Document généré le 13 juil. 2025 11:30

Liaison

Du grammophone au livre hybride
La voix des poètes

François Paré

Numéro 129, 2005

Littérature pancanadienne 2005

URI : https://id.erudit.org/iderudit/41414ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Les Éditions l'Interligne

ISSN

0227-227X (imprimé)
1923-2381 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Paré, F. (2005). Du grammophone au livre hybride : la voix des poètes. *Liaison*, (129), 64–67.

Tous droits réservés © Les Éditions l'Interligne, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Du grammophone au livre hybride

La voix des poètes

François Paré

Longtemps, on a préservé sur de vieux 33 tours éraillés la voix des écrivains célèbres. À l'université où je travaille, des enregistrements sur bobines que nous n'arrivons pas à jeter contiennent des choix de textes récités par leurs auteurs : les poèmes à Elsa de Louis Aragon, les *Paroles* de Jacques Prévert, les voyages d'Alain Grandbois, le soleil décapité de Guillaume Apollinaire, les versets grandiloquents de Saint-John Perse ou de Paul Claudel. Malgré la poussière accumulée, ces documents illustrent hors de tout doute la fascination suscitée par les nouvelles capacités de préservation et de diffusion de la voix humaine dès le milieu du XXe siècle. Longtemps, on s'est donc empressé de capter la voix des poètes avant qu'elle ne s'éteigne et ne soit emportée dans la mort.

Patrice Desbiens

Des voix contre l'absence

L'écriture manuscrite ou imprimée avait pourtant semblé facile à répertorier et à garder dans les pages d'un livre et dans ces vastes monuments qu'étaient les bibliothèques. Pourquoi alors avions-nous tant besoin de la voix des écrivains ? En réalité, le livre et la bibliothèque apparaissaient comme des tombeaux où s'effaçait la présence vivante des écrivains. Cette présence, l'enregistrement sonore semblait la restituer dans sa belle proximité, comme si le poète était encore un récitant parmi nous, comme s'il s'adressait à nous personnellement, protégé de la mort par la machine à répéter infiniment sa voix.

Plus tard, la collecte de la voix prendrait dans nos sociétés d'autres formes plus intentionnelles. De nombreux poètes seraient l'objet d'enregistrements chantés ou scandés par des « diseurs ». D'autres interviendraient eux-mêmes dans la production des documents sonores de façon à rejoindre un public plus diversifié ou à rendre compte de la nature transitoire de la communication poétique. Le recours à l'oralité, sur scène et sur enregistrement, deviendrait un mouvement poétique très important en Amérique comme en Europe.

Au Canada francophone, la production des « Cuisines de la poésie », au milieu des années 1970 dans la région de Sudbury, et les récitals des « Nuits de la poésie », à Montréal et à Moncton, appartiennent à une esthétique transnationale de la voix (de la *vocifération*) qui visait à faire du poète un intervenant vivant dans sa communauté, un *porte-parole* au sens fort. Ce mouvement s'est étalé sur une douzaine d'années qui ont marqué les cultures franco-ontarienne et acadienne. Le récital poétique *Cris et blues*, conçu par Jean Marc Dalpé, constitue en 1994 à la fois le sommet et la clôture de ce mouvement.

Il est important de se rappeler que, dès 1980, les enregistrements sur cassettes des œuvres de Patrice Desbiens, de Robert Dickson ou de Michel Vallières, s'ils s'inscrivaient pleinement dans l'histoire littéraire de l'Ontario français, répondaient à des impératifs ressentis partout dans le monde occidental. Porteur des reven-

Photo : Gilles Bérubé

dications de toute une société, campé dans sa position de marginal, le poète cherchait ainsi à renverser l'autorité du livre imprimé et sa place obligée dans la culture. L'oralité n'était d'ailleurs pas du même ordre que l'éphémère, puisque les poètes tenaient à ce que leurs voix soient préservées par l'enregistrement sonore.

Du même souffle, la poésie orale, très enracinée dans le présent de son élocution, s'adressait à une société minoritaire largement étrangère au livre imprimé. Au Québec, les nuits de la poésie avaient une double fonction, celle de faire valoir la littérature sur la place publique et celle, sans doute plus importante encore, de renverser les structures d'oppression qui formaient le noyau de l'écrit. Des poètes québécois comme Josée Yvon et Lucien Francoeur œuvraient dans la foulée des chanteurs rock et des artistes de la contre-culture. En Ontario français, il n'est pas étonnant qu'au tournant des années 1970 certains poètes sudburois aient cherché l'orbite du théâtre et de la chanson, dans la mesure où tous, poètes, comédiens et chanteurs, visaient à renverser un héritage du silence que l'écriture, par sa censure implicite de la voix, ne pouvait guère corriger.

Marc LeMyre

Le livre hybride

Cette poésie de la voix se poursuit-elle au-delà des années 1980, au moment où la fonction identitaire de la littérature s'affaiblit considérablement et où les maisons d'édition, tant au Québec qu'au Canada francophone, occupent une place centrale dans l'institution culturelle ? En Ontario français, l'enthousiasme suscité par les premiers enregistrements de lectures publiques s'estompe assez rapidement. L'hybridité de l'objet sonore inquiète. Et les poètes, il faut bien l'admettre, ne sont pas tous habiles à donner voix et intensité à leur écriture. Certaines récitations ennuient mortellement et font rêver au silence discret de l'écriture.

Coincé entre le marteau et l'enclume, le récitant ne trouve plus à se positionner de manière acceptable dans la circulation des œuvres, car il n'est ni chanteur ni écrivain au sens fort. Il est vrai que sa voix reste l'emblème d'une protestation, l'épreuve de sa présence vivante en marge du livre. Mais l'enregistrement n'est pas essentiel, surplus aussi riche de significations qu'aléatoire. C'est ainsi que les cassettes des « Cuisines de la poésie » deviendraient à leur tour des documents d'archives. Pour ma part, je les garde précieusement dans un petit coffret que j'ai acheté à cet effet. Mais il faut dire que je ne les écoute plus jamais, à preuve que leur efficacité médiatique et leur nécessité artistique, trop ponctuelle, se sont vite évaporées.

L'histoire s'arrêterait là s'il n'y avait eu, depuis cinq ou six ans, une certaine résurgence de la poésie vocale. C'est le travail de Marc LeMyre qui a permis de reprendre le fil de l'oralité dans le contexte franco-ontarien. Dans l'enregistrement sur CD intitulé *Gaga pour ton zoom* (Prise de parole, 2003), le poète dirige tous les aspects de la production du document oral. En dépit de la contribution de Dominique Saint-Pierre à la composition et à l'interprétation musicale, on sent parfaitement que texte et musique lui appartiennent. En fait, de nombreux textes, tels « Y pleut » et « Souvent la nuit », ont été taillés sur mesure pour s'intégrer à la phrase musicale. L'enregistrement se

Photo : A.M. Lepil

rapproche du rap, dont il reproduit parfois le goût pour les dialogues et le caractère répétitif de la « performance ».

Le travail de LeMyre renouvelle donc largement la poésie vocale en Ontario français. Dans cette œuvre dynamique, nourrie par le spectacle des mots prononcés et scandés, le poète ne se contente pas de lire ses textes à haute voix, comme si cette vocalisation était simplement une valeur ajoutée. Au contraire, LeMyre privilégie l'intermodalité de la musique et du texte, au point où il arrive assez souvent que le texte sacrifie sa part d'intelligibilité au profit de la pure sonorité. Le cadre de « ...gaga pour ton zoom » n'est plus la « cuisine » étroite d'une soirée entre amis, comme autrefois ; il s'élargit au public en salle et à la radio et permet sa représentation professionnelle sur scène.

Michel Dallaire

Avant l'enregistrement produit par LeMyre en 2003, il est vrai que Michel Dallaire avait publié un livre-disque audionumérique intitulé (*le pays intime)* (Prise de parole et CBON-Radio-Canada, 2000). Cette œuvre originale sur le plan du texte correspondait néanmoins à la transcription sur support sonore d'une lecture radiophonique. Dallaire cherchait à rendre compte de l'interaction entre la trame musicale et la voix, mais on sentait une certaine dislocation, comme si les deux modes n'arrivaient pas à dialoguer. La musique semblait condamnée à ne servir que d'arrière-plan.

Dans un ouvrage plus récent, intitulé *à l'écart du troupeau* (L'Interligne, 2003), le poète expérimente davantage, avec les formes d'expression à sa disposition. Il instaure un décalage perceptible entre le récital sur support sonore et le texte publié. Il y a des lieux de résistance. Ainsi, des formes graphiques excentriques, comme des dessins sur la page, ne pourront être reproduites par la voix du poète. À l'inverse, l'intensité croissante de l'interprétation vocale ne sera pas rendue explicite par la graphie. Seule la voix exprime l'urgence de la quête évoquée et la fatigue existentielle du narrateur, « insomniaque épuisé » cherchant le sens de sa vie sur les routes du Nord ontarien.

La lenteur du langage

Récemment, les Éditions Prise de parole reprenaient en format livre-CD un segment du recueil *Un pépin de pomme sur un poêle à bois* de Patrice Desbiens. *Grosse guitare rouge* est en fait un texte

« La voix des poètes n'est donc pas univoque. Elle s'affirme plus intensément lorsqu'elle met en œuvre une corde raide entre la musique, le texte vocalisé et le support graphique. De telles expériences dépassent largement les impératifs mimétiques qui animaient les poètes québécois et franco-ontariens de la première heure, car elles interrogent la littérature comme un nœud de tensions formelles en constant dialogue. L'hybridité des modes d'expression du poème devient alors un commentaire en ses possibilités de signification. »

minimaliste dans lequel le narrateur, désabusé, s'adresse à une femme hypothétique, sa « belle rebelle », dont il recense avec dérision les traits anatomiques. Cette œuvre se prête assez bien à la lecture à haute voix, mais l'absence totale d'émotion qui y règne rend difficile une interprétation intéressante par le seul support de la voix. En dépit de la beauté sereine des arrangements de René Lussier, l'enregistrement de Desbiens servira avant tout de document excédentaire, tant la lenteur de la voix du poète n'arrive plus à donner vie au texte, à le sortir de son écriture dérisoire. Bien qu'elle fasse partie de la même collection de livres-CD chez Prise de parole, cette dernière production poétique, s'éloignant de la magie des œuvres de LeMyre et de Dallaire, nous ramène plutôt aux fonctions archivales de l'enregistrement sonore.

La voix des poètes n'est donc pas univoque. Elle s'affirme plus intensément lorsqu'elle met en œuvre une corde raide entre la musique, le texte vocalisé et le support graphique. De telles expériences dépassent largement les impératifs mimétiques qui animaient les poètes québécois et franco-ontariens de la première heure, car elles interrogent la littérature comme un nœud de tensions formelles en constant dialogue. L'hybridité des modes d'expression du poème devient alors un commentaire en ses possibilités de signification. ■

François Paré est professeur titulaire et directeur du Département d'études françaises de l'Université de Waterloo. Son prochain ouvrage, Le fantasme d'Escanaba, *paraîtra cet automne chez Nota bene à Québec.*