

Guillaume BELLEHUMEUR
Département de langue et littérature françaises, Université McGill
guillaume.bellehumeur@mail.mcgill.ca

Parole de buveur: voix et musique dans les écrits de Patrick Straram

j'aurais aimé dire ces trains au long desquels ma vie se musique et s'image¹

Patrick Straram, sans doute le plus québécois des auteurs français, se considère lui-même plutôt comme « animateur culturel² » qu'auteur, plutôt comme apatride que Français ou Québécois. À ce double titre, sa contribution aux milieux intellectuels autour desquels il gravite est importante. Ainsi, durant les 30 années pendant lesquelles il occupe une place de choix dans le milieu culturel et contre-culturel québécois, il publie plusieurs livres, écrit les dialogues d'un film³, est acteur dans deux autres, anime plusieurs émissions de radio, tient d'innombrables et souvent éphémères chroniques dans pratiquement toutes les revues et journaux de la province, fonde un centre dédié au cinéma d'avant-garde⁴, anime des soirées de poésie, et lutte pour l'indépendance politique du Québec. Sa pratique d'écriture est sans aucun doute tributaire de cette activité multiple et de tous ces lieux où il prend la parole. En effet, Straram lie, tout au long de sa vie, sa pratique de l'écriture à sa voix, qu'il tente de faire retentir sur toutes les tribunes.

À première vue on peut donc parler, dans son cas, d'une certaine forme de « poésie orale », telle que la définit Paul Zumthor⁵. La voix de Straram est résolument

¹ Patrick Straram le Bison ravi, *Quatre quatuors en train qu'amour advienne*, Montréal, Éditions du Noroît, 1984, p. 73. Patrick Straram ajoute à son nom « Bison ravi », anagramme de Boris Vian, comme lui grand amateur de jazz, en 1970. Il signe toutes ses œuvres ultérieures de ce nom, et c'est pourquoi écrivons son nom ainsi lorsque nous citons ses textes parus après cette date.

² « Je veux d'abord et avant tout être un animateur culturel ». Patrick Straram, Format 30, émission de radio diffusée le 11 juin 1971, 7:10, consultée au Centre d'archives Gaston Miron.

³ Jean-Paul Bernier, *La terre à boire*, long métrage, 1964, 73 min.

⁴ Avec l'aide de Jean-Paul Ostiguy, il fonde le cinéma de l'Élysée, premier lieu où on projette des films de l'avant-garde en sol québécois.

⁵ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, 263 p.

ancrée dans sa communauté et cherche à le rapprocher des autres; comme l'écrit Zumthor, « [r]adicalement sociale autant qu'individuelle, la voix signale la manière dont l'homme se situe dans le monde et à l'égard de l'autre¹. » Toutefois, puisque la conception de Zumthor est récalcitrante face à une oralité qui découle d'un texte préalablement écrit, nous la précisons par celle de « poésie en voix », développée par Pascal Brissette. Brissette affirme que cette expression « permet de distinguer la chose transmise (la poésie) de son mode de transmission (la voix) et ne suppose pas que la performance occasionnelle ou ponctuelle du poème l'arrache (complètement) à la tradition littéraire dans laquelle il s'est d'abord inscrit². » Nous insisterons sur le fait que la poésie de Straram, ou son « écriture », comme il préfère l'appeler, ne s'extirpe pas complètement de la tradition littéraire, mais qu'elle en subvertit certains aspects afin de permettre de mieux communiquer sa pensée. Il s'agira en outre de montrer que, par son écriture fortement marquée par l'oralité et la musique, il essaie, tout au long de son parcours nord-américain, de communiquer sa subjectivité à ses semblables, et de recréer la communauté des cafés parisiens, qui a marqué sa jeunesse et où, pour citer Straram, les gens « parlent pour s'entendre³ ». Nous montrerons également qu'il joue de la relation entre écrit et oralité afin de créer une forme d'expression qui puisse lui permettre de se dire, et de dire ses propres contradictions. C'est de cette dialectique de la voix dont nous traiterons principalement ici; nous verrons que, chez Straram, la volonté de dire ses écrits participe d'une tentative de rapprochement social qui, paradoxalement, par sa forme inorthodoxe, empêche sa bonne réception et la communication réciproque.

Patrick Straram, de Paris à Montréal

Puisqu'il est aujourd'hui presque complètement oublié de l'institution littéraire québécoise⁴, et qu'il est encore plus inconnu en France, nous nous permettons de brosser

¹ *Ibid.*, p. 31.

² Pascal Brissette et Will Straw, « Poètes et poésies en voix au Québec (XXe-XXIe siècles), *Voix et Images*, vol. 40, n° 2, hiver 2015, p. 12.

³ Straram, *Bribes I*, *op. cit.*, p. 48.

⁴ On ne lui consacre par exemple que 20 lignes – incluant une citation d'un de ses livres – dans le grand ouvrage d'histoire de la littérature québécoise. Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal compact, 2010 [2007], p. 488.

un portrait très succinct de ce passeur culturel au carrefour de toutes les contestations. Straram naît à Paris le 12 janvier 1934, près du Vélodrome d'hiver¹. Ses quinze premières années sont assez mal connues; mis à part ce qu'il en dit lui-même dans quelques entrevues ou, surtout, ce qu'il en écrit dans son œuvre à haute teneur autobiographique², la part de spéculation est importante, puisque Straram se contredit parfois lui-même d'un témoignage à l'autre. Son grand-père Walther, chef d'orchestre plutôt connu, semble avoir joué un rôle important en ce qui a trait à la place que prend la musique dans la vie de Straram; outre son oncle et sa tante, il est le seul membre de sa famille dont il fait mention à plusieurs reprises dans ses écrits³. Rapidement, le jeune Straram quitte le domicile familial pour se retrouver, vers quatorze ou quinze ans, à vivre un pied dans la rue, l'autre dans le grenier de sa tante. C'est semble-t-il durant ces années qu'il s'initie à la lecture et qu'il se forme lui-même intellectuellement, fréquentant les cinémas et les cafés « existentialistes⁴ ».

Alors qu'il n'est âgé que de dix-huit ans et qu'il erre dans les rues de Paris, Straram fait deux rencontres déterminantes: au détour d'un bar de Saint-Germain-des-Prés, il se lie d'amitié tout d'abord avec Ivan Chtcheglov et, ensuite, avec Guy Debord. Entre 1952 et 1954, il participe avec eux à l'Internationale lettriste, mouvement qui précède l'Internationale situationniste, nébuleuse artistico-révolutionnaire, parfois considérée comme la « dernière avant-garde⁵ », et qui est surtout connue pour le rôle qu'elle joue pendant Mai 68⁶. Très avide des discussions bien arrosées et enfumées dans les cafés, Straram et ses camarades y passent la majeure partie de leur temps – lorsqu'ils ne dérivent pas dans Paris. Straram s'essaie aussi pour la première fois à l'écriture,

¹ Sur le parcours biographique de Straram, voir principalement Jean-Gaétan Séguin, *Patrick Straram ou Le Bison ravi. Entretien*, Montréal, Guernica, 1991, 47 p.

² Ses livres les plus représentatifs à cet égard sont *Irish coffees au no name bar & vin rouge valley of the moon*, Montréal, Éditions de l'Hexagone/l'Obscène nyctalope, 1972, 252 p., et *Bribes 1. Pré-textes et lectures*. Montréal, Éditions de l'Aurore, 1975, 149 p.

³ Walther Straram est décédé un an avant la naissance de Patrick Straram, mais à lire ce que Straram raconte à Jean-Gaétan Séguin, on comprend que le grand-père est une espèce de figure « mythique » dans la famille. Voir Séguin, *op. cit.*, p. 11-12.

⁴ *Ibid.*, p. 16-17.

⁵ Gianfranco Marelli, *La dernière Internationale. Les situationnistes au-delà de l'art et de la politique*, Cabris, Sulliver, 2000, 140 p.

⁶ Pascal Dumontier. *Les situationnistes et Mai 68*, Paris, Ivrea, 1995, 307 p.

griffonnant quelques textes sur sa vie de bohème dans Saint-Germain-des-Prés, qu’aucun éditeur n’accepte, à ce moment, de publier¹.

En 1954, il fuit le service militaire au début de la guerre d’Algérie, et trouve refuge en Colombie-Britannique, dans l’ouest du Canada, où il passe quatre ans à occuper plusieurs emplois liés à l’industrie forestière. Il écrit toujours, mais tous les textes de cette époque sont encore inédits, puisqu’il n’arrive pas à les publier à ce moment². Ayant appris l’existence d’une province francophone au Canada, il quitte l’ouest pour aller s’établir à Montréal, en 1958, où il reste jusqu’à la fin de sa vie – à l’exception d’un petit intermède californien entre 1968 et 1970. Il fait vivre une parole critique dans plusieurs revues, plus souvent qu’autrement pour une courte période, puisqu’il finit presque inmanquablement par antagoniser des membres de la rédaction. Reste que Straram, qui bénéficie de nombreuses quoiqu’éphémères tribunes, autant dans la presse écrite qu’à la radio, est sans doute l’un des intellectuels les plus originaux et radicaux du Québec des décennies 1960 et 1970.

Malgré le fait qu’il soit aujourd’hui relégué aux oubliettes des institutions littéraires et universitaires québécoises, Straram est à l’époque considéré comme un mentor par des auteurs comme Paul Chamberland et Louis Geoffroy, et est très lié au cinéaste Gilles Groulx, pour ne nommer que quelques personnes sur lesquelles il exerce une influence marquée³. L’auteur Jacques Godbout décrit sans doute le mieux son omniprésence, entre 1960 et 1980:

[f]ut une époque où Patrick Straram, comme Dieu le Père, était partout. Vous pouviez le rencontrer à la Taverne Royal, à l’Association, au détour d’une ruelle, avec Pierre E. Trudeau qui le premier le reçut au Québec, dans le hall de l’Élysée qu’il animait, au détour

¹ Le récit de ses années passées dans l’Internationale lettriste, à Paris, ne sera publié qu’après sa mort. Et encore, il ne s’agit que d’une reconstitution à partir de fragments retrouvés dans ses archives, qui a fait l’objet d’une publication en 2006: Patrick Straram, *Les bouteilles se couchent*, Paris, Allia, 2006, 139 p.

² La seule exception est son roman *La faim de l’énigme*, commencé en Colombie-Britannique en 1956, mais achevé et publié bien plus tard, en 1975, au Québec. Patrick Straram le Bison ravi, *La faim de l’énigme*, Montréal, L’Aurore, 1975, 170 p.

³ C’est notamment lui qui les initie aux pratiques situationnistes. Voir à cet effet l’abondante correspondance de Straram, MSS 391, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, Montréal.

d'un film qu'il expliquait, à boire avec Gilles Groulx Chez Tavan, à chanter les louanges de Pauline Julien aux Français de passage, à dire le Jazz à Radio-Canada, il était à lui seul notre rive gauche parisienne, situationniste [sic] dans un groupe qui n'avait pas encore lu Lefebvre ou Marx, publiant ses monologues dans toutes les revues, de la *Poubelle* au *Hobo-Journal* [sic] en passant par *Parti Pris*, *Presqu'Amérique* et même *Liberté*.¹

Straram est ainsi, pendant cette période, très présent dans le milieu artistique québécois, participant notamment du dynamisme du mouvement contre-culturel. Astre central de la « constellation du Bison ravi² », il n'est pas surprenant que, en 1973, il soit évoqué comme pilier de la contre-culture québécoise dans *Hobo Québec*, qui lui consacre un long numéro spécial³. Il figure également parmi les quatre pionniers de l'underground québécois selon Yves Robillard, dans un ouvrage publié la même année⁴.

Si Straram est à cette époque partout, et qu'il publie ses écrits à toutes les enseignes, il saisit également toutes les occasions pour *dire* sa poésie. Grand communicateur toujours à la recherche d'un *Gesamtkunstwerk*, la seule dimension écrite de sa production ne lui paraît pas suffire. Ses écrits sont ainsi le plus souvent composés de mots et d'images, en plus d'être le plus souvent parlés en public, sinon à la radio. Véritable flot de paroles, guidées parfois par le rythme d'une musique, imaginaire ou non, dont la cadence et les répétitions guident la lecture, son écriture nécessite une scansion à haute voix, toujours dans un environnement propice aux rencontres et aux interactions sociales. Pour Straram, dire et scander son écriture représente une tentative de communiquer avec ses semblables, de se rapprocher d'eux. Nous tenterons de cerner comment cette tentative se manifeste à travers l'étude de quelques-uns de ses écrits et de certains entretiens radiophoniques.

¹ Jacques Godbout, « Les livres: la tête et le cœur », *Maclean*, vol. 13, juillet 1973, p. 46.

² Nous empruntons cette expression à Claude Gonthier, « Patrick Straram ou la constellation du Bison ravi », *Voix et Images*, vol. XIII, n° 3, 1988, p. 436-458.

³ *Hobo Québec*, spécial Straram, n° 9-11, octobre-novembre 1973, 62 p.

⁴ Yves Robillard, *Québec underground*, tome I, Montréal, Médiart, 1973, p. 77-90.

L'écriture de Patrick Straram, un rythme décousu

Très marquée par la musique, en particulier le jazz des Coltrane, Monk, Parker et autres Duke Ellington, l'écriture de Straram est souvent décousue, et est caractérisée par la déconstruction des codes propres aux pratiques usuelles de cette discipline. Selon Jean-Marie Apostolidès, il ne fait aucun doute que le jazz joue un rôle important dans les écrits de Straram: « Il rêvait d'inventer une écriture inspirée de la musique de jazz, jouant à plein de la reprise et de la variation¹. » Ses phrases sont ainsi souvent coupées et tronquées, et des mots et expressions se répètent sans cesse, battant le (non) rythme de la lecture. Ce style quelque peu hermétique lui vaut par ailleurs de nombreuses critiques, notamment de lecteurs de la revue socialiste à laquelle il collabore pendant les années 1960, *Parti pris*². Son style trop personnel déplait à la frange plus radicalement marxiste de son lectorat. La revue *Chroniques*, très près des mouvements ouvriers, reproche également à Straram son romantisme et son individualisme³. Qu'à cela ne tienne, Straram ne change jamais sa manière d'écrire; il lie toujours sa vie quotidienne à ses cris de révolte. Encore en 1984, il écrit de la même manière qu'en 1958, à son arrivée au Québec, et se montre conscient de pratiquer un style qui relève de la répétition: « En train de boire du café noir et du vin rouge en train, je lis les variations qu'on peut composer avec le mot train. / Tout ce que j'écris est toujours variations, à l'intérieur d'une poésie / journal comme un almanach⁴. »

Cette répétition des mêmes éléments, pendant plus de 25 ans, d'un livre à l'autre, d'une performance à l'autre, lui est sans cesse reprochée. Commentant ce fait, Pierre Goupil, un ami de Straram, déplore que lorsque les gens le lisent ou l'écoutent, ils ne se

¹ Jean-Marie Apostolidès et Boris Donné, « Notice pour un roman à inventer » in Patrick Straram, *Les bouteilles se couchent*, *op.cit.*, p. 109.

² Straram y collabore pendant quelques années, entre 1963 et 1965. *Parti pris* se propose de participer à l'éveil de la conscience révolutionnaire québécoise, dans l'optique de la création d'un État socialiste indépendant du Canada. Voir *Parti pris, une anthologie*, Montréal, Lux, 2013, 367 p.

³ Sur la relation entre Straram et la gauche marxiste québécoise, voir Sylvano Santini, « La bâtardise de Patrick Straram. La gauche culturelle au Québec dans les années 1970 et ses suites », *Globe: revue internationale d'études québécoises*, vol. 14, n° 1, 2001, p. 53-75. Notons qu'ironiquement, Straram a grandement contribué à *Chroniques*, avant qu'elle ne s'attaque à lui.

⁴ Straram, *Quatre quatuors en train qu'amour advienne*, *op. cit.*, pp. 78-79.

demandent jamais « qu'est-ce qu'il répète, comment il le répète, pourquoi il le répète¹ ». Ces répétitions, ou plutôt ces variations autour d'un même thème, relèvent évidemment de la conception très musicale et jazz de l'écriture de Straram. Cette méthode est celle qui lui convient le mieux pour marteler sa conception de la révolution, née à Saint-Germain-des-Prés auprès des lettristes, cultivée dans le Montréal en ébullition des années 1960, et agrémentée d'un soupçon de contre-culture californienne. Il s'agit pour lui de « crier toujours, tous les jours, depuis la naissance². » L'une des particularités de l'écriture de Straram est ainsi de communiquer une pensée très théorique et radicale, fortement teintée des penseurs du renouveau marxiste (Georg Lukács, Henri Lefebvre), par le biais d'une écriture complètement décousue, où la forme occupe une importance capitale. On pourrait presque désigner le travail de Straram de jazz politico-littéraire.

La proximité entre le jazz et l'écriture straramienne s'explique également par le statut de ceux qui les pratiquent. Pour Straram, ce style musical est associé au combat des Noirs étatsuniens, duquel il est solidaire, et dans lequel il reconnaît certains aspects du combat qu'il mène lui-même, dans une moindre mesure, au Québec³. Cette revendication du jazz comme instrument de subversion des codes en vigueur s'inscrit, à l'image de sa fascination pour les tribus autochtones d'Amérique, dans un imaginaire de résistance anti-coloniale. Ses écritures doivent ainsi se distinguer des formes reconnues par les institutions. Il s'agit pour lui non pas de rejeter complètement les pratiques artistiques occidentales – il est un grand amateur de cinéma et de littérature – mais de leur incorporer des éléments qui leurs sont étrangers afin de les questionner, de les rendre plus aptes à exprimer sa révolte et sa subjectivité. L'ajout de dimensions orale et musicale à son écriture participe de cette posture résistante, qu'il cherche à partager, à propager.

¹ Jean-Gaétan Séguin, *Mourir en vie*, film documentaire, ensemble du tournage, 1988, 540 minutes, visionné du 22 au 25 juin 2017 aux archives de la Cinémathèque québécoise, 1^{ère} cassette.

² *Idem*.

³ Voir à cet effet le livre de Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal, Typo, 1994 [1968], 480 p.

Straram affirme en entrevue que toutes ses « écritures sont faites comme on écrit de la musique¹ ». Ce fort lien entre la musique et l'écriture a non seulement une influence sur sa propre pratique, mais elle configure aussi sa vision de ce qu'est véritablement l'acte d'écrire. Les liens qui unissent l'écriture à la parole et à la musique apparaissent comme faisant partie de la conception éminemment pluridisciplinaire de Straram quant aux arts. Comme nous l'avons écrit un peu plus haut, celui-ci ne se considère pas comme un auteur, un poète, ou même un artiste, mais plutôt comme une entité englobant toutes ces dénominations. De même, son œuvre, qu'elle soit écrite ou parlée, relève des mêmes mécanismes et, plus important encore, l'une et l'autre facettes se renvoient la balle dans un jeu d'aller-retour. Comme ses anciens camarades lettristes devenus situationnistes, il est contre la « séparation² » et prône plutôt les relations dialectiques:

Je n'ai qu'une chose à dire, répéter inlassablement, "réciter" en un sens, en questionnant: on vit l'analyse/critique qu'on en fait, en pratique, selon l'information/éducation que fournit la théorie marxiste, sans cesse transformable au fur et à mesure du mouvement faire/être³.

Sa pratique d'écriture suit un rythme décousu, tout comme sa parole semble très marquée par l'écrit; l'une et l'autre s'entremêlent, se répondent et s'opposent à la fois, pour ne faire qu'une. À propos des renvois d'un médium à l'autre, Straram écrit:

Je n'imagine pas d'écritures publiées sans images ou parlées sans musiques [...] Je voudrais que chaque écriture procède d'autres champs et à d'autres champs suggère. Comme le grand projet de Nietzsche était de réussir intégralement l'alliage poésie/philosophie...⁴ »

¹ Entrevue de Patrick Straram à l'émission radiophonique *Les Belles heures*, 31 mai 1984, 11 :52, consultée le 16 février 2016 au Centre d'archives Gaston Miron.

² Guy Debord. *La société du spectacle*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1992 [1967], pp. 13-33.

³ Patrick Straram le Bison ravi, *Questionnement socra/critique*, Montréal, Éditions de l'Aurore, 1974, p. 66.

⁴ Patrick Straram le Bison ravi. *Tea for one/No more tea*, Montréal, Les herbes rouges, 1983, p. 53.

Une écriture qui serait seulement écrite paraît insuffisante à ses yeux. Elle ne s'adresse pas à tous les sens et est donc moins efficace que l'œuvre totale qu'il se propose de mettre en scène. Multiple, celle-ci est selon Straram plus susceptible de lui permettre de relayer ses appels à la révolution, à la camaraderie. L'écriture, même poétique, doit être *utilitaire* tout en ne l'étant pas; elle doit transmettre un *message* tout en restant une pratique esthétique éloignée de tout réalisme-socialiste. C'est sur cette fine ligne que Straram se tient, trouvant l'équilibre dans le déséquilibre, tel un funambule.

Si selon lui « une écriture doit être absolument parlée¹ », sa démarche est toutefois différente de ceux qui essaient de reproduire phonétiquement la parole à l'écrit. Ainsi, il n'écrit pas à la manière de Michel Tremblay, dramaturge québécois qui tente de représenter la langue populaire dans les textes de ses pièces². Il se distingue aussi du lettrisme traditionnel d'Isidore Isou et de ses compagnons, pour qui le plus important est le son produit par la succession de lettres mises unes à la suite de l'autre, sans se soucier du sens (ou du non-sens) des expressions ainsi créées. Pour Straram, grandement influencé par la musique, c'est d'abord et avant tout le rythme qui importe, plus que les mots eux-mêmes. En ce sens, ce n'est pas seulement la sonorité des mots qui est en jeu dans ses textes, mais un rythme créé par leur disposition dans la page, par leur répétition, leur scansion, ou encore par les nombreuses barres obliques, parenthèses ou points de suspension:

un parcourir/habiter de l'homme son vivre et (se) le dire

l'écriture composition (**lyres la ralentie** mot à mot entre sons et couleurs)

ici

¹ Entrevue avec Patrick Straram à l'émission radiophonique *Du monde entier au cœur du monde*, 11 mars 1976, 13:08, consultée au Centre d'archives Gaston Miron.

² Voir sa pièce la plus connue, qui fait scandale à sa création en 1968 parce qu'elle met en scène des femmes dans leur cuisine s'exprimant dans un langage populaire: Michel Tremblay, *Les Belles-Sœurs*, Montréal, Leméac, 2007 [1968], 96 p.

musiques comme peintures aire embrayages de la scripturation des pages où se dessine et ré (rai) sonne ouverture au monde le récit d'être – **faire**¹...

Il semble qu'il s'agit de la forme la plus visible d'oralité dans ses textes; à la seule lecture silencieuse, on a l'impression qu'il n'y a que la lecture à haute voix qui pourra rendre entièrement justice à tel ou tel passage. Ses poèmes peuvent ainsi être vus comme autant de partitions à scander; comme il l'affirme lui-même, il pratique, une « écriture à haute voix ». La dimension sonore de ses écrits ne prend toutefois jamais le dessus sur leur sens; son écriture est à plus d'un chef très théorique, parfois didactique, et souvent pamphlétaire. La valeur de son œuvre se trouve sans doute à la jonction entre l'écrit et l'oral, et dans la manière dont il s'adresse à ses camarades depuis ce lieu de l'entre-deux, qui lui apparaît le seul où il est à son aise, un peu à l'image d'Hector de Saint-Denys Garneau qui écrit: « C'est là sans appui que je me repose². »

Des lieux pour se dire

Straram ne fait donc pas qu'écrire: ses écrits sont faits pour être dits et toutes les occasions sont bonnes pour répandre sa bonne parole. Il lit principalement ses textes dans les tavernes et les bars qu'il fréquente durant des soirées bien arrosées. Il participe aussi à des événements plus « institutionnalisés »; s'il n'est pas présent à la *Nuit de la poésie 1970 – la grande soirée de la poésie dans l'imaginaire collectif québécois*³ – parce qu'il est à ce moment en Californie, il est présent au *Solstice de la poésie québécoise* en 1976⁴, un autre grand rassemblement de poètes québécois qui lisent leurs poèmes pendant deux

¹ Straram, *Questionnement socra/critique*, op. cit., p. 18. En gras dans le texte.

² Hector de Saint-Denys Garneau, « Liminaire », *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2013 [1937], p. 11.

³ Voir le film de Jean-Marc Labrecque et Jean-Pierre Masse, *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, long métrage, Office national du film du Canada, 1970, 110 minutes.

⁴ Il existe par ailleurs à la médiathèque littéraire Gaétan Dostie une captation vidéo de la performance de Straram lors de cet événement. Les mots « Lisez *Chroniques* » (revue qu'il anime, avant d'en être exclu) reviennent sans cesse durant sa lecture comme autant de refrains à son poème.

journées complètes. Ses textes sont écrits en fonction d'une performativité¹, qui s'inscrit dans leur préparation. Dans son écriture même, Straram écrit avoir écrit ses textes en fonction d'une lecture à haute voix. À propos des pages qu'il a rédigées un après-midi de printemps, il écrit par exemple: « Elles sont aussi écrites pour être dites à la "Place aux Poètes" de notre chère Janou St-Denis, la Strada du Québec, le 11 mai 1983, dans le cadre d'une soirée comme j'aime². » L'acte d'écriture est donc déterminé en partie par la lecture orale qui suivra; chez Straram, il y a toujours un texte écrit, mais celui-ci est influencé par sa voix qui se fait entendre jusque sur la page.

Straram ne se contente également pas de lire ses poèmes devant un public de chair et d'os. Grand homme de radio, il est invité en 1979 à lire des poèmes « inédits » en ondes³. Du 26 au 30 mars, il commence chacune de ses lectures par les mêmes mots: « Je suis Patrick Straram le Bison ravi, je dis mon écriture les cinq doigts de la main qui jouent⁴ ». Ces paroles prononcées, il s'exécute pendant qu'une musique jazz joue en arrière-plan. Sa voix est alors réduite au statut d'instrument, au même titre que le saxophone ou la batterie, par exemple. Dans une vidéo captée pendant la préparation de l'une de ces émissions, on l'entend demander à son réalisateur: « il faut que la musique soit quasiment au même niveau que ma voix⁵. » On constate encore ici sa volonté d'entrecroiser écriture, parole et musique. Cette pratique est particulièrement frappante dans *Quatre quatuors en train qu'amour advienne*; au début de chacun des textes de ces quatre « quatuors », il inscrit le titre d'un morceau de jazz devant accompagner le texte, qui compose la trame sonore de ses écrits. Il tente ainsi de communiquer au lecteur l'ambiance l'entourant lors de l'écriture, puisque les morceaux de jazz cités sont ceux que Straram affirme avoir écouté en composant ses textes. C'est dire que, même durant la lecture silencieuse, Straram tient à ce qu'il soit possible de mêler le rythme du jazz à son écriture, qui doit en quelque sorte donner le rythme – ou plutôt, dans le cas du jazz, le

¹ Au sens que lui donne Zumthor, à savoir « l'action complexe par laquelle un message poétique est simultanément perçu, ici et maintenant. » Zumthor, *op. cit.*, p. 32.

² Straram, *Tea for one/no more tea*, *op. cit.*, p. 47.

³ Patrick Straram à l'émission radiophonique *Poésie* du 26 au 30 mars 1979, consultée au Centre d'archives Gaston Miron.

⁴ *Idem.*

⁵ Séguin, *Mourir en vie*, *op. cit.*, 2^e cassette.

briser, ou le brouiller. Marc Vachon ajoute avec à-propos que cette pratique « suggère la possibilité de recréer l'atmosphère sonore de ce "moment" d'écriture pour le lecteur¹. » Straram tente ainsi d'établir, par la musique, une connivence, un dialogue avec son lecteur; même si sa parole n'est pas entendue directement, il donne le plus de clés possible pour que sa voix puisse arriver à sortir du texte.

Enfin, la pratique d'écriture de Patrick Straram ne repose pas que sur ses liens avec la musique et la parole; les lieux où l'écriture se fait et se dit revêt aussi une importance capitale:

Straram intègre l'environnement immédiat (espace de vie quotidien) où se déroulent l'activité et la production culturelles (ex.: description du café/bar dans ses moindres détails). L'espace d'écriture (bureau, bar ou taverne) est incorporé dans le texte par une description de l'environnement physique et de l'activité en cours².

Les lieux de sociabilité que sont les bars et les tavernes deviennent en quelque sorte des extensions de son appartement. « Je vis à l'Asociación Española³ », affirme-t-il à propos d'un de ses bars favoris. Outre cet endroit précis, le lieu où est produite et dite son écriture est intimement lié à sa pratique. Il marque la genèse et l'apogée de sa prise de parole: « L'habiter identité. C'est pourquoi j'ai fait du lieu ce graffiti poème / poème symphonique, dont chaque élément m'avertit d'un agir faisant sens bien au-delà du décoratif, de l'accidentel ou du momentané⁴. » Son « poème symphonique » doit trouver un public, composé de ses camarades qui fréquentent ces mêmes lieux et qui, eux aussi, participent à l'établissement d'une communauté artistique basée sur la poésie et la musique. Les soirées de lecture de poésie de l'Asociación Española sont à cet effet toujours animées musicalement par le Quatuor de Jazz libre du Québec, un groupe de

¹ Marc Vachon. *L'arpenteur de la ville. L'utopie urbaine situationniste et Patrick Straram*, Montréal, Triptyque, 2003, p. 108.

² Vachon, *op. cit.*, p. 108.

³ Entrevue avec Patrick Straram à l'émission radiophonique *Format 30* le 11 juin 1971, 04:03, consultée au Centre d'archives Gaston Miron.

⁴ Straram, *Quatre quatuors en trains qu'amour advienne*, *op. cit.*, p. 100.

Free Jazz qui accompagne la lecture de ceux qui déclament leurs textes sur scène. Les dits et écrits de Straram sont ainsi souvent indissociables des lieux où ils ont été, d'une part, composés, d'autre part, récités, partagés. Dans *Bribes*, une œuvre écrite, Straram donne comme titre à un de ses poèmes « graffiti d'un jour écrit à la taverne Novo Rex pour le dire le soir en Asociación Española¹ ». Souvent, il met en scène son écriture en train de se faire dans les lieux mêmes auxquels il fait référence dans ses poèmes:

taverne Novo Rex
comme tavernes Cherrier le Trappeur la « Veuve » Wilson le Gobelet
sur serviettes de table cuisine canadienne C. Lapointe horoscope
faire cette écriture
l'anecdote-univers
l'objet-histoire²

Le cycle se complète ensuite par la lecture de ces mêmes écritures dans d'autres bars, d'autres cafés, d'autres tavernes. C'est là qu'il cherche, sans relâche, à recréer l'ambiance et la camaraderie des cafés jazz de sa jeunesse. Selon lui, « une écriture n'a de sens que selon son insertion dans une pratique sociale, qui la fait ou non critique³. »

Malgré la forte tendance orale – et musicale – de l'œuvre de Straram, l'acte d'écriture lui-même n'est jamais remis en cause; il n'improvise pas ses lectures publiques, tout comme il ne tente pas de s'adonner à une littérature orale pure, comme par exemple dans les contes transmis oralement dans certaines sociétés. Le texte écrit est partie intégrante de sa pratique, mais le mot clé est bien « partie »; il n'est qu'un instrument dans le groupe de jazz composé de la voix, de la musique, du texte, voire de la corporalité dans la performance, aspect trop peu souvent étudié – sans doute parce qu'il pose plusieurs problèmes méthodologiques. Sa pratique est donc, comme nous l'avons affirmé d'entrée de jeu, une « poésie en voix », puisqu'elle ne dépend pas uniquement de sa performativité, qu'elle suggère toutefois fortement. Tous les aspects de ce que nous

¹ Straram, *Bribes 1*, op. cit., p. 25.

² *Ibid.* p. 32.

³ Straram, *Questionnement socra/critique*, op. cit., p. 189.

nommerions « écriture en voix » participent à la quête de Straram, qui cherche à se dire et à se faire comprendre, à communiquer avec ses semblables dans les lieux qu’il aime fréquenter. S’il écrit et lit ses textes, il lit et écoute toujours les autres, les cite, les commente, leur répond: « Prévert. Ducharme. Gaston Miron. Nommer. Nommer¹. » Un dialogue se crée, comme s’il répondait par une nouvelle note à ses comparses. Straram récite ses écrits pour trouver ses semblables et ouvrir un dialogue. Les soirées de poésie organisées par son cher ami Pedro sont ainsi des moments privilégiés, car l’espace d’un moment les voix s’unissent pour former une communauté, aussi éphémère soit-elle:

le jeudi pour moi depuis des semaines

ça veut dire le soir de dits d’écritures

à l’Asociación Española du cher Pedro

mon cher ami

soirs pour/par tous²

Lier écriture, musique et images apparaît aussi pour Straram comme une forme de résistance aux formes littéraires traditionnelles. Comme nous l’avons affirmé, sa production se veut pluridisciplinaire, et il se défend de s’inscrire dans les genres établis, comme le roman ou l’essai, par exemple. Le mélange des genres et des moyens de communication montre sa volonté de s’approcher d’une œuvre d’art totale, ce qui le marginalise, en quelque sorte. C’est ici l’un des – nombreux – paradoxes de l’écriture à haute voix de Straram; il écrit pour se faire entendre et pour communiquer avec ses semblables, mais la forme même de ses écritures, très teintée d’oralité, éloignée des formes attendues par la majorité, le pousse à l’écart de ceux et celles desquels il souhaite se rapprocher. Mélancolique, il écrit, dans un de ses derniers textes constatant la difficulté de communiquer à travers son œuvre: « et je résiste, soliloquant écriture avec ses musiques et ses images. » Le dialogue semble avoir échoué, et le monologue avoir pris sa place. Un peu plus loin dans le même texte, il lance un cri, qui reste visiblement sans

¹ Séguin, *Mourir en vie*, op. cit., 1^{ère} cassette.

² Straram, *Bribes 1*, op. cit., p. 33.

réponse: « j'écris [...] Mais qui m'entend? » Désillusionné à plusieurs niveaux, il pose un regard légèrement amer sur ses aspirations passées, et sur les idéaux de lui et ses camarades des années 1960-1970: « [J]'ai un peu trop cru à un peu trop de possibles. Et ces vingt dernières années, pour me faire avoir, je me suis fait avoir¹. » Il constate lui-même les difficultés de communiquer à travers les formes qu'il a choisies, et avance qu'on lui reproche très souvent son « illisibilité² ». Il se défend toutefois, décrivant les raisons pour lesquelles il refuse de changer son style:

[...] ma production d'écritures, visant à l'appropriation et la maîtrise d'une connaissance, où puissent avoir lieu analyse/critique et l'amour, un **plaisir** à/de vivre qui autant que mon endurance de bison capricornien "explique" que je sois encore là, ici maintenant, et c'est ce dont je veux que "parle" mon écriture, tous "genres", qualificatifs et restrictifs, évidemment éliminés³

Envers et contre tous, il continue de tenter d'établir le dialogue, même si les canaux de communication sont de plus en plus coupés. Comme il le récite lors du *Solstice de la poésie 1976*, au rythme de Thelonius Monk: « J'erre de par le Québec en quête d'un amour-camaraderie⁴. » Cet amour camaraderie, c'est de sa voix saccadée et enrouée par l'alcool qu'il le cherche. Lorsqu'il ne sera plus en mesure de performer dans les bars, il se rabattra sur son émission de radio où, assis devant son micro, avec un poumon en moins, il continue à dire ses écrits, même quelques semaines avant son décès, en 1988. À cet effet, il aurait pu faire siennes les paroles du chanteur québécois Gerry Boulet:

« Cette voix brisée par l'alcool, la cigarette et les nuits folles... remplie d'amertume, de plaintes et d'infortunes... comme une espérance entre le nord et la souffrance... Cette voix que j'ai, cette voix, je vous la donne, c'est tout ce que j'ai⁵. ' »

¹ Straram, *Quatre quatuor en train qu'amour advienne*, op. cit., p. 74.

² Straram, *Questionnement socra/critique*, op. cit., p. 43.

³ *Ibid.*, p. 44. En gras dans le texte.

⁴ Patrick Straram au *Solstice de la poésie québécoise 1976*, bande magnétique, 1976, collection privée.

⁵ Gerry Boulet, « La voix que j'ai », *Offenbach*, A&M Records, 1977.