explorerai quatre modes contre-culturels d'action sur le réel, par des dispositifs typographiques qui s'adressent tout particulièrement au corps du lecteur : l'effraction et la contamination chez Denis Vanier, la transaction

---

<sup>95</sup> Claude Beausoleil, «Le texte vanierien», *Cul Q*, nos. 8-9, janvier 1976, p. 40.

entre l'intime et le public chez Josée Yvon, le collage situationniste chez Patrick Straram et le retour à l'écriture manuscrite et originelle chez Paul Chamberland.

3<sup>e</sup> partie. Le livre de poésie de contre-culture québécoise :  
Denis Vanier, Josée Yvon, Patrick Straram et Paul Chamberland

[...] works that try to evoke both terror and celebration.  
– Richard Schechner, *Performance Theory*

## prologue : Longueuil, 1965

En 1965, dans le Vieux Longueuil, Raymond Charland, qui anime la maison d'édition Image et Verbe<sup>1</sup>, est également le propriétaire d'une galerie d'art, Le Crible, qui devient pendant quelques temps un lieu de rencontres, de création et de diffusion pour divers acteurs liés à la nouvelle culture naissante<sup>2</sup>, dont les poètes Claude Péloquin et Denis Vanier qui y lanceront chacun au courant de l'année un recueil de poésie.

Claude Péloquin a été successivement impliqué dans deux groupes multidisciplinaires, l'Horloge du Nouvel-Âge (1965), puis le Zirmate (1965-1968), qui se font connaître par leurs spectacles éclatés où musique, arts visuels, projections vidéo, performances et poésie s'entremêlent<sup>3</sup>. Rassemblés autour du peintre, artiste d'installations et maître d'œuvre des premiers happenings au Québec Serge Lemoyne, Reynald Connolly (arts visuels), Pierre Cornellier (arts visuels), Jean Sauvageau<sup>4</sup> (musique électronique) et Claude Péloquin (poésie et performance)

---

<sup>1</sup> Six titres entre 1965 et 1967, dont des recueils de François Piazza, Anthony Phelps et Denis Vanier.

<sup>2</sup> «Il se passe toujours quelque chose d'intéressant au Crible de Longueuil, qui n'est pas seulement une galerie d'art, mais aussi le point de rencontre des poètes et des artistes de la jeune génération.» Joseph Rudel-Tessier, *Photo Journal*, semaine du 2 au 9 février 1966, p. 30.

<sup>3</sup> Au sujet de l'Horloge du Nouvel-Âge et du Zirmate, voir notamment Yves Robillard [dir.], *Québec underground*, tome 1, *op. cit.*, p. 125-153.

<sup>4</sup> Extrait de [http://www.muchogustorecords.com/fr/artistes\\_ps.php](http://www.muchogustorecords.com/fr/artistes_ps.php) :

créent des spectacles-performance, qui donnaient la part belle à l'improvisation, interagissaient avec le public et exploraient des imaginaires psychédéliques avec un intérêt marqué pour les techno-sciences et l'exploration du cosmos, de mondes parallèles, d'un «ailleurs-ici», en somme, situé dans «l'homme cosmique, c'est-à-dire à la fois dans l'univers (le Cosmos) et à l'intérieur de l'homme<sup>5</sup>.» La démarche de Péloquin est ainsi extrêmement intéressante du point de vue de son apport au développement d'un sous-champ artistique d'art de la performance québécois, fort peu documenté. Dans la perspective transdisciplinaire d'une poésie spectacularisée, qu'il pourrait avoir développée après sa fréquentation de certains membres du groupe de performance Fluxus en Californie<sup>6</sup>, il y aurait matière à recherche pour mettre en lumière le rôle de pionnier de Claude Péloquin en poésie-performance québécoise; cette étude, ici, m'éloignerait toutefois de mon sujet.

Poète publié dès 1963, Péloquin est donc l'homme de mots et la «personnalité dominante<sup>7</sup>» du groupe, et on retient encore (et surtout?) de son œuvre un sens

---

Jean Sauvageau est un pionnier de l'electronica au Québec. Dès la fin des années 50, il patente ses premiers synthés, alors qu'il est batteur pour l'orchestre de Tony Roman. Ancien élève de Stockhausen, il s'intéresse aux propriétés sonores de cette nouvelle lutherie synthétique et crée la «machine à Sauvageau», un clavier bien spécial. Au milieu des années 60, il enregistre de la musique cosmique pour certains pavillons d'Expo 67. [...]

Bientôt, «la machine à Sauvageau» devient une curiosité. Le musicien fait l'objet d'articles dans diverses revues. L'inventeur du clavier Moog, Robert Moog en personne, lui rend visite et admire son ingéniosité. Idem pour les gars de Pink Floyd, qui lui laissent une de leurs consoles (le mythique Putney/VCS3, alors complètement nouveau) en souvenir.

<sup>5</sup> Jacques Paquin, «Un labo dans le poète : la fonction du discours scientifique chez Claude Péloquin», *Tangence*, no. 61, 1999, p. 77.

<sup>6</sup> Selon une entrevue que Claude Péloquin m'a accordée à Montréal, le 14 avril 2010.

<sup>7</sup> Yves Robillard [dir.], *Québec underground*, tome 1, *op. cit.*, p. 119.

aigu de la provocation qu'il a manifesté par différents coups de gueule dont les plus importants sont très certainement sa performance échevelée lors de la Nuit de la poésie de 1970, le célèbre «Vous êtes pas écœurés de mourir, bande de caves? C'est assez!» qu'il a inscrit sur une murale du Grand Théâtre de Québec la même année et ses chansons *Lindberg* (pour Robert Charlebois et Louise Forestier en 1968 : «une chute, une crisse de chute en parachute»<sup>8</sup>) et *Monsieur l'indien* (sur le disque *Laissez-nous vous embrasser où vous avez mal* de Péloquin et [Jean] Sauvageau, de 1972). Si la critique est au départ déroutée devant la «poétique abracadabrante»<sup>9</sup> de Péloquin, ce dernier reçoit des poètes, critiques et acteurs de la contre-culture Paul Chamberland et Patrick Straram une solide reconnaissance critique à partir de 1966<sup>10</sup>.

1965, donc, «Pélo» et Vanier publient respectivement *Calorifère* (un cinquième titre en deux ans) et *Je*. Les deux recueils témoignent de la vitalité du réseau d'artistes qui œuvrent autour des Éditions Image et Verbe, au nom bien choisi, et de la galerie longueuilloise de Raymond Charland, qui bénéficient également de la complicité du typographe, syndicaliste et ami des lettres Michel Chartrand qui possède son imprimerie à Longueuil, les Presses sociales, desquelles seront tirés les deux livres. Et, malgré que Péloquin publie alors tous ses titres à compte d'auteur, et Vanier le

---

<sup>8</sup> Sur le même disque de Charlebois et Forestier, intitulé *Lindberg*, Péloquin a aussi signé le texte de la chanson *CPR Blues*.

<sup>9</sup> Guy Robert, «Calorifère de Claude Péloquin», *Livres et auteurs canadiens 1965*, Montréal, Éditions Jumonville, 1966, p. 92. Robert poursuit, intraitable : «*Calorifère* est une aventure digne d'existence en ce sens que tout est digne d'existence, et en ce sens qu'il faut faire ses gammes, ses acrobaties et ses bêtises.»

<sup>10</sup> Jacques Paquin, «Un labo dans le poète», *op. cit.*, p. 74.

sien chez un éditeur, les deux ouvrages ont en commun la collaboration d'un membre du collectif Zirmate pour illustrer leurs pages.

Le *Calorifère* de Péroquin est l'œuvre graphique conjointe de Reynald Connolly, Pierre Cornellier et Serge Lemoyne<sup>11</sup>, tous du Zirmate. Bel objet à la facture inhabituelle, l'ouvrage est relié par un seul rivet qui poinçonne le livre et permet aux pages de pivoter plus que de s'entrouvrir. Les textes sont quant à eux imprimés en bleu foncé sur carton rouge et sont intercalés d'illustrations de Connolly et de Cornellier. Minimales, voire naïves, ces dernières consistent en de gros traits ou des à-plats de couleurs chaudes où le jaune domine, sur lesquels des extraits retranscrits à la main sont parfois ajoutés (FIGURE 20).



FIGURE 20.

Illustration de Pierre Cornellier dans *Calorifère*, 1965.

Quant au premier ouvrage de Vanier, quatre encres de Reynald Connolly le ponctuent et font voir des paysages hallucinés qui peuvent évoquer des vues microscopiques de tissus cellulaires ou de micro-organismes, une imagerie d'une

---

<sup>11</sup> Selon l'achevé d'imprimer du livre.

nette parenté avec l'exploration de thématiques scientifiques et biologiques chez le Zirmate<sup>12</sup>. Globalement, *Je* est d'une grande sobriété graphique, ne comporte pas d'illustration en première ni en quatrième de couverture et ne laisse aucunement présager les bacchanales typographiques qui caractériseront le livre vanierien pour les années à venir.

Ainsi, on le constate, Vanier et Péloquin se côtoient au sein d'un milieu interdisciplinaire autour de 1965, mais leur production éditoriale ne peut être envisagée comme le coup de départ d'une nouvelle poétique contre-culturelle du livre. Sur le plan de leur facture matérielle, ces ouvrages n'ouvrent pas la voie à la recherche qui aura bientôt cours quant à l'exploration, la transgression et la subversion des formes traditionnelles du livre et de l'imprimé. Livres d'édition soignée, voire livre d'artiste pour *Calorifère*, les deux ouvrages ne m'apparaissent pas situables, quant à leur conception matérielle, dans une dynamique d'opposition aux pratiques établies de l'édition de poésie, telle qu'on l'observera quelques années plus tard chez Vanier et plusieurs autres.

Du côté de Péloquin, on se souvient par ailleurs qu'il avait affirmé en 1966 vouloir quitter le livre<sup>13</sup>; il est sans doute conséquent dans cette perspective qu'il n'ait pas poussé plus avant ce travail de recherche-crédation quant aux formes matérielles de l'objet-livre, bien qu'il ait par la suite publié de très nombreux titres chez plusieurs

---

<sup>12</sup> Vanier renouera avec Connolly en trois autres occasions : ce dernier illustrera *Cette langue dont nul ne parle* (1985), *Les stars du rodéo* (1990) et *L'hôtel brûlé* (1993).

<sup>13</sup> Dans Paul Chamberland, «Faire le voyage – Entretien avec Claude Péloquin», *op. cit.*

éditeurs, jusqu'à avoir compilé ses œuvres complètes. L'inscription même de l'œuvre de Péroquin dans un corpus de contre-culture est par ailleurs problématique, ainsi que le soulignait Jacques Paquin : les [trois manifestes de Péroquin] s'engagent dans un cheminement qui, sous plusieurs aspects, sont incompatibles avec le discours idéologique de la nouvelle culture qui aura cours dans les années soixante-dix<sup>14</sup>.» Patrick Straram en aura par ailleurs émis le doute dès 1968 alors que, répertoriant les acteurs québécois d'une «poésie exercice de dévoration de soi», il semble se raviser sur la portée de l'œuvre de Péroquin : «Péroquin...? Attendons de savoir où le mènent ses chimères de la N.A.S.A.<sup>15</sup>» Manifestement, Péroquin n'allait pas évoluer longtemps auprès du noyau contre-culturel formé de Vanier, Straram, Chamberland, puis Yvon<sup>16</sup>.

---

<sup>14</sup> Jacques Paquin, «Un labo dans le poète», *op. cit.*, p. 82.

<sup>15</sup> Patrick Straram, «to a strange night of stone», préface à Denis Vanier, *Pornographic Delicatessen*, dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 127.

<sup>16</sup> On devra se référer à la thèse de doctorat de Simon-Pier Labelle-Hogue, à paraître (Université McGill, sous la direction de Michel Biron), sur la question d'un réseau public et d'un réseau privé de la contre-culture québécoise. Il semble que Claude Péroquin, référant fréquemment à des acteurs de la contre-culture, ait voulu en intégrer le réseau public, c'est-à-dire regroupant la communauté d'acteurs historiquement identifiés à la contre-culture, mais que son réseau privé ait fermé la porte à sa venue.

Chapitre 5. Effractions typographiques et contamination : Denis Vanier

Rapport-Gratuit.com

*C'est dans cette interaction entre origine physique d'une écriture et ses conséquences d'agression que le créateur assume son rôle dans le quotidien, dans le parti sous-prolétaire.*  
-Denis Vanier, préface à la réédition de *Je*, 1974.

Vanier, alors qu'il apparaît dans le cercle artistique de Longueuil, est à peine âgé de 16 ans. «Imagier surrationalnel<sup>17</sup>» précoce et protégé de Claude Gauvreau qui le préfacera à deux reprises, Vanier fera montre dans son recueil inaugural, comme chez Péloquin dans de nombreux textes, d'influences surréalistes européennes passablement éloignées de l'écriture-terrorisme qu'il développera progressivement et qui l'associera de plain-pied à la contre-culture. Néanmoins, dès *Je*, on peut sentir que l'écriture à venir est en latence chez le jeune révolté : «L'absence morne des jours sans périple / et toi comme un abcès puant à la face des égorgés<sup>18</sup>». Or, pour Gauvreau, Vanier est déjà en avance sur la poésie ambiante et en menace le règne : «Les propagandistes sentimentaux néo-crémaziens ont singulièrement l'air d'enfants de chœur à côté du jeune Vanier<sup>19</sup>.»

---

<sup>17</sup> Claude Gauvreau, postface à *Pornographic Delicatessen*, dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p.114.

<sup>18</sup> Il s'agit des deux premiers vers qui ouvrent *Je*, dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 40. Ils doivent beaucoup, esthétiquement, à l'influence automatiste de Claude Gauvreau et au surréalisme en général :

Vanier ramasse, semble-t-il, les chaînons divers du surréalisme pour le dépasser à sa manière. Par exemple, il n'utilise pas l'image «exploréenne» qu'il laisse à son préfacier, mais se réfère à des moyens de dépaysement nouveaux, comme la référence aux hallucinogènes ou aux provocations du dégoût.

André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, op. cit., p. 480.

Vanier affirme par ailleurs avoir écrit la plupart des poèmes de *Je* «à treize ans, à la taverne Longueuil, des valiums au pepsy, à quelques années de l'acide, mais en plein corps avec un aspect neuro-psychique très précis.» Denis Vanier, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 27.

<sup>19</sup> Claude Gauvreau, préface à *Je*, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 38.

Le recueil qui suit *Je, Pornographic Delicatessen*, présente à la fin de 1968 un Vanier sensiblement radicalisé et s'avance d'un pas franc vers le contre-culturel. Pour Lucien Francoeur, le recueil marque un tournant définitif, un point de non-retour dans la guérilla anti-institutionnelle qui s'annonce :

*Pornographic Delicatessen*, premier recueil-objet [voulait-il dire livre-objet?] à dégager la poésie de ses odeurs de renfermé, premier recueil à véhiculer le matériel de guerre : divagations, onirismes, chaises électriques, *autobus en sang*, seringues hypodermiques, haïkaïs rachitiques, avions déchiquetés, intérim suggestifs, artillerie capiteuses, radios extatiques, etc.<sup>20</sup>

Ici, Francoeur reprend un élément important auparavant évoqué par Straram, lorsque ce dernier écrivait que «le cri de Denis Vanier est un instrument immédiat de guérilla<sup>21</sup>». Ainsi, la guerre était ouverte. Avec quelles armes, outre celles, métaphoriques, évoquées par Francoeur, Vanier allait-il se mettre à la tâche?

D'emblée, le titre anglais du recueil, aux antipodes du «néo-crémazisme», provoque et annonce le domaine de la pornographie que Vanier n'aura de cesse d'exploiter, juxtaposée à un élément appartenant à la culture populaire et au registre alimentaire (ou boucher) qui sera également archi-présent. Les poèmes sont quant à eux parsemés de références au rock, au jazz et aux poètes de la beat generation, de mêmes qu'aux psychotropes, à la criminalité et à la scatologie. De manière évidente, des influences américaines teinteront désormais l'écriture de Vanier, lui

---

<sup>20</sup> Lucien Francoeur, préface à *Lesbiennes d'acid*, dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 151 [italiques dans l'original].

<sup>21</sup> Patrick Straram, «to a strange night of stone», dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 137.

qui, je l'ai mentionné au chapitre précédent, avait établi entretemps des liens avec certains acteurs de la contre-culture newyorkaise, eux-mêmes liés à quelques poètes de la beat generation, dont Gregory Corso et Allen Ginsberg.

Pour sa part, la couverture de *Pornographic Delicatessen* donne enfin à voir le flamboyant jeune Vanier. Sans titre, nom d'auteur, ni mention de la maison d'édition (L'Estérel de Michel Beaulieu, en l'occurrence<sup>22</sup>), elle consiste en un portrait tête et épaules de Vanier, partiellement traité en négatif et bordé de couleurs vives. Ainsi que me le faisait remarquer Simon-Pier Labelle-Hogue, l'image, par sa pose de rockstar et ses couleurs, rappelle, tout en le devançant d'un an, le disque *Québec Love* qui montrait un similairement hirsute Robert Charlebois dans le même cadrage (FIGURE 15, chapitre 2). Par ailleurs, la photographie de Vanier en col roulé noir me semble également emprunter et détourner la très célèbre photo en clair-obscur de l'album *With the Beatles* de 1964, en plus de créer, avec son rétro-éclairage et l'androgynie du visage de Vanier, un rendu space/glam rock qui précède d'un an encore le *Space Oddity* de David Bowie qui en a défini le genre musical et graphique (FIGURE 21). Enfin, le format carré du recueil de Vanier (environ 14 cm x 14 cm) établit lui aussi un lien avec des pochettes de disques 45 tours.

---

<sup>22</sup> Où avaient déjà été publiés, avant Vanier, Gilbert Langevin, Raoul Duguay, Jean Basile et Victor-Lévy Beaulieu, entre autres.



FIGURE 21.

Denis Vanier, *Pornographic Delicatessen*, Éditions de l'Estérel, 1968;  
 The Beatles, *With the Beatles*, 1964 et  
 David Bowie, *Space Oddity*, 1969.

Déjà, le sens de la citation de Vanier est à l'œuvre. Straram l'avait remarqué dans sa postface à *Pornographic Delicatessen*, celui-ci insistant par ailleurs sur l'importance du cri qu'une nouvelle génération, plus jeune que Straram, faisait entendre, cri que ce dernier associait à l'«univers sonore de la modernité<sup>23</sup>» que la musique rock contribuait à propager. Ce cri lui apparaissait également témoigner d'une plus grande et nécessaire *incarnation* de la poésie, laquelle représenterait «une première légitimation de la poésie, une nécessité préalable<sup>24</sup>.» À ce sens de la citation qui relie le texte et le livre vanériens à un vaste réseau d'images et d'idéologies qu'il tissera et modulera progressivement, s'ajoute également l'amorce d'une adéquation fondamentale chez Vanier – et Straram, et Yvon, et Francoeur, j'y reviendrai abondamment – entre la vie et l'écriture, un critère d'incarnation supérieure de la poésie qui fonde la possibilité même que ces textes puissent accomplir leur entreprise de mise à mal des institutions et du langage :

<sup>23</sup> Patrick Straram, «to a strange night of stone», *Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 121.

<sup>24</sup> *Id.*, p. 140.

Je tiens le cri-cœur de Denis Vanier pour déflagrateur, prémonitoire et sublime. Au Québec. [...] Denis Vanier accomplit le premier travail dont il soit capable, avec la rage, le déchirement et l'obsession du dépassement des vrais combattants à hauteur d'homme, quand il affronte le langage<sup>25</sup>.

Mais «la poésie de Vanier témoin autant qu'existence de l'homme<sup>26</sup>» se déploiera véritablement à partir de 1972, avec *Lesbiennes d'acid*<sup>27</sup> qui entame à mes yeux une trilogie de recueils poursuivie avec *Le clitoris de la fée des étoiles* (1974) et *Comme la peau d'un rosaire* (1977), corpus qui développe un ensemble de dispositifs typographiques déterminants dans la perspective d'une poétique du livre de contre-culture au Québec. Pendant cinq ans, en effet, les livres – et publications en revue – de Vanier mitrailleront le lecteur d'images de registres violemment éclatés; une esthétique graphique qui est tout à fait en phase avec les publications underground de la contre-culture mondiale qui nourrissent peu à peu le creuset visuel d'où émergera la culture punk.

Autre donnée fondamentale de cette période dans l'œuvre de Vanier : Josée Yvon. Compagne de vie de Vanier jusqu'à son décès en 1994, Josée Yvon apparaît dans l'œuvre de Vanier à partir de *Lesbiennes d'acid*, où sont relatées leur arrestation et

---

<sup>25</sup> *Id.*, p. 139-143.

<sup>26</sup> *Id.*, p. 145.

<sup>27</sup> Habituellement indexé à la bibliographie de Vanier, le livre *Catalogue d'objets de base*, paru aux (très mystérieuses) Éditions du Vampire de Saint-Simon en 1970, demeure cependant introuvable. Il est possible qu'il consiste en une auto-édition artisanale à très faible tirage, puisque Vanier est demeuré près de Saint-Simon à cette époque, ainsi qu'en fait foi un reçu de taxe de chien qui lui a été délivré le 19 août 1969 par la corporation municipale de St-Marcel-du-Richelieu et reproduit dans les pages de *Lesbiennes d'acid*.

sentence pour possession de «soixante livres de marijuana<sup>28</sup>». Puis, en 1974, c'est véritablement le début de la «période rose<sup>29</sup>» du couple : Yvon fait paraître son tout premier texte dans *Hobo-Québec*, co-signé avec Vanier, alors que sort au même moment *Le clitoris de la fée des étoiles*, dans lequel elle apparaît nue et en gros plan pornographique tout au long du recueil, en plus d'en signer la postface. Durant cette période fusionnelle, la vie privée du couple trouvera de multiples représentations dans l'œuvre de Vanier ou dans les textes qu'ils rédigeront à quatre mains. Ce faisant, la porosité apparente de la frontière entre la vie concrète des poètes et leur œuvre fonde un rapport au monde qui se veut aussi rapproché que possible, et qui peut se jouer selon deux directions : la vie réelle vers l'œuvre et l'œuvre vers la vie réelle. C'est au cœur de cette dynamique d'appropriation d'éléments du réel dans l'œuvre que se déploieront de nombreuses stratégies du livre pour créer de toutes pièces la menace qu'à tout moment le texte puisse faire irruption dans le réel, pour le souiller, le contaminer, intervention qui transite d'abord par le corps du lecteur interpellé, voire piégé par le livre : «une poésie qui infecte jusqu'à l'alimentation<sup>30</sup>».

Ainsi, dès le premier texte de *Lesbiennes d'acid*, on se retrouve devant un monde construit de nombreuses données factuelles, vraisemblables sinon vérifiables, à partir duquel l'autoproclamé «marijuanero / ministre des affaires culturelles / el dopa

---

<sup>28</sup> Denis Vanier, *Lesbiennes d'acid, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 221.

<sup>29</sup> Allusion à la période rose de Picasso, alors amoureux de Fernande Olivier, son modèle. Voir Jean-Claude Trait, «En plein période rose, Denis Vanier travaille à deux», *La Presse*, 17 août 1974, p. E2.

<sup>30</sup> Denis Vanier, *Lesbiennes d'acid, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 218.

syndicato» Vanier ne tarde pas à cibler l'ennemi : «Quand des policiers s'étaient amenés à l'usine Esmond Mills dans le but d'interroger l'ouvrier Marcel St-Louis, celui-ci préfère [sic] sauter par une fenêtre<sup>31</sup>». Manifestement solidaire avec le protagoniste dont le récit, qui emprunte la forme d'un témoignage judiciaire, se termine avec la menace de faire feu sur un procureur de la Couronne, Vanier amorce ainsi au sein de son œuvre un travail de dénombrement d'une communauté qui ira grandissante d'intouchables («Drummondville, Sorel... les guérilleros sont partout<sup>32</sup>»), pour rameuter un «nous» sauvage sur lequel j'aurai l'occasion de revenir tant chez Vanier que chez Yvon. Puis, le second poème, «La maladie est en eux, ce sont des chiens», s'ouvre comme un véritable territoire de chasse où l'on repère instantanément le gibier à abattre :

Rue Parthenais, les chirurgiens nazis du gouvernement  
ressuscitent Claude Gauvreau pour lui donner d'autres  
électrochocs, les doigts trempant dans des bassins de  
lavements d'Yves Préfontaine, Georges Dor Molson pus foie  
langue et bacon.

Nous lâcherons nos filles pleines d'acné dans votre pénicilline  
la sainteté leur rasant l'organe en un parfum blanc  
nous sommes des prêtres dopés  
les mains vides devant le tabernacle à gaz impurs  
la guerre s'en vient<sup>33</sup>

Comme les deux recueils qui suivront, *Lesbiennes d'acid* est bourré d'une iconographie aux multiples registres : pornographie (notamment ancienne et flirtant

---

<sup>31</sup> Denis Vanier, *Lesbiennes d'acid*, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 170.

<sup>32</sup> Denis Vanier, *Lesbiennes d'acid*, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 174. Ou encore cette allusion à la période rurale de Vanier : «Dans les champs de marijuana, financés par le Bien-être social, des tribus de poètes hors-la-loi se sanctifient aux drogues nucléaires, tirent de la M-16, en buvant le Rare Mandarin d'entre les jambes des filles.» *Id.*

<sup>33</sup> *Id.*

avec le religieux), actualité judiciaire, planches médicales et anatomiques, photographies de personnalités (John Sinclair<sup>34</sup>, Elvis Presley, Claude Gauvreau, etc.), bandes dessinées, coupures de journaux, photographies de personnages difformes, grotesques ou «maganés», documents administratifs et certificats divers, etc. Les sources de ces images ne sont pratiquement jamais mentionnées, et il est évident qu'en plusieurs cas, les images auront été utilisées en violation d'un droit de propriété intellectuelle. Dans le texte, les emprunts au réel sont également fort nombreux et font souvent office de cibles : «Steinberg et son alimentation de cadavres chimiques», «Ce que Paul Rose aurait besoin dans sa cellule, ce n'est pas de lire *Le Devoir* mais de fumer un bon joint», ou encore «les plotes rock de mescaline lancent des baggies de menstruations aux portes des Éditions du Jour», tous extraits de *Lesbiennes d'acid*.

Cette appropriation du réel mis en place et organisé au sein du livre se déploie ainsi comme une menace de riposte à l'encontre de toutes les formes d'autorité, considérées fascistes sous toutes leurs déclinaisons, tant gouvernementale, policière que littéraire («Il y a des poètes en prison, d'autres à Paris<sup>35</sup>»), un pouvoir illégitime qui doit être enrayeré pour «faire place à ceux pour qui le miracle de vivre / n'est pas un arrêt d'autobus / à 30° sous zéro / aliénés jusque dans leurs claques<sup>36</sup>.» Parmi tout l'attirail que représente l'ensemble du mode de vie contre-culturel, le livre se pose dès lors comme une arme de choix, objet qui médiatise

---

<sup>34</sup> Poète et activiste, Sinclair a été gérant des MC5 et chef du White Panthers Party.

<sup>35</sup> Denis Vanier, *Lesbiennes d'acid, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 175.

<sup>36</sup> Denis Vanier, *Lesbiennes d'acid, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 196.

l'idéologie de l'assaut tout en réalisant concrètement celui-ci. Vanier cite ainsi ce passage de Philippe Haeck en exerçant à *Le clitoris de la fée des étoiles* : «Nous venons de placer le titre de cette écriture. Considérez-le en tant que partie d'une stratégie menée de front<sup>37</sup>.» Dans cette perspective, le livre est ainsi placé dans les mains du lecteur afin d'actualiser son contenu idéologique dans le réel, de provoquer un choc sur le monde qui passerait d'abord par un choc causé au lecteur, ou alors par effet de ralliement du lecteur avec son contenu. Une arme, donc, parce que c'est ultimement le livre même qui est déposé dans le monde pour l'assaillir; livre-kamikaze comme lorsque Vanier laisse entendre que le lancement de *Lesbiennes d'acid* se déroulera lors d'un 5 à 7 à l'Hôtel Reine-Élisabeth (FIGURE 22) :



FIGURE 22.  
Extrait de *Le clitoris de la fée des étoiles*.

Enfin, dans cette perspective terroriste, nul autre acte posé par Vanier n'aura frappé plus concrètement que la publication du recueil *Le clitoris de la fée des étoiles*<sup>38</sup>.

<sup>37</sup> Denis Vanier, *Le clitoris de la fée des étoiles, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 240.

<sup>38</sup> Je reviendrai également sur cet ouvrage dans la section 3.2.1 tant cette œuvre concerne aussi Josée Yvon.

Posons-nous un instant en tant que lecteur qui ouvre ce recueil pour la première fois. Le fait que celui-ci soit familier ou non avec l'œuvre – ou la réputation – de Vanier pourra jouer sur l'intensité du choc ou de la surprise que le livre sera à même de provoquer, mais, d'emblée, son titre révèle un indice évident de la présence du sexuel dans l'ouvrage. Toutefois, rien du paratexte extérieur du livre n'annonce la teneur exacte du discours sur la sexualité auquel le lecteur sera exposé. Visuellement, la page couverture typographiée en rose sur noir se déploie sur l'habituelle maquette des Herbes rouges de l'époque et la tranche du recueil laisse entrevoir des pages de papier rose. À cette isotopie du féminin («clitoris», «fée», couleur rose), seulement «génitalisée» dans le titre, s'ajoute une composante importante dès la page couverture tournée. La page de titre, rose, montre en effet un encadré semblable à celui-ci :

Infractions tendant à corrompre les mœurs.	
<i>art. 159.1 :</i>	Commet une infraction quiconque produit, imprime, publie, distribue, met en circulation ou a en sa possession quelque écrit, image, modèle ou autre chose obscène, ou une histoire illustrée de crime.
<i>art. 159.2 : a)</i>	Commet une infraction quiconque, sciemment et sans justification ou excuse légitime expose publiquement un objet révoltant ou commet un spectacle indécent.
<i>b)</i>	Commet une infraction quiconque annonce quelque moyen, indication, médicament, drogue ou article ayant pour objet, ou représenté comme un moyen de rétablir la virilité sexuelle, ou de guérir des maladies vénériennes ou maladie des organes génitaux, ou en publie les annonces.

Code pénal

Nul n'est censé ignorer la loi<sup>39</sup>, dit l'adage. En faisant ainsi appel au discours extralittéraire, *réel* du domaine légal, l'ouvrage informe le lecteur d'un état de fait concret, applicable dans l'espace social : il est expressément souligné que le recueil et ce qu'il contient ne peuvent se soustraire à la juridiction du droit criminel. Le placardage de ce texte de loi en tête d'ouvrage se pose dès lors comme un affront direct aux autorités légales et aux normes sociales, narguées, bafouées à mesure que le recueil dévoile son contenu – visuel en tout premier lieu –, compte tenu que *Le clitoris de la fée des étoiles* contient pas moins de dix photographies de la vulve de Josée Yvon, dont une qui urine, deux dessins pornographiques, un dessin montrant des armes et du matériel d'injection de drogues, une photo d'un cadavre probable, une autre d'un individu au visage gravement tuméfié, une planche anatomique des «organes génitaux d'une vierge, grandeur nature» et enfin des coupures de journaux scabreux, dont une montrant le portrait de l'ex-ministre Pierre Laporte aux côtés de ceux de mafiosi de l'époque.

Cette abondante iconographie aura tôt fait de faire comprendre au lecteur deux choses : d'une part, que Vanier et ses éditeurs ont délibérément truffé le recueil d'une imagerie «tendant à corrompre les mœurs», en pleine connaissance de son illégalité et, d'autre part, que le lecteur se trouve, de fait, coupable pénalement de possession d'un tel matériel visuel. Sur le plan légal, et peut-être moral, la seule

---

<sup>39</sup> Par ailleurs, cette disposition pénale est toujours en vigueur : <http://laws-lois.justice.gc.ca/fra/lois/c-46/page-78.html> [page consultée le 20 mai 2014].

présence du livre de Vanier au monde est un geste transgressif, illicite, contre-culturel à l'extrême.

\*  
\* \*

À cette époque, Vanier et ses éditeurs (les frères Hébert aux Herbes rouges, Jean Leduc chez *Cul Q*, Claude Robitaille pour *Hobo-Québec* et, dans une moindre mesure, Gérard Godin de Parti pris) sont passés maîtres dans l'art de concevoir des livres authentiquement dérangeants. On sait que Vanier aimait accumuler des images qu'il découpait ça et là pour «fronter nos recherches<sup>40</sup>» et les fournir à ses éditeurs. Pendant la période 1972-1977, on verra combien Vanier est sensible à une esthétique aléatoire mi-surréaliste, mi-cut-up<sup>41</sup> et annonciatrice de l'esthétique visuelle punk<sup>42</sup> qui, elle, allait plutôt se réclamer, comme je l'ai mentionné au chapitre deux, du situationnisme par sa propension au détournement subversif et du néo-dadaïsme dans ses visées nihilistes.

---

<sup>40</sup> «Cela [le casier politique] rejoint un peu une technique déjà employée dans *Hobo-Québec*, plus précise dans les "cut-ups" de Burroughs, des photos "volées" à divers journaux (*Allo-Police*, *Le Devoir*, etc...) qui servent à fronter nos recherches, impropres à l'utilisation autoritaire.», Denis Vanier, «L'est coprophagique», *Hobo-Québec*, no. 18, avril-mai 1974, p. 16.

<sup>41</sup> Rémi Ferland note avec justesse que le poème de Denis Vanier, «La 303 suprême dont les balles ne tuent pas», contient une référence à l'ouvrage *The Wild Boys* de William S. Burroughs, principal porte-étendard de l'esthétique du cut-up : Rémi Ferland, «Comme la peau d'un rosaire et autres recueils de poésie de Denis Vanier», dans Gilles Dorion [éd.], *Dictionnaire des œuvres littéraires québécoises*, tome VI (1976-1980), Montréal, Fides, 1987, p. 162-163. Vanier applique par ailleurs ce même procédé du cut-up lorsqu'il joute cette référence à celle d'un ouvrage à paraître de Josée Yvon : «Les "filles-commandos bandées" et les garçons "sauvages" s'entraînent aux pertes blanches» («La 303 suprême», *Cul Q*, *op. cit.*, p. 54).

<sup>42</sup> Au sujet du mouvement punk naissant, Vanier écrivait, en 1977 : «il s'agit d'un mode de vie violent, situé entre l'agression culturelle et l'horreur pratique». «*Punk Magazine*, no. 4, vol. 1», *Mainmise*, no. 67, février 1977, p. 45-45, repris dans *Travaux pratiques*, *op. cit.*, p. 27-28.

Sur le plan de l'histoire des arts graphiques, j'ai montré précédemment qu'une esthétique visuelle psychédélique, ayant émergé à partir du milieu des années 60, est venue inverser un mouvement global d'épuration des formes graphiques, initié par différentes avant-gardes du 20<sup>e</sup> siècle dont l'Art Déco et le Bauhaus, avec un design beaucoup plus chargé, tout en courbes et en sensualité, censé refléter les nouvelles perceptions sensorielles induites par les drogues hallucinogènes. Le mouvement punk, pour sa part, poussera plus loin cette surcharge visuelle, niant du même coup toute prétention à l'esthétisme, en optant pour le registre de la provocation crue, de la subversion et de la destruction : «Dada avait été contre l'art, les punks étaient contre le design<sup>43</sup>.» Le visuel punk s'est ainsi affiché au moyen d'un graphisme agressif qui témoigne de sa culture de rue en faisant usage d'une profusion de matériaux «profanes», dont des coupures de journaux et des reproductions de photographies, pour en faire des collages foisonnants et spontanés (en cela, Dada est donc un précurseur incontournable, ainsi que je le montrerai en fin de ce chapitre), sans le moindre souci, évidemment, d'en mentionner les sources.

Tant ces esthétiques psychédéliques que punk étaient bien connues de Vanier qui aurait eu ses premiers contacts avec l'underground américain lors d'un séjour de quelques mois à New York, en 1966. Mais au-delà de ce contact précoce, on peut surtout constater la proximité idéologique de Vanier avec ces courants esthétiques

---

<sup>43</sup> Richard Hollis, *Le Graphisme au XX<sup>e</sup> siècle*, op. cit., p. 188.

à la lecture de sa chronique sur la littérature américaine, publiée dans la revue *Mainmise* entre 1976 et 1978. Ainsi, avec la prédilection de Vanier pour une iconographie abondante et provocante, en phase avec son héritage de la contre-culture américaine et avec le courant punk émergent, combinée à la pauvreté de moyens – mère de l'invention typographique – de ses éditeurs et à l'accessibilité relativement nouvelle à des outils technologiques simples pour la composition typographique, on ne pouvait qu'assister à la création d'ouvrages visuellement explosifs.

Ainsi, de *Lesbiennes d'acid* à *Comme la peau d'un rosaire*, Vanier et ses éditeurs ont assemblé une œuvre poétique et graphique d'une violence tous azimuts, teintée d'une vive conviction qu'elle consiste en un véritable passage à l'acte, une stratégie concrète pour renverser le monde. Pour examiner de plus près cette attaque performée par le livre sur le réel, je m'attarderai dans les sections qui suivent sur le poème «La 303 suprême dont les balles ne tuent pas», publié et remanié en trois occasions, qui me serviront de jalons pour examiner la poétique livresque de Vanier jusqu'à *Comme la peau d'un rosaire*, avec un épilogue autour de la publication de ses *Œuvres poétiques complètes* en 1980<sup>44</sup>.

---

<sup>44</sup> Je passerai outre l'analyse du recueil *L'odeur d'un athlète*, Montréal, Éditions Cul-Q, coll. «Mium/Mium», 1978, n.p., qui ne présente pas d'intérêt particulier sur les plans visuel et typographique, à l'exception de son illustration de couverture que je montrerai plus loin. Je mentionne au passage que l'achevé d'imprimer du recueil est surmonté de la reproduction d'un certificat du North American Tattoo Club, délivré à Minneapolis, MN en juillet 1978 au nom de Denis Vanier. C'est la seule image présente à l'intérieur du recueil.

## 5.1 «Il faut faire des expériences<sup>45</sup>» : janvier 1976

*Vanier est cet écrivain intolérable qui annule  
radicalement toute distinction entre le réel et la fiction.*  
Claude Beausoleil, préface à *L'odeur d'un athlète*, 1979.

À sa première parution dans les numéros 8-9<sup>46</sup> de la revue *Cul Q*, «La 303 suprême dont les balles ne tuent pas» est indissociable du texte «Pour une autopsie de la mort brutale sans éviction du jour au lendemain», signé par Josée Yvon. Disposés côte à côte, les deux textes entretiennent entre eux une forte résonance tant textuelle que graphique. À cette époque, Yvon préparait la publication de son premier recueil de poésie aux Herbes rouges, *Filles-commandos bandées* (juin 1976), mais avait déjà fait paraître des articles co-signés avec son «frère lesbien<sup>47</sup>» Vanier, dans les revues *Hobo-Québec*, *Mainmise* et *Dérives*<sup>48</sup>. L'écriture du couple s'est ainsi retrouvée fusionnée en quelques occasions et je montrerai plus loin

---

<sup>45</sup> Denis Vanier, «La 303 suprême », *op. cit.*, p. 58.

<sup>46</sup> Intitulé «Quatre essais de critique fictionnelle sur Claude Beausoleil, Nicole Brossard, Lucien Francoeur, Denis Vanier, par Jean Leduc, Yolande Villemaire, Jean-Marc Desgent, Claude Beausoleil + des textes inédits de Denis Vanier et Josée Yvon».

<sup>47</sup> L'expression est de Paul Georges Sand Chamberland, dans «Le retour de Calamity-Lilith», postface à Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, Montréal, Les Herbes rouges, no. 35, 1976, [p. 40.]

<sup>48</sup> À savoir, «Nouvelles de l'Est», *Hobo-Québec*, nos 16-17, février-mars 1974, p. 4-6; «L'Est coprophagique», *Hobo-Québec*, no 18, avril-mai 1974, p. 16-17; «Tuer, fourrer, manger», *Hobo-Québec*, nos 19-20, juin 1974, p. 3-4; «Transpercées», *Hobo-Québec*, nos 21-22, janvier-avril 1975, p. 8-11; «Ginette hybride en chaleur», *Hobo-Québec*, nos 23-24, mai-août 1975, p. 4-5; «Vers une bombe du peuple», *Hobo-Québec*, nos 25-26, septembre-décembre 1975, p. 20-22; «Offerts à la chasse», *Hobo-Québec*, nos 29-30, mai-août 1976, p. 12-13; «Concerto pour 3 paranoïas», en collaboration avec Paul «Merlin» Chamberland, *Mainmise*, no 49, 1974, p. 27-31; «L'écriture», *Dérives*, no. 1, septembre-octobre 1975. Par la suite, Yvon et Vanier co-signeront les ouvrages suivants : *Koréphilie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. «Radar», 1981, 51 p.; *Phases critiques*, en collaboration avec Micheline Gagnon et Serge Grenier, Montréal, Éditions transpercées, 1983, 38 p.; *L'âme/défigurée*, dessins de Normand Demers, Talence (France)/Herstal (Belgique), Le Castor Astral/l'Atelier de l'Agneau, 1984, 42 p. et *Travaux pratiques*, t. I (1970-1984), préface de Rémi Ferland, Sainte-Foy/Montréal, Éditions Rémi Ferland/Éditions transpercées, 1987, 207 p. [Tiré de Jonathan Lamy, «Bibliographie de Denis Vanier», *Voix et images*, vol. 32, no. 1, automne 2006, p. 93-114.]

combien les démarches derrière la publication des ouvrages *Filles-commandos bandées* et *Le clitoris de la fée des étoiles* de Vanier entretenaient entre elles des rapports évidents, parmi lesquels de nombreuses similarités graphiques (notamment l'omniprésence de la couleur rose), des postfaces mutuelles, la présence de photographies pornographiques mettant en scène Josée Yvon dans le recueil de Vanier et, de manière générale, une volonté réciproque de mettre à mal la normativité des genres sexuels.

Dans le numéro 8-9 de *Cul Q*, la co-présence des deux auteurs se joue sur le mode de la contiguïté qui, bien que les textes soient départagés – pages paires pour Vanier, impaires pour Yvon –, crée néanmoins une confusion initiale dans la lecture (FIGURE 23) : il faut avoir terminé la première page pour se rendre compte que la suivante appartient à un autre texte et ainsi comprendre comment s'organise la mise en séquence des textes, suggérée par la disposition typographique initiale des titres, mais surtout confirmée en toute fin, avec le nom des auteurs respectifs sous chaque texte.



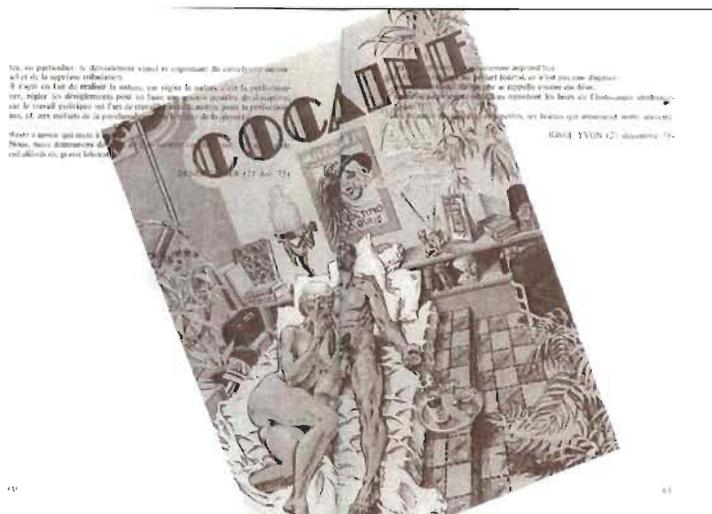


FIGURE 24.  
*Cul-Q*, nos. 8-9, janvier 1976.

On ne peut en effet manquer de faire correspondre l'image du tandem COCAINE à celle, maintes fois rendue publique, du couple de poètes, médiatisée largement par ces derniers au moyen de photos et d'anecdotes de nature essentiellement privée, accusant toutes le mode de vie antisocial et antihygiénique mené par le duo. Sans pudeur et percutante, cette monstration de la vie intime du couple aura bien entendu servi à la constitution d'une imago fraternelle/sororale décadente que l'histoire et la critique littéraires auront trop exclusivement retenue<sup>49</sup> et ce, bien qu'une part évidente de manipulation et d'exagération soit intervenue par moments dans la mise en représentation de cette imago par les principaux intéressés. De façon plus significative, cette intégration quasi-documentaire de la vie privée à l'œuvre m'apparaît surtout destinée à construire une adéquation fondamentale

<sup>49</sup> En effet, la réception critique de l'œuvre de Vanier, tout particulièrement, a été cannibalisée par la perception négative générée par son auteur : «ce qui a été écrit sur cette œuvre d'une rare intégrité fait surtout référence au personnage qui la chapeaute et qui y fait écran.» Simon Harel et Jonathan Lamy, «Denis Vanier, un monstre dans la ruelle», *Voix et images*, vol. 32, no. 1 (94), automne 2006, p. 8.

entre le mode de vie des écrivains et leur production littéraire, qu'ils voudront absolument interreliés, vie privée et poésie pouvant également affirmer «nous sommes absolus, vulgaires, obscènes, mal habillés», une formule qui, conséquemment, se retrouve indifféremment dans *Filles-commandos bandées* (au féminin pluriel, toutefois) ou en guise de réponse à une question lors d'une entrevue commune<sup>50</sup>.

Ainsi, dans cette même entrevue publiée dans *Mainmise*, Vanier et Yvon rapportent les impressions d'une classe d'étudiants lors de leur passage au cégep de Bois-de-Boulogne («cours de Poésie 122 automne 74»), un témoignage éclairant – bien que possiblement trafiqué de toutes pièces – quant à la manière dont pouvaient être perçus les deux écrivains<sup>51</sup>. À la question «Quelle est la position des plus jeunes face au mouvement contre-culturel?», posée par Marc Desjardins, Vanier et Yvon répondent, visiblement ravis de ces perles, en citant un inventaire aussi fascinant qu'hilarant de réactions choquées d'étudiants – nettement plus dures à l'endroit de Josée Yvon –, soi-disant recueillies à la suite de leur passage :

---

<sup>50</sup> Marc Desjardins, «Interview (duo-poème) de Josée Yvon et Denis Vanier», *Mainmise*, no. 48, automne 1974, p. 26 repris dans *Travaux pratiques*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>51</sup> Que les commentaires des étudiants de Bois-de-Boulogne soient réels ou aient été inventés par Vanier et Yvon importe peu en définitive, dans la perspective où ces derniers souhaitaient projeter cette image publique de parias, quitte à la construire de toutes pièces. Par ailleurs, plusieurs autres témoignages existent quant à l'image publique dérangeante du couple, dont celui-ci de Michel Beaulieu dans Denis Vanier, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 307-308 : «malgré sa mauvaise réputation, nos relations se sont poursuivies, toujours correctes, toujours amicales. J'ai d'ailleurs jamais très bien compris d'où lui venait cette réputation. Peut-être de ce qu'il extériorise vivement ses inimitiés. [...] On s'est aussi parfois étonné de l'amitié que j'éprouvais pour Denis. Tant pis.», ou encore celui provenant (supposément) d'une lettre anonyme adressée à Vanier et reproduite dans *Comme la peau d'un rosaire*, sur laquelle je reviendrai à la section 3.1.3.

Pour connaître la position actuelle des plus jeunes, voici un extrait de travaux d'élèves rédigés comme sommaire d'une rencontre avec eux [...] :

Il est venu avec J.Y., ses joints, et sa bouteille. Il dépense la moitié de sa rente en boisson. Je trouve ce poète plutôt malsain (je veux dire : malade).

On ne put [sic] pas ne pas être frappé par ce couple étrange. Il est plus ridicule que choquant.

C'est le «Ben-Hur» de la littérature.

Son écriture ne véhicule que son aliénation d'homosexuel et ses problèmes adjacents.

La poésie de Denis Vanier est trop marginale en ce moment; il a avoué lui-même qu'il était schizophrène.

Parfois il était intéressant, mais la fille venait tout gâcher. L'objet qui était à côté de lui semble prendre de l'importance dans sa vie. Elle manque pas mal de savoir-vivre, j'ai trouvé très écœurant la façon dont elle s'est comportée, car dès son apparition (le terme étant très juste) de nombreux murmures se firent entendre. La «ravageuse fée des étoiles» ressemblait tout à fait à l'image que l'on peut se faire de la pire traînée de la rue Saint-Laurent ou encore à une naufragée du Titanic, etc...

Josée Yvon a tendance à se perdre dans ce qu'elle dit, mais la poésie ne l'étouffe pas.

Pendant toute la rencontre, ils ont consommé de l'alcool et, je crois, du cannabis, si bien que les pauvres n'avaient pas toutes leurs têtes [sic]<sup>52</sup>.

Pourquoi avoir choisi ces deux numéros? et s'il ne se dit pas poète pourquoi l'a-t-on invité<sup>53</sup>?

Une image forte semble donc se cristalliser autour des poètes et amants, englobant leur existence privée et publique, fusion de l'impression concrète que le couple en chair et en os inspire à des images antérieurement dévoilées dans leurs textes, comme si une réputation visuelle et textuelle les précédant venait se confirmer et se mouler dans la réalité, comme peut en faire foi ce témoignage lors de l'épisode à

---

<sup>52</sup> Cette réponse a même été intégrée à la page couverture du numéro 48 de *Mainmise*, dans un phylactère au-dessus d'un homme souriant et vêtu d'un complet-cravate.

<sup>53</sup> *Mainmise*, no. 48, automne 1974, p. 26, repris dans *Travaux pratiques, op. cit.*, p. 173-174.

Bois-de-Boulogne : «La "ravageuse fée des étoiles" ressemblait tout à fait à l'image que l'on peut se faire de la pire traînée de la rue Saint-Laurent».

Cette image publique perturbante du couple s'est également construite par la publication régulière de photographies de Vanier et Yvon mises en scène dans un cadre domestique. Parmi celles-ci, l'une montrant Josée Yvon assise sur un lit, entourée de livres, de revues et d'une multitude de photographies (FIGURE 25), parue dans le numéro de *Cul Q* qui nous intéresse, entretient un lien visuel très net avec le dessin du couple COCAINE. Sur ce dernier, on reconnaît un grand nombre d'objets culturels, dont des ouvrages de Conan Doyle et Freud<sup>54</sup> et une affiche de l'actrice et chanteuse de cabaret Mistinguett, tandis que dans la chambre de Josée Yvon, on retrouve plutôt le *Allô Police*, un nu sur la couverture du périodique de photographie *Zoom* et plusieurs coupures de journaux en mosaïque sur le mur. Des plantes et un lit posé à même le sol sont également communs aux deux images.



---

<sup>54</sup> De manière intéressante, le personnage le plus connu de Doyle, Sherlock Holmes, de même que Sigmund Freud ont été des consommateurs notoires de cocaïne. On peut voir dans ces références à des figures culturelles importantes une légitimation de la consommation de drogues.

FIGURE 25.  
Josée Yvon dans *Cul-Q*, n<sup>os</sup> 8-9, 1976.

Tout se passe comme si l'image COCAINE avait été incluse dans le texte afin que nous puissions, à partir de certains indices, substituer Yvon et Vanier aux protagonistes *stoned* du dessin, déjà informés comme lecteurs de leurs habitudes de consommation illicite («Nous cherchons 1000 buvards d'acid (à 25-30 cents) et du M.D.A. (quantité à discuter) pour fêter la victoire de la jeunesse sur l'autorité<sup>55</sup>»; «nous les addicts de drogues non encore synthétisées<sup>56</sup>») et de leur sexualité hors-norme («nous allons pisser ensemble, toilette des femmes. [...] Nous, nous pissons dans nos bras, abîmés de tous nos désirs<sup>57</sup>.»). Sur le plan de l'iconographie documentaire, on aura vu, ailleurs, Josée Yvon poser nue, vu Denis Vanier dédicacer un livre entouré de plusieurs bouteilles de Molson, vu plusieurs fois son regard hagard fixer la caméra. Ces images contribuent ainsi à animer leurs textes d'une vie extra-littéraire rendant floue la distinction entre littérature et réel, accentuant ainsi la violence de leurs textes : «Doit-on prendre une machine-gun ou une machine à écrire<sup>58</sup>».

---

<sup>55</sup> Denis Vanier et Josée Yvon, «Nouvelles de l'Est», *Hobo-Québec*, no. 16-17, février-mars 1974.

<sup>56</sup> Vanier et Yvon, «L'est coprophagique», *Hobo-Québec*, no.18, avril-mai 1974, repris dans *Filles-commandos bandées*, avec la féminisation du substantif : «nous les addictes de drogues non encore synthétisées». Une autre source, médicale et d'une authenticité douteuse, nous informe de la toxicomanie de Vanier, reproduite dans *Comme la peau d'un rosaire*, p. 26 : «'Aucune qualité de vie, par absorption de médicaments non-hygiéniques, suite à des antécédents marquants, Denis Vanier, ne saurait être accepté d'aucun employeur.' – Dr. Desrochers, Hôpital Voghel, 1974». Notons que l'Hôpital Voghel, sis carré St-Louis, à Montréal, a fermé ses portes en 1973.

<sup>57</sup> Denis Vanier et Josée Yvon, «Nouvelles de l'Est», *op. cit.*

<sup>58</sup> Denis Vanier, «La 303 suprême», *Cul Q*, *op. cit.*, p. 56.

Plus encore, le lecteur aura été en contact, en lisant les textes conjoints de Vanier et Yvon, avec une grande quantité d'images montrant des couples s'adonnant à une sexualité *queer*, hors normes, parfois violente, thème visuel récurrent chez les deux amants. Homosexualité, domination tant masculine que féminine et travestisme sont autant de pratiques qui contribuent à expliciter visuellement la mise à mal de la normativité du sexuel qui s'opère dans les textes (FIGURE 26).

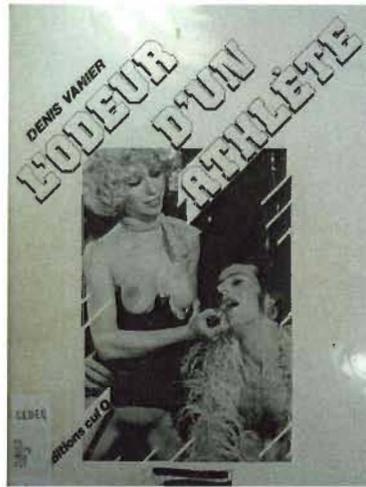


FIGURE 26.  
Denis Vanier, *L'odeur d'un athlète*, 1979.

Cette iconographie participe directement d'une démarche propre à Vanier et Yvon qui consiste à fusionner leurs propres identités sexuées en s'échangeant et en pervertissant les rôles sexuels stéréotypés, comme dans ce passage éloquent tiré de la postface de *Le clitoris de la fée des étoiles* :

Vanier, mon bel ange sombre et rose  
toi ma femme qui m'encule  
[...]

ma décharge dans la tienne, je suis ta petite fille obscène, ta chienne, ta grande putain d'ailleurs, ta petite sœur jumelle, ta grande maison vide sans toi<sup>59</sup>.

Cette dynamique gémellaire, où l'un contient l'autre et vice-versa, est fondée sur un dualisme indissociable entre les textes et l'organisation typographique de ceux-ci. Sur le plan formel, l'ensemble des textes conjoints du 21 décembre 1975 est en effet organisé de façon duelle, complémentaire : non seulement les textes se font-ils face et se répondent-ils à maints égards – un exemple parmi tant : «L'écriture pose-t-elle la question de la mort irrémédiable dans tout acte de lutte<sup>60</sup>» (Vanier) /

---

<sup>59</sup> Josée Yvon, postface à Denis Vanier, *Le clitoris de la fée des étoiles*, Montréal, Les Herbes rouges, no. 17, 1974, [p. 65], qu'elle signe, par ailleurs, «Josée Yvon, fée des étoiles». Une telle démarche sera à nouveau observable dans le recueil du couple Vanier-Yvon, *Koréphilie* (1981), où les frontières des genres sexuels seront complètement flouées, notamment par l'iconographie qui ponctue le recueil (FIGURE 27).



FIGURE 27.

Extraits de Denis Vanier et Josée Yvon, *Koréphilie*, 1981.

Ainsi, la section de Vanier, «En pleine pubiotomie carnivore» (la pubiotomie est une opération médicale archaïque consistant à élargir le bassin des femmes, aujourd'hui remplacée par la césarienne) est illustrée par un gros-plan d'une entrejambe masculine, alors que celle de Yvon, «Gogo-Boy», est ornée d'un collage montrant un buste constitué d'un visage et d'une poitrine féminins et d'avant-bras à la pilosité manifestement masculine. Notons, par ailleurs, que la koréphilie réfère à la pédophilie lesbienne. Voir Sébastien Dulude, «Regards typographiques sur la collection "Radar" sous Gatién Lapointe», dans Jacques Paquin et Hélène Marcotte [dir.], *Poétiques d'auteurs et pratiques éditoriales aux Écrits des Forges (1971-2011)*, Montréal, Éditions Nota bene, à paraître, [2015].

<sup>60</sup> Denis Vanier, «La 303 suprême», *Cul Q*, op. cit., p. 56.

«l'écriture, notre baroque entre deux morts<sup>61</sup>.» (Yvon) –, mais leur iconographie fait également montre d'une parité étudiée, d'un jeu de contraires soigneusement mesuré. Ainsi des images montrant, nommément et en vrac, le gros plan d'une fellation d'un sexe dont l'extrémité est cachée par le dessin d'un crâne, un vexillum nazi et un officier SS, l'actrice Zasu Pitts<sup>62</sup>, l'actrice vamp Lya de Putti<sup>63</sup>, un couple hétérosexuel formé d'une femme nue au lit et d'un homme habillé en sous-vêtements féminins, une officière prusse armée et détenant une femme nue, un couple hétérosexuel dont l'homme tient un arc bandé d'un godemiché dirigé à bout portant vers le sexe de la femme et, enfin, le couple de COCAINE décrit plus haut, toutes ces images, donc, se répondent, tant sur un axe d'opposition brouillé entre le masculin et le féminin et ses stéréotypes associés que selon celui de la sexualité et la violence (ou la mort), des thèmes développés abondamment dans les textes et montrés *ad nauseam* dans leur iconographie.

## 5.2 Entre le livre et son lecteur : le sous-texte sensible

Au second chapitre de cette thèse, j'ai examiné les notions de sous-texte verbal et de sous-texte pictural auxquelles l'historienne du livre Silvie Bernier, dans son étude

---

<sup>61</sup> Josée Yvon, ««Pour une autopsie de la mort brutale sans éviction du jour au lendemain», *Cul Q*, nos. 8-9, p. 59.

<sup>62</sup> En guise de légende à cette photographie, Vanier écrit «Cette shot de ZaSu [*sic*] Pitts allant au lit dans "Greed" (1923) fut censurée par [Erich] Von Stroheim lui-même.» Dans cette scène, le personnage de l'actrice couche en effet «avec son or de façon peu équivoque.» Source : <http://inisfree.hautetfort.com/archive/2009/01/31/de-la-censure-en-amerique.html> [Consultée le 20 mai 2014].

<sup>63</sup> Vanier dédie son texte à cette actrice décédée à 32 ans, ainsi qu'à Sophie Podolski, poète et artiste belge, auteure de *Le pays où tout est permis*, qui s'est enlevé la vie 21 ans, en 1974.

consacrée au livre illustré québécois, a eu recours pour rendre compte de l'enjeu intersémiotique qui intervient au sein de ce type d'ouvrages. Or, j'avais que, dans certains cas, l'intersémiotité entre texte écrit et iconographie se manifeste de manière telle qu'il est nécessaire de développer le concept de sous-texte sensible, à même de pouvoir englober dans toute leur dynamique l'ensemble des perceptions simultanées qui sont en cause dans ce type de textes. Ainsi, dans l'œuvre de Vanier et Yvon, tout particulièrement, le rapport texte/image est si affirmé et lié à ses effets esthétiques, qu'il demande pour son décodage un investissement de lecture supérieur aux textes typographiés conventionnels, puisque chez ces derniers, la matérialité du texte tend à s'effacer au profit d'une signification plus aisément captable par le lecteur. Dans les cas où la matérialité du texte devient l'un de ses enjeux de signification, il est fondamental de considérer cet espace de sens qui se configure entre le texte et les affects et percepts physiques du lecteur dans l'étude tant de la poétique que de l'esthétique du texte.

Le sous-texte sensible se distingue en ce qu'il procède d'un type de perception différent des lectures du texte écrit et des images. Le sous-texte sensible serait en quelque sorte le lieu même où se déroule l'expérience du poétique, situé entre le livre et le lecteur, entre la poétique matérielle, visuelle et typographique des pages du livre et les sens du lecteur, dans un ici et maintenant circonstancié et individué. C'est dans la perception de ce sous-texte sensible que se mettent en place les conditions même de la réception du texte par le lecteur, générant un ethos de

lecture particulier à chacun et formé, d'une part, d'une multitude de mélanges d'affects (pouvant s'étendre, avec Vanier et Yvon, du dégoût au désir) et, d'autre part, des percepts physiques en jeu dans la relation que le lecteur entretient avec le livre. L'ethos de lecture que ce type d'ouvrages provoque, lectures qui demandent un engagement physique supplémentaire, se développe ainsi au cœur d'un espace que je nommais liminal au premier chapitre, un moment singulier de lecture, lié autant à la singularité de la réception individuelle du texte par le lecteur qu'à son inscription dans un contexte historique et culturel. Une telle dynamique fait ressortir un phénomène de co-présence entre le texte et son lecteur, au sein de laquelle se transmet tout en se construisant la signification du texte; une configuration proprement performative qui fait en sorte que les conditions de transmission des contenus signifiants font partie intégrante de la signification globale.

Tous les sous-textes sensibles ne sont pas également perceptibles ou manifestes, mais, chez Denis Vanier et Josée Yvon, nulle part ailleurs que sur la page initiale de «La 303 suprême... / Pour une autopsie...» un sous-texte sensible est-il à ce point affirmé. L'axiologie morale renversée que je mentionnais plus haut, où sexualité côtoie violence et mort, et qui se décline sous des modes qui défient le normatif hétérosexuel, se déploie ainsi à outrance dans les dimensions tant textuelles qu'iconographiques du livre. Ainsi, on l'observe dans les sous-textes verbal («décharge d'amour dans la bouche des satans d'or / nous sommes des plotes empoisonnées / ouvertes comme des pumas sur la table des gynécologues de la

police<sup>64</sup>) et pictural du livre, mais il se révèle aussi et peut-être encore plus à travers la tension générée entre ces deux sous-textes, dans le sous-texte spécifique que je nomme sous-texte sensible.

«La 303 suprême dont les balles ne tuent pas» s'ouvre avec une expérience visuelle pouvant être vécue de manière radicalement différente selon le lecteur. Avant même d'avoir lu un seul mot, le sous-texte pictural, ici un gros plan pornographique, s'impose à la vue (FIGURE 23, au centre). Reproduite en pleine page, la photographie est à ce point prégnante et foncée qu'elle gêne la lecture du texte. Difficile de prévoir le spectre des réactions possibles du lecteur qui, en 1976, tourne cette page pour la première fois, mais, parmi celles-ci, l'indifférence ne me semble pas un affect probable. L'arrière-plan de la page est une photographie de teinte sépia montrant le visage d'une femme aux cheveux blonds platine, maquillée, bouche entrouverte, regard baissé vers le pénis qu'elle tient dans ses doigts et sur lesquels coule du sperme (il en coule aussi de son menton). Sur l'extrémité du sexe est superposé le dessin, d'un blanc contrastant, d'une tête de mort au crâne fendillé. Dernier détail : la femme porte une alliance à l'annulaire.

Ainsi, dès le tout premier coup d'œil, la page imprime sur le lecteur un choc plus ou moins grand, selon sa sensibilité, qui devrait sous-tendre toute son expérience du texte. Que l'on ait été initialement choqué, excité, amusé par l'image, une chose est

---

<sup>64</sup> Denis Vanier, «La 303 suprême», *Cul Q*, *op. cit.*, p. 54.

certaine : Vanier et son éditeur n'offrent pas une lecture facile, physiquement aisée. Je l'ai mentionné, la photo est à ce point foncée que la typographie du texte est ardue à déchiffrer, d'autant que Leduc a choisi d'imprimer le texte de la même couleur brune qu'ailleurs dans la revue. Ce choix ne peut nullement être anodin, puisqu'il est à ce point évident que le texte ainsi imprimé sera difficile à lire qu'on a usé d'un procédé d'inversion chromatique par endroits, imprimant certaines lettres en blanc sur les zones les plus opaques de la photo. Ce procédé dit d'effet négatif a été appliqué de façon bien imparfaite, probablement en raison des moyens technologiques limités qui étaient disponibles. Mais dans toute esthétique *D.I.Y.* qui se respecte, les limites, bavures et imperfections sont toujours bienvenues, soulignant d'autant l'esprit fondamentalement underground, anti-institutionnel de l'exercice. Comme le notait Richard Hollis, les «magazines underground acceptaient volontiers la mauvaise qualité de l'impression offset sur un papier bon marché, car ils s'assuraient que les plus de trente ans ne les liraient pas<sup>65</sup>.»

Or, dans le cas de cette première apparition de «La 303 suprême...», cette difficulté de lecture a une autre implication que la seule affirmation de sa nature pornographique : elle force aussi le lecteur à approcher son visage plus près de la page pour la déchiffrer. C'est dans cette position qu'on peut présumer inconfortable, voire révoltante pour certains lecteurs, le nez à quelques centimètres d'un sous-texte pictural constitué d'une image pornographique, en une sorte de

---

<sup>65</sup> Richard Hollis, *Le graphisme au XX<sup>e</sup> siècle*, *op. cit.*, p. 183.

corps-à-corps/face-à-face avec un visage féminin et un sexe masculin, que ceux-ci doivent parcourir le sous-texte verbal de Vanier, véritable décharge sexuelle et psycho-morbide tous azimuts.

Chez Vanier, on observe ainsi qu'il importe de se rapprocher au plus près de l'abject, du tabou et de l'interdit, dans un mouvement révoltant vers ce «lieu "organique" de transgression "idéologique" de la matière<sup>66</sup>», nécessaire pour que s'opère une forme de rédemption par la négative :

Tout est déjà profondément exorcisé, il faut trouver d'autres suceurs de mort, du secrestat [sic] de base [...]

Pour nous la mort est un inceste, nous astreint à l'adoration de l'absolu commun. Les objets de mort suent toujours quelque pureté, une essence fasciste [...]

Nous sommes non loin des lieux du crime, de la pureté mortelle du jour où nos désirs devront retourner à leur source<sup>67</sup>.

Le texte vanierien semble du même souffle chercher à rétablir chez l'homme un certain état de nature, espérer le voir renaître à travers divers manœuvres qui tiennent lieu de rites de purification. Certains critiques l'auront en effet remarqué; Simon-Pier Labelle-Hogue montrait, d'une part, que les matières fluides qui inondent l'œuvre de Vanier participent d'une vaste quête de purification, à travers laquelle les déjections seraient les éléments actifs d'une transmutation qui

---

<sup>66</sup> Denis Vanier, «La 303 suprême...», *Cul Q*, *op. cit.*, p. 54.

<sup>67</sup> *Id.*

confèrerait une immortalité symbolique<sup>68</sup>, tandis que Paul Chamberland notait que le sacré vanierien procédait du sacrilège, «sur le mode d'une radicale inversion en sacré maléfique<sup>69</sup>», citant notamment le baptême de Judas qui aura lavé Vanier en polluant l'eau.

Revenant au sous-texte sensible des premiers moments de «La 303 suprême», il est d'abord formé de cette page où se déploient un sous-texte verbal violent et sans compromission et un sous-texte pictural pornographique à connotation nécrophile, mais également de la dynamique sensorielle et affective créée par cette page qui attire ou repousse le lecteur (ou quelque chose entre les deux), fatigue son œil, le force à scruter, à s'approcher. C'est cet ethos de lecture liminal qui se développe dans cette relation avec le sous-texte sensible, une disposition concrète inférée par l'œuvre sur le corps du lecteur, qui l'atteint physiquement, le perturbe à divers degrés possibles, et le discours du texte global s'actualise ainsi à travers cette perturbation physique et affective. Cette configuration nécessaire du lecteur en relation sensible avec le livre constitue donc en soi un palier de lecture de l'œuvre, qui informe la réception globale du texte et participe conjointement avec les lectures des sous-textes verbal et pictural de la construction du sens de l'œuvre.

---

<sup>68</sup> Simon-Pier Labelle-Hogue, «Denis Vanier. Une poétique de la déjection», *Voix et images*, volume 35, no. 3 (105), printemps-été 2010, p. 117-132.

<sup>69</sup> Paul Chamberland, «La violente pureté du juif mohawk», *Voix et images*, volume 32, no. 1 (94), automne 2006, p. 91.

Ainsi, dans le texte de Vanier, le «lieu "organique" de transgression "idéologique" de la matière» dont il est question serait d'abord celui du livre, où le lecteur aura vécu une authentique expérience de transgression contre-culturelle, l'expérience d'un langage qui s'en prend physiquement aux normes en prenant d'assaut l'espace physique du livre et donc, potentiellement, au lecteur gardien de ces normes et, par extension, au monde qu'il habite et cautionne. Plus que dans les seuls sous-textes verbal et pictural isolés, c'est dans leur configuration matérielle qui façonne le sous-texte sensible que la stratégie d'assaut du réel de Vanier se réalise, puisque le texte vise à agresser le réel, un objectif qui se réalise en déstabilisant, voire secouant d'abord l'individu qui tient l'ouvrage entre ses mains.

Claude Beausoleil avait, au sujet de *Le clitoris de la fée des étoiles*, ce commentaire qui s'applique tout aussi bien à «La 303 suprême dont les balles ne tuent pas» :

*Le clitoris* [...] dynamite un autre côté de la fiction (réalité). Il se passe dans ce texte une chose qui se passe rarement dans un texte, on ne peut, (lecteur) que réagir face à l'accumulation systématique des encoches faites au code social, au code moral. [...] Dans ce contexte, le lecteur devient voyeur/agresseur<sup>70</sup>.

Ici, Beausoleil met précisément en lumière cette dynamique d'assaut du réel que le texte vaniérien engendre, en insistant sur ce qui lui apparaît être une inévitable réponse physique du lecteur. Voyeur, le lecteur le sera, en effet; s'il désire lire le texte, il n'aura d'autre choix que de poser les yeux sur la pornographie de l'arrière-

---

<sup>70</sup> Claude Beausoleil, «Le texte vaniérien», *op. cit.*, p. 42-43.

plan, et le texte lui-même expose une belle part d'images crues. Ce serait là un premier degré à la réponse du lecteur, celle de s'autoriser à regarder, malgré ou à cause des sous-textes pictural et verbal. Le second degré, plus intéressant, serait celui où le lecteur devient à son tour, selon le mot de Beausoleil, agresseur, ce qui supposerait que le lecteur s'oppose ou se rallie au discours vaniérien : défense agressive ou co-agression. Dans les deux cas, le programme violent s'actualisera : les deux finalités y sont en quelque sorte prévues. D'une part, en effet, le sujet vaniérien, ce « nous » protéiforme et en constante guérilla, s'expose, non sans bravade, en qualité de cible de représailles potentielles, victime de la répression du grand ordre ou de sa défense légitimisée (ce qui est la même chose). À cet égard, la menace que constitue le sujet est indissociable de son exhibition en tant que cible :

nous sommes des monstres à abattre :  
des bijoux gras sur la vulve de bouddha  
[...]  
Vous ne nous connaissez pas  
l'ordre de votre liquidation est encore secret  
nous nous incrustons comme des emblèmes mongols  
nous frapperons n'importe où n'importe quand  
surtout dans le dos<sup>71</sup>

D'autre part, il n'est pas dit que ce « nous » masochiste, christique à la limite, soit pour autant aisé à séquestrer. Le sujet vaniérien est en effet aussi repoussant qu'inexpugnable. Il se veut, se fantasme aussi dangereux qu'une grenade dégoupillée : « l'imprenable beauté que nous sommes ° s'offre comme une arme

---

<sup>71</sup> Denis Vanier, *Le clitoris de la fée des étoiles*, *op. cit.*, [p. 37-38].

dans la rue<sup>72</sup>». Cette arme tendue, ne pourra donc l'utiliser qui veut : il faut pouvoir aller la chercher où elle se trouve. Et on sait que dans les textes de Vanier on circule dans les marges morales et sociales, dans les «milieux illégaux, dans une taverne de mongols sacrés ou dans le recel des maladies de femmes<sup>73</sup>.» Le «nous» s'introduit ainsi au monde sur le mode inévitable de la contagion («Nous lâcherons nos filles pleines d'acné dans votre pénicilline<sup>74</sup>»), dans la proximité d'une menace endémique. Son terrain est donc connu, et l'invitation, lancée à rejoindre cette pègre à poèmes ou à tenter de l'étouffer. Dès lors, quels que soient les coups échangés, le lecteur aura été *atteint* : «Attaquez-nous. Nous sommes vos corps<sup>75</sup>.»

### 5.3 «ouvrez grand vos bras que tout explose<sup>76</sup>»

Quelle invitation lance, en somme, le texte de Vanier? *Approche. Viens plus près, si tu peux. Es-tu des nôtres?* Toute la poétique du sous-texte verbal et du sous-texte pictural m'apparaît construite pour refouler ou attirer le lecteur, en le piégeant dans son sous-texte sensible, dans une zone où il s'est corporellement avancé, compromis. Texte et lecteur se partagent le même réel, par l'intermédiaire du livre,

---

<sup>72</sup> *Id.*, [p. 34].

<sup>73</sup> Denis Vanier, «La 303 suprême», *Cul Q*, *op. cit.*, p. 58.

<sup>74</sup> *Lesbiennes d'acid* dans Denis Vanier, *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 174.

<sup>75</sup> Paul Merlin Chamberland, Denis Vanier et Josée Yvon, «Concerto pour 3 paranoïas (Textes écrits conjointement et en liaison paranoïaque)», *Mainmise*, no. 49, p. 29.

<sup>76</sup> Denis Vanier, *Le clitoris de la fée des étoiles*, dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 248.

lieu-frontière, porte d'entrée sur la Taverne Vanier, dans l'Est coprophagique, où se joue le «Match sublime<sup>77</sup>».

Ce rapport au réel peut donc s'effectuer selon deux vecteurs, à savoir, d'une part, par le biais du livre se projetant le plus physiquement possible dans le monde par sa matérialité même et, d'autre part, par une documentation d'un réel attestable, ou du moins vraisemblable, incorporée dans le livre, un peu comme les photographies contenues dans *Nadja* d'André Breton rappellent au lecteur la véridicité des tribulations narrées par l'auteur dans son récit. J'ai montré que le couple Vanier-Yvon s'appliquait à estomper les frontières entre son intimité et sa monstration publique par l'écriture et l'iconographie, afin d'établir une correspondance forte qui animerait l'écriture d'une vie concrète, suggérant là une mise en pratique du mode de vie dépeint dans les textes. Il ne serait sans doute pas inutile de préciser ici que cette image de Vanier (et d'Yvon) a nécessairement été construite et faussée par rapport à sa réalité strictement biographique. Mais tout l'intérêt est alors d'examiner comment l'incorporation de cette image participe d'une poétique du livre qui s'attache à créer un effet de réel fondé en partie sur la vraisemblance de cette représentation. Laissant, comme moi, cette question d'authenticité de côté, Paul Chamberland écrivait que la mythification à laquelle s'adonnait Vanier en flouant les frontières entre sa vie et son œuvre et en construisant sa propre figure de poète maudit – au risque de se voir reprocher

---

<sup>77</sup> «Les textes de Denis Vanier sont des spots ouverts sur le Match sublime.» : Claude Beausoleil, préface à *L'odeur d'un athlète* dans *Œuvres poétique complètes, op. cit.*, p. 276.

aujourd'hui d'avoir «lui-même prêté flanc par complaisance à un culte douteux<sup>78</sup>» – aura certes été à l'origine de la fascination qu'exerce l'œuvre de Vanier, mais, poursuit Chamberland, elle «ne trouve pas moins [...] son foyer dans l'œuvre elle-même du fait de l'incontestable puissance d'expression d'une écriture<sup>79</sup>.»

La poétique du livre de Vanier ne procède pas autrement en tablant sur cette circulation constante d'images importées du réel, comme autant d'artéfacts qui documentent un style de vie tout en situant le livre même au sein de cette vie. Outre l'autoreprésentation iconographique du couple (même analogique, comme avec le couple COCAINE), d'autres composantes du réel sont convoquées dans le livre vaniérien pour entretenir cette adéquation entre littérature et réel, afin de créer une poétique qui témoignerait d'une transaction concrète du texte avec le monde tangible, lequel s'exposerait, dans cette perspective, à toute la charge violente du texte.

Dans l'ouvrage *Comme la peau d'un rosaire* paru chez Parti pris, lieu de la seconde publication de «La 303 suprême dont les balles ne tuent pas» en 1977, Vanier poursuit son entreprise d'incorporation de fragments non-littéraires dans son œuvre, documents qui semblent venir attester sa personnalité profondément conflictuelle dans le monde réel, mais surtout lier cet antagonisme à son œuvre littéraire.

---

<sup>78</sup> Paul Chamberland, «La violente pureté du juif mohawk», *op. cit.*, p. 79.

<sup>79</sup> *Id.*

D'emblée, la «Préface I» de Paul Chamberland fait état d'une posture d'écrivain fondée, chez Vanier, sur l'urgence d'un agir concret :

j'ai toujours vu Denis Vanier porteur (comme on dit d'un virus) d'un sacrement d'alerte, d'immédiat vibratoire et sanglant et j'atteste – en pleine connaissance du risque inconditionnel qu'il court sous les espèces de sa vie d'«horrible travailleur» – j'atteste qu'il agit sous l'impulsion de la plus exigeante charité [...] il en résulte une transmission-écriture convulsive/chirurgicale qui brusque-brûle toutes les transitions qui ralentiraient la propulsion au court-circuit terminal<sup>80</sup>

De façon plus nette, toutefois, trois documents compris dans l'ouvrage viennent authentifier le rapport fondamentalement conflictuel de la personnalité de Vanier avec le réel, liant directement cet antagonisme à son œuvre littéraire. Reproduits côte à côte en clôture du texte «Le Manitoba ne répond plus», une lettre manuscrite anonyme rédigée sur une page de calendrier et adressée à Vanier, un avis d'un médecin le concernant et une critique du journaliste Jacques Tremblay de *La Presse* au sujet du film *Denis Vanier présente son show de monstres*<sup>81</sup> – trois sources de provenances on ne peut plus variées – jettent sur la perception entretenue à l'endroit de Vanier une lumière sans équivoque :

Bonjour Enfant Chienne  
de Crapeau Galeux  
C'est toi ca Osti de Dopé  
Denis Vanier.  
[...]

---

<sup>80</sup> Paul Chamberland, «Préface I», dans Denis Vanier, *Comme la peau d'un rosaire*, op. cit., p. 10.

<sup>81</sup> Un film de Charles Binamé, co-scénarisé par Vanier et Yvon, diffusé à Câblevision en août 1974.

Bin Laisse moi te dire  
que tu est le plus Osti de Sale, de Ver de  
Vase d'écoeurant que la  
terre n'a Jamais eu [...]  
[sic]

«Aucune qualité de vie, par absorption de médicaments non-hygiéniques, suites à des antécédents marquants, Denis Vanier, ne saurait être accepté d'aucun employeur.» Dr. [sic] Desrochers, Hôpital Voghel, 1974.

[...] on étale au petit écran la décomposition intellectuelle de deux pauvres êtres détraqués et timbrés [Vanier et Yvon], tout juste bon [sic] à baver dans leur bière et à vomir aux téléspectateurs d'infâmes éructations fascistes et un tombereau d'injures, ce mépris attente [sic] à la dignité humaine et s'appelle proprement un déshonneur sinistre<sup>82</sup>.

Il est d'abord frappant de constater combien Vanier est prompt à récupérer ces discours dans son œuvre et combien, dans ce contact entre la décence et l'univers de Vanier, les représentants de la bienséance morale en sortent souillés, happés, trappés dans le piège. Vanier et ses «éructations fascistes» provoquent en effet ses détracteurs et les forcent à s'abaisser en ripostant avec le même langage, à la manière insolente de Claude Gauvreau qui représentait des prêtres se masturbant, incitant ceux-ci à s'indigner de ce qu'il leur ait jeté ces images dégradantes sur le corps, comme d'autres transmettent poux et morpions.

Et au-delà de la nature de ces jugements sévères provenant de sphères relationnelles distinctes – interpersonnelle, professionnelle médicale et critique –, je veux insister sur leur utilisation en tant que matériau typographique (la lettre

---

<sup>82</sup> Denis Vanier, *Comme la peau d'un rosaire*, op. cit., p. 24-27.

manuscrite est à cet égard flagrante) pour faire baigner les textes dans un environnement visuel dérangent, mais surtout importé d'un réel attestable. Cette accapitation sans pudeur d'éléments extra-littéraires afin de construire et une poétique du livre et une esthétique de lecture crée un contrepoint à la dynamique d'effraction dans le réel de «La 303 suprême», mouture *Cul Q*, avec ses sous-textes verbal, pictural et sensible braqués à bout portant vers le lecteur. Dans les deux cas, la frontière entre fiction et réel est d'une complète perméabilité.

À ce florilège de désaveux publics se joignent quelques photographies de freaks divers, difformes ou peu avantagés, inquiétants, venant ainsi, en quelque sorte, préciser le portrait de famille (FIGURE 28), ce nous vaniérien<sup>83</sup>, alliance abjecte, «proprement monstrueuse<sup>84</sup>» et déterminée à infiltrer le réel pour l'horrifier, en violenter tous les fondements :



FIGURE 28.

<sup>83</sup> «Au sujet de cette photo qu'il avait choisie [celle au centre dans la FIGURE 28], Denis Vanier me disait qu'il trouvait ces personnes bouleversantes, déseparées. C'est la compassion qui avait motivé son choix.» : extrait d'une conversation Facebook avec Rémi Ferland, des Éditions Transpercées et de la Huit, du 14 octobre 2012.

<sup>84</sup> Simon Harel et Jonathan Lamy, «Un monstre dans la ruelle», *Voix et images*, no. 32, no. 1 (94), p. 16.

Denis Vanier, extraits de *Comme la peau d'un rosaire*.

avec des straps de guerillas autour de nos corps  
tel un accouchement nous coulons sur la croix  
nous nous restructurons en monstres, en marde, en  
seringues, en 303 dont les balles ne tuent pas<sup>85</sup>

Apparaît donc enfin cette suprême 303, absente du texte de la première version<sup>86</sup>, arme non-létale destinée à ébranler le réel, le salir, le contaminer, le sublimer par le bas («nous coulons sur la croix»), «pour accéder à plus de pureté<sup>87</sup>», un absolu esthétique que Vanier n'aura de cesse de réinventer.

Outre cette apparition de la suprême 303, d'autres différences intervenues dans la réécriture/rédition du texte se remarquent, allant de mineures à significatives. L'une des plus intéressantes concerne la dédicace du texte original, reprise pour l'ensemble de *Comme la peau d'un rosaire*, avec une nuance importante. En effet, si, dans le numéro 8-9 de *Cul Q*, «La 303 suprême...» était dédiée à Lya de Putti et Sophie Podolski «pour *que* ces textes ne soient pas sanglants [je souligne]», la seconde dédicace s'adresse à un plus grand nombre d'individus et de groupes

---

<sup>85</sup> Denis Vanier, *Comme la peau d'un rosaire*, *op. cit.*, p. 50.

<sup>86</sup> Qui donnait plutôt à lire : «avec des straps de guerillas autour de nos corps de chieux ° tel un accouchement nous coulons sur la croix ° nous nous restructurons en monstres ° en marde, en seringues, en femmes...» [«La 303 suprême», *Cul Q*, *op. cit.*, p. 58]. Puis, dans *Œuvres poétiques complètes*, *op. cit.*, p. 320, la fin du passage se lira enfin : «nous nous restructurons en monstres, en seringues, en .303 dont les balles ne tuent pas.»

<sup>87</sup> Denis Vanier, *Comme la peau d'un rosaire*, *op. cit.*, p. 52. Thierry Bissonnette, Paul Chamberland et Simon-Pier Labelle-Hogue ont par ailleurs tous trois exploré la poétique vaniérienne dans la perspective d'une quête de pureté, ambiguë en ce qu'elle pose le sujet vaniérien en figure tantôt prométhéenne, tantôt christique, tout en entretenant un rapport blasphématoire envers le religieux (Bissonnette). Ce renversement de l'expérience religieuse par le sacrilège (Chamberland) est ainsi assorti de rites eux aussi transgressifs, notamment quant aux libations offertes – alcool, urine, sang (Labelle-Hogue).

(dont Richard Blass et l'Armée Rouge), «pour *qui* ces textes ne sont pas sanglants [je souligne]». Comment interpréter ce discret passage du subjonctif à l'indicatif autrement que par une affiliation désormais plus claire avec un clan de parias, comme si les rangs de cette pègre n'étaient plus hypothétiques, mais avaient même grandi en nombre, une fiction certes, mais qui fantasmerait une progression de l'intrusion vanérienne dans le monde situé hors du livre.

Sous ce mode paradoxal de sublimation par l'abjection sacralisée, toute une faune, qu'on peut présumer socialement étrangère au lecteur, mais pas nécessairement, se ligue ainsi pour mettre en œuvre son entreprise terroriste. C'est la représentation de celle-ci que les pages illustrées de *Comme la peau d'un rosaire* s'emploient à documenter, substituant au registre iconographique de la pornographie rencontré dans la version initiale de 1976<sup>88</sup> celui du grotesque et de la laideur.

#### 5.4 «loin des images qui questionnent<sup>89</sup>»

---

<sup>88</sup> Deux exceptions, toutefois, à l'absence d'iconographie de nature sexuelle dans *Comme la peau d'un rosaire*. La première est le poème «L'état de grâce par l'invagination» qui consiste en une seule photographie montrant une femme nue en position de soumission sexuelle sadomasochiste, agenouillée devant sa bourrelle (qui pourrait fort bien être un homme travesti à bien y regarder). La seconde en est l'illustration de couverture du recueil (FIGURE 28, à gauche), une photo teintée rose d'une femme aux seins nus et au visage masqué d'un loup, recoupant du coup une isotopie du titre, soit peau rose (le rosaire tire en effet son nom des roses associées aux représentations de la Vierge). Par ailleurs, le rosaire, en tant que série de prières, couplé à la nudité et à l'accessoire sexuel du masque de la femme en couverture vient renforcer l'idée maîtresse, chez Vanier, d'une sexualité atypique investie de sacré.

<sup>89</sup> Denis Vanier, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 317.

De ces nombreuses images, il est très rare de pouvoir retracer la source. J'ai évoqué plus haut que cet usage non-autorisé d'images trouvées participait d'une éthique et d'une esthétique punk; je n'ai toutefois pas soulevé le risque bien réel auquel l'éditeur de telles pratiques clandestines pouvait s'exposer, en cas de violation de propriété intellectuelle ou de ce qui s'apparente, ainsi que le notaient Harel et Lamy, à un recel<sup>90</sup>. Dans cette perspective, il est extrêmement intéressant de constater que pour la troisième et dernière réédition de «La 303 suprême dont les balles ne tuent pas», dans les *Œuvres poétiques complètes, tome 1 (1965-1979)*, l'éditeur Victor-Lévy Beaulieu ne commettra pas les mêmes imprudences sur le plan de la propriété intellectuelle des images, tout en laissant passer un geste passablement insolent, voire périlleux de Vanier quant à la propriété intellectuelle du texte lui-même.

En effet, le recueil *Comme la peau d'un rosaire* manque au sommaire des œuvres complètes, mais le lecteur attentif remarquera qu'il apparaît néanmoins sous une forme lourdement remaniée, avec pour nouveau titre *Sur la route de la soie*<sup>91</sup>. Aucune image n'accompagne cette réédition, ce qui implique que «La 303 suprême...», troisième acte, est pour une première fois dépouillé d'un sous-texte pictural. Est-ce parce que l'éditeur et Vanier ont considéré qu'après deux versions lourdement illustrées, le texte gagnait enfin à être lu sans pourours

---

<sup>90</sup> Simon Harel et Jonathan Lamy, «Un monstre dans la ruelle», *op. cit.*, p. 16.

<sup>91</sup> Lui aussi un remaniement du titre *Malade de boisson sur la route de la soie* déjà annoncé par Vanier dans la section «À paraître» de *Comme la peau d'un rosaire*.

iconographiques? Faut-il dès lors y voir une tentative de dégager certains textes de leur carcan contre-culturel et d'en amorcer la légitimation, d'autant que la démarche de publication d'œuvres complètes – préfacées, pour une première fois, par un professeur et critique littéraire, à savoir André-G. Bourassa – semble pouvoir indiquer une telle volonté? Cela dit, si «La 303 suprême...» n'y est pas accompagné d'iconographie, il demeure dans les *Œuvres poétiques complètes* une quantité significative d'images pornographiques et violentes.

Autre fait à noter, les pages du recueil de 1977, complètement redistribuées et souvent réécrites, ont connu un sévère traitement de *cut-up*. Qu'est-ce qui aura présidé à une telle décision? Vanier s'est expliqué au journaliste André Dionne dans un entretien de 1981 :

A.D. – Pourquoi as-tu refait *Comme la peau d'un rosaire* en *Sur la route de la soie*?

D.V. – Je suis très content de cette question-là. Premièrement, le contrat des *Œuvres poétiques complètes* a été signé avec Gérald Godin. Puis, les Éditions Parti pris ont passé au pdg Gaétan Dostie et depuis, elles n'existent plus dans notre cœur de Québécois. Godin étant devenu député, il n'a plus affaire à moi et Dostie a toujours bloqué mon livre pour une raison légale, parce que *Comme la peau d'un rosaire* n'était pas encore épuisé. Je comprends pourquoi il ne l'était pas : il l'a toujours gardé dans sa cave pour qu'il ne le soit pas.

Alors Victor-Lévy Beaulieu m'a demandé un inédit. Je me suis fait un «malin plaisir» de passer *Comme la peau d'un rosaire* remanié parce que légalement je ne pouvais pas l'inclure dans mes *Œuvres poétiques complètes*. Donc, j'ai déconcentré le texte. J'ai écrit un autre texte, mais c'est *Comme la peau d'un rosaire*. Ça, c'est un bonjour à Dostie<sup>92</sup>.

---

<sup>92</sup> André Dionne, «Denis Vanier : poète», *Lettres québécoises*, no. 21, 1981, p. 50-51.

Ce «malin plaisir» s'inscrit dans une logique anti-institutionnelle évidente : dans le cas en l'espèce, c'est l'institution des droits d'auteurs que Vanier et Beaulieu viennent narguer. Malgré cette crânerie amusante, il n'en demeure pas moins que l'abondante iconographie si caractéristique des publications examinées tout au long de cette étude a été complètement oblitérée dans *Sur la route de la soie*, et considérablement réduite dans la majorité des recueils réédités dans les *Œuvres poétiques complètes* (un titre, dès lors, faux, et pour d'autres raisons encore). Il est difficile de ne pas déduire de l'institutionnalisation croissante de Denis Vanier, dont la publication des œuvres complètes chez un grand éditeur constitue une étape majeure, qu'elle est nécessairement accompagnée d'une restriction de sa liberté de frappe; qu'en d'autres termes, l'institutionnalisation de l'œuvre de Vanier ne saurait se faire sous les mêmes modes contestataires qui ont caractérisé sa production antérieure, notamment en ce qui concerne la reproduction d'images sans le consentement des détenteurs des droits, un risque que les petits éditeurs *Hobo-Québec*, *Les Herbes rouges*, *Mainmise*, *Cul Q* et *Parti pris*, eux, avaient su prendre auparavant, idéologiquement plus enclins, peut-être, c'est une piste qui serait intéressante à explorer, à tester les limites de l'institution à cet égard.

André-G. Bourassa, commentant le parcours de «La 303 suprême...» dans sa préface aux *Œuvres poétiques complètes*, est à la fois sévère au sujet de sa première réédition sans son face à face intertextuel avec «Pour une autopsie de la

mort brutale sans éviction du jour au lendemain» de Josée Yvon («*Comme la peau d'un rosaire* ne me paraît pas d'un grand progrès sur [les recueils qui le précèdent]<sup>93</sup>») et complaisant, en n'abordant aucunement son caviardage iconographique complet dans *Sur la route de la soie*. Sans doute aurait-il été délicat pour Bourassa de souligner expressément que Vanier et Beaulieu avaient clandestinement recelé «La 303 suprême», mais il aurait été à propos de mentionner que, toutes disséminées qu'aient été les pages du *Rosaire* dans les œuvres complètes, le poème dont les balles ne tuent pas était désormais affublé d'un nouveau sous-titre : «le sabotage de la propriété culturelle<sup>94</sup>». Ultime indice d'une indécrottable volonté de dégradation du réel chez Vanier, le sabotage dont il est question est évidemment «un bonjour à Dostie» et aux Éditions Parti pris, mais également un avertissement à plus long terme : «[p]eut-être le début d'une culture d'assaut<sup>95</sup>».

Même dépouillée de son dispositif iconographique, la 303 suprême est à l'affût, chargée à perpétuité, recours increvable contre toute forme d'idée de limites et d'autorité, et à plus forte raison en matière d'art et de littérature. Ainsi menacent ces balles qui ne tuent pas, monstres, marde et seringues, culture bactérienne qui se restructure insidieusement selon un mode de guérilla malpropre, comme le virus que l'on ignore avoir sur la peau, comme le poème dont on ne sait pas qu'il fera

---

<sup>93</sup> André-G. Bourassa, «Langues de force» dans Denis Vanier, *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 21.

<sup>94</sup> La formule apparaissait ailleurs dans *Comme la peau d'un rosaire*, op. cit., p. 30.

<sup>95</sup> Denis Vanier, *Sur la route de la soie*, dans *Œuvres poétiques complètes*, op. cit., p. 323.

tout pour advenir, y compris blesser son lecteur, parce que «la parole se devrait d'être de chair<sup>96</sup>».

---

<sup>96</sup> *Id.*, p. 316.

Chapitre 6. Transactions typographiques entre privé et public chez  
Josée Yvon

Intimement liée à la vie et à l'œuvre de Denis Vanier, l'œuvre de Josée Yvon a longtemps été systématiquement agglutinée à celle de son complice Langue de feu. S'il est vrai, ainsi que je l'ai montré plus haut et continuerai de l'exposer ci-après, que leurs œuvres entretiennent entre elles des correspondances extrêmement étroites, la production littéraire de Josée Yvon se distingue néanmoins à plusieurs égards, à commencer par le discours féministe qu'elle véhicule, qui va de pair, dans la perspective qui m'intéresse, avec une iconographie et des dispositifs typographiques propres à exprimer des enjeux de pouvoir spécifiquement liés au féminisme à l'encontre de la domination patriarcale. À la différence de la poétique du livre chez Vanier dont j'ai affirmé qu'elle s'appropriait un réel brut afin d'y apposer la menace d'un assaut tout en parvenant à appliquer quelques bons coups bien tangibles, chez Yvon on assistera plutôt à une vaste mise en scène, à une représentation perpétuelle des sujets montrés dans le monde. Ceux-ci, exclusivement féminins, ou alors travestis, forment une sororité comparable à la meute vaniérienne, mais organisée et déployée autrement dans le monde, à savoir en participant de plein fouet au carnaval violent de l'exploitation, avec pour objectif de le faire implorer.

Chez Yvon, le monde est envisagé dans la double perspective d'une marchandisation et du spectacle. Au cœur de cette dynamique, le rapport à l'image est fondamental en ce qu'il témoigne d'une objectification des relations humaines à travers la circulation d'argent et de marchandises auxquelles elles apparaissent

réduites. Dans cette économie, les images véhiculées, comme l'auront montré les boîtes de soupe de Warhol et les objets du néo-réalisme dont je traitais au chapitre précédent, sont des territoires de tensions idéologiques à travers lesquels se transigent des rapports sociaux et des enjeux politiques. C'est au cœur de ce phénomène que se trame le spectacle, au sens de Guy Debord : «Le spectacle n'est pas un ensemble d'images, mais un rapport social entre des personnes, médiatisé par des images<sup>97</sup>.»

Cette spectacularisation du monde, dominante jusqu'à l'aliénation dans l'œuvre de Josée Yvon où tout est question d'échanges, et donc d'argent («un grilled-cheese ou ben un hit de speed... pas le même prix mais une décision de vie<sup>98</sup>»), cette constante marchandisation entre les individus, en somme, fait ressortir l'importance des objets et des lieux auxquels ceux-ci sont continuellement associés ou contre lesquels ils sont échangés. À l'intérieur d'innombrables scènes aussi quotidiennes qu'antihygiéniques, les personnages tentent de gagner du terrain à l'encontre d'un espace normalisé et surveillé : cabines téléphoniques, appartements miteux, cliniques médicales, bars, hôtels, «on est au cinéma sur tous les murs n'importe quand<sup>99</sup>» dans l'œuvre de Josée Yvon. L'univers de Josée Yvon est un maelström de transactions illicites médiatisées par l'argent, le regard, la peau, et ses livres déploient bon nombre de dispositifs typographiques qui médiatisent ces rapports

---

<sup>97</sup> Guy Debord, «La société du spectacle», *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», p. 767 [première publication du texte en 1967].

<sup>98</sup> Josée Yvon, *Travesties-kamikaze*, *op. cit.*, [p. 117].

<sup>99</sup> Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, *op. cit.*, p. 6.

entre le privé et le public, investissant le livre comme d'une surface elle-même limite, comme une peau, un écran de cinéma, une vitrine de peep-show.

Peu de commentateurs de l'écriture de Josée Yvon auront manqué de la qualifier d'hyperréaliste<sup>100</sup>. Or, avant même la parution de son premier recueil en juin 1976, Josée Yvon avait déjà prêté sur gage son corps à l'écriture poétique, dans un exercice qu'elle nommait elle-même «hyperréalisme» et qu'elle associait à l'obscénité, au délit et à des gestes fondamentalement antisociaux. En effet, dans un texte paru dans *Hobo-Québec* en mai 1974 et co-signé par Denis Vanier, Josée Yvon réagissait à la censure par *Hobo-Québec* d'une photographie pornographique annonçant la parution récente du recueil *Le clitoris de la fée des étoiles* de Vanier. La photographie, publiée dans le même numéro avec une bande noire sur les yeux et sur le sexe du sujet, montre Josée Yvon à l'air hébété et à la nudité entièrement et explicitement exposée (FIGURE 11, chapitre 2)<sup>101</sup>. Josée Yvon et Denis Vanier écrivaient : «Il serait de toute première instance que ce journal développe une attitude précise quant à sa politique vis-à-vis l'acte criminel, l'hyperréalisme, les plaintes, l'obscénité<sup>102</sup>.»

---

<sup>100</sup> Voir notamment Claudine Potvin, «L'hyper-réalisme de Josée Yvon : La scène pornographique », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2000, p. 197-212.

<sup>101</sup> La photographie, non censurée, se retrouve dans le recueil de Denis Vanier, *Le clitoris de la fée des étoiles*, *op. cit.*, [p. 12].

<sup>102</sup> Josée Yvon et Denis Vanier, «L'Est cropographique», *op. cit.*, p. 16.

L'acte «criminel», hyperréaliste – et fondateur – posé par Josée Yvon est donc celui de la monstration d'une image obscène (étymologiquement, «de *mauvais augure*»), et scandaleusement personnelle. Parce que «[r]ien ne ressemble moins à un organe que son interprétation mentale<sup>103</sup>», Josée Yvon engage donc en premier lieu son propre corps-image dans son écriture, qui reste à advenir puisqu'elle n'avait encore publié qu'une seule fois, et avec Vanier (*Hobo-Québec*, février-mars 1974). Pour l'heure, cette photographie, qui fait partie de toute une série qu'on retrouve dans *Le clitoris de la fée des étoiles*, trouve écho dans la postface-manifeste qu'elle rédige pour l'ouvrage de Vanier (signant «Josée Yvon, fée des étoiles») : «Bandé de toutes nos beautés délirantes comme un arc efficace, le clitoris déclenche le grand mécanisme d'une révolte sans fin. car voici que le choix n'est plus à faire entre l'illégalité et l'esclavage.» Ainsi, dès les premiers écrits, le point de non-retour est franchi : il s'agira de riposter violemment, ce qui ne se fera pas sans pertes.

Je m'intéresserai ici aux dispositifs typographiques mis en œuvre dans les trois premiers recueils de Josée Yvon, à savoir *Filles-commandos bandées*, *La chienne de l'Hôtel Tropicana* et *Travesties-kamikaze*, qui actualisent entre le livre et son lecteur ce type de transactions entre le privé et le public, omniprésent chez Yvon. Publiés aux Herbes rouges et chez Cul-Q, ce trio de recueils possède une facture visuelle que les éditeurs des ouvrages ultérieurs n'exploiteront pas avec la même intensité : papiers de couleur, ornements typographiques et profusion de

---

<sup>103</sup> *Id.*

photographies et de dessins les caractérisent. Au sein de ces ouvrages, le motif de la cicatrice me semble omniprésent, tant sur le plan des images poétiques que dans la conception typographique des textes. En effet, de l'incipit de *Filles-commandos bandées*, «mal aux poignets ce matin de tant d'aiguilles», à la bordure typographique représentant une interminable suture qui longe toutes les pages de *Travesties-kamikaze*, la cicatrice s'expose.

La cicatrice est autant une rupture qu'une suture; une blessure avant tout, puis une tentative nécessairement précaire de la refermer. Ligne de force entre la vulnérabilité et la violence, la cicatrice s'ouvre à une lecture bidirectionnelle des transactions entre l'intérieur et l'extérieur, l'intime et le public. Cette porosité permet en outre d'inverser le rapport de domination entre agresseur/agressé, acteur/spectateur, fournisseur/consommateur. Exhiber ses cicatrices ne consiste-t-il pas, en effet, à affirmer la violence subie par la violence de la trace; n'y a-t-il pas là une riposte agressive? Dès lors, la cicatrice peut être vue comme un lieu frontière, un espace liminal à la fois affectif et politique. Elle peut également être rapprochée, en tant que vecteur d'échange de pouvoir, de l'argent, ou encore du spectacle (notamment cinématographique), autant de thèmes récurrents dans l'œuvre de Josée Yvon qui sont avec la cicatrice autant de modes de négociation de l'individu avec le réel. Cette dynamique d'échange et d'inversion des rapports est déployée au sein d'un efficace appareillage typographique que j'examinerai maintenant de près.

### 6.1 «ma devise reste toujours ‘‘tout ou rien’’<sup>104</sup>»

La couverture du premier recueil de Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, avec ses caractères noirs sur carton rose, se présente comme le doublon inversé du recueil de son «frère lesbien» Denis Vanier, *Le clitoris de la fée des étoiles*, dont la couverture est quant à elle composée en caractères roses sur carton noir (FIGURE 29). Les titres exploitent aussi cette dualité, s'échangeant un vocable du sexuel qui appartiendrait normalement à l'autre sexe; ainsi, «clitoris» chez Vanier et «bandées» chez Yvon. Il y a là, d'emblée, et comme je l'ai établi plus haut, une volonté d'établir de fortes correspondances entre le travail respectif des deux amants, volonté d'identification évidente dans la postface de la Fée des étoiles : «Vanier, mon bel ange sombre et rose / toi ma femme qui m'encule / mon Vanier violent et fragile».

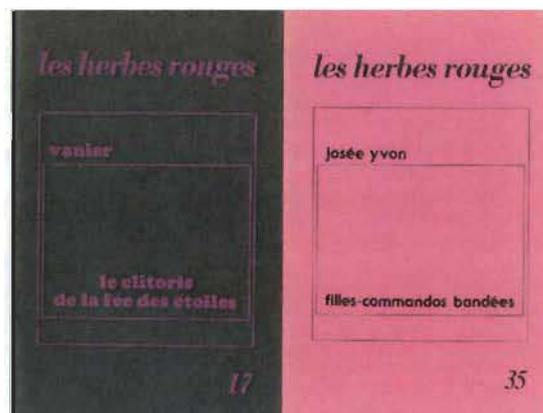


FIGURE 29.

Denis Vanier, *Le clitoris de la fée des étoiles*, 1974  
et Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, 1976.

<sup>104</sup> Josée Yvon, «pour une autopsie de la mort brutale sans éviction du jour au lendemain», *Cul-Q*, *op. cit.*, p. 55.

À l'intérieur des recueils, toutefois, les positions se nuancent. Les textes de Vanier, inversant le contraste affiché sur la couverture (rose sur noir), s'écrivent en noir sur des pages d'un rose vif immanquablement associé au féminin, à plus forte raison dans un recueil référant aussi explicitement au clitoris. Ainsi inscrite sur la chair féminine, l'écriture se pose comme une marque, dans une dynamique de l'intrusion corporelle, de la pénétration. Les textes de Josée Yvon, quant à eux, se présentent en caractères rouges sur papier rose pâle, évoquant plutôt le saignement. Ces deux mouvements en apparence contraires, possiblement corrélés et consécutifs, de la pénétration et du saignement participent d'un rapport entre l'interne et l'externe médiatisé par le corps, la peau, les orifices. Ce rapport est toutefois ambivalent, connoté plus ou moins positivement selon qu'il s'agisse d'une pénétration amoureuse ou d'un viol et d'un saignement naturel, c'est-à-dire menstruel, ou alors d'une hémorragie induite par une perforation.

Au cœur des termes de ce rapport, il serait erroné de camper l'agression du côté masculin et la victimisation du côté féminin. Car s'il y a manifestement une violence associée à la sexualité dans les textes de Vanier :

Je lui mange ses anti-corps  
pénètre jusqu'à l'origine qui sent le fromage  
le clitoris de la fée des étoiles saigne entre mes dents  
dilue ses désirs dorés dans l'eau de lèvres<sup>105</sup>

---

<sup>105</sup> Denis Vanier, *Le clitoris de la fée des étoiles*, *op. cit.*, [p. 31].

il y a chez Josée Yvon tout autant de violence dans la révolution menée par ces filles au clitoris bandé, «sœurs de viol<sup>106</sup>» qui «s'entraînent à crever l'abcès au mongol délirant<sup>107</sup>.» La contre-attaque opère selon les mêmes modes violents :

nous ne prendrons pas de juste milieu.  
nous sommes des éventreuses, nous ne prendrons rien de  
moins que la Démesure.  
jusqu'à se défoncer, démolir, exploser<sup>108</sup>.

Par ailleurs, les textes de Josée Yvon mettent également en jeu une violence consentie par les sujets lorsqu'il est question de «maganer son corps par l'absorption de médicaments non-hygiéniques<sup>109</sup>». Les drogues à injection, et l'héroïne tout particulièrement, accusent l'ambivalence du rapport du corps à la violence. D'abord recherchée pour son puissant effet sédatif qui éteint les perceptions du monde extérieur et maintient temporairement le corps dans un repli total sur lui-même («elle s'annule sous ses membranes agitées<sup>110</sup>»), l'héroïne se retourne inévitablement contre l'utilisateur dont le manque est ressenti comme une complète vacuité interne du corps et rend ce dernier entièrement dépendant d'une dose extérieure : «Me tendait son bras : surtout ne me manque pas<sup>111</sup>.» Comme la sexualité, les drogues injectées transitent par la peau et sont susceptibles de laisser des stigmates; ceux-ci sont manifestes dans le cas des junkies dont les veines se retrouvent plâtrées de plaies et de cicatrices. Et, de même que le viol abandonne

---

<sup>106</sup> Denis Vanier, «Postface» à *Filles-commandos bandées*, [p. 39].

<sup>107</sup> Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, *op. cit.*, [p. 10].

<sup>108</sup> *Id.*, [p. 21].

<sup>109</sup> *Id.*, [p. 29].

<sup>110</sup> Josée Yvon, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>111</sup> Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, *op. cit.*, [p. 8].

sa victime à d'irréparables séquelles, «[l]e manque est une maladie qui ne cicatrise jamais. de tous les coins la gale décolle<sup>112</sup>».

Dans cette déclinaison des avatars de la violence subie ou consentie par le corps, l'avortement serait également du nombre. Banalisée à l'extrême («elle expliquait son 5<sup>e</sup> avortement, un flask de Southern Comfort entre les cuisses et elle riait<sup>113</sup>» ou encore «avortée lundi, elle danse le mercredi, amertume désinvolte, une telle froideur de sauvagesse dans sa jupe en vinyle rouge<sup>114</sup>»), l'expérience est vue de façon mécanique, sans épanchement émotif : «balayeuse entre les jambes, on vient d'avaler notre carte de punch<sup>115</sup>.» L'avortement y est traduit comme une perte du corps de plus, ni plus ni moins qu'un déchet du sexe, un avorton de la pénétration.

Ce jeu antithétique incessant met en évidence l'absolu des désirs qui circulent à travers la peau des sujets dans l'œuvre de Josée Yvon. «le scénario est connu : nous traversons chaque jour un mode de vie qui transforme l'anatomie<sup>116</sup>.» En laissant tout pénétrer sans considération pour ce qui fuit, la plaie apparaît béante en permanence et dans le tourbillon d'un tel marchandage entre le corps et l'extérieur, l'identité est forcément mise à mal.

---

<sup>112</sup> Josée Yvon, *Travesties-kamikazes*, *op. cit.*, [p. 105].

<sup>113</sup> Josée Yvon, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, *op. cit.*, p. 10.

<sup>114</sup> *Id.*, p. 26.

<sup>115</sup> Josée Yvon, «pour une autopsie», *op. cit.*, p. 55.

<sup>116</sup> Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, *op. cit.*, [p. 18].

Dans le second recueil de Josée Yvon, ces enjeux allaient être mis en scène dans un spectacle spéculaire et stroboscopique qui amplifie au possible les rôles du bourreau et de la victime, les rendant parfaitement interchangeables, selon la direction de l'argent qui change de mains. Bienvenue à l'Hôtel Tropicana.

## 6.2 «pour arracher la plogue d'avec le réel / elle lèche les miroirs<sup>117</sup>»

«un zoom indiscret où le ciel décoloré tue» : c'est à travers l'œil d'une caméra que nous apparaissent les premiers lieux de *La chienne de l'Hôtel Tropicana*. D'abord campé sur le plateau de tournage d'un film pornographique, le décor change pour un bar de danseuses où se produit un perpétuel spectacle en direct et auquel assistent «au premier rang les pimps, quelques pushers, Sardine, Johnny, Moineau pour boire à l'ennui du paradis<sup>118</sup>.» De même, les quelques lieux privés sont envisagés dans la perspective du spectacle; ainsi, lors des scènes amoureuses entre Ginette et Diane, l'action se tourne inévitablement vers le regard extérieur d'une caméra, réflexe associatif qui témoigne de la constante marchandisation du corps-image, même dans ses rapports intimes.

le travelling non-muet se collapse en baiser mouilleux, ses yeux s'échancrant sur ses lèvres<sup>119</sup>.

dans les bras de sa blonde Diane, Ginette vient fort, raide et chaud.

Ginette pleure quand une fille la crosse : c'est une belle image de cinéma<sup>120</sup>.

---

<sup>117</sup> Josée Yvon, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, op. cit., p. 38.

<sup>118</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>119</sup> *Id.*, p. 21.

Le recueil tout entier invite à une perspective cinématographique sur le spectacle. Sa facture typographique soignée, typique du catalogue des Éditions Cul-Q de Jean Leduc et de ses collaborateurs graphistes des Éditions de l'Enmieux (Jean-Marc Côté et Monique Labrecque<sup>121</sup>), a été réalisée en étroite résonance avec le texte. La couverture est un portrait de la photographe américaine Susan Meiselas<sup>122</sup>, qui signe également les photographies des deuxième, troisième et quatrième de couverture. En pages 4 et 6, on retrouve deux polyptiques montrant des devantures de bars et de cabarets de danseuses qui sont l'œuvre de Gaby Johnston. Dans *Filles-commandos bandées*, les dessins et photographies montraient un grand nombre de femmes disparates, grotesques, armées ou sexualisées à l'extrême, et l'agencement des images au sein du texte semblait plus motivé par une esthétique du collage que déployé en fonction d'un rapport dénotatif avec le texte. Pour sa part, l'iconographie de *La chienne de l'Hôtel Tropicana* est plus restreinte et ne comporte aucune référence à la violence. La comparaison des quatrièmes de couverture des deux recueils est intéressante à cet égard : l'endos du premier recueil montre une femme lourdement armée qui met en joue un policier plaqué au sol, alors que derrière le second recueil, deux femmes se partagent affectueusement un joint selon la technique du «shotgun» (FIGURE 30, à

---

<sup>120</sup> *Id.*, p. 31.

<sup>121</sup> Le couple avait également dirigé le magazine de bande dessinée montréalais *Prisme* (8 numéros en 1976 et 1977). Voir Mira Falardeau, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, coll. «Études québécoises», 2008, 190 p.

<sup>122</sup> Susan Meiselas, *Carnival Strippers*, 2<sup>e</sup> édition, New York, Whitney Museum of American Art, 2003, 164 p.

gauche). Une intimité homosexuelle fait en effet son apparition dans le second recueil de Josée Yvon, faisant suite à la sororité révolutionnaire de *Filles-commandos bandées*.



FIGURE 30.

4<sup>e</sup> de couverture et couverture, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*.

Les images, moins nombreuses, contenues dans *La chienne de l'Hôtel Tropicana* sont plus directement liées aux textes que dans le premier recueil; en effet, deux des quatre photographies renferment des éléments explicitement mentionnés dans le texte, à savoir le shotgun (p. 26) et la culotte à franges (p. 18 et 32), dont un gros plan figure sur le deuxième de couverture<sup>123</sup>. De même, les lieux photographiés, tous fortement typés et immédiatement reconnaissables à leurs enseignes racoleuses, s'inscrivent sans heurt dans la liste des établissements évoqués dans le

<sup>123</sup> La photographie telle qu'utilisée en seconde de couverture de *La chienne de l'Hôtel Tropicana* (et à l'intérieur de *Danseuses-mamelouk*) a été tronquée par rapport à l'image d'origine, qui provient de *Carnival Strippers* et qui montre la culotte à franges dans un cadrage plus large, allant de la mi-cuisse au nombril (Susan Meiselas, *op. cit.*, p. 4). Une cicatrice verticale au bas-ventre du sujet est ainsi visible dans l'ouvrage de Meiselas. Notant que Ginette, la protagoniste principale de *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, portait une cicatrice sur le ventre, Ceri Morgan écrivait dans son article que ce trait physique de Ginette faisait probablement référence à une autre photographie de Susan Meiselas, non reproduite dans le recueil de Josée Yvon. Or, l'image retenue pour le recueil montrait bel et bien, dans son cadrage d'origine, une telle cicatrice. Par ailleurs, au moins deux autres sujets photographiés par Meiselas dans son ouvrage portent une cicatrice au bas-ventre (pages 73 et 93). Voir Ceri Morgan, *op. cit.*, p. 131.

recueil («au "Pont de Paris", à l'"Hawaïenne", au "Tarot", au "Gillie's", au "Roxy"<sup>124</sup> »), si amovibles et semblables que toute comparaison apparaît sans grande pertinence :

-On le sait tu pognes à La Sarre. là-ostie les habitants regarderaient une vache danser!

[...]

-C'est meilleur à l'Union pis au Royal à Alma<sup>125</sup>.

Enfin, toujours sur le plan de l'iconographie de *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, un dernier aspect nous apparaît significatif. Sur la page couverture de l'ouvrage est en effet reproduite une photographie d'une femme nue à l'air absent, possiblement une prostituée, qui se détourne d'un sujet qu'on suppose masculin<sup>126</sup>, fumant une cigarette sans prêter attention à la femme (FIGURE 30, à droite). Au premier coup d'œil, il serait naturel d'y voir la mise en scène d'un espace et d'une relation privés, tant le propos est intime et, par ailleurs, contraste avec la perspective documentaire sur le travail de danseuses de carnivals itinérants qui parcourt l'ouvrage de Susan Meiselas. Or, la photographe a également capturé des images de l'intimité de ces danseuses, et l'œuvre en couverture fait partie des moments véridiques de la vie privée de certaines travailleuses du sexe qui ont consenti à exposer leur intimité à la caméra. Il y a dans cette dynamique un étroit parallèle avec la porosité des frontières entre l'intime et le public qui s'opère dans l'écriture hyperréaliste de Josée Yvon.

---

<sup>124</sup> Josée Yvon, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, op. cit., 34.

<sup>125</sup> *Id.*, p. 25.

<sup>126</sup> Dans *Carnival Strippers*, à la page 103, on peut voir les deux mêmes sujets dans un plus grand angle. Le sujet à l'arrière-plan est bien un homme, de race noire.

En plus de l'iconographie, la composition typographique de *La chienne de l'Hôtel Tropicana* est tout autant responsable de l'omniprésence du regard cinématographique sur le spectacle des relations des sujets avec le réel. Les pages du recueil sont d'un rose foncé, presque fuchsia; à mi-chemin entre le rose chair de *Filles-commandos bandées* et le rouge franc de l'hémoglobine. Le texte tient à la fois du vers et de la prose – avec des majuscules rares, le point final non systématique en fin de ligne et de fréquents enjambements – et bénéficie du format relativement large des feuillets pour se déployer dans toute son horizontalité. L'«écriture-travelling<sup>127</sup>» de Josée Yvon y est pleinement à l'œuvre; matériellement, le texte couvre les pages en un enchaînement continu de plans et de scènes, à l'instar d'un film ou d'un spectacle de cabaret.

Ce défilement est admirablement amplifié par les deux fines bordures horizontales formées d'un alignement rectiligne de petites étoiles en tête et en pied de pages (FIGURE 31). Ainsi composées, les pages ont l'apparence d'une pellicule photographique ou cinématographique, caractéristique avec ses deux rangées de perforations supérieures et inférieures. De surcroît, les bordures traversent l'entière surface des pages jusqu'aux rebords, renforçant l'idée que les images (ou frames) sont toutes attachées entre elles et défilent sans interruption.

---

<sup>127</sup> L'expression est rencontrée pour la première fois sur la quatrième de couverture de *Les laides otages*, Outremont, VLB Éditeur, 1990, 164 p.

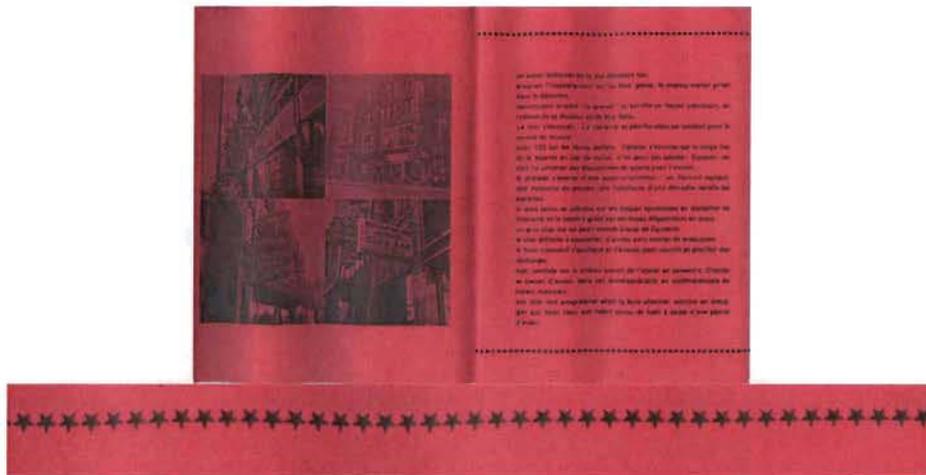


FIGURE 31.  
Extrait de *La chienne de l'Hôtel Tropicana* et détail.

D'autre part, les étoiles sont disposées à l'envers, têtes vers le bas, un choix nullement anodin. Comme pour la croix renversée qui marque un rapport d'opposition au christianisme, voire une adhésion au satanisme, l'étoile renversée est aisément assimilable à une négation ou un envers de la médaille du *star system*. Car la machine à produire du rêve – gloire et richesse au firmament des éternels – s'est manifestement enrayée à l'Hôtel Tropicana où n'évoluent que des anti-stars. L'anti-star serait celle qui, entre ses danses, s'injecte des drogues narcotiques pour rêver une fin au spectacle («dans le soleil chimique, la magnifique étoile de mer, celle qui se retire dans l'héroïne des temps»<sup>128</sup>) ou encore qui regarde le spectacle tête renversée et jambes en l'air, et qui ne rêve plus («quoi d'autre que la dérision de son pubis fossilisé dans le siège encore chaud de l'anti-rêve»<sup>129</sup>).

<sup>128</sup> Josée Yvon, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, op. cit., p. 8.

<sup>129</sup> *Id.*

C'est donc un film interminable qui est projeté sur les pages des recueils de Josée Yvon, une succession de scènes rapiécées qui témoignent d'un «travail à seule morale de dope<sup>130</sup>», c'est à dire répétitif, aliénant. C'est aussi un spectacle où l'illusion est renversée, où, comme l'écrit Claudine Potvin, «le masque loge bien davantage dans la salle<sup>131</sup>». La danseuse n'a en effet aucun véritable rôle à incarner autre que celui de se décharner («le strip-tease continue jusqu'aux os<sup>132</sup>») et les clients payeurs se transforment quant à eux en mendiants du sexe.

C'est encore la peau qui sert de transit à ces échanges :

pas toujours les points de suture à la même place  
récupère la pauvreté quand les banquiers  
hypertrophiés de luxure  
mendent  
la prostituée sacrée de l'enfer  
à tout poison la rouvre<sup>133</sup>

À tant se perdre «dans l'horrible pénétration des autres<sup>134</sup>», l'identité fuit par la béance du corps : «et le vagin n'avait plus d'âme<sup>135</sup>.» Ainsi abîmé, le corps parvient à sa pleine glorification d'image pure, vidé de sa substance, objet désincarné de fascination, entre minéral et graisse : «fascinée par Elle, la chienne de l'hôtel Tropicana, putain de pierre crisco, savon et litière, une dislocation

---

<sup>130</sup> *Id.*, p. 21.

<sup>131</sup> Claudine Potvin, *op. cit.*, p. 201.

<sup>132</sup> Josée Yvon, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, *op. cit.*, p. 13.

<sup>133</sup> *Id.*, p. 16.

<sup>134</sup> *Id.*, p. 13.

<sup>135</sup> *Id.*, p. 27.

révolutionnaire<sup>136</sup>». Cette dis-location peut s'entendre comme une délocalisation du soi par rapport au corps, dont les frontières physiologiques et psychologiques ont explosé. Le corps a subi une telle fracture que le repli vers l'intérieur n'est plus possible pour s'extraire du réel : dissocié, dépossédé de son corps, le sujet ne peut plus entrer en contact avec lui-même que de l'extérieur («pour arracher la plogue d'avec le réel / elle lèche les miroirs<sup>137</sup>»), en léchant sa propre image, comme font d'ailleurs tous les autres.

### 6.3 «son sexe varie comme ses faux-chèques<sup>138</sup>»

*Travesties-kamikaze* s'ouvre sur un avertissement emphatique qui écarte d'emblée la fiction au sein de l'œuvre :

Toutes les situations et personnages décrits dans ce livre ne font aucunement partie de la fiction et toute ressemblance avec des personnes vivantes ou mortes ou des lieux réels est voulue et écrite pour les représenter. Quiconque se reconnaîtrait dans un des passages suivants a raison de le croire.

Dans cette optique, il n'est pas étonnant que pour la première fois une photographie de Josée Yvon – debout sur une scène, vêtue toute de cuir, des textes sur un lutrin devant elle et des instruments de musique en arrière-plan –

---

<sup>136</sup> Josée Yvon, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, *op. cit.*, p. 33. Référant au titre de son ouvrage, Josée Yvon écrivait : «La "Chienne" n'est pas un vocable accablant et péjoratif, il démontre une situation sociale, état d'être douloureux, mais d'une motilité chaleureuse.» : Josée Yvon, «La poche des autres», *Hobo-Québec*, nos. 44-45, printemps-été 1981, p. 40.

<sup>137</sup> Josée Yvon, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, *op. cit.*, p. 38.

<sup>138</sup> Josée Yvon, *Travesties-kamikazes*, *op. cit.*, [p. 46].

apparaisse sur la quatrième de couverture de son livre. Par cette assomption du réel dans le texte, Josée Yvon bouscule une fois de plus la frontière entre le privé et le public, entraînant dans ses écrits amies, connaissances, personnalités publiques<sup>139</sup> et règlements de compte.

Alors que *La chienne de l'Hôtel Tropicana* proposait un récit navrant dans lequel aucune issue ne semblait probante pour les protagonistes abîmées, il y a dans *Travesties-kamikaze* quelque chose de salutaire, cette sororité révolutionnaire et violente annoncée dans *Filles-commandos bandées* – qui en serait en quelque sorte le manifeste – pleinement à l'œuvre dans le troisième recueil de Josée Yvon. Plusieurs passages de *Travesties-kamikaze* laissent voir une forme de résistance passive-agressive efficace :

on sort de son corps, on se laisser tripoter et on regarde le spectacle<sup>140</sup>.

«Et le vieux avait dit : "soixante piasses pour me pisser dans face.  
Effouère-moi ta botte dans bouche, pis pèse plus fort."  
il fallait avoir l'air sérieux, ne pas rire trop haut.»<sup>141</sup>

pompant le sperme, son corps chante le poème, le jus du beurre chaud, chante le meurtre du désespoir, elle est en révolution<sup>142</sup>.

---

<sup>139</sup> Des exemples : «Te souviens-tu quand Pauline Julien a pleuré chez Butch Bouchard? / Était-elle avec les motards ou les artistes? Les minables ou l'élite? [p. 95]»; «le maire Drapeau travaillait pour le F.L.Q. [p. 138]».

<sup>140</sup> *Id.*, p. [114].

<sup>141</sup> *Id.*, p. [68].

<sup>142</sup> *Id.*, p. [67].

À quelques occasions, cette résistance clandestine cède carrément le pas à des exécutions en règle, vengeances d'agressions diverses («pour circonscrire le cancer mâle<sup>143</sup>») ou petits meurtres aléatoires pour jouir un peu. Tous les mécanismes de renversement du pouvoir sont enclenchés, et s'ajoutent à la violence diverses démarches de confusion des identités, qui ne doivent plus rien au normatif : travestissement, rapports incestueux et pseudonymie. Ainsi, Francine, qui se fait appeler Jasmine, fréquente à la fois sa (soi-disant) sœur Brigitte («inséparables désormais, jumelles et amantes<sup>144</sup>») et Gina, un travesti qui affirmera : «Pour être en amour, faut être niaiseux, mais en amour avec sa sœur, c'est pas pareil<sup>145</sup>.» L'interpénétration des identités des sujets féminins a pour effet de constituer une meute errante, «solide et intransigeante<sup>146</sup>» de parias aux multiples noms, une stratégie subversive et disséminatrice, citation de Gilles Deleuze à l'appui : «Une minorité ne se constitue jamais seule. Mais sur une ligne de fuite qui est autant sa manière d'avancer et d'attaquer<sup>147</sup>.»

Parmi les autres enjeux de pouvoir, le rapport entre la sexualité et l'argent semble pencher en faveur des filles-commandos qui, n'ayant rien à perdre et tout à gagner, n'hésitent plus à profiter des situations : «Tu peux pas être danseuse, pis honnête

---

<sup>143</sup> Josée Yvon, *Travesties-kamikazes*, *op. cit.*, p. [51].

<sup>144</sup> *Id.*, p. [33].

<sup>145</sup> *Id.*, p. [97].

<sup>146</sup> *Id.*, p. [58].

<sup>147</sup> *Id.*, p. [60]. L'extrait cité par Josée Yvon provient de Gilles Deleuze et Claire Parnet, *Dialogues*, Paris, Flammarion, 1977, p. 55. Le passage exact est : «Une minorité n'existe jamais toute faite, elle ne se constitue que sur des lignes de fuite qui sont aussi bien sa manière d'avancer et d'attaquer.»

en même temps! T'es là pour l'argent, ils sont là pour le cul<sup>148</sup>.» On discute même de syndicalisation, d'user de leviers politiques pour acquérir le pouvoir :

«Ça prendrait une Union des danseuses. Tu vas voir les boss, y vont l'avoir dans l'cul, on va toutes se tenir ensemble. La seule affaire, c'est que la présidente de l'Union, y faudrait jamais qu'ils sachent son nom, 'a va se faire tirer. On est en train de pogner le gros boutt', tu vas voir t'à l'heure, y vont nous supplier<sup>149</sup>.»

D'autre part, il apparaît fréquemment que les clients paient pour se faire humilier, ce qui permet à la prostituée de réaliser un double gain : laisser cours à sa violence et son mépris et empocher l'argent. Et surtout, si ces femmes monnaient leur corps, pour ensuite tout dilapider en drogues, leur beauté ne pourra jamais appartenir aux clients : «Les plus belles femmes sont avec nous. / [...] Les fonctionnaires, les vendus riches, les quelconques ne les posséderont jamais. / La beauté ne s'achète pas : elle se donne aux fous<sup>150</sup>.» Aussi ouverte que puisse être la frontière du corps, une partie essentielle échappe au marchandage et au spectacle. Elle ne se partage qu'entre celles qui ont «tout inventé dans [leur] façon de bouger<sup>151</sup>» : «Nous savons très bien qui est du bord de qui, et les espions sont pas ceux qu'on pense. / La peau est une infinité de petits trous dont il faut crever la façade, dans l'emboîtement des corps<sup>152</sup>.»

---

<sup>148</sup> Josée Yvon, *Travesties-kamikazes*, *op. cit.*, p. [107].

<sup>149</sup> *Id.*

<sup>150</sup> *Id.*, p. [133].

<sup>151</sup> *Id.*, p. [108].

<sup>152</sup> *Id.*, p. [136].

Alors que, dans *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, le corps semblait désespérément piégé dans l'appareillage malsain du spectacle, dans *Travesties-kamikaze*, les protagonistes sont en pleine possession de celui-ci, conscientes de son capital dans l'économie qui est la leur. Centrales dans le texte, les questions pécuniaires liées au corps vont jusqu'à fonder l'économie visuelle de l'ouvrage.

Sur le plan typographique, *Travesties-kamikaze*, seconde publication de Josée Yvon aux Herbes rouges, renoue avec le dispositif de la double bordure horizontale conçu par les maquettistes des Éditions Cul-Q. Ces derniers collaboraient par ailleurs régulièrement avec les éditeurs Hébert aux Herbes rouges et avec le magazine *Hobo-Québec*<sup>153</sup>; cependant aucune indication n'est donnée quant aux responsables de la composition typographique de *Travesties-kamikaze*.

Les pages du livre arborent une bordure supérieure au motif d'une très longue cicatrice (FIGURE 32). Je l'ai fait remarquer à maintes reprises, la cicatrice parcourt l'œuvre de Josée Yvon depuis *Filles-commandos bandées* et était presque apparue sur la deuxième de couverture de *La chienne de l'Hôtel Tropicana*<sup>154</sup>. Enfin révélée visuellement, elle répond à la multitude des opérations qui transpercent le corps dans l'œuvre : blessures, sexualité, drogues à injection, avortement, naissance,

---

<sup>153</sup> Voir Marc-André Goulet, « Quatre revues québécoises et la modernité littéraire », dans Jacques Beaudry (dir.), *Le rébus des revues. Petites revues et vie littéraire au Québec*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 139.

<sup>154</sup> Voir note 119.

autopsie, suicide ou tentative, opération de réassignation sexuelle, tatouages, perçages et peut-être encore quelques autres.

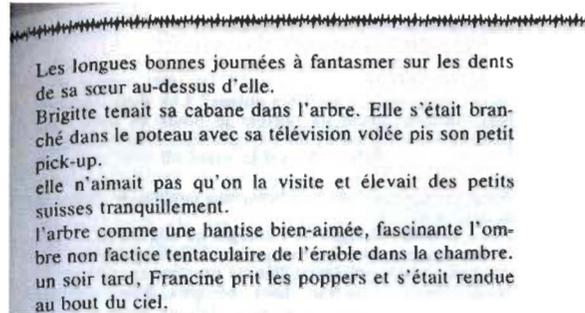


FIGURE 32.  
Détail extrait de *Travesties-kamikaze*.

Jumelée à la cicatrice, la longeant en parallèle, une bordure moins aisément identifiable se profile sur la marge inférieure des pages (FIGURE 33).



FIGURE 33.  
Extrait de *Travesties-kamikaze*.

Motif kaléidoscopique, ou plutôt une image-miroir qui s'inverse et se renverse et se répète, la bordure pourrait évoquer un papillon ou une fleur, signes intéressants dans la perspective de la métamorphose, de la fragilité. Toutefois, cette lecture s'éloignerait de l'approche hyperréaliste à laquelle nous ont habitués les ouvrages de Josée Yvon, qui n'usent que très rarement de symboles graphiques (le dessin d'un cobra à sept têtes dans *Filles-commandos bandées* constitue sans doute la seule exception au réalisme). Un examen plus concret du motif conduit plutôt à

observer de nettes similitudes avec diverses gravures reproduites sur les billets de banque, effets de commerce, billets à l'ordre, lettre de change, certificats d'action, bons au porteur, chèques, mandats ou traites bancaires. Appelés «guillochis», ces tracés fins et complexes de lignes continues et entrelacées formant des motifs géométriques<sup>155</sup> sont destinés à empêcher la contrefaçon. Leur définition convient parfaitement aux motifs en l'espèce.

Dans cet ordre d'idées, la bordure, qui se déploie de façon continue et avec cet effet miroir que j'ai mentionné, exemplifie avec beaucoup d'intelligence la profusion des transactions monétaires qui ont cours dans le récit de Josée Yvon. Le guillochis ainsi isolé d'un billet bancaire (ou de l'une de ses nombreuses déclinaisons financières) jette de surcroît un vif éclairage sur le caractère licite ou illicite des rapports économiques et en souligne la subordination à un régime de surveillance policière étatique. Le regard posé est donc ironique sur cette caractéristique de sécurité garantissant la validité légale des billets, dans le contexte où l'argent circule dans les milieux illicites de la prostitution et des stupéfiants.

Tout comme la cicatrice est une interface bidirectionnelle entre deux milieux, l'argent constitue un seuil entre payeur et pourvoyeur; comme toute frontière, cicatrice et argent n'existent qu'en fonction des termes qu'ils divisent. On pourrait trouver un écho visuel à cette dualité fondamentale dans la disposition en doublons

---

<sup>155</sup> Source : <http://www.consilium.europa.eu/prado/FR/glossaryPopup.html> [page consultée le 20 mai 2014].

de presque toutes les illustrations du recueil : deux planches provenant d'un catalogue de médicaments, deux collages de devantures d'établissements louches, un diptyque de photographies de travestis, un diptyque de photographies d'une femme maculée se faisant arrêter par un policier, jusqu'à la couverture du livre, montrant deux jeunes femmes entretenant entre elles une certaine ressemblance (peut-être cette dernière photographie, signée Susan Meiselas, a-t-elle été choisie pour évoquer Francine et Brigitte). Seule la photographie de l'Hôtel Paquette n'est pas disposée en relation duelle avec un autre élément, à ceci près qu'elle constitue un rare cas d'illustration à laquelle le texte réfère directement et sur une page contiguë. L'iconographie de *Travesties-kamikaze*, à la manière des ouvrages précédents, identifie les lieux et les acteurs de ces échanges continuels d'argent et de services et contribue à instituer une certaine mutualité entre des protagonistes marginales.

Enfin, la bordure de guillochis fait intervenir un autre domaine que bancaire où la validité des titres est primordiale : le contrôle de l'identité. En effet, passeports et pièces d'identité officielles sont également guillochés à la manière des billets de banque, aux mêmes fins de sécurité et d'authentification. Or, à cet égard, les identités troublées des travesties-kamikazes entrent en relation problématique avec l'état policier, de sorte que le contrôle de l'identité mis en rapport avec le corps débouche sur une opposition fondamentale, puisque tout est mis en œuvre, chez Josée Yvon, pour que le corps dévie du normatif. Le personnage de Gina, à double

titre de travesti et de délinquant recherché en exil, serait dès lors une figure emblématique de la résistance foncière à la normalisation de l'identité.

Argent et sexualité, identité et sexualité, deux schémas de transactions qui mettent en lumière des rapports à la compatibilité forcée et desquels émane une posture féminine délinquante, travestie et contradictoire dont le prototype est «Elle, la chienne de l'hôtel Tropicana, putain de pierre crisco, savon et litière, une dislocation révolutionnaire». Cette dislocation s'observe dans des constructions identitaires qui prennent l'allure d'improbables alliances : filles-commandos, travesties-kamikaze, danseuses-mamelouk, filles-missiles, maîtresses-cherokees, des greffes aux coutures volontairement et violemment apparentes.

Elles sont disloquées, certes, mais réunies au pluriel au sein d'une écriture en *cut-up* fondée sur cette même hétérogénéité. Engendrant une linéarité erratique, rapiécée et précaire, plus près des cahotements du trottoir que du travelling léché, l'écriture morcelée de Josée Yvon («la poésie ne sera toujours que des morceaux schizoïdes<sup>156</sup>») enchaîne personnages, scènes et lieux sur un fil tranchant. Celle-ci est aux sources de la facture visuelle des recueils qui s'offrent comme une marque qui en appelle autant à la vivacité de la blessure qu'au sang-froid de la suture, permettant à ces identités refaites d'évoluer à l'encontre des agents de la normativité et «hors de leurs tracks rectilignes<sup>157</sup>».

---

<sup>156</sup> Josée Yvon, *Travesties-kamikaze*, *op. cit.*, p. [122].

<sup>157</sup> Josée Yvon, *Filles-commandos bandées*, *op. cit.*, p. 35.

\*  
\* \*

Si l'œuvre, tant textuelle que livresque, de Vanier et Yvon communique intimement au plus fort de la période rose du couple, soit entre 1974 et 1976, années de publication de *Le clitoris de la fée des étoiles* puis de *Filles-commandos bandées*, force est de constater que les poétiques du livre chez l'un et l'autre se sont distinguées par la suite. L'année 1977 le montre bien : les livres *Comme la peau d'un rosaire* de Vanier et *La chienne de l'Hôtel Tropicana* de Yvon, bien que marqués de rose, proposent deux expériences de lecture distinctes.

Chez Yvon, l'hétérogénéité iconographique à saveur révolutionnaire du premier recueil fait place à des compositions typographiques plus aérées, au sein desquelles s'insèrent des photographies de sujets féminins (ou à l'identité de genre ambiguë) et de lieux urbains mal famés. Le système de bordures typographiques commun à *La chienne de l'Hôtel Tropicana* et *Travesties-kamikaze* agit de manière certainement plus discrète que les effusions visuelles qu'on a observées antérieurement. S'agissant de la typologie des sous-textes que j'ai utilisée chez Vanier, on doit se demander comment ce sous-texte pictural particulier, constitué de bordures d'étoiles renversées, de cicatrices et de guillochis, dispositif certes plus sobre mais continu, reliant toutes les pages entre elles, interagit avec le décodage du sous-texte verbal.

Hybride, l'écriture de Josée Yvon, où la majuscule est arbitraire, la phrase brève, souvent marquée d'un point, partageant le retour à la ligne du vers poétique et la fictionnalisation du roman, est animée d'un souffle étourdissant et fait défiler images, personnages et scènes à un rythme implacable, rendant émotivement difficile la lecture tant les douleurs, les misères et les excès s'y enchainent. L'objet-livre qui la déploie, contrepoint graphique à l'écriture-travelling de l'auteure, joue le rôle de rails pour la caméra qui capte (et montre) cette faune que le lecteur voit évoluer au fil des pages. Ainsi, dans *Travesties-kamikaze*, on passe d'une scène à une autre, d'un registre émotif à un autre, de manière aussi flegmatique que violente :

Banane s'était blessé à la main en tirant pour effrayer la caissière.

Mais rien de grave. Il riait en tenant l'argent en sang. Francine avait fait le guet. elle pensait à tous les coups commis avec Brigitte et elle était très fière de son expérience.

Puis, en page suivante, ce document photographique d'une arrestation, suivi des «longues bonnes journées à fantasmer» de Brigitte :



FIGURE 34.  
Extrait de *Travesties-kamikaze*.

Le livre s'expose ainsi en un paysage typographique et textuel ininterrompu, insoutenable, recréant l'effet recherché d'un travelling au cinéma, soit de présenter une ou des scènes sans coupure, ni montage, sans clignement des yeux, sans ellipse dans la durée. Le livre agit à la manière d'une pellicule cinématographique, en tant que support du film qui serait également le film en soi, comme si la réalisatrice avait choisi de montrer expressément les bordures de la pellicule sur l'écran de cinéma, pour rappeler constamment, de manière brechtienne peut-être, qu'il s'agit d'un film, mi-documentaire pathétique, mi-fiction trash, et qu'on n'arrête pas un film. De fait, dans *La chienne de l'Hôtel Tropicana* et *Travesties-kamikaze*, aucun titre, section ou marque quelconque n'entrave le déroulement du texte, sinon les pages que le lecteur-projectionniste doit tourner. Cette relation à l'objet-livre, certes plus subtile, voire subliminale, qu'en d'autres cas, se superpose, page après page, à la saisie mentale du texte et s'imprime dans l'expérience de lecture. L'objectif de cette lecture-expérience est sensiblement la même chez Yvon et

Vanier : happer le lecteur dans toute sa dimension physique afin de lui relayer ces poèmes-Molotov dans le réel. Dans cette dynamique, texte, typographie, iconographie et livre tendent à se fusionner et à s'offrir simultanément pour maximiser leurs prises sur le réel, tentant ultimement de confondre le livre avec le réel, en un détournement subversif où «[l]e pictural s'associe au réel pour divulguer une odeur de classe<sup>158</sup>.»

---

<sup>158</sup> Josée Yvon, *Travesties-kamikaze*, *op. cit.*, p. [134].

## Chapitre 7. Métagraphies et écriture-collage chez Patrick Straram

Lorsqu'il est question des liens entre la contre-culture québécoise et le cinéma, on pense immédiatement à Patrick Straram<sup>159</sup>. Art de l'image et du son simultanés, art du mouvement (du grec *kinêma*, mouvement), le cinéma est également, pour le situationniste québécois, l'art de la référence et du détournement. C'est enfin un outil d'intervention privilégié par sa popularité immense auprès des masses et sa pénétration dans les sphères privées par la télévision. À la fin des années 60, ainsi que je l'ai amplement souligné, les technologies liées à l'impression des images sont en formidable croissance et offrent une accessibilité inédite; le cinéma et la télévision ont, à cet égard, un rôle complémentaire dans cette mouvance, en tant qu'agents tant sur le plan de l'innovation visuelle que de la diffusion. En exergue à un numéro de *La barre du jour* consacré au rapport du texte à l'image, «L'image parle», Jean-Yves Collette fera pour sa part allusion à une nouvelle «civilisation de l'image» en citant le journaliste et photographe Albert Plécy : «L'exposition de Montréal, en 1967, aura marqué le grand départ de la civilisation de l'image. Les pays les plus divers avaient à se présenter face au monde : ils l'ont presque tous fait en utilisant les procédés audio-visuels<sup>160</sup>.»

De manière synergique, l'audio-visuel, le cinéma sont à la fois des vecteurs de diffusion de ces importantes transformations culturelles qui s'opèrent et constituent,

---

<sup>159</sup> Poète et romancier, Straram a également été un important critique de cinéma, l'un des premiers à commenter et promouvoir la Nouvelle Vague au Québec. Il a tenu des chroniques de cinéma dans les périodiques *Hobo-Québec*, *Parti pris*, *Chroniques*, *Sept Jours*, *TV Hebdo* et *Maclean's*, notamment. Il a également co-écrit, avec Jean-Marc Pottle, un ouvrage consacré au cinéaste Gilles Groulx (Éditions québécoises, 1972) et fait paraître une anthologie de ses critiques de films aux Herbes rouges (*one + one. Cinémarx & Rolling Stones*, 1971).

<sup>160</sup> Jean-Yves Collette, «Avant Image», *La barre du jour*, nos. 35-36-37, automne 1972, p. 7.

en soi, ces transformations, dans une effervescence créative tout à fait en phase avec cette nouvelle civilisation de l'image. Dans la perspective contre-culturelle qui m'occupe, à travers cette volonté qu'on a observée de riposter à un très vaste ensemble de normes, valeurs et institutions dominantes par une nouvelle culture transgressive et/ou subversive, la portée multimédiatique du cinéma allait trouver écho dans la production graphique et livresque de l'époque qui aspirait elle aussi à une portée totalisante, fondée sur une démarche de multiplication des perceptions mises en jeu dans la transmission des contenus.

Straram nous met sur la piste lorsqu'il évoque la nécessité du poème d'agir tel un cinéma-guérilla qui s'approprie le réel selon un mode de détournement bien situationniste<sup>161</sup>, un cinéma hybride, fait des moyens du bord et de morceaux épars; citant le cinéaste brésilien Glauber Rocha, Straram écrit, dans sa postface à *Pornographic Delicatessen* : «J'insiste sur un cinéma de guérilla comme l'unique forme de combat : celui qu'on improvise à partir des circonstances, contre les obstacles qui s'imposent au grand public (aussi bien qu'aux élites)<sup>162</sup>.»

Ce cinéma-guérilla représente donc une tactique d'infiltration et d'intervention, un dispositif destiné à atteindre le réel afin d'en provoquer un bouleversement. On est

---

<sup>161</sup> «Détournement. s'emploie par abréviation de la formule : détournement d'éléments esthétiques préfabriqués. Intégration de productions actuelles ou passées des arts dans une construction supérieure du milieu. Dans ce sens il ne peut y avoir de peinture ou de musique situationniste, mais un usage situationniste de ces moyens.» : «Définitions», *Internationale Situationniste*, no. 1, juin 1958, p. 13.

<sup>162</sup> Patrick Straram, «to a strange night of stone», postface à Denis Vanier, *Pornographic Delicatessen, Œuvres poétiques complètes, op. cit.*, p. 133.

ici de nouveau en présence d'objets culturels qui multiplient leurs prises sur le réel, qui se déploient selon des stratégies de «simulsens», à savoir de perceptions simultanées de l'information par les sens. Dans cette dynamique, il s'agit pour l'objet d'art de s'infiltrer et d'intervenir dans le réel et le quotidien en empruntant leur mouvement même, par une multitude d'avenues polysémiotiques : «Inscriptions, n'importe où, selon l'inspiration/impulsion du 'moment'». Dans une "permanence" de sons, de cadences, de combinaisons, d'associations de matières<sup>163</sup>». Chez Straram, ces inscriptions tendront également à effacer les frontières entre pensée critique, essai, poésie et roman : leur caractère fondamentalement autobiographique et anecdotique témoignent ultimement d'une vie et d'une œuvre en vases communicants, le texte affichant des formes mouvantes inspirées des détours empruntés par son auteur.

En arts visuels, ainsi que je l'ai évoqué avec le pop art et le néo-réalisme aux chapitres trois et quatre, on s'est également approprié l'univers visuel de la culture populaire, dans une tentative de rendre compte de ce monde gangréné par la consommation et surtout de le critiquer :

Sous cet éclairage, l'œuvre devient elle-même un événement du dehors, chargé des mêmes menaces; elle est harcèlement d'impressions, fugitives mais violentes; elle se dresse ou s'interrompt en pans et raccourcis arbitraires, elle privilégie le détail énorme ou sombre dans la confusion du réel [...]<sup>164</sup>

---

<sup>163</sup> Patrick Straram, *Irish Coffees au No Name Bar & Vin rouge Valley of the Moon. Graffiti/folk-rocks*, Montréal, L'Hexagone/L'obscène noctalope, 1972, p. 9.

<sup>164</sup> Florian Rodari, *Le collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1988, p. 141.

Une telle dynamique s'inscrit précisément dans la perspective situationniste – pour qui tout est affaire de *situations* à transformer – qui entend combattre le feu par le feu et s'immiscer de plain-pied dans la surenchère d'images qui est celle de l'aliénante «société du spectacle» théorisée par Guy Debord<sup>165</sup>. Fondamentalement liée à l'urbanité – puisque la ville, jusque dans son urbanisme, est l'épicentre de cette prolifération de marchandises médiatisée par des images –, la démarche situationniste s'approprie toutes les surfaces et territoires disponibles<sup>166</sup> pour les

<sup>165</sup> Un exemple de la démarche de détournement des images chez Straram est la parution de son «livre» *En train d'être en train vers où être, Québec...* (Patrick Straram, *En train d'être en train vers où être, Québec... – graffiti folk-rock de Patrick Straram, le bison ravi*, Montréal, L'Obscène noctalope, 1971, 28 pages) qui emprunte la forme d'un journal tabloïd, reprenant brillamment à la fois l'idée d'un art *du quotidien* et celle d'une intervention dans l'espace public. Collage touffu, à la manière d'un mur urbain placardé d'affiches, ce «graffito folk-rock» réunit de très nombreuses images (photos, affiches, pochettes de disques, coupures de journaux, dessins, etc.), des poèmes, des textes de pensée critique et même de la publicité pour d'autres parutions (dont la revue *L'illettré* de Victor-Lévy Beaulieu), des services de comptabilité, une taverne, un imprimeur et une boutique de bijoux.

<sup>166</sup> On reconnaîtra dans ces interventions sur l'espace public l'esthétique visuelle punk que je détaillais au chapitre précédent. En effet, au plus fort du mouvement punk, on retrouvera plusieurs collages-interventions sur fond d'urbanité dans des pages de recueils de poésie – même le cosmique Chamberland commettra des poèmes en graffiti en 1978 :



FIGURE 35.

Paul Chamberland, extrait de *Extrême survivance extrême poésie*, 1978.

J'ai également souligné du graphisme punk sa double filiation, dadaïste d'abord par ses visées destructrices, et situationniste dans la perspective que j'examine présentement. Vachon est éclairant sur cette articulation idéologique :

Ce qui différencie l'Internationale situationniste des autres avant-gardes, c'est qu'elle utilise ces procédés pour des fins de propagande dans le but de déconstruire l'édifice culturel de la société du spectacle. Alors que le collage dadaïste constitue une dévalorisation de l'art, le détournement «est dominé par la dialectique dévalorisation-revalorisation de l'élément» esthétique pour créer «un autre ensemble signifiant, qui confère à chaque élément sa nouvelle portée».

investir créativement et en saper les effets structurants et aliénants sur la vie quotidienne, trop compartimentée : «la ville est faite pour incarcérer / pour déresponsabiliser manipuler<sup>167</sup>».

Ainsi que le rappelait le géographe Marc Vachon, qui s'est intéressé à l'œuvre de Straram sous l'angle situationniste, particulièrement dans son rapport à l'espace urbain, «[l]e quotidien est le terrain d'action politique et culturelle<sup>168</sup> » du situationnisme. À la fois artiste et activiste prônant la construction de situations au sein de la vie quotidienne, Straram aura été le principal représentant québécois de

---

Marc Vachon, *L'arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Triptyque, 2003, p. 115. Vachon cite ici «Le détournement comme négation et comme prélude», *Internationale situationniste*, no. 3, décembre 1959, p. 10.

Le temps d'un recueil, en 1974, Lucien Francoeur aura pour sa part touché à ces deux versants dada et situ avec les quelques collages intégrés à son recueil *Les grands spectacles*. Un tel titre n'est d'abord pas sans rappeler un regard situationniste, et son recours à des slogans commerciaux comme matière va tout à fait en ce sens. Francoeur semble également influencé par la révolte sarcastique et assignifiante du dadaïsme, ainsi que ses compositions qui rappellent des cadavres exquis en témoignent :



FIGURE 36.

Lucien Francoeur, extrait de *Les grands spectacles*, 1974.

<sup>167</sup> Patrick Straram, «chaque semaine lisez "Politique/hebdo et "Chroniques" chaque mois», *Dérives*, nos. 5-6, 1976, p. 44.

<sup>168</sup> Marc Vachon, *L'arpenteur de la ville*, op. cit., p. 105.

la pensée critique situationniste<sup>169</sup>; ainsi, pour lui, il n'est possible de «concevoir une œuvre d'art, ou tout autre aspect de la vie, qu'en fonction de sa contribution ou non à la critique et à la transformation de la vie quotidienne<sup>170</sup>.» Sa vision d'un art entièrement intégré à la vie quotidienne<sup>171</sup> est aux sources d'une esthétique visuelle construite de morceaux hétérogènes décontextualisés et réorganisés entre eux au sein de «métagraphies», collages au double propos politique et culturel, critique et poétique, que Straram insérait dans ses textes et ouvrages. La métagraphie, ou «production de textes et d'affiches à partir d'un collage de graphismes variés (images, photographies, phrases et mots)<sup>172</sup>», est elle-même pensée en termes d'espace, d'une cartographie ré-agencée; «[a]insi, déchiffrer ou lire une métagraphie de Straram ou de l'Internationale situationniste correspond à une expérience de dérive urbaine<sup>173</sup>.» Consultant le lexique situationniste, à nouveau, on

---

<sup>169</sup> L'autre influence marquante chez Straram est celle du sociologue, géographe et philosophe Henri Lefebvre, particulièrement «en ce qui a trait à l'importance du quotidien comme objet de réflexion et d'action dans le cheminement révolutionnaire.» Or, comme le note Claude Gonthier, «la pensée contre-culturelle n'est pas si éloignée de cette révolution au jour le jour. Straram retrouve dans ce nouveau courant des thèmes similaires aux concepts de Lefebvre: accent mis sur l'individualisme, négation et lutte contre l'État dominateur, importance des expériences de la vie quotidienne. Chez Straram, il semble donc que la contre-culture soit venue ultérieurement se greffer à l'influence de Lefebvre, tout comme ce dernier prolongeait ou enrichissait l'expérience situationniste.» Claude Gonthier, «Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi», *Voix et images*, no. 39, printemps 1988, p. 443.

<sup>170</sup> Marc Vachon, *L'arpenteur de la ville*, *op. cit.*, p. 106.

<sup>171</sup> L'abolition de la frontière entre la vie quotidienne et l'art est une préoccupation centrale chez les situationnistes, et trouve également écho dans leur conception du travail, qu'on souhaite ne plus voir être compartimenté et instrumentalisé par l'économie de consommation :

Les situationnistes envisagent l'activité culturelle, du point de vue de la totalité, comme méthode de construction expérimentale de la vie quotidienne, développable en permanence avec l'extension des loisirs et la disparition de la division du travail (à commencer par la division du travail artistique).

«Message de l'Internationale situationniste», Gérard Berréby [éd.], *Textes et documents situationnistes. 1957-1960*, Paris, Éditions Allia, 2004, p. 110.

<sup>172</sup> «Définitions», *Internationale situationniste*, no. 1, *op. cit.*, p. 13.

<sup>173</sup> Marc Vachon, *L'arpenteur de la ville*, *op. cit.*, p. 113.

lira : «Dérive. mode de comportement expérimental lié aux conditions de la société urbaine : technique du passage hâtif à travers des ambiances variées<sup>174</sup>.»

En bon «métagraphe», Straram fournit d'abondants commentaires théoriques concernant sa propre pratique du collage métagraphique, «la seule [expression] à travers laquelle je pense pouvoir communiquer valablement, écriture et langage parlé confondus, comme idées et informations, renvoyant l'un à l'autre, s'interagissant<sup>175</sup>». Ce qui semble l'animer tout particulièrement est ce processus de renvoi citationnel au cœur de la métagraphie, qu'il n'hésite pas à qualifier de plagiat :

C'est le discours qui nous importait, construit au moyen de citations, re-découvrant le plagiat cher à Lautréamont («Une phrase appartient moins à son auteur qu'à celui qui l'utilise le mieux.»), toute esthétique délaissée au profit de l'appréhension et la concrétisation d'une structure, l'image nécessaire au mot et vice-versa<sup>176</sup>.

En effet, on remarque chez Straram l'emploi systématique de «la citation littéraire, cinématographique ou musicale pour préciser sa pensée ou tout simplement pour décrire un lieu ou un état d'âme<sup>177</sup>». Simon-Pier Beudet observait par ailleurs que le livre chez Straram constitue sa propre archive, élaborée afin de «restituer au plus près une expérience de la vie quotidienne qui devient à la fois matière et enjeu de

---

<sup>174</sup> «Définitions», *Internationale situationniste*, no. 1, *op. cit.*, p. 13.

<sup>175</sup> Patrick Straram, *Irish Coffees*, *op. cit.*, p. 8.

<sup>176</sup> Patrick Straram, «Métagraphie. L'almanach manifeste», *La barre du jour*, nos. 35-36-37, automne 1972, p. 181.

<sup>177</sup> Léon Ploegaerts et Marc Vachon, «Patrick Straram ou un détour par le détournement» *Voix et Images*, vol. XXV, no. 1, automne 1999, p. 151.

l'écriture<sup>178</sup>», dans l'élaboration d'une pensée critique faite de traces et de matériaux importés de la vie réelle de Straram et incorporés dans son écriture. Dans le cas des métagraphies, ce processus de citations – «pour donner corps à ma parole / la spécifier / la faire totalité critique<sup>179</sup>» – est exacerbé à l'extrême. La métagraphie la plus connue de Straram, d'abord publiée dans le numéro «L'image parle» de *La barre du jour* en 1972, puis rééditée dans *Bribes 1* de 1975, fait ainsi cohabiter des coupures d'images qui se déclinent selon deux thématiques principales, à savoir une iconographie renvoyant à l'autochtonie et une autre à la sexualité (FIGURE 37). Si on la regarde de plus près, on retrouvera également un billet de tramway, un autre de métro, une pétition signée par Straram, Sartre (!) et le peuple québécois, des extraits de Gaston Miron, Jean-Claude Labrecque et Gilles Groulx, de même que photographies et documents divers.

---

<sup>178</sup> Simon-Pierre Beudet, «La composition du livre-archive. Une pratique du collage chez Patrick Straram», dans Jacinthe Martel [dir.], *Les marges de l'œuvre*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. «Séminaires», 2012, p. 38.

<sup>179</sup> Patrick Straram, «chaque semaine lisez "Politique/hebdo et "Chroniques" chaque mois», *op. cit.*, p. 42.



de Straram, est en effet animée par une ambition totalisante. Elle se présente comme une exploration du monde qui couvrirait l'ensemble des rapports, notamment historiques et politiques, de l'humain avec la réalité. Dans cette perspective, Straram milite en faveur d'une conception de l'Histoire qui serait totale et «comprendrait une histoire des besoins humains, et même – pourquoi pas? – des désirs, des rêves<sup>181</sup>.» Il emprunte cette pensée à Henri Lefebvre qui, dans *Métaphilosophie*, tentait, à la suite de Nietzsche, de réunir philosophie et poésie en une «pensée-acte» que Straram souhaite à son tour opposer aux «appareils techniques et politiques dans la société actuelle», s'appliquant du même souffle à faire éclater les «systèmes et totalités : la ville, la nation, la culture, etc.<sup>182</sup>» On le constate, la réaction contre-culturelle vise à nouveau l'ensemble des manifestations du pouvoir, mais le moyen choisi, à la différence de la menace violente chez Vanier et de la monstration hyperréaliste chez Yvon, se moule aux structures mêmes que l'œuvre-pensée-poésie-philosophie-action de Straram entend démonter en en déconstruisant les frontières. Mue par une volonté d'investir la totalité des espaces de pensée et d'action disponibles, la métagraphie de Straram fait ainsi s'agglomérer les discours et procède par l'annexion de fragments marqués par la disparité de leurs contenus.

Comment cette reconfiguration de fragments entend-elle agir sur le monde, quel dispositif critique est-elle à même de construire? Dans un texte intitulé «Des

---

<sup>181</sup> Patrick Straram, «Métagraphie. L'almanach manifeste», *op. cit.*, p. 179.

<sup>182</sup> *Id.*

collages comme tactiques critiques», Christophe Hanna suggérait d'envisager le collage sous l'éclairage anthropologique du «bricolage» développé par Claude Lévi-Strauss et que ce dernier définit comme une technique développée pour résoudre un problème ou combler un besoin. Le bricolage, en tant que montage d'éléments épars, «récupérés çà et là au cours de déambulations plus ou moins ritualisées<sup>183</sup>,» tente de répondre à un état de fait lorsque la réaction technique – l'outil – pour le corriger n'est pas prévue par la situation, «[a]utrement dit, lorsque ce qui fait difficulté n'est pas répertorié dans les registres d'une discipline instituée<sup>184</sup>.» On bricole donc pour réagir à une situation, et cette construction implique que sa fonction ne peut être réduite à la simple accumulation de ses parties : l'appropriation des éléments du collage en les disloquant de leur contexte d'origine pour les redresser autrement génère ainsi un propos critique qui se sert des matériaux mêmes, comme d'un stock, de la situation qu'on entend redresser. On peut dès lors penser les collages «comme des schémas d'action, des tactiques de prospection, des instruments d'investigation adaptés à la forme moderne de l'espace public<sup>185</sup>.» On rejoint ici l'idée d'une guérilla, d'une lutte menée de l'intérieur et réalisée avec les moyens du bord, d'une intervention à la «vocation adaptative, parasitaire, facilement actualisable<sup>186</sup>».

---

<sup>183</sup> Christophe Hanna, «Des collages comme tactiques critiques» dans Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Romainville, Al Dante/Questions théoriques, coll. «Forbidden Beach», 2007, p. 13.

<sup>184</sup> *Id.*, p. 14.

<sup>185</sup> *Id.*, p. 15.

<sup>186</sup> *Id.*

C'est dans cette perspective que le collage n'agit pas seulement par la stricte adjonction d'éléments divers, mais par le processus qui les assemble. Pour Olivier Quintyn, les unités sémiotiques du collage, qu'il appelle «échantillons», sont organisées au cœur d'une double énonciation; celle, d'abord, du fragment, qui conserve ses sèmes référentiels malgré son extraction du contexte d'origine, puis celle, disruptive, de l'ensemble. Ainsi, la lecture du collage implique du lecteur la reconnaissance de la provenance des échantillons (un seuil minimal de «reconnaissabilité» est donc requis) et la saisie de la recontextualisation globale. Toujours selon Quintyn, s'en tenir à la seule reconnaissance du fragment, à son énonciation première, renverrait au *ready-made*, tandis que la prise en compte de l'ensemble du collage, dans toute sa disparité, révèle, par des «opérations de déshomogénéisation et de retraitement du substrat initial<sup>187</sup>», une vision d'un monde reconfiguré, détourné, au cœur de la tension disruptive entre les échantillons prélevés et transformés. Cette tension, espace liminal où se joue la potentialité du sens du collage, est ainsi provoquée à la fois par l'hétérogénéité des fragments et par leur marquage en tant qu'objets culturels reconnaissables – et très souvent issus, chez les situationnistes comme chez les artistes pop, de la culture de masse. Ainsi que le résume Quintyn, la poétique du collage tire profit de la familiarité induite par les échantillons recontextualisés et «remédiatisés», laquelle familiarité est détournée au sein de l'assemblage :

La saisie de l'hétérogénéité des modes de symbolisation au sein du même espace tend à déstabiliser ou à faire entrer en

---

<sup>187</sup> Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, *op. cit.*, p. 44.

résonance contradictoire les fonctionnements autonomes, et à montrer le caractère composite, artificiel et construit de part en part des croyances dominantes et des médias afférents qui les produisent<sup>188</sup>.

C'est ainsi que la vision du monde qui est renvoyée par le collage tient de la «subversion en miroir<sup>189</sup>» : par son recours à une multitude de signifiants issus de la culture populaire, le collage participe de celle-ci de l'intérieur ou, pour reprendre un vocabulaire situationniste, vient nuire au spectacle, le perturbe, le parasite, espérant ainsi performer «une sorte de mise à nu critique des implicites idéologiques dont ces matériaux sont porteurs<sup>190</sup>.» Ainsi révélés, récupérés et détournés de leur culture première, consumériste et aliénante, ces éléments intégrés dans cette «production d'une construction supérieure<sup>191</sup> » apparaissent dès lors non-marchandisables.

Dans le cas particulier de la métagraphie de Straram, si certains fragments ne posent que peu de problèmes de «reconnaissabilité» en regard de leur provenance de la culture populaire (des photos du musicien Jerry Garcia, par exemple), d'autres sont associés à des domaines moins fréquentés de l'imagerie populaire, marginalisés ou alors tabous; en font partie le gros plan pornographique (en haut à droite) et les nombreuses images liées à l'autochtonie.

---

<sup>188</sup> *Id.*, p. 115.

<sup>189</sup> *Id.*, p. 124.

<sup>190</sup> *Id.*

<sup>191</sup> Marc Vachon, *L'arpenteur de la ville*, *op. cit.*, p. 111.

Jonathan Lamy s'est penché sur les rapports de Straram (de même que ceux de Paul-Marie Lapointe et Denis Vanier) avec les domaine culturel autochtone, soulignant que ce qu'il appelle l'«ensauvagement» des poètes étudiés procède d'une construction menée au sein de leurs œuvres, ces dernières laissant par ailleurs voir des représentations très variables des cultures autochtones, dans une posture qui alterne entre «reconnaissance empathique» et «déli cannibale<sup>192</sup>». Chez Straram, les signes d'identification avec les cultures amérindiennes sont omniprésents, bien que, comme le montre Lamy, l'écrivain ne partage avec celles-ci qu'un rapport fondé sur un «style de vie» qu'ils auraient en commun, ne portant pas en son sang l'hérédité autochtone. Par l'incorporation d'une iconographie autochtone importante dans son œuvre, «Straram met en place une acculturation fantasmatique, qui consiste à devenir de moins en moins Français, et de plus en plus Québécois et Amérindien<sup>193</sup>», et noue sa propre identité à l'autochtonie, notamment par la présence du slogan «WE HAVE ENDURED / WE ARE INDIANS», qui unit l'endurance des peuples amérindiens à celle de l'animal qui constitue la moitié de son surnom totémique («caractéristique cardinale du bison : son endurance<sup>194</sup>»). Sur le plan politique, les identités québécoises et amérindiennes sont également mises en relation par Straram qui rapproche en effet, dans son commentaire-manifeste sur sa métagraphie, les mouvements de libération des

---

<sup>192</sup> Jonathan Lamy, *Je est un autochtone. L'ensauvagement dans les poèmes de Paul-Marie Lapointe, Patrick Straram et Denis Vanier*, mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, p. 96.

<sup>193</sup> *Id.*, p. 64.

<sup>194</sup> Patrick Straram, «Métagraphie. L'almanach manifeste», *op. cit.*, p. 184.

deux peuples au sein d'une même «lutte tricontinentale de libération<sup>195</sup>», «dans une sorte d'idéalisme transculturel, où nulle forme de racisme, d'incompréhension ou de violence n'accompagnent les relations entre autochtones et non autochtones<sup>196</sup>» et au cœur duquel Straram exhorte à «[o]ser exister», citant là Bertolt Brecht.

Si l'imagerie autochtone ne constitue pas, à première vue, un terreau de culture populaire aussi évident que celui d'où ont été tirées, par exemple, les représentations célèbres des boîtes de conserve Campbell's ou des portraits d'Elvis Presley et de Marilyn Monroe par Warhol, Straram importe néanmoins ces fragments en les liant de près à l'identité sociale et politique québécoise, dans une tentative de rendre familiers ces deux sphères culturelles, autochtone et québécoise. Il faut par ailleurs noter que le rapprochement des pièces iconographiques autochtones au sein de la métagraphie témoigne en soi d'une perspective pour le moins englobante, voire réductrice, alors que Straram réunit des références visuelles de cultures qui, tout en étant autochtones, sont pourtant tout à fait distinctes; ainsi, on peut observer à la suite de Lamy que le chef apache Geronimo, un pêcheur inuit, une statuette olmèque, des danseurs amérindiens et les membres de Redbone, groupe rock californien aux descendances amérindiennes multiples, sont convoqués sur une même tribune, abolissant du même coup les singularités de ces cultures pourtant fort distinctes.

---

<sup>195</sup> *Id.*, p. 190.

<sup>196</sup> Jonathan Lamy, *Je est un autochtone*, op. cit., p. 66.

Quant à l'image montrant un sexe masculin éjaculant sur une vulve, Straram se défend bien d'en user comme d'une pornographie. Sa perspective sur la présence de cette photographie en tant que symbole d'une sexualité qu'il affirme égalitaire serait celle, à nouveau, d'une libération universelle :

dégager de toute pornographie et ses commerces innombrables l'érotisme sublime, unique et seul «universel», la femme et l'homme, sans plus d'exclusion conséquence d'une domination ou d'un impérialisme [...], émissaire/émettrice de la libération à construire/vivre, issue de (et renvoyant à) sa radicalité/totalité, sexes<sup>197</sup>

Comme lorsqu'il synthétise à outrance les cultures amérindiennes d'Amérique pour mieux y adhérer, Straram m'apparaît à nouveau créer un raccourci intellectuel en suggérant qu'une monstration pornographique plaide pour l'égalité des sexes. Enfin, toujours sous le même registre de la nudité ou de l'éros, la métagraphie donne également à voir la photographie d'une femme, la conjointe de Straram, poitrine nue et pouce en l'air, une image qui, bien qu'à replacer dans un contexte social de libération sexuelle, n'en accuse pas moins un sexisme certain.

L'imagerie qui prédomine dans l'ensemble, à savoir les iconographies autochtone et sexuelle, provient donc de sphères culturelles qui, sans être marginales, ne circulaient pas couramment ou à l'avant-plan des cultures de masse, écrasée par le colonialisme pour ce qui est de l'iconographie amérindienne ou reléguée dans les

---

<sup>197</sup> Patrick Straram, «Métagraphie. L'almanach manifeste», *op. cit.*, p. 184.

tabous dans le cas de la nudité explicite et orientée vers l'érotisme génital. Toutefois, Straram envisage toutes ces composantes dans une perspective universelle, dans ce qu'elles ont de commun à chacun, en accord avec sa visée d'une reconfiguration de la totalité des rapports de l'humain avec la société, offerte au lecteur pêle-mêle selon le mode situationniste de la dérive, «du passage hâtif à travers des ambiances variées <sup>198</sup> ». Cette reconfiguration à une échelle microcosmique aspire ainsi à «déconstruire l'édifice culturel de la société du spectacle<sup>199</sup>», de la culture dominante en somme, en proposant une relecture de la société fondée sur ses marges, ses matériaux négligés et au potentiel subversif évident.

D'une telle métagraphie, comme d'une carte géographique, il est impossible de déterminer le début et la fin; son sens, comme on dirait d'une direction, s'en remet donc entièrement au parcours du lecteur. Circulant sans prédictibilité au cœur de la tension disruptive des fragments qui se donnent à voir simultanément dans la composition de l'ensemble, le lecteur est en effet sollicité par un bon nombre de composantes hétérogènes sans qu'il ne puisse en isoler aucune des autres. Dans la foulée des stratégies de confusion et de déstabilisation développées par les dadaïstes et futuristes, la métagraphie pratiquée par Patrick Straram offre une expérience de lecture instable, mouvante et indéterminée, une dérive, en somme, au sein du microcosme de la page qui fait intervenir un rapport actif entre l'œuvre et

---

<sup>198</sup> «Définitions», *Internationale situationniste*, no. 1, *op. cit.*, p. 13.

<sup>199</sup> Marc Vachon, *L'arpenteur de la ville*, *op. cit.*, p. 115.

le lecteur. Cette lecture se veut critique, en ce qu'elle propose une expérimentation sensible des fragments iconographiques et textuels mis en relation entre eux et avec le monde extérieur au livre, au cœur d'un espace sémiotique qui est celui de la préhension sensible de l'ensemble par le lecteur, lieu de l'expérience du mouvement induit par l'œuvre, là même où le propos se détourne, où les situations se créent.

## Chapitre 8. Rituel de l'écriture manuscrite chez Paul Chamberland

«Ce livre est écrit dans le but d'une guérison totale.» C'est au terme de quelque 270 pages de son délirant journal que Sophie Podolski fournit quelque chose comme une explication derrière *Le pays où tout est permis*, d'abord publié en 1972, puis l'année suivante avec une préface de Philippe Sollers. Entièrement manuscrit et accompagné d'un très grand nombre de dessins, l'ouvrage, véritable maelstrom verbal, coq à l'âne halluciné, est animé d'un humour noir et d'une fougue souvent dérangeante, à l'image de son auteure. Schizophrène et toxicomane notoire, Podolski est décédée des suites d'une tentative de suicide en 1974, à l'âge de 21 ans.

Intitulée «Biologie», la préface de Sollers<sup>200</sup> met l'accent sur la souffrance de sa démarche, en faisant référence à Artaud : «l'événement sur la page n'arrive jamais isolé reste à fond dans son ombre un arbre ne doit pas cacher la forêt les paroles dit Artaud sont un limon qu'on n'éclaire pas du côté de l'être mais du côté de son agonie<sup>201</sup>». Moins une agonie qu'un acharnement, la démarche de Podolski n'en est pas moins intimement liée au corps, par une parole donnée à lire dans toute la spontanéité de la main qui la transcrit :

je sais que déconne comme une bête – que j'écris n'importe  
quoi n'importe où – mais je m'en fous parce que je suis loin

---

<sup>200</sup> Sollers avait d'abord publié des extraits du livre de Podolski dans *Tel Quel* (nos. 53 et 55, 1973).

<sup>201</sup> Philippe Sollers, «Biologie», dans Sophie Podolski, *Le pays où tout est permis*, Paris, Pierre Belfond, 1973, p. 11.

et je crois de plus en plus que l'amour n'existe pas du tout parce que je suis schizophrène moi – dans le dictionnaire même – et ta parano?<sup>202</sup>

À plusieurs reprises, le texte de Podolski renvoie à cet acharnement à écrire (et à dessiner), à l'idée de poursuivre coûte que coûte, parfois tournée en dérision :

ma mère m'a dit c'est mieux que Rabelais – ça ressemble à «Une Saison en Enfer» – mais ça n'a rien à voir avec l'écriture automatique mais c'est complètement défoncé – drogué – moi je trouve<sup>203</sup>  
NOUS ON VEUT DE LA DROGUE – MESSIEURS LES MINISTRES! SINON D'AILLEURS JE N'ÉCRIRAIS PAS À LA MAIN COMME ÇA et même les épiciers doivent lire ce livre – c'est important politiquement ce livre contient TOUTES les histoires les plus folles<sup>204</sup>

Il se dégage de ce livre où tout est permis une volonté manifeste d'aller au bout d'un processus, ou du moins d'emprunter un processus au cours ou au terme duquel se réaliserait quelque chose, se produirait cette guérison envisagée. Cette réitération d'un geste – ici, l'écriture – investi d'une fonction potentielle – un salut, une rémission – a tout de la liminalité performative du rituel, selon le concept développé par l'anthropologue Victor Turner. Selon celui-ci, le rituel fait appel à un pouvoir transformatif de la performance, qu'il nomme «transformance». C'est en effet à une transformation, temporaire ou durable, mais effective que le rituel aspire : la liminalité du rituel est pour Turner fonctionnelle. Pour Roy A. Rappaport, lui aussi anthropologue, les rituels sont des formes ou des structures constituées de séquences plus ou moins invariables d'actions ou d'énoncés préalablement

---

<sup>202</sup> Sophie Podolski, *Le pays où tout est permis*, op. cit., p. 100.

<sup>203</sup> *Id.*, p. 142.

<sup>204</sup> *Id.*, p. 130.

codés, ce qui explique pourquoi ceux-ci tendent à être répétitifs, stéréotypés, stylisés<sup>205</sup>. C'est à cette idée de répétition que renvoie le concept de «restored behavior» avancé par Richard Schechner, que j'ai présenté au chapitre deuxième<sup>206</sup> et qui insiste sur la conscience d'un comportement ou d'un acte originel, consigné dans la mémoire ou par différents mythes, et récréé, c'est-à-dire ramené à une actualité, par la performance. De même, à l'échelle du quotidien, explique Schechner, de multiples rituels sont effectués par tous, sous la forme d'habitudes, de routines, voire d'obsessions, intimes ou secrètes, dans cette même dynamique d'une reconfiguration à partir de la réactivation de comportements antérieurs et extérieurs au sujet<sup>207</sup>.

Pour en revenir à Turner, le rituel consiste pour lui en un geste qui vient résoudre une situation de crise ou colmater une brèche dans l'espace normatif. Dans les sociétés tribales, par exemple, cet état temporaire, transitionnel, liminal donc, mais investi totalement par les membres de ce que Turner désigne par la *communitas* formée par le rituel, est requis pour résoudre une situation conflictuelle : l'abandon de ses membres à un état partagé de vulnérabilité est en effet à même de la transformer de manière concrète. Cette vulnérabilité est associée chez Turner à une grande créativité de moyens dans la reconfiguration des situations, des identités et des réalités sociales :

During the liminal phase of a ritual two things are

---

<sup>205</sup> Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, op. cit., p. 53.

<sup>206</sup> Voir note 106.

<sup>207</sup> Richard Schechner, *Performance Studies. An Introduction*, op. cit., p. 34-36.

accomplished. First, those undergoing the ritual temporarily become “nothing”, put into a state of extreme vulnerability where they are open to change. Persons are stripped of their former identities and positions in the social world; they enter a time-place where they are not-this-not-that, neither here nor there, in the midst of a journey from one social self to another. For the time being, they are powerless and identityless. Second, during the liminal phase, persons are inscribed with their new identities and initiated into their new powers. There are many ways to accomplish the transformation. Persons may take oaths, learn lore, dress in new clothes, perform special actions, be scarred, circumcised, or tattooed<sup>208</sup>.

Le rituel consécutif à un désordre normatif, une crise sociale ou un trouble intime est notamment l'occasion pour les personnes visées, rappelle Schechner, de faire l'expérience temporaire de l'excès, des tabous et du risque<sup>209</sup>. Le rituel est liminal, non seulement parce qu'il est transitionnel et que son potentiel échappe à la prédétermination, mais également parce qu'il se déroule en marge de la normativité des comportements sociaux avec laquelle l'individu négocie. Le pouvoir de transformation du rituel tire ainsi sa source de sa réaction face à la situation qu'on souhaite corriger, au cours d'un processus créatif, avec ses refus, détours et retournements, qui vient rééquilibrer le différend :

In tribal societies, liminality is often functional, in the sense of being a special duty or performance, required in the course of work or activity; its very reversals and inversions tend to compensate for rigidities or unfairnesses of normative structure<sup>210</sup>.

---

<sup>208</sup> *Id.*, p. 66.

<sup>209</sup> *Id.*, p. 52.

<sup>210</sup> Victor Turner, *From Ritual to Theater*, cité dans Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. 159.

Dans cette perspective d'une réaction à une situation critique, le rituel, même individuel, vient donc explorer des voies nouvelles, détournées ou inversées. Dans le cas de Podolski, on assiste par moment à des confrontations frontales entre un état de fait contraignant et sa réponse par l'exercice fastidieux du carnet, emphatiquement associé au travail :

Ce livre est écrit dans le but d'une guérison totale – comme tout ce que NOUS LES BONS ET LES JUSTES FAISONS car non seulement nous cherchons sans cesse du travail TRAVAIL MAIS EN PLUS NOUS TRAVAILLONS COMME DES DINGUES car l'homme est fondamentalement MALADE LE PEUPLE nous guérira – car le peuple est malade et nous serons guéris quand le peuple aura la PAIX et seulement à la condition du prix de la liberté – PRIX de la LIBERTÉ – GLOIRE AUX PEUPLES – POUVOIR AUX GENS<sup>211</sup>.

Dans la perspective d'une pratique rituelle, écrire à la recherche de paix et dans l'espoir de l'éradication d'une maladie sociale s'inscrit dans une logique réactive qui témoigne d'une volonté de résistance à l'encontre d'une domination. Or, il ne s'agit pas de la seule écriture qui est mis en cause dans la démarche de Podolski, mais bien l'exercice d'écrire à la main et d'en publier le manuscrit intégral. C'est le processus même de l'écriture, dans son effectuation poïétique, sa réalisation concrète sur la page qui accomplit cette résistance. Cette dernière est, non pas illustrée ni transposée symboliquement, mais accomplie réellement dans le travail de l'écriture du livre, qu'on sent acharné, voire pénible par moments et qui lie du même souffle l'activité de l'auteure au sort des «bons et des justes qui travaillent comme des dingues». L'écriture entêtée de Podolski semble ainsi chercher à

---

<sup>211</sup> Sophie Podolski, *Le pays où tout est permis*, op. cit., p. 146.

trionpher d'une situation étouffante en l'épuisant, ou alors cherche à s'épuiser elle-même par un travail investi d'une conviction (fluctuante) qu'un salut en adviendra, comme si à force d'écrire pour écrire, d'écrire tout et n'importe quoi au plus près de l'instinct produirait inévitablement un effet qui transformerait le sujet écrivant au cours ou au terme de sa résistance et de son effort. Cette dimension du travail est soulignée par l'effort physique manifeste, l'ampleur et l'expressivité de l'entreprise scripturale de Podolski; cet effort est, de surcroît, partagé par le lecteur dans sa lecture, qui n'a rien du confort et de l'efficacité qu'un livre à la typographie conventionnelle procure normalement (FIGURE 38).

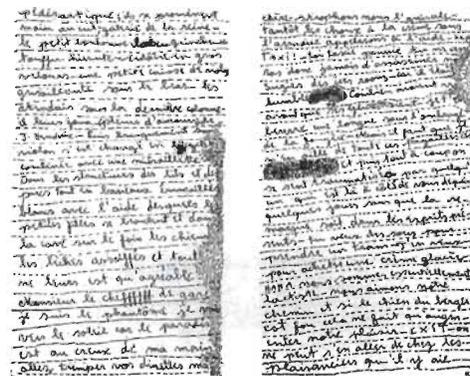


FIGURE 38.  
Sophie Podolski, *Le pays où tout est permis*, 1972.

Le travail d'écriture cursive ainsi montré met en effet en évidence une gestique personnelle, intime, à laquelle le lecteur doit s'ajuster continuellement. Tout au long de l'ouvrage, la ligne ondule et l'écriture serpente, tremble et hésite. Les ratures y sont omniprésentes, les fautes d'orthographe, nombreuses, et le texte se mue régulièrement en dessins, gribouillages, taches ou culs-de-sac visuels. Le déchiffrement d'un tel texte prend un temps considérablement plus long qu'une

lecture habituelle; l'expérience se rapproche par moments de la lecture de certaines bédés. L'exubérance de l'information visuelle que l'œil doit traiter filtre nécessairement la lecture, tient à distance le texte, qui est dès lors impossible à isoler puisqu'il faut au lecteur passer à travers une masse visuelle considérable, distrayante et parfois même opaque pour y accéder. C'est dans cet environnement visuel chargé, mouvant et immanquable que le texte est lu; à cet égard, les sous-textes verbal et pictural de l'ouvrage se confondent tout à fait, et la part strictement littéraire de l'ouvrage de Podolski est indissociable du dispositif visuel à travers lequel elle se déploie. Ainsi poussée à l'extrême, l'écriture, qui est en soi un exercice fondamentalement répétitif et mimétique, acquiert la force de son emportement par l'élan même de son geste qui devient à la fois le support du texte et un sous-texte en soi, porteur de sens.

Si tout texte publié suppose un acte de communication, la publication d'une écriture manuscrite a par ailleurs un caractère incontestablement plus intime<sup>212</sup>. Hors du domaine privé, l'écriture manuscrite a valeur de divulgation, d'aveu, voire d'exhibitionnisme, et le propos global de Podolski va tout à fait dans le sens d'une confession et d'une libération. Dans cette perspective de la transmission d'un tel texte, qui relève à tous les égards du journal intime, l'échange se déroule sous le sceau paradoxal de la confiance faite à des lecteurs inconnus, ce qui n'est pas

---

<sup>212</sup> À titre d'exemple, le graphiste Art Chantry (1954- ) affirmait : «J'ai toujours ressenti un rapport étroit et très humain avec les formes manuscrites. Leur force première réside dans leur affinité affective avec la main (et l'esprit) de l'homme.» Rapporté dans Steven Heller et Mirko Ilić, *Écrit à la main. La lettre manuscrite à l'ère du numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2005, p. 84.

sans causer de malaise voyeuriste devant l'abondance des énoncés intimes que *Le pays où tout est permis* donne à lire : désir lesbien, consommation de drogues, médication pour troubles mentaux, pensées suicidaires et autres.

Le texte ainsi offert partage avec ses lecteurs non seulement un contenu textuel, mais cette trace vivante du texte qui le teinte d'une présence intime et lui ajoute une charge émotive particulière à laquelle le lecteur risque de réagir à travers, d'une part, son inconfort de lecture en raison du bruit visuel de chaque page et, d'autre part, son sentiment d'accéder à une confession vive, marquée par la détresse. Cette vulnérabilité partagée se rapproche, malgré son décalage – puisque l'auteure et les lecteurs ne se feront jamais concrètement face –, de la *communitas* dont traite Victor Turner, qui se structure temporairement au sein d'un rituel et confère à ce dernier son pouvoir transformatif. Le potentiel de «transformance» du rituel, je l'ai mentionné plus haut, est d'abord fondé sur un processus de répétition et de reconfiguration d'éléments connus pour en tirer un nouvel arrangement. Mais il agit également parce qu'il s'établit à travers une forte connexion émotive entre les membres de la *communitas*, dans une mise à nu partagée qui soustrait temporairement les membres d'un espace normatif, les libère des exigences de la vie quotidienne.

Il faut toutefois entendre de manière analogique le processus collectif du rituel à l'œuvre en l'espèce : l'acte d'écriture de Podolski s'est effectué privément, de

même que toutes les lectures effectuées individuellement par les lecteurs. Mais le lien partagé d'intimité que le livre est à même de créer procède de l'appel implicite à un destinataire que la publication d'un tel journal manuscrit suppose, amplifié, justement, par le caractère audacieux, voire scandaleux, d'une telle monstration publique. Le point de contact entre *Le pays où tout est permis* et ses lecteurs se situe donc dans un espace liminal de transgression, d'excès et de vulnérabilité qui structure, dans le cours du processus de transmission des contenus, l'*ethos* spécifique à la mise en commun de l'expérience globale.

Cette expérience est donc supportée par le dispositif graphique du texte qui provoque une lecture expérientielle à même d'interpeler le lecteur dans une gamme de sensibilités plus étendues que dans la lecture d'un texte à la facture typographique conventionnelle; ces sensibilités sont en effet mises en jeu au cœur d'un dispositif qui tire profit tant des traces de la présence réelle de l'auteur que de l'expérience d'inconfort et de proximité induite par le livre sur son lecteur. Dès lors, ainsi que j'ai pu le suggérer tout au long des analyses de cette thèse, on constate que plus la présence physique de l'instance auctoriale – une figure composite formée de la fusion des rôles et contributions des acteurs-artisans de l'ouvrage : auteur, graphiste, éditeur – au sein d'un livre est grande, plus la réponse du lecteur risque d'être mobilisée selon plusieurs sens et sensibilités. Dès lors, il est possible, dans cette perspective, d'y voir se dessiner un corps-à-corps, certes décalé parce que virtuel et produit *in absentia* des deux parties, entre les indices de la présence

physique de l'auteur du livre et l'empreinte sensorielle du livre sur son lecteur, à travers son expérience de lecture des différents sous-textes de l'ensemble. Tout particulièrement, le sous-texte sensible de l'œuvre, lieu de jonction entre les composantes matérielles de l'ouvrage et la corporéité mobilisée chez le lecteur, est riche dans le processus de construction du sens global de l'œuvre. Cette configuration se présente ainsi sous la forme d'une co-présence des instances auctoriale et lectoriale, zone liminale où l'effectuation concrète du texte se déroule entre quatre mains, entre deux entités corporelles, malgré le décalage, malgré la virtualité de cette rencontre réelle. C'est qu'autour de cet objet-livre, des sensibilités physiques sont bel et bien en échange : loin d'une transmission unilatérale du texte, on assiste avec ce type d'ouvrages à une rencontre qui «exige un effort de la part du récepteur, obligé de scruter le discours et donc d'y accorder une attention supplémentaire<sup>213</sup>.» Cet effort du lecteur se pose, comme en miroir, face au travail de l'auteur et, bien qu'extérieur au livre et non complètement prévu par celui-ci, s'intègre indispensablement au processus de construction du sens de l'œuvre. L'écriture du corps qui est donnée à voir dans ce type d'ouvrages s'inscrit donc dans une simultanéité intersémiotique où se combine un sous-texte verbal avec des composantes non-linguistiques, voire extra-littéraires, impossibles à négliger ou à isoler les uns des autres.

Un extrait du «mode d'emploi» qui ouvre *Demain les dieux naîtront* de Paul

---

<sup>213</sup> Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective romanesque*, op. cit., p. 53.

Chamberland, premier d'une trilogie de recueils entièrement calligraphiés<sup>214</sup>, pose également cette simultanéité comme mode d'accès à une expérience partagée par l'auteur et le lecteur : «on dispose d'un texte comme de n'importe quel ensemble de stimuli assimilables par un cerveau qui en fait ce qu'il veut / je ne connais pas d'autres lecteurs / [...] / l'écriture est un travail de permutation de sens dans le Texte qui est la propriété de Toulmonde<sup>215</sup>». Chez Chamberland, l'écriture est un universel, un trait partagé par tous («TOULMONDE EST ÉCRIVAIN / PARCE QUE TOULMONDE PARLE<sup>216</sup>»), tout en étant intimement liée à un processus de communication éphémère et instantané :

parce qu'elle est éternelle  
la TRANSMISSION  
ne se répète jamais

éternellement nouvelle  
instantanément active

il est nuisible de s'attacher aux formules  
qu'elle a déjà produites, tout au plus  
peut-on y retracer une loi  
qui renouvelle toutletemps ses effets

elle émet directement ses messages  
à tout moment  
du cœur de l'A.D.N.<sup>217</sup>

On se souvient que la démarche de Chamberland avait été ponctuée, en 1971,

---

<sup>214</sup> Techniquement, la première publication de poèmes manuscrits de Paul Chamberland date de l'automne 1973, alors qu'il faisait paraître un texte sans titre dans le numéro «Transgression» de *La Barre du jour*. Or, si *Demain les dieux naîtront* est paru en décembre 1974, les textes qu'il contient ont été écrits entre 1969 et 1972. Suivront les recueils manuscrits *Le Prince de Sexamour* (1976) et *Extrême survivance, extrême poésie* (1978), de même que plusieurs autres textes manuscrits publiés dans divers périodiques.

<sup>215</sup> Paul Chamberland, *Demain les dieux naîtront*, Montréal, L'Hexagone, 1974, p. 7.

<sup>216</sup> *Id.*, p. 112.

<sup>217</sup> Paul Chamberland, *Le Prince de Sexamour*, Montréal, L'Hexagone, 1976, p. 235.

d'une révélation qui marquait du même coup un désengagement de sa poésie du terrain politique pour investiguer des sphères désormais plus étendues de la réalité : «la révélation de ki je suis de toute éternité fait de cette existence terrestre un inépuisable voyage d'exploration, de découvertes et de conquêtes à tous les niveaux de la réalité<sup>218</sup>». Portés par un vocabulaire de l'absolu, de l'infini voyage tant moléculaire que cosmique et de la temporalité où instant et permanence cohabitent, les textes post-révélation de Chamberland délaissent ainsi les modalités pragmatiques du politique comme mode de réalisation des grands idéaux sociaux et affirme plutôt la nécessité d'un élargissement de la conscience comme prémisses à la libération individuelle et collective. Un tel épanouissement est envisagé de la manière la plus totale possible et se manifeste notamment par des références constantes à une fusion à venir de l'humain – dans son état de nature, voire son essence – avec la technologie, qui donnerait «quelque chose comme la synthèse entre un ordinateur et un enfant sensuel<sup>219</sup>».

C'est en effet à un devenir-enfant qu'aspire l'humain purifié que Chamberland appelle de ses vœux : «Celui qui vient, l'Homme nouveau, est un Enfant<sup>220</sup>». L'enfance, quant à elle, est associée à une énergie nouvelle, faite de beauté, de sensualité et d'une puissance qui tient autant de la force que de la fragilité :

---

<sup>218</sup> Paul Chamberland, «Révélation (1966-1969)», *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie*, *op. cit.*, 1971, p. 114 [majuscules supprimées].

<sup>219</sup> Paul Chamberland, *Le Prince de Sexamour*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>220</sup> Paul Chamberland, *Demain les dieux naîtront*, *op. cit.*, p. 20.

J'ai vu les enfants nouveaux.  
 J'ai vu leur naturelle splendeur.  
 J'ai vu l'oeil clair, limpide ; la nacelle de la pupille évolue  
 dans un iris qui est le tranchant même de l'air, de l'esprit.  
 J'ai vu la parfaite harmonie du déploiement corporel.  
 La minceur flexible de leur corps est aussi bien celle  
 de la tige d'herbe que de la tige d'acier.  
 Et j'ai vu le développement grandiose de leur esprit.  
 La réalité mentale n'est pas une idée creuse, mais la  
 synthèse la plus élevée de l'énergie. La fête de l'Enfant  
 nouveau en émettra plus qu'il n'en faut pour faire  
 tourner vos barrages.  
**Les nouveaux enfants accompliront enfin**  
**l'alliance de la terre et de l'homme.**  
 Ils effaceront ici-bas jusqu'au souvenir de  
 l'Homo sapiens.

FIGURE 39.  
Paul Chamberland, *Demain les dieux naîtront*, 1974.

Enfant-Dieu, il serait la source d'une énergie transformatrice susceptible de procurer à l'Homme une nouvelle origine. Son énergie a des proportions astronomiques, analogues à celle d'un Big Bang : «Il s'avance, l'Enfant nouveau, le Fils de la Terre, le dieu armé d'une énergie puisée à même les étoiles<sup>221</sup>». Catalyseur d'une révolution à venir, «féroce engin de plaisir, un extraordinaire dilapidateur de lui-même<sup>222</sup>», cet enfant qui «pousse de toutes ses forces à travers la fragile galaxie de mon corps<sup>223</sup>» est également vivement désiré sur le plan érotique. L'intimité troublante entre le sujet du texte (masculin et adulte) avec cet enfant cosmique n'a d'égal que le flux d'écriture par lequel Chamberland l'expose au fil des pages. Tout se passe comme si cette énergie attribuée à l'Enfant avait été empruntée par la forme même du projet d'écriture, lui conférant son rythme hors du commun, à la manière de l'effort mis en évidence dans le manuscrit de Sophie

<sup>221</sup> Paul Chamberland, *Demain les dieux naîtront*, op. cit., p. 119.

<sup>222</sup> Paul Chamberland, *Le Prince de Sexamour*, op. cit., p. 178.

<sup>223</sup> Paul Chamberland, *Demain les dieux naîtront*, op. cit., p. 161.

Podolski.

La main de Chamberland, toutefois, n'a rien de l'expressivité et de l'emportement de celle de Podolski. À la fois enfantine par ses lettres détachées et soignée, elle se rapproche de la calligraphie par son tracé net et ses contrastes forts de gras et de majuscules. C'est à un travail extrêmement appliqué de transcription que s'est adonné Chamberland, dont on peut facilement imaginer la lenteur. Cette dernière va de pair avec l'expression d'une forte conviction en l'organicité de l'écriture qui remplace ici les procédés mécaniques habituels de typographie du texte. Est-ce là la synthèse de l'Homme-Enfant technologique que Chamberland propose comme nouveau modèle? Possiblement, mais de manière plus convaincante, la trilogie manuscrite de Chamberland est à situer dans une mouvance contestataire qui a animé le design graphique à partir de la moitié des années 60, particulièrement depuis les États-Unis où la presse underground exprimait par ses moyens délibérément pauvres son opposition aux discours et pratiques technocratiques dominants :

au milieu et la fin des années 1960, ce choix [de l'écriture manuscrite] correspondait désormais souvent à une prise de position sociopolitique. Avec le développement de la presse underground aux États-Unis, les militants des mouvements alternatifs (contre la guerre au Viêtnam, pour les droits civils, pour la liberté sexuelle, et adeptes des drogues et du rock 'n roll) firent évoluer radicalement les styles graphiques en s'opposant à l'idéologie dominante, réelle ou symbolique, des pratiques professionnelles. Ils créèrent donc un langage graphique alternatif, délibérément brut, qui s'opposait au

«système» et à l'autorité qu'il incarnait<sup>224</sup>.

En refusant la typographie mécanique, en refusant la machine – partiellement seulement, puisque le livre a bel et bien été imprimé et reproduit par la suite –, le texte conserve sa part d'humanité, d'expressivité et d'émotivité, mais également de singularité. À cet égard, au lieu de s'en remettre à la machine, à l'industrialisation de l'écriture qui la produit mécaniquement et identiquement, le travail de Chamberland rappelle plutôt le passé pré-gutenbergien de l'écriture, où chaque écrit possédait une valeur d'unicité – ou alors était reproductible de manière limitée par des copistes –, ce qui lui conférait une autorité juridique, voire un caractère quasi-sacré. La transcription d'un acte ou d'une parole à l'écrit constitue, encore aujourd'hui, un performatif qui agit sur le document en le rendant officiel, authentique, consenti entre des parties et permanent. Ce pouvoir s'accompagne notamment d'un seing, marque physique de la main qui authentifie un document écrit, et qui tire son autorité de la reconnaissabilité de son auteur et de l'éthique inhérente à la structuration culturelle, sociale et juridique d'une telle instance. Il y a dans cette procédure une forte ritualisation qui confère au geste d'écrire et de signer un document une valeur symbolique contraignante en lui donnant force de loi : appliquer sur un papier (ou un parchemin, ou autre) une trace du corps des parties en présence revêt anthropologiquement une signification qui dépasse largement l'ordinaire d'un geste similaire qui serait effectué en-dehors de ce contexte solennel – celui d'inscrire son nom à l'intérieur d'un livre par exemple.

---

<sup>224</sup> Steven Heller et Mirko Ilić, *Écrit à la main*, op. cit., p. 8.

Cette situation nous fournit par ailleurs une excellente illustration du concept de «restored behavior» de Schechner, comportement qui amène, dans le cours d'un rituel, la réitération d'un geste vers un nouvel espace de signification, plus investi émotionnellement.

C'est plus spécifiquement avec la posture archaïque du scribe que Chamberland renoue dans sa trilogie manuscrite. L'ouverture du *Prince de Sexamour*, dont le ton prescriptif se rapproche du juridique, montre bien que le sujet-écrivain de l'ouvrage est chargé d'un rôle de transmission du texte :

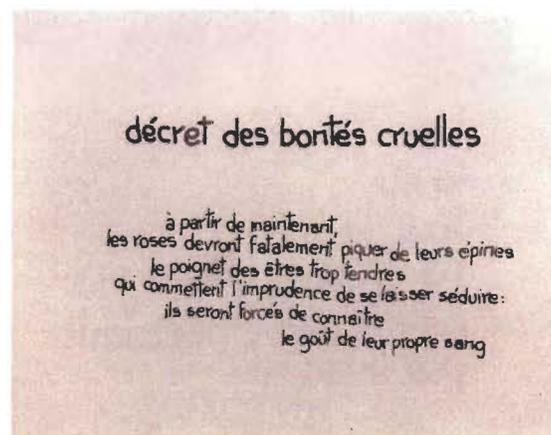


FIGURE 40.

Paul Chamberland, *Le Prince de Sexamour*, 1976.

Plus encore, ce rôle de passeur est nettement souligné par une photographie montrant Chamberland assis en scribe, nu, crayon en main posée sur une tablette de papier encore vierge, sur la quatrième de couverture de *Demain les dieux naîtront* (FIGURE 41).



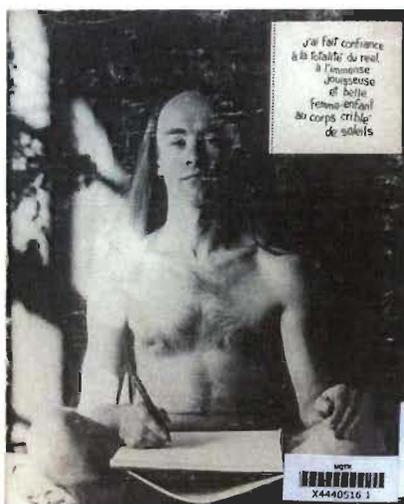


FIGURE 41.

Paul Chamberland, *Demain les dieux naîtront*, 1974.

Dans une pose à la fois cérémonieuse et sereine, Chamberland semble à l'écoute, comme pour intercepter un message à venir. C'est là le devoir de fidélité du copiste, qui n'est jamais l'auteur des textes qu'il transcrit, mais qui, les calligraphiant, en acquiert une connaissance appropriative tellement grande qu'il, selon le philologue Luciano Canfora, en devient le coauteur :

le copiste doit être considéré avant tout comme un lecteur, je dirais même comme le seul véritable lecteur du texte. Étant donné que la seule lecture qui mène à une appropriation complète du texte est l'acte de la copie, le seul moyen de s'approprier un texte consiste à le copier. C'est pourquoi on ne copie pas n'importe quel texte. [...]

Mais revenons au point dont nous sommes partis : la seule forme d'appropriation effective d'un texte consiste à le copier. L'étape qui suit immédiatement, c'est qu'avec cette appropriation totale qui se produit, naît – dans le lecteur copiste – le désir même d'intervenir : voilà la réaction typique, et presque obligée, de celui qui est entré dans le texte. C'est comme ça que le copiste, précisément parce qu'il copiait est devenu le protagoniste actif du texte. Parce qu'il est celui qui, plus que tout autre, l'a compris, le copiste est devenu

coauteur du texte<sup>225</sup>.

À titre de passeur du texte, Chamberland incarne donc à son tour ce divin à qui il prête sa main et sa page. On se souvient que le processus de transmission est pensé par Chamberland dans l'immédiateté et la simultanéité; de la source divine à sa passation en chacun, l'Homme qui intercède le message incarne lui-même un instant le divin : «dieu est athée je suis athée / je crois en lui et croire en dieu / c'est être dieu / être résolument immanent-transcendant<sup>226</sup>». C'est dans ce mouvement de transmission que l'Homme parviendrait à atteindre sa nouvelle origine, à toucher le divin en lui. Il s'agit bien d'une immanence et d'une transcendance, en effet, puisque l'Homme serait contenu dans le divin tout en le contenant lui-même : la pensée de Chamberland montre là une nette filiation avec certaines philosophies orientales, notamment le bouddhisme zen, qui prônent le mouvement et le détachement de toute chose pour accéder à la plénitude (l'instant du satori, puis le nirvâna) et qui connaissent au tournant des années 70, en Occident, une importante vogue, chez les hippies en particulier<sup>227</sup>. Dans le contexte sociohistorique du tournant des années 70, ces «nouvelles spiritualités», souvent hybrides, ont été fortement explorées – souvent en conjonction avec des expérimentations de stupéfiants hallucinogènes – dans une perspective de

---

<sup>225</sup> Luciano Canfora, «Le copiste, entre l'Antiquité et nous», *La Revue du projet*, no. 33, 2014, p. 36. Voir aussi Luciano Canfora, *Le copiste comme auteur*, préface de Laurent Calvié, Toulouse, Éditions Anacharsis, coll. «Essais», 2012, 124 pages.

<sup>226</sup> Paul Chamberland, *Demain les dieux naîtront*, *op. cit.*, p. 61.

<sup>227</sup> Alan Watts, en particulier, est responsable de la popularisation de la spiritualité zen chez la jeunesse nord-américaine, influençant notamment les écrivains beat Jack Kerouac et Allen Ginsberg.

recherche d'une alternative aux dogmes contraignants et autoritaires des grandes religions. Les modèles panthéistes, qui situent le divin en toutes choses naturelles et non plus dans l'existence d'un dieu «fédérateur» et strictement transcendant, sont ainsi devenus particulièrement attrayants comme piste de réflexion dans une démarche spirituelle qui aspire à un élargissement de la conscience, comme on retrouve chez Chamberland à cette période.

Le contact avec l'énergie infinie et ubiquiste du divin entraîne pour Chamberland un mouvement tout aussi global vers l'Autre; et c'est sur le fil du plaisir charnel que se déroule cette communion instantanée («un enfant-roi / je m'absorbe en lui, il m'abolit<sup>228</sup>»), mais également éternelle puisqu'elle est envisagée dans un absolu de totalité : «c'est la pure et totale explosion du cœur vers l'infini des autres, vers l'Autre infini<sup>229</sup>.» Dans cette perspective, il n'y a plus de système qui gère ou fédère cette communication, n'existe dès lors qu'une totalité mouvante et en contact, que l'ampleur de la trilogie manuscrite (qui compte plus de 750 pages en tout) tente d'exemplifier visuellement : sur le plan graphique, le livre donne à voir le flux même de cette énergie qui circule. Ce flux est également ce qui anime le propos du sujet-écrivain qui «se laisse écrire<sup>230</sup>» en libérant l'énergie qui passe par lui :

mise au point :  
oui! oui! tout ce que je dis tout ce que je fais  
ne vient pas de moi mais du souverain Pouvoir cosmique  
qui fait ce qu'il peut à travers moi  
[...]

---

<sup>228</sup> Paul Chamberland, *Demain les dieux naîtront*, op. cit., p. 240.

<sup>229</sup> *Id.*, p. 9.

<sup>230</sup> Paul Chamberland, *Le Prince de Sexamour*, op. cit., p. 291.

la machine à écrire marche  
elle sert à kèkchose ce qu'elle produit la détraque à mesure :  
des flux d'énergie libérée quelle avidité! la fusion tousdsuite!  
elle féconde le désir qui l'a produite,  
contre la Loi, contre la Mort<sup>231</sup>

On est ainsi en présence d'une écriture qui tente de coïncider au plus près avec son moteur créatif, mi-pulsion libidinale, mi-force cosmique; et dont la performance manuscrite souligne son effectuation concrète, dans sa matérialité, mais également dans sa temporalité. Il y a en effet un rythme particulier, plus lent, que marque cette écriture; moins efficace qu'une typographie sur le plan lectoral, elle impose au lecteur une vitesse réduite qui permet d'en mesurer plus intimement le flux continu. Les recueils de la trilogie font montre d'une insistance sur le processus, sur un faire de l'écriture ritualisé chez Chamberland à travers sa réappropriation de gestes antérieurement codés – un «restored behavior» qui procède de la référence explicite au scribe –, pour se doter de la potentialité de *transformance* d'une telle performance. Cette potentialité transformatrice que Chamberland tente de faire advenir agirait dès lors, non dans sa seule effectuation isolée, mais dans la transmission même du geste du sujet-écrivain, médiatisé par le livre, vers le lecteur, en communiquant à ce dernier tant le sous-texte verbal du livre que cette énergie qu'il est censé transporter, pour inclure le lecteur dans ce vaste projet de communion autour du livre sacré. Comme en un jeu de miroir, la simultanéité de la perception par le lecteur du propos poétique et de ses formes matérielles fait ainsi

---

<sup>231</sup> *Id.*, p. 290.

face à la simultanéité interne de l'écriture du sujet-écrivain avec sa préhension du monde, en un corps-à-corps partout évoqué dans l'œuvre, qui participe de la fusion souhaitée de l'Homme avec l'infini et d'une quête de l'enfantement perpétuel d'un nouveau monde, d'une nouvelle origine :

l'un l'autre pénétrant  
l'un par l'autre pénétré  
à jamais embrassés à jamais confondus  
unique voie lactée  
d'un sperme inépuisable  
nous engendrons  
le monde  
le monde est notre corps  
nous sommes dieu  
nous sommes l'homme  
nous sommes  
la réalité  
totale<sup>232</sup>

\*  
\* \*

Au fil de ce chapitre d'analyses, j'ai montré comment certains livres appartenant à une même période historique avaient développé des stratégies typographiques cherchant à agir sur le monde hors du livre, tentant du même coup de répliquer à un état du monde jugé tantôt oppressant, tantôt malsain. Ces stratégies ont en commun de miser sur des dispositifs matériels du texte et du livre créés afin que les œuvres entretiennent avec le réel extralittéraire une dynamique d'échange, ouvrant la voie à une potentielle action du livre sur le monde, à travers sa réception par le lecteur. Si tous les ouvrages que j'ai analysés dans cette perspective sont associés

---

<sup>232</sup> Paul Chamberland, *Demain les dieux naîtront*, op. cit., p. 283.

de près à ce qu'on appelle communément la contre-culture québécoise, j'ai néanmoins pris soin de les regrouper sur la base de leurs poétiques matérielles communes, et non de leur appartenance à une catégorie esthétique élaborée *a posteriori*. C'est effectivement à partir des manifestations concrètes – les livres en tant qu'objets plurisémiotiques – que j'ai orienté mes analyses, faisant dès lors de la contre-culture non la prémisse, mais le résultat d'une production culturelle.

C'est là où la notion de performatif devenait utile. En envisageant le livre comme objet créateur d'une culture – et non, donc, d'un objet produit par une culture donnée –, il devient possible de concevoir la contre-culture comme un ensemble de moyens concrets pris pour s'opposer à des valeurs dominantes, maintes fois ciblées dans de nombreux écrits au courant de la période étudiée. La contre-culture, pour résumer très simplement, n'aura pas entraîné la production de ces livres; ce sont ces derniers qui ont construit, en partie, ce qu'on nomme aujourd'hui, par ailleurs un peu commodément, la contre-culture. Si le livre performe, donc, une contre-culture, c'est qu'il entretient avec son objet d'opposition, à savoir cette culture dominante décriée et dans laquelle il s'inscrit inévitablement, une relation concrète pour mieux le dépasser, le réorganiser ou le renverser.

J'ai voulu penser cette relation dans sa dimension la plus physique, en montrant notamment que ces stratégies d'opposition misent sur la création potentielle

d'effets sensibles sur le lecteur, premier témoin du monde que les livres entendaient transformer. Chez Vanier, par exemple, l'incorporation d'éléments biographiques dans le livre, doublée d'une violence visuelle et verbale hors du commun, cherchait à créer une confusion entre le littéraire et l'extralittéraire pour ainsi semer chez le lecteur le sentiment d'une menace concrète d'une irruption dans le monde de la pensée à l'œuvre dans les ouvrages. Chez Chamberland, la trace du corps du sujet-écrivain est si présente qu'elle ramène le lecteur à sa propre corporéité et influence le rythme de sa lecture. Ailleurs, les formes matérielles du livre en font le lieu et l'agent d'une transformation potentielle du monde; ainsi, chez Yvon, le livre est construit comme un miroir qui permet l'inversion d'un réel négligé, où les enjeux de pouvoir entre le corps et l'argent se dérèglent et permettent l'émergence de nouvelles figures non-genrées et polymorphes de la résistance. Quant aux métagraphies de Straram, elles illustrent des pratiques de fragmentation et de détournement des espaces quotidiens qui permettent de repenser les espaces physiques et symboliques que nous habitons et d'en dépasser la logique compartimentée et la philosophie carcérale sous-jacente.

En examinant le texte écrit (rebaptisé sous-texte verbal) dans son agencement visuel sur les pages (en relation avec le sous-texte pictural) et dans son déploiement global et simultané vers le lecteur dont l'expérience de lecture s'injecte à son tour dans l'œuvre à titre de composante sémiotique indissociable de la dynamique

esthétique du livre (que j'ai nommée sous-texte sensible), il a été possible de voir à l'œuvre trois éléments constitutifs de la poétique du performatif que j'ai synthétisée au premier chapitre. D'abord, tenir compte de ces dimensions sémiotiques simultanées dans la dynamique de leur transmission vers le lecteur vient accuser une insistance sur le processus plutôt que sur la stabilité de l'objet ou de la détermination de ses effets. Chez Chamberland, par exemple, le processus d'écriture à la main est à la source d'un flux d'écriture ritualisé que le lecteur est appelé à épouser dans sa lecture pour faire l'expérience d'un abandon et d'une communion avec nouvelle façon de penser l'humain et la spiritualité. Cette potentialité liée au processus et à l'action initiée par l'œuvre sur le lecteur et le monde est subjonctive; et il importe peu, en définitive, que se réalise exactement le «programme» du texte. L'intérêt du performatif tient plutôt à sa liminalité, second élément d'une poétique du performatif, position instable d'entre-deux chargée de possibilités. C'est en effet *entre* le livre et le lecteur que se développe l'ethos de lecture, dans un espace physique fondamentalement intermédial. À l'intérieur de cette zone liminale, les possibilités de réactions sensibles, émotives et intellectuelles sont multiples mais seront inévitablement intégrées au processus de construction du sens de l'œuvre, quelles qu'elles soient. Troisièmement et enfin, la liminalité du performatif met en lumière un phénomène de co-présence, de corps-à-corps entre les instances autoriales et lectoriales dont la rencontre est à chaque fois unique et non-reproductible, vivante, en somme. Le mode de présence de l'un face à l'autre n'est qu'une question circonstanciée d'intensité de l'engagement dans la liaison;

ainsi, devant le livre, un lecteur ne sera jamais le même, rendant du même souffle ce livre toujours neuf de sens, ouvert aux sensibilités, aux époques et aux hasards. Au plus intime de ce corps-à-corps, la poésie prend forme et se transmet, jamais même, toujours vivante.

Conclusion



j'ai mon mot à dire

Louis Geoffroy, «j'ai mon mot à dire», *Un verre de bière mon minou*, 1973.

Le soir de l'Immaculée-Conception du 8 décembre 1968, un groupe de sept personnes s'est joint au chœur de la basilique Notre-Dame de Montréal lors d'une importante cérémonie d'investiture des nouveaux chevaliers de l'Ordre équestre du Saint-Sépulcre et y ont déclamé un manifeste intitulé *Place à l'orgasme*. Devant plus de 1500 personnes, les quatre hommes et trois femmes se sont avancés dans l'allée centrale, ont franchi la Sainte-Table et ont amorcé leur performance-intervention, scandant :

Mort au Baptême  
Place à la Couleur  
Mort à l'Extrême-Onction  
Place à l'Enfance  
Mort aux Commandements de Dieu  
Place à la Lumière  
[...]  
Mort aux financiers de l'Apocalypse  
Place à la Folie  
Morts aux Flics de l'Esprit  
Place à la Poésie  
[...]<sup>233</sup>

---

<sup>233</sup> Yves Robillard [dir.], *Québec Underground*, tome 1, *op. cit.*, p. 382. Le manifeste se termine par : «Place à la Sexualité / Place à l'Érection / Place à l'Orgasme».

L'orgue s'étant mis à jouer, la performance a été interrompue, générant un chaos important à la faveur duquel les manifestants ont néanmoins pu prendre la fuite sans être arrêtés.

Qualifiée par ses auteurs de «manifeste agi», cette performance effectuée en commémoration du 20<sup>e</sup> anniversaire de *Refus global* a été planifiée dans la perspective avouée d'un «terrorisme intellectuel<sup>234</sup>» : «Nous voulons poser des gestes, à caractère politique, en ce sens qu'ils soient comme des ''bombes''<sup>235</sup>.»

Le texte de *Place à l'orgasme* n'aura évidemment pas le même sens selon qu'on le lise à la maison ou qu'on l'entende performé pendant une cérémonie religieuse à la basilique Notre-Dame. Sur le plan de la poétique du texte, l'aspect le plus déterminant en l'espèce n'est pas sa forme «manifeste» mais bien sa forme «agie». Dans le contexte de l'intervention publique menée par le groupe de performeurs, le texte n'est ainsi qu'une petite composante de l'expérience signifiante qui a été proposée/imposée aux spectateurs. Sans sa forme agie, blasphématoire dans de telles circonstances, et qui a pour corollaire sa réception outrée par le public, le texte écrit, tel que transcrit plus haut et considéré isolément, n'est pas à même de produire la signification déployée le soir du 8 décembre 1968. L'espace sensible autour du texte, qui comprend les gens présents, le lieu, le contexte et l'extrême

---

<sup>234</sup> André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 447.

<sup>235</sup> La citation est de l'un des participants du manifeste agi, Claude Paradis, dans *Liberté*, vol. 10, no. 7, janvier-février 1969.

normativité des comportements qui les régit normalement, est celle où se produit réellement le poème et ses effets esthétiques.

Les regroupements multidisciplinaires qui évoluaient au Québec à partir de la moitié des années 60 étaient animés d'une volonté de décloisonnement des pratiques artistiques dans la recherche d'un art qu'on voulait total (FIGURE 38). Avec l'expérimentation des premiers happenings, tel que celui de l'Immaculée-Conception de 1968, on espérait parvenir à une telle totalité, à un art qui n'entreprendrait plus la moindre distance avec la vie, tant ses potentialités seraient vivantes et partagées à travers la présence de tous les participants.



FIGURE 38.

Denis Vanier et Claude Gauvreau lors d'une performance, vraisemblablement tenue à la Galerie Le Crible, Longueuil, vers 1965-1966 [document photographique extrait de *Lesbiennes d'acid*, 1972].

Vers la même période, certaines recherches poétiques ont également emboîté le pas vers le déploiement d'une plus vaste expérience du texte et du livre. Outre celles que j'ai commentées dans les chapitres qui précèdent, il faut également mentionner l'apport des livres-objets dans cette optique de décloisonnement du

rôle traditionnel du livre. Parmi ces livres-objets, il est impossible de passer sous silence le *Graffiti*<sup>236</sup> de Louis Geoffroy qui se présente comme une série de carte d'affaires, *L'anti-can*<sup>237</sup> de Roger Soublière fait de pastilles de carton empilées dans une boîte conserve scellée et enfin le catalogue entier des Éditions de l'Œuf auquel Sophie Drouin a consacré récemment un mémoire de maîtrise.

Menées par les éditeurs Yrénée Bélanger et Guy Pressault, les Éditions de l'Œuf ont fait paraître entre 1971 et 1990, 25 livres «aux formes inusités ainsi qu'à la mise en page et à la typographie éclatées<sup>238</sup>» qui rassemblent de manière artisanale et ludique des «livres» avec des matériaux aussi incongrus qu'une poupée de plastique, des faux œufs, un sein de caoutchouc, du papier hygiénique, un tube de dentifrice rempli de nouilles en forme de lettres alphabétiques, et d'autres encore. Drouin a bien montré que l'entreprise de l'Œuf participait d'une volonté de détournement ironique et ludique des stratégies éditoriales propres aux producteurs institutionnalisés, en subvertissant, voire sabotant le livre par la mise en marché de produits de consommation loufoques, en envisageant celui-ci comme un concept plutôt qu'un objet normé dont l'apparence matérielle est figée sous l'autorité de l'institution et, enfin, en prenant au dépourvu la (rare) critique littéraire qui souhaitait rendre compte de cette production. Sur la plan de la poétique de ces ouvrages, Drouin remarque également combien le travail des éditeurs est orienté vers une réflexion sur les possibilités d'interaction entre le contenu et le contenant,

---

<sup>236</sup> Louis Geoffroy, *Graffiti*, Montréal, L'Obscène nyctalope, 1968, 42 p.

<sup>237</sup> Roger Soublière, *L'anti-can*, Montréal, Éditions Pro-Con, 1969, s.p.

<sup>238</sup> Sophie Drouin, *Esthétique du livre de poésie et contre-culture au Québec*, op. cit., p. 79.

entre le texte (au sens large) et ses formes, interaction à partir de laquelle ces deux composantes glissent, en quelque sorte, vers le concept même du livre, vers ce que les éditeurs Bélanger et Pressault nomment des «zones interdites», lieux non-investis par la littérature traditionnelle.

Or, dans cette dynamique, il appartient au lecteur d'explorer et de découvrir les ancrages signifiants entre le contenu et le contenant. Ce faisant, l'indétermination, l'improvisation et l'intuition inhérentes à ce processus m'apparaissent intrinsèquement liées à l'esthétique conceptuelle des Éditions de l'Œuf. Cette découverte du concept texte/objet du livre par le lecteur, ces détours par la «zone interdite», cet espace de sens qui n'est ni tout à fait contenu dans le livre ni étranger à celui-ci n'équivalent-ils pas au territoire du sous-texte sensible que j'ai eu l'occasion de développer? Espace liminal d'où les potentialités de sens peuvent advenir selon un ici et maintenant toujours singulier, cette zone interdite à la littérature représente à mon sens cet espace de sens insaisissable et mobile, transgressif en ce qu'il échappe à la normativité institutionnelle tout en étant à même de provoquer des transformations quant à la façon même d'appréhender le sens d'une œuvre, sans parler des possibilités de transmettre des contenus eux-mêmes en rupture avec un discours idéologique dominant.

C'est en ce sens que les dispositifs matériels du texte agissent pour propulser les contenus à travers une expérience concrète que le lecteur intègre *de facto*, et peut-

être à son insu, à l'élaboration du sens de l'œuvre. «Such materiality is never an excess, never a surplus, never an addition to the work. It is the performative instantiation of the work, its condition of being as a thing, a piece<sup>239</sup>», écrit Johanna Drucker. C'est précisément dans cette optique que j'ai tenté, tout au long des analyses présentées dans cette thèse, d'envisager la triple relation entre le texte, ses formes matérielles et le lecteur, sans qu'aucune de ses dimensions n'ait préséance sur les autres. Les dispositifs du texte et de la page, activés par le lecteur, interagissent étroitement au cœur du processus pendant lequel la signification – une signification – émerge, processus que Drucker nomme l'«instance performative» de l'œuvre (je traduis).

La simultanéité est donc une notion-clé dans cette dynamique. J'ai voulu rappeler, en définitive, que tout texte est un objet physique que le corps qui le manipule commence à interpréter dès son contact. Sans vouloir idéaliser outre mesure cette relation avec le livre, il importe toutefois de rendre compte de l'importance de cette expérience sensorielle dans le processus de la lecture, surtout quand les livres en question semblent déployer des stratégies pointant en ce sens. De la même manière que, lors d'un repas, nous manipulons, goûtons, humons et identifions la nourriture – rappelons-nous cette esthétique *rasa* dont Richard Schechner nous entretenait –, le texte que nous lisons est simultanément manipulé, regardé, senti. S'en tenir à la dimension strictement littéraire d'un texte est évidemment fort

---

<sup>239</sup> Johanna Drucker, «Visual Performance of the Poetic Text», *op. cit.*, p. 159.

valable, mais certains ouvrages déploient une telle matérialité qu'il n'est simplement pas possible de l'ignorer dans sa réception esthétique, et la prendre en compte implique de la considérer de manière dynamique, processuelle, et non de la plaquer au texte de manière secondaire, ainsi que nous en prévenait Drucker.

Au fil de cette thèse, j'ai tenté d'appliquer sur des objets littéraires, objets physiques, stables, permanents, une grille d'analyse qui, si elle semble parfaitement conçue pour rendre compte de performances ou d'œuvres, notamment installatives, dont l'enjeu esthétique est clairement situé dans la relation avec le regardeur-spectateur, n'allait pas de soi pour examiner des livres. Or, c'est à l'invitation même des *performance studies* que j'ai fait le pari d'étudier une production éditoriale sous l'angle du performatif, convaincus qu'ils sont qu'un tel regard peut être posé sur toute chose : tout, selon Richard Schechner et *al.*, est envisageable *as performance*, parce qu'il n'existe selon eux, position avec laquelle je suis fortement en accord, aucun sens préexistant à toute chose, aucune permanence, aucune essence, que des processus qui s'effectuent, des relations qui se nouent. Le rapport au monde que décrit les *performance studies* en est un d'immédiateté et d'instantanéité, ce qui suppose un contact continuellement renouvelé, non-reproductible, inscrit sous le déictique du *ici et maintenant*, et n'est pas sans poser des difficultés dans l'analyse; Schecher nous en prévenait : «Any

semiotics of performance must start from, and always stand unsteadily on, these unstable slippery bases<sup>240</sup>».

Comment donc penser le rapport au livre dans cette perspective instable de la production de ses effets? J'ai commencé par parcourir l'histoire du livre du 20<sup>e</sup> siècle, en m'attachant à montrer, parmi les pionniers de l'expérimentation sur la matérialité du texte – Mallarmé, les Futuristes, Dada, et leurs héritiers –, combien le développement de nouvelles formes matérielles du texte allait de pair avec une plus grande indétermination dans la saisie visuelle et intellectuelle de l'ensemble. En brisant la traditionnelle linéarité du texte qui en garantit un décodage plus efficace et en appliquant au texte une typographie qui vient tantôt souligner à gros trait, tantôt rendre confus des éléments textuels, ces pratiques sont venues remettre en question la lisibilité du texte et, de manière plus fondamentale, ont déplacé les enjeux de signification hors du livre et vers le lecteur, dorénavant plus sollicité dans son activité et effort de lecture. Manipulations, résolution de conflits entre différents éléments graphiques et textuels, choix d'ordination de l'information : autant de gestes qu'une lecture traditionnelle, silencieuse et immobile, évitent de susciter.

Or, ces livres semblent bien les encourager et tirer profit de l'entrelacs de leurs potentialités. Ces pratiques, venues bouleverser l'autorité de l'œuvre comme seule entité porteuse de sens, et dont une des dérives auxquelles ces pratiques se sont

---

<sup>240</sup> Richard Schechner, *Performance Theory*, *op. cit.*, p. xix.

opposées est la réification institutionnelle des œuvres pour leur marchandisation et muséification, et dont l'art performance est la plus éclatante manifestation en ce sens, placent le spectateur-regardeur-lecteur dans un continuum nécessaire avec l'œuvre qui se produit devant lui. Dans cette perspective où l'œuvre n'atteint sa pleine réalisation que lorsqu'elle rencontre une autre subjectivité dont la réponse infusera une composante signifiante dans le processus et l'accomplissement de l'œuvre, retirer l'apport du lecteur de l'œuvre ne peut qu'aboutir à un regard incomplet sur celle-ci. J'ai donc synthétisé et contribué à développer des concepts – processus, éphémérité, potentialités, co-présence – liés au performatif, afin d'en synthétiser une certaine poétique dont l'application se vérifie dans les ouvrages que j'ai sélectionnés pour étude dans cette thèse.

M'intéressant au corpus de poésie de la contre-culture québécoise, j'ai pu m'intégrer à une vaste réflexion en cours sur les balises culturelles et historiques de cette période riche de manifestations, mais remplie de contradictions idéologiques. Pour m'en approcher, j'ai orienté mon regard sur des manifestations culturelles qui m'apparaissaient entretenir entre elles des similitudes. C'est autour de leur poétique commune du livre que j'ai ainsi réuni mon corpus, poétique en partie fondée sur des dispositifs typographiques qui m'apparaissent chercher à interpeler le lecteur physiquement en le sollicitant au moyen de stimuli sensoriels multiples.

C'est à partir de ces manifestations qu'il m'a été possible d'éclairer un pan idéologique largement associé à la mouvance contre-culturelle, à savoir la volonté globale de transformer l'ensemble de la culture dominante en s'opposant à ses normes, valeurs et institutions et en les transgressant. Ce que font les ouvrages que j'ai étudiés n'est autre que cela : transformer la littérature en violentant ses usages, transformer le monde en secouant le lecteur. Dans cette perspective, j'ai ainsi pu observer comment une part importante de la production éditoriale québécoise du milieu des années 60 à la fin des années 70 aura accompli une percutante démarche de transformation de la société et de ses institutions, en commençant par déposer entre les mains du lecteur des livres qui auront tenté de toucher le monde dans ses dimensions les plus concrètes.

Aucun exemple de cette volonté agressive n'est plus net que chez Vanier. À l'aube de la réédition du catalogue complet de ses œuvres par les Herbes rouges, son éditeur principal, la question des dispositifs typographiques et iconographiques de ses premiers recueils me semble nécessaire. Dans la mesure où il est probable qu'une large part de cet appareillage sera laissé de côté pour diverses raisons (dont les droits d'auteurs, l'accessibilité aux matériaux graphiques d'origine et les coûts d'impression), il est intéressant de se demander quelle perte de signification cette réédition sera-t-elle susceptible de connaître et de s'interroger sur l'impact que les mises en page originales pourraient avoir en 2015, une question à laquelle une étude sur l'actualité de Vanier pourrait répondre. Ce que j'ai, pour ma part, voulu

montrer, c'est que le livre vaniérien aspire à créer un choc brutal. J'ai voulu considérer certains de ses recueils, dont *Le clitoris de la fée des étoiles*, chargé d'une iconographie dérangeante, en fonction des réactions potentielles du lecteur, lesquelles contribueraient à définir son *ethos* de lecture. Ce dernier, construit d'affects et de sensibilités, m'apparaît pouvoir posséder des potentialités d'adhésion ou d'aversion assez fortes pour qu'elles teintent la lecture des textes. J'ai pu en étudier attentivement un exemple avec la première publication du texte *La 303 suprême dont les balles ne tuent pas*, dont l'environnement visuel du texte demande au lecteur qui souhaite y parvenir véritablement, c'est-à-dire arriver à le lire à travers tout le bruit visuel, un réel effort oculaire, doublé d'un malaise probable face au dispositif visuel auquel il fait face. Considérant cet ensemble de facteurs en jeu autour du texte, j'ai pu proposer et préciser cette notion de sous-texte sensible qui me semble nécessaire pour pouvoir situer cet espace sémiotique dans lequel la préhension et le décodage des sous-textes verbal et pictural, extrêmement imbriqués l'un avec l'autre, se produisent. Dans cet espace qui est à la fois indissociable des composantes textuelles et matérielles de l'œuvre et non entièrement contenu par celles-ci, le lecteur est invité à mettre en œuvre diverses opérations, manipulations et sensibilités, pour nouer, en quelque sorte, les différentes paliers sémiotiques que le livre et ses pages proposent simultanément. Ce que j'ai souhaité mettre en évidence, c'est que la poétique de ce type d'ouvrage, par sa matérialité et ses dispositifs typographiques, interpelle le lecteur par une plus grande corporéité que les textes conventionnels, ce qui structure une

relation de co-présence physique du lecteur réagissant devant une œuvre dont le contenu ne devient perceptible qu'à la lumière de cette réaction. Bien entendu, on assiste là à une situation de performance décalée, où le livre, objet immuable, ne réagira pas à son tour au lecteur. Marie-Hélène Larochelle, dans ses travaux sur l'invective, avait elle aussi conscience de cette distance du livre dans le corps-à-corps du performatif. Préférant opter pour le terme d'invectif plutôt que performatif, elle arguait néanmoins que «le défi de l'invective scripturale [...] consiste à transformer l'expérience agonistique [des romans] en désir de rencontre<sup>241</sup>.» C'est dans cette dynamique de rencontre que «[l]e texte s'impose comme un espace de tensions<sup>242</sup>».

L'une des stratégies, employées tant par Vanier que par Josée Yvon, pour rendre cet espace encore plus tendu, voire menaçant, est de présenter au lecteur des documents, tant textuels qu'iconographiques, pour créer un brouillage de la frontière entre la vie privée et publique du couple, mais aussi entre le monde représenté dans les livres et leur possible existence réelle. Chez Josée Yvon, l'hyperréalisme de ses premières œuvres est construit au moyen d'un dispositif de monstration cinématographique qui laisse voir un monde aliéné par le spectacle des rapports de pouvoirs. Or, dans l'écriture d'Yvon, la médiatisation de ces rapports est constamment renversée et reconfigurée : l'argent change de main et des identités de laissées-pour-compte disloquées se réassemblent pour résister en

---

<sup>241</sup> Marie-Hélène Larochelle, *Poétique de l'invective romanesque*, *op. cit.*, p. 60.

<sup>242</sup> *Id.*

groupe et terroriser l'ordre établi. Le livre, dans cette optique, agit comme le double de ces interfaces par où le pouvoir transite : la peau et ses cicatrices, la pellicule cinématographique, les vitrines, les trottoirs, les masques. Et si les marques de ces chocs violents sont arborées par les protagonistes comme autant de stigmates de guerre, le livre, lui, maximise sans coupure le champ de caméra sur ce monde abîmé en présentant un long travelling au fil du paysage pour en divulguer «les odeurs de classe». À la jonction du texte et du dispositif typographique qui le met en scène, le lecteur est happé par une double lecture continue.

La métagraphie développée chez Patrick Straram exacerbe également plus d'un palier de lecture à la fois, mais l'exercice consiste à multiplier les références et d'en forcer l'assemblage. Avec Straram, et son bagage théorique situationniste, la frontière entre vie quotidienne et pratique artistique est tout à fait abolie. L'art, pour le situationniste, c'est une façon d'agir sur le monde, sur le vivre-ensemble urbain, sur les structures de pouvoir qui, elles, créent et administrent des frontières. Expérience de dérive ou détournement, on remarque chez Straram un vocabulaire qui se rapproche beaucoup du discours des avant-gardes concurrentes au situationnisme, chez Fluxus – où le *happening* est conçu –, notamment. Pour les situationnistes, il n'est plus question ni d'*objet* d'art (à connotation mercantile), ni d'*œuvre* artistique (on s'oppose au travail), mais bien d'*intervention*. Le terme est un performatif implicite, mais suppose aussi un objet ou une situation sur lequel se greffer pour en perturber le cours. Chez Straram, le performatif de la métagraphie,

en plus de se situer au cœur de la simultanéité visuelle des sous-textes de l'œuvre devant laquelle le lecteur-regardeur est placé, s'affirme aussi par ce continuum entre les éléments du monde réel et l'intervention artistique. Il y a avec ces pages un parallèle mimétique avec les espaces sociaux urbains que l'art situationniste entend reconfigurer, et ce parallèle est notamment développé par l'intermédia même de la métagraphie, où les références culturelles, les médiums et les discours prolifèrent et cohabitent comme en une nouvelle écologie sociale. Le terme d'intermédia, sur lequel j'ai glissé un mot au chapitre deux, provient du performeur et théoricien Fluxus Dick Higgins et souligne l'absence de séparation et de hiérarchisation entre les pratiques et médiums artistiques dans la nouvelle conception de l'art qu'il défend, et dont le *happening* est l'exemple le plus complet. Ultimement, cette indifférenciation débouche sur une absence de division entre l'art et la vie<sup>243</sup>.

Chez Chamberland, enfin, on retrouve du performatif cette insistance sur le processus et l'effectuation plutôt que sur la finalité de l'écriture. Tout en développant un discours contre-culturel passablement différent de ceux présents chez Vanier, Yvon et Straram, les textes de la trilogie manuscrite de Chamberland font appel à une stratégie typographique porteuse de ce discours, à savoir la présentation d'une néo-spiritualité, autant dans son contenu littéraire que dans son

---

<sup>243</sup> L'artiste Fluxus franco-américain Robert Filiou avait cette expression heureuse pour témoigner d'une conception libre des rapports entre l'art et la vie : «L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art.» Voir Jacques Donguy, Chantal Gaudreault et Richard Martel [dir.], *Robert Filiou. L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, Éditions Intervention, 2003, 69 pages.

effectuation sur la page. J'ai montré que cette démarche d'écriture à la main s'envisage comme un rituel, qui, en termes de *performance studies* et d'anthropologie, se définit comme une répétition de gestes antérieurs dans le cadre d'une brèche liminale où le geste se double d'une potentialité transformatrice. Ainsi déployée à travers cet ethos rituel, l'écriture de Chamberland fait coïncider totalement son propos et son geste : le texte en appelle à un retour à une nouvelle origine pour l'Homme, laquelle se manifeste notamment par le recours à l'écriture manuscrite, tandis que cette main et son geste, un peu comme chez Sophie Podolski qui écrivait pour guérir, en accomplissent la volonté devant les yeux du lecteur.

Le lecteur, pour sa part, assiste en simultané et en continu à la performance de cet appel à une transformation des consciences. Dans cette dynamique, c'est aussi parce que le lecteur partage avec l'auteur une main, un corps, qu'une plus grande adhésion au rituel peut advenir. C'est là l'idée-clé que j'ai souhaité développer dans cette thèse : certains livres se posent, non pas comme de stricts porteurs de texte, mais comme outils actifs dans la rencontre entre une vision du monde et un lecteur, et agissent en fonction de la relation physique et émotive que de tels objets peuvent provoquer chez un lecteur. Au sein de cet événement, les voies et conditions de la transmission de l'œuvre en deviennent donc un incontournable enjeu de sens.

Dans la perspective d'une transformation intégrale de l'humain et des structures sociales, la contre-culture aura sans doute aspiré à une trop vaste utopie, mais sa vision d'un art total a produit certains livres d'une étonnante puissance, à même de secouer son lecteur, en l'invitant, parfois violemment, à faire l'expérience de cette nouvelle vision du monde. Cette dernière, médiatisée par le livre, s'offre au plus près du corps et de l'être, parce qu'en définitive, il n'existe aucune frontière sinon parfaitement abstraite qui sépare le corps des uns, le livres des autres, et le monde que nous construisons et transformons quotidiennement.

## Bibliographie

## Corpus étudié

CHAMBERLAND, Paul, *Demain les dieux naîtront*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1974, 284 pages.

CHAMBERLAND, Paul, *Le Prince de Sexamour*, Montréal, Éditions de L'Hexagone, 1976, 336 pages.

STRARAM, Patrick, «Métagraphie. L'almanach manifeste», *La barre du jour*, nos. 35-36-37, automne 1972, p. 179-193 [réédité dans *Bribes 1. Pré-textes & Lectures*, Montréal, L'Aurore, coll. «Écrire», 1975, 160 pages].

VANIER, Denis, *Pornographic delicatessen*, Montréal, Éditions Estérel, 1968, n.p.

VANIER, Denis, *Lesbiennes d'acid*, Montréal, Éditions Parti pris, 1972, 72 p.

VANIER, Denis, *Le clitoris de la fée des étoiles*, Montréal, Les Herbes rouges, no. 17, février 1974, n.p.

VANIER, Denis, «La 303 suprême dont les balles ne tuent pas», *Cul-Q*, nos. 8-9, janvier 1976, p. 53-61.

VANIER, Denis, *Comme la peau d'un rosaire*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. «Paroles», 1977, 63 p.

VANIER, Denis, *Œuvres poétiques complètes, t. 1 (1965-1979)*, Montréal, VLB Éditeur/Parti pris, 1980, 336 pages.

YVON, Josée, «Pour une autopsie de la mort brutale sans éviction du jour au lendemain», *Cul-Q*, n<sup>os</sup>. 8-9, janvier 1976, p. 53-61.

YVON, Josée, *Filles-commandos bandées*, Montréal, Les Herbes rouges, no. 35, juin 1976, 40 pages.

YVON, Josée, *La chienne de l'Hôtel Tropicana*, Montréal, Éditions Cul-Q, coll. «Exit», 1977, 40 pages.

YVON, Josée, *Travesties-kamikaze*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Lecture en vélocipède», 1980, n.p.

## Corpus secondaire

CHAMBERLAND, Paul, «Dire ce que je suis – notes», *Parti pris*, vol. 2, no. 5, janvier 1965, p. 35-42.

CHAMBERLAND, Paul, «Faire le voyage – Entretien avec Claude Péloquin», *Parti pris*, avril 1966, vol. 3, no. 9, p. 38-45.

CHAMBERLAND, Paul, «Fondation du territoire», *Parti pris*, vol. 4, nos. 9-10-11-12, mai-août 1967, p. 11-42.

CHAMBERLAND, Paul, «Manifeste des enfants Libres du Kébek», dans Joseph Bonenfant, *Index de Parti pris (1963-1968)*, Sherbrooke, CELEF, 1975, p. 12-13.

CHAMBERLAND, Paul, *Éclats de la pierre noire d'où rejaillit ma vie. Poèmes suivis d'une révélation*, Montréal, Éditions Danielle Laliberté, 1972, 108 pages.

CHAMBERLAND, Paul Merlin, Denis Vanier et Josée Yvon, «Concerto pour 3 paranoïas (Textes écrits conjointement et en liaison paranoïaque)», *Mainmise*, no. 49, 1975, p. 29-33.

CHAMBERLAND, Paul, *Extrême survivance extrême poésie*, Montréal, Éditions Parti pris, 1978, 157 pages.

FRANCOEUR, Lucien, «Les crimes de Billy the Kid», *La barre du jour*, no. 42, automne 1973, p. 59-66.

PÉLOQUIN, Claude, *Calorifère*, Montréal, 1965, s.é., [38 pages].

PODOLSKI, Sophie, *Le pays où tout est permis*, Paris, Pierre Belfond, 1973, 157 pages.

STRARAM, Patrick, *En train d'être en train vers où être, Québec... – graffiti folk-rock de Patrick Straram, le bison ravi*, Montréal, L'Obscène nyctalope, 1971, 28 pages.

STRARAM, Patrick, *Irish Coffees au No Name bar & Vin rouge Valley of the Moon. graffiti/folk-rocks*, Montréal, L'Hexagone/L'Obscène nyctalope, 1972, 256 pages.

STRARAM, Patrick, «chaque semaine lisez "Politique/hebdo et "Chroniques" chaque mois», *Dérives*, nos. 5-6, 1976, p. 41-45.

VANIER, Denis, *Je*, Longueuil, Éditions Image et Verbe, 1965, 38 pages.

VANIER, Denis, *L'odeur d'un athlète*, Montréal, Éditions Cul-Q, coll. «Mium/mium», 1978, n.p.

VANIER, Denis et Josée Yvon, *Travaux pratiques, t. 1 (1970-1984)*, Ste-Foy/Montréal, Éditions Rémi Ferland/Éditions Transpercées, 1987, 207 pages.

VANIER, Denis et Josée YVON, *Koréphilie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. «Radar», 1981, 51 pages.

## Études sur les œuvres citées

BEAUDET, Simon-Pierre, «La composition du livre-archive. Une pratique du collage chez Patrick Straram», dans Jacinthe Martel [dir.], *Les marges de l'œuvre*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. «Séminaires», 2012, p. 35-62.

BEAUSOLEIL, Claude, «Le texte vanierien», *Cul-Q*, nos. 8-9, janvier 1976, p. 27-51.

BÉLANGER, Claude, «Pour baiser Vanier», *La barre du jour*, no. 38, hiver 1973, p. 63-79.

BISSONNETTE, Thierry, «Une Pentecôte pour Judas : Blasphème et baptême dans la poétique de Denis Vanier», *Voix et Images*, vol. 32, no.1 (94), automne 2006, p. 49-61.

BORDELEAU, Francine, «Les cris du corps : France Théoret, Josée Yvon et Monique Proulx», dans Gabrielle Pascal [dir.], *Le roman québécois au féminin*, Montréal, Triptyque, 1995, p. 89-94.

CHAMBERLAND, Paul, «La violente pureté du juif mohawk», *Voix et images*, volume 32, no. 1 (94), automne 2006, p. 79-91.

DIONNE, André, «Denis Vanier : poète», *Lettres québécoises*, no. 21, 1981, p. 47-51.

FERLAND, Rémi, «Comme la peau d'un rosaire et autres recueils de poésie de Denis Vanier», dans Gilles Dorion [éd.], *Dictionnaire des œuvres littéraires québécoises*, tome VI (1976-1980), Montréal, Fides, 1987, p. 162-164.

GONTHIER, Claude, «Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi», *Voix et images*, no. 39, printemps 1988, p. 436-458.

HAREL, Simon et Jonathan LAMY, «Un monstre dans la ruelle», *Voix et images*, no. 32, no. 1 (94), p. 8-18.

LABELLE-HOGUE, Simon-Pier, «Denis Vanier. Une poétique de la déjection», *Voix et images*, volume 35, no. 3 (105), printemps-été 2010, p. 117-132.

LAMY, Jonathan, «Je est un autochtone. L'ensauvagement dans les poèmes de Paul-Marie Lapointe, Patrick Straram et Denis Vanier», mémoire de maîtrise, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2006, 110 f.

MORGAN, Ceri, «Spectacular sexualities on la Sainte-Catherine and Josée Yvon's *Danseuses-mamelouk*», *London Journal of Canadian Studies*, no. 22, 2006-2007.

MYRE, Robert, «Patrick Straram, le Bison ravi : réellement», *Inter. Art actuel*, no 39, 1988, p. 28-35.

PAQUIN, Jacques, «Un labo dans le poète : la fonction du discours scientifique chez Claude Péroquin», *Tangence*, no. 61, 1999, p. 73-89.

PLOEGAERTS, Léon et Marc VACHON, «Patrick Straram ou un détour par le détournement» *Voix et Images*, vol. XXV, no. 1 (73), automne 1999, p. 147-163.

POTVIN, Claudine, « L'hyper-réalisme de Josée Yvon : La scène pornographique », dans Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Québec, Nota bene, coll. « Littérature(s) », 2000, p. 197-212.

RIVARD, Pierre, «Se situer, être perçu, définir, zoom on Denis Vanier et Josée Yvon», *Dérives*, no. 1, septembre-octobre 1975, n.p.

SÉGUIN, Jean-Gaétan, *Patrick Straram ou Le Bison ravi. Entretien*, avec une postface d'Angelo Kurapel, Montréal, Guernica, coll. «Voix 18», 1991, 47 pages.

TRAIT, Jean-Claude, «En plein période rose, Denis Vanier travaille à deux», *La Presse*, 17 août 1974, p. E2.

VACHON, Marc, *L'arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Éditions Triptyque, 2003, 293 pages.

VACHON, Marc, «Le Bison ravi et la critique de la vie quotidienne (1934-1988)», dans Jean-Philippe Warren [dir.], *Mémoires d'un avenir. Dix utopies qui ont forgé le Québec*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. «Québécois», 2006, p. 125-134.

## Bibliographie élargie

A. Histoire du livre et de l'édition, histoire de l'art et du design graphique, typographie, arts graphiques, livre d'artiste, histoire de l'écriture et de la lecture, histoire culturelle, etc.

ARAMBASIN, Nella, «Lecture de l'enfance : le livre d'artiste de Walter Benjamin» dans Montserrat PRUDON [dir.], *Peinture et écriture. 2. Le livre d'artiste*, Paris, Éditions La Différence, 1997, p. 237-249.

BARTRAM, Alan, *Bauhaus, Modernism and the Illustrated Book*, New Haven, Yale University Press, 2004, 160 p.

BEAUDOIN-DUMOUCHEL, Suzanne, *La première École d'Arts graphiques en Amérique. Fondée par Louis-Philippe Beaudoin (1900-1967)*, thèse du Département des Beaux-arts, Concordia University, 1975, 143 pages.

BERNIER, Silvie, *Du texte à l'image. Le livre illustré au Québec*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 1990, coll. «Vie des lettres québécoises», 337 pages.

BLACKWELL, Lewis, *Typo du 20<sup>e</sup> siècle*, Paris, Flammarion, 2004, 215 pages.

BLOUIN, Danielle, *Un livre délinquant. Les livres d'artistes comme expériences limites*, Montréal, Fidès, 2001, 187 pages.

CANFORA, Luciano, *Le copiste comme auteur*, préface de Laurent Calvié, Toulouse, Éditions Anacharsis, coll. «Essais», 2012, 124 pages.

CANFORA, Luciano, «Le copiste, entre l'Antiquité et nous», *La Revue du projet*, no. 33, 2014, p. 36-37.

CHAPON, François, *Le peintre et le livre. L'âge d'or du livre illustré en France. 1870-1970*, Paris, Flammarion, 1987, 319 pages.

CHARTIER, Roger et Henri-Jean MARTIN, *Histoire de l'édition française*, volume 3, *Le temps des éditeurs. Du Romantisme à la belle époque*, Paris, Promodis, 1985, 539 pages.

CHARTIER, Roger, «Le monde comme représentation», *Annales E.S.C.*, novembre-décembre 1989, no. 6, p. 1505-1520.

CHARTIER, Roger, «Du livre au lire», *Sociologie de la communication*, 1997, vol. 1, no. 1, p. 271-290.

CHARTIER, Roger, *Au bord de la falaise, L'histoire entre certitudes et inquiétude*, Paris, Albin Michel, 1998, 293 pages.

DAIR, Carl, *Design with Type*, Toronto, University of Toronto Press, 1988, 164 pages.

DRUCKER, Johanna, «Visual Performance of the Poetic Text», dans Charles BERNSTEIN [dir.], *Close Listening : Poetry and the Performed Word*, Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 131-161.

DULUDE, Sébastien, *Esthétique de la typographie. Roland Giguère, les Éditions Erta et l'École des arts graphiques*, Montréal, Éditions Nota bene, coll. «Convergences», 2013, 232 pages.

GIGUÈRE, Roland, «Une aventure en typographie : des Arts graphiques aux Éditions Erta», *Études françaises*, vol. 18, no. 2, automne 1982, p. 99-104.

GLEASON, Carole et Jacques MICHON [dir.], *Histoire de l'imprimé au Canada. 1918-1980*, tome 3, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2007, 672 pages.

GRANDBOIS, Michèle, *L'art québécois de l'estampe. 1945-1990. Une aventure, une époque, une collection*, Québec, Musée du Québec, 1996, 401 pages.

HELLER, Steven et Mirko ILIĆ, *Écrit à la main. La lettre manuscrite à l'ère du numérique*, Paris, Thames & Hudson, 2005, 192 pages.

HERSKOVITS, Melville J., *Les bases de l'anthropologie culturelle*, Paris, François Maspero Éditeur, 1967, 331 pages.

HOLLIS, Richard, *Le graphisme au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Thames & Hudson, 1997, 224 pages.

HOUSTON, Keith, *Shady Characters : The Secret Life of Punctuation, Symbols, and Other Typographical Marks*, New York, WW Norton & Company, 2013, 340 pages.

JOHANNOT, Yvonne, *Tourner la page. Livre, rites et symboles*, Grenoble, Éditions Jérôme Millon, 1994, 1994, 240 pages.

JUBERT, Roxane, *Graphisme, typographie, histoire*, Paris, Flammarion, 2005, 432 pages.

LEAMON Amanda, «Simultaneity and Gender in the Premier Livre Simultané», *Symposium : A Quarterly Journal in Modern Literatures*, volume 43, numéro 3, 1997, p. 158-171.

LEDUC, Jean, *Le livre matériel de poésie au Québec de 1950 à 1970*, mémoire de maîtrise, École de Bibliothéconomie, Université de Montréal, 1980, 169 pages.

LEROUX, Éric, «La formation des ouvriers des métiers du livre au Québec (1925-1971). Le cas de l'École des arts graphiques de Montréal», *Papers of the Bibliographical Society of Canada/Cahiers de la Société bibliographique du Canada*, volume 45, no. 1 (printemps 2007), p. 67-96.

MASSIN, Robert, *La lettre et l'image. La figuration dans l'alphabet latin du huitième siècle à nos jours*, coll. «Du signe à la lettre et de la lettre au signe», Paris, Gallimard, 1970, 288 pages.

McLUHAN, Marshall, *Pour comprendre les médias. Les prolongements technologiques de l'homme*, Montréal, Bibliothèque Québécoise, 1993, 561 pages.

McQUISTON, Liz, *Graphic Agitation. Social and Political Graphics since the Sixties*, London, Phaidon Press, 1993, 240 pages.

MÉCHOULAN, Éric, «Intermédialités. Le temps des illusions perdues», *Intermédialités*, no. 1, printemps 2003, p. 9-27.

MICHON, Jacques [dir.], *Histoire de l'édition littéraire au Québec au XX<sup>e</sup> siècle, volume 3. La bataille du livre. 1960-2000*, Montréal, Fides, 2010, 517 pages.

McKENZIE, Donald F., *La bibliographie et la sociologie des textes*, Paris, Éditions du Cercle de la Librairie, 1991, 119 pages.

MILON, Alain et Marc PERELMAN, *L'esthétique du livre*, Paris, Presses universitaires de Paris Ouest, coll. «Livre et société», 2010, 448 pages.

MOEGLIN-DELCROIX, Anne, *Esthétique du livre d'artiste. 1960-1980*, Paris, Jean-Michel Place, 1997, 388 pages.

MOLLIER, Jean-Yves, «Livre et imprimé au Québec», *Tangence*, no. 100, 2012, p. 153-167.

PEIGNOT, Jérôme, *De l'écriture à la typographie*, Paris, Gallimard, 1967, 255 pages.

PEYRÉ, Yves, *Peinture et poésie. Le dialogue par le livre. 1874-2000*, Paris, Gallimard, 2001, 271 pages.

PICARD, Michel, *La lecture comme jeu. Essai sur la littérature*, Paris, Éditions de Minuit, coll. «Critique», 1986, 328 pages.

POIRRIER, Philippe, *Les enjeux de l'histoire culturelle*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «L'histoire en débats», 2004, 435 pages.

RODARI, Florian, *Le collage. Papiers collés, papiers déchirés, papiers découpés*, Genève, Éditions d'Art Albert Skira, 1988, 179 pages.

SANNA, Angela, *Les arts graphiques au XX<sup>e</sup> siècle*, Paris, Place des Victoires, 2010, 600 pages.

SHERMAN, William H., *Used Books. Marking Readers in Renaissance England*, Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 2008, 279 pages.

STRACHAN, Walter John, *The artist and the book in France. The 20th century Livre d'artiste*, New York, George Wittenborn, 1969, 368 pages.

THÉRIEN, Gilles, «Pour une sémiotique de la lecture», *Protée*, printemps 1990, p. 67-80.

TSCHICHOLD, Jan, *The New Typography. A Handbook for Modern Designers*, Berkeley, University of California Press, 1995, 236 pages.

VANDENDORPE, Christian, *Du papyrus à l'hypertexte. Essai sur les mutations du texte et de la lecture*, Montréal, Éditions du Boréal, 1999, 271 pages.

VIALA, Alain, «L'enjeu en jeu. Rhétorique du lecteur et lecture littéraire», dans Michel Picard [dir.], *La lecture littéraire. Actes du Colloque tenu à Reims du 14 au 16 juin 1984*, Paris, Éditions Clancier-Guénéaud, p. 15-31.

WALTHER, Ingo F. [dir.], *L'Art au XX<sup>e</sup> siècle. Première partie : Peinture*, Cologne, Taschen, 2000, 840 pages.

ZUMTHOR, Paul, *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Les Éditions du Préambule, coll. «L'Univers des discours», 1990, 129 pages.

## B. Contre-culture

BEAULIEU, Victor-Lévy, «Le Québec, sa langue pis sa contre-culture», *Études littéraires*, vol. 6, no. 3, 1973, p. 363-368.

BOURSEILLER, Christophe et Olivier PENOT-LACASSAGNE [dir.], *Contre-cultures!*, Paris, CNRS Éditions, 2013, 314 pages.

CHAMBERLAND, Paul, «La contre-culture au Québec», *Dossier-Québec*, Paris, Stock, 1979, 519 pages.

COUTURE, Francine [dir.], *Les arts et les années 60. Architecture, arts visuels, chanson, cinéma, danse, design, littérature, musique, théâtre*, Montréal, Triptyque, 1991, 170 pages.

De KONINCK, Marie-Charlotte [dir.], *Déclics, arts et société; le Québec des années 1960 et 1970*, Québec, Musée de la civilisation, 1999, 256 pages.

DENIS, Jean-Pierre, *Qu'est-ce que la culture?*, Montréal, Société Radio-Canada, Transcriptions radiophoniques de la radio de Radio-Canada, 2001, 100 pages.

DROUIN, Sophie, *Esthétique du livre de poésie et contre-culture au Québec. Les Éditions de l'œuf et le livre-objet*, mémoire de maîtrise, Département des lettres et communications, Université de Sherbrooke, 2012, 169 f.

DUCHASTEL, Jules, «La contre-culture. L'exemple de *Main Mise*» dans Jacques Pelletier [dir.], *L'avant-garde culturelle et littéraire des années 1970 au Québec*, Montréal, Université du Québec à Montréal, 1986, 193 pages.

DUCHASTEL, Jules, «La contre-culture, une idéologie de l'apolitisme», dans Nadia Assimopoulos (dir.), *La transformation du pouvoir au Québec. Actes du colloque de l'ACSALF*, Montréal, Albert Saint-Martin, 1979, p. 253-264.

DUMAS, Carmel, *Montréal Show Chaud*, Montréal, Éditions Fides, 2008, 319 pages.

DUMONT, François, *Usages de la poésie. Le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1993, 248 pages.

DUMONT, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, 1999, 129 pages.

FALARDEAU, Jean-Charles, «Déalages et osmose entre littérature et contre-cultures», *Études littéraires*, vol. 6, no. 3, 1973, p. 369-376.

FALARDEAU, Mira, *Histoire de la bande dessinée au Québec*, Montréal, VLB éditeur, coll. «Études québécoises», 2008, 190 pages.

GAUVIN, Lise, «Les revues littéraires québécoises de l'université à la contre-culture», *Études françaises*, vol. 11, no. 2, 1975, p. 161-183.

GOULET, Marc-André, «Quatre revues québécoises et la modernité littéraire», dans Jacques Beaudry (dir.), *Le rébus des revues. Petites revues et vie littéraire au Québec*, Ste-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 115-157.

HOFFMAN, Abbie, *Steal this Book*, New York, Thunder's Mouth Press, 1971, 318 pages.

LABELLE-HOGUE, Simon-Pier, «La contre-culture québécoise par la méthode, lieux de distinction», dans BOURSEILLER, Christophe et Olivier PENOT-LACASSAGNE [dir.], *Contre-cultures*, [dir.], Paris, CNRS Éditions, 2013, p. 145-153.

LAROSE, Karim, «Terra incognita», *Liberté*, no. 299, printemps 2013, p. 14-18.

MEISELAS, Susan, *Carnival Strippers*, 2<sup>e</sup> édition, New York, Whitney Museum of American Art, 2003, 164 pages.

MOORE, Marie-France, «Mainmise, version québécoise de la contre-culture», *Recherches sociographiques*, vol. 14, no. 3, 1973, p. 363-381.

ROBILLARD, Yves [dir.], *Québec Underground 1962-1972*, Montréal, Éditions Médiart, 1973, 3 tomes.

ROCHON, Gaétan, *Politique et contre-culture. Essai d'analyse interprétative*, Montréal, Cahiers du Québec/Hurtubise HMH, coll. «Science politique», 1979, 211 pages.

ROSZAK, Theodore, *Vers une contre-culture. Réflexions sur la société technocrate et l'opposition de la jeunesse*, Paris, Stock, 1970, 319 pages.

ROY, Bruno, *L'Osstidcho ou Le désordre libérateur*, Montréal, XYZ, 2008, 200 pages.

RUBIN, Jerry, *Do it! Scenarios of the Revolution*, New York, Ballantine Books, 1970, 256 pages.

TYLER, Felicity, «De l'information sur le Québec underground, 1962-1972», dans Michèle Thériault [dir.], *Des actions parlantes. Aspects de la culture québécoise des années 1960 et 1970*, Montréal, Galerie Leonard & Bina Ellen, 2012, 122 pages.

WILLIAMS, J. Patrick, *Subcultural Theory. Traditions and Concepts*, Malden, Polity Press, 2011, 214 pages.

C. *Performance studies*, poésie performée, poésie orale, poésie expérimentale, poésie visuelle, art performance, avant-gardes, etc.

AGAMBEN, Giorgio, *Qu'est-ce qu'un dispositif?*, Paris, Payot et Rivages, coll. «Rivages poche/Petite bibliothèque», 2007, 50 pages.

ARDENNE, Paul, *Extrême. Esthétiques de la limite dépassée*, Paris, Flammarion, 2006, 467 pages.

ARONSON, Arnold, *The History and Theory of Environmental Scenography*, Ann Arbor, UMI Research Press, coll. «Theater and Dramatic Studies», 1981, 296 pages.

ARONSON, Arnold, *American Avant-garde Theatre. A History*, New York, Routledge, coll. «Theatre Production Studies», 2000, 242 pages.

ARTAUD, Antonin, *Le théâtre et son double* in *Œuvres complètes*, tome 4, Paris, Gallimard, 1978, 392 pages.

AUSTIN, John, *Quand dire, c'est faire*, Paris, Éditions du Seuil, 1991, 202 pages.

BATTCKOCK, Gregory, *Art of Performance. A Critical Anthology*, New York, E.P. Dutton, 1984, 344 pages.

BERNSTEIN, Charles [dir.], *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York and Oxford, Oxford University Press, 1998, 390 pages.

BERRÉBY, Gérard [éd.], *Textes et documents situationnistes. 1957-1960*, Paris, Éditions Allia, 2004, 264 pages.

BOBILLOT, Jean-Pierre, «POésie & MEdium», *Theorie(s)\_Dock(s)*, 4<sup>e</sup> série, nos. 1-2-3-4, 2006.

BOBILLOT, Jean-Pierre, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Éditions Le Clou dans le Fer, coll. «Éléments», 2009, 133 pages.

BOBILLOT, Jean-Pierre, «Naissance d'une notion : la médiopoétique», dans PARDO, Céline, Anne REVERSEAU, Nadja COHEN et Anneliese DEPOUX, *Poésie et médias. XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècle*, Paris, Éditions Nouveau Monde, coll. «Culture/Médias», 2012, p. 155-173.

BOUBY, Jacques, «Le Poème et la Page. Essai sur la poésie visuelle», *Boutures*, vol. 1, no. 4, mars-août 2001, p. 44-45.

BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Typo», 1986, 624 pages.

BOURGEAULT, Jean-François, «La nuit manquante. Généalogie d'un événement et spéculations concernant sa disparition», dans JACQUES, Hélène, Karim LAROSE et Sylvano SANTINI [dir.], *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. «Convergences», 2007, p. 133-161.

BOURRIAUD, Nicolas, *Esthétique relationnelle*, Dijon, Les Presses du réel, 2001, 123 pages.

BROADHURST, Susan, *Liminal Acts. A Critical Overview of Contemporary Performance and Theory*, London, Bloomsbury Publishing, 1999, 224 pages.

CARLSON, Marvin, *Performance. A Critical Introduction*, 2<sup>nd</sup> Edition, New York, Routledge, 2000, 276 pages.

CHAMBERLAND, Roger, « Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine », *Recherches sociographiques*, vol. XXXIII, n° 2, 1992, p. 277-298.

[COLLECTIF], «Définitions», *Internationale situationniste*, no. 1, juin 1958, p. 13.

[COLLECTIF], *Dada. Zürich-Paris, 1916-1922*, Paris, Jean-Michel Place, coll. «Collection des réimpressions des revues d'avant-garde no. 20», 1981, 253 pages.

DACHY, Marc, *Chronique Dada*, Paris, Hazan, 2005, 575 pages.

DEBORD, Guy, «La société du spectacle», *Œuvres*, Paris, Gallimard, coll. «Quarto», p. 765-873.

de DUVE, Thierry, «La performance hic et nunc», dans Chantal Pontbriand [dir.], *Performance, text(e)s & documents*, Actes du colloque «Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme», Montréal, Parachute, 1981, p. 18-27.

DENIS, Jérôme, «Préface : Les nouveaux visages de la performativité», dossier «Performativité. Relectures et usages d'une notion frontière», *Études de communication*, no. 29, 2006, p. 8-24.

DONGUY, Jacques, Chantal GAUDREAUULT et Richard MARTEL [dir.], *Robert Filliou. L'art est ce qui rend la vie plus intéressante que l'art*, Québec, Éditions Intervention, 2003, 69 pages.

DONGUY, Jacques, *Poésies expérimentales. Zone numérique (1953-2007)*, Dijon, Les presses du réel, 2007, 400 pages.

DOUAIRE, Anne [dir.], *Oralités subversives*, Rennes, Presses Universitaires de Rennes, coll. «Plurial», 2004, 209 pages.

DROBNICK, Jim [dir.], *Aural Cultures*, Toronto, YYZ Books, 2004, 288 pages.

DROSTE, Magdalena [dir.], *Bauhaus. 1919-1933*, Köln, Taschen, 1990, 256 pages.

DURAND, Régis, «The Disposition of the Voice», dans BENAMOU, Michel et Charles CARAMELLO [dir.], *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press Inc., coll. «Theories of contemporary culture v. 1», 1977, p. 99-110.

DURAND, Régis, «La performance et les limites de la théâtralité», dans PONTBRIAND, Chantal [éd.], *Performance, text(e)s & documents*, Actes du colloque «Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme», Montréal, Parachute, 1981, p. 48-54.

ECO, Umberto, *L'œuvre ouverte*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Essais», 1979, 314 pages.

FÉRAL, Josette, «*Performance and Theatricality : The Subject Demystified*», *Modern Drama*, 1982, vol. 25, no. 1, p. 170-181.

FEUILLIE, Nicolas [éd.], *Fluxus dixit, volume 1. Une anthologie*, Dijon, Les presses du réel, coll. «L'écart absolu», 283 pages.

FIEDLER, Jeannine et Peter Feierabend [dir.], *Bauhaus*, Köln, Könemann, 2000, 639 pages.

FINNEGAN, Ruth, *Oral Poetry. Its Nature, Significance and Social Context*, Indiana University Press, First Midland Book Edition, 1992, 287 pages.

FINNEGAN, Ruth, *Oral Traditions and the Verbal Arts. A guide to research practices*, New York, Routledge, 1992, 284 pages.

FOLEY, John Miles, *How to Read an Oral Poem*, Chicago, University of Illinois Press, 2002, 257 pages.

FONTANA, Giovanni, «Le futurisme a 100 ans», *Inter. Art actuel*, no. 103, automne 2009, p. 7-15.

GARNIER, Pierre, *Spatialisme et poésie concrète*, Paris, Gallimard, 1968, 202 pages.

GOLDBERG, RoseLee, «Performance : A Hidden History or, The Avant Avant Garde», dans BRONSON, A.A. et GALE, Peggy [dir.], *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, p. 170-175.

GOLDBERG, RoseLee, *La performance. Du futurisme à nos jours*, Paris, Thames & Hudson, coll. «L'univers de l'art», 2001, 232 pages.

GRAY, John [dir.], *Action Art. A bibliography of Artists' Performance from Futurism to Fluxus and Beyond*, Westport, Greenwood Press, 1993, 348 pages.

GROUPE  $\mu$ , «Iconique et plastique, sur un fondement de la rhétorique visuelle» dans *Revue d'esthétique*, no. 1-2, 1979, «Rhétoriques, sémiotiques».

HANNA, Christophe, «Des collages comme tactiques critiques» dans Olivier Quintyn, *Dispositifs/Dislocations*, Romainville, Al Dante/Questions théoriques, coll. «Forbidden Beach», 2007, p. 7-15.

HAUSMANN, Raoul, *Une anthologie poétique*, précédé d'un essai de Isabelle Maunet-Salliet, «RH l'optophonétiste», Marseille, Éditions Al Dante, 2007, 260 pages.

HERR, Sophie, *Geste de la voix et théâtre du corps. Corps et expérimentations vocales à la croisée des pratiques artistiques du XX<sup>e</sup> siècle à nos jours*, Paris, L'Harmattan, coll. «L'art en bref», 2009, 144 pages.

HIGGINS, Dick, «Postmodern Performance : Some Criteria and Common Points» dans BRONSON, A.A. et GALE, Peggy [dir.], *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, p. 176-182.

HOFFMANN, Jens et JONAS, Joan, «De la performance (et autres complications)», *Action*, Paris, Thames & Hudson, coll. «Question d'art», 2005, p. 11-21.

INCE, Kate, «Between the Acts : Orlan, Performance and Performativity», dans BEST, Victoria et COLLIER Peter [éd.], *Powerful Bodies. Performance in French*

*Cultural Studies*, Bern, Peter Lang, coll. «Modern French Identities», 1999, p. 51-69.

KELLY, Debra, *Pierre Albert-Birot. A Poetics in Movement*, Madison, Fairleigh Dickinson University Press, 1997, 440 pages.

KIRBY, Michael, *Happenings: An Illustrated Anthology*, New York, Oxford University Press, 1965, 287 pages.

LABELLE-ROJOUX, Arnaud, *L'acte pour l'art*, Paris, Les Éditeurs Évidant, coll. «Le Dit», 1988, 320 pages.

LA CHANCE, Michaël et Richard MARTEL [dir.], *Index du performatif*, Québec, Éditions Intervention, 2013, 35 pages.

LAMOUREUX, Ève, *Art et politique. Nouvelles formes d'engagement artistique au Québec*, Montréal, Éditions Écosociété, coll. «Théorie», 2009, 269 pages.

LAROCHELLE, Marie-Hélène, *Poétique de l'invective romanesque. L'invectif chez Louis-Ferdinand Céline et Réjean Ducharme*, Montréal, XYZ Éditeurs, coll. «Théorie et littérature», 2008, 224 pages.

LEBEL, Jean-Jacques, *Poésie directe des Happenings à Polyphonix. Entretiens avec Arnaud Labelle-Rojoux et quelques documents*, Opus International Édition, Paris, 1994, 173 pages.

LEBON, Laurent [dir.], *Dada*, Paris, Centre Georges-Pompidou, 2005, 1014 pages.

LISTA, Giovanni, *Futurisme. Manifestes, documents, proclamations*, Lausanne, L'Âge d'Homme, coll. «Avant-gardes», 1973, 450 pages.

LUSSAC, Olivier, *Happening & Fluxus. Polyexpressivité et pratique concrète des arts*, Paris, L'Harmattan, coll. «Arts & Sciences de l'art», 2004, 303 pages.

MADISON, D. Soyini et Judith HAMERA [dir.], *The Sage Handbook of Performance Studies*, Thousand Oaks, Sage Publications, 2005, 584 pages.

MARTEL, Richard [dir.], *Art Action. 1958-1998*, Québec, Éditions Intervention, 2001, 499 pages.

MARTEL, Richard, *Art – Action*, Dijon, Les presses du réel, coll. «L'écart absolu», 2005, 175 pages.

McCAFFERY, Steve, «Language Writing : from Productive to Libidinal Economy», dans *North of Intention. Critical Writings 1973-1986*, 2<sup>nd</sup> Edition, New York, Roof Books, 2000, p. 143-158.

MIDDLETON, Peter, *Distant reading. Performance, Readership, and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, University of Alabama Press, 2005, 241 pages.

MIDDLETON, Peter, «How to Read a Reading of a Written Poem», *Oral Tradition*, 2005, vol. 20, no. 1, p. 7-24

MORRIS, Adalaide [dir.], *Sound States. Innovative Poetics and Acoustical Technologies*, Chapel Hill and London, The University of North Carolina Press, 1997, 349 pages.

O'DELL, Kathy, *Contract with the Skin. Masochism, Performance Art and the 1970's*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1998, 129 pages.

OLIVER, Douglas, *Poetry and Narrative in Performance*, New York, St. Martin's Press, 1989, 189 pages.

PARKER, Andrew et Eve KOSOFKY SEDGWICK [dir.], *Performativity and Performance*, New York & London, Routledge, coll. «Essays from the English Institute», 1995, 239 pages.

PELZER, Birgit, «La performance ou l'intégrale des équivoques», dans Chantal Pontbriand [dir.], *Performance, text(e)s & documents*, Actes du colloque «Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme», Montréal, Parachute, 1981, p. 28-31.

PONTBRIAND, Chantal, «Introduction : Notion(s) de performance», dans BRONSON, A.A. et GALE, Peggy [éd.], *Performance by Artists*, Toronto, Art Metropole, p. 9-24.

PONTBRIAND, Chantal [éd.], *Performance, text(e)s & documents*, Actes du colloque «Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme», Montréal, Parachute, 1981, p. 6-9.

QUINTYN, Olivier, *Dispositifs/Dislocations*, Romainville, Al Dante/Questions théoriques, coll. «Forbidden Beach», 2007, 144 p.

ROTHENBERG, Jerome, «New Models, New Visions : Some Notes Toward a Poetics of Performance» dans BENAMOU, Michel et Charles CARMELLO [dir.],

*Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press Inc., coll. «Theories of contemporary culture v. 1», 1977, p. 11-17.

SCHECHNER, Richard, *Performance studies. An introduction*, 2<sup>nd</sup> Edition, New York & London, Routledge, 2002, 351 pages.

SCHECHNER, Richard, *Performance Theory*, 2<sup>nd</sup> Edition, New York & London, Routledge, 2003, 407 pages.

SERS, Philippe, *Sur Dada. Essai sur l'expérience dadaïste de l'image*, Nîmes, Éditions Jacqueline Chambon, 1997, 232 pages.

TURNER, Victor, «Frame, Flow and Reflection: Ritual and Drama as Public Liminality» dans BENAMOU, Michel et Charles CARAMELLO [dir.], *Performance in Postmodern Culture*, Madison, Coda Press Inc., coll. «Theories of contemporary culture v. 1», 1977, p. 33-55.

TURNER, Victor, «Are There Universals of Performance in Myth, Ritual, and Drama?», *Anthropology of Experience*, Tucson, University of Arizona, 1985, p. 291-301.

TURNER, Victor, *The Anthropology of Performance*, avec une préface de Richard Schechner, New York, Performing Arts Journal Publications, 1986, 185 pages.

WHEELER, Lesley, *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920's to the Present*, Ithaca and London, Cornell University Press, 2008, 235 pages.

ZUMTHOR, Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1983, 313 pages.