



HAL
open science

**Langue, identité et oralité dans la poésie du québec
(1970-2010). Des nuits de la poésie au slam : parcours
d'un engagement pour une culture québécoise.**

Paul Fraisse

► **To cite this version:**

Paul Fraisse. Langue, identité et oralité dans la poésie du québec (1970-2010). Des nuits de la poésie au slam : parcours d'un engagement pour une culture québécoise.. Linguistique. Université de Cergy Pontoise, 2013. Français. NNT : 2013CERG0651 . tel-00957943

HAL Id: tel-00957943

<https://theses.hal.science/tel-00957943v1>

Submitted on 27 Nov 2014

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

UNIVERSITÉ DE CERGY-PONTOISE

ED 284 – Droit et Sciences humaines

EA 1392 - Centre de Recherche Textes et Francophonies (CRTF)

Thèse de doctorat en littérature française et francophone

Paul FRAISSE

LANGUE, IDENTITÉ ET ORALITÉ

DANS LA POÉSIE DU QUÉBEC

(1970-2010)

**DES NUITS DE LA POÉSIE AU SLAM : PARCOURS
D'UN ENGAGEMENT POUR UNE CULTURE
QUÉBÉCOISE**

VOL. 1

Thèse co-dirigée par
Mesdames les Professeures Violaine Houdart-Merot et Lise Gauvin

Soutenue le 25 novembre 2013

Jury :

Mme Christiane CHAULET-ACHOUR, Professeure à l'Université de Cergy-Pontoise

M. Jean-Louis CHISS, Professeur à l'Université Sorbonne Nouvelle - Paris 3 – Rapporteur

Mme Yannick GASQUY-RESCH, Professeure émérite à l'Institut d'études politiques d'Aix-en-Provence – Rapporteur

Mme Lise GAUVIN, Professeure émérite à l'Université de Montréal

Mme Violaine HOUDART-MEROT, Professeure à l'Université de Cergy-Pontoise

TABLE DES MATIÈRES

INTRODUCTION	7
I. Avant la Nuit de la poésie : de l'éveil d'une nation à la naissance d'une littérature	17
A. LE QUÉBEC SUR LA CARTE DES FRANCOPHONIES	19
1. Petite introduction à l'histoire québécoise	19
a) Un contexte historique à l'origine d'un malaise identitaire	19
b) La fin de la Nouvelle-France (1754-1763)	25
c) Une nation canadienne	29
Conclusion : Une nation singulière	34
2. Le Québec et la langue française	37
a) De l'unification linguistique à la singularisation	37
b) Caractéristiques linguistiques, apports, emprunts et spécificité	41
c) Une langue québécoise ? La variété face à la norme	49
3. Oralités et francophonie, le cas singulier du Québec	55
a) Des cultures de l'oralité	55
b) La culture de l'oralité au Québec, éléments d'une tradition	58
B. LES ANNÉES 1960 ET LE DÉBUT DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE	67
1. Le Québec et l'entrée dans la seconde moitié du XX ^e siècle	67
a) Vers une littérature nationale	67
b) Le régionalisme	70
c) Les prémisses de la Révolution : l'avant-garde du « Refus Global »	71
2. La Révolution tranquille	75
a) Sur le plan historique : définition et délimitation	75
b) Une période de renouveau	76
c) Nationalisme et indépendance	78
3. Effervescence culturelle et littéraire : le débat d'idées	83
a) La révolution dans le monde littéraire	83
b) La revendication sociale et identitaire	84
c) L'essor des revues littéraires	85
C. LITTÉRATURE ET AFFIRMATION IDENTITAIRE	89
1. Le joual entre la honte et la fierté	91
a) Le joual : tentatives de définition d'une notion problématique	91
b) Joual et écriture	93
c) Langue et société : l'engagement linguistique	95
2. Le joual à travers les genres littéraires	99
3. La poésie sous la Révolution tranquille : du besoin de s'exprimer à la manifestation de la parole	105
a) Le renouveau des formes poétiques	105
b) Les années 1950-1960 : l'émergence d'une nouvelle poésie : engagement et collectivité	110
c) Un tournant thématique : l'inscription de l'espace urbain dans la culture québécoise	114
Conclusion	121

II La Nuit de la poésie, 27 mars 1970

123

A. POÉSIE ET CINÉMA : DE LA PERFORMANCE AU DOCUMENTAIRE	127
1. Le film et la Nuit : genèse d'un événement de poésie	128
a) À l'origine de la Nuit : le documentaire	128
b) L'ONF : une tradition du documentaire spécifiquement québécoise	130
c) Des choix artistiques	133
2. Du Spectacle à sa captation : une certaine vision de la poésie	137
a) Poésie et performance	138
b) Le film de la Nuit de la poésie	140
c) Lectures et performance : le statut du texte proféré	147
3. De l'écriture à l'adaptation scénique : répertoire et variations	153
B. LA NUIT DE LA POÉSIE : L'AFFIRMATION POLITIQUE ET IDENTITAIRE D'UNE LITTÉRATURE VIVANTE	157
1. De l'espace individuel à l'espace collectif	159
a) Réinvestir la place publique	159
b) Expression et occurrences du sujet	167
c) Du « je » au « nous »	172
2. Les langues de la Nuit : conflits linguistiques	177
a) Langue et poésie : quelle spécificité du genre face à la langue ?	177
b) L'oralité de l'écriture poétique : des poètes sonores ? une poésie orale ?	180
b) Un paradoxe identitaire et littéraire : la honte et la fierté	187
3. L'engagement politique dans la Nuit de la poésie	197
a) Le pays ou le réinvestissement d'une thématique traditionnelle	197
b) Poétique vs Politique, pour une histoire de la littérature	202
c) La portée manifeste de la poésie, la poésie comme manifeste	211
C. RUPTURE ET MODERNITÉ	217
1. Le refus d'une poésie institutionnelle	219
a) Des traditions poétiques diverses voire opposées : le conflit générationnel	219
b) Le refus de la poésie : un motif récurrent de la Nuit. Des « recours didactiques »	222
c) Une poésie nouvelle ou une nouvelle conception de la poésie ?	226
2. La portée populaire de l'écriture poétique	229
a) Une nation prolétaire ?	229
b) La chanson, expression privilégiée de l'identité québécoise	232
c) Poésie et chanson	234
3. La Nuit de la poésie : fruit d'une contre-culture ?	239
a) les valeurs de la contre-culture nord-américaine	239
b) La contre-culture à la québécoise	244
c) Culture populaire et culture humaniste: la réconciliation ?	246

III L'oralité dans l'histoire contemporaine de la poésie au Québec	249
A. CONTINUITÉS DE LA NUIT DE LA POÉSIE (1970-2010)	255
1. Les Nuits de la poésie	255
a) L'invention d'une tradition	255
b) Vers un affaiblissement de l'événement	260
c) Films et événement : la constitution d'un mythe	264
2. La Nuit de la poésie 1980	267
a) Présentation générale	267
b) Une Nuit des poétesses	270
c) Musique et rythme, vers des pratiques très contemporaines	279
3. La Nuit de la poésie 1991	291
a) Présentation générale	291
b) Glissement et mutation des thématiques, vers un ailleurs	295
c) Poésies migrantes	301
B. POÉSIE ET PATRIMOINE SONORE AU QUÉBEC	308
1. Les Nuits de la poésie	308
a) Un patrimoine oral ?	308
b) Un patrimoine vivant	311
c) Spectacle et captation, une oralité mécanique	313
2. La Nuit de la poésie 2010	316
a) Le film de la Nuit 2010 : un projet différent	316
b) Héritages, passation, transmission, filiation et mutation	318
c) Innovation et nouveaux poètes d'Amérique	322
3. États de la production poétique québécoise contemporaine	326
a) Un retour de l'oralité, variétés des formes et renouvellement de la langue	326
b) Poésie et internet : de nouveaux modes de diffusion	329
c) Le dynamisme de la scène poétique québécoise contemporaine	330
C. LE SLAM : UNE PRATIQUE MONDE DE LA PERFORMANCE POÉTIQUE	334
1. Petite histoire du slam dans le monde: vers l'espace francophone	336
a) Une discipline poétique de l'oral	336
b) Fixer l'événement ?	339
2. La naissance du slam au Québec	342
a) Les premières soirées à Montréal	344
b) développement de la pratique	348
c) le slam et les genres de l'oralité	349
C. Les voix du slam québécois	356
a) les voix dissidentes	356
b) Voix du slam montréalais	358
c) le Québec en compétition	364
CONCLUSION	372
BIBLIOGRAPHIE	377
INDEX DES NOMS PROPRES	393

INTRODUCTION

De tous les espaces francophones, le Québec est celui qui se situe le plus loin de la France du point de vue géographique et, dans une certaine mesure, du point de vue culturel. Les apparentes proximités linguistique et culturelle qui unissent la France et le Québec occultent trop souvent dans l'esprit du public, les différences profondes qui les distinguent. La singularité de la culture québécoise, son histoire spécifique, son insertion en Amérique du Nord, les références sociales, linguistiques qui orientent sa production constituent le contexte essentiel indispensable à sa pleine compréhension et à sa juste réception. Il serait donc dommageable de recevoir la littérature québécoise avec les mêmes critères que ceux qui prévalent pour la littérature française.

L'étude des littératures francophones¹ nécessite ainsi d'être informée et orientée par la prise en compte d'enjeux et de thématiques spécifiques, renvoyant à leurs contextes particuliers et mettant en avant d'autres modes de production et de réception de la culture, une autre conception du fait littéraire tenant compte de la diversité des institutions et de la relation qu'entretiennent les auteurs et créateurs à ces dernières. La variété et la diversité des espaces de la francophonie obligent également à considérer ces différents pays et leur production littéraire selon des critères qui leur sont propres au-delà d'une certaine unité et de l'approche institutionnelle.

¹À la suite de la plupart des observateurs et spécialistes, on appellera ici « littératures francophones » toutes les littératures non hexagonales et écrites en français, indépendamment de la nationalité de leurs auteurs. À ce titre, l'œuvre d'Aimé Césaire ou de Patrick Chamoiseau est « francophone », celle d'Eugène Ionesco ou de Tristan Tzara « française ».

La notion de francophonie permet de distinguer ces espaces de la France et offre la possibilité de les aborder sans *a priori* et sans nécessairement les associer. Il demeure en effet que ces différents pays partiellement ou entièrement de langue française ne partagent pas la même histoire, ni le même rapport à la langue. C'est pourquoi la notion de « francophonie » au singulier est problématique dans la mesure où elle ne saurait que difficilement rendre compte de la diversité des approches et des contextes historiques et culturels qui animent les espaces qu'elle englobe.

Si le fait colonial et le rapport complexe qu'entretiennent les anciennes colonies avec la métropole doit évidemment être pris en compte pour des pays dont l'histoire a dû composer avec ce fait culturel (en Afrique ou dans la Caraïbe notamment), cela semble moins évident lorsqu'il s'agit de pays qui entretiennent des rapports plus « pacifiés » avec ce « centre » linguistique et culturel qu'est la France. On a ainsi coutume de séparer les espaces dits « du Sud » de ceux dits « du Nord » (Belgique, Suisse et Québec), privilégiant la question coloniale pour les espaces du Sud. Cette approche dualiste des littératures francophones minimise l'importance de certaines thématiques et peut conduire à une réception discutable des littératures produites dans ces pays. C'est particulièrement le cas du Québec, que l'on aborde trop souvent comme un prolongement sinon une annexe de la littérature française du fait de la proximité culturelle qui a longtemps eu cours entre la France et le Canada français. Jusque dans les années 1960, on parle en effet de « littérature canadienne française », et les écrivains concernés ont eu eux-mêmes à cœur de revendiquer cette proximité et cette adéquation culturelle entre les deux pays. Depuis les années 1960, à l'occasion de ce qu'on peut considérer comme un véritable éveil de la conscience nationale, la littérature du Québec se définit comme spécifiquement « québécoise » et cherche à revendiquer sa spécificité en se distinguant de son origine culturelle française.

Parmi les caractéristiques qui permettent de distinguer les littératures francophones de la littérature française, l'oralité apparaît comme un mode de conception et de transmission privilégié puisqu'elle révèle des pratiques spécifiques et différentes de celles de la métropole. La France, du fait de son histoire ancienne et de ses traditions littéraires et institutionnelles, accorde à l'écrit une importance dominante et presque exclusive dans le monde des lettres. À l'inverse, dans de nombreux espaces francophones, l'oralité a tenu et tient encore un rôle important même dans les productions explicitement destinées à la fixation écrite. L'oralité permet ainsi d'aborder l'histoire de ces espaces sous un angle différent et de signaler d'entrée une conception singulière du fait littéraire. Pour les littératures issues des différents pays

d’Afrique, elle est longtemps restée principal média de diffusion de la culture. Plus qu’un simple mode de transmission, elle est un fondement de la production littéraire et en constitue un caractère essentiel². Les auteurs africains font ainsi souvent référence à la dimension parlée de la langue ou choisissent de faire référence dans leur écriture à ces pratiques liées à la culture de l’oralité.

En ayant recours à des genres traditionnels de l’oralité comme le conte, en exploitant les pratiques liées à ce mode de transmission comme les veillées villageoises ou encore en mettant en scène des personnages issus de cette histoire orale comme les griots, les auteurs africains tentent d’inscrire dans l’écriture la spécificité de leur culture et par là de signaler une différence avec la France. Dans les Antilles françaises, la revendication de l’oralité est également liée à la volonté de faire entendre un état de langue distinct de celui de la métropole : le créole³.

La langue française telle qu’elle est régie par les institutions métropolitaines est donc confrontée – et se heurte en un sens – à la diversité des pratiques et des cultures dans l’ensemble de l’espace francophone. Et c’est cette variété des conceptions de la langue qui est à l’origine de la richesse des littératures francophones.

Au Québec, la pratique de la langue française a toujours été défendue ardemment dans un contexte culturel où elle est constamment en concurrence avec la langue principale et hégémonique de l’Amérique du Nord : l’anglais. Cette situation qui fait du français au Canada une langue minoritaire induit un rapport très spécifique à la création de langue française et par conséquent difficilement comparable avec les autres espaces de la francophonie. Le Québec se distingue donc des autres pays issus de la francophonie en ce que la langue tient une place toute particulière dans le processus de revendication identitaire. Ainsi, la question de la spécificité de la langue française au Québec se pose de manière accrue en dépit des liens culturels et historiques qui unissent la France à son ancienne colonie de peuplement en Amérique du Nord. Si la contestation des auteurs québécois ne vise pas à rejeter la France *stricto sensu* puisque les québécois sont eux-mêmes en grande partie les descendants des anciens colons français, il n’en reste pas moins que leur volonté de se distinguer de la « culture mère » reste importante et que le fait colonial persiste toujours dans l’imaginaire

² Voir David K. N’Goran, *Le champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, préface de Bernard Mouralis, Paris : L’Harmattan, 2009.

³ C’est précisément parce que la variété québécoise du français n’est pas un créole et que les différences entre les deux variétés française et québécoise du français ne sont pas comparables à celles que l’on observe dans les Antilles que l’étude de la littérature québécoise est complexe sur le plan linguistique.

collectif de cette jeune culture, pesant fortement sur les mentalités et par conséquent sur la production littéraire. Les francophones du Canada vivent ainsi le fait colonial de manière concrète jusqu'à se percevoir eux-mêmes comme de véritables « colons littéraires⁴ ». Autant dire des « pionniers » en pays « neuf », rude mais ouvert à toutes les initiatives.

L'oralité au Québec tient, comme dans la plupart des espaces francophones, une place importante. Elle fut en effet longtemps le mode privilégié de la diffusion et de la production culturelle. L'oralité culturelle qui caractérise le Québec doit néanmoins être distinguée de celle à l'œuvre dans les pays d'Afrique ou des Caraïbes dans la mesure où elle ne fut pas aussi exclusive et que la culture des premiers colons était celle de la métropole, toute marquée qu'elle était déjà au XVII^e siècle de l'histoire française et de son rapport à l'écriture. Néanmoins, durant les deux premiers siècles de son histoire, l'oralité au Canada a influencé la langue et les pratiques littéraires de telle manière que les différences avec la métropole se sont considérablement accentuées. Façonnée par le contact avec d'autres langues (l'anglais et secondairement les langues amérindiennes), marquée par des pratiques spécifiquement propres à l'espace canadien (veillées traditionnelles, lectures publiques dans les villages, culture de la parole), la langue française au Canada a donc connu une évolution bien distincte de celle de la France.

Ainsi, l'étude de la littérature québécoise à travers le thème de l'oralité ou si l'on veut du « phénomène oral » permet de cerner quelques-unes de ces particularités. Si le fait oral a tenu une part plus importante dans la constitution de la littérature, il permet également de revendiquer un état de la langue moins soumis aux normes métropolitaines. Comme pour les Antilles françaises, l'oralité permet l'expression d'une autre langue, ou plutôt d'un autre état de langue.

Ainsi l'oralité permet-elle à la fois de lier le Québec à d'autres espaces francophones dits « du Sud » tout en le distinguant de la métropole à laquelle il est encore souvent et abusivement associé au plan des études littéraires. C'est bien cette double dimension de la thématique de l'oralité, à la fois culturelle (revendication d'un autre état de la culture, d'autres modes de transmission et de production) et formelle (l'étude des différentes formes de la langue française dans sa version parlée) qui sous-tend notre recherche et qui anime notre réflexion générale.

⁴ Octave Crémazie dans une lettre à l'Abbé Casgrain datée du 29 janvier 1867.

Sans prétendre établir une étude de l'oralité au Québec, nous avons délimité notre étude au genre poétique et, plus particulièrement, à sa dimension orale ou performée dans la période contemporaine. Ce travail de recherche tente d'explicitier, de comprendre et d'illustrer les liens étroits qui unissent l'oralité à la production littéraire à travers l'étude des spectacles de poésie. Instauré en 1970, le spectacle de *La Nuit de la poésie*⁵ a lieu tous les dix ans et, de cette date à 2010, offre de cette façon un remarquable lieu d'observation, rendant compte de l'évolution des thématiques, des styles et des sensibilités poétiques qui animent le genre de la poésie au Québec. À partir des remarques faites à ce propos visant à mieux comprendre la place de la performance poétique dans le paysage culturel et littéraire, nous tenterons de relever les éléments d'une tradition de l'oralité poétique ainsi que son articulation avec d'autres pratiques contemporaines et les expressions de la modernité poétique au Québec.

Les bornes temporelles de notre étude s'étendent de la Révolution tranquille des années 1960 à nos jours. Nous tentons à travers l'étude d'un genre (la poésie) et d'un type de spectacle (la performance ou le spectacle vivant) de comprendre les liens qui unissent l'oralité et la revendication d'une langue, d'une culture et d'une identité proprement québécoises. Le corpus retenu repose pour l'essentiel sur les divers enregistrements des Nuits de la poésie, et tout d'abord sur le premier spectacle de poésie, enregistré sur support vidéo qui s'est déroulé à Montréal le 27 mars 1970 quelques mois seulement avant l'adoption de la loi des « Mesures de guerre » qui met fin à la période de la Révolution tranquille. À ce corpus, on a ajouté, en fin d'étude, quelques auteurs ultra-contemporains issus de l'univers de la performance poétique.

Le film réalisé par Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse en 1971⁶ tente de restituer le spectacle ainsi que le contexte d'éveil national, d'émulation et d'effervescence collective qui l'accompagne. Bien que tous les historiens de la littérature québécoise s'accordent à reconnaître l'importance de ce spectacle dans la constitution du patrimoine littéraire québécois, il semble qu'aucune étude n'ait encore été menée sur le film en lui-même. Notre travail vise ainsi à redonner au spectacle sa juste place dans l'histoire littéraire québécoise, puisque nous sommes face à un document exceptionnel. Toutes proportions gardées, nous sommes dans la situation privilégiée que pourraient nous envier des historiens du surréalisme qui n'ont pas la chance de disposer des archives sonores et visuelles des

⁵ Dans la suite de la rédaction, on se contentera d'écrire « La Nuit de la poésie » (ou « La Nuit » ou « Nuit ») en caractères romains.

⁶ http://www.onf.ca/film/nuit_de_la_poesie_27_mars_1970/

soirées dadaïstes du Cabaret Voltaire à Zurich et par la suite des soirées surréalistes de Paris dont les premières manifestations nous sont seulement relatées.

Confrontant les différents auteurs de cette période à l'évolution du genre à travers les différentes éditions de la Nuit, nous posons la question du lien qu'entretient le genre avec une tradition de l'oralité et ses liens avec la production littéraire contemporaine. Cette confrontation de la performance de poésie à travers près d'un demi-siècle vise à expliciter la filiation de cette tradition orale de la poésie de la fin des années 1960 à aujourd'hui. Dans cette perspective, on a tenté de montrer quelles en sont les origines plus anciennes et les manifestations plus contemporaines. De plus, La Nuit de la Poésie acquiert une valeur d'anthologie dans la mesure où elle rassemble, selon un ordre concerté, la plupart des auteurs « qui comptent » pour chaque décennie. Nous interrogerons également la place de ces auteurs dans le patrimoine littéraire québécois et la place du spectacle et de ses poèmes dans l'ensemble de leur œuvre.

Parce qu'elle s'appuie explicitement sur des éléments de tradition et se présente comme l'expression la plus contemporaine de l'écriture littéraire, l'oralité est une dimension richement révélatrice du rapport à la langue et à la littérature au Québec. C'est dans cette perspective que nous envisageons son étude en tentant de montrer comment se manifeste cette revendication identitaire, littéraire et linguistique à travers les spectacles de poésie. La place de la langue parlée, les différentes sensibilités poétiques, la dimension collective induite par la forme du spectacle sont autant de thèmes qui orientent notre étude.

La première partie de ce travail de thèse vise à rappeler le contexte historique, culturel et littéraire qui a vu naître la première édition de La Nuit. En effet, la première édition de la Nuit en 1970 est à bien des égards, la parfaite expression de ce que fut la Révolution tranquille au plan culturel, cristallisant les grandes préoccupations de son temps et inaugurant l'entrée du Québec dans une nouvelle ère de son histoire et d'une certaine manière, dans la modernité. Le terme québécois, qui n'apparaît officiellement qu'à partir des années 1960, est d'ailleurs particulièrement révélateur de ce tournant qu'opère la littérature de la deuxième moitié du XX^e siècle, qui n'est plus dénommée « canadienne française ». De cette façon, la première partie de cette thèse vise à relever les étapes successives qui ont conduit à cette affirmation identitaire et à la revendication nationale. Le spectacle de 1970 est lui-même le prolongement emblématique d'une série de spectacles qui se sont déroulés dans les années 1960 et dont la dimension politique est explicitement révélée par le titre de l'un d'entre eux : *Poèmes et chants de la résistance*. Il s'agit dans un premier temps de relever les éléments qui

permettent de comprendre le lien qui unit littérature et affirmation identitaire au Québec avant et pendant la Révolution tranquille.

Il sera ainsi fait une place toute particulière à la question du « joual », terme utilisé dans les années 1970 pour désigner l'ensemble des particularités québécoises de la langue française et que les auteurs ont alors choisi de réinvestir pour lui donner une place dans la littérature. Le dernier chapitre de cette première partie permettra d'introduire l'évolution de cette question linguistique dans le genre poétique ainsi que l'étude de la dimension politique du recours à la québecité de la langue.

La deuxième partie traite de la Nuit de la poésie 1970 proprement dite. Par sa portée exemplaire et en raison de toute la dimension symbolique qui lui est associée, cette première Nuit constitue un véritable monument de la culture québécoise en cours d'affirmation, une référence et la manifestation de ce qui deviendra une institution littéraire, y compris dans sa dimension mythique. Après avoir étudié la particularité du support filmique et de la constitution du document par la technique de la captation et du montage façonné par la tradition spécifiquement québécoise du documentaire, on étudiera plus précisément le contenu littéraire de cette édition. Ainsi nous serons conduits à évoquer le caractère oral de ces poèmes en le confrontant à leur version écrite. Il sera également utile de mettre en relation les performances de chacun des poètes les uns par rapport aux autres et de poser la question de la place des poèmes dans l'ensemble de leurs œuvres respectives. Si notre analyse porte surtout sur les poètes de la Nuit de la Poésie 1970, nous proposons une analyse plus précise d'un certain nombre d'entre eux afin de bien comprendre l'enjeu de la performance de poésie et de bien saisir la place de cette dernière dans leur œuvre. Ainsi, Gaston Miron et Michèle Lalonde feront l'objet d'une attention toute particulière, tant au regard de la place qu'ils occupent dans le patrimoine littéraire et dans l'ensemble des éditions de la Nuit, que des éléments théoriques et idéologiques que leur œuvre promeut et met en valeur.

Les entrées thématiques qui orienteront l'étude des poèmes sont celles de la langue, de la dimension collective de l'écriture, du rapport à l'autre et à sa langue (l'anglais), celle de la revendication nationale, thème commun à tous les auteurs de cette première édition de la Nuit de la poésie, ainsi que certaines des spécificités formelles qui façonnent un type d'écriture et des modèles littéraires. L'analyse des nombreux poèmes de cette première édition vise à saisir la dimension exemplaire et les raisons de cet engouement collectif pour la poésie et sa déclamation. La question du public et de ses attentes apparaît essentielle dans la perspective de l'étude de la dimension collective de cette parole partagée. Au centre de notre étude, cette

première Nuit de la poésie servira de point de repère pour aborder les éditions suivantes et la filiation d'une tradition de l'oralité dans ses manifestations les plus contemporaines. En effet, prises dans leur processus de réitération, les Nuits de la poésie révèlent et illustrent les caractéristiques essentielles d'une littérature à portée nationale et identitaire, de l'affirmation du fait québécois aux formes actuelles de mondialisation.

La dernière partie interroge alors la dimension de tradition de cette nouvelle manifestation de la tradition orale qu'est le spectacle de poésie. Confrontant les éditions ultérieures de La Nuit de la poésie à celle de 1970, nous tenterons de relever des continuités, des résurgences et des ruptures dans le rapport à la poésie oralisée. Les éditions de 1980, 1991 et 2010 de la Nuit de la poésie laissent ainsi entrevoir de nouvelles thématiques littéraires : effacement relatif du thème nationaliste, glissement progressif vers une dimension plus intimiste de l'écriture poétique, expression montante du féminisme, ouverture vers une conception plus « universelle » ou multiculturelle de la littérature ou encore diversification des origines « ethniques » des poètes, naissance du point de vue allophone ou ouverture de la francophonie nord-américaine à des espaces nouveaux. Cette analyse sérielle des différentes éditions de La Nuit de la poésie vise à aboutir à une réflexion plus générale sur l'état de la poésie québécoise dans le contexte d'aujourd'hui. Parmi les diverses pratiques liées aux spectacles de poésie et à l'événement littéraire, les slams (tournois) de poésie francophone (qui existent à Montréal depuis octobre 2006) font l'objet d'une attention toute particulière. Nous pourrions ainsi confronter la pratique du slam au Québec et celle qui a cours en France afin de cerner un certain nombre des spécificités du rapport à la scène de poésie au Québec. Enfin, nous avons insisté sur quelques-uns des poètes issus de ces scènes ou du monde de la scène de poésie à Montréal. Les annexes de ce travail de thèse rassemblent un certain nombre des textes des Nuits de la poésie ainsi que certains textes issus des scènes de poésie afin de permettre une juste réception des œuvres étudiées ou évoquées⁷.

⁷ Les documents proposés en annexe visent à constituer les bases d'une ébauche d'édition critique des œuvres des Nuits de la poésie, qui n'ont encore jamais fait l'objet d'une publication spécifique. En dépit de leur incomplétude et de leur imperfection, ils permettront à ceux qui souhaitent se pencher sur cette production singulière, de trouver matière à réflexion et d'accompagner la lecture de ces poèmes.

I. Avant la Nuit de la poésie : de l'éveil
d'une nation à la naissance d'une littérature

A. LE QUÉBEC SUR LA CARTE DES FRANCOPHONIES

1. Petite introduction à l'histoire québécoise

a) Un contexte historique à l'origine d'un malaise identitaire

Le contexte historique qui a vu naître l'émancipation de la culture et de l'identité québécoises lors de cette période que l'on a nommée rétrospectivement la « Révolution tranquille » mérite d'être éclairci si l'on veut comprendre les conditions qui ont rendu possible cet éveil et cette formidable vague de laïcisation des institutions à l'origine de la modernité québécoise. Sans doute parce que le premier écueil à la compréhension des littératures francophones repose sur une méconnaissance des cultures et des enjeux et de l'histoire des peuples, il convient de proposer une mise en contexte historique des espaces étudiés. C'est dans cette logique que nous proposons de faire un point sur la situation historique du Québec en relevant principalement les éléments qui nous permettront d'aborder les grandes problématiques littéraires et les enjeux identitaires qui ont prévalu à ses choix, ses engagements.

Les premiers européens à mettre le pied en terre canadienne sont vraisemblablement des Basques qui, avant le XVI^e siècle s'étaient aventurés assez loin en amont du fleuve Saint-Laurent pour y chasser la baleine (certains documents suggèrent la présence plus précoce encore de Phéniciens au VI^e siècle avant J-C ou celle de moines irlandais au IX^e siècle). Les premières expéditions françaises atteignent le Canada au XVI^e siècle. En 1534, le navigateur Jacques Cartier débarque à Gaspé où il prend possession des terres au nom du roi de France. Les Anglais ont quant à eux, également pris possession de terres au Canada par l'intermédiaire de Giovanni Cabotto en mai 1494. Par la suite, les premières expéditions anglaises et françaises se livrent à l'exploration des terres à la recherche de bois et de fourrures et on assiste aux premières luttes entre Anglais et Français pour la domination du territoire. Cartier effectue plusieurs voyages entre juillet 1534 et octobre 1535. Il découvre les terres jouxtant le Saint-Laurent, la ville de Stadaconé (actuellement ville de Québec), l'île aux coudres et Hochelaga (actuelle ville de Montréal). À cette époque, bien qu'il prenne officiellement possession des terres au nom du roi de France, le navigateur se heurte aux

populations indiennes qui refusent de céder leurs terres à ces envahisseurs. Le dialogue est néanmoins possible et la conquête se poursuivra lors des années suivantes. C'est en 1608, lors de l'expédition du navigateur Pierre de Gua que Samuel de Champlain, son cartographe fonde la ville de Québec (« là où le fleuve se rétrécit » en algonquin). La fondation de la ville est à l'origine du premier établissement permanent de la colonie française en Amérique du Nord. Les débuts de cette colonisation sont relativement timides, sur les 28 hommes que compte l'expédition, 20 d'entre eux meurent au cours de l'hiver. Néanmoins, cette initiative ouvre la voie de l'immigration française et le début de la colonisation comme le rappelle Marc Durand dans son *Histoire du Québec* :

En 1608, Champlain fonde Québec au confluent du Saint-Laurent et de la rivière Saint-Charles, préluant ainsi aux premiers flux d'immigrants. Jusqu'en 1660, ceux-ci en provenance en majeure partie de l'Ouest français, sont certes poussés par l'esprit d'aventure mais, bien souvent en proie à la misère, sont désireux de posséder une terre. Nobles, agriculteurs, bourgeois s'implantent ainsi en Nouvelle-France⁸.

Ce qui marque les débuts de la colonisation est donc avant tout la nécessité matérielle de la possession des terres. Les richesses du pays, essentiellement bois et fourrures, offrent une perspective attrayante pour ces Français fuyant l'Europe et sa misère, et c'est dans un but commercial que se fondent la plupart des importants foyers de la colonie :

La traite des fourrures est à l'origine même des premières cités de Nouvelle-France. Tadoussac (en 1600), Québec (en 1608), Trois-Rivières (en 1634) ont tout d'abord été des points de rencontre avec les Indiens pour le commerce des fourrures⁹.

Très vite, les hommes de Champlain doivent donc faire face aux populations indiennes. La rencontre avec les Algonquins s'avèrera essentielle pour la survie des colons pendant la rude phase de l'hiver (le nom même de la ville de Québec atteste de cette collaboration entre les peuples). Mais les populations indiennes comptent plusieurs tribus qui ne sont pas toutes favorables à la présence de l'homme blanc. Confrontés à une farouche résistance, les colons sont contraints de s'engager dans une véritable guerre contre des populations amérindiennes (Hurons, Iroquois). En 1609, les Français signent une alliance avec la tribu des Hurons. Les Iroquois de leur côté restent farouchement opposés à l'invasion française. La colonie française compte à cette époque encore très peu de sujets. C'est au cours des années suivantes que va s'accélérer le processus de peuplement et que de nombreux religieux, défricheurs, agriculteurs vont s'installer durablement sur les terres de la colonie :

⁸ Marc Durand, *Histoire du Québec*, Paris : Imago, 2002, p. 16.

⁹ *Idem, ibidem*, p. 16.

La petite société de Nouvelle-France est marquée dès ses débuts par l'arrivée de missionnaires venus de France. La ferveur religieuse de cette époque de la Contre-Réforme, dont saint Vincent de Paul et saint François de Sales sont des témoins, se manifeste par l'introduction des Récollets en 1615, des Jésuites en 1625, des Ursulines et des Hospitalières en 1639¹⁰.

Ces missionnaires auront une influence très importante sur le développement de la colonie et de ses institutions. La volonté d'évangéliser les populations amérindiennes est également un facteur important qui permettra la découverte des terres et l'expansion du territoire. En 1627, le statut de la colonie va connaître une évolution importante : le cardinal de Richelieu fonde « la compagnie de la Nouvelle France », aussi nommée « Compagnie des cent associés » et qui prévoit l'établissement de 100 marchands et aristocrates qui ont pour mission de peupler les terres en vue de développer le commerce des fourrures. Le plan prévoit également d'envoyer 300 hommes par an, et ce jusqu'en 1643, pour renforcer cette politique de peuplement. C'est donc à cette époque que la Province de Québec commence à être dirigée comme une Province de la métropole. On applique au Canada le droit seigneurial et la lutte contre l'Angleterre se poursuit au Canada au nom du roi de France. De ces premiers temps de l'histoire québécoise, il faut retenir l'attachement initial de la France pour le Canada, qu'elle investit, peuple, et exploite en vue de faire fortune. Il apparaît avec évidence que les conditions de vie sont très dures dans ces premières années. L'hiver représente un véritable obstacle au développement et à la survie (en raison des nombreuses pertes humaines ainsi que des difficultés d'intendance). C'est d'ailleurs à la suite des premiers échanges pacifiques avec les Hurons, que les colons français vont parvenir à survivre grâce à un certain nombre de techniques et de conseils indispensables pour affronter la dureté du climat. La rencontre avec les peuples indiens, pacifique ou conflictuelle, a largement contribué à l'essor de la culture française au Canada. La culture francophone a donc très tôt été marquée par l'apport de cette autre culture, qui bien que dominée et réduite au silence, n'aura pour autant pas été sans influence. Si pour les Français de la métropole, la découverte de ces peuples fut l'occasion d'un émerveillement collectif et d'un engouement pour ces cultures « proches de l'état de nature » à l'origine du mythe du bon sauvage, pour les colons du Canada, les Indiens représentent une réalité concrète et une culture singulière avec laquelle il s'agit de vivre. Ainsi, les récits des premiers explorateurs confirment bien cette ouverture singulière à l'autre que représente l'Indien. Les récits de Cavelier de la Salle (1643-1687), qui correspondent à ses voyages effectués entre 1667 et 1674 évoquent les indiens sous l'appellation très en vogue

¹⁰ Marc Durand, *Histoire du Québec, op. cit.*, p. 17.

à l'époque de « Sauvages ». En 1756 Bougainville, alors surintendant de la Nouvelle France écrit à sa mère en se définissant presque comme l'un d'entre eux¹¹.

En 1629, une première altercation importante avec les britanniques confirme le conflit franco-anglais au Canada. Les frères Kirke prennent possession de la ville de Québec. Entre temps, un accord de paix est signé avec l'Angleterre et impose à la couronne britannique de rendre les terres prises aux français. Il faudra attendre trois ans pour que cette décision soit suivie dans les faits et rendue applicable par le traité de Saint-Germain en mars 1632. Les entreprises d'exploitation et de commerce reprennent donc progressivement au Québec. En 1634 est établie une autre ville importante, celle de Trois Rivières, située à l'embouchure de la rivière Saint-Maurice.

En 1635, les Jésuites, qui ont depuis leur arrivée agrandi leur sphère d'influence et largement participé à l'essor de la culture francophone au Canada, fondent ce qui deviendra le premier collège de Québec. On y dispense les mêmes enseignements que dans les collèges de France, l'apprentissage des langues française, latine et grecque, de la rhétorique, les humanités, la philosophie et les sciences. Ils fondent également la première école primaire pour garçons dans la ville de Québec. C'est cette même année que meurt Samuel de Champlain et c'est toute une page de l'histoire de la colonie qui se tourne. À cette époque la colonie compte moins de 200 âmes. Il faut ainsi bien prendre conscience des réalités de l'époque. Le très faible nombre d'habitants, les conditions difficiles des voyages entre la France et le Canada, auxquelles s'ajoutent les importantes distances entre les différents foyers de peuplement (il n'y a à l'époque que deux villes officielles et quelques villages destinés à permettre le commerce des fourrures) ont contribué dans une large mesure à renforcer la distinction qui s'opère progressivement entre les habitants de France et ceux du Canada.

Le nouveau gouverneur nommé à la suite de Champlain, Charles Huault de Montmagny est chargé par la société des Cent-associés de fonder une ville. Il agrandit les premières fortifications de la ville de Québec, traçant de nouveaux plans et une nouvelle architecture. En 1639, les Ursulines débarquent dans la colonie fondant la première maison dispensant un enseignement pour les filles, parmi elles, une figure importante de la culture française au Canada, Marie de l'Incarnation. La même année, les hospitalières fondent le premier hôpital à Québec. En 1640 débute la première guerre avec les Iroquois, la tribu indienne la plus hostile à la présence européenne (et plus particulièrement à la présence

¹¹ Paul Fraisse, « Louis Antoine de Bougainville (1729-1811) : Lettres d'un Iroquois à sa chère mère » dans Bernard Emont (dir.), *Lettres d'Outre-océan ou le Canada ancien au miroir de sa correspondance*, Paris : Le Bretteur, 2009, p. 147-158.

française puisque ces derniers s'allieront aux Anglais). En 1642, Paul Chomedey de Maisonneuve et Jeanne Mance fondent Ville-Marie, l'actuelle ville de Montréal.

Alors que la guerre contre les Iroquois fait toujours rage, les colons francophones font l'apprentissage de la vie institutionnelle en créant le Conseil du Québec. Ce dernier, formé des gouverneurs de Québec et de Montréal ainsi que des supérieurs jésuites a pour vocation d'orchestrer l'ordre et la justice en Nouvelle France. En 1657, les Sulpiciens, qui vont tenir un rôle important dans la vie de la colonie, débarquent à Montréal.

En 1663, l'évêque François de Laval fonde le Séminaire de Québec. La même année, le conseil de Québec devient le Conseil Souverain. C'est à cette époque que la Nouvelle France devient véritablement une Province française, dépendante désormais du seul pouvoir royal. De 1663 à 1673, arrivent massivement au Québec les « filles du roi », orphelines protégées du roi qui ont pour mission de se marier avec des colons et de favoriser le peuplement de la colonie. La même année est élu le premier maire de la ville de Québec, Jean-Baptiste Legardeur de Repentigny. En 1663, Colbert nomme Jean Talon intendant pour le Canada, l'Acadie et Terre-Neuve. Partisan de la colonisation dans une perspective volontariste et mercantiliste, Jean Talon aura une influence prépondérante sur le pouvoir royal et parviendra à le convaincre de la nécessité d'employer plus de moyens pour permettre l'expansion de la colonie. C'est lors de sa mandature que la colonie connaîtra les vagues d'immigrations les plus importantes. En 1672, Jean Talon quitte le Québec et ses fonctions, il est remplacé par Louis Buade de Frontenac. En 1682, sous l'influence de René Robert Cavelier de la Salle, le territoire français s'étend plus au Sud le long du Mississipi. La nuit du massacre de Lachine en 1683, lors de laquelle des Iroquois ont attaqué par surprise des habitations françaises est particulièrement sanglante et confirme l'hostilité qui règne entre Iroquois et Français. En 1689, la France et l'Angleterre se déclarent officiellement la guerre au Canada.

Le 16 Octobre 1660, les Anglais, alors commandés par Sir William Phipps ont tenté de prendre la ville de Québec. Cette première tentative échoue et Frontenac, appuyé par son armée et des canons, parvient à repousser l'assaut. Entre 1660 et 1674, la France fournit des efforts considérables en vue d'asseoir son influence au Canada. Elle envoie de nombreux hommes, militaires, colons et soutient largement l'expansion coloniale. Mais comme le rappelle Marc Durand, cet effort est bien peu au regard des efforts consentis par le pouvoir anglais et c'est avant tout la fécondité importante des familles canadiennes qui est à l'origine de l'essentiel du développement démographique de la colonie :

La vague de l'immigration entre les recensements de 1666 (3 215 habitants) et 1673 (6 705 habitants) doit cependant être replacée dans son juste contexte si l'on observe, dans le même temps, le peuplement beaucoup plus rapide des colonies anglaises voisines. Le flux migratoire en provenance de France demeurait laborieux, malgré l'aspiration de certains prolétaires à trouver des terres nouvelles et malgré l'obligation faite par la monarchie aux armateurs de France de transporter en Nouvelle-France un nombre d'engagés correspondant au tonnage de fret de leurs vaisseaux. En fait, l'immigration au cours de ces années 1666-1673 est bien complétée par la fécondité canadienne¹².

Cette inégalité démographique flagrante entre les populations anglaise et française au Canada explique en partie les difficultés rencontrées par la France dans la conquête du territoire face à l'Angleterre :

La disproportion du rapport de force entre colonies anglaises et Nouvelle-France est flagrante. Les Anglais d'Amérique peuvent rassembler trois mille volontaires auxquels s'ajoutent les Iroquois. New York et Boston comptent six cent voiles et huit mille matelots. Enfin une armée régulière est composée de sept mille hommes. Face à cela, les forces indiennes et françaises de la Nouvelle-France sont quatre à cinq fois inférieures! La résistance canadienne française s'appuie d'abord sur la tactique de l'Indien allié ou sur la ruse du milicien canadien. Le gouverneur Frontenac ne cesse ainsi d'affirmer la supériorité du milicien sur le troupier : « Nous ne nous conservons, écrit-il en 1690, que par les fréquents mouvements que nous faisons faire à nos sauvages mêlés avec les Canadiens. »¹³

L'année 1674 marque un tournant dans l'histoire de la colonie française au Canada. Sur rapport de Colbert, Louis XIV décide la dissolution de la Compagnie des Indes occidentales impliquant ainsi un mode direct de gestion de la colonie par le pouvoir royal. En 1703, Philippe Rigaud de Vaudreuil devient le gouverneur général. Le conseil souverain devient alors « Conseil supérieur ». Vaudreuil commande alors le renforcement des fortifications des villes de Québec et Montréal qui s'achèvera en 1718.

Entre la fin du XVII^e et le début du XVIII^e siècles, les nombreuses guerres européennes ont une influence sur la gestion des colonies anglaises et françaises (la guerre de la Ligue d'Augsbourg entre 1689 et 1713, la guerre d'Espagne entre 1702 et 1713 et la guerre de Hollande (dès 1672) notamment. Face aux dépenses dues aux conflits, mais également à la construction du château de Versailles, le roi prône un certain détachement vis-à-vis de la colonie. En 1708, il constate que « la France fait une dépense excessive pour soutenir ce pays dont elle ne tire rien ». Coût des fortifications, présents faits aux Indiens (17 598 livres en 1691), importations plus importantes que ce que le commerce rapporte... Toutes ces dépenses

¹² Marc Durand, *Histoire du Québec, op. cit.*, p. 19-20.

¹³ *Idem, ibidem*, p. 25.

conduisent le roi à se désintéresser progressivement de la colonie. Ainsi, les enjeux européens freinent le développement de la colonie et il s'avère de plus en plus difficile de soutenir l'exploration et l'exploitation des terres canadiennes. Les guerres avec les Iroquois ont également largement affaibli la colonie française. Ces derniers se battent farouchement contre les Français et leurs alliés indiens redoutant la concurrence dans la traite du castor.

Les attaques des Iroquois sont courantes et particulièrement violentes malgré la signature de la grande paix avec les cinq grandes tribus indiennes le 4 août 1701, ils pillent les villages, les ressources et provoquent de nombreuses attaques surprises. La présence des Iroquois freine également le développement de la colonie, plus particulièrement sur la rive sud du Saint-Laurent qui reste une zone sensible, contrôlée par les Iroquois.

En 1713, la signature du traité d'Utrecht s'avère absolument désastreuse pour la Nouvelle-France. La France cède alors une part importante de son territoire au Nord de la colonie sur la baie d'Hudson ainsi qu'à l'Est où elle perd l'Acadie. Les habitants francophones de l'Acadie seront déportés en 1755. À partir de la signature du traité d'Utrecht, la politique de la France au Canada change et passe progressivement à une stratégie de défense. Tentant de renforcer ses points importants, la colonie se dote de forts et consolide ses fortifications déjà existantes.

b) La fin de la Nouvelle-France (1754-1763)

En 1754, la situation de la colonie française reste très délicate par rapport à son concurrent anglais. Comptant 55 000 habitants contre 1 500 000 du côté anglais, la France se trouve en situation de nette infériorité et risque de perdre les acquis qu'elle a pourtant réussi à défendre jusqu'alors. Au cours du XVIII^e siècle, la couronne britannique prend peu à peu conscience de la nécessité de diminuer l'influence de la France au Canada en vue d'accroître le profit de son commerce. Confortée dans sa supériorité numérique et financière, l'Angleterre décide de procéder à une « offensive totale » au Canada. 30 000 hommes sont envoyés dans la vallée de l'Ohio, les Français perdent alors un certain nombre de terres conquises au Sud notamment les forts Duquesne (rebaptisé Pittsburg, en l'honneur du ministre anglais William Pitt), Frontenac et de Louisbourg. Les Anglais parviennent sur l'île d'Orléans (située en face de la ville de Québec) le 17 juin 1759 et commencent le siège de Québec.

L'année 1759 est particulièrement rude pour les deux camps. Privés du soutien de la métropole, abandonnés par les sauvages anciennement alliés désormais neutres, et affaiblis

par la disette qui marque l'année de 1759, les Français ont du mal à résister. Les 1^{er} juillet et 19 septembre, les Anglais parviennent à pénétrer aux portes de la ville et bombardent les maisons des commerçants situées sur les berges du fleuve. Dans la nuit du 12 au 13 septembre, sous le commandement du général Wolfe, et aidé par un habitant de la ville, les Anglais tentent de prendre la ville à revers. Au petit matin, les troupes anglaises sont positionnées sur les plaines d'Abraham, à une centaine de mètres à peine du château de Frontenac. Prévenu dans la nuit, le général de Montcalm réunit près de 4 000 hommes pour contrer la percée britannique. La bataille ne dure pas plus d'une heure et s'achève par la victoire des Anglais. Cette bataille, qui voit mourir les généraux des deux camps, scelle à jamais le sort de la colonie française qui capitule dans la journée. Malgré quelques tentatives françaises de reconquête et une victoire importante le 20 avril 1760 dans la ville de Sainte-Foy, les Français sont contraints de se soumettre à l'occupant. Québec capitule officiellement dans la nuit du 17 au 18 septembre 1759. Montréal résistera jusqu'en 1760 et le 8 septembre Vaudreuil, alors gouverneur général, signe la capitulation générale.

La France est officiellement battue au Canada et les Canadiens francophones doivent alors se plier aux conditions de la couronne britannique. Dès les lendemains de la capitulation, les francophones s'engagent dans une véritable lutte pour leurs droits et tentent de recouvrer et d'affirmer leurs libertés civiles et religieuses. Progressivement, ils parviennent ainsi à bénéficier de la part du pouvoir britannique d'un certain nombre de privilèges et de libertés.

Désireux de se livrer à une politique d'assimilation, les Anglais de leur côté concèdent alors aux francophones la plupart de leurs libertés religieuses et civiles. Reconnaisant aux Français la pleine possession de leurs propriétés et le libre exercice de la religion catholique, ils entrent alors dans une véritable phase de collaboration avec les habitants. Étant en mesure de conserver ces libertés qui les définissent en tant que peuple, convaincus qu'ils ne risquent pas la déportation, et soulagés de voir le gros des troupes anglaises quitter la Nouvelle-France, les Canadiens français acceptent cette collaboration avec le pouvoir britannique et commencent progressivement la reconstruction des villes. Dans l'organisation de la ville et le maintien de la sécurité, les Canadiens français ne sont pas écartés et sont en mesure de participer :

C'est ainsi que les capitaines de milice canadiens français sont chargés de maintenir le bon ordre à Montréal, Trois-Rivières et dans toutes les paroisses. Dans l'administration de la justice, le haut personnel est tout entier anglais, mais le personnel auxiliaire, à Québec, ou les présidences de cours de première instance, à Montréal ou Trois-Rivières, sont également canadiens-français. Les lois civiles françaises furent maintenues pour les

litiges d'ordre civil, et la plupart des jugements des tribunaux de ce « régime provisoire » furent rendus en français. Le général britannique Amherst s'efforça de développer la bonne entente entre troupes d'occupation et « habitants ». Les Canadiens eux-mêmes, clergé, bourgeois, capitaines de milice redirent hommage à leurs premiers administrateurs britanniques. En revanche, le commerce canadien-français traditionnel était décapité¹⁴.

C'est donc à partir de la prise de Québec que s'ouvre une nouvelle ère de l'histoire du Canada et que commence la désormais traditionnelle collaboration franco-anglaise qui caractérise encore à ce jour la province de Québec. Les habitants de la ville de Québec, sensibles aux concessions proposées par les Anglais acceptent la nouvelle situation sans trop de résistance. Certains textes attestent même d'une certaine reconnaissance envers l'envahisseur comme en témoigne ce récit attribué à Marie Joseph Legardeur de Repentigny, une religieuse de l'hôpital général en 1765 :

Les Anglois accordèrent sans difficulté tous les articles que l'on avoit demandé tant pour la Religion que pour l'avantage du citoyen. La joye qu'ils eurent de se trouver en possession d'un pays qu'ils avoient échoué plus d'une fois pour en faire la conquête, les rendit les plus modérés de tous les vainqueurs. Nous ne pourrions sans injustice nous plaindre de la façon dont ils nous ont traité il se pourroit faire que l'espérance de se la conserver y auroit contribué ; quoiqu'il en soit leur bon traitement n'a pas encore tarri nos larmes [...]¹⁵.

Les lendemains de la conquête sont marqués par une série d'accords et d'entente entre les populations francophone et anglophone ; le traité de Paris scelle officiellement la nouvelle situation dans les anciens espaces français concédés aux Anglais.

Au traité de Paris, la France abandonna à l'Angleterre le Canada, la vallée de l'Ohio et la partie de la Louisiane située à l'est du Mississipi [...] [il] prévoyait enfin que les canadiens disposeraient d'un délai de dix-huit mois pour retourner en France, avec faculté pendant ce temps de vendre leurs biens au Canada. Beaucoup de personnes aisées profitèrent de cette faculté, de sorte que les Britanniques purent racheter à bon compte les deux tiers des seigneuries canadiennes. La classe dirigeante canadienne-française était ainsi, d'un coup, considérablement amoindrie¹⁶.

À la suite de la défaite et de la signature du Traité, la France abandonne définitivement ses projets de conquête et de colonie au Canada. Néanmoins, un grand nombre de Canadiens français vivent encore dans l'espoir d'une reconquête ou d'un soulèvement. Jusqu'en 1840, l'Angleterre tente d'angliciser les consciences, de convertir les Canadiens français au protestantisme et de limiter l'expansion de la culture francophone en favorisant l'immigration.

¹⁴ Marc Durand, *Histoire du Québec, op. cit.*, p 45-46.

¹⁵ Bernard Andrès (dir.), *La conquête des lettres au Québec (1759-1799)*, Québec : Presses de l'Université Laval, p. 46.

¹⁶ Marc Durand, *Histoire du Québec, op. cit.*, p. 47.

Mais fragilisée par la montée des revendications indépendantistes dans les États de la Nouvelle Angleterre, Londres est contrainte de concéder plus de droits à la population francophone. La guerre d'indépendance des États-Unis qui éclate en 1775 a donc constitué un frein majeur à l'anglicisation des consciences au Canada.

Néanmoins, malgré les libertés et droits accordés aux francophones du Canada, les Anglais réinvestissent progressivement tous les instruments du pouvoir, remplaçant les autorités canadiennes françaises, s'emparant des richesses, du commerce et des terres. Comme le résume un député de Montréal à l'Assemblée du Bas-Canada dans un entretien de avec Tocqueville en 1831 : « Toute la richesse est aux mains des Anglais. Ils ont leur famille et leurs relations en Angleterre et trouvent des facilités que nous n'avons pas.¹⁷ » Exclues de l'administration, des organes de la justice, inquiétés dans les fonctions de l'éducation, les francophones perdent peu à peu leur influence sur les acteurs de la vie publique. La langue anglaise s'impose dans les domaines du commerce, de la justice et du pouvoir. À partir de cette époque, la langue anglaise s'impose progressivement comme langue officielle, les francophones désireux d'accéder aux fonctions du pouvoir sont ainsi contraints d'apprendre et de maîtriser la langue du vainqueur (cette situation durera relativement longtemps et constitue l'une des principales revendications encore actuelle de la population francophone). Privés des instruments du pouvoir, affaiblis dans le domaine du commerce, les Canadiens français se replient alors sur l'agriculture. Cependant, la période qui s'étend de la signature du Traité de Paris à celle de l'Acte de Québec est l'occasion pour les deux peuples de se découvrir l'un l'autre de manière pacifiste :

Entre le Traité de Paris et l'Acte de Québec, « Le temps d'une paix » (1763-1774) couvre la dizaine d'années au cours desquelles conquérants et conquis s'acclimatent tant bien que mal les uns aux autres, mais s'adaptent aussi au nouveau pays dorénavant baptisé « Province of Quebec ». Dans l'accalmie qui succède à sept années de conflits inter-coloniaux et de problèmes économiques, les Canadiens font l'apprentissage des lois et des institutions anglaises¹⁸.

En 1774, est signé l'Acte de Québec qui régit l'organisation du pays. L'Acte reconnaît officiellement les droits des francophones notamment le droit civil français et le régime seigneurial qui prévalait en Nouvelle-France. L'Acte de Québec permet également aux religieux catholiques d'accéder à des fonctions officielles. Ces concessions généreuses et

¹⁷ Alexis de Tocqueville, *Tocqueville au Bas-Canada, Écrits datant de 1831 à 1859, datant de son voyage en Amérique et après son retour en Europe*, présentation de Jacques Vallée Montréal : Les Éditions du Jour, 1973, coll. « Bibliothèque québécoise »,

http://classiques.uqac.ca/classiques/De_tocqueville_alexis/au_bas_canada/au_bas_canada.html, p. 67.

¹⁸ Bernard Andrès, (dir.), *La conquête des lettres au Québec (1759-1799)*, op. cit., p. 11.

risquées de la part du pouvoir royal s'expliquent dans une large mesure par la crainte du soulèvement anglo-américain. Les « rebelles » ou les « insurgents » comme ils étaient appelés à l'époque par le pouvoir britannique, envahissent le Québec dans l'espoir de rallier les Canadiens à leur cause. Ils se livrent ainsi à une féroce propagande, diffusée également en langue française. Les troupes américaines assiègent la ville de Québec au mois de décembre 1775 et occupent celle de Montréal de Novembre 1775 à juin 1776. La déclaration d'indépendance des États-Unis d'Amérique est signée le 4 juillet 1776, six ans avant que cette dernière ne soit officiellement reconnue par Londres. Néanmoins, cette invasion américaine a conduit la couronne britannique à concéder plus de droits et de libertés aux Canadiens du Bas Canada. Elle est également à l'origine d'un développement des consciences parmi la population se découvrant progressivement une véritable identité « canadienne ».

c) Une nation canadienne

En 1791 sont instaurées des institutions parlementaires représentatives. Le Canada est alors divisé en deux : le Haut Canada (qui correspond à l'actuelle province de l'Ontario et qui se trouve être majoritairement anglophone) et le Bas Canada (qui correspond à l'actuelle province de Québec et se trouve être majoritairement francophone). Le fonctionnement de la vie institutionnelle du Canada régie par des Chambres d'Assemblée devient alors favorable aux Canadiens français qui se trouvent être majoritaires dans celle du Bas Canada. Désormais acteurs à part entière du pouvoir législatif, les Canadiens francophones parviennent à défendre leurs droits, leur religion, leur culture et leur langue.

La survie de la culture française au Canada a été rendue possible grâce à sa situation démographique, un fort taux de natalité d'une part et une certaine homogénéité de la société d'autre part :

La population canadienne-française échappa sans doute à la politique d'assimilation des Anglais grâce à son regroupement homogène dans un monde rural bien différencié du monde urbain occupé par les Canadiens anglais¹⁹.

Depuis les débuts de la colonie, la famille traditionnelle canadienne-française est une famille nombreuse. On compte en moyenne une dizaine d'enfants par ménage voire plus. Il n'est pas rare de trouver des familles avec une quinzaine d'enfants. Cette forte natalité perdure et s'accroît même à partir du milieu du XVIII^e siècle. Privés d'une partie de leurs

¹⁹ Marc Durand, *Histoire du Québec, op. cit.*, p. 54.

territoires, inquiétés par le nombre important d'Anglais, que l'immigration des « loyalistes » réfractaires à la Révolution américaine est venue grossir, les francophones se livrent à ce que l'on a appelé par la suite : « la revanche des berceaux ». Cette forte natalité est également largement encouragée par les autorités religieuses qui y voient un moyen de renforcer l'influence de la religion catholique et d'augmenter le nombre de croyants.

L'industrie forestière s'est plus largement développée dans le Bas Canada à partir du début du XIX^e siècle. Profitant du blocus continental décrété par Napoléon en 1806 et 1807 et de l'embargo américain de décembre 1807 contraignant la Grande-Bretagne à abolir les droits d'entrée sur les bois coloniaux, les Canadiens francophones ont eu la possibilité d'exploiter ces ressources et ont profité d'un avantage sur le Haut-Canada. Relativement empêchés dans les autres types de commerce, les habitants de la province de Québec se sont spécialisés dans la traite du bois. Cette nouvelle configuration des échanges commerciaux a donc permis l'émergence de nouveaux métiers en Bas-Canada et de nombreux francophones sont ainsi devenus draveurs, bûcherons ou menuisiers.

Cette époque cristallise les caractéristiques de la société francophone de la province de Québec. Les autorités ecclésiastiques étendent leur influence sur les institutions et confirment leur omniprésence dans la plupart des secteurs de l'éducation, de la santé et du pouvoir. La morale catholique façonne fortement les mentalités des habitants de la province. Dictant des modes de conduite, imposant force valeurs et comportements, l'autorité religieuse garantit la survie de la culture francophone et de la langue française. Très réfractaire aux apports culturels extérieurs, l'Église condamne les mariages avec des membres de la communauté anglophone et tente d'interdire autant que faire se peut les échanges avec la France métropolitaine, craignant l'influence des idées progressistes qu'elle véhicule. De son côté, le pouvoir britannique accentue cette distance entre le Québec et la France en interdisant les échanges.

Ce repli identitaire, avec des nuances bien entendu, perdurera jusqu'au milieu des années 1960 et sera à l'origine de cette « grande noirceur » qui caractérise le régime de Maurice Duplessis. Dans le domaine de l'éducation, l'influence de la religion est particulièrement prégnante. De fait, les autorités ecclésiastiques sont également réfractaires aux idées révolutionnaires. De nombreux Français, nostalgiques de l'Ancien Régime et de la monarchie et refusant les nouveaux préceptes de la révolution vont se réfugier au Québec. Cette arrivée massive des membres les plus traditionalistes de la métropole accentue l'autarcie caractéristique de la province de Québec et renforce un pouvoir religieux aux idées

conservatrices. De plus, du fait de la Révolution française et du refus de ses valeurs, les autorités religieuses vont alors soutenir l'Angleterre contre la France. La bataille de Trafalgar est célébrée dans la liesse à Montréal en 1808, ce qui montre l'attachement de la société québécoise à l'Angleterre. La société québécoise du XIX^e siècle est également caractérisée par une importante homogénéité sociale. Les différentes classes se trouvent dans une relation de relative proximité et le système ecclésiastique fait de la classe paysanne un modèle de référence.

Le début du XIX^e siècle est également marqué par de profonds bouleversements de la vie parlementaire. La bourgeoisie francophone, qui parvient à s'imposer dans les débats de l'Assemblée, exprime de nouvelles revendications, différentes de celles habituellement proposées par la classe des marchands traditionnellement majoritaires. La laïcité gagne progressivement cette élite et, à partir de 1820, cette élite bourgeoise francophone plus proche du peuple et de ses préoccupations se donne le nom de « patriotes ». L'idée d'une indépendance du Canada commence à s'imposer chez ces parlementaires et finit par séduire la majorité de l'Assemblée du Bas-Canada. Inspirés par les grands textes juridiques (l'exemple de la constitution américaine, *L'Esprit des lois* de Montesquieu, *La Déclaration des droits de l'homme et du citoyen*) et par les vagues de guerres et d'insurrections nationales européennes (Irlande, Pologne et Italie), les Canadiens francophones deviennent alors sensibles à l'idée d'une libération nationale.

L'élite francophone, désormais convaincue de l'importance de la laïcité, s'insurge contre le clergé et ce mouvement atteint son paroxysme au début des années 1830. Cependant, cette rupture avec le clergé s'accompagne également d'une rupture avec la paysannerie encore très marquée par la religion catholique et par l'influence des clercs, très impliqués dans la vie de la société. La vie parlementaire de l'Assemblée du Bas-Canada va ainsi connaître une division importante entre une majorité de ces élites laïques favorable à un bouleversement institutionnel et une minorité convaincue de la nécessité de proposer de profondes réformes administratives et politiques. Pour la première fois de son histoire, le Canada francophone devient favorable à l'idée d'une république canadienne-française autonome. En 1834, les membres de la chambre du Bas-Canada rédigent un texte proposant 92 résolutions à l'intention de la couronne d'Angleterre. En 1837, réunis autour de Louis-Joseph Papineau, les patriotes tentent un soulèvement contre le pouvoir britannique. Ce premier soulèvement est suivi d'un deuxième, plus important et commandé par Robert Nelson. Malgré la ferveur nationale de ses troupes engagées pour la défense de l'indépendance, le peuple reste

réfractaire au soulèvement et les autorités britanniques parviennent à faire échouer la révolte des patriotes. L'insurrection est réprimée dans le sang et les chefs des patriotes sont exécutés sur la place publique. Cette violente réplique à la révolte aura pour longtemps raison des intentions nationalistes des élites francophones. En 1840, conscientes désormais de la nécessité de limiter le pouvoir de l'Assemblée du Bas-Canada, les autorités britanniques décident d'unir les deux Assemblées, ce qui a pour effet immédiat de noyer l'ancienne majorité francophone du Bas-Canada et de donner la suprématie parlementaire à la population anglophone. S'ensuit toutefois un rapprochement entre les deux communautés et une entente relative. Le bilinguisme est officiellement décrété dans les domaines de la justice et de l'administration. Des mesures sont votées en vue de défendre la langue française. Considérablement affaiblie sur le plan du débat parlementaire, la société francophone s'enferme alors dans un relatif immobilisme :

Entre 1840 et 1940, domine un siècle d'immobilisme politique et social, où les valeurs traditionnelles de la société canadienne-française ne sont jamais remises en cause et où la sujétion économique des francophones est considérée comme un fait acquis²⁰.

Cet échec de la révolte des patriotes étouffe dans l'œuf les propositions d'indépendance et renforce également le pouvoir des autorités catholiques en qui les Britanniques voient désormais un allié favorable. La population de la province affirme cependant sa singularité et la volonté de se distinguer de l'Angleterre comme en témoignent les soulèvements en 1885, date à laquelle le peuple s'insurge contre la répression des métis de la zone Ouest et en 1917, où les francophones refusent la loi sur le service militaire. En 1918 des émeutes importantes confirment ce rejet de la circonscription et les francophones affichent clairement leur refus de se battre aux côtés des Anglais.

La révolution industrielle creuse l'écart entre les communautés et les autorités religieuses de la province renforcent cette distinction par leur politique traditionaliste. Dans le domaine de l'éducation, la religion alors encore très présente, étend plus encore son influence et prône une politique passéiste, réfractaire à toute innovation de la société. La morale et la ferveur religieuses imprègnent l'ensemble du système de la Province, l'enseignement en tout premier lieu. C'est de cette manière que se creuse plus encore l'écart entre les deux communautés linguistiques et culturelles. Du fait de cette prédominance de la morale religieuse sur les consciences et dans l'éducation, la jeunesse québécoise est de moins en moins à même de s'impliquer dans la société canadienne et ses nouveaux enjeux. La religion

²⁰ Marc Durand, *Histoire du Québec, op. cit.*, p. 64.

qui a permis la défense de la culture francophone devient, de manière de plus en plus évidente, un frein à la modernisation de la Province.

Conclusion : Une nation singulière

Cette présentation rapide des faits marquants de l'histoire de la province de Québec vise à apporter un certain nombre de précisions sur le contexte historique qui a décidé de l'évolution de cette fraction singulière de la population du Canada. D'abord véritablement français, considérés et administrés comme tels, les Français vivant au Canada ont évolué de manière autonome par rapport aux habitants de France. Progressivement s'est affirmée une identité canadienne-française, fondée sur un certain nombre de valeurs héritées de la France, mais influencée par d'autres apports, d'autres zones de contact culturel et des réalités très différentes de celle de la métropole. De 1608 à 1660, on constate ainsi que les différentes vagues d'immigration des missionnaires ont doté la colonie d'une forte ferveur croyante et d'institutions scolaires et religieuses importantes. La culture française au Canada reste alors principalement la même que celle de la métropole :

Ainsi, aux environs de 1660, une petite société bien vivante se réclame de la mère patrie. Le gouverneur y donne des bals, avec tout l'éclat possible. On y encourage les lettres, et *Le Cid* de Corneille est joué en Nouvelle-France dès 1646, puis à nouveau en 1652; *Héraclius*, en 1651. Et pourtant dans le même temps, les premiers habitants affirment leur attachement au pays de Canada²¹.

Cette présence affirmée de la culture française en Nouvelle-France montre bien le lien fort qui unit la colonie à la mère patrie. Cependant, force est de constater que les réalités rencontrées par les colons en Nouvelle-France sont bien différentes de celles connues sur le territoire de la métropole. La France soutient largement l'établissement de la colonie, tant sur le plan humain que financier. De 1660 à 1713, le Québec est dirigé de la même manière que toute autre province de France. De retour en France, les voyageurs et religieux ayant séjourné au Québec influencent le pouvoir royal et parviennent à faire prendre conscience aux autorités françaises de la nécessité d'investir dans le développement de la colonie.

Mais les nouvelles générations canadiennes ont progressivement évolué de façon autonome par rapport à la France en dépit de cette longue période de complicité administrative. La perte de la ville de Québec puis les compromis accordés à la couronne britannique relatifs à l'administration de la province, enfin, l'abandon de la colonie par le royaume de France ont renforcé cette singularité du peuple canadien et ont contribué à l'autonomie de son développement. Le pouvoir britannique néanmoins, face à la montée des velléités d'indépendance de la Nouvelle-Angleterre, a été contraint d'accorder aux

²¹ Marc Durand, *Histoire du Québec, op. cit.*, p. 18.

francophones du Canada une plus grande autonomie ainsi que la sauvegarde de leurs institutions et de leurs valeurs, notamment de la religion catholique. La cohabitation institutionnelle et parlementaire qui a caractérisé la période qui suit la signature du Traité de Versailles a définitivement façonné une nouvelle identité canadienne, de plus en plus difficilement comparable à celle des sujets du royaume de France. Nourrissant l'espoir d'une reconquête par la France, les francophones n'ont cependant pas renoncé à leur identité française. La montée des velléités d'indépendance de l'ancienne colonie anglaise dans la région de Boston et l'importante propagande à laquelle se sont livrés les « insurgents » ont contraint les autorités britanniques à concéder plus de libertés et de droits aux francophones de la région de Québec.

Sensibilisés à la vie parlementaire anglaise, véritables acteurs de la vie politique par la constitution d'une chambre dans laquelle ils se sont trouvés dans une position de majorité, les francophones ont ainsi accepté la cohabitation avec l'Anglais. Empêchés néanmoins dans la pratique du commerce, les habitants de la province de Québec se sont repliés sur la culture du bois et sur l'agriculture. Au fur et à mesure de la modernisation du pays et de l'industrialisation, ces domaines sont devenus secondaires pour le développement du pays et les francophones ont vu s'accroître l'inégalité matérielle et sociale vis-à-vis des anglophones.

La religion catholique s'est affirmée très tôt comme l'acteur principal de la défense des valeurs francophones et de ses institutions. Jouant le rôle d'un espace refuge des valeurs francophones et de sa langue, le catholicisme n'a cessé d'étendre son influence sur la société et ses membres. Les autorités ecclésiastiques dont l'autorité et l'influence est allée grandissant au fur et à mesure de l'histoire ont ainsi contribué à la défense de la culture tout en prônant un relatif conservatisme, à l'origine de l'autarcie du Québec. Au XVIII^e siècle, alors que la laïcité gagne les mentalités des grandes cultures européennes, la province de Québec reste très réfractaire aux idées révolutionnaires. La division entre État et Religion ne s'opère pas dans la province pendant plus de trois siècles. C'est cette adéquation entre Pouvoir et religion qui caractérise la société québécoise jusqu'au milieu des années 1960.

L'observation de ces faits historiques révèle également la situation complexe de cette ancienne colonie française. D'abord colonisateurs, les Français se sont vite retrouvés en position d'infériorité dans l'ensemble de l'Amérique du Nord. Le fait qu'il ait eu à lutter pour la survie de sa langue et de sa culture a conduit le peuple canadien francophone à se considérer comme inférieur et dominé. Ce rapport à la colonisation, ce renversement de situation de même que ces nombreux changements de statut, sont à l'origine d'un véritable

malaise identitaire qui perdure aujourd'hui encore. Considérer le Québec comme une heureuse entreprise coloniale serait donc dommageable à la compréhension de sa culture.

Les francophones vivent ainsi avec toutes ces blessures et ces apports culturels métissés. La révolte des patriotes, écrasée dans la violence, a permis l'expression d'une identité canadienne tout en scellant de manière définitive l'espoir d'une indépendance.

La religion qui a permis la sauvegarde de l'identité francophone est devenue au cours du temps un frein aux idées françaises, alors largement marquées par l'apport de la Révolution et des Lumières. Les œuvres françaises qui circulaient plus volontiers pendant la période de la Nouvelle-France se sont vues interdites par les autorités religieuses et les révoltes des patriotes du XIX^e siècle ont accentué cette distance avec la métropole.

Ce n'est qu'au regard de ces étapes cruciales de son histoire que l'on peut aborder et tenter de comprendre les problématiques et les enjeux caractéristiques de cette nation particulière et envisager sa culture, sa langue et sa littérature sous un angle différent.

2. Le Québec et la langue française

a) De l'unification linguistique à la singularisation

La situation de la langue française dans la province de Québec connaît une singulière évolution au cours de l'histoire. Les premiers colons qui débarquent au Québec viennent de différentes régions de France, essentiellement de l'Ouest (Normandie, Bretagne, Anjou, Vendée, Sud-Ouest pour les plus importantes). Au début du XVII^e siècle, la France n'a pas encore connu son unification linguistique et les premiers colons parlent tous des patois différents. Il s'est donc produit dans la colonie des premiers temps ce que Philippe Barbaud appelle « le choc des patois²² ». Les thèses des linguistes diffèrent quelque peu sur la question de l'unification linguistique en Nouvelle-France. La plupart des spécialistes s'accordent à dire que l'unification linguistique s'est faite de manière presque immédiate en Nouvelle-France du fait du faible nombre de locuteurs et de la répartition sur le territoire limitée à quelques foyers de peuplement. Le linguiste Philippe Barbaud quant à lui réfute cette idée d'une unification linguistique immédiate en avançant l'idée de l'influence de zones dialectales importantes et d'une unification linguistique progressive. Toujours est-il que l'unification linguistique s'est faite assez rapidement en Nouvelle-France et avant celle de la métropole. Si les linguistes proposent différentes thèses quant à la progressive unification linguistique, c'est qu'il faut compter d'une part sur l'évolution de la colonie (naissances, influence des femmes sur la transmission de la langue dans les familles depuis l'arrivée des « filles du roi ») et sur le flux migratoire venu de la métropole d'autre part. On peut donc estimer que cette unification linguistique a en effet été plus progressive qu'on ne le laisse souvent entendre et surtout qu'elle n'a pu empêcher des évolutions linguistiques différentes en fonction des régions. Cette thèse expliquerait la variété de modes de ponctuation orale et d'expressions que l'on retrouve d'une région à l'autre, variations encore perceptibles aujourd'hui dans une certaine mesure. Néanmoins, comme le rappelle Victor Barbeau, ces différents parlars locaux n'ont pas empêché la compréhension mutuelle des habitants de la Nouvelle-France :

Il ne s'agissait pas de gens parlant chacun sa langue, ce qui eût conduit à la confusion ; il s'agissait de gens parlant, avec des variantes plus ou moins sensibles selon leur provenance, une langue qui ne devait, à son berceau même, se stabiliser, s'uniformiser que cent ans plus tard. En sorte qu'il est vraisemblable de croire, faute de posséder sur ce sujet des données sûres, qu'il ne dut guère s'écouler de temps avant que les différences les plus

²² Philippe Barbaud, *Le choc des patois en Nouvelle-France. Essai sur l'histoire de la francisation au Canada*, Montréal : Presses de l'université du Québec, 1984.

accentuées se fussent soumises à l'usage, à la loi du plus grand nombre, ou, en tout cas, que l'oreille s'y fût habituée²³.

Si l'unification linguistique s'est faite de manière assez spontanée en Nouvelle-France, il n'en reste pas moins que ces différents parlers régionaux ont eu une influence sur la variété de français parlé dans la colonie. Le français parlé au Québec aujourd'hui reste relativement tributaire de cet héritage régional. Ainsi le français de France a évincé certaines expressions locales propres aux patois régionaux qui sont pourtant restées dans le français du Québec. L'unification linguistique en Nouvelle-France s'étant produite indépendamment de celle qu'a connue la métropole, le français parlé au Québec s'est développé de manière distincte, accumulant des éléments linguistiques singuliers. La première caractéristique du français québécois est donc cet apport des régionalismes d'avant l'unification linguistique métropolitaine et que l'on retrouve encore dans le français parlé au Québec aujourd'hui. Ces régionalismes sont aussi appelés « archaïsmes » du fait de leur origine ancienne. Le français québécois d'aujourd'hui emploie par exemple le terme « barrer » au sens de fermer à clé. Cette expression qui a disparu du français de France parlé aujourd'hui est tout à fait courante au Québec et ce malgré l'évolution de la réalité qu'elle décrit : on ne « barre » évidemment plus la porte dans le sens où on n'utilise plus de barre mais un simple verrou. Cette persistance de l'expression dans le français québécois contemporain montre bien les disparités de l'évolution de la langue des deux côtés de l'Atlantique. De la même manière, le terme « mouiller » utilisé dans le sens de « pleuvoir », expression attribuable au patois gallo, est couramment usité dans ce sens au Québec. On le retrouve d'ailleurs en français de la métropole dans d'anciennes comptines : « il pleut, il mouille, c'est la fête à la grenouille ».

À ces régionalismes de la première heure s'ajoutent des expressions empruntées aux langues amérindiennes (essentiellement algonquine et iroquoise) : les noms de lieux, de denrées ou de phénomènes naturels constituent les principaux apports linguistiques hérités de la culture amérindienne. De nombreuses régions, lieux dits ou fleuves portent des noms amérindiens : la rivière des Outaouais, Shawinigan... Les termes même de Québec et de Canada sont issus des langues amérindiennes, Québec : là où le fleuve se rétrécit, Canada : petite cabane de bois. Dès les premiers temps de la colonie, les colons ont eu à échanger avec les Indiens, sans le secours desquels ils n'auraient vraisemblablement pas survécu au premier hiver. Cet apport de la culture amérindienne n'est donc pas négligeable sur le plan linguistique comme le signale Victor Barbeau :

²³ Victor Barbeau, *Le ramage de mon pays, le français tel qu'on le parle au Canada*, Montréal : B. Valiquette, 1939, p. 53.

Dans ce processus d'interaction et de diffusion culturelle, il faut évidemment inclure l'influence amérindienne. On évalue à 20 000 le nombre des autochtones ayant habité le territoire actuel du Québec à la fin du 17^e siècle. La marque qu'ils ont laissé sur la culture des premiers Euro-Québécois est maintenant de mieux en mieux connue et on sait qu'elle fut importante, en particulier pour tout ce qui concerne la vie matérielle (chasse, pêche, transport, vêtement, soins médicaux, etc.)²⁴.

Lors des premiers temps de la colonie, les colons tentent de convertir les indiens et de leur apprendre leur langue. Ils se heurtent alors à la réticence des tribus et se voient vite contraints d'apprendre les langues amérindiennes afin de permettre la communication entre les différentes communautés qui elles-mêmes parlent des langues différentes comme le décrit Denys Delâge :

Les autochtones appartenaient à trois familles linguistiques : les cultivateurs iroquoiens des rives du Saint-Laurent, les Inuits des régions arctiques et, partout ailleurs, les Algonquiens (Cris, Naskapis, Montagnais, Algonquins, Malécites et Micmacs)²⁵.

C'est ainsi que des Français apprennent le Huron, l'Algonquin, le Cri...²⁶ Certains vont même s'établir dans les villages indiens afin d'y apprendre correctement la langue en vue de devenir interprètes, fonction très prisée dans la colonie du fait des enjeux commerciaux. À leur contact, ils apprennent également les coutumes et codes des tribus indiennes :

Au contact des Indiens, ils découvrent un nouveau mode d'existence, un nouveau type de relations et de croyances. Au-delà de la langue, c'est un langage nouveau de symboles et de valeurs, inscrit dans un environnement fort différent, qui s'impose à eux et les façonne²⁷.

La colonie connaît donc des enjeux locaux et des réalités géographiques, culturelles et linguistiques différents de ceux de la métropole qui façonnent son identité spécifique et consacrent sa différence d'avec la métropole.

À l'époque de la Nouvelle-France, les observateurs confrontés à la langue française du Canada rapportent tous qu'ils considèrent que les Canadiens parlent mieux français que les Français de France. Cette supériorité de la langue française canadienne sur celle de la métropole restera pendant longtemps une idée reçue. Les premiers colons, parfois peu

²⁴ Jacques Chauraud (dir.), *Français de France et français du Canada*, Lyon : Centre d'études linguistiques Jacques Goudet, 1995, p. 314.

²⁵ Michel Plourde (dir.) avec la collaboration d'Hélène Duval et de Pierre Georgeault, *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, Québec : Fidès, 2000, p. 16.

²⁶ Il fut même établi un dictionnaire de langue huronne.

²⁷ Jacques Mathieu, dans Michel Plourde (dir.) avec la collaboration d'Hélène Duval et de Pierre Georgeault, *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, op. cit., p. 9.

éduqués, aventuriers et défricheurs parlent donc néanmoins un français qui n'a rien à envier à celui de la métropole. Avec l'établissement de la Compagnie de la Nouvelle-France en avril 1627, la colonie se dote d'institutions métropolitaines. La fondation du premier collège par les Jésuites confirme cette volonté d'assurer l'adéquation entre la métropole et sa colonie nord-américaine en dispensant les mêmes enseignements dans les deux espaces.

La langue française du Québec garde cependant un certain nombre de ses particularités et ce malgré l'effort d'uniformisation. À l'époque de la Nouvelle-France, le français de la cour reste le modèle linguistique de base, au-delà des disparités observables au Canada comme en France. Néanmoins, la situation linguistique dans le Canada francophone va suivre sa propre évolution et les différences entre les parlers de France et du Canada vont s'accroître progressivement. La thèse selon laquelle le français parlé au Canada devait être sensiblement le même que celui parlé en région parisienne est largement remise en cause par des linguistes qui considèrent que la norme parisienne n'a pu que difficilement avoir cours dans la colonie :

Le grand facteur d'égalisation a été l'oreille. Les mots sont venus par l'oreille et c'est par l'oreille qu'ils se sont modifiés. Ainsi se sont mariés, se sont fondus, les parlers de toutes les provinces. Sous l'action des différents facteurs, dont le climat ne dut pas être le moindre, la prononciation s'est modifiée²⁸.

Le deuxième facteur de l'évolution singulière de la langue est plus d'ordre pratique. Les colons confrontés à un environnement très différent de celui de la France sont très tôt contraints de trouver de nouveaux mots pour décrire cette autre réalité. Au fur et à mesure se développe alors un lexique sensiblement différent de celui ayant cours en France. Des termes spécifiques désignant le climat, la neige et de nombreux phénomènes naturels alors inconnus en France, font leur apparition progressivement et orientent sensiblement la langue française vers la description d'une autre réalité que celle de la métropole. Le contact avec les cultures amérindiennes puis avec la langue anglaise est également à l'origine du développement d'une spécificité canadienne de la langue française.

Avec la conquête de la ville de Québec par les Anglais, la situation de la Province va considérablement évoluer. Désormais sous le joug de la couronne d'Angleterre, les francophones perdent les institutions de la colonie. La fin de la Nouvelle-France correspond à la naissance d'une nouvelle période historique. La cohabitation parlementaire avec la communauté anglophone va profondément marquer les usages linguistiques. On assiste à une progressive « détérioration » de la langue française telle qu'elle est pratiquée alors dans la

²⁸ Victor Barbeau, *Le ramage de mon pays, op. cit.*, p. 54.

métropole. La politique d'assimilation pratiquée par les Anglais et la tentative d'anglicisation qui l'accompagne influencent évidemment l'évolution de la langue. Désormais confrontés à un nécessaire bilinguisme, les francophones sont contraints d'avoir recours à la langue anglaise dans le cadre de la vie politique et parlementaire. Les termes juridiques s'imposent dans la langue anglaise dès les lendemains du traité de Paris. On parle alors de « Bill », d'« Act » et une forme de bilinguisme s'impose progressivement dans les faits avant d'être officiellement décrété en 1840.

Conforté par l'échec des révoltes patriotes de 1837 et 1838, le pouvoir religieux assoit plus encore son influence, tout particulièrement dans le domaine de l'éducation. Véritable garant de la langue et de sa pureté, son influence sur l'évolution de cette dernière se fait encore sentir aujourd'hui dans une société pourtant désormais résolument laïque comme en témoigne la survivance des sacres dans la langue française du Québec.

b) Caractéristiques linguistiques, apports, emprunts et spécificité

Sans vouloir pour autant proposer une analyse linguistique de la spécificité de la langue française au Québec, nous allons tenter de la décrire et de rendre compte de ses particularités spécifiquement québécoises ainsi que de ses diverses variantes.

Les amérindianismes

Comme on l'a relevé plus haut, l'une des premières influences linguistiques de la variété canadienne de la langue française a été celle des langues amérindiennes qui ont imposé certains termes de leur lexique à la langue française, soit en passant directement des langues amérindiennes au français, soit en passant par l'anglais :

Les amérindianismes du vocabulaire franco-québécois actuel viennent presque tous des langues algonquiennes. Seuls *atoca* et *ouaouaron* sont d'origine iroquoise, huronne fort probablement. Certains ont été empruntés directement par le français, en terre d'Amérique même, et se trouvent maintenant consignés dans les dictionnaires français comme régionalismes propres au français du Canada (québécois ou acadien) ; c'est le cas de *achigan*, *cacaoui*, *caribou*, *maskinongé* (poisson) et *pimbina*. D'autres ont un itinéraire complexe ; d'abord empruntés par l'anglo-américain, ils passent ensuite en français européen. De là, ils s'intègrent au franco-québécois, où ils viennent parfois remplacer des expressions traditionnelles de facture bien française. Ainsi, par exemple, *mocassins*, *squaw* (femme amérindienne), *tomahawk* (sorte de hache) et *wigwam* (sorte d'habitation), qui ont remplacé les expressions « *souliers sauvages* », « *sauvagesse* », « *casse-tête* » et « *cabane sauvage* » courantes au Québec jusqu'à la fin du XIX^e siècle au moins. Par ailleurs, d'autres

amérindianismes intégrés au français européen par le truchement de l'anglais résistent à l'acclimatation en franco-québécois ; c'est le cas de toboggan, utilisé en France pour désigner un plan incliné servant à glisser, comme dans les terrains de jeux ou dans les avions, que les enfants du Québec appellent généralement une glissoire²⁹.

Vestige encore tangible de l'influence des langues amérindiennes sur la langue française du Québec, la toponymie révèle cet apport linguistique considérable : Québec, Hochelaga (il s'agit d'un quartier de Montréal), Ottawa (qui vient de l'algonquin « adawe » qui signifie commercer) ou encore le mot Canada, qui vient du mot iroquoien « kanata ». De nombreux noms de lieux en Amérique du Nord sont ainsi issus des langues amérindiennes (Manitoba : « dieu qui parle », Winnipeg : « eaux boueuses », Toronto : « arbre tombé sacré », Alabama : « défricheurs », Connecticut qui vient de l'algonquin et signifie « terre sur le grand fleuve à marée »).

Les régionalismes

Comme on l'a déjà signalé, la langue française des débuts de la colonie est fortement marquée par de nombreux régionalismes. Parfois désignées par le terme d' « archaïsmes », les expressions régionales propres aux parlers locaux d'avant l'unification linguistique sont encore nombreuses dans la variété québécoise de la langue française. Elles constituent l'un des traits caractéristiques de cette variété de la langue, ce qui fait dire à certains observateurs et sujets parlants que le français du Québec est « le même » que celui qu'on parlait à l'époque de Molière. Bien évidemment ceci resterait à prouver.

Nous relevons donc ici certains termes rencontrés dans la langue d'aujourd'hui en tentant de montrer leurs liens avec les parlers régionaux de France.

Comme nous l'évoquions plus haut, « barrer la porte », expression tout à fait contemporaine au Québec s'emploie quotidiennement dans le sens de « fermer à clé ». On comprend en quoi cette expression peut être désignée d'archaïsme dans la mesure où le terme ne correspond plus à la réalité et qu'il s'agit là d'un syntagme figé qui a survécu dans la langue malgré l'évolution de la réalité. L'expression « verrouiller la porte » ou la « fermer à clé » dans son acception plus contemporaine semble donc décrire de manière plus précise la réalité qu'elle recouvre (notons néanmoins, que ce n'est pas la clé elle-même qui bloque la porte et que l'expression fermer « à clé » fait l'économie de la préposition « avec » suivie du déterminant singulier féminin « la » qui se trouvent remplacés par la préposition « à »). Il ne

²⁹ Michel Plourde (dir.) avec la collaboration d'Hélène Duval et de Georgeault, *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, op. cit., p. 211.

s'agit donc pas de dénoncer l'expression québécoise en fustigeant le lien qu'elle établit avec un réel qui ne serait pas contemporain, mais plus simplement de comprendre certaines des particularités de la langue française au Québec. Ce décalage avec un réel non contemporain est à l'origine du terme « archaïsme ». Loin de toute considération cratylique ou de toute réflexion sur le bien-fondé de l'évolution des langues, nous cherchons ici à expliquer certaines des particularités de la langue et à examiner ce que peut désigner l'expression courante d' « archaïsme ».

Les anglicismes

Les anglicismes sont fréquents dans de nombreuses langues et le français de France en compte un grand nombre qui sont tout à fait attestés et couramment usités. Néanmoins, l'un des traits caractéristiques du français du Québec consiste en une présence massive de termes empruntés à l'anglais. C'est sans aucun doute le fait linguistique qui frappe en premier l'observateur contemporain et l'origine la plus influente parmi les emprunts lexicaux. Comme c'est également les cas en France, les termes les plus couramment empruntés relèvent des nouvelles technologies et des domaines marqués par la révolution industrielle. Toutefois la question des anglicismes est bien plus complexe que celle du seul phénomène de l'emprunt.

En effet, l'anglais est source de nombreuses évolutions de la langue québécoise du fait de son omniprésence sur le territoire d'Amérique du Nord. La langue anglaise est à la fois la cible et l'enjeu principal du développement de la langue française dans la province de Québec, dans une logique de traduction et de recherche permanente de termes équivalents.

Tout d'abord, l'emprunt lexical ne correspond pas nécessairement à une carence de la langue française, les linguistes québécois ne s'y sont pas trompés. Il y a au Québec le souci de donner à la plupart des termes anglais un équivalent français. On trouve ainsi des termes français propres au Québec pour remplacer les termes anglais. Le mot « courriel » pour remplacer le mot « e-mail » en est un exemple typique. Ici, c'est un souci d'équivalence phonétique qui dicte la création du mot. L'inventivité langagière qui caractérise le français du Québec est remarquable et influence même les commissions de terminologies françaises.

Si la recherche d'équivalents français aux termes anglais, omniprésents dans nos sociétés contemporaines du fait de l'hégémonie de la culture anglophone (et notamment états-unienne), est un fait remarquable à l'origine d'une véritable richesse linguistique presque spécifiquement québécoise, il convient de signaler une dérive problématique de ce phénomène qui reflète une situation de dépendance linguistique, une forme d'aliénation

culturelle et langagière. Lorsqu'elle se fait avec rigueur et conscience linguistique, cette recherche d'équivalents permet aux sujets parlants de réaffirmer la singularité de leur culture et de leur langue. Cependant, il arrive que cette recherche d'équivalents terminologiques soit affectée par un principe de mauvaise traduction. Dans un groupement de textes théoriques sur la langue intitulé « De la langue » réunissant divers articles publiés dans les revues *Maintenant et Possibles* entre 1973 et 1987 et finalement ajouté aux éditions les plus récentes de *L'homme rapaillé*³⁰, le poète Gaston Miron dénonce ces mauvaises traductions de l'anglais qui pervertissent la langue française du Québec. Le poète appelle ces équivalents linguistiques pervertis le « traduitu » et y voit le signe de ce qu'il définit comme étant une forme « d'aliénation linguistique ».

En effet, cette traduction approximative, littérale et simpliste des termes anglais en français crée en fait une relation de dépendance linguistique. Dans ce processus de recherche d'équivalence, le mot français vient remplacer le mot anglais sans nécessairement recouvrir la réalité initiale décrite par l'anglais. Certains termes renvoient donc directement au mot anglais et non plus à la réalité qu'ils devraient désigner. Il y a donc aliénation dans la mesure où les québécois sont privés de leurs moyens propres d'expression et que leurs mots sont calqués sur l'anglais. Gaston Miron relève dans son article un exemple particulièrement révélateur de ce phénomène :

Automobiles avec monnaie exacte seulement /Automobiles with exact change only. Si on retire l'anglais, ce « français » perd toute signification ; il n'a de sens qu'en fonction de l'anglais qui est à côté. Ce « français » n'a plus d'autonomie, il ne fonctionne pas par son propre système de signes, son propre code [...] son référent c'est l'autre langue qui, elle, établit le rapport avec la réalité³¹.

Ces réflexions correspondent à la hantise québécoise de voir leur langue devenir une langue de la réversibilité immédiate, sans ses propres moyens d'évolution et de subsistance, une langue aliénée, creuse et dépendante. Outre le « traduitu », Miron utilise l'expression de « langue de calque » afin de désigner cette situation toute particulière de la variété québécoise de la langue française face à l'anglais. Il établit également une distinction parmi les anglicismes en opposant ceux qui relèvent du lexique et ceux qui relèvent de la syntaxe. Ainsi, selon lui, l'emprunt lexical ne pose généralement pas de problème particulier puisque son origine d'emprunt apparaît avec évidence. Il dénonce en revanche les anglicismes syntaxiques qui se révèlent être infiniment plus pernicioeux puisqu'ils sont produits de manière

³⁰ Gaston Miron, « De la langue » dans *L'Homme rapaillé*, Montréal : Typo, 1996, p. 205-243.

³¹ Gaston Miron, « Décoloniser la langue », *art. cit.*, p. 212.

inconsciente par les sujets parlants et qu'ils ne laissent pas voir au premier abord la trace de l'emprunt. Le français québécois emprunte ainsi à la langue anglaise des tournures de phrases, qui, bien que construites exclusivement avec des mots français, révèlent dans leur structure et leur syntaxe, le calque d'une expression de la langue anglaise, d'où l'expression de « traduitu ». La formule « automobiles avec monnaie exacte seulement » choisie par Miron et citée plus haut en est un exemple, mais la tournure est si suspecte que l'on y remarque sans difficulté l'influence de l'anglais. Que dire alors de ces expressions typiquement québécoises (dans le sens où elles ne pourraient pas être prononcées par des Français de France) : « tomber en amour », « laisser savoir » ou encore « prendre une marche » ? Ces expressions sont constituées de mots français et ne laissent entrevoir l'influence de l'anglais qu'à ceux qui connaissent les expressions anglaises « to fall in love », « let me know » et « to take a walk ».

Ainsi l'enjeu principal de la langue française au Québec, outre la défense de sa pratique, réside dans une prise de conscience du matériau linguistique et l'acquisition d'un regard critique sur son usage. Gaston Miron parle à ce propos de « vigilance ». Lise Gauvin, chercheuse, critique et essayiste, a élaboré quant à elle le concept de « surconscience linguistique » auquel tout auteur francophone³² se trouve confronté lorsqu'il s'agit d'écrire et de travailler la langue³³.

Selon Miron, la véritable menace linguistique qui pèse sur le français du Québec est le risque de son inutilité face à l'anglais, puisqu'on remet en cause son dynamisme propre. Enfin, il considère que le danger linguistique se manifeste plus dans la politique et dans la pratique de l'anglais dans les milieux dirigeants qui détiennent les fonctions importantes. Dans le contexte politique des années 70, Miron parle encore de « décolonisation du langage » :

La langue au même titre que l'homme québécois, colonisé, est une langue dominée. J'entends par là que, socialement, dans de larges secteurs de sa communication, la langue du colonisateur se superpose à la nôtre ou la recouvre. [...] Ce qui fonde la légitimité d'une langue c'est, bien sûr qu'elle est parlée ; mais si elle veut accéder à un statut de langue nationale, c'est son caractère de nécessité³⁴.

Cette problématique coloniale de la langue est particulièrement vivace dans le discours des auteurs de la Révolution tranquille. La question de la langue au Québec reste liée à des enjeux politiques, identitaires et culturels déterminants. Avant la Révolution tranquille,

³² Nous nous conformons à l'usage de réserver le mot « francophone » aux usagers « non français » de la langue française.

³³ Lise Gauvin, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris : Karthala, 1997.

³⁴ Gaston Miron, « Décoloniser la langue », *art. cit.*, p. 211.

l'anglais reste la langue des affaires et de la réussite sociale. Cette situation d'infériorité des francophones vis-à-vis de la communauté anglophone est une réalité incontournable et concrète, au-delà de tout discours indépendantiste et de tout engagement en faveur de la langue et de la culture françaises. La période qui s'étend de la révolution industrielle aux débuts de la Révolution tranquille voit s'accroître les inégalités entre les deux communautés linguistiques. Aujourd'hui encore, la supériorité de la communauté anglophone sur la communauté francophone reste flagrante malgré les apports considérables de la Révolution tranquille sur le plan social, politique et linguistique.

Mais la démarche très en vogue dès les années 1950 qui consiste à chercher dans la langue tous les signes de l'influence anglaise a également ses limites et traduit selon certains linguistes une méfiance parfois perverse vis-à-vis de la langue anglaise, conduisant les auteurs à formuler des hypothèses erronées sur le plan linguistique. Georges Dor, poète et chansonnier du Québec, dans un « essai sur la langue parlée au Québec » intitulé *Anna braillé ène shot (Elle a beaucoup pleuré)*³⁵, relève de nombreux traits linguistiques du français québécois en analysant certains usages qu'il considère comme incorrects. Il y dénonce une expression courante au Québec et qui paraît des plus incorrecte au premier regard, celle qui consiste à utiliser la conjonction « que » de manière systématique dans les subordonnées. L'auteur y voit la marque d'un anglicisme et conclut à la perversion du français québécois qui s'éloigne de la langue française de France en empruntant à l'anglais des éléments de syntaxe (l'emprunt syntaxique à l'anglais étant courant dans la langue québécoise comme nous venons de le voir). Cet essai sur la langue a été vivement critiqué, par Marty Laforest notamment pour son manque de rigueur linguistique et parce que selon lui, ces considérations relèvent plus de l'état d'âme que d'une véritable démarche scientifique³⁶. Il y critique cette affirmation de Georges Dor selon laquelle l'emploi généralisé de « que » dans les subordonnées serait le signe d'un emprunt à l'anglais. Il rappelle donc que le français du XVIIe siècle usait de cette tournure des phrases subordonnées. Il prend pour exemple une réplique d'Hermione dans *Andromaque* à la scène 1 de l'acte II : « Me voyait-il de l'œil *qu'il* me voit aujourd'hui ? » dans la pièce de Racine et une phrase de Bossuet dans *Le Prince de Condé* où l'auteur écrit « Au moment que j'ouvre la bouche ». Cette démonstration du linguiste vise à discréditer la thèse de Dor et sert à dénoncer l'attitude courante chez les auteurs québécois qui consiste à

³⁵ Georges Dor, *Anna braillé ène shot, (elle a beaucoup pleuré). Essai sur la langue parlée au Québec*, Outremont : Lanctôt, 1996.

³⁶ Marty Laforest, *États d'âme, états de langue*, Montréal : Nuit Blanche éditeur, 1997.

chercher dans tous les écarts par rapport à la norme française, le signe d'une altération ou d'une influence néfaste de l'anglais sur la langue française parlée au Québec.

Si la langue française dans sa variante la plus « châtiée », la plus conforme aux usages de la métropole, est largement défendue par les autorités ecclésiastiques et leurs institutions jusqu'à la moitié du XX^e siècle, la situation évolue considérablement à partir de la Révolution tranquille. D'une certaine façon, on peut établir une relation entre la politique conservatrice et autarcique de la Province et la politique linguistique. En d'autres termes, la survie de la langue est assurée alors par cette forme de fermeture, par ce repli politique et identitaire que connaît le Québec jusqu'à la moitié du XX^e siècle. Les deux guerres mondiales ont poussé le Canada à s'affirmer sur la scène internationale et la Province de Québec s'est alors elle aussi trouvée confrontée au nouvel ordre du monde. Dans la perspective de la défense de la culture québécoise et de la revendication de sa spécificité, la langue parlée au Québec a alors été réinvestie à la fois par les auteurs et l'ensemble de ses usagers et cette dernière a progressivement resurgi dans toutes les sphères de la société. Dans le domaine de la culture, de l'École et dans tous les espaces relevant de la sociabilité privée, la variété québécoise de la langue française a donc été reçue et exprimée plus aisément qu'elle ne l'était auparavant lorsque les autorités religieuses imposaient un usage plus châtié du français.

Les sacres et leurs dérivations

Signe de la survivance d'un tabou lié à l'omniprésence du pouvoir religieux, le sacre est un trait typiquement québécois de la langue française (le principe des sacres existe dans d'autres pays à forte tradition catholique, comme l'Italie ou l'Espagne, mais seul le Québec connaît ce phénomène dans la langue française). Alors que le pouvoir religieux assure un contrôle très rapproché de la société, de ses mœurs et de ses comportements, il frappe d'interdit de nombreuses pratiques courantes et quotidiennes de la sphère privée.

La pratique du langage est l'un des domaines qui subit la forte autorité du pouvoir ecclésiastique. Ainsi les Canadiens français se trouvent-ils fortement réprimés s'ils ont le malheur de sacrer, c'est à dire d'évoquer Dieu ou des éléments associés à la liturgie comme par exemple les objets sacerdotaux. Le premier de ces interdits est bien entendu le Christ qui ne doit pas être nommé car on considère qu'il s'agit là d'un sacrilège. Parmi tous ces mots interdits, il y en a sept principaux (comme les péchés capitaux) : le Christ, le tabernacle, l'hostie, le calice, le ciboire, le sacrement et le calvaire. Ces mots constituent, encore aujourd'hui, l'équivalent de jurons et restent associés à un langage plus que relâché. Il est par exemple toujours très malvenu de sacrer en présence d'un enfant.

Ces termes, prononcés avec un accent fort (diphthongaison, sur-accentuation) ont désormais intégré la langue de manière durable et sont couramment usités dans toutes les classes de la société. Le Christ devient « Crisse », le calice devient « Câllice » (prononcé còlisse), le tabernacle devient le fameux Tabarnak (il y a trois [a] différents), le sacrement, quant à lui, est prononcé « sacrament ». À partir de tous ces mots qui viennent fleurir la langue québécoise, les sujets parlants ont développé des dérivations leur donnant diverses formes et déclinaisons euphémistiques. Ciboire devient Cibole, Tabarnak devient tabarnique, tabarslaque ou tabarouette... On assiste parfois à la réunion en mot-valise de deux termes : « Còliboire » par exemple est construit à partir de Còlisse et Ciboire. Parmi les dérivations que rend possible l'utilisation du sacre, il y a la déclinaison du sacre en verbe ou en adverbe. Ainsi « crisse », du fait de sa morphologie assimilable à un verbe du premier groupe est souvent décliné soit en verbe : « il m'a crissé dehors » (équivalent de notre juron polysémique « foutre ») soit en adverbe : « c'est crissement bon ». Il en est de même pour le sacre « Còlisse » : « m'a te còlisser mon poing su' la yeule » utilisé comme verbe. « Còlisse » à la différence de « Crisse » est rarement utilisé sous sa forme adverbiale en dépit de sa morphologie. « Ostie », « sacrament », et « baptême » ne subissent jamais la dérivation verbale ou adverbiale, ce qui prouve que cette langue parlée, aussi populaire ou vulgaire soit-elle, obéit comme toute langue à une norme qui permet ou défend l'usage de certaines tournures. Cette existence d'une norme de la langue parlée est essentielle lorsqu'il s'agit de comprendre le fonctionnement de la langue et contredit les préjugés qui visent à discréditer les pratiques orales de la langue en les considérant comme « incorrectes ».

Dans la langue courante québécoise, le sacre est utilisé comme une forme de ponctuation orale. L'intonation de la phrase met ainsi l'emphase sur le sacre et ce dernier permet d'aérer la phrase ou d'insister sur des éléments précis, par exemple : « Heye crisse, c'était toi tabanak », ici « crisse » fait office de virgule dans la phrase et annonce la proposition principale, « c'était toi », le « tabarnak » qui conclut la phrase est utilisé à la manière d'un point de suspension ou d'exclamation. Cette utilisation du sacre comme ponctuation donne aux phrases parlées une intonation et une intention particulières qui leur donnent du relief et permettent l'expression de sentiments vifs au-delà du sens premier du propos.

Le sacre est l'un des traits linguistiques les plus représentatifs et les plus caractéristiques de l'usage québécois de la langue française parlée. Rien de surprenant donc à le trouver couramment dans les œuvres qui cherchent à revendiquer une spécificité

québécoise de la langue, et notamment les œuvres en joual. Néanmoins la transcription du sacre pose problème à bien des égards puisque la force orale suggérée par ce dernier n'apparaît pas toujours avec évidence à la lecture. Comme le relève Gilles Charest dans un court ouvrage consacré à la question :

Nous pouvons affirmer que le sacre est une particularité de la langue orale et que lorsque nous écrivons un sacre, il perd du même coup une partie importante de sa puissance. Sans ton et sans accentuation, il faiblit et son impact ne se compare pas à celui qu'il produit dans la langue parlée. Il existe une pudeur, un respect, une force quelconque qui fait que l'écriture est un moyen d'expression qui résiste aux changements. En fait, lorsque nous écrivons, nous traduisons, comme s'il était question d'une autre langue [...]³⁷.

Il importe de noter, avant de conclure ces remarques sur les sacres, que ce trait linguistique permet l'expression, non seulement d'une émotion vive (comme les jurons dans la plupart des langues) mais aussi d'un sentiment d'appartenance. Gilles Charest rappelle : « le sacre possède une dimension sociale spectaculaire et il s'apparente parfois à un sport oral plutôt qu'à un simple outil verbal.³⁸ »

Ainsi on comprend les problèmes que recouvre la transcription des sacres dans le contexte de la création littéraire puisqu'il s'agit de les réinvestir tout en créant une nouvelle langue hybride entre ses variétés écrite et orale.

c) Une langue québécoise ? La variété face à la norme

Il serait aussi dommageable de considérer le français québécois comme une langue à part que de pointer du doigt ses particularités en signalant qu'elles s'écartent de la norme métropolitaine. Le français au Québec a connu une évolution singulière et s'est progressivement écarté de la langue parlée en France. De nombreux auteurs et linguistes ont tenté de définir les particularités de la langue au Québec, cherchant à établir si le français du Québec pouvait être considéré comme une langue à part. Les différences de lexique, de syntaxe ou d'accent qui caractérisent la langue parlée au Québec ne peuvent définitivement pas constituer en elles-mêmes les éléments définissant une « langue » à part. Le québécois, le joual ou le français du Québec, selon la terminologie qu'on lui associe, ne saurait être considéré comme une langue spécifique et autonome. Convenons d'entrée de jeu que le français québécois est, comme le dit Gaston Miron, « une variété de la langue française ».

³⁷ Gilles Charest, *Le livre des sacres et des blasphèmes québécois*, Montréal : L'Aurore, 1974, p. 49.

³⁸ *Idem, ibidem*, p. 12.

Cette considération paraît relever de l'évidence, mais il est important de se situer sur cette question de la langue, au regard des nombreuses théories qui cherchent à la caractériser. À partir des années 1960 notamment, cette question sera au centre des préoccupations des auteurs et des linguistes et on assiste à une véritable « lutte des langues » où les différentes conceptions et définitions de la langue s'affrontent dans de vifs débats. La question de la langue reste encore à ce jour omniprésente chez la plupart des auteurs québécois et la revendication d'une langue spécifiquement québécoise demeure au cœur des préoccupations de la plupart des créateurs et acteurs de la production littéraire

Depuis le milieu du XIX^e, un mouvement puriste prône l'alignement systématique de la prononciation sur la norme de France. Les tenants de cette attitude proposent alors des manuels et des exercices de correction phonétique dans le but de corriger les écarts du français québécois par rapport à la norme de la métropole.

La classe cultivée, sous l'influence des religieux responsables de l'éducation, a donc développé une langue très « châtiée » dans tous les sens du terme, conforme à la norme parisienne³⁹.

Ainsi, la forte cohérence et l'unité de la langue française dans les différentes aires linguistiques de la Province de Québec sont-elles alors mises en péril dès le milieu du XIX^e siècle. À Montréal notamment, l'écart se creuse entre une élite, formée par les clercs soucieux de proposer un enseignement classique et une langue française à la prononciation conforme aux usages de la métropole et une classe ouvrière, confrontée à un univers linguistique majoritairement anglophone. La révolution industrielle conduit à accélérer ce processus en même temps que s'accroît la population ouvrière. D'un point de vue linguistique, il est révélateur de constater que les nouveaux apports de la révolution industrielle se font dans la langue anglaise : le français au Québec subit alors une nouvelle vague d'anglicisation. Ainsi les niveaux de langue s'affirment plus encore, révélant la frontière désormais évidente entre une élite formée à l'école classique, s'efforçant d'adopter une prononciation conforme à celle de la métropole, utilisant un lexique essentiellement français et un prolétariat dont la prononciation subit l'effet du contact de la langue anglaise et dont le lexique est très marqué par les anglicismes techniques. Aujourd'hui encore, le vocabulaire technique est sans aucun doute le plus influencé par l'anglais et tout ce qui a trait à l'univers de l'usine est marqué par cette forte anglicisation. L'arrivée de l'informatique et des nouvelles technologies

³⁹ Pierre Gauthier et Thomas Lavoie, *Français de France et français du Canada*, Lyon : Centre d'études linguistiques Jacques Goudet, 1995, p. 358.

s'accompagne inévitablement d'une nouvelle vague d'anglicismes, comme c'est également le cas pour le français de France et pour la plupart des autres langues européennes.

La réussite économique et l'influence du modèle culturel des États-Unis ont renforcé plus encore l'importance de l'anglais dans la plupart des domaines de la vie courante. Les institutions de l'administration et de la justice sont elles aussi largement influencées par la langue anglaise. Dans toute la première partie du XX^e siècle, l'anglais est devenu la langue du travail en milieu urbain et cette situation qui a perduré jusqu'à la Révolution tranquille, est à l'origine de la fracture sociale et du malaise identitaire dénoncé par les auteurs québécois à partir de la fin des années 1950 et plus encore dans les années 1960. Devoir parler la langue de l'autre en son propre pays, telle est la difficile condition à laquelle se sentent soumis les francophones de la province de Québec condamnés à un bilinguisme fonctionnel, plus particulièrement à Montréal et dans quelques grandes villes.

Il convient de préciser que nous évoquons ici le bilinguisme institutionnel, vécu de façon collective et non le bilinguisme individuel. À l'échelle individuelle, le bilinguisme est très généralement source de richesse linguistique et culturelle permettant à tout sujet parlant d'enrichir sa pensée et de favoriser une meilleure communication. À l'échelle d'une société, il est très généralement porteur de conflits et, en définitive, de la soumission d'une langue à l'autre. Il est évident aux yeux de la plupart des intellectuels québécois que ce bilinguisme institutionnel est un leurre, et que cette situation conduit en fait à l'assimilation, puis à la disparition du français au profit de l'anglais. À leurs yeux, le bilinguisme cache en réalité une inégale relation de diglossie, la langue anglaise ayant toutes les chances de recouvrir le français au fil du temps. Confrontés à une situation démographique qui les rend minoritaires et face au développement des lexiques techniques de langue anglaise, les francophones de la province de Québec ont ainsi eu à se battre très tôt pour la survie de leur langue. Cette attitude de résistance, souvent vindicative même, cette constante méfiance vis-à-vis de l'anglais et de son influence, sont parfois difficiles à concevoir pour des Français de France chez qui la question de la langue est loin de recouvrir les mêmes enjeux. Il est absolument essentiel, pour qui veut tenter de comprendre la culture québécoise et plus particulièrement sa production littéraire, de prendre conscience de ce fait et de la difficile et inégale relation qu'entretiennent les langues française et anglaise dans la Province de Québec ainsi que dans les autres régions francophones du Canada.

Quelle norme linguistique pour le français du Québec ?

La question se pose alors de savoir quelle norme linguistique faire adopter au français du Québec. Si le français parlé au Québec s'est progressivement dissocié du français parlé en France, il en résulte une impossibilité d'imposer la norme de France aux usages québécois du français. La distinction qui s'opère entre les différents parlers et entre les différents niveaux de la langue au Québec est alors renforcée par des problématiques internes. La norme endogène doit tenir compte des particularités locales et surtout, ne peut se permettre d'être aussi contraignante que celle qui prévaut en France. On imagine mal tous les sujets parlants du Québec se reprendre entre eux dans la vie courante afin d'aligner constamment la spécificité de leur langue sur la norme hexagonale. La nécessité de donner au français toutes ses chances face à l'anglais, de plus en plus parlé et prioritairement choisi par les allophones immigrants comme langue principale voire exclusive, oblige ainsi les sujets parlants à opter pour une norme et surtout une attitude face à la norme plus conformes aux conditions spécifiques de la Province et à ses usages.

La question de la norme est ici essentielle car elle recouvre nombre des grandes interrogations linguistiques et identitaires qui ont cours au Québec. S'il apparaît patent que la langue évolue d'elle-même et qu'elle suit un cours qui lui est propre, les politiques linguistiques ont toujours tenté d'orienter et de régir son évolution en définissant une norme à partir de laquelle sont sanctionnés les usages. Définir une norme s'avère essentiel tant il est évident que dans un contexte moderne marqué par l'importance des communications et des échanges, les sujets parlants sont conduits à identifier et à respecter un certain nombre de règles explicites de grammaire, de syntaxe, de lexique...

Lorsque l'on compare les variétés française et québécoise du français littéraire, on constate qu'elles furent largement comparables jusqu'au milieu du XX^e siècle. Les élites canadiennes-françaises jusque dans les années 1960 étaient formées dans les collèges classiques par les autorités ecclésiastiques. Cet enseignement classique, très semblable à celui dispensé en métropole comprenait donc l'étude du latin, parfois du grec. À la différence des collèges classiques de France, les établissements du Québec proposaient également des cours de diction. Le français de France agissait donc comme un point de référence et les enseignants tentaient de faire perdre leur « accent » aux élèves québécois. Cherchant à gommer toutes les spécificités locales de la langue, ils imposaient de cette manière la norme académique et scolaire ayant cours en France. Cette politique d'assimilation linguistique touchait également

le domaine de la culture et les écoles de théâtre procédaient de même en imposant aux futurs acteurs de jouer dans une langue conforme à l'usage de France.

Lors de la Révolution tranquille, les Québécois vont alors prendre conscience de la nécessité d'affirmer leur singularité à travers la langue. Cet enseignement classique imposant la norme métropolitaine est alors abandonné au profit d'une approche plus typiquement québécoise de la langue, laissant la possibilité aux sujets parlants de pleinement s'exprimer et de s'affirmer avec leurs propres mots.

Langue écrite et langue parlée

Si l'écrit permet de gommer un grand nombre des particularités de la variété québécoise de la langue française et si le style écrit suggère plus aisément une norme nouvelle liée à l'exigence du fait littéraire, la langue parlée laisse apercevoir de manière plus évidente les caractères singuliers propres à l'usage québécois de la langue.

La norme qui régit l'usage de la langue parlée est donc infiniment moins contraignante, et l'espace oral échappe en partie aux règles régissant la langue écrite. Reste le fait que, bien que la norme orale soit moins contraignante, elle existe bel et bien et ne doit donc pas conduire à la simple dénonciation des pratiques orales ni à leur dépréciation ou leur condamnation.

3. Oralités et francophonie, le cas singulier du Québec

Dans la mesure où la variété québécoise de la langue française se laisse plus aisément saisir dans sa forme parlée qu'écrite, on comprend alors l'importance de l'oralité dans la revendication d'une singularité culturelle qui constitue l'enjeu de la revendication identitaire.

L'oralité est un caractère relativement important des littératures et cultures francophones et constitue le point de départ d'une réflexion sur leurs spécificités. Les cultures issues des espaces francophones – du nord comme du sud – sont chacune porteuses d'un héritage singulier et d'un contexte linguistique particulier qui gagnent pour un certain nombre d'entre elles à être abordées à travers cette problématique de l'oralité dans la mesure où l'écriture est souvent marquée par des enjeux de pouvoir et de domination indissociables des situations et processus de colonisation.

a) Des cultures de l'oralité

L'oralité, concept fécond et redécouvert dans le contexte de l'étude des littératures francophones, est à envisager selon plusieurs aspects. Nous distinguons ici ces diverses approches que la question de l'oralité recouvre. L'oralité est à concevoir avant tout d'un point de vue ethnologique, culturel. Chaque culture, et ceci vaut même pour celles qui sont les plus écrites, entretient une relation particulière à l'oralité, lui accordant une importance plus ou moins prégnante. L'oralité doit en premier lieu être saisie comme une modalité de communication, elle correspond à un mode de transmission, de diffusion des œuvres. Cette conception « première » de l'oralité est nécessaire pour comprendre la spécificité de ces cultures pour qui le média écrit n'a pas ou peu l'importance qu'on lui connaît dans nos cultures occidentales européennes. Dans le cadre des études littéraires, s'il est nécessaire de reconnaître ce fait anthropologique, il n'est pas évident de prendre en compte cette oralité puisque par définition, elle échappe (du moins en partie) à la permanence de l'écriture et ne permet pas d'être étudiée en tant que telle. L'oralité doit donc être envisagée d'un point de vue formel. Étudier les formes de l'oralité revient donc à s'emparer des versions orales disponibles de ces œuvres et suppose un commentaire singulier convoquant de nouveaux modes d'analyse comme pour le spectacle vivant par exemple. Enfin, avec le développement des nouvelles technologies, l'oralité est revenue en force dans notre paysage culturel, réinvestie par les auteurs qui y trouvent un nouveau moyen de diffusion et de production.

Le médiéviste Paul Zumthor, qui a consacré une part importante de son œuvre à l'étude de l'oralité dans les sociétés occidentales, établit une distinction entre quatre principales catégories d'oralité⁴⁰. L'oralité primaire (ou pure) est celle qui se développe sans le contact de l'écriture, elle constitue le média exclusif de sociétés dépourvues de code écrit (tout système de signe codé et traductible en langue). Notons que Zumthor considère que cette catégorie d'oralité n'existe plus de nos jours et que toutes les cultures, mêmes les plus réfractaires à l'écrit, possèdent une relation au code écrit. La deuxième catégorie, qu'il intitule « oralité mixte » correspond « au système où l'oralité cohabite avec l'écriture ». Cette oralité concerne les cultures possédant l'écriture mais dans lesquelles « l'influence de l'écrit y demeure externe, partielle ou retardée ». Ainsi, de nombreux pays dans lesquels l'analphabétisme est encore très présent relèvent de cette catégorie. La troisième catégorie est « l'oralité seconde », « qui se recompose à partir de l'écriture et au sein d'un milieu où celle-ci prédomine ». Cette oralité intervient dans une culture lettrée où toute expression est marquée par la culture de l'écrit. Enfin, la quatrième catégorie est « l'oralité mécanique » ou « mécaniquement médiatisée ». C'est celle que nous connaissons dans notre paysage culturel actuel et qui correspond à l'oralité « différée dans le temps et dans l'espace. Celle des nouveaux supports, des enregistrements. » Notons au passage que l'auteur considère à juste titre que ces catégories ne sont pas étanches, que certaines cultures passent facilement de l'une à l'autre ou qu'encore, plusieurs catégories peuvent cohabiter au sein d'une même culture. Cette distinction nous permet néanmoins de cerner la question de l'oralité d'un point de vue anthropologique tout en traitant individuellement chaque zone culturelle.

Certaines cultures ont donc constitué leur patrimoine littéraire (au sens large du terme) par le média oral. Le code écrit, parce qu'il recouvre des enjeux de pouvoir, des préoccupations institutionnelles et une difficulté quant à la maîtrise d'une norme exogène peut parfois être critiqué, évité voire rejeté par les auteurs qui cherchent ainsi à signaler une prise de distance avec la métropole. C'est ainsi que, pour rester dans le monde francophone, les auteurs issus des Antilles françaises ont cherché le plus souvent à se démarquer des pratiques de la métropole, revendiquant un autre rapport au langage et cherchant à mettre en avant la singularité de leur langue souvent influencée par les créoles. C'est de ce souci de revendication singulière de l'identité linguistique et culturelle que naît le manifeste de « l'oraliture » signé par 33 auteurs qui considèrent que la notion de littérature saisie dans toute

⁴⁰ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Le Seuil, 1983.

sa dimension écrite a pour effet et conséquence de desservir les autres cultures dans lesquelles le média de l'écriture est moins important ou secondaire. Ce que relève Michel Beniamino :

Le concept d'*oraliture*, créé par l'écrivain haïtien Ernst Mirville (Pierre Bambou) et mis en avant par Maximilien Laroche, désigne le regroupement de nombreux genres oraux : mythe, conte épopée, proverbe, devinette, chanson, etc. Mais du fait des implicites socioculturels de la hiérarchisation (néo-)coloniale des cultures (de l'oral renvoyant au « primitif » à l'écrit indexant la civilisation dite « supérieure ») il entend reposer à nouveaux frais les rapports oral/écrit, en particulier les ambiguïtés liées à l'emploi de termes comme « littérature orale », « tradition orale », etc.⁴¹

La revendication de l'oraliture s'affirme donc comme le refus d'une certaine conception de la littérature et contre un pouvoir oppressant de la métropole qui impose ses codes et assure ainsi sa suprématie sur ses anciennes colonies :

L'oraliture se conçoit donc comme une résistance aux valeurs coloniales qui comprennent la langue même d'expression, résistance qui donne une voix à la « contre-culture » des dominés dont le « marqueur de paroles » donnera une version littéraire moderne. Le concept appartient à la fois au discours théorique *et* littéraire des écrivains antillais [...]⁴².

Le lien que Michel Beniamino établit ici entre la pratique de l'oralité et la revendication d'une « contre-culture » apparaît particulièrement pertinent lorsqu'il s'agit d'aborder les productions littéraires francophones. Souvent perçues comme marginales, périphériques ou mineures, ces littératures ont toutes en commun la revendication d'un autre état de la culture. Les problématiques qui animent ces diverses productions liées à la revendication de l'oralité comme étant constitutive de leur spécificité orientent indéniablement leur production littéraire.

Les variétés de langue française qui ont cours dans ces différents pays se trouvent donc être révélées dans les formes parlées de la langue. Si pour les cultures créoles ou marquées par la créolité, cette revendication linguistique suppose l'expression d'une langue très singulière, les autres cultures francophones revendiquent elles aussi une singularité linguistique que la langue orale permet d'affirmer et de faire entendre.

De plus, l'oraliture pose de manière inédite la question du rapport aux publics, comme le relève encore Michel Beniamino :

⁴¹ Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Concepts de base*, Limoges : PUL, 2005, p. 142.

⁴² Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Concepts de base*, op. cit., p. 143.

Le choix de l'écriture en langue locale fait apparaître l'absence d'interlocuteurs indigènes compétents partageant avec l'auteur un code (littéraire) en gestation qu'ils seraient à même de déchiffrer⁴³.

C'est bien là l'une des distinctions que l'on peut établir entre les espaces créoles et l'espace canadien. En effet, si le recours à la langue locale que rend possible la pratique de l'oralité correspond à une langue à part dans les espaces créoles, la langue parlée du Québec correspond beaucoup plus à un autre niveau de langue et le choix de cette langue n'est pas une condition essentielle à la compréhension. Le recours à la langue locale québécoise renvoie donc à un besoin de se représenter, de se sentir réellement exprimé et n'atteint pas la question de la compréhension, du moins pour les sujets québécois. L'incompréhension qui peut sévir quant à l'usage local de la langue française au Québec concerne en effet plus sa réception par des locuteurs francophones non québécois.

Cette situation explique la particularité de l'espace québécois qui se trouve pris entre le besoin de revendiquer une spécificité et l'incapacité de donner des formes véritablement marquées à cette spécificité. Comme pour la question coloniale (le Québec est issu d'une colonie de peuplement et non de l'esclavage ou de l'impérialisme), la question de la langue liée à l'oralité ne peut être investie avec la même rupture culturelle que celle qui permet au créole de rendre manifeste la rupture avec la langue française.

b) La culture de l'oralité au Québec, éléments d'une tradition

Si la langue parlée tient une place si importante dans la littérature et dans l'imaginaire collectif au Québec, c'est bien parce que la culture de la parole constitue un trait notoire de la culture de ce pays. La culture de la parole ou tradition de l'oralité est en effet une composante essentielle de la spécificité québécoise. Comme le chante Gilles Vigneault dans une chanson que les Québécois eux-mêmes ont tendance à considérer comme hymne national : « Ce sont gens de parole⁴⁴. »

Il importe donc de mieux cerner ce qui constitue cette culture de la parole et cette tradition de l'oralité au Québec que revendiquent si souvent les citoyens comme les créateurs.

⁴³ Michel Beniamino et Lise Gauvin (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Concepts de base, op. cit.*, p. 143.

⁴⁴ Gilles Vigneault, *Gens du pays*, http://www.paroles-musique.com/paroles-Gilles_Vigneault-Gens_Du_Pays-lyrics, p. 74216

Si, comme on l'a vu plus haut, l'unification linguistique en Nouvelle France s'est faite « par l'oreille » comme le dit Barbeau, elle s'est aussi faite par la bouche. La colonie des premiers temps ne disposait pas d'œuvres écrites et seuls savaient écrire les agents de l'administration publique et ecclésiastique. La plupart des écrits de cette période dont nous disposons sont pour l'essentiel constitués de lettres, de rapports des intendants de la colonie ou des religieux. La pratique de l'écrit ne se développe qu'à partir du XVIII^e siècle en premier lieu grâce aux gazettes de Québec et de Montréal, les premiers journaux du Canada français. La diffusion de ces gazettes ne correspond pas nécessairement au développement de la pratique de l'écriture et de la lecture. En effet, la gazette était lue à haute voix et sa diffusion passait donc par le média oral. L'oralité fut sans aucun doute le principal mode de diffusion littéraire en Nouvelle-France et est resté le mode de diffusion prioritaire de la culture pendant plusieurs siècles⁴⁵.

Également significative de cette diffusion orale, la pratique de la chanson en Nouvelle-France montre à quel point les produits de la culture populaire propres à des répertoires relevant de la sphère privée, ont tenu lieu de référence à la diffusion des idées. Selon un procédé très fréquent à cette époque en France même, la *Gazette de Québec* comme la *Gazette de Montréal* publient en effet de nombreuses chansons, proposant de nombreuses variantes et s'attachant à décrire des événements de l'actualité sur des airs connus. Cette référence explicite à un patrimoine privé et oral afin de permettre la diffusion d'œuvres nouvelles et de nouvelles informations est largement révélatrice de l'importance de la tradition orale dans le Canada français.

L'importance de la tradition orale au Canada pourrait être comparée à celle que l'Europe a connue depuis les premiers temps de son histoire s'il n'y avait une influence spécifique, propre à l'espace nord-américain : celle de la culture amérindienne. Les tribus amérindiennes avec lesquelles les colons se trouvent en contact depuis les débuts de la colonie relèvent de sociétés pour qui l'oralité est un média privilégié, voire exclusif. On peut certes retrouver un certain nombre de signes écrits de ces cultures par le biais du symbole et d'un certain nombre de codes visuels que l'on peut comparer à des hiéroglyphes. Mais elles demeurent marginales car la parole tient indéniablement un rôle essentiel dans ces cultures : elle relève du sacré. La population francophone a pratiqué, plus que l'anglophone, le métissage et l'union mixte. Ce métissage a donc eu une influence certaine sur la culture

⁴⁵ Bernard Andrès (dir.), *La conquête des lettres au Québec*, op. cit.

canadienne française comme en témoigne l'importance des « coureurs des bois », catégorie sociale d'aventuriers qui ont épousé les modes de vie amérindiens.

Traditionnellement, l'oralité est associée à la veillée francophone durant laquelle on chante, on récite des contes et des poèmes parfois en s'accompagnant de musique (le violon et l'harmonica étant les instruments les plus représentatifs du folklore canadien). Cette pratique de l'oralité dans le cadre de la sphère privée a largement influencé la culture québécoise.

Ainsi la tradition de l'oralité au Québec se rattache-t-elle à sa dimension nord-américaine, malgré son indéniable parenté avec la culture européenne. Au cours de son histoire, cette culture de l'oralité s'est donc développée de manière singulière, creusant l'écart avec les autres cultures d'Europe. Si les chansons et les contes des premiers colons étaient issus du même patrimoine oral que ceux d'Europe, l'éloignement géographique, la pratique des variantes et la faible présence du fait écrit ont contribué à façonner la spécificité du patrimoine canadien.

À partir du XIX^e siècle, alors que le média écrit s'est largement développé malgré l'important taux d'analphabétisme de la population, on assiste à de nombreuses entreprises de collectage de cet héritage oral canadien. Les contes, chansons des veillées traditionnelles quittent ainsi la sphère privée pour s'inscrire dans le patrimoine écrit. C'est également dans un souci de revendication du patrimoine canadien que ce patrimoine oral est redécouvert et officialisé par la pratique de l'écrit. Ces opérations de collectage correspondent, comme ce fut le cas en Europe à la même période, à une préoccupation relevant de la revendication identitaire et de l'affirmation nationale.

C'est ainsi que l'importance d'une tradition canadienne associée à l'univers rural et à la sphère privée va s'installer durablement dans les esprits et donner lieu à l'émergence d'une des premières tendances de la littérature canadienne française entre la fin du XIX^e et le début du XX^e siècle: le régionalisme. Ce courant littéraire est essentiel dans la constitution de la culture littéraire canadienne française ; il représente l'une des premières manifestations d'une culture littéraire spécifique et distincte de celle de la métropole, malgré l'attrait que cette dernière continue d'avoir sur l'ensemble de la culture.

Mais l'oralité au Québec n'exprime pas la seule recherche de la tradition et de la revendication ethnologique ou culturelle. Réinvestie par les nouveaux moyens de production, elle est ainsi redécouverte et adaptée au contexte culturel contemporain. Ce sont précisément

les contours et les formes de cette oralité que nous proposons d'étudier dans ce travail de thèse à travers des objets culturels et littéraires qui la convoquent de différentes façons.

c) L'oralité en littérature

Ainsi, on comprend que l'oralité tienne une place importante dans la constitution de la culture québécoise. Comme d'autres espaces francophones, le Québec tient à revendiquer une tradition de l'oralité, parce que le média oral est longtemps resté le média privilégié de la diffusion et de la production de la culture d'une part, et d'autre part parce que cette revendication de l'oralité a permis à la Province de signaler sa spécificité face aux autres cultures dont elle était initialement issue.

Néanmoins, l'oralité dans la Province de Québec ne constitue pas un média exclusif ou essentiel au même titre que dans les espaces africains ou antillais. Au sein même du Canada, la culture francophone, du fait de sa proximité et de son métissage avec les cultures amérindiennes, se distingue de la culture anglophone par une plus grande importance accordée à la parole. On gardera toutefois à l'esprit que, compte tenu de l'importance de l'écrit, l'oralité constitue un espace de revendication, un état imaginé (et parfois fantasmé) de la culture lorsqu'il s'agit de mettre en avant la spécificité québécoise.

En littérature, l'oralité peut être étudiée dans ses formes écrites comme le démontre l'article de Daniel Delas intitulé « Stylistique » du *Vocabulaire des Études Francophones*⁴⁶. Il s'agit pour les auteurs de faire référence à cette oralité à travers les codes de l'écrit. Faire référence à une culture orale revient à revendiquer un rapport singulier à la littérature, au fait littéraire.

L'oralité au sens de tradition se perpétue dans les gestes quotidiens de la sphère privée, mais ne constitue plus un média privilégié au sens fort du terme. La revendication de l'oralité dans les littératures francophones constitue donc la plupart du temps, une sorte de thème littéraire, un motif, ou encore un choix esthétique et idéologique qui marque l'écriture afin d'exprimer d'autres niveaux de langue.

Dans le cas du Québec, l'oralité est réinvestie afin de mettre en avant la spécificité de la « langue québécoise ». C'est à ce besoin de revendication d'un autre état de la langue,

⁴⁶ Michel Beniamino et Lise Gauvin, *Vocabulaire des études francophones*, op. cit., p. 167-172.

d'une autre variété de la langue que correspondent une grande partie des entreprises littéraires visant à convoquer l'oralité et qui voient leur apogée dans le Québec des années 1960-1970.

L'étude de l'oralité en littérature ne peut faire abstraction de la complexité de relations qui dans une société moderne, unissent l'oral et l'écrit. C'est ainsi que l'oralité en littérature, y compris lorsqu'elle est rendue dans un texte écrit, se manifeste par un jeu complexe de références génériques, linguistiques et surtout stylistiques. Suggérer l'oralité par l'écrit revient à recréer dans la langue de l'écriture, des éléments attribuables à l'oralité tout en sachant que l'écrit et l'oral ont partie liée comme le relève Jean Derive dans cet article consacré à l'oralité :

La production francophone a ainsi progressivement découvert les lois de la littérature écrite : la nécessité d'innover et de transgresser. C'est alors que l'écrivain francophone, pour affirmer son identité propre, a cherché, entre autres, cette innovation à partir des techniques de sa culture orale d'origine. Mais en oralisant son écriture, il est paradoxalement passé d'une attitude d'homme de l'oralité à une attitude d'homme de culture écrite⁴⁷.

Ici, on sent plus précisément en quoi le Québec se distingue des autres espaces pour lesquels l'oralité tient une place importante. Dans la mesure où l'écrit a toujours existé comme moyen de diffusion (même s'il est resté minoritaire pendant la majeure partie de son histoire), il ne peut y avoir une rupture aussi marquée entre les pratiques orales et écrites dans le domaine de la création littéraire.

Quelles sont alors les raisons de cette revendication d'une oralité québécoise dans la littérature ? La première correspond, comme nous l'avons vu, au besoin d'affirmer une spécificité langagière différente de celle de la France. L'oralité fait entendre un autre état de langue qu'il est important de revendiquer même si les écarts par rapports à la norme restent relativement minimales au Québec comparativement aux espaces créoles par exemple. Ensuite, et c'est précisément ce qui nous intéresse à travers l'étude des spectacles de poésie, parce que cette oralité suppose un vécu concret collectif et permet de ce fait, l'expression partagée d'une langue ailleurs dépréciée et socialement minorée. C'est donc surtout (en dehors de la question de la langue qui est récurrente dans de nombreuses œuvres littéraires québécoises), le besoin d'une réception collective qui anime les productions orales contemporaines.

⁴⁷ Jean Derive, « Oralité » dans Michel Beniamino et Lise Gauvin, *Vocabulaire des études francophones*, op.cit., p. 141.

La culture de la parole au Québec n'est pas comparable à celle qui a cours en Afrique, où l'on prête des intentions aux objets, où ces derniers peuvent prendre la parole dans le cadre des contes par exemple. On retrouve néanmoins un élément similaire aux deux continents, la revendication d'un moment privilégié du partage de cette parole dans un contexte quotidien associé à la sphère privée. Dans cette perspective, les veillées de chasseurs en Afrique sont alors comparables aux veillées des bûcherons du Québec. Elles constituent un moment privilégié de diffusion de la culture, de partage et de transmission des œuvres. Dans la logique de la revendication de cette oralité culturelle dans le domaine de la culture littéraire, il peut y être fait référence (c'est le cas notamment pour le conte qui est mis en scène de cette manière dans l'écriture du récit) ou encore elle peut être recréée de toute pièces (c'est le cas des soirées de conte et de poésie au Québec).

Reste que l'on doit garder à l'esprit le fait que la culture orale québécoise ne s'est pas construite que sur ces événements et rites de la sphère privée évoqués plus haut : elle tient aussi de formes hautement socialisées, comme la pratique des salons par exemple. Les soirées littéraires qui se développent de plus en plus dans le Québec du XIX^e siècle proposent ainsi ce lien avec une dimension plus écrite et « cultivée » de la culture. Le principe de la lecture oralisée (elle-même associée aux salons) suppose bien évidemment un lien étroit avec l'écrit.

Le Québec entretient donc, sans doute plus que beaucoup d'autres cultures issues de la tradition orale, un rapport plus affirmé à l'écriture, qui oriente singulièrement les formes de l'oralité littéraire qui y prévaut. L'un des écueils de l'étude de l'oralité en littérature consiste à n'y voir que la marque singulière d'une différence culturelle, à ne retenir que la dimension ethnologique du concept et à considérer l'écrit comme parfaitement étranger à la pratique de l'oralité. Comme l'écrit Jean Derive en conclusion de l'article sur l'oralité dans le *Vocabulaire des Études francophones*, l'étude de l'oralité en littérature ne doit pas se faire en dehors de toute considération littéraire et sans recours au texte :

L'oralité peut donc être une clé très intéressante pour aborder la littérature francophone, à condition de ne pas tomber dans la naïveté de l'illusion « culturaliste » qui pourrait donner à croire que la connaissance ethnolinguistique de la culture orale sous-jacente dans l'écriture des textes pourra tout expliquer de l'œuvre. Il ne faut jamais oublier qu'il ne s'agit pas d'une oralité naturelle et spontanée, marque du déterminisme culturel d'un écrivain qui ne pourrait faire autrement. Plutôt d'une oralité feinte et très savamment reconstruite, en toute conscience, par des écrivains qui savent s'adresser à un public francophone exogène tout autant qu'à celui de leur propre territoire⁴⁸.

⁴⁸ Jean Derive, « Oralité », *art. cit.*, p. 141.

Le fait que l'oralité ait d'ailleurs été redécouverte chez de nombreux auteurs francophones confirme bien que cette dernière constitue un trait de caractère de la culture. Elle correspond à une recherche d'une écriture particulière, liée à l'expression d'une singularité identitaire plus que d'un média essentiel à la transmission des œuvres. Jean Derive montre bien que la redécouverte de cette oralité dans la littérature correspond à une émancipation des modèles littéraires de France et qu'elle s'inscrit dans une démarche consentie, volontaire, visant à signaler des caractéristiques identitaires spécifiques de la culture :

L'oralité semble avoir pris une grande importance à partir du moment où les prétendues « périphéries francophones », pensées comme telles dans le cadre d'un certain impérialisme culturel du pays posé comme centre de référence, en l'occurrence la France, ont revendiqué leur autonomie linguistique et littéraire, avec le droit de fixer leurs propres normes en la matière et où elles ont commencé à se débarrasser du souci de se situer par rapport à une métropole, d'ailleurs plus souvent fantasmée qu'objective. La présence de l'oralité dans la littérature francophone est donc moins un problème de trait culturel qui affleurerait comme indice identitaire spontané qu'un problème d'idéologie à penser en termes de stratégie et de posture⁴⁹.

De ces affirmations, on retiendra que la question de l'authenticité de l'oralité dans le processus de revendication identitaire est un leurre et que la suggestion de la dimension orale de la culture, de la langue ou de la littérature est, chez la plupart des auteurs contemporains, un trait volontaire qui correspond à une « stratégie » ou encore une « posture » littéraire. Elle aboutit donc à l'adoption d'un style particulier et doit être abordée dans sa dimension écrite puisqu'elle constitue l'un des caractères de la littérature.

Cet élément est essentiel dans la perspective de notre étude. La question de l'oralité, trop souvent réduite à sa simple dimension ethnologique ou culturelle doit être remise dans un contexte historique (il s'agit d'une pratique contemporaine, récente, qui a resurgi après que ces littératures ont été pleinement confrontées aux productions du monde entier) et dans un contexte esthétique et stylistique (l'oralité dans les œuvres de création contemporaines correspond à une démarche qui relève de choix stylistiques).

Sur la question du contexte historique, Jean Derive va plus loin encore et précise que c'est justement la modernité qui a conduit à la revendication de ces éléments de tradition chez les francophones africains :

En fait, ce n'est que lorsque les générations suivantes d'écrivains ont été plus profondément engagées dans la civilisation de l'écriture et davantage

⁴⁹ Jean Derive, « Oralité », *art. cit.*, p. 140.

imprégnées des valeurs qui y sont attachées en matière de création littéraires (exigence d'originalité des œuvres, valorisation de l'innovation et de la transgression) que les marques de l'oralité ont commencé à se manifester, puis à se multiplier dans la forme de leurs écrits⁵⁰.

Néanmoins, comme nous l'avons signalé, si cette oralité ne s'avère pas essentielle dans le sens où la production littéraire passe par le média écrit et qu'elle n'est pas une condition de sa production, il n'en reste pas moins que les auteurs (et les publics) ressentent le besoin de l'exprimer ou d'y faire référence. La question qui se pose alors est de savoir quelle est véritablement la nature de ce besoin, à ce à quoi il correspond dans chacune des cultures concernées.

Mobilisant à la fois des éléments de la culture et des particularités de l'écriture, l'oralité trouve des expressions de plus en plus contemporaines, en même temps qu'elle se réclame d'une tradition et en exhibe les éléments. Dans le contexte de la revendication identitaire et littéraire, l'oralité est donc un concept richement révélateur qui prend les formes les plus diverses et qui permet aux auteurs de suggérer la spécificité de leur culture tout en l'inscrivant dans le contexte très contemporain des « oralités mécaniques ». Le spectacle de poésie, reconstitué par le document filmique en est l'une des expressions les plus exemplaires et révèle ainsi la variété de la plupart des aspects de ce concept.

⁵⁰ *Idem, ibidem.* p. 141.

B. LES ANNÉES 1960 ET LE DÉBUT DE LA RÉVOLUTION TRANQUILLE

1. Le Québec et l'entrée dans la seconde moitié du XX^e siècle

a) Vers une littérature nationale

Le Québec de la première moitié du XX^e siècle est marqué par un fort conservatisme entretenu par un pouvoir religieux omniprésent dans la plupart des domaines de la société et un État solidaire des institutions religieuses. Le « régime » du Premier Ministre Maurice Duplessis que l'on a appelé rétrospectivement « la grande noirceur » vise à maintenir le Québec dans une relative autarcie, limitant autant que possible la participation à l'ordre nouveau du monde.

La révolte des patriotes de 1836-1837 constitue la première manifestation d'inspiration nationaliste et indépendantiste. Bien que cette tentative ait été étouffée dans le sang, il n'en reste pas moins que l'idée d'une nation canadienne-française est depuis cet événement présente dans nombre d'esprits, notamment chez certains intellectuels et écrivains de la fin du XIX^e siècle. L'entrée du Québec dans le XX^e siècle se caractérise donc par une double attitude à la fois de repli identitaire (encouragé par les autorités religieuses qui y voient un moyen de se protéger de l'influence de la culture anglophone et de la France jugée trop progressiste et athée) et de revendication nationale (par l'émergence des premiers mouvements littéraires favorables à l'expression d'une spécificité proprement canadienne-française de la culture). C'est avant tout la crainte de l'assimilation qui va pousser les autorités ecclésiastiques à prendre en charge un certain nombre des responsabilités pouvant relever ailleurs de l'État, notamment dans les domaines de l'éducation et de la santé. Cherchant ainsi à maintenir cette politique d'autarcie, elles conduisent à ce repli typique du Québec de la première partie du XX^e siècle.

Nous proposons de relever quelques étapes importantes de la progression d'une conception nationale de la littérature canadienne-française durant toute la deuxième moitié du XIX^e siècle. Afin de comprendre les bases de la revendication nationale de la littérature, nous

relevons et analysons ici quelques-unes des grandes entreprises littéraires qui ont conduit à la constitution d'un patrimoine littéraire spécifiquement canadien, au sens où « canadien » a longtemps signifié « canadien-français ».

La première impulsion nationale de la littérature canadienne voit le jour à Québec en 1860 autour du poète et libraire Octave Crémazie (1827-1879) et de l'abbé Casgrain (1831-1904) qui proposent une conception nationale de la littérature et cherchent ainsi à diffuser les œuvres canadiennes par le biais du *Recueil de littérature nationale*. En 1863, à la suite d'un différend avec l'imprimeur, les auteurs créent un deuxième périodique intitulé *Le Foyer Canadien*. C'est dans ce nouveau périodique que Casgrain publie le premier texte à valeur de manifeste en faveur d'une littérature nationale : *Le mouvement littéraire en Canada*⁵¹. Cette première impulsion éditoriale en faveur d'une production spécifiquement canadienne de la littérature inaugure ce qui deviendra la première expression nationale de la culture littéraire. Ce premier mouvement national de la littérature reste marqué par une dimension religieuse affirmée. L'abbé Casgrain définit ainsi la littérature canadienne française comme le vecteur des valeurs catholiques :

Si, comme cela est incontestable, la littérature est le reflet des mœurs, du caractère, des aptitudes, du génie d'une nation, elle garde aussi l'empreinte des lieux, des divers aspects de la nature, des sites, des perspectives, des horizons, la nôtre sera grave, méditative, spiritualiste, religieuse, évangélisatrice comme nos missionnaires, généreuse comme nos martyrs, énergique et persévérante comme nos pionniers d'autrefois ; [...] Mais surtout, elle sera essentiellement croyante et religieuse⁵².

On voit à l'évidence le lien qui unit encore la production littéraire nationale et les valeurs catholiques au milieu du XIX^e siècle. Néanmoins, cette impulsion en faveur d'une littérature nationale est bien à l'origine de ce qui constituera l'une des premières expressions d'une modernité culturelle et littéraire. L'abbé Casgrain est considéré par beaucoup d'auteurs de cette époque comme une référence, un exemple et un modèle. Son abondante correspondance avec Octave Crémazie révèle une conception étonnamment moderne de la littérature et de ses enjeux pour la nation. Soucieux de l'avenir de la littérature canadienne française, les deux auteurs manifestent une préoccupation toute nouvelle pour l'époque et sont à l'origine de ce qui deviendra la littérature québécoise.

⁵¹ Michel Biron, François Dumont, Élisabeth Nardou-Lafarge (dir.), *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal : Boréal, 2008, p. 97.

⁵² Henri-Raymond Casgrain, « Le Mouvement littéraire en Canada », *Le Foyer canadien*, janvier 1866, p. 368-369.

Dès cette époque, les auteurs posent la question de la langue de l'écriture. Ainsi dans une lettre à l'Abbé Casgrain datée du 29 janvier 1867, Octave Crémazie énonce clairement les raisons de la difficulté de la littérature canadienne d'émerger en tant que littérature nationale :

Plus je réfléchis sur les destinées de la littérature canadienne, moins je lui trouve de chances de laisser une trace dans l'histoire. Ce qui manque au Canada, c'est d'avoir une langue à lui. Si nous parlions iroquois ou huron, notre littérature vivrait. Malheureusement nous parlons et nous écrivons, d'une assez piteuse façon il est vrai, la langue de Bossuet et de Racine. Nous aurons beau dire et beau faire, nous ne serons toujours, au point de vue littéraire, qu'une simple colonie, et quand bien même le Canada deviendrait un pays indépendant et ferait briller son drapeau au soleil des nations, nous n'en demeurerions pas moins de simples colons littéraires⁵³.

La question de la langue et celle de la condition de la population canadienne sont donc au centre des préoccupations de ces pionniers. Témoinnant d'une véritable modernité de pensée, leur correspondance énonce les bases de l'enjeu que constitue la production littéraire en langue française dans l'espace canadien. On trouve déjà à cette époque l'idée d'une maîtrise locale infériorisée de la langue française alors que le modèle français continue d'exercer une forte influence sur la production littéraire. L'expression de « colons littéraires » utilisée par Crémazie en 1867 reste une idée forte et décrit bien le complexe identitaire, linguistique et culturel qui marque la production littéraire de la Province de Québec et la prise de conscience de son ambivalence. Ce complexe, bien que la réalité historique conduise à de nouveaux enjeux, reste central pour comprendre la culture littéraire du Québec. Le lien qui unit l'aspiration à une littérature nationale et la recherche d'une spécificité littéraire et linguistique continue de prévaloir encore aujourd'hui dans une certaine mesure.

Ce qui marque un tournant dans la production littéraire canadienne-française, outre la volonté de constituer un répertoire et donc par là même, un patrimoine littéraire, ce sont les conditions de réception et de diffusion des œuvres. L'œuvre poétique de Crémazie connaît en effet un véritable succès et inaugure une production nationale suivie et affirmée comme telle :

Par ses poèmes d'inspiration patriotique, Crémazie rejoint les attentes des Canadiens français, qui cherchent à réconcilier l'identification à la France et la rancœur à son égard. De même, il s'inscrit dans la veine du romantisme français, principalement celui de Lamartine et de Musset tout en l'adaptant à une thématique proprement canadienne. Rien ne pouvait davantage satisfaire le lecteur d'ici que ce mélange de forme française et de contenu national⁵⁴.

Cette double postulation qui consiste à emprunter des formes caractéristiques de la littérature de France tout en les adaptant au contexte culturel du Canada traduit bien la

⁵³ Octave Crémazie, cité par Lise Gauvin dans *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*. Montréal : Boréal, 2000, p. 23.

⁵⁴ Abbé Casgrain, cité par Élisabeth Nardou-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise, op. cit.*, p. 98.

nécessité pour les auteurs de revendiquer une spécificité canadienne tout en gardant une certaine influence formelle héritée de la culture française. Les mouvements littéraires de la deuxième moitié du XIX^e siècle sont considérablement marqués par cette double posture dont les auteurs ont beaucoup de mal à se détacher.

Les deux écueils de la production littéraire canadienne-française sont donc la prédominance de la conception catholique de la culture d'une part et l'importante influence de la culture de France qui constitue toujours un exemple dont il paraît difficile de s'émanciper. Dans la perspective de la revendication nationale à travers la littérature, la question de la langue se révèle centrale dans la mesure où elle constitue le lien avec la culture française et que la recherche d'une singularité artistique et littéraire canadienne de la littérature ne peut passer par le recours à une langue nationale propre. Le début du XX^e siècle voit par ailleurs l'émergence d'un autre mouvement littéraire à l'origine de la naissance d'une littérature à caractère national : le régionalisme.

b) Le régionalisme

Malgré la forte influence conservatrice de l'Église catholique, le pays voit l'émergence de courants littéraires significatifs, de sensibilités littéraires et artistiques nouvelles qui préfigurent la modernité québécoise. Le mouvement régionaliste, issu de l'École littéraire de Montréal, est en effet l'une des premières expressions d'une affirmation identitaire et culturelle nouvelle dans le domaine de la littérature.

Si beaucoup d'historiens ont accordé peu d'importance à ce mouvement, sans doute par peur de voir excessivement mise en valeur une certaine conception traditionaliste de la littérature, il n'en reste pas moins que ce mouvement a eu une importance notoire dans le développement de la littérature du Québec. Il représente en effet une réelle tendance littéraire nationale et manifeste l'une des premières expressions de la singularité canadienne de la littérature, consacrant la première affirmation nationale sur le plan de la culture. La réticence des historiens à accorder au mouvement régionaliste toute son importance repose sur la dimension idéologique de ce mouvement qui a souvent été perçue comme supérieure à la dimension littéraire. Les anthologies littéraires de la première moitié du XX^e siècle témoignent de cet oubli ou du moins de la difficulté à accorder un crédit littéraire aux œuvres issues du mouvement.

Ainsi, de la fin du XIX^e au début du XX^e siècles s'élaborent les deux principales tendances de la littérature du Québec, l'une visant à produire une littérature conforme aux usages de la métropole sur le modèle de l'imitation et l'autre correspondant à la recherche d'une spécificité canadienne, à l'origine de la revendication nationale d'une littérature singulière. Ces deux tendances cohabitent et traduisent bien la double préoccupation des auteurs cherchant à la fois à revendiquer leur origine française et les particularités de la culture canadienne.

Le mouvement régionaliste issu de l'École de Montréal, bien qu'associé trop souvent à des pratiques traditionalistes voire passéistes, peut d'une certaine façon être considéré comme l'un des premiers mouvements vers une forme de modernité, puisqu'il conduit aux premières manifestations d'une pensée réflexive sur la littérature et ses enjeux. La recherche de cette spécificité canadienne, bien qu'elle soit encore associée à des formes traditionnelles, constitue indiscutablement le premier pas vers une émancipation des modèles issus de France.

À travers l'évocation de ces deux mouvements, on comprend la délicate articulation des questions linguistiques et culturelles qui animent la production littéraire de la Province au tournant du siècle. Celle-ci est en effet l'objet d'une tension entre la constitution d'un patrimoine littéraire d'une part, généralement associé à l'espace rural et à une forme de tradition (valeurs catholiques, personnages issus du monde rural, mouvement du régionalisme visant à mettre en valeur ces espaces comme typiquement et proprement canadiens), et d'autre part la difficile émancipation des modèles littéraires de France qui continuent d'exercer une influence forte sur la production littéraire. Les œuvres issues de ces mouvements, souvent dépréciés par la critique et l'histoire littéraire ont néanmoins constitué le point de départ de la modernité de la littérature canadienne dans la mesure où elles sont l'expression d'une volonté de définition spécifiquement canadienne des lettres.

c) Les prémisses de la Révolution : l'avant-garde du « Refus Global »

L'autorité religieuse a très durablement préservé une forte influence sur les consciences pendant la majeure partie de l'histoire de la Province. Si quelques auteurs du XIX^e siècle expriment déjà un certain refus de l'hégémonie du pouvoir religieux dans la sphère privée et contestent son omniprésence dans la culture canadienne française, notamment Arthur Buies et les membres de l'Institut canadien de Québec, il faut attendre la moitié du

XX^e siècle pour que cette contestation se confirme et se généralise dans les productions littéraires.

Ainsi, l'une des premières expressions de ce refus des valeurs catholiques est incontestablement le manifeste des automatistes du « Refus Global » publié en 1948. Réunis autour du peintre Paul-Émile Borduas, le mouvement pluridisciplinaire du « Refus Global » offre la première contestation manifeste de la religion catholique. Reste que cette initiative demeure isolée et ne connaît pas le succès populaire au moment de sa publication. Le manifeste est l'expression avant-gardiste d'un refus qui ne deviendra « global » que plusieurs années après. À la lecture du texte, on comprend bien les principales dénonciations des auteurs. Malgré sa portée engagée, polémique, sa lecture confirme l'adéquation précédemment décrite entre la sauvegarde de la culture francophone et l'omniprésence d'un pouvoir religieux fort, comme le rappelle le professeur et critique d'art François-Marc Gagnon dans sa préface de l'édition du *Refus Global* aux Éditions Parti pris :

Aucun peuple plus que nous, je crois bien, n'avait creusé les inextricables problèmes de la morale catholique. Le péché mortel était notre grande obsession. Il nous guettait tous à chaque instant : manquer la messe le dimanche était Péché mortel, manger de la viande le vendredi, aussi. Blasphémer, « sacrer », prononcer le nom de Dieu ou des choses saintes en vain, cacher un péché mortel en confession étaient tout aussi répréhensibles. En matière de sexualité, nos prêtres étaient sans rémission. Rien ne leur échappait, ni les mauvaises pensées, ni les mauvais desirs, ni les mauvais regards, ni les mauvais touchers, ni les mauvaises actions⁵⁵.

Ainsi, la société canadienne francophone vit, encore au milieu du XX^e siècle, dans le plus grand respect des institutions religieuses et de la morale catholique. Cette dimension moralisatrice très contraignante pesant sur la société québécoise a également eu une influence sur la langue, comme le dénonce François-Marc Gagnon :

Je vous écris d'un temps où la langue française était l'objet d'encensement et de louanges de toutes sortes. On la célébrait dans des Congrès spécialement conçus à cet effet. On fondait des Sociétés pour sa défense, sa conservation, son épuration comme on disait. C'était l'époque des petits lexiques en deux colonnes : « Ne dites pas ... mais dites... ». Monsieur Jean-Marie Laurence corrigeait nos « fautes » à la Radio : la morale imprégnant tout, la linguistique n'en était pas épargnée. Comme les mœurs, la langue était l'objet de surveillance, spécialement de celle des Frères des Écoles Chrétiennes (Ouate ton langage !) qui étaient particulièrement vigilants. Le « bon parler français » dont on nous prêchait partout les vertus n'avait rien à voir avec le joul. Il en était même l'exact opposé⁵⁶.

⁵⁵ François-Marc Gagnon, *Refus Global, projections libérantes*, Montréal : Parti pris, 1977, p. 12.

⁵⁶ *Idem, ibidem*, p. 14-15.

La religion catholique asseyait son pouvoir sur la nécessaire défense de la culture francophone en revendiquant trois piliers, la foi, la loi, et les valeurs traditionnelles. La conception du nationalisme défendue par Duplessis était marquée du même profond traditionalisme, favorable aux milieux ruraux et fustigeant l'attraction de la ville jugée comme le lieu de tous les péchés et de la perversion des âmes.

Les enjeux de la modernité littéraire au Québec reposent ainsi sur la recherche d'émancipation des modèles français, la recherche d'une autonomie thématique et formelle et sur le besoin de se défaire de l'influence de la religion catholique encore très prégnante dans la littérature du début du siècle. L'expression « avant-garde » que nous avons utilisée afin de définir le mouvement du « Refus Global » nous semble pertinente dans la mesure où l'évolution prônée par ses acteurs reste marginale et peu suivie dans les faits. La conception anticléricale proposée par les membres du « Refus Global » ne correspond pas à la réalité collective, aussi bien du côté de la population que de celui des écrivains et créateurs. Néanmoins, le « Refus Global » et son manifeste sont à l'origine de ce qui deviendra le tournant idéologique et littéraire et constituent la première étape d'une véritable modernité littéraire canadienne-française.

Il convient donc de signaler cette avant-garde dans le contexte littéraire et idéologique d'avant la Révolution tranquille. L'apport de cette avant-garde sur le plan artistique, littéraire et intellectuel a progressivement conduit à une émancipation salutaire du traditionalisme si fortement présent au Québec au lendemain de la seconde Guerre mondiale. Le « Refus Global » conduit à une réflexion plus générale et constitue un premier pas vers la modernité que connaîtra le pays lors de la Révolution tranquille.

Si le régionalisme et les premiers mouvements littéraires ont conduit les auteurs à concevoir une production littéraire plus spécifiquement canadienne, avec le Refus Global, c'est la notion de rupture avec le cléricalisme ambiant qui induit une nouvelle conception du fait canadien dans la culture. Le collectif rejette avec ostentation un certain nationalisme traditionnel, celui qui avait notamment cours à travers le mouvement régionaliste. En témoigne l'une des phrases les plus connues du manifeste : « Au diable le goupillon et la tuque !⁵⁷ ». Le goupillon fait bien entendu allusion à la dimension religieuse de la culture et à la mainmise des autorités ecclésiastiques sur la société canadienne française. La tuque (bonnet de laine) pris dans sa dimension symbolique représente ici ce nationalisme traditionnel

⁵⁷ François Gagnon, *Refus global, op. cit.*, p. 29.

critiqué par les auteurs du manifeste⁵⁸. Le « Refus Global » appelle donc à une nouvelle conception du fait national et de la production artistique ; il se propose de dicter une nouvelle forme de conduite et se donne le devoir de :

Rompre définitivement avec toutes les habitudes de la société, se désolidariser de son esprit utilitaire. Refus d'être sciemment au-dessous de nos possibilités psychiques et physiques. Refus de fermer les yeux sur les vices, les duperies perpétrées sous le couvert du savoir, du service rendu, de la reconnaissance due. Refus d'un cantonnement dans la seule bourgade plastique, place fortifiée mais trop facile d'évitement. Refus de se taire - faites de nous ce qu'il vous plaira mais vous devez nous entendre - refus de la gloire, des honneurs (le premier consenti) : stigmates de la nuisance, de l'inconscience, de la servilité. Refus de servir, d'être utilisables pour de telles fins. Refus de toute INTENTION, arme néfaste de la RAISON. À bas toutes deux, au second rang !

PLACE À LA MAGIE ! PLACE AUX MYSTÈRES OBJECTIFS !

PLACE À L'AMOUR !

PLACE AUX NÉCESSITÉS !

Au refus global nous opposons la responsabilité entière⁵⁹.

On reconnaît bien ces caractéristiques de l'avant-garde qui consiste à rompre de manière définitive avec ce qui a précédé tout en induisant un ordre nouveau, en « imposant » de nouvelles conceptions visant à faire prendre conscience au peuple de la nécessité de changement. Le Refus global se présente donc comme un appel à une révolution culturelle, non sans rapport avec la révolution surréaliste en France. Si la révolution préconisée en 1948 par ce collectif artistique semble être prématurée pour la société de l'après guerre, l'évolution historique que le pays connaît dans les années suivantes confirme ce besoin de changement et cette prise de conscience collective. Le Québec s'apprête à vivre l'un des tournants les plus décisifs de son Histoire et entre progressivement dans la modernité en posant les bases de ce qui deviendra la Révolution tranquille.

⁵⁸ Notons au passage que le terme « tuque » appartient à la variété spécifiquement canadienne du français.

⁵⁹ François-Marc Gagnon, *Refus Global, projections libérantes, op. cit.*, p. 35.

2. La Révolution tranquille

a) Sur le plan historique : définition et délimitation

On a coutume de désigner par l'expression « Révolution tranquille », le tournant politique et la période de grandes réformes qui ont transformé le Québec entre 1959 et 1970. Les historiens s'accordent à faire débuter cette période à la mort du très conservateur Maurice Duplessis (Premier Ministre « Union Nationale ») du Québec depuis 1936. Au lendemain de sa mort le 7 septembre 1959, le candidat libéral aux élections provinciales et successeur de Duplessis, Paul Sauvé, aura ce mot célèbre qui annonce toute la période de grand changement : « Désormais, tout est possible ». Durant toute la décennie 1960, la Province, à l'instar des autres gouvernements locaux canadiens, se voit attribuer des responsabilités élargies et devient brusquement un acteur décisionnaire de la vie québécoise. Cette période se caractérise donc par la nationalisation des ressources minières et hydroélectriques et par la laïcisation des institutions et services publics, tout particulièrement dans les secteurs de l'éducation et de la santé, ainsi que par une revendication identitaire forte qui vise à reconsidérer la place des francophones dans la société canadienne.

Malgré la formidable entreprise de réformes et de modernisation qu'elle a entraînée, cette « révolution » n'a pas transformé le statut institutionnel du Québec et n'est pas parvenue à sceller son indépendance en tant qu'État et nation. C'est notamment pour cette raison que l'on parle de « Révolution tranquille » (« Quiet Revolution ») puisqu'elle ne parvient pas à donner un pays aux Québécois qui restent les habitants d'une Province au sein de l'ensemble fédéral canadien. On parle de Révolution tranquille également dans la mesure où les faits historiques ne permettent pas de rendre compte de toute l'ampleur du mouvement. En effet, cette « révolution » se caractérise par une prise de conscience collective importante et révèle la volonté des francophones de la Province de Québec de reprendre le contrôle de leurs richesses et de leur identité comme le rappellent Francine Tardif et Marc Lesage :

Tout au long des années 1960, plus précisément peut-être depuis l'après-guerre, sur les continents nord-américain et européen, on assiste à l'expansion considérable de l'intervention de l'État dans les domaines de l'éducation, de la santé, des services sociaux, des communications et dans l'économie. Ce qui caractérise toutefois le Québec, c'est que le développement du rôle de l'État s'accompagne ici de l'affirmation d'un

sentiment national. Ici, il n'y avait pas seulement un État à construire, il y avait un peuple à émanciper, un pays à créer⁶⁰.

Les réformes politiques s'accompagnent donc d'un éveil idéologique et la production littéraire se fait alors de plus en plus engagée. Les écrivains et créateurs prennent conscience de la situation « infériorisée », « soumise » et « discriminée » de la population francophone et choisissent alors de la dénoncer. Ce tournant dans l'histoire de la culture québécoise est le point névralgique de ce qui va constituer la modernité québécoise.

D'un point de vue littéraire, la notion d'engagement s'avère fondamentale et revendication culturelle et identitaire deviennent alors indissociables. Le mouvement induit par cette révolution culturelle est largement suivi dans les faits et ce tournant historique touche tous les domaines de la société.

La Révolution tranquille est une période centrale et décisive de la modernité québécoise, tant sur le plan politique, social et idéologique qu'au plan littéraire et culturel. Évolution significative de la terminologie, c'est avec la Révolution tranquille que le terme « Québécois » remplace l'expression « Canadiens-français » marquant ainsi un resserrement sur le bastion francophone qu'est le Québec. Cette évolution des termes traduit bien le changement de statut de la Province et ouvre la voie à une nouvelle représentation du peuple.

b) Une période de renouveau

De 1936 à 1939 et de 1944 à 1959, le gouvernement conservateur de Maurice Duplessis tout comme son parti de l'Union Nationale, sont très liés aux autorités religieuses, et particulièrement attachés aux valeurs rurales. Défenseur de la région de Québec face aux intérêts fédéraux, il n'en restera pas moins hostile à la liberté d'expression en supprimant ou limitant un certain nombre de droits civiques comme le rappelle Marcel Péroin dans l'ouvrage collectif *Trente ans de Révolution tranquille* :

Duplessis était un homme réactionnaire, à peu près sans scrupule pour exploiter la corde nationaliste, d'où le caractère arbitraire de son régime. Il voulait le pouvoir, tout le pouvoir. Il a même essayé de faire disparaître l'opposition libérale au parlement, et a presque réussi en 1952... Il se vantait que les évêques « venaient manger dans sa main ». Il combattait les syndicats, ces « nuisances », avec le concours des compagnies. Il considérait que la société n'avait pas besoin d'intellectuels et il en voulait à la faculté de

⁶⁰ Marc Lesage et Francine Tardif (dir.), *Trente ans de Révolution tranquille : entre le je et le nous : itinéraires et mouvements : Actes du Colloque « Elle aura bientôt trente ans la Révolution tranquille »*, Montréal : Bellarmin, 1989, p. 175.

Sciences sociales de Laval qui ne formaient que des « bons à rien qui voulaient mettre le trouble dans la société⁶¹.

C'est d'ailleurs contre cette mainmise des autorités ecclésiastiques sur tous les domaines de la vie sociale que s'insurgent les auteurs du Refus Global. Mais au cours de la décennie 1950, les idées novatrices de l'avant-garde vont trouver dans la société un écho plus que favorable et les conditions de la vie politique vont rendre possible cette émancipation souhaitée par les artistes.

Le nouveau gouvernement libéral de Jean Lesage et de son « équipe du tonnerre » va redonner une impulsion bénéfique à la société québécoise et mettre fin à une période de « grande noirceur ⁶² ».

D'un point de vue politique, la Révolution tranquille se manifeste par un renforcement des valeurs francophones. Il s'agit tout comme le faisait Duplessis de défendre les intérêts de la Province de Québec face au gouvernement fédéral, mais dans un climat plus favorable à la liberté d'expression et à une certaine modernisation des idées parallèle à la modernisation économique et à l'urbanisation. Ainsi le nationalisme a connu une forme de mutation dans la société québécoise : pour employer la terminologie française, il passe de « droite » à « gauche ». En effet, si le nationalisme tel que le concevait Duplessis était associé à une revendication de valeurs traditionalistes et cléricales, à une forme de repli autarcique et à une valorisation de l'espace rural, le nationalisme tel que le prônent les acteurs de la Révolution tranquille se manifeste à travers des valeurs progressistes, favorables à une forme de socialisme au sens de l'État-Providence et inscrit dans un contexte résolu urbain.

La Révolution tranquille est avant tout un profond remaniement institutionnel et social. Les autorités religieuses, naguère toutes-puissantes, sont alors remplacées par les institutions locales dans lesquelles l'élection joue un rôle décisif. Hôpitaux et écoles sont désormais des institutions laïques et viennent ainsi renforcer le poids institutionnel de la Province de Québec à l'échelle du Canada.

⁶¹ Marcel Pépin dans Marc Lesage et Francine Tardif (dir.), *Trente ans de Révolution tranquille*, op. cit., p. 131-132.

⁶² L'expression « grande noirceur », constituée rétrospectivement, est largement entrée dans le vocabulaire courant.

c) Nationalisme et indépendance

Au-delà du formidable bond en avant dans le monde des idées, c'est aussi une nouvelle conception de l'identité « nationale » qui naît dans cette jeune société québécoise. La société québécoise entend trouver sa place dans le monde à travers l'affirmation de sa singularité et la revendication de sa modernité. L'exposition universelle qui se tient à Montréal en 1967 en est une illustration majeure.

À tous ces importants changements s'ajoutent des facteurs démographiques qui voient arriver sur le marché du travail toute une génération de baby-boomers. Celle-ci représente une population jeune, favorable aux nouvelles idées et animée par le besoin de voir exister un « pays » au sein de ce grand ensemble qu'est le Canada.

L'effort de modernisation du pays se manifeste par l'avancée significative des méthodes d'enseignement, par l'interventionnisme de l'État qui cherche désormais à mettre en valeur ses ressources (mines, eau, bois) et par la création de nouvelles institutions laïcisées. La nationalisation des entreprises et des matières premières constitue, avec celle des institutions, l'épine dorsale de la modernisation du pays. De nombreuses églises sont ainsi détruites ou transformées pour accueillir les institutions laïques. L'université de l'UQÀM (Université du Québec à Montréal), créée en 1969 en est un exemple concret, le pavillon de la Faculté de littérature dont l'entrée se situe rue Saint-Denis a en effet gardé la structure de l'église qui s'y trouvait précédemment. Cette illustration architecturale de la transformation des institutions et de leur laïcisation donne bien la pleine mesure du profond bouleversement qu'a connu le Québec des années 1960.

À cet élan de modernité s'ajoute le développement d'un climat démocratique et d'un pluralisme des idées favorable à l'expansion de la vie citoyenne et intellectuelle. Auparavant, le fort pouvoir du gouvernement Duplessis visait à empêcher la pluralité des idées. La société québécoise au sortir de « la grande noirceur » connaît alors une liberté de pensée nouvelle, émancipée de la tutelle religieuse et de la conception passéiste qui prévalait jusqu'alors. De cette façon, de nombreux courants idéologiques voient le jour préfigurant les premiers partis politiques « québécois ». Le parti libéral qui succède au gouvernement Duplessis gagne en influence dans la société et apparaît comme une alternative progressiste au traditionalisme. En 1960 est créé le Rassemblement pour l'Indépendance Nationale (RIN), groupe idéologique qui devient un parti politique en 1963 et qui préfigure la création du Parti Québécois à sa dissolution en 1968. Les membres du RIN rejoignent progressivement le Parti Québécois qui

naît de la fusion du Mouvement pour la souveraineté-association (MSA) et du Rassemblement National (RN). Cette émancipation des idées renforcée par le développement de nouveaux groupes idéologiques ainsi que leur organisation en partis politiques est à l'origine de la modernisation des idées et des institutions. Le Québec s'est donc progressivement doté d'un appareil démocratique efficace, permettant l'émergence d'idées nouvelles, notamment celle de l'indépendance de la Province.

On peut parler de révolution dans la mesure où la première conséquence de ce renouveau institutionnel est de concrétiser la séparation de l'Église et de l'État dans un pays dont les cadres s'étaient efforcés pendant deux siècles de le séparer de tous les apports de la Révolution française. Le peuple des canadiens francophones est désormais appelé « Québécois », ce resserrement « national » jouant d'ailleurs au détriment d'autres franco-canadiens dont les communautés sont beaucoup plus disséminées dans le grand ensemble canadien (Provinces maritimes, Ontario, Manitoba). Les conflits qui opposent anglophones et francophones se révèlent particulièrement virulents notamment lors de la visite de la reine d'Angleterre, Élisabeth II en 1964. Les membres du parti du RIN expriment alors une vive hostilité à cette visite qu'ils considèrent comme étant l'expression de la suprématie anglophone et de ses pleins pouvoirs au Canada. À cette visite officielle répondra l'appel du général De Gaulle depuis l'hôtel de ville de Montréal le 24 juillet 1967, qui contre toute attente, se prononce en faveur des idées souverainistes en lançant le célèbre « Vive le Québec libre ! » à la tribune.

De nombreux historiens s'accordent à dater la fin de la Révolution tranquille en 1968, date du retour au pouvoir du parti de l' « Union Nationale » à laquelle le premier ministre de l'époque Daniel Johnson proclame son slogan « Égalité ou indépendance ». Pour d'autres, c'est la fameuse Crise d'Octobre 1970 et la proclamation de la loi des mesures de guerre par Pierre Elliott-Trudeau, qui met fin à cette période de grand renouveau. L'élan révolutionnaire initié par le Front de Libération du Québec (FLQ) et la série d'attentats et d'enlèvements prennent définitivement fin lors de la découverte du corps de l'ancien ministre francophone Pierre Laporte, enlevé quelques semaines plus tôt par le FLQ. La plupart des historiens de cette période s'accordent à reconnaître aujourd'hui que les mesures prises pour lutter contre la menace terroriste par le gouvernement de Pierre Elliott-Trudeau étaient vraisemblablement disproportionnées. L'histoire garde le souvenir d'une action terroriste timide de laquelle la population s'est très vite désolidarisée dès l'issue de l'affaire Laporte. Une grande partie de la population continue néanmoins à souhaiter l'amélioration de la condition des francophones et

s'exprime par le biais des causes séparatiste, indépendantiste ou souverainiste. Pour notre part, nous considérons qu'il est pertinent de considérer que la Révolution tranquille prend fin avec la loi des mesures de guerre et la crise d'Octobre.

Dans l'univers littéraire et culturel, l'idée de révolution est encore fortement investie par les auteurs et le spectacle de *La Nuit de la poésie* qui a lieu le 27 mars 1970 à Montréal illustre parfaitement cet espoir de révolution qui a marqué auteurs et spectateurs.

Quelques mois avant la crise d'Octobre, la thématique révolutionnaire est encore fortement sensible dans la majeure partie des œuvres littéraires. Pour clore cette rapide mise en contexte historique de la Révolution tranquille, il convient de signaler que cette révolution n'a pas abouti comme le pensaient la plupart des intellectuels de l'époque, à l'indépendance du Québec.

Les nombreuses réformes de l'État québécois vont conduire à une progressive émancipation de la Province malgré l'échec des deux référendums pour « l'indépendance » du Québec en 1980 et 1985. D'une manière générale, l'émancipation de la Province de Québec se fait par le biais de la culture. La production littéraire reste un des bastions de la culture québécoise et celle-ci bénéficie d'un soutien infaillible de la part des autorités gouvernementales. Encore aujourd'hui, la culture est l'espace par lequel s'exprime et subsiste l'identité québécoise. C'est à travers elle que le Québec se distingue des autres espaces francophones (et notamment de la France) et qu'il entend prendre sa place sur la carte du monde. La littérature, lieu par excellence d'un travail sur la langue, reste au centre des préoccupations collectives et constitue un enjeu identitaire et politique fort.

Il faut néanmoins se garder d'accorder à la Révolution tranquille tout le crédit du changement et d'en faire le parangon de la modernité québécoise. On a vite gardé l'idée que le pays était rural et arriéré avant cette grande période de changement et que la révolution a permis une soudaine et spectaculaire émancipation. Si cette vision traduit bien l'ampleur et l'importance de ce mouvement des années 1960, il n'en reste pas moins que le pays a évolué durant les décennies antérieures et que cette révolution n'aurait pas été possible si la contestation n'avait grandi au fur et à mesure au sein d'une population qui s'est progressivement urbanisée dans un monde transformé à la suite de la Seconde guerre mondiale. L'apport de la Révolution tranquille dans l'histoire du Québec est souvent envisagé comme une rupture sans précédent, rupture qui remettait en cause tout ce qui s'est passé auparavant. Cette vision sous l'angle d'une complète rupture avec le passé mérite d'être nuancée. Certains spécialistes, dont le politologue Léon Dion, s'accordent à considérer que

cette révolution prend sa source dans des événements beaucoup plus anciens et que la question nationale n'aurait jamais pu voir le jour s'il elle n'avait été le fruit d'une histoire beaucoup plus ancienne. Comme il le rappelle dans *La révolution déroutée 1960-1976*, la question de l'identité nationale a évolué au cours du temps et trouve sa source dès les premiers temps de la colonie :

A-t-il vraiment fallu attendre jusqu'au 22 juin 1960 pour que les Canadiens-français ne se considèrent plus comme sans guère de destinée et prennent confiance en eux-mêmes ? Peut-être cherchaient-ils à protéger leur intégrité personnelle et collective en faisant si peu de cas de leur histoire qui les avait tenus humiliés et dépendants. Ils excluaient sciemment de leur conscience de larges pans dont le souvenir les blessait : la Conquête de 1760, l'insurrection écrasée de 1837-1838 et le régime politico-clérical instauré au milieu du XIX^e siècle qui dura plus de cent ans⁶³.

Plus loin, l'auteur confirme cette mauvaise interprétation de l'histoire qui consiste à accorder à la Révolution tranquille tout le crédit de la modernité québécoise :

Voir dans la Révolution tranquille le vrai commencement de l'histoire canadienne-française, ce serait consommer une rupture avec le passé qui réduirait à presque rien le sens de l'identité collective et anéantirait la conscience⁶⁴.

Il critique ainsi une certaine conception de la Révolution tranquille, encore très présente dans les consciences en relevant cette affirmation discutable de Marc-Adélar Tremblay :

Les Québécois francophones ont mis au rancart des coutumes vieilles de plus d'un siècle sans avoir encore inventé des formules de substitution ou des valeurs de remplacement. Ils ont abandonné, miette par miette, des traits fondamentaux de leur spécificité culturelle sans avoir pleinement assimilé des éléments qui pourraient avoir un poids culturel analogue dans le profil des valeurs nationales⁶⁵.

Au Québec proprement dit, le mouvement du Refus Global posait déjà les bases de ce qui reviendra au premier plan chez les écrivains de la Révolution tranquille. Autre élément qui conduit à relativiser l'importance de cette révolution, le fait qu'elle ait eu lieu, au moins sur le plan de la montée en puissance des Provinces (devenues autant d'États d'une véritable fédération) dans l'ensemble du Canada. Bien qu'elle ait pris au Québec une signification particulière du fait du contexte identitaire politique et social spécifique, la tendance est à peu près la même dans toutes les Provinces et chacune a connu ces vagues de réformes. La

⁶³ Léon Dion, *La révolution déroutée 1960-1976*, Montréal : Boréal, 1998, p. 44.

⁶⁴ *Idem, ibidem.*

⁶⁵ Marc-Abélar Tremblay, *L'identité québécoise en péril*, Sainte-Foy : Les Éditions Saint-Yves, 1983, p. 27, cité par Léon Dion *La révolution déroutée 1960-1976, op. cit.*, p. 45.

particularité du Québec est que cette émancipation s'accompagne à la fois d'une politique sociale très affirmée, d'une véritable prise de conscience culturelle et d'un essor remarquable de la vie intellectuelle.

3. Effervescence culturelle et littéraire : le débat d'idées

a) La révolution dans le monde littéraire

La Révolution tranquille voit l'émergence d'une nouvelle génération d'écrivains. La question identitaire et la revendication nationale se font fortement sentir chez la plupart des intellectuels de l'époque. La mise en valeur de la culture du passé, revendiquée avec constance par les auteurs des générations précédentes est alors fortement contestée, et c'est désormais vers l'avenir que se tournent les créateurs. Néanmoins cette modernisation des thèmes littéraires ne se fait pas sans difficulté et un certain nombre d'auteurs continuent de se poser la question de l'origine de l'identité canadienne francophone, en se réclamant d'un passé toujours porteur à leurs yeux de valeurs essentielles. Il en est ainsi d'un certain nombre de poètes comme Gaston Miron, Paul Chamberland ou encore Gatién Lapointe.

Dans le domaine de la littérature, la Révolution tranquille a conduit à une remise en question du statut des francophones dans la société québécoise en particulier, et canadienne dans son ensemble. Largement desservis par le système traditionnel et bousculés par un exode rural sans précédent, ceux-ci prennent conscience de leur infériorité et cherchent à la remettre en cause.

Les premiers textes significatifs de la Révolution tranquille sont les essais de Pierre Elliott-Trudeau *La nouvelle trahison des clercs*⁶⁶, et la réponse d'Hubert Aquin, *La fatigue culturelle du Canada français*⁶⁷, tous deux publiés en 1962 respectivement dans les revues *Cité Libre* et *Liberté*. Hubert Aquin, membre du premier parti en faveur de l'indépendance québécoise, le RIN, et directeur de la revue « Liberté » entre dans la clandestinité en 1964. En 1965 paraît son premier roman, *Prochain épisode*⁶⁸ qui s'inscrit explicitement dans le contexte d'une révolution québécoise. Mettant en scène une action politique fantasmée, l'échec retentissant d'un homme en proie à la folie, cet ouvrage aux accents autobiographiques décrit l'impossible révolution québécoise.

⁶⁶ Pierre Elliott-Trudeau, « La nouvelle trahison des clercs », *Cité libre*, 46 (avril 1962) : 3-16 ; publié dans Pierre Elliott-Trudeau, *Le fédéralisme et la société canadienne-française*, Montréal : HMH, 1978, p. 159-190.

⁶⁷ Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, Vol. 4, n° 23, mai 1962, p. 299-325.

⁶⁸ Hubert Aquin, *Prochain épisode*, Ottawa : Cercle du livre de France, 1965.

b) La revendication sociale et identitaire

Encouragés par l'essor de la modernité et par la grande vague des indépendances coloniales (Viêt-Nam, Cuba, Algérie), les intellectuels québécois dénoncent la domination de leur société et critiquent l'influence de la culture anglophone. Les thèmes de la négritude et de l'aliénation linguistique deviennent alors récurrents dans la littérature de l'époque. Parmi les œuvres significatives qui développent cette thématique, le premier ouvrage est sans aucun doute l'essai de Pierre Vallières, rédigé en prison : *Nègres blancs d'Amérique*⁶⁹. Ce thème de la « négritude » du peuple québécois vis-à-vis de la population anglophone sera exploité par la suite chez un grand nombre d'auteurs. Bien que l'ouvrage ait été publié à la fin de la Révolution tranquille (1968), il a néanmoins été rédigé pendant les années vives de cette période et résume à lui seul toute l'effervescence révolutionnaire et identitaire qui traversait alors les intellectuels québécois. La même année, lors de la tournée d'un spectacle de poésie intitulé *Poèmes et chants de la résistance* et destiné à soutenir les prisonniers politiques québécois (Pierre Vallières, Charles Gagnon, Jacques Lanctôt, Guy de Grasse, Richard Bros...), Michèle Lalonde écrit un poème à valeur de manifeste qui explore plus en avant cette notion de blanche négritude : *Speak White*⁷⁰. L'expression, à l'origine destinée aux noirs américains qui ne maîtrisent pas bien la langue anglaise, est alors appliquée au contexte canadien francophone. Parler « blanc », c'est parler la langue du dominant, ce qui signifie dans le contexte québécois, parler l'anglais. Le français est vécu au Québec comme la langue d'un peuple dominé. Comme le rappelle Michèle Lalonde elle-même dans un article publié dans la revue *Le Jour* : « Le français, c'est ma couleur noire »⁷¹. La Révolution tranquille voit l'émergence d'une conscience indépendantiste et plus largement encore, la volonté des nouvelles élites québécoises de reprendre leurs droits dans la société par l'usage de la langue française. Jusqu'à la fin des années 1960, l'anglais reste la langue du travail, des administrations et des gouvernements (provincial et fédéral). Le peuple québécois se vit donc comme aliéné, c'est-à-dire privé de son appartenance, de ses moyens d'expression, d'existence. Pour les auteurs, comme pour les chefs de partis, la langue devient un enjeu social, professionnel et politique primordial, qu'il s'agit de réinvestir afin de permettre l'épanouissement du peuple.

⁶⁹ Pierre Vallières, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal : Parti pris, 1968.

⁷⁰ Michèle Lalonde, *Speak White*, Montréal : L'Hexagone, 1974. Ce poème, qu'on analyse de près dans la deuxième partie est l'une des pièces maîtresse de *La Nuit de la poésie 1970*.

⁷¹ Michèle Lalonde, « En toutes lettres : le français, c'est ma couleur noire », *Le Jour*, 1^{er} juin 1974, p. V 3.

c) L'essor des revues littéraires

Le débat autour de la question nationale et linguistique s'accroît et se concrétise à travers de nombreuses revues littéraires significatives. *Parti pris*, *Cité Libre* ou encore *Liberté* restent sans aucun doute les revues les plus importantes de cette époque et ont chacune contribué au développement des idées qui façonnèrent les réformes québécoises sous la Révolution tranquille. Nous proposons ici de relever et de commenter très rapidement quelques-uns des organes de la vie intellectuelle québécoise issus de la Révolution tranquille et ayant contribué à la développer.

Cité libre

Fondée dans les années 50 par Pierre Elliott-Trudeau, cette revue constitue le premier organe de la contestation du gouvernement Duplessis et participe à l'émergence de la pluralité idéologique qui marque le Québec des premiers temps de la Révolution tranquille. Favorable aux avancées sociales, la revue reste cependant marquée par le respect des valeurs catholiques. Cette revue est importante dans la mesure où elle constitue l'un des premiers lieux de contestation du régime Duplessis à une époque où la pluralité idéologique n'était encore que timidement émergente et où la censure restait relativement paralysante pour la majeure partie des intellectuels québécois. Bien qu'elle ne propose pas explicitement de participer à la révolution culturelle, elle constitue l'une des premières émancipations de la conception traditionaliste en vogue à l'époque. Elle pose en substance les grandes questions qui animeront les réformes culturelles et institutionnelles de la Révolution tranquille.

Liberté

Fondée en 1959 par des auteurs appartenant à diverses tendances et pratiquant des genres littéraires différents, la revue *Liberté* est un lieu d'expression et de revendication incontournable de la pensée québécoise. Jean-Guy Pilon (avocat et poète), André Belleau (critique et poète), Fernand Ouellette (poète et essayiste), Jacques Godbout (romancier et cinéaste) et Jean Filiatrault (journaliste et romancier) sont à l'origine de sa création. D'abord publiée par les éditions de l'Hexagone jusqu'en 1960, la revue devient pleinement indépendante tout en continuant à publier les mêmes auteurs. Ses contributeurs visent à donner au Québec les moyens de son émancipation culturelle. Cherchant à mettre en valeur la dimension québécoise de la culture, les auteurs y voient un moyen d'entrer en concurrence avec *Cité Libre* et de proposer une conception plus « progressiste » de la société. Résolument humaniste, la revue se présente comme moins marquée d'un point de vue politique que *Parti*

pris qu'on évoque dans les lignes qui suivent. Sa ligne éditoriale consiste à mettre en valeur la pluralité des points de vue, ce qui en fait un acteur important du débat idéologique de la Révolution tranquille. De 1959 à 1979, la revue est dirigée par le poète Jean-Guy Pilon, et fait preuve d'une certaine autonomie politique préférant donner sa pleine place au débat idéologique. Publiant des œuvres, des poèmes, des chroniques et des écrits théoriques autour des grandes questions culturelles et esthétiques, elle constitue l'un des espaces d'expression les plus importants de la pensée québécoise.

Parti pris

Fondée en 1963 par André Major, Paul Chamberland, Pierre Maheu, Jean-Marc Pottle et André Brochu, cette revue littéraire résolument laïque et indépendantiste réunit de nombreux auteurs tous favorables à la revendication identitaire québécoise. La revue, caractérisée par une pensée de gauche, largement influencée par les théories anticolonialistes et par l'existentialisme sartrien exprime une tendance marxiste et cherche à mettre en valeur la spécificité québécoise de la culture tout en dénonçant explicitement l'aliénation dont elle est victime. La revue publiée devient une maison d'édition en 1968. Cette maison d'édition est l'une des premières à mettre en valeur la dimension spécifiquement québécoise de la culture et ce dans une dynamique très marquée à gauche. Les œuvres publiées à *Parti pris* depuis 1968 sont donc toutes habitées par la nécessité d'exprimer ce malaise identitaire et s'engagent en faveur de la défense de la culture québécoise. C'est la maison d'édition *Parti pris* qui réunit les grandes œuvres novatrices de la Révolution tranquille ainsi que l'écriture en jocal à laquelle les auteurs de l'époque ont souvent recours afin de revendiquer la variante québécoise de la langue. Il est intéressant de noter que la seule ligne éditoriale de la maison d'édition consiste à participer à cette révolution culturelle et ce dans tous les genres littéraires. La lutte qui est celle des auteurs de *Parti pris* est une lutte pour l'indépendance tant politique que littéraire. En proposant des œuvres qui rompent résolument avec les modèles de France ou les modèles traditionnels canadiens, les auteurs de *Parti pris* contribuent à dessiner un projet national et culturel novateur qui participe pleinement à l'essor de la modernité québécoise. Le fond littéraire de l'édition sera repris par les éditions de l'Hexagone qui continueront de rééditer la plupart des œuvres de l'époque, devenues aujourd'hui pour un grand nombre d'entre elles, des incontournables de la littérature québécoise moderne.

À ces revues de premier ordre s'ajoutent un grand nombre d'autres, moins importantes en termes de collaborateurs et qui ont laissé une trace moindre dans l'histoire de la vie culturelle et idéologique québécoise, mais qui ont cependant eu leur part dans le débat

intellectuel. Citons ainsi la revue *Révolution québécoise* qui comme son nom l'indique est restée largement favorable à la modernisation des idées, la revue *Socialisme* dirigée par Michel Van Schendel (qui sera l'un des acteurs de La Nuit de la poésie en 1980 et 1990) et la revue *La barre du jour*, fondée en 1965 qui publie un grand nombre de poètes qui y font alors leurs premières armes et qui milite en faveur de l'enseignement de la littérature québécoise dans les établissements scolaires.

Ainsi le débat d'idées est relativement vif à travers ces divers vecteurs que constituent les revues et les maisons d'édition. La pluralité des idées est rendue possible par la diversité des supports et les variétés des tendances qui gravitent néanmoins autour des mêmes préoccupations. Ouvrir le débat, proposer une conception de l'idée nationale plus conforme à la modernité vécue par le pays et plus adaptée au contexte international, telles sont les ambitions de ces diverses revues. Expressions des grandes idées de la Révolution tranquille, lieux de la revendication culturelle (voire contre-culturelle) et identitaire, elles participent pleinement de la modernisation de la culture québécoise et contribuent à la définition de sa spécificité.

C. LITTÉRATURE ET AFFIRMATION IDENTITAIRE

La Révolution tranquille voit l'émergence de cette pensée nationaliste progressiste en rupture avec les valeurs traditionnelles et passéistes naguère en vogue dans la société canadienne française. Désormais québécoise, cette société ressent le besoin de se représenter d'une manière nouvelle. La problématique coloniale s'étend progressivement à l'ensemble de la production littéraire. La majeure partie des œuvres publiées durant la période de la Révolution tranquille fait état de cette préoccupation identitaire et de la dénonciation du fait colonial. Dans une certaine mesure, le Québec s'assimile aux autres espaces francophones pour lesquels le colonialisme a été un fait historique marquant.

Si la Révolution tranquille donne à la Province les moyens de son autonomie, il n'en reste pas moins que la culture anglophone reste dominante dans la majeure partie des secteurs clés de l'activité économique et sociale. Les Québécois sont ainsi contraints d'avoir recours à l'anglais pour pouvoir travailler et les droits des francophones restent encore à défendre. Jusque dans les années 1970, la situation « inférieure » de la population francophone correspond à une réalité perceptible.

Ainsi la dimension nationale, voire nationaliste, de la littérature apparaît comme omniprésente et correspond à la fois aux préoccupations des auteurs et du lectorat québécois à partir de la fin des années 1950 et de manière plus marquée au cours de la décennie 1960. De cette façon, le besoin de se représenter de manière plus conforme à la nouvelle réalité vécue par les Québécois se fait sentir de manière accrue lors de cette émancipation culturelle et de ce formidable revirement identitaire. Parmi les grandes questions qui animent la production littéraire de l'époque, parallèlement au foisonnant débat d'idées sur l'identité québécoise, celle de la langue apparaît comme primordiale. Le recours à une dimension québécoise de la langue française apparaît à la fois comme une revendication nécessaire en même temps qu'elle révèle les problématiques complexes liées à l'infériorité vécue et dénoncée par le peuple et les intellectuels qui entendent lui donner la parole.

La Nuit de la poésie est en ce sens une parfaite illustration de ces principes de revendication culturelle et nationale. L'affirmation identitaire qui prend des formes multiples

se fait plus aisément sentir dans ces spectacles de performance poétique qui ont cours depuis la fin des années 1960. La tournée « Poèmes et chants de la résistance » organisée en 1968 au profit des prisonniers politiques québécois s'inscrit pleinement dans cette dynamique, associant à la fois le genre poétique et les formes nouvelles de sa diffusion : la performance.

Comme nous l'avons noté à plusieurs reprises, l'une des manifestations les plus marquantes de la spécificité de la littérature recherchée par les écrivains québécois est sans aucun doute la revendication militante de la variante québécoise de la langue française. Tentant de convoquer une langue typiquement québécoise, porteuse de tous ces éléments singuliers, différents des usages ayant cours en France, ces auteurs se lancent dans une entreprise littéraire et linguistique audacieuse et novatrice, celle de l'écriture en joul. Initiée par les auteurs de la revue *Parti Pris*, cette aventure linguistique a marqué la production littéraire de la fin des années 1960 et reste l'une des problématiques vives de la littérature d'aujourd'hui⁷². Le but premier de cette émancipation linguistique était de donner au Québec des modes d'expression qui lui soient propres et de proposer dans les modèles culturels, une alternative à la conception traditionaliste de la littérature nationale. Cette recherche de la québécity de la langue correspond avant tout au besoin de se représenter de manière plus conforme à la réalité. Mais le recours revendiqué à cet état déprécié de la langue (puisque la langue québécoise est porteuse des signes de l'aliénation culturelle et du pervertissement de la langue française au contact de la langue dominante et hégémonique qu'est l'anglais) n'est pas sans poser un certain nombre de problèmes tant sur le plan identitaire que littéraire. Cette revendication linguistique est donc liée à une forme de dénonciation, ce qui explique que l'utilisation du joul en littérature soit à la fois l'expression paradoxale de la fierté identitaire, de la honte culturelle et de la pauvreté linguistique.

⁷² La question de cette écriture en joul ne perdure pas dans les mêmes termes aujourd'hui que pendant la Révolution tranquille comme nous le verrons à travers l'étude de ce phénomène.

1. Le joul entre la honte et la fierté

Dans le mouvement de revendication identitaire et dans la recherche d'une autonomie de la littérature, les écrivains de la Révolution tranquille ont été conduits presque naturellement à poser la question de la langue et à chercher dans la langue française les éléments linguistiques permettant de mettre en avant la spécificité québécoise de cette langue. Le mythe d'une « langue à soi » pour reprendre l'expression de Lise Gauvin⁷³ reste tenace à toutes les étapes de la constitution progressive de la littérature nationale. On peut comprendre que lors de cet éveil culturel, littéraire et institutionnel qui a animé la Province dans les années 1960, la question de la langue se soit avérée centrale.

C'est ainsi que de nombreux auteurs ont fait le choix de réinvestir la langue afin de lui donner les signes de la québécité nouvellement ressentie et proclamée. Le joul est alors devenu, si l'on ose dire, le « cheval » de bataille de nombreux auteurs et ces derniers ont opté pour cet état aliéné de la langue dans une logique de revendication identitaire. Réunis autour de la revue *Parti Pris*, nombre d'écrivains ont donc livré une littérature marquée plus que jamais auparavant par les particularités linguistiques de la société parlante. Le joul, à la fois revendiqué et décrié par les auteurs comme par les linguistes a été à l'origine de nombreux débats, encore visibles et vivaces aujourd'hui. Il résume bien la difficile et délicate articulation du choix d'une langue « québécoise » et de sa conséquence en littérature.

a) Le joul : tentatives de définition d'une notion problématique

Le mot « joul » vient du mot « cheval » prononcé à la québécoise. Ce terme, utilisé de longue date dans le Canada francophone, désigne au départ le langage des locuteurs peu instruits qui disent « joul » pour « cheval ». Par extension, et notamment à la suite d'un article d'André Laurendeau paru dans *Le Devoir* le 21 octobre 1959, auquel s'ajoute un essai de Jean-Paul Desbiens *Les insolences du frère Untel*⁷⁴, il prend un sens plus large pour désigner l'ensemble des particularités du parler québécois, de la variante québécoise de la langue française, et, au moins pour André Laurendeau, pour évoquer la trop grande influence

⁷³ Expression qu'elle emprunte elle-même à Octave Crémazie dans sa lettre à l'abbé Casgrain (déjà cité plus haut).

⁷⁴ Jean-Paul Desbiens, *Les insolences du frère Untel*, Montréal : Les éditions de l'homme, 1960.

de l'anglais sur cette dernière⁷⁵, « le joual est un langage qui se décompose à cause d'un contact trop étroit et trop massif avec une autre langue »⁷⁶. Langue « qui se décompose » ou langue qui s'émancipe en s'éloignant des standards d'outre-Atlantique ? On voit d'emblée que le terme de « joual » et les variétés de langage, de pratique et de représentations qu'il recouvre et embrasse, posent problème à bien des égards.

Le premier écueil est, sans aucun doute, le manque de cohérence linguistique du joual lui-même. En effet, le joual ne saurait constituer une langue à part entière. Cette « variété » du français ne connaît pas d'autonomie par rapport au français « standard » (ou français international) et ne constitue en aucun cas un créole ni un état de langue en voie de créolisation. De plus, cette variété ne dispose pas d'une unité linguistique, ni même d'un début de normalisation : de nombreux termes varient d'un locuteur à l'autre, tout comme leur fixation orthographique. La retranscription des mots propres à cette variété de la langue n'est pas la même chez tous les écrivains, elle peut même varier chez un même auteur (André Major ou Michel Tremblay par exemple). Cette absence de grammatisation, son exclusion de la sphère scolaire et institutionnelle suggèrent bien qu'elle ne saurait constituer une langue à part, reconnue par tous et susceptible de représenter l'expression de tout un peuple.

L'expression « joual », en vogue dans les années soixante-dix, mais déjà très contestée à l'époque, n'est que très rarement utilisée aujourd'hui, ce qui suggère clairement que ce « concept » n'est guère satisfaisant dans la perspective de la description de la variété québécoise de la langue française. Le joual représente, de manière maladroite, une variété de langue que l'on n'a pas encore cernée. L'impossibilité d'ériger cette variété en langue nationale apparaît à l'évidence, et ce dès les années 1970. En témoigne la dimension sociale que recouvre cette notion. Le joual tel qu'il est envisagé dans les années soixante-dix est une sorte de sociolecte (certains réduisent ce terme au parler populaire francophone de la région de Montréal dans les années soixante) une forme de « géolecte » ou encore de « topolecte ». Tout au plus, on s'accorde à le considérer comme un dialecte et non comme une langue à part entière. Autre dimension de cette « langue » qui rend hasardeuse sa proposition et sa définition en tant que langue nationale, c'est que le « joual » reste associé à une forme pervertie de la langue, il représente un parler populaire, d'autant plus mouvant qu'il échappe à la normalisation. On pourrait donc le considérer comme un « basilecte ». Il est vrai que la revendication linguistique qui anime les auteurs des années soixante-dix se double d'une

⁷⁵ Denis Monières, *André Laurendeau et le destin d'un peuple*, Montréal : Québec/Amérique, 1983, p. 198.

⁷⁶ André Laurendeau [Candide], *Le Devoir*, 23 janvier 1961.

revendication sociale. Le joual devient l'instrument ambigu d'une dénonciation de la situation colonisée et dominée du peuple francophone du Canada.

Il ne s'agit donc pas pour nous de définir la dimension nationale ou sociale de cette variété de langage, mais bien plutôt de comprendre la manière dont les écrivains et créateurs évoqués plus haut ont eu recours au joual pour dénoncer un fait social, une aliénation culturelle et une dérive perverse de la culture et de la langue. Cette définition du Petit Robert (dans l'édition de 1991) reprise par Christine Portelance dans *Emblématiques de l'« époque du joual »*⁷⁷ permet donc de préciser la raison d'être et l'ambivalence du joual :

Mot utilisé au Québec pour désigner globalement les écarts (phonétiques, lexicaux syntaxiques ; anglicismes) du français populaire canadien, soit pour les stigmatiser, soit pour en faire un symbole d'identité.⁷⁸

Ainsi, cette brève mais suggestive définition révèle la dimension délicate et imparfaite de la notion de « joual » : elle réunit tous les écarts de langage sans les définir ou les préciser, ni même les hiérarchiser (anglicismes et archaïsmes sont ainsi mis sur le même plan). De surcroît, le joual est à la fois l'instrument d'une revendication (« symbole d'identité ») et d'une dénonciation (« stigmatiser »). Or, c'est précisément cette double dimension d'une mise en valeur et d'une dénonciation qui anime les œuvres que nous proposons d'étudier.

b) Joual et écriture

Dans le contexte particulièrement mouvant de la « Révolution tranquille », le terme de « joual » consacre donc l'ensemble des modes de présence de la « langue québécoise » dans le discours public et privé. Ainsi le joual n'est-il pas limité aux pratiques langagières des sujets parlants, mais associé à l'écriture du parler québécois et se présente également comme la forme d'une retranscription et d'une inscription du parler populaire dans la littérature. Le manque de normalisation de la langue déjà relevé lors de la définition du joual comme pratique du parler quotidien, se retrouve naturellement dans la littérature. Ainsi l'orthographe des termes spécifiquement québécois varie d'un auteur à l'autre. La retranscription de la langue parlée à l'écrit s'effectue de manière anarchique et diversifiée en fonction des auteurs, elle relève donc d'une invention personnelle et non de décisions concertées. Si le joual, tel qu'il apparaît dans les œuvres littéraires de cette période ne saurait constituer une langue à

⁷⁷ Christine Portelance, dans André Gervais (dir.), *Emblématiques de l'« époque du joual »*, Jacques Renaud, Gérald Godin, Yvon Deschamps, Outremont : Lanctôt, 2000.

⁷⁸ *Idem, ibidem*, p. 12.

part entière en voie de constitution, c'est probablement parce que tel n'était pas là l'objectif poursuivi par les écrivains qui y recouraient.

La raison première de ce recours au joul relève d'une dimension mimétique du langage et de la volonté de reproduire la réalité des pratiques populaires. La littérature d'avant les années soixante restait, comme on l'a vu, en grande partie une littérature d'imitation des modèles français « de France ». Il s'est donc agi dans un premier temps de proposer une nouvelle représentation de la société québécoise et d'en faire parler les membres de manière plus conforme à la réalité. Dans une société récemment et rapidement urbanisée, et face aux pratiques langagières d'une certaine classe populaire, la littérature se devait de donner de nouveaux modes de représentation pour être plus conforme à cette nouvelle société.

Au-delà de la question de la langue, c'est donc la question sociale et celle de la représentation de la communauté francophone dans la littérature qui anime la plupart des écrivains de la « Révolution tranquille ». L'avènement du joul en littérature répond donc largement à une volonté de rompre avec des pratiques littéraires jugées stéréotypées et conventionnelles et imposées de l'extérieur. Par la suite, les critiques pourront dire que le joul en littérature s'est imposé comme un vaste mouvement qui a permis aux écrivains et aux lecteurs de s'émanciper d'une certaine norme métropolitaine. C'est ainsi que Lise Gauvin résume cette entreprise littéraire et linguistique :

La langue devient pour eux *symptôme* et *cicatrice*. Poètes et romanciers s'engagent dans une pratique volontariste d'une « langue humiliée », appelée « joul » et parlée par les classes laborieuses. [...] Il ne s'agit plus d'attirer l'attention du « vieux monde », mais de créer les conditions nécessaires à l'établissement d'une littérature qui ne soit pas pure convention⁷⁹.

Si pour un grand nombre d'écrivains de l'époque, il va de soi que le joul est la marque de la situation subalterne de la communauté francophone au sein de la société canadienne, la période de la Révolution tranquille offre dans une large mesure la possibilité d'une redécouverte de la force populaire de la langue parlée au Québec. C'est ainsi que des auteurs comme Michel Tremblay, Gérald Godin, Jacques Godbout, Yves Beauchemin ou André Major choisissent, selon un processus bien connu de réaction face à la domination, de mettre en avant ce parler québécois, ce « joul » à la fois signe de la spécificité québécoise et marque d'une honte, d'un asservissement parallèle de la langue et de ceux qui la parlent. Une conception contradictoire, presque schizophrénique, qui se retrouve chez tous les auteurs qui usent de cette variété de la langue.

⁷⁹ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec*, op. cit., p. 210.

Il faut toutefois constamment garder à l'esprit la complexité de cette revendication, qui fonctionne à la fois comme affirmation et dénégation. Le joul est en effet une forme de dénonciation de la situation colonisée du peuple québécois illustrée à travers les défauts de sa langue. Il est ainsi la manifestation d'une certaine pauvreté culturelle et d'une domination par la culture anglophone qui conduit à une perversion du système linguistique (anglicismes, traductions littérales d'expressions anglaises, tours syntaxiques directement calqués sur l'anglais, etc.).

Ainsi, la revendication de (et à travers) cette « langue québécoise » est-elle fondamentalement ambiguë et ambivalente : elle traduit dans un même mouvement la conscience de l'état d'infériorité de la langue « nationale », sa contamination par l'anglais, et sa dépendance vis-à-vis de ce dernier. Et d'ores et déjà se pose le problème de la représentation de la société québécoise à travers une langue qui porte en elle les signes de l'aliénation, de la colonisation, de la sous-éducation voire de l'analphabétisme, et de l'infériorité sociale de la communauté francophone prise dans son ensemble. Pour les écrivains de la Révolution tranquille comme pour leurs lecteurs, revendication sociale et revendication linguistique sont donc indissociables.

Qu'elles acceptent, illustrent, critiquent ou rejettent cette variété de la langue, la plupart des œuvres de l'époque traduisent l'enjeu linguistique qui provoque le débat dans la société québécoise. Complexe identitaire, social, linguistique, revendication d'une singularité identitaire et dénonciation d'un état inférieur de la langue, sont autant de questions qu'illustre le québécois en littérature à travers le recours au joul.

c) Langue et société : l'engagement linguistique

On a pu voir précédemment que l'un des enjeux principaux de l'inscription du joul dans la littérature réside dans le besoin de représenter autrement la société québécoise. La nouveauté des thèmes littéraires doit, aux yeux de cette génération nouvelle, s'accompagner d'une innovation langagière susceptible de dire de manière inédite la réalité québécoise. Le recours au joul joue donc dans un premier temps le rôle d'un « effet de réel », pour reprendre la formule de Roland Barthes. La « langue québécoise » est rendue nécessaire par le besoin de

mimétisme. Les auteurs et lecteurs de l'époque ressentent donc le besoin de trouver « une langue à soi »⁸⁰.

C'est ce souci que traduit en 1968, la pièce de Michel Tremblay (né en 1942), *Les Belles-Sœurs*⁸¹, pièce reconnue comme étant la première œuvre marquante représentée, « écrite » et transcrite en « joual » de toute l'histoire littéraire du Québec. La pièce de Tremblay met en scène des personnages typiques des quartiers populaires de Montréal. On y découvre un groupe de voisines qui livrent au spectateur leurs petites querelles, leurs jalousies et leurs colères. Ces personnages qui vivent dans une relative pauvreté offrent ainsi une vision de la société particulièrement acerbe, loin des clichés d'une littérature « à la française » ou des romans du terroir à la mode durant toute la première moitié du XX^e siècle.

La nouveauté la plus visible du théâtre de Tremblay repose avant tout sur le choix de la langue qui tranche de manière définitive avec celle que l'on peut trouver dans des œuvres précédentes. Mais c'est aussi par le choix des thèmes et dans la manière de représenter la société que Tremblay innove en profondeur. Le fait de représenter une société populaire, urbaine, à travers des personnages pour la plupart féminins n'a évidemment pas laissé les esprits indifférents et cette pièce a provoqué un scandale sans précédent, scandale qui est à l'origine de ce qu'on a appelé par la suite, la « querelle du joual ». On comprend avec l'exemple de Michel Tremblay, à quel point le choix de la représentation de la société et le recours à la langue du peuple ont marqué définitivement un tournant dans l'histoire littéraire. La langue chez Tremblay, reproduction du parler et des comportements des couches populaires et dans le même temps dénonciation de leur infériorité culturelle, est ainsi utilisée pour traduire, mettre en scène et donner à entendre et à voir une réalité sociale jusqu'ici pratiquement exclue du champ littéraire. De l'effet de réel associé à une forme de mimétisme langagier à la dénonciation de la situation inférieure de la société québécoise, on comprend en quoi le recours à cette langue dominée et malmenée conduit à un double effet de revendication et de contestation.

L'œuvre en prose de Gaston Miron (1928-1996) et notamment la série d'articles polémiques et théoriques publiés dans diverses revues et réunis dans l'édition TYPO de

⁸⁰ Selon une expression d'Octave Crémazie extraite de sa correspondance avec l'abbé Casgrain (Crémazie, 1976, p. 91) reprise par Lise Gauvin dans *Langagement*, dans le titre du premier chapitre : « Le mythe d'une langue à soi », p. 17-32.

⁸¹ Michel Tremblay, *Les Belles-Sœurs*, Ottawa : Leméac, 1970.

L'homme rapaillé sous le titre « De la langue⁸² » permet de mieux cerner cette ambiguïté constitutive d'une langue populaire et orale élevée au rang de langue de littérature.

Gaston Miron, figure de proue de la poésie québécoise des années 1970, récuse le terme de « joual » qui, selon lui, ne recouvre pas l'ensemble des particularités de la langue québécoise. Néanmoins, il dénonce une aliénation de la société québécoise à travers la langue: « la langue au même titre que l'homme québécois, colonisé, est une langue dominée »⁸³. Gaston Miron dénonce la situation de bilinguisme prévalant au Québec, qui à ses yeux, débouche sur une situation de diglossie. Il définit la langue québécoise comme « une langue de calque », une langue qui ne dispose plus d'une autonomie qui lui serait propre. Pour lui, le principal danger de la présence des deux langues repose sur le fait que l'anglais prend le dessus sur le français, puisque ce dernier n'est que la traduction littérale et imposée du modèle anglais⁸⁴.

L'aliénation selon Gaston Miron, et que dénonce sa poésie, conduit le peuple québécois à être privé des instruments de son expression propre. La culture québécoise est donc mise en péril par l'omniprésence de la langue anglaise dans les situations quotidiennes. Pour lui, il s'agit de « décoloniser la langue »⁸⁵, c'est à dire qu'il faut que les sujets parlants prennent conscience de la dimension dominée de leur langue et qu'ils sachent reconnaître ce qui relève de la langue française et ce qui est un héritage subi de la langue anglaise à travers les processus de traduction et d'équivalence.

Sans relever du « joual » proprement dit, la poésie de Gaston Miron reste volontairement marquée par de nombreux québécismes. Ainsi fait-il souvent référence à des termes propres à une réalité canadienne (noms d'oiseaux, de fleurs, de lieux dits...) mais également aux « sacres », toute son œuvre tendant à retrouver la force vive du langage populaire québécois pour l'inscrire dans son projet poétique. Autre œuvre significative et déjà mentionnée, qui montre l'ambivalence de cette revendication linguistique, celle de la poétesse Michèle Lalonde (née en 1937) et de son poème-affiche à valeur de manifeste : *Speak White* paru en 1974⁸⁶.

Une telle conception de la langue et de la société correspond à un véritable « parti pris ». Le choix du terme est ici chargé d'une valeur particulière puisqu'il fait référence à la

⁸² Gaston Miron, « De la langue », *art. cit.*, p. 205-243.

⁸³ *Idem, ibidem*, p. 211.

⁸⁴ Voir plus haut dans la deuxième sous-partie « Le Québec et la langue française », b) « Caractéristiques linguistiques, apports, emprunts et spécificité », chapitre consacré aux anglicismes, p 35-39.

⁸⁵ Gaston Miron, « Décoloniser la langue » *art. cit.*, p. 207-218.

⁸⁶ Michèle Lalonde, *Speak White*, Montréal : L'Hexagone, 1974, 1f.

revue *Parti pris* évoquée plus haut. La plupart des auteurs favorables à une dimension joualisante de la langue ont d'ailleurs publié à Parti pris. Ce parti pris, c'est celui d'une conception politique de la littérature, du moins d'un engagement marqué en faveur de la condition québécoise. En témoigne ce mot-valise, titre d'une étude de Lise Gauvin sur les auteurs québécois face à la langue : *Langagement*⁸⁷. Pour un grand nombre de ces auteurs, la notion d'engagement est donc intrinsèquement liée à la question linguistique⁸⁸.

Si les œuvres produites « en joual » durant les années soixante-dix sont relativement peu nombreuses et nettement identifiables, il reste que la période de la Révolution tranquille constitue une formidable expérience d'émancipation littéraire et qu'elle consacre un tournant significatif dans l'histoire des idées et de la langue littéraire au Québec. Le pari réussi de cette littérature était donc de proposer une nouvelle conception de la littérature, émancipée des modèles métropolitains ou traditionnels ; elle a permis aux auteurs de s'écarter de la norme française « de France » tout en s'adressant préférentiellement à l'ensemble de la société québécoise.

La Révolution tranquille s'accompagne donc sur le plan littéraire d'une émancipation face aux modèles établis. La distinction qui prévalait durant la première moitié du XX^e siècle entre Régionalistes et Exotiques est alors largement dépassée⁸⁹. Les écrivains peuvent à nouveau mettre en valeur une spécificité québécoise, mais en rupture avec la tradition rurale et cléricale, et désormais inscrite dans des modèles contemporains (contexte politique des années soixante-dix, prise en compte du fait urbain, représentation plus fidèle de la société québécoise). Mais au-delà de la dimension mimétique et thématique de la langue, il convient de se poser la question de la place de cette langue joualisante dans les processus d'écriture.

⁸⁷ Lise Gauvin, *Langagement*, *op. cit.*

⁸⁸ Dans *Langagement*, Lise Gauvin évoque la problématique de la langue chez les auteurs québécois d'une manière générale. Un autre ouvrage de la même auteure porte plus précisément sur les auteurs de la revue/maison d'édition Parti Pris : Lise Gauvin, *Parti pris littéraire*, Montréal : Presses de l'université de Montréal, 1975.

⁸⁹ Maurice Lemire, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1920-1940)*, Montréal : Nota Bene, 2007.

2. Le joul à travers les genres littéraires⁹⁰

Force est de constater que cette nouvelle littérature faisant une place au joul propose une certaine hiérarchie des niveaux de langue et que la plupart des auteurs affichent leur répugnance à recourir exclusivement au joul. De ce point de vue, il est clair que les différents genres (roman, poésie, théâtre) ne sauraient avoir la même attitude face à la langue populaire. Pour des raisons aisément compréhensibles, le genre premier de l'écriture en joul a été le théâtre (notamment avec Michel Tremblay et *Les Belles-Sœurs*). Le théâtre est parole proférée et incarnée et le principe du dialogue qui régit toute la progression dramatique d'une pièce permet de faire entendre la voix de personnages qu'elle donne à voir. Le principe de l'effet de réel et du mimétisme est à associer à des caractères, aux divers personnages qui de fait, sont distincts de la voix de l'auteur. Le dialogue affiche donc une distance imposée par le mode d'expression. La langue des personnages est obligatoirement à dissocier de celle de l'écrivain, qui est ainsi contraint d'afficher une nette distance entre sa propre langue et celle de ses personnages. À cela s'ajoute le fait que la langue à l'œuvre dans la pièce est une reconstruction et qu'elle relève de la création langagière au-delà des effets de réel et des références communes aux spectateurs québécois. Cette dimension créatrice de la recomposition de la langue orale à travers l'écriture a fait l'objet d'une thèse publiée en 2002 par Mathilde Dragnat⁹¹.

Dans le roman d'Yves Beauchemin, *L'Enfirouapé*⁹², qui s'inspire librement des enlèvements du Front de Libération du Québec, seuls les dialogues sont écrits en « joul ». L'auteur, une fois de plus, marque une distance entre la langue de la narration et celle des personnages. La première édition québécoise du roman comporte d'ailleurs un petit glossaire en fin d'ouvrage « à l'intention des Français de France ». Ce petit glossaire disparaîtra dans les éditions suivantes et l'auteur fournira une version « francisée » de son roman, montrant par là que la question de la langue est ici secondaire puisque l'auteur finit par y renoncer au profit d'une écriture plus conforme à la norme internationale et à l'élargissement des publics visés.

⁹⁰ Cette question fut l'objet d'un premier travail de recherche dans le cadre de notre Master de recherche. Paul Fraisse, *Oralité et pratiques littéraires au Québec, Des origines aux formes contemporaines : spécificité d'un engagement littéraire et linguistique*, sous la direction de Violaine Houdart-Merot, Université de Cergy Pontoise, 2008, 200 p.

⁹¹ Mathilde Dragnat, *Michel Tremblay, le « joul » dans Les Belles-sœurs*, Paris : L'Harmattan, 2006.

⁹² Yves Beauchemin, *L'Enfirouapé*, Montréal : La Presse, 1974.

Dans le recueil de nouvelles de Jacques Renaud, *Le Cassé*⁹³, la langue des personnages contamine la narration par le principe du discours indirect libre. Cette modalité d'énonciation laisse une zone de flou entre la langue de la narration et le dialogue. Mais une fois encore, on constate que ce type d'expression implique une distance (moins ténue certes, mais toujours perceptible) entre la langue des personnages et celle de l'auteur. La langue parlée ne vient contaminer la rédaction que pour épouser la pensée des personnages:

Les bouches s'agrandissent démesurément, astheure c'est des tunnels qui s'éclairent au néon. Des bruits croulent dans des gorgotons phosphorescents, les bruits de camions Mack, des chars, des pneus, des moteurs...⁹⁴

On retrouve ce phénomène chez André Major dans son recueil *La chair de poule*⁹⁵. Le discours indirect libre reste la modalité qui permet de faire entrer la langue parlée dans la narration. Bien que l'on retrouve chez ces écrivains la volonté de faire entendre la langue parlée, cette langue reste associée à celle des personnages et non à celle de l'instance narrative. Les genres du récit montrent donc une certaine incapacité (ou du moins une grande difficulté) à faire coïncider langue parlée (en joul) et langue de la narration.

Le même phénomène est à l'œuvre dans *D'Amour P.Q.*⁹⁶ de Jacques Godbout. On retrouve de manière explicite un jeu avec les différents niveaux de langue. Le roman raconte l'histoire d'un écrivain et de sa secrétaire et se présente comme une mise en abyme de la création littéraire. La langue parlée est en effet mise en scène, représentée essentiellement par le personnage de la secrétaire.

Enfin, parmi les œuvres « en joul » des années 1970, on compte le recueil de poésie de Gérald Godin, *Les Cantouques*⁹⁷. Dans ce recueil, l'auteur livre une poésie marquée par des images typiquement québécoises (sacres, anglicismes, archaïsmes, etc.). La langue poétique se trouve véritablement contaminée par le parler québécois comme on le voit dans ce *Cantouque de la peine* :

Sacre ton camp habille les petits
achale moi pas j't'ai assez vue
fais pas ta smatte câlisse ton camp
et puis vite apardetsa⁹⁸

⁹³ Jacques Renaud, *Le Cassé*, Montréal : Parti pris, 1964.

⁹⁴ Jacques Renaud, *Le Cassé*, *op. cit.*, p. 165.

⁹⁵ André Major, *La chair de poule*, Montréal : Parti Pris, 1965.

⁹⁶ Jacques Godbout, *D'Amour P.Q.*, Montréal : Hurtubise, 1972.

⁹⁷ Gérald Godin, *Les Cantouques*, Montréal : Parti pris, 1971.

⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 44.

On peut considérer ce recueil comme l'une des rares œuvres littéraires qui donnent pleinement sa place au joual. La poésie de Gérard Godin ne propose pas de hiérarchie entre les niveaux de langue. Ce phénomène n'est pas imputable au seul genre poétique qui propose une autre distinction entre auteur, narrateur, personnage que celle qui prévaut dans le récit en « confondant ces différentes instances énonciatives. Preuve en est que d'autres poètes comme Gaston Miron parviennent à accuser une distance entre leur langue et le « joual ». Dans *L'homme rapaillé*, le poète se livre à une écriture en prose, en marge des textes poétiques. Il est contraint d'avoir recours au « non poétique » par son « Recours didactique ». Ainsi, il y a chez Gaston Miron une forme de conflit entre les différents types de discours, entre *Poème et Non poème*⁹⁹ entre prose didactique et poésie. Il y a nécessité chez lui de lutter contre l'aliénation culturelle et cette lutte prend la forme d'un conflit entre les différents types de discours, une lutte qui se livre au sein même de la langue.

Puisque c'est aux personnages que la plupart des récits des œuvres recourant au joual relèguent la langue parlée, il convient d'observer la manière dont ces derniers sont présentés et traités. Dans la plupart des œuvres évoquées plus haut, les personnages sont des gens de condition inférieure, écrasés par le système, captifs de leur situation et privés de leur indépendance (financière, linguistique, culturelle). Ils sont pour la plupart une personnification de l'aliénation.

Dans *Le Cassé*, principale nouvelle du recueil du même nom, le personnage de Ti Jean est un jeune homme extrêmement pauvre, peu éduqué, rustre, machiste, un personnage violent présenté comme une brute maladroit prisonnière du système et qui finit par commettre un meurtre. On retrouve dans la nouvelle une image de la domination sexuelle, l'expression d'une constante frustration ainsi qu'une totale absence de tendresse. La rudesse de la langue est à mettre en relation avec celle du personnage comme en témoigne cette réplique :

– Ben, Yves, sors d'icitte crisse ! T'as pas d'affaires à y poigner l'cul. C'est ma plote pour tout l'temps astheure ! Mets-toé ben ça dans ton casse sale¹⁰⁰!

Dans *La Chair de poule*¹⁰¹, on retrouve des personnages qui vivent dans un extrême dénuement matériel et culturel. Ils sont prisonniers de leur condition et ne parviennent pas à évoluer dans la société. La pauvreté des personnages est à mettre en étroite relation avec celle de leur langue, révélant le mécanisme de l'aliénation et le lien étroit qui, selon André Major, associe pauvreté financière et pauvreté linguistique.

⁹⁹ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 123-136.

¹⁰⁰ Jacques Renaud, *Le Cassé*, op. cit., 1964, p. 21.

¹⁰¹ André Major, *La chair de poule*, Montréal : Parti Pris, 1965.

Dans *D'Amour PQ*¹⁰², c'est la question linguistique et sa dimension sociale qui constituent à proprement parler la trame du roman au long duquel on assiste à une forme de mise en abyme du processus de la création littéraire. La problématique est donc un peu différente de celle à l'œuvre dans les autres récits « en joual ». Le personnage de Mireille, la secrétaire, prend de plus en plus d'importance au fil du texte et finit par influencer l'écriture même du roman en voie de constitution. Pour Jacques Godbout, il s'agit de faire entendre la voix du peuple, de montrer son impact sur celle des intellectuels et de jouer sur le conflit entre les différents niveaux de langue. Dans le passage final, on relève la protestation de Mireille qui en a assez d'être réduite au silence et d'être le nègre de Thomas d'Amour, l'auteur. Ce passage dit à lui seul toute la préoccupation de cette recherche linguistique dans une adresse au lecteur qui fonctionne sur le principe de la double énonciation :

Mon cher Thomas d'Amour, la première chose que tu vas te mettre dans le ciboulot avant d'entreprendre un nouveau livre, c'est que les mots ne t'appartiennent pas : le langage est une richesse naturelle, nationale, comme l'eau ; quand tu viens me dire que c'est TOI, L'ÉCRIVAIN, tu me fais mal aux seins, toi mon garçon, t'es l'aiguille du gramophone, t'es pas le disque, tu n'as pas la propriété des mots, [...] mais faut pas nous faire chier. Toutes les secrétaires du monde ont droit d'intervention dans les lettres que leur dictent les patrons, tu comprends ? C'est pas du chinois ça !
[...] Servilité terminée ! On s'en va à choppe ! Pour se faire overaller tous ensemble : t'as le cœur encrassé, tu as trop cherché à me cacher, drapée dans ta littérature de salon, bâillonnée par des textes de convention ; tu ne parles pas, tu murmures, les fautes de français que tu aimes déceler sont de purs produits d'une attitude de classe, du sirop d'érable garanti de poteau, t'es pogné, mon Thomas ; faut te dépogner, c'est toute. Un écrivain, c'est pas plus important qu'une secrétaire, oké ? [...] À un moment donné faut se brancher¹⁰³.

Ici bien entendu, le personnage de Mireille symbolise la langue québécoise elle-même vue comme une secrétaire excédée (« tannée ») d'être le nègre de l'écrivain.

Malgré certaines formes de distance et d'ironie, il n'en demeure pas moins que tous les écrivains évoqués restent sensibles à la vitalité du parler québécois. Gaston Miron, lui-même, bien que condamnant explicitement cette langue « aliénée », cherche néanmoins à en faire entendre la force vive. Il ne se contente pas de citer cette parole telle qu'elle existe dans la vie quotidienne mais propose un véritable travail littéraire sur ces formulations orales (jeu sur la dérivation du sacre, choix d'un sacre peu commun déjà désuet en 1970, référence aux lieux-dits et aux expressions québécoises). Par ce travail sur les mots, sur le rythme, le jeu de la répétition, et la recherche complexe de termes spécifiquement nord-américains, il dépasse

¹⁰² Jacques Godbout, *D'Amour P.Q.*, Montréal : Hurtubise, 1972.

¹⁰³ Jacques Godbout, *D'Amour P.Q.*, *op. cit.*, p. 156-157.

la simple reproduction mimétique pour inscrire cette parole dans la contrainte de l'exigence littéraire.

Un texte plus tardif de Michèle Lalonde¹⁰⁴, écrit en 1979 sur le mode d'un pastiche de Du Bellay, *Défense et illustration de la langue québécoise*¹⁰⁵, montre bien comment les auteurs de sa génération, bien que refusant le joul comme langue nationale, restent sensibles à cette spécificité québécoise de la langue française et s'affirment favorables à son utilisation dans la littérature :

Nouvelle distinction que je dois établir : entre un joul au premier degré, brave bête de trait, et un autre, aux pattes plus fines, qui galoppe¹⁰⁶ orgueilleusement...Le joul au premier degré est machinal et involontaire, comme dans le cas des gens qu'une faible ou mauvaise scolarisation protège mal des quotidiens assauts perpétrés contre leur culture [...].

Cependant il arrive que le Joul soit une parlure volontaire, empruntée non tant par nécessité mais très systématiquement par un certain nombre de gens qui la privilégient à des titres divers : par humour ou par dérision ; ou bien moyen de défoulement ; ou comme l'expression ultime du dédain & mépris de soi. Voire aussy, plus subtilement, comme une façon de faire honte à nos élites bourgeoises trop bien pensantes ou bien parlantes et de se ré-identifier plutôt à la majorité prolétarisée de la nation¹⁰⁷.

Le « joul » recouvre donc une conception floue de l'idée de la langue et singulièrement inscrite dans une époque donnée et révolue. Bien qu'on puisse encore trouver l'expression aujourd'hui, il reste que cette dernière est largement dépassée et désuète. Le « joul », en effet ne saurait constituer une langue à part, pas plus dans la vie de tous les jours qu'en littérature. Les expériences linguistiques et littéraires associées à la notion de joul correspondent à cette période de renouveau, à ce tournant historique qu'a constitué la Révolution tranquille. Elles sont l'expression d'un tâtonnement, d'une émancipation thématique et formelle, d'une expérience littéraire correspondant au constat d'une inégalité sociale fondée sur une inégalité linguistique.

Cette langue qui dit l'identité mais en exprime et en décrit la dimension aliénée ne peut servir de base à une affirmation identitaire harmonieuse. C'est qu'il s'agit bien plus d'une variation langagière saisie à un moment donné que d'une langue proprement dite. Le « joul » reste la marque tangible de l'infériorité des Québécois dans l'ensemble de l'espace canadien. Il montre la relation qui prévaut au Québec entre langue et société. Complexité

¹⁰⁴ Cette digression chronologique est volontaire dans la mesure où nous considérons ce texte comme incontournable dans la perspective de cette réflexion sur la langue. Il nous est apparu pertinent d'aborder les thématiques et le point de vue qu'il engage dans cette partie sur le joul en dépit de l'écart chronologique.

¹⁰⁵ Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris : Seghers/Laffont, 1979.

¹⁰⁶ Orthographe volontaire de la part de l'auteur.

¹⁰⁷ Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise*, op. cit., p. 28-29.

supplémentaire, la dimension d'infériorité sociale que recouvre cette notion se mêle à la revendication nationale. Dans le Québec des années soixante-dix, tout se passe comme si la lutte des langues était liée à une lutte des classes et à une lutte nationale.

Au-delà du joual, la question de la langue (et des niveaux de langue) reste au cœur de la vie culturelle politique et sociale du Québec. Aujourd'hui, l'expression « joual » a été remplacée par d'autres termes qui en évoquent le contenu et dont la multiplicité atteste l'imprécision : « parlure québécoise », « français québécois », « québécois ». Reste que la littérature contemporaine au Québec est, bien plus qu'en France par exemple, marquée par l'oralité, la performance, et l'impulsion que lui donnent les nouveaux médias. Rien d'étonnant donc à ce que les DVD, CD, Vidéos sur le web, soirées de poésie, slams de poésie donnent aujourd'hui un nouveau souffle à cette parole littéraire québécoise qui reste marquée par l'oral, la créativité langagière, le primat donné à la réception et un certain refus de la normalisation et de la hiérarchisation des niveaux de langue. C'est ainsi que les poètes de La Nuit de la poésie sont habités par ces problématiques de la langue et nous verrons la différence de traitement que lui réservent les auteurs dans le cadre de du spectacle de poésie. L'une des questions que nous posons à travers l'étude de La Nuit est de savoir ce que la dimension proférée du poème ajoute à la problématique de la langue. De plus, la suite de la thèse vise à observer la filiation ou la mutation de cette thématique de la langue québécoise et les nouveaux enjeux qu'elle suppose dans les formes toujours plus contemporaines de la poésie. La question linguistique soulevée par les auteurs de la Révolution tranquille a-t-elle complètement disparu ? Si d'autres expressions sont venues remplacer le terme « joual » trop sujet à caution puisque trop connoté politiquement et circonscrit à une époque donnée, quelles sont les nouvelles formes de la revendication linguistique dans la poésie contemporaine et quelles nouvelles problématiques engagent-elles ?

3. La poésie sous la Révolution tranquille : du besoin de s'exprimer à la manifestation de la parole

C'est donc dans ce contexte de revendication nationale et d'effervescence créative que les auteurs rassemblés lors de La Nuit ont produit les œuvres qu'ils livreront au public en 1970. Si le spectacle de La Nuit donne à voir et à entendre une poésie nationale (voire nationaliste) défaits des conceptions traditionnelles et conservatrices qui avaient cours sous le régime de Duplessis, c'est entre la fin des années 1950 et 1960 que s'élaborent cette pensée typiquement québécoise et les nouvelles formes poétiques qui accompagnent ce tournant idéologique et littéraire.

a) Le renouveau des formes poétiques

Parmi les grands poètes de la première moitié du XX^e siècle, celui qui a le plus compté et singulièrement marqué la poésie en lui insufflant une modernité thématique et formelle, est sans aucun doute Hector Saint-Denys Garneau (1912-1943). Son unique recueil *Regards et jeux dans l'espace*¹⁰⁸ publié en 1937 est un des premiers à bouleverser les codes et les pratiques d'écriture associées traditionnellement au genre poétique. Bien que les thématiques abordées dans son écriture ne nous apparaissent pas aujourd'hui d'une modernité patente, son influence sur le monde de la poésie a été déterminante dans l'histoire de la littérature. Ainsi, plus de dix ans avant la publication du manifeste du Refus Global, *Regards et jeux dans l'espace* posait d'ores et déjà les conditions de l'évolution du genre poétique au Québec. De plus, son œuvre n'a pas véritablement souffert de l'incompréhension du public et de la critique comme ce sera le cas des productions des avant-gardes du milieu du XX^e siècle. En effet, sa poésie apparaissait comme moins subversive, plus conforme d'une certaine manière aux us et coutumes d'un public encore relativement conservateur et conformiste. Néanmoins, cette œuvre a eu une influence majeure et a rendu possible la formidable émancipation du genre dans les décennies qui ont suivi sa publication.

Le mouvement du Refus Global proposait un renouveau formel en s'attaquant frontalement à la logique étriquée de l'écriture poétique encore très empreinte de l'esthétique romantique française et de l'idéologie traditionaliste en vogue à l'époque. Plus encore, c'est

¹⁰⁸ Hector Saint-Denys Garneau, *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal : Typo, 1999.

à la « RAISON » et à l' « INTENTION¹⁰⁹ » que s'attaquaient les signataires du manifeste. La plupart des poèmes d'avant cette période étaient construits selon des structures très normées, souvent en alexandrins. Les poètes du Refus Global innovent en recourant à la technique automatiste, rompant de cette façon avec les modèles formels « classiques ». Leur influence dans le domaine de la poésie se fait ainsi sentir de manière rétrospective à travers la naissance d'un nouveau courant esthétique qui marquera fortement la poésie canadienne-française d'après-guerre : le surréalisme. Nous relevons ici l'influence des automatistes, sans pour autant nier l'apport de la France, afin de bien délimiter les étapes qui ont conduit à cette émancipation des modèles traditionnels. C'est en effet parce que cette révolution poétique a connu des exemples et des précurseurs canadiens que le surréalisme a percé au Canada. La poésie surréaliste canadienne, qui est plus le fait d'individus que d'un groupe, doit ainsi tout autant, sinon plus, à ses précurseurs du Québec qu'à l'influence directe de la culture française et du magistère d'André Breton. Le surréalisme au Québec se pose donc plus comme le refus des traditions formelles et thématiques ayant cours au Canada au milieu du siècle que comme l'imitation des modèles français. En outre, comme le rappelle Gilles Marcotte dans *Le temps des poètes*, les problématiques littéraires impliquant les questions de langue au Québec ont donné à ce mouvement, une orientation singulière et spécifiquement canadienne :

Le surréalisme en tant que technique de dissociation, c'est à dire l'automatisme verbal, n'a été au Canada français qu'un phénomène marginal. [...] Le mouvement, si l'on considère qu'il se produit ici de nombreuses années après qu'il eut été soumis ailleurs à l'expérimentation complète, ne pouvait être qu'extrêmement bref, spasmodique. Le « nominalisme extrême » impliqué par la pure doctrine d'André Breton pouvait-il s'imposer dans un milieu linguistique menacé, où toute parole était affectée, au départ, d'un coefficient élevé d'incertitude ? Le surréalisme, semble-t-il, ne peut avoir une action profonde et prolongée qu'au sein d'une tradition verbale fortement structurée, qui appelle la contestation par sa puissance même, sa rigidité. Le malheur des révoltes au Canada français, poétiques ou autres, est de s'attaquer à un ordre culturel qui se défend mal ou ne se défend pas, ou qui plus justement n'a pas de quoi riposter¹¹⁰.

Cette tendance surréaliste et lettriste de la littérature québécoise se laisse donc percevoir dans les œuvres d'un certain nombre d'auteurs qui seront présents lors de La Nuit de la poésie. Les performances du poète Claude Gauvreau en sont un exemple significatif. Livrées en « exploréen », une langue inventée par l'auteur mais qui laisse cependant entrevoir des mots en français, ces performances illustrent la recherche d'un langage poétique nouveau

¹⁰⁹ Voir extrait du « Refus Global » *supra*.

¹¹⁰ Gilles Marcotte, *Le temps des poètes. Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal : HMH, 1969, p. 67.

défait de toute dimension nationale et dont l'ambition internationaliste n'est pas sans rappeler les entreprises de la poésie sonore de la France des années 1950¹¹¹.

Parmi les auteurs qui ont participé à cette émancipation des formes poétiques, il faut évoquer ici deux grands poètes qui ont contribué à l'essor des nouvelles formes et thématiques de la poésie du Québec: Alain Grandbois (1900-1975) et Paul-Marie Lapointe (1929-2011).

Alain Grandbois et Paul-Marie Lapointe font figure de précurseurs de cette modernité formelle qui caractérise la production poétique du milieu du siècle. Le thème du pays qui était omniprésent dans la littérature du début du siècle s'y trouve chez eux transfiguré et dépassé par le réseau suggestif des images poétiques. On a sans doute un peu hâtivement rattaché ces auteurs à la tendance surréaliste, privilégiant le décalage de sens et relevant le réseau des images comme étant la marque de cette sensibilité esthétique. La modernité de ces deux poètes repose précisément sur leur capacité à intégrer ces grandes problématiques québécoises présentes dans la littérature traditionnelle tout en leur donnant un nouveau souffle, une dimension nouvelle. Le décalage du sens et la rencontre fortuite des images surprenantes viennent ainsi enrichir leur représentation du monde et du pays et conduisent le dépassement de ce thème essentiel de l'existence, de l'espace et de l'identité. Ainsi leur œuvre frappe par sa portée novatrice et sa modernité formelle et, bien qu'elle ait été mal comprise par la majorité de leurs contemporains, les poètes lui reconnaîtront tous une influence importante. Ainsi, cette écriture poétique permet le lien entre la portée manifeste des premières contestations esthétiques (régionalisme, Refus Global) et la nouvelle génération des auteurs des années 1970. Ce lien, cette filiation des formes nouvelles à des œuvres plus anciennes est rendue possible par l'émancipation formelle que propose leur poésie. C'est donc cette modernité formelle et thématique qui a permis l'émergence des œuvres poétiques des années 1970 et de la génération de la Révolution tranquille, malgré la réticence du public de l'époque et la difficile acceptation de cette écriture novatrice.

*Les îles de la nuit*¹¹² d'Alain Grandbois paraît en 1944. À l'aube de la fin de la guerre, ce recueil comportant 28 poèmes innove et rompt avec la poésie qui l'a précédé. Tout d'abord par sa forme. Les poèmes rassemblés dans *Les îles de la nuit* sont écrits en vers libres. Ils proposent une nouvelle versification pour épouser un rythme singulier où la taille des vers varie en fonction des thèmes évoqués. Ensuite, les thèmes de la poésie d'Alain Grandbois

¹¹¹ Voir Henri Chopin, *Poésie sonore internationale*, Paris : Jean-Michel Place, 1979.

¹¹² Alain Grandbois, *Les îles de la nuit ; Rivages de l'homme ; L'étoile pourpre*, Montréal : L'Hexagone, 1963.

convoquent à la fois une réalité géographique tangible (on y retrouve l'évocation de nombreux espaces) tout en les inscrivant dans un flou référentiel qui leur confère une valeur poétique, une forte portée symbolique. Le titre du recueil évoque bien ce travail sur les éléments naturels et les espaces géographiques qui se trouvent alors transfigurés par le procédé de l'image poétique. Néanmoins, la poésie d'Alain Grandbois reste attachée à des registres courants de la poésie traditionnelle, le lyrisme y est notamment encore très présent. L'apostrophe rhétorique « Ô » se retrouve dans presque tous les poèmes et leur donne une dimension assimilable au chant. L'entremêlement d'un registre traditionnel en poésie et d'images fortes visant à surprendre et à casser la logique du langage (l'une des composantes de l'esthétique surréaliste) participent de la modernité de sa poésie. On peut y voir encore l'influence d'une parole religieuse sur le mode de l'incantation. Mais c'est désormais vers l'espace intime de l'imagination que cette prière cosmique se dirige et Grandbois participe ainsi de cette émancipation des formes poétiques. La poésie traditionnelle qui a précédé l'œuvre de Grandbois mettait en valeur le pays en évoquant de manière concrète ses lieux, ses espaces, la singularité de la culture (souvent associée à l'espace rural). Alain Grandbois innove donc en évoquant l'espace sur un plan symbolique et en utilisant le thème du pays de façon sous entendue, à la manière d'une référence sourde. Comme le rappelle Jacques Brault, premier admirateur de la poésie d'Alain Grandbois et auteur de la préface des *Îles de la nuit* dans l'édition Seghers :

Elle ne se donne jamais, cette poésie, le prestige facile de l'exotisme. Les géographies évoquées ne ressemblent guère aux clichés que rapporte la clientèle des agences spécialisées en dépaysement. Quand un poème montre des lieux, il tourne le pittoresque à l'avantage d'une signification plus profonde [...] ¹¹³.

Plus loin, Jacques Brault précise : « [...] à la réalité géographique et physique s'ajoute la valeur symbolique qui éloigne du particulier pour rejoindre tous les hommes dans l'universel » ¹¹⁴. La notion d'universalité est l'un des éléments centraux de la nouvelle poésie québécoise de la Révolution tranquille.

Ainsi la poésie d'Alain Grandbois ouvre une nouvelle ère dans l'histoire de la poésie québécoise. Correspondant également à la fin d'une période sur le plan historique, la période de l'après-guerre, elle cristallise sur le plan poétique des aspirations nouvelles et une esthétique innovante. Grandbois constitue une référence littéraire proprement canadienne qui permet aux auteurs de la génération suivante de concevoir une poésie nouvelle, défaits de la

¹¹³ Jacques Brault, préface de *Les îles de la nuit*, Paris : Seghers 1968, p. 31.

¹¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 33.

prédominance du pays dans ce qu'il a de plus folklorique et de spatialement identifiable, et marquée par une dimension personnelle jusqu'alors peu courante.

Cette esthétique surréaliste que l'on attribue à Grandbois se retrouve de manière plus prégnante encore dans l'œuvre de Paul Marie Lapointe et plus particulièrement dans son premier recueil : *Le vierge incendié*. Le texte publié en 1948 a été écrit par l'auteur quelques années auparavant alors qu'il n'avait encore que 17 ans. La jeunesse du poète sert la portée novatrice de son écriture et le jeu des images et du décalage du sens est chez lui plus marqué encore que chez les poètes qui l'ont précédé. Il met en œuvre les principes dictés par les auteurs du Refus Global dont il était très proche et dont il a subi l'influence. Sa poésie tente de s'émanciper de la Raison et de l'intention. Refus des valeurs passéistes, réseau d'images évoquant des éléments de l'espace typiquement canadien (huttes, fleuves, neige, lacs, etc.) sont ainsi dépassés par le jeu des associations surprenantes. On retrouve dans ses poèmes les principes de l'écriture automatique qui convoque, associe et télescope des éléments disparates afin de créer la surprise, de proposer un effet magique et déroutant :

Vos coudes élevaient des vermines
La queue coupée vous rongiez
Les barrières du cadran
L'éternité se coagulait dans les prismes
Mais les émeutes dans les ports
Ont soupé dans vos nez
Porte-crosses des poudrettes
Des poudrées vermicelles des salles d'attente¹¹⁵.

On comprend aisément l'association de son œuvre à l'esthétique surréaliste. À cette modernité thématique s'ajoute la modernité formelle qui propose une versification libre dont certains passages sont assimilables à de la prose poétique du fait de leur disposition compacte sur la page :

J'ai fait tout un voyage, accompagnement du train de ville. Ce dont nul ne peut me priver : l'évanouissement dans le rêve, et l'amour ; les murailles sont ruinées, parce qu'un seul homme en décidait ainsi ; ce qui n'empêchera peut être jamais ce toit de me préserver de l'hiver et de la pluie. Le vent seul, plein de feuilles, je t'ai permis l'accès de l'univers au plafond indispensable. Pas de rue ; quand les trams déambulent dans les jardins ; et les ponts sont ravagés de petits lotus rouges¹¹⁶.

Nous retenons ici l'importance du rêve, non comme dans la tradition surréaliste française qui en fait un espace privilégié de l'inspiration poétique (les rêves qui ont inspiré les tableaux de Salvador Dali ou encore les expériences littéraires réalisées sous hypnose sur le

¹¹⁵ Paul-Marie Lapointe, *Le vierge incendié*, Montréal : Typo, 1948, p. 126.

¹¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 127.

poète Robert Desnos), mais plutôt comme un élément du monde qui a été oublié dans la tradition québécoise. La notion d'inconscient sur laquelle repose l'innovation poétique des surréalistes est alors redécouverte et remise à l'ordre du jour à travers ces entreprises poétiques. Nous verrons de quelle façon cette notion sera exploitée par les poètes de la Révolution tranquille dans une nouvelle perspective, liée pourtant à la redécouverte du sens et à l'expression de l'engagement.

Si les œuvres de Paul-Marie Lapointe et d'Alain Grandbois permettent une émancipation salutaire de la poésie québécoise et si elles donnent aux poètes des générations suivantes des exemples littéraires proprement canadiens, cette tendance poétique restera relativement marginale et ce sont vers d'autres formes de poèmes que se tourneront les auteurs des années 1970. L'influence principale de ces auteurs sur les générations suivantes consiste précisément dans le renouveau formel et sur le plan de la versification, la quasi généralisation du vers libre et de la prose poétique. Les auteurs des années 70 quant à eux reviendront vers le sens dans le poème et donneront à leur production une facture sociale et un engagement politique presque étrangé aux œuvres de ces premiers poètes modernes.

b) Les années 1950-1960 : l'émergence d'une nouvelle poésie : engagement et collectivité

Si les œuvres d'Alain Grandbois, d'Hector Saint-Denys Garneau, et de Paul-Marie Lapointe ont contribué à l'essor de nouvelles formes poétiques, il n'en reste pas moins que leur entreprise reste marquée par un relatif isolement. Les critiques et historiens de la littérature caractérisent d'ailleurs ces productions d'« œuvres de la solitude ». S'ils usent de cette expression, c'est dans le but de signaler la différence qui prévaut entre ces premières initiatives de création poétique et celles qui caractérisent les décennies 1950, 1960 et plus particulièrement 1970. Dans l'histoire de la poésie québécoise, il est une date qui marque un véritable tournant dans les pratiques littéraires et qui consacre le début d'une nouvelle ère : 1953. C'est la date à laquelle Gaston Miron entouré de cinq autres intellectuels fonde les éditions de l'Hexagone. Le nom de la maison d'édition ne fait pas référence à la France et à sa forme caractéristique, mais plutôt au nombre des collaborateurs à l'origine de cette nouvelle institution. Il est toutefois difficile de ne pas voir une dimension ironique dans le choix de ce nom. Les éditions de l'Hexagone permettent ainsi la réunion et la diffusion de jeunes poètes qui partagent à travers la création, des aspirations communes, des convictions et une certaine

conception du fait poétique. L'Hexagone constitue avec les autres revues de son époque, un des organes majeurs de la diffusion des œuvres poétiques. Surtout, c'est la dimension collective de la création littéraire qui est ici mise en avant, et cette dimension collective aura des conséquences importantes sur l'écriture en elle-même. Le thème du pays devient alors primordial et réunit ces différents poètes autour d'une thématique commune. Le pays évoqué par les auteurs de l'Hexagone est sensiblement différent de celui présenté dans les œuvres traditionnelles québécoises. Marqués par un désir d'indépendance, par la recherche de l'affirmation identitaire et par une conception nationaliste exempte de toute allusion trop traditionaliste, les auteurs y partagent donc une conception progressiste et socialiste du pays. L'émancipation des modèles traditionnels est évidente et permet aux auteurs de se réapproprier le thème national sans participer à l'idéologie passéiste encore fortement présente dans les consciences.

Dans *La poésie moderne québécoise*¹¹⁷, le sociologue et théoricien Axel Maugey introduit la notion d'« équipe » qu'il substitue à celle de génération. Cet apport dans la terminologie traduit en effet une autre conception des groupes esthétiques et la manifestation de tendances poétiques diverses. La notion d'équipe paraît plus apte à décrire le phénomène de la production poétique pour deux raisons essentielles. Tout d'abord, elle remplace heureusement la notion de génération qui est plus métaphorique que réelle : les auteurs n'ont en fait que quelques années d'écart et n'appartiennent donc pas à des générations distinctes à proprement parler. Gatien Lapointe dans les entrevues d'introduction à *La Nuit de la poésie* précise d'ailleurs que selon lui, la notion de génération au Québec doit correspondre à une période plus courte que celle traditionnellement admise : « On dit que dix ans, c'est une génération au Québec. » Mais si la notion d'équipe paraît plus appropriée, c'est qu'elle renvoie à une dimension collective de la création et présente les regroupements esthétiques sur la base d'un compagnonnage permettant de nombreuses recompositions esthétiques et relationnelles.

Parmi les innovations thématiques révélées dans les œuvres des poètes de l'après-guerre (auxquels nous ajoutons Hector Saint-Denys Garneau), celle du sujet apparaît centrale et constitue l'un des apports les plus importants dans l'évolution du genre. La poésie du début du siècle se caractérisait par une distance relative entre le poète et l'univers décrit. Poésie à caractère nationaliste, elle se gardait de mettre en avant le sujet ou la collectivité.

¹¹⁷ Axel Maugey, *La poésie moderne québécoise*, préface de Jean Cassou, Montréal : Humanitas-nouvelle optique, 1989.

L'une des caractéristiques novatrices des poètes de l'après-guerre est de mettre en avant le sujet et d'accorder à l'intime, à l'imaginaire personnel une importance nouvelle qui tranche de manière évidente avec la poésie traditionnelle du début du siècle. Si l'œuvre poétique d'Alain Grandbois a influencé les auteurs qui l'ont suivi, c'est justement parce qu'elle contenait cette portée affirmée du sujet. Dire « je » dans la poésie québécoise du milieu du XX^e siècle représente une entreprise délicate dans le processus de l'affirmation identitaire. C'est de ce « je » qu'émergera le « nous », signe d'une identité retrouvée et assumée par la collectivité nouvellement dénommée québécoise. Les voix novatrices de poètes de l'après-guerre comme Paul-Marie Lapointe ou Alain Grandbois, parallèlement à celles plus traditionnelles d'Hector Saint-Denys Garneau, de sa cousine Anne Hébert ou de Rina Lasnier auront remis le « je » au centre de l'écriture poétique. L'équipe de l'Hexagone et les poètes de la Révolution tranquille y substituent un « nous ». À la solitude des premiers, s'opposent désormais la vie et le projet collectif des seconds.

Revenant sur les grandes étapes historiques de la poésie au Québec, Alain Grandbois confirme lui-même cette caractéristique de la poésie de son temps :

Les poètes de ma génération ont « chanté » la solitude parce qu'ils ne trouvaient pas cette réponse de l'autre, et cette sorte de fraternité que vous éprouvez maintenant. Nous étions seuls, durement seuls, et nous le sommes encore.

On ne nous permettait pas, il y a vingt ans, de prendre position en tant que poètes. On nous renvoyait à nos rêveries, nos songes avec l'inévitable interdiction d'en publier les traductions, aussi fluides et insaisissables fussent-elles¹¹⁸.

Le genre poétique en lui-même était perçu comme le fruit d'une attitude marginale et l'isolement semblait être une des conditions inévitables de l'écriture poétique. Avec la Révolution tranquille, la poésie devient une affaire d'équipe (ou d'équipes), ce que La Nuit de la poésie mettra en évidence.

Michel Van Schendel, alors en charge de la revue *Socialisme*, dénonce dans un ouvrage intitulé *La poésie et nous* la dimension très personnelle, individualiste, encore trop souvent associée à l'époque au genre poétique :

Nous sommes convaincus qu'en poésie, le stade de l'introspection solitaire est dépassé (pardonne-nous Mallarmé !). Cessons de farfouiller l'inconscient

¹¹⁸ Alain Grandbois dans Guy Robert, *Littérature du Québec – T. I : témoignages de 17 poètes*, Montréal : Librairie Déom, 1964, p. 46. Cité par Gilles Marcotte dans *Le temps des poètes, Description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal : HMH, 1969, p 38.

et de tripoter la libido de M. Freud ! La poésie accèdera à la conscience collective, ce qui ne veut pas dire qu'elle sera sociale ou historique¹¹⁹.

Cette citation qui exprime une certaine impertinence à l'égard de deux grandes figures de la pensée occidentale, dit pourtant bien en substance le besoin de changement et le refus de modèles ressentis par les intellectuels québécois de l'époque.

C'est donc cette distinction importante qui confirme le nouveau tournant esthétique et formel de la poésie des années 1960 et 1970, et la dimension collective de l'écriture qui suit la redécouverte du sujet dans le poème. Nous avons vu à quel point la culture québécoise des années 1960 reposait sur une dimension collective des organes de production intellectuelle. Ce glissement, déjà sensible avec les poètes proches de l'esthétique surréaliste, est pleinement révélé par les écrits des auteurs des années 1960. Ainsi La Nuit de la poésie n'est pas simplement l'expression de la poésie de son temps, elle porte en elle toute la force collective nouvellement redécouverte et affirmée.

Les éditions de l'Hexagone conduisent assez naturellement les poètes qui y participent à mettre en avant cette dimension collective de la création, par l'évocation du pays d'une part, mais également par un relatif retour du sens dans le poème. Si les tendances surréalistes des poètes de l'après-guerre avaient commencé d'habituer le public aux images fortes, illustrant l'insolite de la transfiguration du réel (un « réel absolu » pour reprendre le titre d'un recueil de Paul-Marie Lapointe qui lui-même cite Novalis) à travers l'écriture poétique, l'équipe de l'Hexagone a à cœur de proposer une poésie plus proche du sens. Les poètes se trouvent alors sur le devant de la scène sociale et politique et choisissent le genre poétique pour dénoncer les travers de leur société. La poésie se fait alors le vecteur de convictions, d'une certaine vision de la société. Elle devient la marque d'un engagement qui devient véritablement politique, en adéquation avec les événements tourmentés d'une société qui vit une véritable révolution culturelle. Les thèmes de la révolution, de l'indépendance et de l'aliénation culturelle deviennent prioritaires et l'on peut constater une certaine convergence à ce sujet au-delà de la diversité des sensibilités poétiques. L'engagement chez les poètes de l'Hexagone et tous les autres que cette aventure éditoriale a influencés a des conséquences sur la forme poétique qui use le plus souvent d'un registre lyrique novateur au regard des entreprises poétiques précédentes comme le rappelle André Brochu dans un article intitulé « Poésie et militance » dans le numéro 35 de la revue *Études françaises* :

¹¹⁹ Michel Van Schendel, « Vues sur les tendances de la poésie canadienne-française » dans Michel Van Schendel, Gilles Hénault, Jacques Brault, Wilfrid Lemoine, Yves Préfontaine, *La poésie et nous*, préface de Jean Guy Pilon, Montréal : L'Hexagone, 1958, p. 63.

Au cours des années cinquante et soixante, Gaston Miron a jeté les bases d'une œuvre poétique particulièrement importante par sa qualité littéraire et son inscription dans le vif du combat collectif. Cette époque où l'on parlait fréquemment des rapports entre écriture et engagement, où l'existentialisme sartrien et ses prolongements et accompagnements anticolonialistes (Fanon, Memmi, Césaire, Senghor), où le souvenir de la Résistance rendaient incontournable, en littérature même, la question politique, permit l'éclosion d'un lyrisme militant qui ne ressemblait à rien dans notre passé et qui présentait des parentés avec la grande voix d'un Neruda¹²⁰.

L'étude de l'œuvre de Gaston Miron révèle en effet les fondements de cette esthétique lyrique vouée à la dénonciation d'une situation d'infériorité de la société québécoise. L'engagement chez les poètes de l'équipe de l'Hexagone est donc central pour comprendre la démarche de ces poètes et doit être replacé dans le contexte historique particulièrement tourmenté de la période de la Révolution tranquille.

c) Un tournant thématique : l'inscription de l'espace urbain dans la culture québécoise

Liée à la question de la collectivité et correspondant au souci des auteurs de retrouver ou refonder cette identité québécoise, l'expression poétique et littéraire des « équipes » évoquées plus haut s'accompagne de la reconnaissance de l'espace qui en permet l'émergence et l'expression : la ville.

Dans la préface du premier numéro de la revue *Liberté* de l'année 1964, Jean-Guy Pilon, alors rédacteur en chef, rappelle dans son éditorial l'importance de la ville pour les auteurs de l'époque. Ce glissement de la thématique poétique fait désormais de la ville un lieu positif marqué par l'amour des poètes pour cet espace :

[...] l'âme de ce pays, je la vois naître sur un autre plan, que certains d'entre vous voient comme moi. Pour d'autres, ils penseront peut être que je rêve. Monsieur le premier ministre Lapalme me passait hier une revue éditée ici dans laquelle les poètes parlaient de Montréal avec amour. Mesdames et Messieurs, comprenez bien qu'à partir du moment où l'amour existe dans la littérature pour quelque chose, il y a une véritable naissance. ... À partir du moment où l'amour naît quelque part, c'est l'âme collective qui commence¹²¹.

Cette réconciliation avec la ville et l'intégration de cet espace dans l'univers poétique revendiquant une pensée collective constituent un tournant dans l'histoire de la littérature

¹²⁰ André Brochu, « Poésie et militance », dans *Études françaises*, Vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 67-68. <http://id.erudit.org/iderudit/036141ar>

¹²¹ Jean Guy Pilon, *Liberté*, 1964, n° 1, p. 4.

québécoise. Comme nous l'avons vu, jusque vers la moitié du XX^e siècle le nationalisme était resté associé à l'espace rural, lieu symbolique de l'identité québécoise. Issues de la tradition liée à un mode de vie marqué du sceau de l'« authenticité », les valeurs associées au monde rural ont été pendant longtemps les garantes de l'identité québécoise. Les auteurs de la Révolution tranquille quant à eux réconcilient l'identité québécoise et l'espace urbain, largement ignoré voire condamné par la pensée traditionaliste. La ville (et Montréal en tout premier lieu), parce qu'elle est à la fois le lieu de l'échange avec l'autre et de la réalité sociologique et culturelle contemporaine devient désormais le lieu privilégié de l'expression québécoise dans le roman, la poésie et le théâtre.

Bien que certains écrivains l'associent encore à un espace où se révèlent les inégalités et les signes de l'aliénation (c'est le cas de manière évidente chez Gaston Miron pour qui la ville tient ce rôle de révélateur de la dimension aliénée de la culture québécoise), la ville devient cadre et thème de la plupart des œuvres littéraires de l'époque. La véritable modernité ne tient pas qu'à cette nouvelle recherche de la langue, à la dénonciation de son statut inférieur ou encore à des thématiques plus conformes aux préoccupations du lectorat québécois : il s'agit de réinvestir des lieux que la pensée nationale avait jusqu'alors mis de côté et stigmatisés. De plus, le recours à cet espace dans l'écriture poétique correspond à une recherche de modernité, de rattrapage et d'émancipation vis-à-vis des autres Provinces canadiennes et de la culture anglophone puisque le retard du Québec pouvait alors être largement expliqué par la prédominance de l'espace rural et par la survalorisation de ce dernier dans les décisions politiques du gouvernement de Duplessis.

Dans la pensée traditionnelle, voire traditionaliste, qui a caractérisé le nationalisme québécois de la première moitié du XX^e siècle, la ville est toujours restée perçue comme un milieu de perdition des corps et de corruption des âmes. Elle était en outre ce lieu où l'identité québécoise se heurtait à un autre qui niait sa condition même. Cette altérité vécue comme problématique dans la pensée traditionaliste constitue désormais un point d'ouverture pour les auteurs québécois de la Révolution tranquille. Lieu des possibles, lieu de l'échange avec l'autre, la ville représente ce nouveau thème, social et même linguistique¹²² dans une certaine mesure, qui permet aux écrivains de s'émanciper définitivement des vieux schémas propres à la littérature régionaliste et de la tradition littéraire canadienne-française. Qu'une

¹²² La ville concrétise l'espace d'interpénétration linguistique et le brassage des diverses cultures dans une logique très babélienne. Dès les années 1950, la ville de Montréal accueille de nombreuses cultures migrantes et commence à forger cette identité de grande métropole qu'on lui connaît aujourd'hui.

pensée à la visée, aux intentions, à la teneur nationalistes puisse émerger dans l'espace urbain constitue l'un des tournants importants dans l'histoire de la littérature québécoise.

Gaston Miron a commencé à écrire alors qu'il est arrivé à Montréal en 1946, et il s'y installe durablement en 1947. Cette confrontation à l'espace urbain a permis à ce jeune poète originaire de la région des Laurentides de prendre pleinement conscience du mal de son peuple et de la condition inférieure des Québécois francophones face aux anglophones. Certes, cette révélation lui était déjà apparue lorsqu'il était témoin de la difficulté éprouvée par son père, menuisier, à parler l'anglais dans son village natal de Sainte-Agathe. Mais la redécouverte de cette inégalité linguistique et sociale s'est alors affirmée de manière plus évidente encore dans la ville de Montréal où le bilinguisme et l'inégalité des langues qu'il induit sont une réalité quotidienne.

Dans les « Monologues de l'aliénation délirante¹²³ », Miron place la ville comme espace de rupture, lieu qui lui a permis de prendre conscience des siens. L'enchaînement des vers dans le poème nous conduit à concevoir l'espace urbain comme le lieu d'un changement. La troisième strophe du poème s'ouvre avec la conjonction de coordination « or » qui, comme le rappelle la *Grammaire méthodique du français*, « introduit une nouvelle donnée qui va se révéler décisive pour la suite des événements (dans un récit) ou du raisonnement (dans un enchaînement argumentatif ou déductif. »¹²⁴

or je suis dans la ville opulente.
la grande Ste Catherine Street galope et claque
dans les Mille et Une Nuits des néons¹²⁵

S'ensuivent alors le constat de cette aliénation dont se sent victime le poète et l'évocation des images qui traduisent cette perte de soi :

moi je gis, muré dans la boîte crânienne
dépoétisé dans ma langue et mon appartenance
déphasé et décentré dans la coïncidence¹²⁶

« Dépoétisé », « déphasé », « décentré », l'accumulation de ces participes passés construits avec des préfixes privatifs, insiste sur l'effet de dépossession à l'origine même du sentiment d'aliénation. Nombreux sont les poèmes de Gaston Miron qui décrivent un mouvement, un tournant ou l'effet d'un changement. Dans le contexte de cette thématique de

¹²³ Gaston Miron, « Monologues de l'aliénation délirante », dans *L'homme rapaillé*, op. cit., pp. 92-94.

¹²⁴ Martin Riegel, Jean-Christophe Pellat et René Rioul, *Grammaire méthodique du Français*, Paris : PUF, 1994, p. 883.

¹²⁵ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 93.

¹²⁶ *Idem, ibidem*, p. 93.

la ville, ce changement est vécu de manière concrète et constitue l'un des signes tangibles d'une nouvelle réalité vécue par le poète. Notons également au passage que la rue Sainte-Catherine est l'une des rues principales de la ville de Montréal et qu'elle traverse la ville sur l'axe Est-Ouest, se trouvant ainsi dans les quartiers francophone puis anglophone et elle est donc susceptible de révéler cette aliénation dont parle Miron.

L'association de la ville et des signes de l'aliénation de la société québécoise, de sa condition misérable, reste largement dominante dans la plupart des œuvres de l'époque. Reprenons Gaston Miron afin d'illustrer cette caractéristique prêtée à la ville par de nombreux poètes :

or, je descends vers les quartiers minables
bas et respirant dans leur remugle
je dérive dans des bouts de rue décousus
voici ma vraie vie – dressée comme un hangar–
débarras de l'Histoire – je la revendique¹²⁷

Outre le mouvement de descente qui inscrit d'ores et déjà la démarche du poète dans une perspective symbolique, les images qui accompagnent ce mouvement et la description de la ville confirment la représentation de cet espace comme celui de la pauvreté de la culture québécoise : les « quartiers minables » (si le poète descend cette rue, il se rend vers les quartiers francophones, la dénonciation est ici évidente pour tout lecteur montréalais). L'adjectif « bas » qui ouvre le deuxième vers de cette quatrième strophe confirme à la fois le mouvement décrit par le poète (« je descends »), en même temps qu'il introduit cette dénonciation de la misère (« vers les quartiers minables »). Le rejet de l'adjectif au vers suivant a pour effet de le mettre en valeur et de créer une confusion quant au sujet auquel se rapporte l'adjectif, on saisit donc l'ensemble « bas et respirant » comme se rapportant au sujet. Le thème de la « dérive » qu'introduit le verbe du troisième vers est une constante de la description de la ville chez Gaston Miron. La ville est elle-même placée sous le signe de la confusion à l'image de ces « bouts de rues décousus », confirmant l'association de la ville à un espace d'errance qui prend ici une portée symbolique associée au sujet lui-même. Mais le poète ne se contente pas de décrire cette perte de soi à travers la ville, il en fait précisément le lieu de la revendication (le mot est présent sous sa forme verbale et conjugué à la première personne du singulier). Le présentatif « Voici » introduit la notion d'authenticité : « voici ma vraie vie ». Ainsi l'authenticité du poète se trouve représentée par l'espace urbain, pris dans toute sa complexité et la confusion qui lui est associée. La suite du vers, que la ponctuation

¹²⁷ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 93.

met en valeur, introduit une comparaison inattendue, celle du « hangar ». L'image toujours associée à un élément du décor urbain, vise à briser les lieux communs de l'écriture poétique en donnant à la vie du poète à la fois l'impression de grandeur et de modestie. Peut-être peut également y voir un écho au poème de Guillaume Apollinaire, *Zone*, qui célèbre la ville et en fait un espace poétique à part entière (« seule la religion est restée moderne, comme le hangar de Port-Aviation »¹²⁸). Ce hangar qui décrit la vie du poète est également assimilé au « débarras de l'Histoire » (assimilation renforcée par la rime) et confirme de cette manière l'inscription de ce constat personnel dans une perspective collective plus forte, celle de toute l'histoire des Québécois.

Cette ambivalence de la description de la ville, à la fois lieu d'une authenticité retrouvée (« ma vraie vie ») et qui correspond à ce besoin qu'ont les auteurs de se réconcilier avec cet espace délaissé par l'idéologie traditionnelle, tout en se présentant comme le lieu du constat de la pauvreté et de la dépossession, se retrouve dans un grand nombre d'œuvres de l'époque, tous genres confondus.

Il se passe avec le thème de la ville à peu près le même phénomène que celui qui a cours avec la langue québécoise : elle est à la fois le signe d'une fierté et l'origine d'une honte. La ville et la dimension aliénée de la langue sont intimement liées comme en témoigne la dimension urbaine du « joulal » que l'on constate chez la plupart des auteurs qui y ont recours. La revendication d'une condition pauvre, aliénée, dominée et de conditions matérielles difficiles reste au centre de la plupart des œuvres écrites durant cette période et la ville constitue l'espace privilégié de la révélation de ce phénomène. C'est en effet de cela que témoignent deux des grandes œuvres écrites en joulal durant les années 1960. *Le Cassé* de Jacques Renaud et *La chair de poule* d'André Major publiés respectivement en 1964 et 1965 sont deux recueils de nouvelles qui consacrent à travers leur écriture l'association de la ville et de la condition modeste des Québécois. Les recueils mettent en scène des personnages vivant dans un extrême dénuement et qui tentent de survivre dans un espace violent qui ne leur laisse que peu de chances de s'en sortir. On y trouve l'expression d'une fatalité à la fois liée à l'espace et à la langue.

Dans tous ces récits qui mettent en scène des personnages prisonniers de leurs conditions matérielles et soumis à une pauvreté extrême, la ville apparaît comme un lieu révélateur de toutes les injustices sociales dont sont victime les francophones. La ville n'est pas à proprement parler la cause de cette injustice et de l'aliénation, mais elle permet le

¹²⁸ Guillaume Apollinaire, « Zone », *Alcools*, Paris : Gallimard, 1920, p. 7.

constat de l'inégalité entre les communautés car elle confronte de manière évidente les deux communautés culturelles de la Province. La ville de Montréal du fait de la présence affirmée des deux cultures et des deux langues, permet donc plus que toute autre, de constater ces inégalités et représente un espace qu'il s'agit de se réapproprier.

Ainsi Gaston Miron décrit-il dans ses essais sur la langue la place de la ville dans la prise de conscience de sa situation d'aliéné (l'affichage bilingue et ses mauvaises traductions, la prédominance de l'anglais dans le monde du travail par exemple¹²⁹). De même, Michèle Lalonde se sert des « panneaux-réclames », des affiches comme point de départ du constat de l'aliénation et de la soumission de la société québécoise à la culture hégémonique anglophone. Paul Chamberland dans *L'Afficheur hurle* fait de même et se sert de l'univers quotidien de la publicité et de l'affiche comme d'un matériau poétique.

Roman et récit ont, pour des raisons génériques et historiques évidentes liées à la tradition réaliste, investi massivement la ville comme cadre et thématique littéraire avant la poésie. Ainsi le roman de Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion* (1945)¹³⁰, résolument urbain, marque un tournant dans l'histoire du roman québécois. Par la suite *Poussières sur la ville* d'André Langevin (1953)¹³¹, *Pleure pas, Germaine* de Claude Jasmin, (1965)¹³², ou les nouvelles d'André Major et de Jacques Renaud évoquées plus haut à plusieurs reprises (1964 et 1965) poursuivront cette tendance. Le genre poétique met plus de temps à investir cet espace thématique de la ville et c'est avec un décalage aisément explicable que la poésie rejoindra le roman sur ce point à partir de la fin des années 1950. Mais au-delà du cadre, il existe bien une dynamique de la ville dans la poésie québécoise, qui repose sur une ambivalence fondatrice qui rassemble tout à la fois l'expression d'une réconciliation, d'une dénonciation et d'une revendication. Réinvestir la ville après avoir dénoncé ce qui dans cet espace est révélateur de la condition sociale inférieure des Québécois ou encore de l'omniprésence de la culture anglophone est donc au centre de nombreuses entreprises poétiques des années 1960-70.

Parce que la ville est l'espace de l'ouverture à l'autre, de la confrontation des diverses communautés, elle permet de constater les inégalités et constitue un espace privilégié de la dénonciation et de la revendication. La ville offre donc d'un côté la possibilité d'une prise de conscience de l'altérité (à travers le contact avec les anglophones et les allophones) et de

¹²⁹ Gaston Miron, « De la langue », dans *L'homme rapaillé*, art. cit., p. 205-243.

¹³⁰ Gabrielle Roy, *Bonheur d'occasion*, Montréal : Beauchemin, 1947.

¹³¹ André Langevin, *Poussière sur la ville*, Montréal : P. Tisseyre, 1953.

¹³² Claude Jasmin, *Pleure pas, Germaine*, Montréal : Parti pris, 1965.

l'omniprésence de la culture anglophone agressivement surreprésentée, et de l'autre, la réconciliation avec les modes d'expression contemporains de la culture. Elle constitue un tournant dans la représentation de la culture québécoise jusqu'alors dominée par l'élite bourgeoise et le plus souvent associée à l'espace rural. Désormais plus volontiers urbaine et donc moderne, la littérature québécoise se donne pour objectif de représenter le peuple dans toute sa diversité et se réapproprie au-delà de l'espace, la portée populaire de sa culture. Le lectorat québécois se sent alors mieux représenté et ce tournant thématique se révèle essentiel dans le processus d'identification et d'affirmation identitaire. Ainsi la culture prolétaire est redécouverte et remise en valeur à travers des œuvres qui usent de plus en plus de cet univers quotidien de la ville. La poésie à partir du milieu des années 1950 et surtout dès les années soixante, s'inspire donc de cette culture populaire urbaine, convoquant des éléments typiques comme les affiches, la publicité et tous les éléments de la culture de masse. Pour un grand nombre de poètes de la Révolution tranquille, il s'agit de réinvestir l'espace public en le transfigurant par l'écriture afin de dénoncer, revendiquer, représenter l'identité québécoise dans un contexte plus réaliste et plus conforme à cette nouvelle réalité que connaît le peuple québécois désormais majoritairement urbain.

Conclusion

Cette introduction au contexte historique et culturel de la Révolution tranquille vise à décrire les conditions du tournant esthétique et idéologique qui marque la littérature québécoise des années 1960 et plus précisément du genre poétique. Les profonds bouleversements qui ont eu cours dans la poésie québécoise, tant sur le plan thématique (ville, nation, identité) que formel (renouvellement des formes du poème, développement de nouvelles esthétiques poétiques, recherche de la langue québécoise) permettent ainsi de mieux saisir la singularité du spectacle de La Nuit de la poésie et constituent la mise en contexte nécessaire à sa pleine et juste réception. Les allusions à des œuvres ou problématiques plus tardives et qui ne correspondent pas à cette mise en contexte chronologique d'avant La Nuit de la poésie nous sont apparues justifiées par le besoin de rendre compte de mouvements culturels et littéraires amples dont les conséquences et les aboutissements dépassent largement le seul événement de la Nuit.

Ainsi les conditions de l'émergence de cette nouvelle poésie de la fin des années 1960 sont la redécouverte de l'identité québécoise et sa récente affirmation en tant que telle dans toute son ambivalence. La ville apparaît alors comme l'espace essentiel à cette redécouverte et exprime l'un des tournants majeurs de l'esthétique littéraire et de l'idéologie sur laquelle elle repose. La période de profonds bouleversements institutionnels et culturels qui a marqué le Québec des années 1960 s'est accompagnée d'un réel changement des pratiques sur le plan littéraire et justifie pleinement l'expression de « révolution ». Le phénomène de la révolution pris dans sa définition astronomique instaure un tournant mais également un retour. À la différence de l'avant-garde (à l'œuvre notamment chez les signataires du Refus Global) qui propose un rejet des valeurs traditionnelles et le refus de tout ce qui a précédé, cette révolution suggère au contraire un retour sur les éléments du passé et constitue une véritable réappropriation du fait culturel pour l'inscrire dans une désormais nouvelle tradition québécoise. La délicate articulation de cette revendication qui consiste à prôner un tournant vers la modernité tout en recherchant une nouvelle affirmation de la tradition constitue l'un des enjeux de cette étude de La Nuit de la poésie.

La plupart des innovations littéraires de la période de la Révolution tranquille consistent à proposer une nouvelle façon d'imaginer et donner à voir la culture québécoise. La problématique de la langue, celle de l'espace urbain, les innovations formelles et thématiques et les nouveaux enjeux idéologiques (dénonciation de l'aliénation, revendication de la

spécificité québécoise de la culture, affirmation identitaire et volonté d'indépendance) correspondent au besoin ressenti par les Québécois de se représenter autrement. Si la ville est l'un des tenants de cette réappropriation identitaire, c'est parce qu'elle représente cette « Place publique¹³³ » qu'il s'agit de réinvestir.

Le spectacle de poésie devient donc au cours des années 1960 le lieu idéal d'une expression québécoise nouvelle. Associant à la fois la dimension collective de l'écriture et la possibilité de faire entendre la langue et la voix du Québec, la poésie s'affirme comme le genre le plus apte à transmettre des émotions concrètes, physiques, et donc la dimension manifeste de l'écriture. Dans ce cadre, le spectacle de poésie va représenter la manifestation culturelle privilégiée pour toute une génération de poètes. Dans *La poésie moderne québécoise* Axel Maugey rappelle ainsi le lien intime qui unit la pratique de la poésie au malaise identitaire des Québécois et explique le besoin de recours à une autre voix :

Au Québec, rare est le langage parlé. Le chercheur se tourne donc volontiers vers les œuvres écrites qui ont été les soupapes de sûreté à l'isolement, au silence imposé, à la révolte sourde ; le grand nombre de poètes, près de quatre cents en 1968 d'après la liste établie par le Conseil supérieur du livre est révélateur d'un malaise profond. Un besoin vital de communication et d'action s'exprime désormais par d'autres voix que les voix officielles¹³⁴.

Ce « besoin vital de communication et d'action » lié comme le rappelle Maugey à la nécessité d'une certaine contre-culture refusant les lieux traditionnels de la culture dominante, se trouve donc pleinement assouvi à travers la pratique du spectacle de poésie. Le succès populaire, l'ampleur et l'importance de La Nuit de la poésie dans l'histoire de la poésie québécoise traduisent clairement le désir de se représenter autrement vivement exprimé par tout le peuple québécois.

¹³³ « Sur la place publique » est le nom d'un des poèmes de Gaston Miron performé lors de La Nuit de la poésie 1970 qu'on étudiera dans la deuxième partie de ce travail.

¹³⁴ Axel Maugey, *La poésie moderne québécoise*, op. cit., p. 7.

II La Nuit de la poésie, 27 mars 1970

La Nuit de la poésie est un spectacle de poésie filmé qui réunit des poètes de différentes générations et d'orientations esthétiques et littéraires diverses. Sa première édition en 1970 constitue un moment fort de l'histoire littéraire québécoise et donne à voir, au-delà de la diversité des voix et des tendances esthétiques, une impressionnante vitalité de la création dans un pays en pleine mutation, marqué par un éveil sans précédent de la conscience nationale. Réinvesti par de nouveaux modes d'expression, le genre poétique se trouve sollicité d'une manière inouïe et inédite jusqu'alors, et acquiert une place de choix dans le paysage culturel populaire québécois.

Il est difficile aujourd'hui de prendre pleinement la mesure de toute l'importance de l'événement. Souvent évoquée comme une forme d'apothéose de la vie littéraire et politique du Québec des années 1970, la Nuit de la poésie jouit d'un statut singulier dans le patrimoine littéraire. Tout observateur qui cherche à expliquer les conditions de la création dans les années 1970 se doit d'y faire référence et cette Nuit est souvent évoquée dans les anthologies de littérature et dans les précis d'histoire littéraire comme un événement fondateur marquant, indispensable à la compréhension de la culture du Québec contemporain.

Cependant, nous verrons que le statut de ce spectacle tout comme celui du film qui lui est indissolublement associé, pose un certain nombre de problèmes théoriques et génériques qui entravent sa juste réception et sa pleine compréhension. D'une certaine façon, le format filmique, qui a permis la diffusion de l'événement à l'échelle du Québec, est à l'origine de la place singulière et marginale que tient la Nuit dans le patrimoine littéraire. On cherchera ainsi à redonner autant que possible toute son ampleur à l'événement et d'en proposer une analyse qui permettra de lui restituer sa juste place dans le patrimoine littéraire. Le premier chapitre de cette deuxième partie aborde la question du support filmique et des liens qu'entretiennent l'image et la performance de poésie. Il s'agit de bien cerner la spécificité du support et les particularités de la notion de performance poétique dans le cadre du spectacle de poésie. Dans un deuxième temps, nous nous proposons d'évoquer les grandes thématiques et problématiques de la Nuit. Ce chapitre aborde les enjeux spécifiquement littéraires des poèmes de la Nuit à travers trois grands axes, celui de la dimension collective de l'écriture, celui du rapport à la langue et enfin celui de l'engagement politique, élément central et conducteur du spectacle. Quant au dernier chapitre, il s'interroge sur les notions de rupture et

de continuité en mettant l'accent sur la dimension institutionnelle du genre poétique, la portée populaire de l'écriture poétique et l'expression de valeurs d'une certaine contre-culture.

A. POÉSIE ET CINÉMA : DE LA PERFORMANCE AU DOCUMENTAIRE

Le premier problème qui a trait à l'étude de la Nuit concerne la singularité du support. Quelle place accorder à la poésie dans le contexte très particulier d'un spectacle de masse et comment s'articule le rapport complexe entre poésie et image animée ? Commenter un spectacle de poésie en tant que tel suppose une attitude méthodologique comparable à celle à l'œuvre dans les études théâtrales qui consacrent une part importante à l'étude de la mise en scène et à l'analyse d'un objet unique : la représentation. Mais commenter le film qui a été fait d'un spectacle revient donc à commenter une « captation », puisqu'en définitive on ne saura jamais ce qu'auront vu et entendu les spectateurs, qu'ils soient saisis comme individus ou comme public. Le film, ou plus exactement le documentaire¹³⁵ comme le définissent ses réalisateurs, mérite d'être analysé en tant que tel et ne saurait se substituer au spectacle en lui-même. Cependant, nous verrons que les liens qui unissent le film et le spectacle sont sensiblement différents que ceux qui existent habituellement entre un spectacle et sa captation.

Il convient donc avant tout de tenter de distinguer les deux aspects du spectacle. Comme pour l'analyse d'une captation théâtrale, nous observerons les choix esthétiques liés au support vidéo. La question du point de vue des réalisateurs s'avère alors essentielle et nous examinerons les choix qui ont conduit à leurs partis pris esthétiques. Dans un second temps, ce sont les questions proprement littéraires et poétiques qu'il s'agit d'aborder puisque ce documentaire donne à voir et à entendre une suite de poèmes et donc de textes qui existent pour la plupart dans une version écrite et publiée.

¹³⁵ Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, réalisateurs à l'Office National du Film s'inscrivent de fait dans la tradition spécifiquement québécoise du documentaire.

1. Le film et la Nuit : genèse d'un événement de poésie

Bien qu'il s'agisse dans un premier temps d'établir de nécessaires distinctions entre le film et le spectacle tel qu'il s'est effectivement déroulé, il convient de dépasser l'idée facilement défendable d'une supériorité du spectacle sur sa captation. Dans cette optique en effet, le film ne serait qu'un point de vue incomplet et imparfait sur l'événement de poésie, dont il ne serait que le reflet partiel et partial, une façon commode mais limitée d'inscrire le spectacle sur un support exploitable et diffusable.

a) À l'origine de la Nuit : le documentaire

Considérer ainsi une relation de dépendance du film par rapport au spectacle serait profondément méconnaître les conditions qui ont conduit à la réalisation du documentaire. D'une certaine façon, on peut considérer qu'à l'inverse, c'est le film qui a permis à la Nuit d'exister et que la réalisation du reportage fut un prétexte qui a conduit à la décision d'organiser le spectacle.

En 1968, à la Bibliothèque nationale du Québec, alors située rue Saint-Denis, se déroulent plusieurs spectacles de poésie organisés par Gaston Miron et Claude Haeffely en soutien aux prisonniers politiques québécois : « Poèmes et chants de la résistance ». Cette tournée de spectacles réunit de nombreux poètes, dont Gaston Miron et Michèle Lalonde pour ne citer que les plus en vue. Parmi les spectateurs se trouve Jean-Claude Labrecque, jeune réalisateur membre de l'Office National du Film (ONF). Impressionné par la vivacité du spectacle et par la force de cette poésie militante, Labrecque décide de filmer ce qui ne devait être au départ qu'une série d'entrevues avec différents poètes. Le désir du cinéaste est de filmer ces poètes dans une perspective archivistique. Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse organisent alors, en collaboration avec Gaston Miron, Claude Haeffeley et Joël Cormier, la Nuit de la poésie. Dans le reportage consacré à la Nuit de la poésie 1970, Joël Cormier explique la surprise des organisateurs face à l'évolution de l'événement : « On va faire un film et on va créer l'événement pour faire le film. Par contre, personne ne pouvait prévoir ce que ça allait être ». Comme le rappelle également Jean-Claude Labrecque : « ce ne devait être qu'un plateau de tournage¹³⁶ ».

¹³⁶ Luc Cyr et Carl Leblanc, *Les archives de l'âme*, Montréal : Ad Hoc films, 2001.

Le réalisateur, accompagné de Jean-Pierre Masse et de son équipe technique disposent alors trois caméras dans la salle du Gésù à Montréal, une ancienne église transformée en salle de spectacle à l'angle de la rue Sainte Catherine et de la rue Fleury. Ayant fait une timide publicité dans quelques CEGEP¹³⁷ et universités, les organisateurs n'attendaient pas un public aussi nombreux.

Dès la fin de l'après-midi, une foule immense se presse aux portes du théâtre. La file d'attente est si importante qu'elle déborde sur la rue suivante et entoure la salle de spectacle.

Ce qui ne devait donc être au départ qu'un plateau de tournage ouvert à un public limité est alors devenu, bien au-delà de la volonté de ses organisateurs, l'un des événements populaires les plus importants de l'histoire du pays. La dimension mythique de l'événement tient donc également, dans une certaine mesure, à cette formidable réaction populaire, à cet engouement spontané et à cet incontrôlable débordement de l'organisation. Le service de sécurité est dépassé et il est difficile de savoir aujourd'hui combien de personnes se sont présentées aux portes du spectacle. Ceux qui ont eu la chance de pouvoir entrer dans la salle n'ont pas quitté leurs places de peur de les perdre et de nombreuses personnes sont restées à attendre dehors sans pouvoir entrer dans la salle. Le spectacle est retransmis sur des écrans qui permettent alors à un plus grand nombre d'entendre les poètes.

Le film parvient à rendre compte de cette ambiance et de cette forte affluence du public assis un peu partout qui tente de se faire une place face aux écrans retransmettant le spectacle. Le film débute en présentant la foule qui attend aux portes. Montée sur un toit, la caméra filme des organisateurs qui s'adressent à la foule. « Vous cherchez la poésie là où elle n'est pas. Vous l'avez en vous, à l'intérieur tout est arrangé. Qui va réciter un poème là ?... Ils annoncent qu'ils auront des places dans une heure...¹³⁸ » D'ores et déjà, le ton est donné. Les jeunes organisateurs de la Nuit laissent entendre la portée dissidente de leur entreprise et invectivent le public en le « chauffant » avant son entrée dans la salle.

Le film montre les coulisses avant le spectacle. On y voit les poètes s'affairer en tous sens, se saluer et donner quelques entrevues. En fait, ces entrevues n'ont pas été réalisées avant le spectacle, mais au moment de la sortie de scène des poètes. Le film les présente au début dans un souci de cohérence. Cependant, il convient de les replacer dans leur contexte et de signaler cette différence entre les événements tels qu'ils se sont réellement déroulés et la

¹³⁷ CEGEP : Collège d'enseignement général et professionnel. Au Québec, ce « collège » correspond à la dernière année du lycée et la première année de l'université en France.

¹³⁸ Voir annexe.

façon dont le montage les restitue. De fait, parmi les entrevues se trouve celle de Claude Gauvreau (1925-1971). Il paraît très sûr de lui et confiant et s’amuse même à se prétendre l’un des plus grands poètes de l’univers. Cette assurance du poète que l’on constate dans la courte entrevue trahit la réalité de sa personnalité faite de confiance et de doutes (il s’est suicidé peu après). Le poète était présent dans la salle depuis le début de l’après-midi et répétait ses textes en coulisses en les lisant à voix haute. L’entrevue réalisée après sa performance montre un homme fier et sûr de lui. Si cette entrevue avait été réalisée avant sa performance, il est fort probable qu’il n’aurait pas affiché une telle assurance.

b) L’ONF : une tradition du documentaire spécifiquement québécoise

L’Office National du Film a été créé en 1939. Pendant la période de la guerre, l’Office s’est considérablement enrichi d’un point de vue matériel bénéficiant de l’envoi de films, de matériel cinématographique provenant de tous les pays souffrant du conflit. Bien qu’il s’agisse d’un organisme fédéral, il a particulièrement favorisé la naissance d’une tradition filmique propre au Québec, plus particulièrement dans le domaine du documentaire¹³⁹. Les jeunes réalisateurs de la Province ont ainsi bénéficié de nombreux apports techniques et ont pu développer de nouvelles techniques, assurer et définir ainsi leur pratique de réalisation. Depuis cette date, les réalisateurs ont livré de nombreux reportages visant à archiver la parole du peuple. Les quelques documentaires déjà réalisés s’attachent à donner la parole aux Québécois et à inscrire cette voix dans une histoire patrimoniale. Que l’on observe des films comme *Pour la suite du monde*¹⁴⁰ réalisé en 1962 ou encore la même année, *À Saint-Henri le 5 septembre*¹⁴¹, on y constate cette esthétique propre aux réalisateurs de l’ONF qui consiste à laisser la parole aux gens observés en évitant autant que faire se peut d’y ajouter un point de vue extérieur. Cette recherche d’objectivité, qui peut paraître suspecte au regard de la tradition du film, correspond à une préoccupation singulière dans l’histoire québécoise. Il s’agit de proposer un témoignage et de faire en sorte que ce dernier soit le plus neutre possible. Cette tradition du documentaire est encore d’actualité et reste l’un des traits caractéristiques du cinéma québécois.

C’est donc ce même souci d’objectivité et de neutralité qui anime les réalisateurs lors du tournage de la Nuit de la poésie. Ils disposent alors dans la salle trois caméras à des postes

¹³⁹ Voir Yves Lever, *Histoire générale du cinéma au Québec*, éd. augm. et mise à jour, Montréal : Boréal, 1995.

¹⁴⁰ Michel Brault, Marcel Carrière et Pierre Perreault, *Pour la suite du monde*, Montréal : ONF, 1962.

¹⁴¹ Hubert Aquin, *À Saint-Henri le 5 septembre*, Montréal : ONF, 1962.

fixes. Il s'agit pour les réalisateurs de limiter au maximum les mouvements de caméra et de n'agir que de façon épisodique sur les cadres en ne faisant que des rapprochements de focales afin de proposer des plans plus rapprochés. La Nuit de la poésie révèle cette esthétique si particulière et il faut pour comprendre les choix de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, replacer leur entreprise dans ce contexte si particulier du documentaire de l'ONF. Dominique Noguez dira à ce propos que la grande force de ce documentaire réside précisément dans son désir de neutralité, de « sobriété » :

Labrecque, et c'est remarquable, s'est refusé plus encore que dans son *De Gaulle au Québec*, aux facilités du cinéma direct. *La Nuit de la poésie* est un film d'une sobriété exemplaire : pas de zooms, pas de montage à un rythme haletant — au contraire, de longs plans fixes. Le cinéaste est ici au service des poètes, qu'il laisse parler, qu'il écoute avec discrétion et ferveur, sans chercher à capter le tic ou le détail pittoresque, bref avec humilité. Avec l'humilité du talent¹⁴².

Cette recherche d'objectivité ne doit pas pour autant occulter le travail de montage et les choix opérés par les réalisateurs. Faire la distinction entre le spectacle tel qu'il s'est effectivement déroulé et le point de vue que propose le film sur ce dernier n'est pas chose aisée dans la mesure où il est très difficile de tenir compte de tous les critères qui ont prévalu aux choix et à la sélection de certains poètes au détriment des autres. Le spectacle en lui-même a en effet duré une nuit entière (environ onze heures) alors que le film quant à lui ne dépasse pas deux heures.

Pour mieux approcher la réalité du spectacle, indépendamment de la vision que nous en donne le document filmique, il convient de citer deux documentaires essentiels à la pleine compréhension et à la juste réception du film de la Nuit : *Les archives de l'âme*¹⁴³ de Luc Cyr et Carl Leblanc (2001) et *Les Nuits de la poésie*¹⁴⁴ de Jean-Nicolas Orhon (2011). *Les archives de l'âme* est un documentaire sur La Nuit de la poésie de 1970 et apporte un grand nombre d'informations nouvelles sur les conditions du déroulement de l'événement. Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse reviennent alors sur leur expérience et confrontent leurs points de vue sur le déroulement de cette fameuse Nuit de la poésie. On y voit donc les réalisateurs et les membres de l'équipe technique, les poètes ayant participé au spectacle et certains spectateurs livrer leur témoignage et expliquer plus en détail les conditions réelles du déroulement de la Nuit. On notera au passage que ce documentaire, malgré son indéniable valeur historique et littéraire jouit d'une visibilité très réduite, voire inexistante. Non réédité,

¹⁴² Dominique Noguez, « La poésie québécoise en gloire », *Vie des Arts*, n° 62, 1971, p. 53.

¹⁴³ Luc Cyr et Carl Leblanc, *Les archives de l'âme*, op. cit.

¹⁴⁴ Jean-Nicolas Orhon, *Les Nuits de la poésie*, Montréal : Maison de la poésie de Montréal, 2011, 70 min.

non distribué et très difficile d'accès, il reste largement inconnu du grand public comme des chercheurs et traduit le difficile rapport qu'entretient le Québec à son patrimoine littéraire et cinématographique.

Quant aux rushes du film de *La nuit de la poésie 1970*, ils ont été jetés, ce qui paraît impensable aujourd'hui et nous prive d'une partie importante du document initial que constituait la captation du spectacle. Le fait que l'on se soit débarrassé de ces bobines dont la valeur littéraire et patrimoniale est indiscutable, est caractéristique de ce rapport complexe à la mémoire et au patrimoine évoqué plus haut.

À ce documentaire sur *La nuit de la poésie 1970* s'ajoute un autre plus récent qui traite des différentes éditions de la Nuit de la poésie. Réalisé par Jean-Nicolas Orhon en 2011, *Les Nuits de la poésie* se propose comme une rétrospective des différentes éditions tout en faisant la part belle à la dernière édition de 2010 qui n'a pas encore fait l'objet d'un film à part comme ce fut le cas pour les éditions 1970, 1980 et 1990 (il n'y en a pas eu en 2000).

Il est intéressant de constater que les seuls documents qui offrent un point de vue sur les films et qui nous informent sur les réelles conditions du déroulement des différentes éditions, soient eux-mêmes des documents filmiques. Le fait qu'il n'y ait eu aucune édition des textes ni aucun travail de recherche exclusivement consacré à cette question révèle que ce spectacle tient une place particulière dans le patrimoine québécois et l'évolution de la littérature québécoise dans les années 1960 et 1970. Le film de la Nuit de la poésie 1970 est aujourd'hui disponible en ligne sur le site de l'ONF qui propose large catalogue de films en libre accès. Néanmoins, les autres éditions ne sont pas accessibles en ligne. Celle de 1980 peut être commandée à l'ONF sur support DVD, mais celle de 1990 reste seulement consultable à la médiathèque¹⁴⁵. On comprend alors en quoi la diffusion de ce patrimoine reste problématique et l'on peut être surpris de constater que ces documents pourtant essentiels de l'histoire littéraire québécoise soient aussi peu accessibles. La question de la diffusion et de la distribution de ces films renvoie au rapport que l'on entretient avec les œuvres et leurs variantes ainsi qu'au statut de ces films qui restent marqués par une certaine marginalité, bien que tous soient d'une grande qualité et très riches sur le plan historique et littéraire.

Si le film a donc été le prétexte à l'organisation de l'événement, il faut alors tenir compte d'un critère important, celui de la commande. Celle-ci relève avant tout des attentes

¹⁴⁵ La CinéRobothèque de l'ONF est située au 1564 rue Saint-Denis à Montréal.

des réalisateurs qui voulaient que l'événement soit l'occasion de donner à entendre des voix poétiques diverses et de proposer une sorte de panorama de la poésie québécoise des années 1970. C'est ainsi que Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse ont accordé plus ou moins d'importance à certains poètes ou à certaines thématiques, privilégiant un certain regard sur cette poésie des années 1970 et agissant dans une certaine mesure comme des auteurs d'une anthologie poétique visuelle et sonore qui sélectionnent un ou deux textes par poète retenu.

c) Des choix artistiques

Le statut du documentaire influence donc des choix artistiques et esthétiques au-delà de la recherche d'objectivité. Ce 24 mars 1970, au théâtre du Gesù, il n'y avait pas moins de soixante poètes qui se sont succédés sur scène depuis le début de la soirée jusqu'au petit matin. Car, on l'a vu, cette Nuit de la poésie 1970 a bien duré une nuit entière, contrairement aux éditions qui lui ont succédé, qui furent plus courtes. Le documentaire durant deux heures seulement, les réalisateurs ont dû opérer des choix et se résoudre à faire une sélection parmi les poètes en en retenant vingt-deux seulement, soit le tiers des poètes ayant effectivement participé à l'événement. Parce qu'il est lui-même condensation des temps forts et « lecture » de l'événement, le film pose donc à l'observateur la question des critères qui ont présidé à ce choix.

Au-delà de la question de la sélection et de la condensation qui assurent la possibilité de la mémoire et de la transmission et de l'événement lui-même, il convient également de poser celle de la post-production qui a conduit à proposer une re-construction de la Nuit et qui livre donc les performances de chacun des poètes dans un ordre différent de celui du spectacle. Ainsi, le spectacle offrait une alternance de lectures, de chansons et intermèdes musicaux. Ces passages ont été réunis et recomposés dans le film ou du moins, il y a chez les réalisateurs la volonté de proposer un ordre donnant une certaine cohérence à ces interventions musicales. À la suite des entrevues et des passages filmés en coulisse, le film présente en ouverture la performance musicale du collectif de l'Infonie, dirigé par Walter Boudreau.

Dans *Les archives de l'âme*, Lucien Francoeur, poète et musicien qui participera aux éditions suivantes et qui n'était à l'époque qu'un simple spectateur, révèle que cette intervention musicale lui a permis de sortir d'une certaine torpeur et de réveiller un peu le public. Le passage musical qui ouvre la Nuit dans le film s'est donc déroulé en réalité à la fin

du spectacle. Les réalisateurs ont d'ailleurs choisi d'en placer un autre extrait à la fin du film, révélant le véritable ordre qui fut celui du spectacle. Dans le film, les performances ayant une dimension musicale ou les poèmes dits par des chansonniers ont tendance à se suivre, ce qui révèle le souci des réalisateurs pour la recherche d'une certaine cohérence, d'une relative unité dans l'enchaînement des performances.

La Nuit de la poésie, dans la conscience collective, reste donc largement tributaire de la version filmée par Jean-Pierre Masse et Jean-Claude-Labrecque. Il est difficile d'évoquer l'événement en dehors de cette version filmée qui, bien que livrant un témoignage direct et « objectif » de l'événement, a conduit à figer, filtrer et interpréter la représentation.

Premier élément important qui donne une autre perspective sur l'événement : le fait que les réalisateurs aient écarté les performances qui se proposaient comme un appel à la solidarité au FLQ. Si la tournée des « Poèmes et chants de la résistance » fut organisée en soutien aux prisonniers politiques québécois, c'est bien dans ce même esprit qu'un grand nombre de poètes ont participé à la Nuit. Le contexte de ferveur nationale et la forte sensibilité indépendantiste qui prévalait à cette époque dans l'ensemble de la société, et plus particulièrement au sein de la communauté des poètes, est une condition essentielle de la production poétique de cette Nuit. Ainsi Jean Claude Labrecque se souvient qu'on entendait dans la salle de véritables slogans en faveur du FLQ¹⁴⁶. Si l'on retient le *Speak White* de Michèle Lalonde comme une forme d'emblème représentant la poésie engagée des années 1970, il convient de rappeler que le poète Gaëtan Dostie avait lu un poème de Pierre Vallières (à qui était destiné les premières soirées de *Poèmes et chants de la résistance*). Le poète rappelle que le leitmotiv du poème de Pierre Vallières appelait à une forme d'insurrection et au recours à la violence : « la liberté est au bout des fusils ».

De même, si la référence trop explicite au contexte politique tourmenté des années 1970 a été un critère de sélection et a conduit les réalisateurs à laisser de côté un certain nombre de performances, à l'inverse, d'autres poèmes qui ne tenaient pas suffisamment compte de ce contexte politique ont été également écartés. C'est le cas notamment du poème de Roger Des Roches qui s'est vu coupé au montage parce qu'il proposait une esthétique trop intimiste et semblait ne pas assez tenir compte des préoccupations collectives qui dominaient alors. Plus encore, dans le reportage *Les archives de l'âme*, François Charon explique que ce poème de Roger Des Roches a provoqué certaines réactions agressives de la part du public du

¹⁴⁶ Jean-Claude Labrecque dans *Les archives de l'âme*.

fait de cette portée intimiste et des allusions sexuelles du poème qui ont laissé penser qu'il était homosexuel :

Il était très jeune, il avait l'air très jeune. Il n'avait pas du tout le look contestataire, c'était plutôt le contraire, il avait plutôt le look d'un jeune homme très obéissant, très sage. Il a lu un merveilleux poème surréaliste et la foule a réagi très négativement. La salle a pensé sûrement qu'il était homosexuel et tout de suite il y a eu de l'agressivité dans la salle. Je pense qu'en 1970 l'homosexualité était très très mal vue. Évidemment que Des Roches n'était pas homosexuel, mais le simple fait d'avoir parlé de son vagin, ça avait choqué¹⁴⁷.

On peut donc imaginer que les réalisateurs ont considéré à leur tour que ce poème ne correspondait pas à l'image que l'on voulait donner de la poésie québécoise des années 1970. Cette non sélection qui peut s'apparenter à une forme de censure montre à quel point il y eu de la part des réalisateurs, un certain nombre de choix artistiques visant à donner une certaine image de la poésie à partir du spectacle.

À cette opération de sélection s'ajoutent les ajouts opérés au montage. Lors du spectacle, un incident technique a fait que le micro s'est débranché pendant la performance de Gaston Miron, pourtant initiateur et principal organisateur du projet. Tentant en vain de rétablir le son pendant la lecture du poète, les réalisateurs n'ont pu exploiter la version filmée de sa performance. Afin de combler cette perte et cherchant à rétablir l'injustice résultant d'un incident technique, les réalisateurs décident alors de filmer Miron à part, sur un fond noir et dans une salle silencieuse et de le rajouter au montage. Détail amusant qui confirme cette petite supercherie dans le montage, la version filmée de la Nuit présente Miron lisant son texte dans l'édition publiée de *L'homme rapaillé*. Or, cette première version du recueil, publiée aux éditions de l'Université de Montréal, n'avait pas encore paru le 27 mars 1970. Le ton général de la performance trahit également la différence de contexte et le poète paraît beaucoup plus calme que dans la première version incomplète dont le documentaire *Les archives de l'âme* nous donne la mesure en en livrant quelques extraits. La version du film présente le poète déclamant dans un silence religieux, ce qui trahit la reconstitution. Lors de sa performance, Miron avait d'ailleurs été un peu chahuté et le public a parfois réagi vivement en invectivant le poète sur scène.

Les archives de l'âme présentent par ailleurs un certain nombre d'extraits d'autres performances. Si la plupart des rushs ont été jetés à la suite de la réalisation du documentaire, certains extraits nous sont restés et c'est à partir de ces quelques bobines restantes qui ont

¹⁴⁷ François Charron dans *Les archives de l'âme*.

survécu par miracle (elles ont été retrouvées par hasard dans les archives de l'ONF) que le documentaire présente quelques passages inconnus du grand public n'ayant vu de la Nuit que sa version filmée.

Outre les extraits évoqués plus haut, on y voit notamment des éléments supplémentaires de la performance de Louis Geoffroy et son « flashcube » qui faisait explicitement référence au FLQ et aux révolutions indépendantistes des années 1960 :

j'ai le Québec dans la queue moi
New York dans la prostate
mon cœur c'est Cuba
et le FLQ me fait bander¹⁴⁸

Si le film opère des choix significatifs et constitue *in fine* un document et une œuvre à part entière, et en ce sens dissociable du spectacle, il n'en reste pas moins qu'il tente avec succès de traduire l'ambiance de ferveur et d'enthousiasme qui était à l'œuvre à l'époque. En se ne limitant pas à ce qui se déroule sur scène, filmant le public et les poètes en dehors de la scène et cherchant à donner la pleine mesure de cet événement si particulier, les réalisateurs ont réussi à donner une représentation relativement fidèle – à travers sa subjectivité même – de ce que devait être cette Nuit de la poésie 1970.

¹⁴⁸ Louis Geoffroy, « Flashcubes », reproduit en annexe.

2. Du Spectacle à sa captation : une certaine vision de la poésie

Nous nous proposons tout d'abord de présenter cette Nuit de la poésie telle qu'elle est restituée par le film en livrant la liste des poètes et de leurs poèmes afin que l'on puisse se représenter le déroulement de la Nuit. Il est difficile d'opposer de manière totalement rigoureuse le déroulement du film au regard du déroulement du spectacle lui-même et de proposer une confrontation terme à terme entre l'événement et sa fixation. On s'attachera néanmoins à signaler les différences les plus significatives. C'est donc bien à partir du film, qui en constitue la trace patrimoniale que nous travaillerons, tentant de signaler lorsque cela sera possible, les écarts les plus importants.

Observer cette poésie déclamée lors du spectacle revient à replacer les auteurs et leurs œuvres respectives dans un contexte historique, culturel et politique. La date du 27 mars 1970 constitue donc un repère qui nous permet d'aborder ces poèmes dans une perspective nouvelle sans nécessairement dépendre du regard rétrospectif qui est le nôtre aujourd'hui. Ainsi, il faut tenir compte du fait que nombre des poètes invités à participer étaient à l'époque encore relativement méconnus et que certains que l'on a aujourd'hui érigés en référence ou qui jouissent d'un statut privilégié n'étaient alors qu'au début de leur carrière. Gaston Miron lui-même, qui est aujourd'hui considéré comme le plus grand poète du Québec et qui avait déjà à l'époque une fonction importante dans le monde de la poésie du fait de son activité d'éditeur à l'Hexagone, était encore largement méconnu du public en tant que poète. Pour beaucoup d'autres encore, la Nuit a représenté un moment privilégié qui leur a permis de se faire connaître, de se faire une place dans le milieu des poètes et de faire connaître leur œuvre à un moment décisif de leur carrière.

Autre élément d'importance : la date de la performance engage une réflexion sur les conditions de l'écriture ou sur la présence de variantes entre les versions lues et publiées de mêmes poèmes. Observer les poèmes tels qu'ils sont lus lors de l'événement revient donc à poser la question de genèse de l'écriture et invite à interroger le travail de sélection et d'adaptation de leurs poèmes par les auteurs mêmes. Si certains des textes lus lors de la Nuit avaient déjà été publiés, on observe que certains poètes opèrent des changements ou des adaptations en fonction du contexte de la Nuit. D'autres, en revanche, lisent des textes encore inédits. Dans tous les cas, la question de la relation au public et de son impact sur la création se trouve posée.

a) Poésie et performance

Autre élément qui doit retenir l'attention : l'apport de l'image et de l'enregistrement et le statut du poème déclamé au regard de sa version écrite. Nous sommes amenés à nous poser la question du statut du texte performé dans le contexte du spectacle. Dans quelle mesure la version déclamée du poème est-elle la simple lecture de la version écrite ou la dimension scénique engage-t-elle un rapport plus complexe à l'écriture poétique et à la fixité de l'écrit ? Dans ces conditions, faut-il simplement commenter les textes livrés lors de la Nuit, ou interroger la version scénique en commentant la gestuelle, la portée mise en scène, les caractéristiques physiques du poète, sa manière de déclamer, le rythme, la voix, le costume, les effets comiques ou scéniques qui cherchent à donner une valeur nouvelle à chacun des poèmes ?

C'est en définitive de la notion de performance poétique qu'il est ici question. Si d'aucuns définissent la performance comme un genre poétique à part entière qui consacre à la dimension physique du poème une part importante, primordiale, voire essentielle, nous saisissons la notion dans une acception plus large et moins radicale. Nous considérons comme « performance » toute lecture ou déclamation à voix haute d'un poème à l'intention d'un auditoire particulier. Les différentes lectures de la Nuit, bien qu'elles accordent plus ou moins de place à une dimension scénique de l'œuvre, sont donc toutes définies comme des performances. Nous ne tentons pas à travers cette notion de faire la différence entre une écriture ou une lecture plus neutre ou sobre et celles qui font appel à un dispositif scénique plus marqué.

Cependant, on ne peut éluder la question de la dimension scénique plus ou moins affirmée de chacune de ces lectures. La lecture publique a sur le poème une influence particulière et lui confère une dimension nouvelle qu'il s'agit de comprendre et de commenter.

Conséquence principale de cette dimension scénique de la poésie dans le contexte du spectacle : l'interpénétration générique qui a pour effet de brouiller les frontières entre les pratiques liées à ces divers genres littéraires. Si pour beaucoup la poésie est naturellement associée à une dimension sonore du langage (présence des rimes, travail sur le rythme, force incantatoire du langage), il n'en reste pas moins qu'elle reste traditionnellement associée à l'univers de l'écrit et qu'il est parfois difficile de lui restituer cette dimension sonore dont elle est pourtant porteuse.

Ainsi, si la poésie est volontiers associée à sa portée sonore, le spectacle de poésie permet de restituer cette force musicale du poème. Toutefois, la dimension sonore du poème est à différencier du dispositif scénique qui caractérise le spectacle de poésie. La présence du public incite les poètes à modifier leur pratique de la poésie et à proposer, voire à improviser, une version inédite de leur poème.

Prendre en compte l'auditoire est donc une condition inévitable de la lecture publique. Cette prise en compte du public (et donc de ses attentes, de ses préoccupations) influence considérablement l'écriture poétique et reste une des conditions spécifiques du poème performé.

Ainsi se pose la question de la survalorisation de la dimension scénique du poème au détriment d'une certaine complexité de l'écriture. Il y a bien là lutte entre les fonctions de la poésie. Une fois sortie du livre, livrée au public, la poésie se donne alors de nouveaux enjeux et de nouvelles formes. Il conviendra d'analyser la portée littéraire des poèmes déclamés et les signes de ces compromis faits par les poètes afin d'adapter des textes écrits (et donc faits pour être lus dans le cadre d'une lecture intérieure à partir du support écrit) à la scène. C'est également cette caractéristique des textes que nous observerons tant au regard des textes choisis par les poètes que par le travail scénique auquel ils se livrent. Certains textes ont en effet été écrits pour l'occasion, ce qui suppose une prise en considération plus marquée de cet auditoire et du contexte de la scène. D'autres au contraire sont des adaptations à partir de poèmes écrits et parfois déjà publiés, ce qui nous amène à nous interroger sur la valeur ajoutée ou perdue de la lecture (et de la profération) au regard de la version écrite, qu'elle soit antérieure ou postérieure à la performance elle-même.

Parmi les détracteurs de la Nuit de la poésie, certains considèrent que la scène oblige les poètes à faire des concessions qui les conduisent à sacrifier la force littéraire des poèmes au profit du seul effet scénique ou « théâtral »¹⁴⁹. Cette tension entre les différentes conceptions de la poésie – élitisme de l'exigence contre facilités démagogiques – et de ses enjeux face au public (spectateurs et lecteurs) est au cœur de la spécificité de l'œuvre que constitue le film de poésie. Enfin, et toujours dans la perspective de la prise en compte de l'auditoire, la question de la place de l'engagement politique vis à vis de l'écriture poétique

¹⁴⁹ Avant de participer à l'édition de 1990, Michel Van Schendel avait d'abord refusé de participer à celle de 1970, dénonçant une forme d'exhibition incompatible selon lui avec le principe de l'écriture poétique. Voir l'article de Dominique Noguez, « La poésie québécoise en gloire » *Vie des Arts*, n° 62, 1971, p. 50-53. <http://id.erudit.org/iderudit/58007ac>

nous invite à interroger le choix de thèmes et de pratiques d'écriture déterminées par la nécessité de parler à un auditoire spécifique et ciblé.

Les liens que l'on peut établir entre l'écriture poétique et des procédés théâtraux dans le cadre du spectacle de poésie rendent plus complexe encore la réception de ces œuvres et méritent donc un commentaire spécifique. D'un point de vue critique, la question qui se pose est de savoir comment aborder cette œuvre que constitue le film à travers tous ses aspects : littéraire, poétique, performatif, théâtral et cinématographique. Si le film donne à voir un ensemble qui unit poème, performance, captation, il est une œuvre en soi et contient en lui une forme d'unité au-delà de la diversité de ces aspects évoqués plus haut.

b) Le film de la Nuit de la poésie

Le film s'ouvre sur la présentation des coulisses, de la salle et des abords du théâtre. Nous proposons une première description du spectacle et des diverses interventions qui le composent dans l'ordre présenté par le film. Nous signalerons néanmoins quelques-uns des choix spécifiques des réalisateurs quant à l'ordre de ces performances.

Présentation du film

Ouverture de la Nuit : présentation de la salle, entrevues avec les poètes.

La première image du film est un bandeau noir qui présente l'institut à l'origine de la production du film : « L'OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA présente : « La nuit de la poésie, 27 mars 1970 ».

0 min 16 : le bordereau noir disparaît et laisse apparaître la silhouette du chef d'orchestre de l'Infonie, Walter Boudreau, que l'on voit de dos. À l'image succède la musique. Très chargée en cuivres et en instruments à vent, la musique de l'Infonie lors de la Nuit présente quelques accents médiévaux. Les musiciens portent d'ailleurs tous un costume qui rappelle cette influence médiévale. Longues robes de couleur, chapeaux extravagants, cornettes et bandeaux sont les éléments les plus visibles de leur déguisement. Ils portent pour la majeure partie d'entre eux, des cheveux longs et des barbes généreuses. L'Infonie est dans une large mesure le fruit de cette tendance hippie de la contre-culture nord-américaine. Issu de la rencontre de musiciens et d'artistes de plusieurs disciplines, le collectif de l'Infonie est né à

la suite des événements de l'expo 67¹⁵⁰. Rejoint par le chanteur/ poète et interprète Raoul Duguay, le collectif s'est progressivement spécialisé dans les happenings pluridisciplinaires. Sa présence à la Nuit de la poésie est donc parfaitement bienvenue et donne au spectacle de poésie un souffle particulier par le biais de la pratique musicale. Comme nous l'avons signalé plus haut, cette performance musicale s'est en fait déroulée à la fin du spectacle. On comprend le choix des réalisateurs qui consiste à l'intégrer au début du film. Ouvrir le film avec l'intermède musical a pour effet de proposer une introduction spectaculaire.

Du plan rapproché qui présente Walter Boudreau de dos, la caméra effectue un zoom arrière pour laisser voir l'ensemble des musiciens et une partie de la salle.

Le plan suivant présente le public entrant dans la salle. On y voit les visages défiler en plan rapproché (0 min 51). Cette première présentation des membres du public révèle tout d'abord une large variété des âges ainsi que le style propre aux années 1970. Beaucoup de cheveux longs, de barbes et des habits très colorés.

Le plan suivant présente le public vu de l'extérieur. Là encore, on observe la grande variété des âges qui contraste avec la relative unité du style. La file qui s'étend tout autour du théâtre est alors relativement impressionnante. Le plan suivant (1 min 07) présente cette même file d'attente, mais filmée depuis le toit du théâtre. La musique de l'Infonie s'interrompt au passage de ce plan, pour permettre d'entendre la rumeur de la foule et les premiers échanges verbaux immortalisés par le film. On voit un jeune organisateur portant une chemise rouge à carreaux interpeler le public depuis le toit du théâtre : « d'abord on annonce qu'à une heure, il y aura probablement des places en dedans, dans une heure... ». Ces images traduisent la forte affluence qu'a connue la salle du Gésù lors de cette fameuse Nuit. Les très nombreuses personnes venues assister au spectacle n'ont en effet pas pu toutes rentrer dans la salle. Les plus chanceux ont néanmoins pu suivre le spectacle sur les écrans installés dans l'entrée du théâtre. Cette scène donne bien toute l'ampleur du spectacle et révèle les difficultés rencontrées par les organisateurs. La scène suivante présente d'ailleurs le conflit entre les organisateurs qui, dépassés par le succès de leur entreprise, se trouvent contraints de refuser du monde. Un jeune organisateur est donc aux prises avec Gaston Miron dans un échange assez virulent, traduisant un fossé générationnel que le spectacle a pour effet de rendre manifeste et de combler. Nous avons reproduit ces propos en annexe¹⁵¹.

¹⁵⁰ Organisée à Montréal du 28 avril au 27 octobre, l'exposition universelle de 1967 a contribué à favoriser la modernité québécoise, tant sur le plan architectural qu'artistique.

¹⁵¹ Échange reproduit en annexe.

Le plan suivant présente à nouveau les organisateurs installés sur le toit. L'un d'entre eux s'adresse directement à la foule en les incitant à créer eux-mêmes et à « boycotter » l'événement au nom de la création libre¹⁵² ce qui révèle l'importance de la portée contestatrice de l'événement, sa dimension contre-culturelle et l'attachement des organisateurs à la libération de la parole.

L'entrevue de Gatien Lapointe qui suit cette scène porte sur la question des générations et montre à quel point les poètes de l'époque sont sollicités par le mouvement collectif et la dynamique propre à la période de 1970¹⁵³. Vient ensuite une entrevue avec le poète Claude Gauvreau. Dans le film officiel de la Nuit, cette entrevue est partiellement coupée au montage. Le documentaire *Les archives de l'âme* en donne une version plus complète. Le film a donc tronqué une partie des propos du poète, de même qu'il les a déplacés dans le temps comme on l'a vu plus haut. Cette observation est importante en ce qui concerne le point de vue de Gauvreau. D'une timidité malade, on le voit ici très sûr de lui (presque trop si l'on prend au premier degré ses affirmations). Cette assurance s'explique dans la mesure où le poète vient de livrer sa difficile performance et qu'il est pris d'une joie non dissimulée¹⁵⁴.

Ces entrevues, bien qu'elles aient été montées à un moment qui ne correspond pas au déroulement de spectacle et bien que la logique du film diffère de celle qui fut effectivement à l'œuvre le jour de la représentation, ont néanmoins pour effet de traduire l'ambiance très particulière de cette Nuit. Les conflits qu'elles donnent à voir nous renseignent à la fois sur les conditions difficiles de l'organisation de l'événement, autant qu'elles traduisent les différences de point de vue des gens de l'époque et dans une certaine mesure, le conflit générationnel puisque on y constate une nette confrontation entre les différents groupes d'artistes. Poètes traditionnels contre poètes hippies, poètes de la contre-culture contre poètes de l'institution, poètes liés au surréalisme contre poètes militants...

04 min 48. On entend à nouveau la musique de l'Infonie en fond et les images présentent les coulisses. On y voit les poètes s'affairer en tous sens. On reconnaît Paul Chamberland, qui a revêtu une salopette de garagiste et qui sourit à la caméra en passant. Puis vient Claude Péloquin accompagné de sa femme, il serre dans ses bras un autre poète.

¹⁵² Propos reproduits en annexe.

¹⁵³ Voir propos reproduits en annexe.

¹⁵⁴ Voir propos reproduits en annexe.

05 min 14, l'image revient à l'orchestre de l'Infonie. La caméra présente les musiciens de profil, le reflet des cuivres ainsi que la lumière sur les partitions blanches crée un contraste avec l'obscurité de la salle. La caméra, visiblement embarquée à l'épaule, opère un mouvement rotatoire et laisse apercevoir le public assis au premier rang. Cette dernière image de la salle laisse place à la première performance du film, celle du chanteur, poète Raoul Duguay.

5 min 32. Après un rapide plan présentant l'un des musiciens. La caméra fait un plan rapproché sur la figure de Raoul Duguay qui se trouve alors sous la douche du projecteur.

12 min 13. À la fin de la performance du poète, l'image laisse place au générique de présentation. La liste des poètes et des réalisateurs défile pendant la minute de silence qui clôt la lecture de Duguay. Si la lecture de Duguay ouvre le spectacle filmé, nous savons que cette performance s'est en fait déroulée à la fin. Néanmoins, nous comprenons aisément le choix des réalisateurs qui ont choisi de faire correspondre les plans présentant l'orchestre et la lecture de Raoul Duguay. D'un point de vue visuel, le montage est efficace et permet un enchaînement logique des images, convoquant à la fois les éléments sonores, les plans présentant la salle et ceux présentant la scène. La musique permet de créer un effet spectaculaire qui donne une impulsion dynamique dès le début du film.

13 min 16. Alors que le générique finit de défiler, on entend en off, la voix de Gaston Miron présentant la performance de Michèle Lalonde : « un poème de Michèle Lalonde : « Panneaux-réclame » avec Michèle Rossignol, Michel Garneau et l'auteure Michèle Lalonde ».

13 min 26. Début de la performance de Michèle Lalonde. Lecture de « Panneaux-réclame ». En raison du nombre de récitants présents sur scène, les caméras tentent de restituer l'ensemble de la scène en opérant quelques mouvements et des changements de focales. 15 min 06, le montage nous fait quitter la scène pour nous laisser voir une autre salle du théâtre dans laquelle se trouvent quelques spectateurs n'ayant pu entrer dans la salle principale et qui suivent la lecture sur un écran télévisé. Cette interruption au cours d'une performance est la seule de tout le film. Pour quelques secondes, on suit la lecture ailleurs que sur la scène. Ce montage donne néanmoins la mesure de cette soirée, en nous montrant les spectateurs qui se trouvent ailleurs que dans la salle. La caméra recule progressivement par rapport à l'écran pour nous laisser voir le hall d'entrée du théâtre où s'entassent les nombreux membres du public n'ayant pu entrer dans la salle. Certains sont assis par terre, d'autres restent debout tandis que l'on voit encore du monde affluer à l'entrée du théâtre.

15 min 42 : l'image revient sur la performance des récitants des « Panneaux-réclame ».

24 min 55 : fin de la lecture des « Panneaux-réclame ».

25 min 03 : on entend la voix de Michèle Rossignol annoncer : « et maintenant, Claude Gauvreau ».

25 min 10 : début de la performance de Claude Gauvreau.

35 min 43 : Début de la performance de Paul Chamberland.

38 min 54 : début de la performance d'Yves Préfontaine, annoncée par la voix de Gaston Miron.

41 min : début de la performance de Pauline Julien annoncée par Michèle Rossignol.

42 min 30 : chanson de Gilbert Langevin sur la musique de François Cousineau.

45 min 28 : lecture de Gaston Miron (Gaston Miron est annoncé par une voix masculine, sans doute celle de Jean-Claude Labrecque lui-même). Comme on l'a vu, cette performance a été ajoutée au montage pour des raisons techniques lors de l'événement. Dans la mesure où le documentaire *Les archives de l'âme* nous donne à voir un extrait de la performance telle qu'elle s'est effectivement déroulée lors du spectacle, nous confronterons ces différentes versions du même poème. Il est intéressant de constater que le poète était bien plus engagé dans sa lecture lors de la représentation qu'il ne l'est dans la version filmée. Dans *Les archives de l'âme* on voit Gaston Miron suer à grosses gouttes et déclamer son poème avec bien plus de force et de conviction que ce que le film nous laisse entrevoir.

Si les réalisateurs ont décidé d'intégrer cette reconstitution du poème, tourné plusieurs mois après le 24 mars, ce n'est pas seulement parce que Gaston Miron était l'instigateur de l'événement, mais bien parce que ce poème représente un intérêt littéraire indéniable et qu'il aurait sans aucun doute manqué une voix importante à cette Nuit s'ils ne s'étaient permis cette petite tricherie.

50 min 56 : Suzanne Paradis, présentée par Miron.

50 min 11 : Lecture de Yves-Gabriel Brunet, présenté par Miron.

53 min 30 : lecture de Jean-Guy Pilon.

55 min 28 : lecture de Gatién Lapointe, présenté par Gaston Miron.

57 min 26 : lecture de Pierre Morency.

1 h 04 min 32 : lecture de Nicole Brossard.

1 h 06 min 10 : présentation de Claude Péloquin, puis jeu du poète avec le public qui dure jusqu'à 1 h 10 min 30, soit quatre minutes et vingt secondes, plus que la lecture elle-même qui dure quatre minutes et seize secondes.

1 h 14 min 46 : lecture de Gérald Godin annoncée par Gaston Miron.

1 h 16 min 58 : Raymond Lévesque.

1 h 19 min 08 : chanson déclamée d'Odette Gagnon, présentée par Gaston Miron.

1 h 25 min 40 : lecture de Denis Vanier.

1 h 28 min 12 : lecture de Louis Geoffroy.

1 h 29 min 44 : lecture de Georges Dor (d'abord jeu avec le public et distribution de livres. Puis lecture d'un poème suivie d'une chanson).

1 h 36 min 27 : lecture de Michèle Lalonde.

1 h 41 min 09 : reprise de la musique de l'Infonie et dernière performance du film par Raoul Duguay et d'un musicien de l'Infonie accompagnés par l'orchestre.

1 h 48 min 30 : fin du spectacle. Dernières images de la foule en délire et générique de fin.

L'écart déjà noté entre l'événement et le film qui le retrace renvoie au conflit opposant la volonté d'objectivité d'une part à la logique esthétique de la recherche d'une cohérence propre au film destiné au public d'autre part. Au-delà du travail de sélection et de re-disposition déjà évoqué, les coupes et le montage affectent les textes des poètes retenus.

Ainsi, la performance de Gérald Godin commence-t-elle avec cette affirmation du poète : « le deuxième s'appelle Énumération ». On comprend ainsi qu'il y avait lors de la représentation, un premier poème et que ce dernier a été coupé au montage. Néanmoins, le film se donne pour objectif de restituer de manière globale l'ambiance de la soirée de poésie. Les scènes où l'on voit les poètes déambuler dans les coulisses, ou s'exprimer face à la caméra, le public s'entasser comme il peut dans l'entrée du théâtre, assister à la retransmission du spectacle sur des écrans ou encore attendre dans la rue sous les slogans provocateurs des organisateurs, nous donnent la pleine mesure de cette folle nuit.

De même, les organisateurs reviennent sur les conditions difficiles de l'accueil du public. Contraints de pousser des voitures, de retenir une foule importante et soumis à un

afflux important de personnes, les préposés à la sécurité ont été largement débordés par le succès inattendu de l'événement. Plus généralement, la confrontation des documents subsistants, notamment *Les archives de l'âme* et les différentes *Nuits de la poésie*, permet de mieux apprécier les tensions générationnelles et comportementales (Gaston Miron, Claude Gauvreau, Jean-Guy Pilon ou Raymond Lévesque en costume-cravate, et les jeunes poètes habillés en chemises hippies comme Nicole Brossard, Raoul Duguay ou Denis Vanier) traversant un public uni dans la célébration poétique, mais divisé en pôles distincts. La drogue apparaît également comme l'un des points de clivage comme en témoigne l'échange entre Miron et le jeune organisateur évoqué plus haut et retranscrit en annexe. Les témoignages attestent de la forte présence de la marijuana et du hasch dans la salle de spectacle (les gens fumaient dans la salle). Les organisateurs reconnaissent qu'ils craignaient tous un départ d'incendie. Dans *Les archives de l'âme*, Raoul Duguay rappelle également qu'il y avait beaucoup de LSD, aussi bien du côté des spectateurs que de certains poètes (Claude Péloquin, Denis Vanier, Raoul Duguay et les musiciens de l'Infonie). Si ces détails nous sont confirmés par les protagonistes eux-mêmes dans le documentaire *Les archives de l'âme*, ils peuvent être perçus dans le film de la Nuit, notamment lors des performances des poètes cités plus haut. La forte présence des drogues constitue l'un des traits spécifique de la Nuit de la poésie 1970 et a participé à façonner le caractère unique et exceptionnel de cette première édition. Comme le relève Yannick Gasquy-Resch à propos de la Nuit de la poésie dans un ouvrage biographique consacré à Gaston Miron et intitulé *Gaston Miron, Tel un naufragé* : « Le joint est à l'honneur et le spectacle a les allures d'un Woodstock poétique¹⁵⁵ ». De même, Dominique Noguez dès le premier paragraphe de son article sur la Nuit de la poésie (déjà cité plus haut) signale le lien que l'on peut établir entre la forte consommation de « pot » et la réception exacerbée qui pousse tout un chacun à se sentir poète :

[...] s'il est vrai que nous sommes tous poètes, ou s'il est vrai que le *pot* rend poète. Car il se fuma beaucoup de pot ce soir-là et, comme on dit, ce fut ben l'fun¹⁵⁶.

¹⁵⁵ Yannick Gasquy-Resch, *Gaston Miron, Tel un naufragé*, Croissy-Beaubourg : Aden Éditions, 2008, p. 197.

¹⁵⁶ Dominique Noguez, « La poésie québécoise en gloire », *Vie des Arts*, n° 62, 1971, p. 51.

c) Lectures et performance : le statut du texte proféré

Le genre poétique comme nous l'avons vu, convoque naturellement une dimension orale de l'écriture. Le poème, même dans sa forme la plus écrite, tient compte des propriétés sonores de la langue. Comme le rappelle Michel Garneau dans *Les archives de l'âme* : « la poésie est faite avant tout pour être déclamée ». Dans le reportage de Jean-Nicolas Orhon *Les Nuits de la poésie* Michel Garneau, témoin privilégié du documentaire, ouvre le film en citant Count Basie et établit une comparaison entre la poésie et la musique jazz. Count Basie affirmait que « le jazz cesse d'être du jazz lorsqu'il est séparé de la danse », donc de sa dimension corporelle et physique. La poésie selon Garneau, comme le jazz, « cesse d'être de la poésie lorsqu'elle est défaite de cette dimension physique ».

S'il apparaît donc pour beaucoup que la poésie doit garder cette dimension sonore et physique et qu'elle est par conséquent destinée à être lue, partagée physiquement (ou lue à haute voix si elle est lue « correctement » pour reprendre une expression de Garneau).

Néanmoins, traditionnellement, le texte poétique reste le plus souvent cantonné à l'espace écrit et ne fait que rarement l'objet d'une expression publique dans le cadre de lectures. Une certaine conception traditionnelle de la poésie accorde peu de place à cette dimension physique et concrète de la lecture. Depuis les années 1950 en France, de nombreux poètes ont décidé de réinvestir cet espace physique et sonore de la poésie. Les entreprises de poésie sonore initiées dans les années 1950 par des artistes sensibles à la dimension musicale des œuvres de poésie, ont permis l'émergence de nouvelles pratiques poétiques. Largement liées à l'essor des nouvelles technologies (et notamment le développement du magnétophone qui devient de plus en plus performant et dont l'usage se banalise), les œuvres issues de la poésie sonore mettent en avant le son comme matériau poétique privilégié, comme en témoigne Bernard Heidsieck, l'un des représentants les plus en vue de ce courant littéraire :

La poésie sonore, c'est [...] une tentative de libération du texte de la page, une volonté de substituer totalement ou partiellement au stylo, ou à la machine à écrire, le magnétophone, en tant que nouvel instrument de travail et de création, d'utiliser bandes magnétiques, cassettes et disques comme supports et véhicules de diffusion¹⁵⁷.

Que suppose la mise en scène d'un texte de poésie ? Les poèmes lus lors de la Nuit de la poésie ne relèvent pas à proprement parler de la poésie sonore, pour laquelle la dimension

¹⁵⁷ Bernard Heidsieck, cité par Jean-Yves Bosseur, dans *Les polyphonies du texte-des mots, des couleurs et des sons*, « De la poésie sonore à la musique », Colloque de l'équipe « Traverses » dirigée par Montserrat Prudon, Romainville : Al Dante, 2002, p. 26-27

électroacoustique est considérée comme décisive et supérieure au sens intelligible comme le rappelle Carlfriedrich Claus :

En libérant les sons linguistiques de leur rôle de véhicule (communication) et en les organisant en des structures acoustiques nouvelles, qui ne sont plus ou pas encore linguistiques, nous bouleversons l'idée même du « parler ».¹⁵⁸

Bien que les poètes de la Nuit mettent en avant cette dimension physique, concrète du poème en livrant la voix du poète et qu'ils accordent une importance nouvelle au son, ce dernier n'est pas le matériau de leur l'écriture mis à part peut-être les poèmes de Gauvreau qui accordent une priorité à cette dimension purement sonore au détriment du sens. Car c'est bien la question du sens qui distingue les entreprises poétiques de la poésie sonore et celle des poètes québécois des années 1970.

La poésie sonore des années 1950 se proposait comme un projet internationaliste, cherchant à accéder à une certaine forme d'universalité par le biais du son. Pour les poètes sonores des années 1950 comme Henri Chopin ou Bernard Heidsieck et leurs prédécesseurs comme Kurt Schwitzer, Antonin Artaud ou Isidore Isou, donner au son la priorité sur les mots est une façon de proposer un nouveau langage qui ne ferait pas appel à la dimension intelligible. Le langage du son serait compréhensible par tous, sans passer par la conscience des différentes langues. La poésie sonore, dans ce souci d'un langage international, s'attaque en fait à la prédominance du sens dans l'écriture poétique. Comme le rappelle Henri Chopin :

On a plus besoin de passer par le canal des traducteurs. C'est le disque, la cassette, le magnétophone, la radio, la télévision. On est arrivé à la communication internationale¹⁵⁹.

À ces poèmes, on peut attribuer la valeur essentielle du son comme le rappelle Paul Thévenin à propos des glossolalies d'Antonin Artaud :

Le choix du verbe est significatif : les vers ne s'expliquent pas. C'est avant tout qu'ils doivent s'entendre ; ils doivent sonner, ils ont leur résonance particulière, les significations qui les chargent sont transmises par les sons dont ils sont faits car elles en sont intrinsèques valeurs¹⁶⁰.

Le simple fait que les poèmes de la Nuit aient été publiés ou qu'ils existent sous forme écrite discrédite l'hypothèse avancée çà et là selon laquelle il pourrait s'agir de poésie sonore ou orale. La dimension physique ou la recherche d'un effet sur l'auditoire ne sont donc pas le fruit du travail d'écriture, mais plutôt la conséquence d'une forme de mise en scène du poème

¹⁵⁸ Carlfriedrich Claus cité par Henri Chopin, *Poésie sonore internationale, op. cit.*, p 59.

¹⁵⁹ *Idem, ibidem.*

¹⁶⁰ Paule Thévenin, *Antonin Artaud, ce Désespéré qui vous parle*, Paris : Le Seuil, 1993, p. 192.

dans sa version lue. Il s'agit de concevoir cette poésie comme étant issue de l'espace écrit mais proférée dans le contexte de la scène. C'est ainsi que nous introduisons cette notion de mise en scène du poème qui de ce fait, ne nie pas sa dimension écrite.

À la différence du texte de théâtre, la mise en scène du texte poétique ne mobilise pas autant d'intermédiaires et ne fait généralement pas l'objet d'un travail spécifique (travail de mise en scène, direction d'acteurs, répétitions collectives...). Les poètes ne suivent pas les directives d'un metteur en scène mais choisissent eux-mêmes les formes que prendront leur poème une fois livrés sur scène. Cette spécificité de la mise en scène du texte de poésie implique également une spécificité de l'expression du sujet et de son rapport à l'auditoire.

Des éléments de mise en scène : poésie et théâtralisation du texte

Certains poètes de la Nuit de la poésie ont pourtant proposé de véritables mises en scène de leurs poèmes. Dans cette logique, ils choisissent d'endosser un rôle, de jouer leur propre rôle. Certains assument pleinement le fait de n'instaurer aucune distance entre leur propre personnalité et les « personnages » qu'ils incarnent. La neutralité de leur jeu, l'absence de costumes sont autant de signes de cette absence de distance entre leur propre personnalité et celle qu'ils livrent alors sur scène. Tel est, indépendamment des éléments de reprise *à posteriori*, le cas de Miron.

D'autres néanmoins, comme Paul Chamberland ou Raoul Duguay, se présentent sur scène affublés de costumes plus ou moins carnavalesques et instaurent sinon une certaine distance, du moins un jeu particulier avec le public. Raoul Duguay porte ainsi un short soutenu par des bretelles, une chemise à pois, un chapeau fantaisiste et des écussons de forme ronde à l'intérieur desquels on reconnaît le triangle maçonnique qui figure sur la couverture de son recueil *Manifeste de l'Infonie*¹⁶¹. À son entrée sur scène, il est assis sur un tricycle, poussé par une jeune femme, un sifflet à la bouche, avec entre les mains ce qui semble être le couvercle d'un jeu de société sur lequel on peut lire « The invisible man ». Paul Chamberland quant à lui porte un costume vert de garagiste sur lequel on aperçoit un cœur rouge et tire avec un pistolet en plastique avant de livrer sa performance. Les liens que l'on peut établir entre la lecture de poésie et la pratique théâtrale nous invitent à établir à la fois des distinctions et des parallèles entre ces deux genres de la scène. Le cas de ces deux poètes montre quel effet peut avoir le costume sur la lecture du poème en lui-même qui conduit le public à recevoir le texte avec un certain recul du fait de la portée comique, une sorte de second degré. Comme le

¹⁶¹ Raoul Duguay, *Manifeste de l'Infonie, le ToutArtBel*, Montréal : Les éditions du jour, 1970.

signale Dominique Noguez dans « La poésie québécoise en gloire », les liens que l'on peut établir entre la lecture de poésie et le spectacle dans sa dimension théâtrale sont importants :

[...] rien n'obligeant (en mars 1970, je précise bien) la poésie québécoise à la sobriété et à la clandestinité, puisque la société québécoise fait tout de même partie du groupe des sociétés de l'abondance et est encore à *ce moment-là* dans une de ses périodes de plus grande liberté, la tentation devenait grande et presque irrésistible de ne plus faire de la poésie qu'un *spectacle*. *La Nuit de la poésie* nous aura montré que peu ont résisté à cette tentation : de là les robes pakistanaises de l'*Infonie*, la tenue de garagiste vert pomme (avec un cœur rose) de Paul Chamberland, ces cravates bariolées jusque sur le poitrail du sage Préfontaine, bref cette surenchère de fanfreluches et de cotillons en tout genre, où se mêle avec une charmante spontanéité un goût délicieusement enfantin du déguisement [...]¹⁶².

Le poème polyphonique de Michèle Lalonde, « Panneaux-réclame », présente de nombreuses similitudes avec la mise en scène d'un texte de théâtre. La présence de plusieurs récitants d'une part et les nombreuses notes qui accompagnent le texte dans sa version publiée confirment ce statut singulier du texte dont l'exécution relève explicitement de la mise en scène théâtrale. La parole poétique distribuée entre les divers récitants prend alors une ampleur spatiale particulière qui donne au poème une expansion nouvelle en démultipliant la voix du poème.

Opposée au principe du costume et de la mise en scène théâtrale, la neutralité affectée par certains poètes lors de leur lecture est un parti pris qui mérite un commentaire. Il est intéressant de constater que les poètes qui font preuve d'une certaine neutralité dans leurs lectures sont ceux qui appartiennent aux plus anciennes générations et que cette neutralité s'accompagne d'une certaine sobriété vestimentaire comme l'illustrent Yves Préfontaine, Gatien Lapointe ou encore Jean-Guy Pilon. Certaines lectures sont particulièrement engagées sur le plan de la mise en scène. Lors de sa lecture d'« Allo police », on peut apercevoir derrière Denis Vanier, une sorte de panneau imposant représentant la couverture de son recueil *Pornographic delicatessen*. Bien qu'on ne puisse pas à proprement parler de « mise en scène », on peut considérer qu'il s'agit là d'un élément de décor qui conditionne dans une certaine mesure la réception du poème en proposant une forme d'illustration ou plus encore une forme de discours de l'image vécue de façon plus ou moins consciente par les spectateurs. En ajoutant au discours sonore explicite des éléments visuels relevant plus de l'implicite, Denis Vanier restitue toute l'ampleur de son œuvre poétique qui repose souvent sur ces deux formes de discours. Dans sa poésie en effet, l'image (au sens iconique du terme) tient un rôle prépondérant comme en témoignent les nombreuses photos, illustrations ou schémas qui

¹⁶² Dominique Noguez, « La poésie québécoise en gloire », *art. cit.*, p. 51.

accompagnent les poèmes de ses recueils. On notera également le jeu d'interaction avec le public qui précède la lecture de Georges Dor. Avant de livrer son poème, Georges Dor lance des livres en direction des spectateurs. Ce geste produit nécessairement un effet théâtral de connivence avec le public (sa réaction est enthousiaste et crée un mouvement de foule qui rompt avec la sobriété de la réception des poèmes, le surprend et le bouscule), mais également concrétise le principe symbolique du don du poème à l'auditoire puisque le poème est désormais véritablement « lancé » au public. On peut parler d'effet de mise en scène dans la mesure où ce geste va accompagner une réception singulière du texte même s'il ne modifie pas en soi le principe de la lecture.

3. De l'écriture à l'adaptation scénique : répertoire et variations

Aucun travail systématique n'a, semble-t-il été effectué sur les textes lus et filmés de cette Nuit de la poésie 1970. Dans cette perspective, la première étape de cette étude sur la Nuit consiste à relever, identifier et répertorier les textes de chacun des poètes.

Nous proposons donc dans un premier temps de signaler l'origine des textes en indiquant les principales variantes ou les adaptations opérées par les poètes dans le contexte particulier de cette lecture publique. La question qui se pose alors pour chacun des poètes est celle de la constitution d'un répertoire et de la convocation de ce même répertoire sur une scène en fonction de l'environnement très particulier et unique du spectacle. Les poètes doivent ainsi faire des choix à partir de leur œuvre écrite et sont conduits à opérer un certain nombre de modifications ou d'adaptations de leurs poèmes écrits.

Nous reproduisons en annexe les textes à la base du film de la Nuit de la poésie en donnant les principales variantes. Nous évoquerons néanmoins brièvement ici, en suivant l'ordre adopté par les auteurs du film, la question de l'adaptation du répertoire et celle des types de variantes liées à l'état des poèmes et aux attentes du public de la Nuit. Les variantes sont pour large part liées à l'état primitif du texte, selon qu'il a été publié ou qu'il connaisse une simple circulation orale. Et dans l'ensemble, on a le sentiment d'une réelle démarche des poètes en direction du public, sous sa pression et dans la chaleur de l'événement.

Il peut s'agir, comme dans le *Manifeste de l'Infonie* de Raoul Duguay, de compilations de textes préexistants réalisées spécialement pour l'occasion, avec toute une série de variations orthographiques destinées à réduire la distance entre l'écrit et l'oral. Dans certains cas (« Speak White » de Michèle Lalonde), le texte a valeur de manifeste attendu par les organisateurs comme par le public et a circulé longtemps avant son édition en recueil en 1974 sans connaître de réelles variations lors de la performance de la Nuit. De même le premier texte performé de Michèle Lalonde « Panneaux-réclame » écrit pour trois récitants est lui aussi inédit : il ne paraîtra, sans aucune variation, qu'en 1979 dans *Défense et illustration de la langue québécoise*, un essai suivi de proses et de poèmes.

Même quand les poèmes ont été publiés antérieurement et sont lus sans la moindre variation (c'est le cas de Claude Gauvreau¹⁶³), l'adaptation à l'auditoire, comme dans un tour de chant, se fait par des éléments de présentation orale et de brefs commentaires. Parfois, il est difficile de déterminer si le poème lu lors de la Nuit a été composé à partir d'un état préexistant ou si c'est la version présente dans le recueil qui a fait l'objet d'une recomposition ultérieure. Tel est le cas du texte de Paul Chamberland. Il arrive aussi que le poème performé soit directement marqué par l'actualité : ainsi, dans sa lecture de « Quand la terre se fendra », Yves Préfontaine fait-il allusion à la guerre froide et au péril nucléaire en évoquant alors « l'atome en délire » alors que la version publiée par la suite ne reprend pas cet élément marqué par l'actualité. Dans le cas de la chanteuse Pauline Julien interprétant le poème « La main du bourreau » de Roland Giguère et la chanson de Gilbert Langevin « le temps des vivants », on gardera à l'esprit que, en l'absence de variations, c'est avant tout le choix des textes qui révèle l'adéquation au public et au sens général de la manifestation.

Il en va évidemment de même du choix des deux poèmes de Gaston Miron qui n'apparaît pas encore comme la figure majeure de la poésie québécoise : *L'homme rapaillé* n'est publié que quelques mois plus tard. « Sur la place publique, recours didactique » et « Monologues de l'aliénation délirante », ce choix relève de décisions éminemment programmatiques et politiques. Un souci politique analogue est lisible dans la décision de Suzanne Paradis de proposer un poème engagé, ce qui est assez rare dans l'ensemble de son œuvre. Si le poème d'Yves-Gabriel Brunet est assez éloigné des préoccupations de la cité, il en va tout différemment de ceux de Jean-Guy Pilon. En reprenant deux poèmes publiés précédemment, « L'exigence du pays » et « Arbre » extraits de *Saisons pour la continue*, ce poète d'inspiration d'apparence assez traditionnelle cherche toutefois, comme le montre l'étude des variantes, à adapter une œuvre déjà écrite au contexte particulier du spectacle.

Chez Gatien Lapointe également, c'est le choix du poème (« Le Printemps du Québec ») et non l'insertion de variantes qui traduit la volonté de rencontre des attentes du public. À l'inverse, Pierre Morency se livre à un véritable travail de réécriture lors de sa performance d'un extrait de *Au nord constamment de l'amour*. À quoi s'ajoute un autre effort en direction du public : celui qui se rapporte à la lecture en elle-même et à la présentation sur scène. Il est plus difficile d'interpréter la lecture par Nicole Brossard de son poème extrait de *Suite logique*. Certes, il y a bien des variations entre la version lue par Nicole Bossard dans le

¹⁶³ Les œuvres complètes (1 498 p.) de Claude Gauvreau paraissent en 1977 et reprennent l'ensemble de ses divers recueils poétiques et son théâtre resté pour l'essentiel inédit jusqu'alors. Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal : Parti pris, 1977.

numéro de la revue *La barre de jour* qu'elle tient à la main et celle publiée dans le recueil, mais on ne saurait y voir une véritable recherche de communion avec le public.

Inversement, Claude Péloquin (le parolier de « Lindberg » chanté par Robert Charlebois et Louise Forestier) se livre à une sorte d'improvisation-happening dans laquelle il se joue des conventions liées à la lecture publique et le poète s'amuse à mettre en scène l'inconfort que suppose cet exercice. Figure majeure du monde poétique puis politique québécois, Gérald Godin s'inscrit dans une perspective résolument engagée et propose une « Énumération » qui deviendra « Mal au pays » dans sa version publiée dans le recueil *Libertés surveillées* publié en 1975. Chez le chansonnier Raymond Lévesque (né en 1928), que les organisateurs ont visiblement choisi pour illustrer la variété de la poésie québécoise, on peut voir les signes explicites d'un effort de contextualisation et de recherche des attentes du public. En revanche, il est difficile d'interpréter le sens de la performance d'Odette Gagnon autrement que dans la lutte contre l'aliénation.

À partir de l'étude des variantes, on observe chez Denis Vanier la volonté de parfaire son texte « Allo police », qui ne sera publié qu'en 1972, dans un recueil intitulé *Lesbiennes d'acid* aux éditions Parti pris sans qu'on puisse en conclure à une adaptation spécifique à la scène de la Nuit. Les *Flashcubes* de Louis Geoffroy, dont on se souvient qu'ils ont été partiellement censurés lors du montage du film, sont effectivement sous le signe de l'adaptation au public et aux circonstances. On verra en annexe que les variantes entre le texte initialement publié et celui lu lors de la Nuit, pour modestes qu'elles soient n'en sont pas moins significatives.

Quant au chansonnier Georges Dor, le poème qu'il lit lors de la Nuit est une composition établie à partir des textes publiés dans le recueil *Je chante-pleure encore*. Si tous les vers du poème lu sur scène se retrouvent dans la version publiée, force est de constater que l'ordre est très différent et que certains passages ont été modifiés pour les besoins de la lecture. À la lecture du poème, succède une chanson « Un homme libre ». Existait d'abord sous la forme d'un poème en hommage à son père, Dor en fait une chanson en 1969. Le texte qui se présente comme un appel à la révolte et à l'humanisme se trouve tout à fait propice au contexte de la Nuit de la poésie¹⁶⁴.

Confronter la version lue et la version publiée de chacun des poèmes permet ainsi de relever le travail d'adaptation et la pratique des variantes, liée au contexte très singulier de la

¹⁶⁴ Le texte sera publié en 1977 dans un recueil réunissant de nombreuses chansons et préfacé par Gaston Miron. Georges Dor, *Si tu savais...* Montréal : Les éditions de l'homme, 1977, p. 113-116.

lecture de poésie. Apparaissent alors plusieurs procédés d'écriture et de lecture qui nous informent sur le travail opéré par les poètes. Nous observons d'une part les poètes qui ont déjà publié leurs textes et qui se livrent alors à un travail d'adaptation en fonction du contexte de la lecture publique et d'autre part, les poètes qui au contraire livrent une première version d'un texte qui sera publié quelques temps plus tard. Enfin, certains textes ont été écrits spécialement pour l'occasion (le poème de cinq feuilles de Péloquin par exemple) ou, déjà connus et devenus emblématiques, sont l'objet d'une commande explicite comme le « Speak White » de Michèle Lalonde.

Si la scène de poésie apparaît au premier abord comme un lieu où peuvent s'exprimer toutes les singularités de l'écriture poétique et que cette « fête de la parole »¹⁶⁵ se fait dans un esprit de pleine liberté et d'épanouissement de l'énergie créatrice, il n'en reste pas moins qu'elle constitue un espace où les artistes se contraignent, sélectionnent dans leur répertoire et leurs poèmes ce qui peut se dire ou non, et que le travail de sélection fait par les réalisateurs révèle une véritable censure évitant des sujets tabous ou trop conflictuels.

La dimension anthologique du document filmique est ainsi accentuée par ces diverses sélections, aussi bien celles imputables aux poètes que celles opérées par les réalisateurs qui, en définitive, organisent sur un plan concret et métaphorique le recueil. Pour les poètes, se pose également la question de la constitution d'un répertoire ainsi que son adaptation à un auditoire spécifique. Au-delà des questions génériques précédemment abordées, le film de la Nuit de la poésie constitue désormais une forme d'anthologie vivante qui permet une large diffusion et assure la conservation mémorielle de l'événement. Sa mise en ligne sur le site de l'ONF participe de cette diffusion en même temps qu'elle favorise dans la durée sa juste réception par les publics francophones. Les questions liées à la spécificité québécoise du genre poétique se trouvent ainsi partiellement résolues grâce au support filmique qui donne à voir et à entendre ce qui se situe autour des textes

¹⁶⁵ Selon l'expression courante que l'on retrouve dans de nombreux textes critiques et notamment dans le synopsis officiel du film (Site de l'ONF, http://www.nfb.ca/film/nuit_de_la_poesie_27_mars_1970/)

B. LA NUIT DE LA POÉSIE : L’AFFIRMATION POLITIQUE ET IDENTITAIRE D’UNE LITTÉRATURE VIVANTE

La Nuit de la poésie se présente donc comme un manifeste, une anthologie et une exposition visuelle et sonore de la poésie québécoise à l’aube des années 1970. Dans cette perspective, elle rend compte des principales préoccupations et des principaux enjeux qui traversent le genre poétique dans le Québec d’alors. Nous avons vu que les années 1950-1960 avaient été l’occasion pour de nombreux poètes et éditeurs de proposer une nouvelle conception de la poésie et que la majeure partie d’entre eux se sont appliqués à en renouveler les formes et les thèmes. Mais au-delà de l’innovation thématique et formelle qui a marqué le milieu du siècle littéraire québécois, c’est à une nouvelle conception de la fonction de la poésie dans la société qu’aspirent la plupart des écrivains de l’époque. La Nuit de la poésie est un exemple marquant de cette dynamique puisqu’elle consacre à la poésie une place nouvelle et que le spectacle propose un déplacement des composants du poème, livrant le poète au public, sans autre intermédiaire que le corps et la scène. La poésie désormais offerte sur la place publique implique dès lors une nouvelle fonction du poète dans la société.

1. De l'espace individuel à l'espace collectif

a) Réinvestir la place publique

La Nuit de la poésie innove dans l'histoire de la littérature québécoise en proposant pour la première fois, un spectacle de poésie destiné à un large public et en refusant d'opposer la dimension plus populaire de la chanson à celle plus lettrée de la poésie proprement dite. Loin des considérations traditionnelles qui accordent au genre poétique une forte dimension institutionnelle et qui de ce fait ne s'adresse qu'à un public averti ou qui maîtrise du moins, la majeure partie de ses codes, la Nuit se propose comme une célébration de la parole poétique sous toutes ses formes tendant à réconcilier le grand public avec ce genre dont la réception est souvent limitée et régie par des réseaux internes de l'institution. La poésie jusqu'alors avait tendance à ne parler qu'aux poètes, aux professeurs, aux connaisseurs qui avaient le bagage technique nécessaire à la pleine réception des œuvres. La simple observation du public de la Nuit montre qu'on a ici changé de dimension en termes de réception.

On a vu précédemment comment se sont constituées les conditions permettant un tel élargissement. La poésie québécoise à partir des années 1960 se donne de nouveaux défis et notamment celui de parler à tous. Longtemps confinée à une pratique très formelle, voire formaliste, associée à un certain lyrisme, à une expression personnelle et à la lecture intérieure et individuelle, la poésie devient progressivement un genre à vocation universelle.

Ce glissement de fonction du genre, cette ouverture de l'adresse et des réseaux de diffusion sont dus dans un premier temps à l'effervescence et à la vitalité des moyens de diffusions et des organes de pensée dans la société québécoise.

D'un point de vue thématique, on a pu également voir que la poésie devenait au cours des années 1960, un genre qui accordait plus d'importance à la revendication identitaire et à l'expression de cette communauté nouvellement identifiée, ressentie et nommée : la communauté québécoise.

Ainsi la Nuit concrétise et manifeste-t-elle cette projection de la poésie « sur la place publique », pour reprendre le titre d'une des poèmes de Gaston Miron, le premier qu'il ait lu lors ce 27 mars 1970. Désormais, le poète se doit d'agir pour la collectivité, de prendre en considération les préoccupations publiques pour ne pas enfermer le poème dans l'espace individuel et l'isolement de la lecture personnelle et intérieure.

Nous proposons donc d'analyser ce poème « Sur la place publique » qui résonne comme le programme en action de Gaston Miron : le poète reconnaît avoir changé, être passé d'un état à un autre dès lors qu'il a pris conscience de l'autre, des autres.

SUR LA PLACE PUBLIQUE
recours didactique

Mes camarades au long cours de ma jeunesse
si je fus le haut-lieu de mon poème, maintenant
je suis sur la place publique avec les miens
et mon poème a pris le mors obscur de nos combats

Longtemps je fus ce poète au visage conforme
qui frissonnait dans les parallèles de ses pensées
qui s'étiolait en rage dans la soie des désespoirs
et son cœur raillait¹⁶⁶ la crue des injustices

Or je vois¹⁶⁷ nos êtres en détresse dans le siècle
je vois notre infériorité et j'ai mal en chacun de nous
Maintenant¹⁶⁸ sur la place publique emplie de murmures¹⁶⁹
j'entends la bête tourner dans nos pas
j'entends surgir dans le grand inconscient résineux
les tourbillons des abattis de nos colères

Mon amour tu es là, fière dans ces jours
nous nous aimons d'une force égale à ce qui nous sépare
la rance odeur de métal et d'intérêts croulants
tu sais que je peux revenir et rester près de toi
ce n'est pas le sang, ni l'anarchie ou la guerre
et pourtant je lutte, je te le jure, je lutte
parce que je suis en danger de moi-même à toi
et tous deux le sommes de nous-mêmes aux autres

Les poètes de ce temps montent la garde du monde
car le péril est dans nos poutres, la confusion
une brunante dans nos profondeurs et nos surfaces
nos consciences sont éparpillées dans les débris
de nos miroirs, nos gestes des simulacres de libertés
je ne chante plus je pousse la pierre de mon corps

Aujourd'hui¹⁷⁰, je suis sur la place publique avec les miens
la poésie n'a pas à rougir de moi
j'ai su qu'une espérance soulevait ce monde jusqu'ici¹⁷¹

Le premier vers du poème annonce d'emblée la portée collective et engagée par l'évocation de l'autre sous une formule qui tient à la fois de la dimension fraternelle et

¹⁶⁶ Ici, le texte publié ajoute « de haut ».

¹⁶⁷ Dans les versions publiées de *L'homme rapaillé*, « Or je vois » a été remplacé par « Maintenant je sais ».

¹⁶⁸ Dans les versions publiées de *L'homme rapaillé*, « Maintenant » a été remplacé par « Aujourd'hui ».

¹⁶⁹ Ici, on note une différence avec le texte publié sur scène qui propose : « sur la place publique qui murmure ».

¹⁷⁰ Dans les versions publiées du poème, le « Aujourd'hui » ne figure pas.

¹⁷¹ Gaston Miron, « Sur la place publique » *L'homme rapaillé*, Montréal : Typo, 1996, p. 99-100.

politique : « Mes Camarades ». Le poète décrit d'abord le temps de la solitude qui fut le sien au début de sa vie « au long cours de ma jeunesse ». Le conditionnel du deuxième vers associé au temps passé vise à mettre en évidence le changement d'état introduit par l'adverbe se rapportant à une période de temps : « maintenant ». Cet adverbe dans le poème crée un effet de rupture avec ce temps d'avant et introduit le présent qui sera désormais dominant dans le poème. Le temps du passé associé à l'expression poétique du sujet personnel : « je fus le haut lieu de mon poème ». On peut interpréter cette image du « haut lieu » du poème comme la marque d'une survalorisation de son identité personnelle, celle d'une poésie individuelle, voire individualiste où le « je » était dominant. La deuxième strophe développe les conditions de cette dimension personnelle de sa poésie, introduite par un autre adverbe de temps renvoyant à la fois à la durée et au passé : « Longtemps ». La reprise du pronom relatif « qui » énonce plus encore les marques de cette poésie d'avant. Cette dernière est décrite comme étant associée au froid (« qui frissonnait »), marquée par un décalage de sa pensée (« les parallèles de ses pensées »), une poésie dont la force perdait alors en intensité (« s'étiolait ») malgré la violence de son énergie (« rage », qui peut être interprétée de façon péjorative : associée au verbe s'étioler, elle accentue le sentiment de vanité de l'entreprise poétique). La fin du vers propose une image surprenante et contradictoire qui associe les « désespoirs » à une certaine douceur : « la soie ». Cette association de l'expression du désespoir à une dimension luxueuse ou confortable sert la dénonciation d'une écriture qui fait preuve d'une certaine facilité, en associant des sentiments inconfortables à un tissu noble. De plus, l'effet de reprise des sons [s], [o], [a] et [r] accentue l'association faite entre les deux termes. Enfin, le dernier vers de cette deuxième strophe explicite le manque d'implication du poète (à travers la métonymie convoquant la partie essentielle de l'homme, le « cœur ») pour les problèmes de son temps (« raillait [...] les injustices ») tout en rappelant la force de ces derniers en les associant à la force naturelle de l'élément liquide « la crue ». La variante que l'on trouve dans les versions ultérieures du poème : « de haut » insiste plus encore sur la distance qui sépare le poète des problèmes de son temps et de sa société. La fin de la première strophe signale par le présent, le changement d'état du poète. « Je suis sur la place publique avec les miens ». Ce vers particulièrement à propos dans le cadre de la lecture publique lors de La Nuit de la poésie, proclame bien le changement de son attitude et rend plus concrète encore l'implication du poème pour la collectivité. Le verbe d'état, conjugué au présent et associé à l'adverbe « maintenant » vient renforcer le thème du poète dans la situation concrète de la lecture publique. Le dernier vers de cette première strophe introduit la dimension

politique en décrivant le « combat » qui est désormais celui de tous (par l'usage du pluriel et de l'article possessif de la première personne du pluriel « nos combats »).

Le « poème » introduit par le pronom possessif de la première personne (« mon poème ») s'éloigne du personnel pour rejoindre le collectif (« mon poème/ nos combats ») par l'évocation de la prise du « mors obscur ». Le « mors » renvoie au cheval, symbole du prolétariat qui peut rappeler le « joual » québécois. Associé à l'adjectif épithète « obscur » il acquiert une nouvelle dimension marquée par la difficulté et la complexité qui tranche avec le confort suggéré par la « soie » de la strophe suivante. Le « mors » renvoie également au manque de liberté du peuple, représenté par le cheval domestiqué.

La troisième strophe s'ouvre avec la conjonction de coordination « or » qui rappelle la dimension explicitement « didactique » du poème, annoncée par le sous-titre « recours didactique ». Elle induit un rapport d'opposition tout en confirmant la poursuite de l'idée de manière logique. La conjonction introduit une idée clairement énoncée, celle de la prise de conscience de la détresse du peuple : « je vois nos êtres en détresse dans le siècle ». Le « siècle » rappelle le contexte historique présent et fait allusion explicitement à la situation actuelle vécue par « nos êtres ». Le nom « êtres », au pluriel et introduit par un pronom personnel à la première personne peut être saisi dans une dimension polysémiques, renvoyant à la fois au sujet (aux individus) et au verbe (le fait d'être). L'effet de rime intérieure conduit à associer les « êtres » et la « détresse » puisque le mot « être » se trouve contenu dans le mot « détresse » et est repris par le mot « siècle » par le jeu sonore de l'écho. Associer par le jeu des sons les mots « êtres », « détresse », et « siècle » a pour effet de résumer l'idée défendue par le poète et martèle de manière concrète les mots importants du vers.

La reprise du verbe « voir » conjugué à la première personne du singulier au deuxième vers insiste sur la prise de conscience en explicitant le constat fait par le poète de « notre infériorité ». Il s'agit là d'un des grands thèmes de la poésie de Miron qui consiste à faire prendre conscience au peuple de l'inégalité dont il est victime dans la société canadienne. La deuxième partie du vers, reprend le son [e] avec la conjonction de coordination « et », et sépare le vers en deux octosyllabes, renforçant l'unité du vers et créant un effet d'insistance. Cette deuxième partie du vers présente, à travers une image saisissante et particulièrement touchante la douleur ressentie par le poète en la déclinant à « chacun de nous ». La douleur personnelle du poète : « j'ai mal », s'accorde alors avec la douleur de tout un chacun à travers cette formule magnifique : « j'ai mal en chacun de nous ». Cette façon dont le poète transmet sa peine à l'ensemble de la communauté (« nous ») sans pour autant évincer la dimension

individuelle « chacun de » est absolument remarquable et pourrait s'appliquer à toute l'œuvre de Miron qui cherche à parler à tous en convoquant une douleur personnelle mais partagée.

La quatrième strophe du poème renforce le changement de temps initié dans la strophe précédente par la reprise de l'adverbe temporel « Maintenant », qui renvoie à la fois au temps nouvellement expérimenté par le poète (par opposition à « Longtemps ») en même temps qu'au temps de l'énonciation du poème (« Maintenant »). Cette adéquation entre le temps de l'énonciation et celui de la lecture conforte la dimension actuelle et engagée du poème. La suite du vers confirme cette implication dans un présent qui peut être celui de la lecture par la seconde évocation de la « place publique ». La variante du vers dans ses versions publiées qui se présente ainsi : « sur la place publique qui murmure », ne change guère le sens du vers, sinon qu'elle donne vie à cette place publique dans la mesure où le verbe introduit par le relatif « qui », comme si l'action était perpétrée par la place publique. C'est sans doute pour donner à cette « Place publique » une plus forte intention que le poète a remplacé cette partie du vers, qui donnait un rôle plus passif et descriptif à la « place publique » dans sa version première.

Cette quatrième strophe annonce d'entrée de jeu la dimension sonore dans la thématique du poème. Par l'évocation des « murmures », le poème opère un crescendo qui propose une montée du bruit qui s'amplifie à mesure. La répétition du verbe entendre aux deuxième et troisième vers du poème confirme la prédominance de l'ouïe comme mode de perception privilégié de l'être québécois. La « bête » évoquée au deuxième vers rappelle le cheval suggéré par le « mors » du dernier vers de la première strophe. La contradiction entre le mouvement giratoire de cette « bête » qui tourne et l'évocation des « pas » suggère que la marche est stérile, ou piétine, en opérant un retour sur elle-même. Cette thématique de la marche empêchée alliée à la perte de repères qui conduit à l'errance est très présente dans l'ensemble de l'œuvre et constitue l'une des images utilisées par Gaston Miron pour décrire la confusion qui caractérise l'avancée du peuple vers son indépendance. Le troisième et quatrième vers de la strophe reprennent le mouvement giratoire par la suggestion de l'arbre et l'évocation des « tourbillons ». Le verbe « surgir » associé au verbe entendre crée un effet sonore fort qui laisse entendre un autre verbe : « rugir », que l'évocation de la « bête » permet de suggérer. Le son est particulièrement important dans cette strophe comme le confirme la répétition des sons [ã] dans les mots « entends », « dans », « grand » et « inconscient ». Le « grand inconscient résineux » constitue une image saisissante qui évoque de manière explicite un trait typiquement québécois par la suggestion de l'arbre et de sa résine. On peut y

avoir ici une allusion implicite à l'arbre symbole du Canada, dont on prend la sève pour faire du sirop : l'érable. La dimension très québécoise de l'image se trouve renforcée par l'usage d'un nom propre à la variété québécoise de la langue française : les abatis, et qui font référence aux coups de hache (une fois encore, il s'agit de convoquer une dimension sonore de l'image). La « colère » du peuple, mise au pluriel et introduite par le pronom possessif de la première personne du pluriel fait écho de manière amplifiée au murmure et entre dans un réseau complexe de sens et de son avec la dimension sourde de la sève évoquée au vers précédent.

Au centre du poème, semblant détoner avec le reste des propos du poète, l'évocation de l'amour (« Mon amour ») donne alors à l'ensemble une orientation nouvelle. L'amour est omniprésent dans l'œuvre de Miron et l'évocation de la femme aimée est souvent associée à la revendication du pays et de l'identité. Cette apparente digression sert en fait à rendre plus explicite encore les conditions de la lutte qui est celle du poète. Le genre de l'adjectif qui suit l'évocation de l'être aimé confirme que l'adresse concerne une figure féminine. Cependant, cet amour peut également être associé au pays comme le confirme l'évocation de la violence par les termes « sang », « anarchie » et « guerre », auxquels la « rance odeur de métal » ou les « intérêts croulants ». Ainsi l'adresse associée à la lutte induit un rapport complexe du poète à l'autre et donc à l'identité. Justement évoquée, la peur du poète de se perdre en l'autre par le « danger » qui oriente l'être du poète. « Parce que je suis en danger de moi-même à toi /et tous deux le sommes de nous-mêmes aux autres ». L'amour est ici évoqué comme une possible perte de soi, une probable séparation qui engage pleinement l'existence : « nous nous aimons d'une force égale à ce qui nous sépare ». L'introduction de la lutte, répétée deux fois et reprise par les sons [l], [y] et [t] et [ə] dans le groupement de mots « je te le jure » renforce le lien que le poète établit entre l'amour et le combat. Le choix du terme « lutte » révèle ainsi toute sa polysémie, étant tantôt associé au combat du poète et au duel que représente la relation amoureuse.

La sixième strophe évoque de manière explicite le rapport qu'il établit entre le monde et la poésie et la nécessité pour les « poètes » de conduire à une certaine vigilance (le terme est courant dans la poésie de Gaston Miron et plus particulièrement lorsqu'il s'attaque à la question de la langue. Cette vigilance souhaitée par le poète précède l'évocation d'un thème essentiel de sa poésie : l'aliénation. Les poètes sont présentés comme étant le rempart possible à l'aliénation culturelle dont sont victimes les Québécois. L'évocation de cette aliénation est annoncée au deuxième vers de cette sixième strophe de façon très didactique comme le

confirme l'usage de la conjonction de coordination : « car ». La suite du vers « le péril est dans nos poutres » fait écho à l'image de l'arbre et du « grand inconscient résineux » en filant la métaphore du bois. La notion d'architecture sous-entendue par le mot « poutre » laisse entendre l'idée d'une structure qui appelle un lien avec l'élément bois et la maison (évoquée souvent pas le poète dans ses autres poèmes : « me voici en moi comme dans une maison / qui s'est faite en son absence¹⁷² ») qui n'est pas sans rappeler la cabane de bois qui a donné son nom au pays (Canada) ou encore, si on la rapproche des textes de Miron sur la langue, à la langue française qui se présente comme une construction faite par les hommes. Ici, il est intéressant d'observer la construction syntaxique surprenante qui isole le mot « confusion » sans qu'il soit évident de le rattacher à la phrase contenue dans le vers suivant. La virgule qui marque une pause dans la structure de la phrase est mise en valeur à la lecture qui confirme cet isolement du mot. L'isolement a pour effet de le mettre en valeur et cette « confusion » est précisément ce que Miron dénonce lorsqu'il s'attache à décrire les conditions de l'aliénation culturelle des Québécois. La « brunante », terme courant de la langue québécoise qui pourrait se traduire par « le crépuscule » renvoie à la fois à l'obscurité du « mors » du quatrième vers de la première strophe tout en offrant une description très québécoise d'un phénomène naturel. Cette « brunante » agit à la fois sur les « profondeurs » et les « surfaces », indiquant ainsi son insidieuse omniprésence. De plus, elle décrit un état d'entre deux (jour et nuit) et s'accorde pleinement avec l'idée de la « confusion ». On retrouve également la notion d'éparpillement, au centre même de l'œuvre de Miron (*L'Homme rapaillé, Poèmes épars*), ici associée à « nos consciences ». La perte de repère, employée dans de nombreux poèmes de Gaston Miron prend ici une dimension particulièrement déroutante et synonyme de fausseté. Ces consciences sont « éparpillées dans les débris de nos miroirs », ce qui donne à la fois l'impression de reflet (qui accentue la fausseté des consciences et renvoie aux « surfaces » du troisième vers de la strophe) et celle d'une destruction voire d'une déstructuration. Enfin, les « gestes » ne sont plus que « simulacres » et complètent la fausseté des « consciences » en les associant aux actes (« gestes » par opposition à « consciences »). Le poète clôt le poème en évoquant l'absence de son chant, que l'on peut interpréter comme étant la conséquence de l'aliénation qu'il vient de décrire. Le poète « ne chante plus », ainsi il déclare : « je pousse la pierre de mon corps ». La poésie ne peut plus lui permettre d'exprimer son être et il ne peut se livrer au lyrisme propre au genre poétique. Il se résout alors à produire son poème comme on pousse une pierre, signe d'un exercice difficile et laborieux. Miron indique de cette façon que

¹⁷² Gaston Miron, poème liminaire de *L'homme rapaillé*, op. cit. p. 19.

la poésie ne peut être ce qu'elle a été avant du fait de la condition aliénée du peuple québécois. La reprise du vers « je suis sur la place publique avec les miens » confirme sa volonté de réaffirmer la justification de sa présence sur scène (la place publique) et ce malgré l'empêchement qu'il dénonce.

De plus, l'adverbe « Aujourd'hui » qui se trouve dans la version déclamée replace l'inscription du temps du poème dans celui de lecture. La place de la poésie au sein de l'espace public et la nécessité d'une certaine forme d'humilité face au genre du fait de la situation de la société québécoise, sont confirmées dans ce vers magnifique que le poète scande avec une intonation particulière lors de sa lecture : « la poésie n'a pas à rougir de moi ». Il conclut en proposant un appel à l'espoir et en décrivant cet espoir comme susceptible de renverser le monde : « j'ai su qu'une espérance soulevait ce monde jusqu'ici ». Le soulèvement ici évoqué comme possible et il en souligne la force en évoquant le parcours établi par cette espérance « jusqu'ici ». L'usage soudain du passé composé « j'ai su » et d'un imparfait à valeur générale « soulevait » donnent au vers une dimension temporelle nouvelle, inscrivant les propos du poète dans une continuité temporelle qui a pour effet de renforcer leur portée historique.

Ainsi le poème de Miron proclame de façon exemplaire le passage d'une entreprise individuelle et personnelle, souvent à l'œuvre dans la poésie d'avant les années 1950, à une poésie qui désormais, prend en compte cette douleur collective. Les images choisies par le poète illustrent cette prise en considération de la collectivité sans pour autant nier la portée complexe de ce rapport à l'autre. Cependant, la prise en considération de l'autre ne peut se faire que par le sujet lui-même. Cette délicate articulation des sentiments du poète et de ceux de l'ensemble de la communauté, est relativement complexe chez Miron et ne passe pas par une négation du sujet comme le rappelle ce vers où le sentiment d'infériorité et la douleur ressentie par le poète s'étend du sujet à tout un chacun : « j'ai mal en chacun de nous ».

Interpeler le monde

Lors de la première lecture présentée dans le film, Raoul Duguay propose une introduction qui se présente comme un véritable appel à la communauté : « allo... Toutlmonde ». Dans *Les archives de l'âme*, le poète revient sur cette apostrophe en rappelant à quel point elle résume à elle seule tout l'esprit de l'époque et celui de nombreux poètes : il s'agissait d'interpeler tout le monde, de s'adresser à tous, et de proposer une nouvelle façon d'appeler l'attention des spectateurs. La suite du poème de Duguay confirme cette nécessité d'appeler tout un chacun à participer. L'expression « toutlmonde » revient régulièrement dans

le poème et la portée néologique qui permet de coller les mots entre eux pour en faire un seul traduit bien cette recherche d'unité. Duguay fait également référence à la fonction parlante du silence « si tout le monde se tait, tout le monde parle, si tout le monde parle, tout le monde écoute », il incite ainsi à l'expression en invitant tout un chacun à participer au spectacle sur le mode injonctif (« que tout le monde »... « que soit »... « que puisse »). Comme il le dit de façon très explicite, il souhaite : « que tout le monde soit poète ».

Le poème de Duguay se clôt d'ailleurs sur un appel au silence « pour tous ceux qui sont poètes et qu'on ne peut pas entendre », signalant de cette façon que chaque membre du public prend part de manière active au spectacle. Cette importance de la collectivité face à la création poétique est une idée très ancienne, tant chez Lautréamont que chez les Surréalistes français ou chez Éluard par la suite. Ce qui est remarquable, c'est bien évidemment la marche vers la réalisation concrète du mot d'ordre selon lequel : « La poésie doit être faite par tous et non par un ¹⁷³ ». Le sujet est bien au cœur des poèmes de la Nuit et constitue un des enjeux explicites du spectacle. L'appel de Duguay à l'esprit créateur de tout un chacun, vise à replacer le sujet au centre de la poésie. Lorsque l'on analyse les occurrences du sujet dans les poèmes de la Nuit, on se rend compte qu'ils sont nombreux à convoquer le « nous » et que la place du sujet dans le poème constitue un enjeu important.

b) Expression et occurrences du sujet

Ainsi se définit l'expression du sujet dans le cadre de la lecture de poésie. Le sujet-poète confronté au sujet-spectateur convoque alors un rapport direct et suppose une adresse spécifique. Cette caractéristique singulière de l'adresse implique une prise en considération de l'autre, des autres. Dans le contexte très particulier de la (re)-découverte de la collectivité et dans le processus d'affirmation identitaire, l'évocation du sujet collectif par le biais du « nous » constitue une marque forte révélatrice de cette préoccupation des poètes pour l'ensemble de la société.

En analysant les différentes occurrences des pronoms personnels dans les poèmes de la Nuit, on constate que ces derniers ont non seulement une importance prépondérante, mais encore qu'ils induisent un rapport de lutte et d'affirmation révélant une certaine tension entre le sujet et son environnement. Que le sujet exprime une recherche de sa légitimité, qu'il soit

¹⁷³ Isidore Ducasse, Comte de Lautréamont, « Poésies II », dans *Œuvres complètes*, Paris : Guy Lévis Mano, 1938, p. 327.

soumis à une contrainte extérieure, qu'il glisse progressivement du « je » au « nous », qu'il s'efface au profit d'une expression à tournure impersonnelle ou qu'il ne s'exprime que par la première personne du pluriel, il reste lié de manière intrinsèque à une affirmation singulière de l'identité.

La légitimité du sujet remise en cause

La question de la légitimité du sujet est à mettre en relation d'une part avec la fonction du poète dans la société et d'autre part avec la recherche de l'expression de l'identité. De nombreux poètes de la Nuit interrogent leur statut de poète et vont jusqu'à remettre en question leur légitimité en tant que poètes. C'est le cas, on l'a vu, de Miron dont le poème « Sur la place publique » remet en question le statut de poète qui était le sien avant la prise de conscience de « notre infériorité ».

Le poème de Jean-Guy Pilon, « L'exigence du pays » s'ouvre précisément sur une formulation explicite des doutes du poète quant à sa légitimité face à l'expression du pays : « Qui suis-je pour... ». Cette apparente modestie traduit en fait une question beaucoup plus profonde qui a trait à la fonction du poète dans sa société. Dans ce poème, l'auteur fait l'aveu d'une incapacité du sujet à véritablement traduire le réel. À l'inverse, le poème de Gatien Lapointe « Le printemps du Québec », laisse entrevoir un sujet qui s'impose face au réel. Face au doute du printemps, le « je » se révèle comme une force qui cherche à contredire ou du moins à avoir un impact sur le réel. Le poème s'ouvre sur une interrogation qui met en doute la réalité du printemps : « Est-ce que c'est le printemps ? » Mais très vite, le « je » s'impose pour avoir un impact sur la saison :

Pourtant, je le dis, je l'affirme
Pour y croire plus, pour qu'il devienne vrai
Je l'affirme pour l'obliger à devenir vrai

Ainsi, le sujet peut-il avoir une influence sur le réel grâce à la parole ou du moins, permet-elle de lutter contre le doute et se propose comme une façon de le nier ou de le combattre. Le phénomène de répétition en plus de signaler une insistance du sujet face au réel accentue l'influence de la parole du sujet sur cette réalité.

Le poème de Suzanne Paradis s'ouvre sur trois vers qui n'ont pas été intégrés à la version publiée. Ces trois vers interrogent précisément le sujet dans la perspective d'une interrogation. La poétesse s'interroge ainsi d'entrée de jeu sur ces instances personnelles que sont le « je », le « nous » et les autres : « Qui es toi ? qui est moi ? et le nom de ce peuple ? » La présence de ces vers dans la seule version lue du poème nous informe de l'importance du

contexte spécifique induit par le spectacle de poésie. Sans pour autant vouloir affirmer qu'il s'agit là d'un élément essentiel du poème, nous voyons dans cette adaptation au contexte de la Nuit un indice qui traduit traduit chez la poétesse le souci de poser la question de l'identité.

Sur un autre registre, Raoul Duguay ouvre sa lecture en se rebaptisant : « Mesdames et Messieurs, ce soir devant vous, publiquement, je me rebaptise : « Luoar Raoul Duguay Yaugud ».

Le sujet soumis

De nombreux poèmes de la Nuit présentent le sujet comme soumis à une force extérieure. Les poètes tentent par ce procédé de suggérer l'oppression dont est victime la communauté francophone dans l'espace canadien et de dénoncer l'infériorité maintes fois constatée. Le texte de Roland Giguère, « La main du bourreau » lu par Pauline Julien en est une expression marquante. Dans ce poème, le sujet assumé par la première personne du pluriel se trouve oppressé par cette force extérieure représentée par cette « grande main qui pèse sur nous » :

Grande main qui pèse sur nous
grande main qui nous aplatit contre terre
grande main qui nous brise les ailes
grande main de plomb chaud
grande main de fer rouge

grands ongles qui nous scient les os [...]
grands ongles qui nous cousent les lèvres

La dimension impersonnelle de la figure oppressive qui présente la main, simple partie du corps du bourreau (et non pas le bourreau lui-même) accentue l'impression donnée par le poème d'une force extérieure anonyme contre laquelle tente de lutter le « nous ». La répétition du groupe de mots à valeur substantive « grande main » exprime ainsi de manière tangiblement perceptible, l'omniprésence et la récurrence de cette force extérieure. Associée à l'adjectif épithète « grande », la main prend des proportions démesurées et traduit la force de cette puissance contraignante. Le poids (« qui pèse »), la force (« qui nous aplatit contre terre »), de cette main qui coupe (« brise les ailes »), qui brûle (« plomb chaud », « fer rouge ») et qui blesse (« brise les ailes », « scie les os », « ouvre les yeux ») sont alors convoqués pour servir la dénonciation de l'oppression en même temps qu'elle en exprime toute la violence.

Le texte dit par Raymond Lévesque, « La vis » traduit le même phénomène d'une force extérieure imposée par un autre, vécu comme oppressant :

Quand ils nous l'auront vissée,

cette maudite vis que l'on a dans la tête
et qui fait qu'il y a des zélés, des maudits zélés,
des foremans, des sous-chefs,
qui se prennent pour le boss
et qui écoeurent les autres,
pour une petite paye.

Ici, le sujet « nous » se trouve soumis à une entité extérieure assumée par le pronom de la troisième personne du pluriel : « ils ». La vis prise dans sa dimension symbolique devient alors le moyen utilisé par « ils » pour contraindre le « nous ». Comme dans le poème de Giguère, la répétition du vers « quand ils nous l'auront vissé cette maudite vis que l'on a dans la tête » crée un effet de redondance visant à illustrer la persistance de cette oppression. L'objet de la vis exprime en effet à la fois la constance de la force extérieure et la progressive intrusion de cette force dans les mentalités des sujets (ici représentées par « la tête »). À la différence du poème de Giguère, il est intéressant de noter que cette vis, bien qu'elle soit le moyen d'oppression utilisé par l'autre pour soumettre le « nous », est évoquée comme déjà présente chez les sujets : « la vis que l'on a dans la tête ». Cette petite nuance est intéressante dans la mesure où elle révèle que le sujet présente une propension à l'oppression et qu'il intériorise les instruments de sa soumission. On retrouve cette idée chez un certain nombre de poètes et notamment ceux qui dénoncent l'aliénation linguistique, que ce sont les sujets eux-mêmes qui se trouvent responsables de l'oppression qu'ils subissent ou du moins qu'ils y concourent inconsciemment¹⁷⁴.

Le sujet extérieur

Autre mode d'expression du sujet qui vise à traduire la dépossession de soi, l'effacement du sujet dans le poème est un signe de cette complexe affirmation de soi dans le contexte de la dénonciation de l'infériorité de la collectivité québécoise.

Le poème de Paul Chamberland est intéressant dans le sens où le sujet du poème se présente comme extérieur. Il s'affirme dans un premier temps comme un simple témoin de la situation sociale des Québécois : « je dis ce que je vois ». Cette façon de replacer le témoin ici et maintenant, a pour effet d'actualiser le constat fait par le poète sur sa société. Dans la suite du poème, le « je » devient un « nous » et la révolte du poète s'ouvre sur la collectivité : « il est temps de réagir contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement. » Ce « nous » est donc celui de tout un peuple, le « peuple des enfants », le public de la Nuit ne s'y trompe pas et saisit immédiatement l'allusion. Dans le début du poème, lorsqu'il s'adresse à un

¹⁷⁴ Gaston Miron lui-même énonce l'idée d'une prise de conscience tardive et évoque la figure de Monsieur Jourdain pour décrire l'inconscience de son aliénation.

« tu », cette adresse reste ouverte et largement philosophique comme en témoigne le choix du terme « bête humaine ». Le « Je » reste dominant dans les vers suivants qui commencent le plus souvent par « je dis que ». Cette façon d'affirmer, évoquant par la simplicité de la formule, la volonté de parler directement au public sert l'expression d'une certaine naïveté, du moins d'une distance relative avec les faits observés. Si le poète doit avoir un rôle spécifique dans la société, il est selon Paul Chamberland, celui du témoin qui rend compte d'une situation. Il est intéressant de constater que le passage au « nous » se fait en relation avec l'évocation de l'histoire et de la « mémoire ». Enfin, ce témoignage du poète s'étend donc à toute la communauté et ce n'est plus le simple « je » qui est convoqué comme témoin, mais bien le peuple en son entier comme l'illustre ce vers : « Nous portons en nous le témoignage de la vie humiliée et pillée ». Le poète invite donc chaque sujet à prendre conscience de cette humiliation et à témoigner à son tour : « nous témoignerons de la vie contre toutes les forces de mort ». La notion de témoignage est donc essentielle dans ce poème et glisse progressivement du sujet à la collectivité.

On retrouve cette notion de distance chez plusieurs poètes de la Nuit. Dans les premiers vers de sa lecture, Péloquin affirme : « ce soir, je suis un à côté ».

Autre phénomène lié à un certain effacement du sujet, le recours à des formes impersonnelles dans les instances énonciatives. Ainsi, le poème de Gérald Godin se présente comme l'indique son titre, sous la forme d'une « énumération ». Ce procédé permet ainsi au poète d'établir une liste sans avoir à convoquer le sujet de manière directe. Cette forme de renoncement à l'expression de soi est confirmée à la fin du poème lorsqu'apparaît le pronom personnel visant à exprimer la collectivité : « on ». Le pronom personnel « on » a de fait une valeur impersonnelle bien qu'il puisse être associé au « nous » dans le contexte du poème. L'expression amoindrie du sujet à laquelle s'ajoute la pratique à tournure impersonnelle de l'énumération confère au poème une certaine distance que l'on peut rapprocher des poèmes convoquant un sujet-témoin.

Le sujet philosophique

La distance que nous avons observée chez de nombreux poètes est également prise en charge par une autre conception du sujet, celle qui convoque une portée plus philosophique. Dans le poème de Chamberland, l'expression « bête humaine » ouvre le référent assumé par le « tu » et donne ainsi au destinataire de l'adresse une portée plus large. C'est également le cas dans la chanson de Georges Dor, « Un homme libre ». La présentation impersonnelle à valeur philosophique ou humaniste de l'homme accorde au sujet mis en scène dans le poème

une valeur générale qui lui confère une portée d'ordre philosophique. Cette valeur généraliste du sujet est renforcée par la récurrence de l'expression convoquant l'ensemble de la collectivité « tout homme ».

L'observation des différentes instances du sujet dans les poèmes de la Nuit révèle ainsi la complexité de l'expression de soi dans le contexte de la lecture publique. Nous avons ainsi tenté de relever certaines des particularités de l'évocation du sujet chez ces poètes pour qui l'affirmation de l'identité prend un sens nouveau et exacerbé dans le contexte de cette période d'émancipation identitaire. L'affirmation de l'identité ne saurait donc se réduire à la simple évocation de la collectivité ou à la revendication d'un sujet collectif assumé par le « nous ». On constate en effet que la seule expression de soi dans le cadre du poème engage de complexes considérations sur la place du sujet face aux autres, sur la légitimité du sujet qui se décide à prendre la parole face à sa communauté et qu'il permet d'exprimer une forme d'oppression extérieure lorsque celle-ci le contraint ou l'empêche d'être.

c) Du « je » au « nous »

On a coutume de lire dans la un grand nombre d'anthologies littéraires et de manuels d'histoire de la culture québécoise, que la période qui va de la fin des années 1950 au début des années 1970 est caractérisée par le passage du « je » au « nous » dans la plupart des œuvres de poésie et que cette prise en considération de la collectivité est un des traits marquants du genre poétique au Québec. Sans pour autant remettre en cause cette affirmation, nous avons vu à quel point la question de l'expression de soi constitue un enjeu délicat et que si le collectif revient au centre des préoccupations poétiques, cela ne se fait pas sans une complexe interrogation sur la fonction du sujet ou sur sa légitimité. En d'autres termes, si la poésie des années 1960 et 1970 réaffirme une portée collective de la création, elle ne substitue pas de manière irrévocable le « nous » au « je ». L'expression du « nous » dans le contexte de la revendication identitaire se fait donc à partir d'une expression de soi. Le « nous » ne peut émerger sans une meilleure acceptation de soi et doit précisément naître de cette recherche propre au sujet. Nous proposons ainsi d'observer de quelle manière s'opère ce passage du « je » au « nous » dans un certain nombre des poèmes de la Nuit.

Parmi les poèmes de Nuit de la poésie, il en est deux qui ne présentent aucune occurrence du « je » et convoquent uniquement le « nous » : « Allo police » de Denis Vanier et « Speak White » de Michèle Lalonde. Cependant, la raison pour laquelle le « je » s'efface

au profit du seul « nous » n'est pas imputable à la seule volonté des poètes, à une contrainte qui serait de l'ordre de l'esthétique, mais plutôt au registre des textes qui se proposent comme de véritables manifestes et appellent ainsi une réception sensiblement différente des autres poèmes. Parce que précisément ces textes font figure d'exception parmi les poèmes de la Nuit, ils ne sauraient à eux seuls résumer toute la tendance poétique des années 1970. La tournure impersonnelle et la dimension collective qu'ils adoptent sont à mettre en relation avec un certain refus de formes poétiques traditionnelles ou conventionnelles et doivent être analysées comme un moyen de rompre avec des modèles établis de l'écriture du poème. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces textes dans un chapitre ultérieur.

La perspective qui est la nôtre face à l'analyse des poèmes de la Nuit au regard de la question du passage du « je » au « nous », est d'interroger ce passage comme le glissement de l'un à l'autre et non comme une substitution radicale. Nous avons vu, avec le poème de Gaston Miron « Sur la place publique », la façon dont le poète dénonçait l'état individualiste qui était le sien avant de prendre conscience de la situation de son peuple. Nous avons également analysé la manière dont ce poème mettait en scène l'entrée du poète sur la place publique et la prise en considération progressive des préoccupations de son peuple. C'est précisément sur cette expression d'un changement d'état du poète que nous nous appuyons pour relativiser cette omniprésence du « nous » au détriment du « je ». Lorsque le poète décrit cet état ancien qui était le sien, il ne fait pas que dénoncer son égoïsme afin de souligner ce qui caractérise son engagement actuel. C'est bien à partir de cette individualité qu'il induit le mouvement de l'ouverture et le poème se présente précisément comme le passage du « je » au « nous », sans nier pour autant la portée individuelle et personnelle de son identité. En d'autres termes, c'est parce qu'il part de soi pour aller vers l'autre que le poème de Miron opère le glissement et l'expression de l'autre, la prise en compte de la collectivité passe par une réaffirmation de soi. Une fois encore nous revenons sur ce vers magnifique du poème « Sur la place publique » pour expliquer la façon dont cette prise en considération de la collectivité passe par un sentiment personnel du poète :

Maintenant je vois nos êtres en détresse dans ce siècle
je vois notre infériorité et j'ai mal en chacun de nous¹⁷⁵

Outre le fait que le poète réaffirme la prégnance de l'instant, il en vient, tout comme les poètes convoquant le sujet-témoin, au constat d'une situation. Cette notion de témoignage est importante dans la mesure où elle est une condition nécessaire à la prise de conscience qui

¹⁷⁵ Gaston Miron « Sur la place publique », *L'homme rapaillé*, *op. cit.* p. 99-100.

conduit à l'expression de la collectivité. Lorsque le poète affirme « j'ai mal en chacun de nous », il ne nie pas son individualité, mais réaffirme au contraire l'importance des sentiments personnels en faisant de ces derniers une forme de médiateur de la douleur collective. Ainsi la prise de conscience repose-t-elle avant tout sur une perception personnelle de la douleur et on voit bien ici qu'il ne s'agit pas de remplacer le « je » par le « nous », mais qu'au contraire, c'est précisément cette interrogation personnelle sur sa douleur de poète qui le conduit à prendre en considération l'ensemble de sa communauté. En d'autres termes, le poète serait dans l'incapacité de sentir la douleur de son peuple s'il ne la ressentait pas lui aussi de manière intime. Outre la beauté du vers qui pourrait à lui seul résumer toute la complexité de l'expression de la collectivité dans l'écriture poétique, Miron concrétise ici la singulière articulation qui unit le sujet personnel au sujet collectif.

Le sujet et la prise de conscience

Si l'articulation entre le « je » et le « nous » ne saurait se résumer au simple passage de l'un à l'autre, c'est bien parce que c'est avant tout par le sujet que se fait la prise de conscience. Il s'agit d'un motif récurrent dans la Nuit comme en témoignent les nombreuses références au savoir et à la connaissance. La prise de conscience de la collectivité ne peut passer que par une interrogation personnelle. Les poètes qui dénoncent les travers de leur société ont dû, dans un premier temps, en prendre conscience avant de le communiquer à leurs contemporains. Comme on vient de le voir avec Miron, c'est avant tout d'un constat personnel qui naît la dénonciation collective. La récurrence des verbes exprimant le constat et l'observation « je vois » traduit l'importance du témoignage et d'une prise de conscience nécessairement personnelle, qui préfigure la dénonciation dans une logique première de communication.

Le poème de Paul Chamberland est particulièrement révélateur de cette passation des savoirs. Si le poète se présente d'entrée de jeu comme un témoin, il tente de faire prendre conscience de la situation à son auditoire en usant de formules injonctives conjuguées à la deuxième personne du pluriel : « ouvrez les yeux et choisissez / regardez autour de vous/ voyez [...] ». Ainsi, de l'observation personnelle, à la prise de conscience, le poète livre alors son point de vue, invitant son auditoire à observer à son tour, à prendre conscience pour finalement réagir : « Il est temps de réagir contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement ». Si la tournure impersonnelle de ce vers ne semble pas convoquer directement la question du sujet, elle met pourtant en lumière l'expression de pronom

personnel pluriel et repose précisément sur ces constats individuels faits par le poète et transmis à l'auditoire.

Dans le même registre, un vers de Miron dans le poème « Monologues de l'aliénation délirante » exprime ce même passage d'un désir personnel qui conduit à l'expression d'un savoir ou d'une vérité : « je veux que les hommes sachent que nous savons ». Le vers présente ainsi deux entités personnelles « je » (dont le verbe modalisateur vient renforcer la valeur) et « nous » à chacune de ses extrémités et entoure la présentation de l'humanité dans une acception générique : « les hommes ». Ainsi se révèle une fois encore cette délicate articulation d'une prise de conscience personnelle à celle de l'auditoire spécifique de la Nuit, pour enfin concerner l'humanité dans son ensemble.

Polysémie des adresses : quel destinataire ? Le sujet pluriel

Comme se le demande Suzanne Paradis dès les premiers vers de son poème, « qui est toi ? qui est moi ? et le nom de ce peuple ? »

Relativement nombreux dans la plupart des poèmes de la Nuit, les pronoms personnels au pluriel nous amènent à nous poser une question essentielle : à qui font-ils référence ?

Dans le poème « Speak White » de Michèle Lalonde, les occurrences des pronoms personnels sont toutes au pluriel mais posent la question de leurs référents réels. S'adressant à un « vous », souvent sur le mode impératif, elle y oppose le « nous » de manière récurrente créant dans le poème une tension perceptible entre ces différentes instances. Intrinsèquement liés dans le poème et souvent associés dans un même vers, le « nous » et le « vous » s'opposent donc en créant une dynamique dans le poème. Cependant, force est de constater que les personnes réelles représentées par ces instances ne sont pas toujours explicites et que l'auteure joue consciemment sur cette confusion des identités. En définitive, c'est bien parce qu'il s'agit de se poser la question de savoir qui est ce « nous » et qui est ce « vous » que le poème joue ainsi sur la confusion des identités. Il n'en reste pas moins que la portée générale de ce « vous » sous-entend le plus souvent la communauté anglophone, bien qu'il soit parfois difficile d'en préciser le contenu.

Le « nous » dans le contexte très précis du spectacle de poésie acquiert une valeur symbolique forte et une expression concrète qui permet le phénomène d'identification. La question de l'auditoire se pose alors de manière accrue et l'efficacité du poème repose en partie sur cette implication du public. Parce qu'il réactualise et précise le contenu du « nous » dans le contexte très singulier (et unique) de la lecture publique, le poème implique une forte

implication de l'auditoire. Le poème de Lalonde est donc celui du « nous » par excellence et la dénonciation de la situation sociale à l'œuvre dans le poème prend alors une signification concrète forte qui donne au poème sa valeur politique.

Cependant, la force du poème réside dans sa capacité à ouvrir cette première personne du pluriel à d'autres individus que ceux qui appartiennent à la communauté québécoise francophone. La fin du poème confirme d'ailleurs cette polysémie du « nous » : « nous ne sommes pas seuls ». Le poème qui se clôt sur l'évocation de tous les peuples opprimés donne ainsi à cette première personne du pluriel une dimension plus large et invoque une efficace prise en considération de l'autre dans toute sa diversité.

La question du sujet se pose ainsi de manière très aigüe dans le cadre particulier du spectacle de poésie et acquiert une valeur spécifique du fait de la situation induite par la lecture publique.

2. Les langues de la Nuit : conflits linguistiques

Quelle est la place de la langue québécoise dans la Nuit de la poésie ? Nous avons vu que cette période de l'histoire littéraire accordait une place privilégiée à la question de la langue. Le joual constituait à l'époque un état de langue à la fois dénoncé comme signe d'une infériorité sociale et culturelle, mais aussi encensé comme mode privilégié de l'expression populaire et comme signe de la spécificité de la culture et de la littérature québécoise. Qu'en est-il de cette problématique essentielle de la langue dans la Nuit de la poésie ? Nous tenterons, au cours de ce chapitre consacré à la langue, de voir si l'oralité à l'œuvre dans la Nuit peut avoir une influence sur la langue elle-même et si la lecture de poésie permet l'expression d'autres modes de langage que ceux qui ont cours dans les versions écrites des œuvres.

a) Langue et poésie : quelle spécificité du genre face à la langue ?

Comme on l'a relevé dans la première partie, à bien des égards, la poésie est un genre qui se situe entre le récit et le théâtre en ce qui concerne cette question de la hiérarchie des instances énonciatives. Parce qu'elle tient compte des propriétés phoniques de la langue en même temps qu'elle doit composer avec le matériau écrit, la poésie jouit donc d'un statut intermédiaire et amène le lecteur à envisager la langue sous un autre angle. La poésie ne propose pas du discours à proprement parler comme c'est le cas pour le genre théâtral. Elle est au cœur d'un paradoxe qui tient à la fois aux conditions de sa production et de sa réception. Genre de l'écrit, tenant compte des propriétés sonores et phoniques, elle est lue de la même manière qu'un récit dans le cadre d'une lecture personnelle et intérieure, mais elle est également amenée à être lue à haute voix. Les propriétés typographiques de la poésie révèlent cette portée à la fois écrite et sonore comme en témoigne la disposition du poème sur la page.

Dans le cadre de la lecture et du spectacle de poésie, ces questions propres au genre se révèlent de manière inédite (ou plutôt « inouïe ») et engagent une double posture, qui révèle à la fois la dimension écrite et orale de la langue.

La poésie lyrique traditionnelle, à l'inverse du récit, ne suppose pas de hiérarchie entre les différents niveaux de langue. Les instances énonciatives se trouvent plus aisément confondues dans le cadre du poème. Si le récit distingue très généralement un narrateur et des

personnages, si le théâtre met en scène des personnages, la poésie quant à elle a pour effet de confondre et réunir les différentes voix en une seule et il n'est pas rare que l'on impute la voix poétique à celle du poète. Le poète est à la fois l'auteur, le narrateur et parfois même le personnage de son poème. Le poème peut également présenter certaines nuances, des jeux d'opposition entre les niveaux de langue et même mettre en scène une sorte de personnage. Il est contraint au regard de ses propriétés génériques d'assumer toutes ces instances en même temps. La question de l'implication personnelle du poète dans le cadre de la lecture (ou l'auteur devient donc également interprète) suppose donc un rapport singulier à l'objet littéraire et conditionne de manière inédite sa réception.

Dans le contexte d'effervescence identitaire, culturelle et littéraire des années 1970 où la plupart des entreprises littéraires sont vouées à mettre en avant la spécificité de la culture québécoise par le biais de la langue québécoise et des thèmes nationaux, la poésie se révèle donc comme un véhicule privilégié de cette revendication identitaire.

Pour les raisons génériques liées à la hiérarchie des niveaux de langue que nous avons évoquées plus haut, la poésie apparaît comme le genre le plus apte à proposer une réconciliation entre langue littéraire et langue populaire. Il s'agit là d'un enjeu de taille à cette période de l'histoire littéraire. Les auteurs sont donc face à une alternative : soit il leur faut user d'une langue calquée sur la norme « internationale » soit recourir à un état de langue conforme aux usages les plus largement compréhensibles par la majorité des francophones du Québec. Or la parole poétique apparaît comme un moyen d'échapper – en partie tout au moins – à cette alternative.

Le choix de la langue engage précisément la question de la représentation de la culture québécoise à travers la littérature et celle du choix du ou des destinataires de l'œuvre. Si la langue (ou parlure) québécoise, lorsqu'elle est envisagée dans sa norme la plus spécifiquement locale et la plus éloignée des usages métropolitains, reste difficilement compréhensible pour un public non québécois, la langue en usage dans la littérature jusque dans les années 1950 était au contraire trop édulcorée et ne permettait pas au lectorat québécois de se sentir justement représenté.

Mais la question de la représentation de la culture québécoise à travers l'art littéraire n'engage pas la simple question de l'effet de réel. C'est bien parce que les Québécois vivent de manière très délicate leur rapport à la culture mère, qu'ils ressentent le besoin de se distinguer des usages d'un espace culturel auquel ils ont progressivement conscience de ne plus appartenir :

Le mythe d'une langue à soi plane en effet sur l'ensemble de l'évolution de la littérature québécoise et apparaît à plusieurs moments stratégiques de son évolution. Mais au huron et à l'iroquois se substitue progressivement l'idée de constituer en sol canadien une langue différente du français¹⁷⁶.

L'affirmation identitaire qui caractérise la production littéraire depuis les années 1950 au Québec est donc intimement liée à la nécessité de s'émanciper de modèles littéraires propres à la culture dominante. Nous avons vu par ailleurs que cette revendication linguistique, loin de faire l'unanimité, reposait de fait sur une ambivalence. Le lien entre culture savante et culture populaire est donc particulièrement délicat et il s'agit pour les auteurs de constituer une culture littéraire qui ne soit ni le fruit d'une norme extérieure (et souvent vécue comme le signe d'une élite), ni le résultat informe d'une culture populaire et polluée du fait de la situation sociale (les classes populaires étant le plus en contact avec l'anglais).

C'est sans doute une des raisons pour laquelle la Nuit de la poésie est un spectacle qui propose une confusion de ces niveaux sociaux et qu'elle relève de manière explicite à la fois des éléments d'une culture savante et de ceux d'une culture populaire.

Au regard de ces caractéristiques du genre poétique et dans le contexte très particulier de l'éveil d'une conscience nationale, la poésie s'affirme comme un genre privilégié de la revendication identitaire. Il y a indéniablement dans le public québécois de l'époque, le besoin de s'entendre dire dans sa propre langue et ce sans que cette langue soit nécessairement associée à celle de la classe populaire. C'est dans cette perspective que nous nous proposons d'analyser la question de la langue québécoise dans les poèmes de la Nuit.

Certains poètes jouent précisément avec cette dimension populaire de la culture et de la langue et sont conduits à la revendiquer dans le cadre de leur écriture (par exemple le « Speak White » de Michèle Lalonde ou « Énumération » de Gérald Godin). D'autres au contraire, tentent de ne pas faire transparaître la langue populaire dans leur production poétique. C'est le cas notamment des poètes les plus traditionnels, qui ont de la poésie une conception plus conforme aux pratiques métropolitaines (Jean-Guy Pilon par exemple). Enfin, certains poètes jouent avec les deux pans de cette culture : ils se réclament de la langue populaire, tout en la faisant accéder à une certaine noblesse propre au genre littéraire (Gaston Miron).

¹⁷⁶ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec, op. cit.*, p. 27.

Que les poètes rejettent cet ancrage populaire de la langue ou qu'ils la convoquent dans une perspective d'affirmation identitaire et linguistique, ils sont tous confrontés à cette question de la langue et il leur faut tenir compte des attentes du public, qui à cette époque, éprouve un besoin impérieux de s'entendre dire et de se sentir justement représenté à travers les textes.

Le contexte du spectacle de poésie permet ainsi de faire entendre cette langue québécoise, qui bien qu'elle ne soit pas toujours fortement marquée par les éléments spécifiquement québécois du lexique ou de la syntaxe, reste dans une large mesure, relativement proche de la langue parlée tous les jours.

Sans prétendre relever tous les éléments spécifiquement québécois de la langue française dans chacun des poèmes, nous allons tenter d'étudier certains poèmes dans la perspective de cette approche linguistique de la variété québécoise de la langue française.

b) L'oralité de l'écriture poétique : des poètes sonores ? une poésie orale ?

La lecture de poésie à haute voix dans le contexte du spectacle offre donc la possibilité de faire entendre la langue parlée, sans que cette langue soit pour autant associée à un simple « effet de réel » ou à des personnages de fiction censés représenter les sujets parlants québécois.

Mais la lecture de poésie permet également une innovation linguistique et un travail phonique sur la langue. Elle rend possible une expression nouvelle et se révèle être un espace privilégié de l'invention langagière.

On reviendra ici sur le poème de Raoul Duguay qui ouvre le documentaire de la Nuit de la poésie. Pour le retranscrire tel qu'il fut prononcé, nous avons été contraints d'user de stratégies textuelles afin de rendre compte à l'écrit des propriétés sonore de certains mots. La lecture du texte tel que nous l'avons retranscrit à partir du document filmique est d'ailleurs assez surprenante (voire indigeste) et révèle une certaine incapacité de l'écrit à rendre compte des propriétés sonores du poème.

En observant l'écriture du *Manifeste de l'Infonie* ou le *ToutArtBel*, on constate que Raoul Duguay a lui aussi recours à une écriture inhabituelle. Inventions lexicales, mots valises, lettres en majuscules à l'intérieur d'un mot, travail typographique visant à créer un effet visuel et une surprise dans la lecture, ces nombreuses stratégies de la mise en écrit ont

pour but de signaler une conception singulière de la langue. Ces particularités de l'écriture invitent le lecteur à concevoir la langue différemment, à lire autrement et même à tenter de faire résonner cette langue de manière concrète en lisant les poèmes à haute voix.

Serait-ce à dire compte tenu des caractéristiques de la langue à l'œuvre chez Raoul Duguay, qu'il s'agit là d'une poésie orale ? Très probablement : l'incapacité de l'écrit à rendre compte des propriétés sonores du poème nous conduit-elle à considérer cette poésie comme étant essentiellement orale.

Il convient naturellement de préciser ici ce que l'on entend par « poésie orale ». Qu'elle soit le fruit de productions des cultures issues de la tradition orale¹⁷⁷ ou qu'elle intervienne dans un contexte beaucoup plus contemporain et donc marqué par l'écrit, on comprend aisément que cet état de la poésie est presque révolu dans la plupart des productions littéraires internationales. La poésie sonore, par opposition à la poésie orale, fait intervenir le support mécanique par le biais du magnétophone ou de l'enregistrement. Parmi les œuvres issues de la poésie sonore, certaines ne font pas complètement abstraction de la langue et du sens et peuvent ainsi être prise en charge par l'écriture. D'autres au contraire, travaillent essentiellement le matériau sonore dont l'écriture se révèle incapable de rendre compte.

Au regard de ces considérations, il apparaît que la poésie de Duguay ne relève pas de cette catégorie de l'oralité exclusive dans la mesure où l'écrit n'est pas dans l'incapacité de rendre compte du poème. Dans son *Introduction à la poésie orale*¹⁷⁸, Paul Zumthor rappelle que la poésie orale pure est un état pratiquement révolu dans les productions littéraires contemporaines. Les poèmes de la Nuit ne peuvent être définis comme des poèmes oraux en dépit de leurs propriétés sonores. De plus, la poésie, même la plus orale qui soit, est susceptible d'être prise en charge par l'écriture. À la manière d'une partition, certains œuvres sonores tentent d'ailleurs d'inventer un code écrit afin de rendre compte du poème. Le poème de Duguay en est un exemple marquant et on voit bien que malgré l'importance accordée au son, il peut être retranscrit à l'écrit.

Cependant, ce dont le texte ne peut rendre compte directement, c'est toute la force physique provoquée par le son sur l'auditoire. Les envolées sonores à partir d'un son (de l'ooo de l'ooo de l'ooo ééé iiiii chériiiiiiiiie), les montées chromatiques, le jeu des répétitions des sons qui lui accordent de ce fait une valeur nouvelle, sont autant d'éléments qui font la

¹⁷⁷ Voir Marius Barbeau, *Québec, où survit l'Ancienne France*, Québec : Librairie Garneau Limitée, 1937. L'édition anglaise *Quebec, where ancient France lingers*, date de l'année précédente.

¹⁷⁸ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit.

spécificité du poème et qui ne peuvent qu'artificiellement être rendus, ou plutôt suggérés, à travers le code écrit.

Autre élément qui intéresse de près la spécificité sonore du poème de Duguay, le phénomène de la progression du vers qui peut ainsi, en s'allongeant à loisir, créer un effet de chute ou imposer au spectateur un rythme de lecture choisi par le seul poète. C'est là sans doute que réside l'une des caractéristiques essentielles de la poésie lue à haute voix, à la différence de la poésie lue intérieurement, la lecture publique impose un rythme spécifique choisi par le poète.

Enfin, le poème de Duguay présente des similitudes avec la pratique des incantations chamaniques : la poésie de Duguay produite à cette période est en effet très influencée par divers courants mystiques et ésotériques et emprunte beaucoup au registre religieux d'une parole divine. Il y a donc dans son poème une force physique et concrète qui engage une réception physique de la part du public, qui se retrouve ainsi sollicité par la dimension matérielle du son. En d'autres termes, le poème de Duguay, bien qu'il puisse être retranscrit, convoque des éléments qui échappent à l'écriture et qui font appel à une réception de l'ordre du concret et du sensuel.

Si l'oralité poétique permet d'accorder au langage une valeur nouvelle, basée sur l'effet produit physiquement sur l'auditoire, elle permet également une certaine liberté au regard des normes en usage. De cette façon, elle peut, plus facilement que l'écrit, permettre une invention langagière ou détourner les usages courants de la langue. Les poèmes de Claude Gauvreau en sont un exemple marquant. Bien que les poèmes qu'il a lus lors de la Nuit aient été publiés auparavant et qu'ils se trouvent intégralement pris en charge par le matériau écrit, leur lecture par le poète leur donnent une valeur singulière et unique et restitue d'une certaine façon toute leur force poétique. Les poèmes de Gauvreau qui font le plus appel à une dimension abstraite de la langue sont écrits en « exploréen ». Dans une courte introduction à sa lecture, le poète affirme que ces poèmes : « ont tous un fort accent non figuratif ». On retrouve cette sensibilité à une esthétique surréaliste qui a largement influencé le poète durant ses années passées au cœur du collectif du Refus Global et à la pratique de l'automatisme qui vise à minimiser l'influence de la conscience sur l'écriture. Cette entreprise poétique d'invention langagière et de déstructuration de la langue s'inscrit dans une tradition poétique ancienne et multiculturelle comme en témoignent certains mouvements esthétiques du XX^e siècle en Europe :

Marqué par le primitivisme et le cosmopolitisme, le début du XX^e siècle l'est aussi par une intense activité dans le domaine de la recherche en poésie. Le sentiment d'une usure de la langue au service d'une société matérialiste et les adeptes de la pensée rationaliste conduit de nombreux artistes à chercher un langage neuf, en rupture avec le langage de la poésie du passé aussi bien qu'avec la langue commune. Cette quête, certes, n'est pas neuve et s'inscrit dans une lignée qu'on peut faire remonter aux Romantiques allemands et qui s'est perpétuée jusqu'à Mallarmé et aux Symbolistes. [...] il ne s'agit plus trouver la langue – idiolectale ou non – qui permettra de rendre l'expression mieux adéquate au contenu, mais de subvertir la langue pour subvertir le rapport de l'homme au monde¹⁷⁹.

La langue de Gauvreau provoque ainsi un autre rapport au sens et propose une démarche qui relève de l'ordre du physique. Nul doute que cette poésie en « exploréen » ne puisse se révéler pleinement que dans le contexte d'une lecture à haute voix, qu'elle doive passer par cette déclamation pour prendre toute son ampleur et rendre toute sa force. La langue de Gauvreau puise ainsi dans les tréfonds de l'inconscient pour éveiller des sensations, des effets physiques et pour mettre le spectateur face à la puissance première de la langue.

Certains de ces poèmes recourent à des termes de la langue française qui se trouvent mêlés à l'« exploréen », ce qui a pour effet de pousser l'auditeur à chercher du sens au-delà de l'abstraction du langage. Ces éléments reconnaissables de la langue française offrent un point de repère qui donne à l'abstraction toute sa valeur poétique, de la même façon que certains tableaux surréalistes inscrivent des éléments reconnaissables de la vie quotidienne afin de révéler pleinement la portée inconsciente de l'image, comme dans la plupart des toiles d'un Salvador Dali par exemple.

Prenons ainsi le poème *Fatigue et réalité sans soupçon* afin d'observer cette pratique qui consiste à intégrer des mots en français dans le poème en « exploréen ».

Keulessa Kyrien Cobléniz Jaboir
Veuléioto Caubitchounitz Abléoco
Vénicir Chalam Kérioti Kliko
[...] Schnlouem Jakonitz Eulbéka Krôhenn
LaToilia Dédjiotonte Wanékoin
Lite-gazère Goitena Chapelle automatique¹⁸⁰

L'introduction de « Chapelle automatique » à la fin du poème a plusieurs fonctions. Tout d'abord comme nous le signalions plus haut, l'expression en français intervient comme un repère par rapport à la langue courante et a pour effet de mettre en valeur l'abstraction en

¹⁷⁹ Anne-Marie Lilti, *Écriture poétique, langue maternelle et langue étrangère. Contribution à une histoire polyglossique de la poésie française*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 143-144.

¹⁸⁰ Claude Gauvreau « Fatigue et réalité sans soupçons », *Les Entrailles, (1944-1946)*, dans *Œuvres créatrices complètes, op. cit.*, p. 137.

donnant la mesure de l'invention linguistique et glossolalique à partir d'un élément reconnaissable de la langue française. De plus, elle informe sur les intentions esthétiques et poétiques de l'auteur en introduisant la notion d'automatisme, essentielle dans son œuvre. La référence à l'automatisme, ici associée à la « Chapelle » peut suggérer à la fois le cadre rigide lié à la pratique d'une religion en même temps qu'elle se propose comme le cadre laïcisé d'une pratique poétique singulière (la chapelle étant ici saisie dans le sens d'une « école »). La poésie abstraite de Gauvreau, ou au « fort accent non figuratif » pour reprendre ses propres termes, fait ainsi appel à une dimension inconsciente de la réception du poème et pose un certain nombre de questions sur le plan littéraire. Tout d'abord, celle du rapport entre écriture et oralité. Si ces poèmes se trouvent être avant tout des poèmes écrits, on constate que seule leur oralisation (entendons « lecture à haute voix ») est susceptible de rendre compte de toute leur valeur langagière. Cette importance de la voix dans le processus de réception des poèmes de Gauvreau, leur confère un statut tout particulier qui les distingue des œuvres des autres poètes de la Nuit. De surcroît, cette lecture pose la question de l'interprétation par le poète dans la mesure où il se trouve être le seul à pouvoir performer ses poèmes. Il est difficilement concevable d'entendre cette poésie dans la bouche d'un autre poète que lui-même et elle engage ainsi une prise en considération de la personnalité du poète. Les participants à la Nuit de la poésie sont nombreux à estimer que la performance de Claude Gauvreau a constitué un moment fort et inoubliable et à se souvenir par ailleurs que le poète était arrivé très tôt au théâtre et qu'il avait passé plusieurs heures derrière le rideau à répéter ses textes¹⁸¹.

De la même façon que des termes français visent à donner toute la mesure de l'invention linguistique, il est intéressant de noter que Gauvreau exprime le besoin de préciser les conditions de l'écriture ou d'annoncer ses poèmes et leur origine dans de brèves introductions. À l'opacité de la langue de ses poèmes répond une certaine préoccupation didactique qui le conduit à livrer des éléments qu'il juge nécessaire à leur réception. Ces courtes introductions sont très précises, énoncées en français, clairement et distinctement :

Mes apports à la Nuit de la poésie sont de diverses époques mais ils ont tous un fort accent non figuratif. Le premier texte que vous entendrez de moi est de 1945, c'est un extrait des *Entrailles*. En fait, il s'agit d'une pièce de théâtre, mais d'une pièce de théâtre sans personnage.

Après cette première lecture, il introduit la lecture de ses autres poèmes : « Quelques cinq ans plus tard, ce sont les premiers poèmes purs, c'est-à-dire *Étal mixte*. Vous entendrez

¹⁸¹ Cette anecdote est rapportée notamment par Michel Garneau dans *Les archives de l'âme*.

deux extraits d'*Étal Mixte*, voici le premier ». Enfin, soucieux de l'attention de son auditoire, il annonce ses derniers poèmes, toujours sur le même ton clair et didactique :

Les trois poèmes qui suivent, qui sont de tous petits poèmes, vous apparaîtront d'une audace moins patente. Ça s'explique, ce sont des extraits des *Poèmes de détention*. Il s'en dégage cependant me semble-t-il, une certaine saveur douloureuse qui est propre à démentir le mythe qu'on voudrait populariser du scandale amusant.

Commentant toujours la présentation de ses poèmes et justifiant l'évolution thématique de sa propre sélection, il annonce la pénultième lecture comme suit :

Et maintenant un retour à l'air pur, c'est à dire à la liberté seule capable de permettre l'épanouissement plénier. Voici le poème le plus populaire des *Boucliers mégalomanes*, « 56 ».

Enfin, annonçant la dernière lecture, il demande plus de lumière créant une interaction nouvelle avec le public et explicitant la difficulté de sa performance :

Je voudrais un peu de lumière car il m'en reste un dernier. Et comme c'est le plus difficile à prononcer, je tiens à le dire, en dépit de quelques éléments qui pourraient se trouver dans la salle et qui seraient assimilables à de la raclure de poème... de poubelle Mili hitlérienne. Ce poème est aussi sans titre.

Ici, le lapsus est intéressant, et révèle que la cible de la critique de Claude Gauvreau n'est autre que ces jeunes poètes qui lui ont réservé un si mauvais accueil lors de son premier passage. Les réactions contradictoires du public et les échanges virulents qui s'en suivent traduisent bien la diversité de la réception de la poésie automatiste de Claude Gauvreau.

Après qu'il a livré ses quatre poèmes au public, qui malgré des réactions diverses et une réception mitigée, clame sa joie et son enthousiasme en criant et en applaudissant fortement, le poète revient sous la douche de lumière et devant le micro pour lancer un dernier appel au public :

Je suis actuellement sifflé¹⁸² ce qui prouve que l'esprit créateur n'est pas un mot d'ordre au Québec. Et d'ailleurs vive le Québec, vive la création vive l'universel !

Le poète ne peut s'empêcher de lancer une dernière pique à ses détracteurs en rappelant vivement les valeurs qui sont les siennes. Il défend la création (puisque ses œuvres créent également une langue nouvelle) le Québec (et donc sa propre vision du pays qui pourtant ne transparaît pas au premier abord dans ses poèmes, et ce peut être ce qui a manqué

¹⁸² Ici, il est difficile d'entendre distinctement le début de sa phrase, nous restituons ce qu'il nous a semblé entendre à la suite de nombreuses écoutes. Cependant un doute subsiste « activement/ actuellement » sifflé.

à certains membres d'un public avide de revendication nationale et d'indépendantisme) et enfin, l'universel (qui est une valeur largement critiquée par de nombreux poètes et membres de public qui y voient la marque du refus de la nation québécoise). Cette dernière adresse, sous couvert de provocation, fonctionne comme un slogan qui a pour but de mettre fin à la controverse dont il est l'objet en réaffirmant sa conception personnelle du fait littéraire dans la cité.

La question de l'oralité en poésie n'engage pas seulement des considérations formelles et ne constitue pas toujours un élément essentiel du poème. Toutefois, elle peut permettre l'émergence d'une autre langue, ou du moins d'un autre rapport à la langue. Certains des poèmes de la Nuit convoquent ainsi une langue courante sans pour autant en travailler la portée poétique ou sans l'inscrire dans une perspective idéologique ou esthétique.

La lecture de Claude Péloquin est significative à cet égard. Tout l'intérêt de sa performance repose précisément sur la mince frontière qui distingue la langue courante (prise en charge par le discours introductif) et la langue du poème. Le style du poème est caractérisé par un recours à des termes du langage quotidien qui renvoient cependant à une certaine réalité de la culture québécoise. Élisions, termes en anglais, termes typiquement québécois ou encore termes appartenant à un lexique relevant du très familier, constellent cette écriture poétique qui se propose justement comme l'expression d'une culture populaire.

Le poème de Chamberland participe du même brouillage des frontières linguistiques. Mais si celui de Péloquin laisse entendre un langage assimilable au parler quotidien des Québécois, la langue du poème de Chamberland reste marquée par la soumission à une certaine norme.

Dans le poème de Chamberland, on ne trouve pas de sacres, de mots familiers ou de termes anglais tels qu'ils existent en joul (il utilise des expressions anglaises, mais sans que ces dernières se mêlent à la langue française). Les deux entreprises sont donc relativement différentes sur le plan linguistique et poétique. Néanmoins, le principe de la lecture rend audible cette langue de tous les jours dans le cadre du poème et le genre poétique permet ce glissement de la langue de tous les jours à la langue du poème.

C'est que pour un grand nombre des auteurs de la Nuit, il s'agit de faire entendre une langue plus particulièrement québécoise, à la différence des entreprises poétiques qui les ont précédés. Il s'agit néanmoins de distinguer les pratiques respectives de chacun de ces poètes dans la mesure où ce recours à la langue quotidienne (ou l'imitation d'une langue qui se

propose comme faisant référence à une dimension quotidienne du langage) n'a pas la même finalité et ne revêt pas les mêmes proportions chez chacun des poètes.

Gaston Miron n'a eu justement de cesse de préciser sa position par rapport à la question de l'oralité en poésie. S'inscrivant à la fois dans une forme de tradition et dans une logique très contemporaine de la poésie, il précise ses intentions en ce qui concerne la pratique de l'oralité. Dans un entretien avec son ami le poète Jean Royer, Gaston Miron précise :

J'ai cru moi-même faire une poésie orale. Quand je fais des lectures de mes poèmes, souvent, je modifie des vers, je coupe des poèmes ou je relis deux poèmes dans un seul souffle, selon les circonstances et le public. Quand je suis dans la dimension corporelle des poèmes, la poésie devient une sorte de canevas. Néanmoins, je pense que c'est un mirage parce qu'il s'agit d'une poésie très écrite ; je travaille extrêmement mes poèmes¹⁸³.

Cette citation de Gaston Miron qui serait applicable à la majeure partie des poètes de la Nuit et révèle les conditions de la pratique de l'oralité dans le cadre de la lecture publique. La question de l'adaptation à un auditoire spécifique, et donc à un contexte particulier est, nous l'avons vu, au centre des enjeux que recouvrent l'oralité poétique dans le cadre du spectacle vivant.

b) Un paradoxe identitaire et littéraire : la honte et la fierté

On a pu voir précédemment que la question du jocal en littérature était directement liée à une véritable prise de parti et que le recours à cet état déprécié de la langue était loin de faire l'unanimité chez les auteurs québécois des années 1960-1970. Ainsi, si pour certains il est de bon ton de convoquer cette langue, soit dans un souci de représentation et de mimétisme (de réalisme pourrait-on dire), soit dans un souci de revendication identitaire et linguistique, d'autres au contraire considèrent que cette langue jocal ne doit pas contaminer la langue littéraire.

Parmi les auteurs de la Nuit, on constate une grande disparité dans le rapport à la langue. Certains d'entre eux parlent avec un accent québécois affirmé, d'autres sur un mode de prononciation plus ténu. Ceux qui usent ostensiblement de la langue québécoise la plus marquée, tant sur le plan de l'accent que sur le plan lexical, appartiennent très généralement à

¹⁸³ Jean Royer, *Gaston Miron sur parole*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 2007, p. 33.

la plus jeune génération. On retrouve là les éléments de la tension générationnelle évoquée plus haut.

Les poètes les plus âgés ont pour la plupart d'entre eux connu une formation dans les collèges classiques. Ces établissements, tous religieux dispensaient des cours de latin et de grec et restaient favorables à un usage très normé du français. Signe révélateur de cette recherche d'une norme de la langue : les cours de dictionnaires qui visaient à apprendre aux élèves à parler une langue conforme aux usages de la métropole. Ainsi, pour une certaine catégorie de poètes, la question de la langue québécoise est non seulement secondaire, mais de plus, elle ne correspond pas pour eux à une réalité quotidienne personnelle. C'est ainsi le cas de la lecture de Jean-Guy Pilon qui laisse entendre une langue relativement neutre sur le plan de la spécificité québécoise. Seul perdure son accent typiquement montréalais (à cette époque, l'accent montréalais roulait plus volontiers les [r] par exemple). Cette prononciation est donc celle d'une certaine génération et si on la retrouve chez Gaston Miron ou Jean-Guy Pilon, elle constitue une spécificité géographique (propre à la région de la ville de Montréal) et temporelle (on n'entend pas ce type d'accent chez d'autres poètes montréalais de la plus jeune génération).

La poésie de Gaston Miron est particulièrement intéressante en ce qui concerne cette question de la langue et de la tension entre une pratique de la langue liée à cet enseignement classique et normé et une langue populaire, empreinte de la réalité quotidienne du peuple québécois. Gaston Miron a en effet connu la formation au collège classique (il s'était même destiné à devenir prêtre et a été formé au séminaire), mais au cours de sa carrière poétique, il a découvert, ou redécouvert plus exactement, la force du juron et de cette parole quotidienne et a décidé de l'intégrer à sa langue poétique. Comme il le confie dans une conférence dont le texte a été publié dans un ouvrage posthume, *Gaston Miron, un long chemin, Proses 1953-1996* :

J'écris dans une disponibilité d'écoute à la langue qui se parle partout, dans la rue, dans les restaurants, dans tous les lieux où je me trouve. J'écris somme toute comme on écrit de la musique par oreille. Je ne crois pas à l'inspiration. Je ne crois à l'inspiration que dans cette écoute de la langue. D'ailleurs, la plupart de mes vers me viennent en écoutant parler, en écoutant les paroles qui circulent un peu partout, dans les lieux publics ou privés¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Gaston Miron, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal : L'Hexagone, 2004, p. 165.

Ainsi, la langue poétique de Gaston Miron s'inspire-t-elle donc explicitement de cette parole quotidienne du peuple québécois sans qu'elle soit pour autant la sienne en tant qu'individu. Autre exemple révélateur de cette distance entre sa langue individuelle et cette langue québécoise dont il s'inspire : lorsqu'il confie avoir redécouvert la force vive du juron dans la bouche d'un sujet parlant, il avoue même s'être fait reprendre par ce dernier qui lui a reproché de ne pas bien le prononcer¹⁸⁵.

Que la langue québécoise à l'œuvre chez les poètes soit le fruit de leur expérience personnelle et corresponde à une réalité linguistique qui leur est propre, ou qu'elle soit au contraire le résultat d'un travail, d'une recherche ou d'une « inspiration » pour reprendre les termes de Miron, ils sont nombreux à accorder à la spécificité québécoise de la langue, une importance nouvelle qui rompt avec l'approche normative jusqu'alors en vogue dans la poésie.

Poètes qui écrivent en québécois

Si le travail sur la langue chez Gaston Miron est complexe et emprunte des éléments de la langue populaire tout en les soumettant à la rigueur d'une pratique linguistique institutionnelle, d'autres poètes revendiquent purement et simplement cet autre état de la langue qu'est le joul en 1970.

Gérald Godin reste l'une des figures emblématiques de la poésie en joul. Bien que cette expression soit relativement désuète de nos jours et qu'elle ait posé à l'époque déjà beaucoup de problèmes théoriques du fait du flou qui entoure ce concept, la poésie de Godin vise à donner à cette langue québécoise, une place privilégiée dans l'écriture poétique.

C'est le cas des *Cantouques*, l'un de ses recueils les plus célèbres et que la critique considère encore aujourd'hui comme l'œuvre la plus remarquable du recours au joul dans l'écriture poétique. Bien que le poème lu par Godin lors de la Nuit ne soit pas extrait des *Cantouques*, il fait la part belle à cette langue populaire québécoise. Transcendée et sublimée par le biais de l'écriture poétique, cette langue populaire permet un jeu de références et vise à renforcer le phénomène d'identification chez chaque spectateur. De plus, dans le contexte du poème qui dénonce l'indifférence des pouvoirs publics à la cause québécoise, la langue québécoise apparaît comme le moyen privilégié de l'expression d'une opposition, d'une prise de distance et se révèle le seul média capable d'exprimer la colère ressentie par le poète et par tout son peuple.

¹⁸⁵ Nous reviendrons sur cette anecdote rapportée par le poète plus loin dans ce chapitre.

De tous les poèmes de la Nuit, c'est sans aucun doute celui qui consacre le plus d'importance à cette variété québécoise de la langue. Le poème se présente donc comme la juste revendication légitimée de cette langue québécoise et révèle toute la richesse des particularités linguistiques du français du Québec : anglicismes, sacres, jurons et tournures spécifiquement québécoises.

Il est intéressant de noter que cette langue québécoise s'affirme avec plus d'évidence à la fin du poème et que dans ce contexte, elle est le résultat de la véhémence du poète qui finit par s'insurger contre toutes les injustices qu'il dénonce dans la première partie. Le sacre devient donc l'instrument privilégié pour dire la colère du poète (et donc du peuple) et se propose comme l'illustration de cette indignation :

De tous ces maudits trous d'cul
On a notre maudit tabernaque

Néanmoins, il convient de signaler que cette langue québécoise reste relativement prise en charge par la complexité de l'écriture poétique et qu'il ne s'agit pas du simple décalque d'un parler quotidien. Si certains éléments sont effectivement typiques de la langue québécoise telle qu'on peut l'entendre partout au Québec, un grand nombre de ces sacres ont été retravaillés par le poète, détournés, augmentés ou déclinés. Ainsi lorsque le poète évoque les « cinciboires de cincrèmes » ou les « jériboires d'hosties taostées », il détourne l'usage courant de ces sacres pour en proposer une expression inouïe, relativement étrangère à la réalité quotidienne de la langue. Le terme « hostie » par exemple se trouve souvent dans la langue littéraire sous la forme « ostie » et correspond sur le plan grammatical à une interjection. Ici, le poète propose l'orthographe originale du mot « hostie » et l'utilise comme un substantif, ce qui ne se fait jamais dans la langue courante (du moins, lorsque le mot est utilisé comme un sacre). Les « hosties toastées » sont donc le résultat d'un méticuleux travail sur la langue et bien qu'elles fassent référence à un élément linguistique de cette langue de tous les jours, elles sont la marque d'un usage inhabituel de la langue en vue d'en faire un matériau poétique.

Autrement dit, bien que certains poètes fassent explicitement référence à cette dimension quotidienne de la langue et qu'il s'agisse pour eux de réinvestir ce matériau linguistique dans le cadre de l'écriture poétique, le procédé même de la poésie conduit à dépasser cette portée quotidienne de la langue et à produire un travail spécifique sur cette dernière. La langue québécoise que ces poèmes donnent à entendre est particulièrement complexe. Avant tout, au-delà de toute revendication identitaire et linguistique et de toute

recherche de mimétisme ou d'authenticité, elle se présente comme une langue nouvelle : une langue de création poétique.

Ambivalences : entre dénonciation et revendication

La preuve la plus parlante de cette complexité du rapport à langue est l'ambivalence de la revendication linguistique chez la majeure partie de ces poètes. Nous proposons d'analyser cette ambivalence de la revendication à travers l'œuvre de deux des plus grands poètes de la Nuit : Gaston Miron et Michèle Lalonde.

Cette contradiction qui anime la plupart des poètes des années 1970 autour de la question linguistique ne divise pas seulement les poètes en deux catégories, elle divise les poètes eux-mêmes qui se trouvent pour certains, pris entre la nécessité de revendiquer cette langue tout en la dénonçant. Cette double postulation des poètes est révélatrice de la complexité de la question linguistique en littérature.

Le « Speak White » de Lalonde est un manifeste en faveur de la spécificité québécoise de la langue française. Cependant, si le poème se fait le défenseur de langue québécoise et revendique la nécessité de recourir à cette langue afin de dire l'identité québécoise (« pour raconter l'histoire d'un peuple concierge/ rien ne vaut une langue à juron/ notre parlure pas très propre »), force est de constater que cette revendication reste cantonnée à la théorie. Le poème de Lalonde est écrit dans un français extrêmement normé. Mises à part les expressions anglaises qui traduisent la situation de bilinguisme (et de diglossie) dont sont victimes les Québécois, on ne trouve aucun terme proprement québécois dans le poème. Michèle Lalonde prononce d'ailleurs le poème sans effets d'accents et d'intonations proprement québécois et l'ensemble de sa lecture reste donc relativement conforme à un usage normé de la langue, y compris en anglais. Ce poème est donc une revendication théorique qui n'éprouve pas le besoin de recourir à une mise en pratique. Cette contradiction entre la volonté de la poétesse d'user d'une langue québécoise, et la production effective de la langue du poème, traduit bien toute la complexité de ce rapport à langue. De même, dans un ouvrage plus tardif, publié en 1980 et intitulé *Défense et illustration de la langue québécoise*, dans lequel elle défend un usage typiquement québécois de la langue en littérature en pastichant avec une certaine ironie le manifeste de Du Bellay, Michèle Lalonde a recours à une langue relativement surprenante qui imite les formes du français du XVI^e siècle. Ce jeu de l'imitation, s'il permet de faire implicitement référence à l'entreprise de Du Bellay dans le contexte de la défense d'une langue vulgaire face à langue dominante, traduit néanmoins la difficulté de l'entreprise et l'incapacité pour la poétesse de recourir directement à cette langue québécoise.

On retrouve une dichotomie analogue entre la théorie et la pratique de la revendication linguistique chez Gaston Miron. On relève chez lui la même contradiction entre la nécessité de revendiquer cette langue parlée au Québec et celle de la dénoncer comme étant le signe de l'infériorité de la société francophone du Canada. Gaston Miron n'a de cesse de stigmatiser l'état infériorisé de la culture francophone et prend souvent pour exemple de cette infériorité, ce qu'il définit comme étant : « l'aliénation linguistique ». Cette question de l'aliénation linguistique est expliquée dans plusieurs passages de *L'homme rapaillé* et plus précisément dans des textes en prose, ajoutés par la suite dans des éditions ultérieures du recueil (textes réunis sous le titre « De la langue » et déjà évoqué à deux reprises dans la première partie).

Selon Gaston Miron, l'aliénation linguistique consiste en une dépossession de son identité et de ses signes. La langue apparaît ainsi comme le lieu privilégié où se révèle cette aliénation. La langue française du Québec subit, selon Miron, l'influence pernicieuse de la langue anglaise. Le français québécois, toujours selon Miron, serait une langue coupée de ses origines, une langue polluée par une altérité linguistique qui imposerait son mode de fonctionnement (notamment par le biais de la syntaxe et par le phénomène de la traduction systématique qu'il appelle le « traduitu »).

Dans le cycle intitulé « Notes sur le poème et le non poème, extraits », il mêle l'écriture poétique au « non poème » dans une perspective de lutte. Le « non poème » se révèle être tout ce qui nie la condition du poète et qui empêche le poème d'être. Il lutte donc contre le « non-poème », exprimé également par le « CECI » et définit ainsi le poème par opposition à cette imprécision omniprésente :

Je sais ce que je sais, CECI, ma culture polluée, mon dualisme linguistique, CECI, le non-poème, qui a détruit en moi jusqu'à la racine l'instinct même du mot français. Je sais, comme une bête dans son instinct de conservation, que je suis l'objet d'un processus d'assimilation, comme homme collectif, par la voie légaliste (le *statu quo* culturel) et démocratique (le rouleau compresseur majoritaire). Je parle de ce qui me regarde, le langage, ma fonction sociale comme poète, à partir d'un code commun à un peuple. Je dis que la langue est le fondement même de l'existence d'un peuple, parce qu'elle réfléchit la totalité de sa culture en signes, en signifiés, en signifiante. Je dis que je suis atteint dans mon âme, mon être, je dis que l'altérité pèse sur nous comme un glacier qui fond sur nous, qui nous déstructure, nous englue, nous dilue. Je dis que cette atteinte est la dernière phase d'une dépossession de soi comme être, ce qui suppose qu'elle a été précédée par l'aliénation du politique et de l'économique¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 127- 128.

Ainsi, dans le second poème qu'il livre lors de la Nuit de la poésie « Monologues de l'aliénation délirante », il évoque avec précision certains des signes de cette aliénation. Le poète s'affirme comme défait de son identité, dépossédé de ses signes (on peut y voir une référence aux signes au sens linguistique du terme, donc à la relation entre les mots et les choses) :

moi je gis, muré dans la boîte crânienne
dépoétisé dans ma langue et mon appartenance
déphasé et décentré dans ma coïncidence
ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs
jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être
pour trouver la trace de mes signes arrachés emportés
pour reconnaître mon cri dans l'opacité du réel¹⁸⁷

L'aliénation linguistique apparaît à travers ce poème comme étant ce qui nie le poète et son identité. Le poète se trouve privé de ce qui le définit, de ce qui lui appartient. L'aliéné est un être qui ne s'appartient plus comme l'exprime le poème.

Cependant, nous avons vu que le poète « s'inspirait » de la langue quotidienne pourtant porteuse de ces signes de l'aliénation. L'un des cycles poétiques de *L'homme rapaillé* s'intitule « La batèche ». Le terme « batèche » est un sacre québécois construit à partir du mot « baptême ». Le cycle présente des pièces poétiques très marquées par la portée orale de la langue. Par le jeu des répétitions, par les formules volontairement impropres, l'abondance de termes proprement québécois (« maganer », « grégousse », « bénite »), Miron fait explicitement référence à la langue orale et au parler québécois populaire. Bien que ces sacres fassent l'objet d'un travail résolument littéraire (choix de sacres désuets, coupés en quelque sorte d'une certaine actualité linguistique, travail complexe de composition et de retranscription) ils visent à créer un effet de référence au parler québécois et à réinvestir cette langue dépréciée pour en faire le matériau du poème. De plus, Miron ne cache pas son admiration pour cette langue et son intérêt pour la force incantatoire du juron, dont il tente de s'inspirer dans ce cycle poétique. Ainsi l'œuvre de Miron porte-t-elle concrètement les signes de cette ambivalence de la revendication linguistique puisqu'elle énonce clairement les conditions de l'aliénation linguistique en même temps qu'elle y a recours dans le cadre du poème. Notons enfin qu'il existe une certaine distance entre cette langue orale marquée par le juron populaire et celle parlée effectivement par Miron comme en témoigne sa redécouverte de la force orale du sacre. Dans l'édition de 1994 de *L'homme rapaillé* à l'Hexagone, il relate

¹⁸⁷ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 93.

cette anecdote tout à fait révélatrice de sa redécouverte du juron et de sa prise de conscience de la puissance poétique du sacre :

Une fin d'après-midi d'automne, en 1953. Nous sommes quatre ou cinq bougres poètes dans le fond d'une taverne à l'angle sud-est des rues Sherbrooke et Bleury. Nous dissertons sans fin sur la poésie et nous nous lisons mutuellement nos poèmes. À un moment, je remarque que tous les habitués se sont rapprochés aux tables avoisinantes et écoutent d'un air éberlué. Même les serveurs en font autant ! Tout à coup, l'un de ceux-ci nous apostrophe : « C'est pas ça, vous l'avez pas pantoute. C'est comme ça qu'on dit : « Crisse de câlisse de tabarnak d'ostie de saint-chrème... » ». En un éclair, je viens de saisir l'un des éléments rythmiques de notre parole populaire, celui du juron. Je cours chez moi et, dans un état d'exaltation, me mets à écrire dans cette veine et dans cet esprit. Un titre à mes premières ébauches. J'emploie depuis longtemps l'expression « maudite batêche de vie » pour manifester tantôt ma misère ou ma révolte, tantôt ma tendresse ou ma compassion¹⁸⁸.

Comme Michèle Lalonde, selon un procédé courant chez les dominés Gaston Miron se saisit d'une insulte utilisée par les anglophones à l'encontre des Québécois pour le réinvestir dans le cadre du poème. Le cycle de « La Batêche » contient ainsi un poème intitulé « Le damned Canuck », expression recomposée à partir d'une stigmatisation proférée par les anglophones à l'encontre des francophones.

Faut-il en conclure que l'anglais est une cible privilégiée chez Miron ? Certes, à ses yeux, la contestation de l'inégalité linguistique qui conduit à l'inégalité sociale est l'une des raisons de son engagement. Cette aliénation repose d'ailleurs sur la critique d'une altérité oppressante et omniprésente, celle de la culture dominante anglophone. Mais il est intéressant de noter que Miron souhaitait la présence des poètes anglophones lors de la Nuit de la poésie. Ce souhait du poète révèle que cette contestation de l'altérité est relative et ne s'applique qu'à certains domaines dont la poésie se trouve exclue.

Il convient de signaler que la dénonciation de l'omniprésence de l'anglais dans la culture canadienne et son influence sur la langue québécoise est associée chez ces auteurs à la dénonciation de la culture dominante. Dans cette logique, les poètes peuvent avoir recours à l'anglais lorsque celui-ci est associé à l'expression de la contre-culture (qu'elle soit canadienne, anglaise ou états-unienne). Ainsi, lorsque Paul Chamberland cite Jim Morrison ou John Lennon, cette référence à l'autre langue n'a pas la même valeur ni le même statut que celle associée à l'insulte comme « damned Canuck » de Miron ou le « Speak white » de Michèle Lalonde. Si la langue reste l'anglais dans les deux cas, celle à laquelle fait référence

¹⁸⁸ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal : L'Hexagone, 1994, p. 65.

Paul Chamberland est celle de la contre-culture, prise dans un ensemble large et n'est plus associée à une culture dominante et oppressante. Il en va de même pour Denis Vanier qui parsème son texte de mots anglais en faisant référence au « White Canadian Panthers Party of Montreal » ou lorsqu'il dénonce l'empire économique américain symbolisé par l'entreprise « Kraft » dans l'expression volontairement contestatrice et vulgaire : « Kraft fuck the cheese ».

Au-delà d'une langue, c'est avant tout l'omniprésence de modèles culturels dominants que dénoncent les poètes. Le glissement linguistique (« code switching ») sert ainsi une forme de dénonciation propre à toute une communauté, celle de la contre-culture qui, par définition, réunit les communautés linguistiques du Canada. L'un des fanzines phares de cette contre-culture porte d'ailleurs un titre anglais et signale cette parenté avec les auteurs de la beat generation : « Hobo Québec ».

Le thème du « mal parler »

Georges Dor dans « Je chante-pleure » décrit l'imperfection de sa langue en l'associant à des aboiements, expression animale peu mélodieuse et qui rappelle « les chants rauques de nos ancêtres » du « Speak White » de Michèle Lalonde.

Pour aborder la question de la langue dans la Nuit de la poésie, nous pourrions adopter une approche différente de celle de la perspective interne. Ainsi, nous pouvons nous poser la question de la réception du document filmique par un public de France ou par un public francophone issu d'un autre espace que le Canada. Certains poèmes ne peuvent définitivement pas être compris littéralement (en dehors des références culturelles) sans l'apport d'un lexique, le recours à sous-titrage ou d'une note introductive permettant seul de saisir le contexte de l'écriture des poèmes.

Si les poèmes de Jean-Guy Pilon, Yves Préfontaine ou Gatien Lapointe ne posent pas de problèmes majeurs de compréhension littérale ou culturelle pour un public français, il en va bien autrement pour ceux de Denis Vanier, Claude Péloquin ou Gérald Godin, pour lesquels la langue constitue un barrage à la compréhension littérale du poème. Est-ce à dire que cette difficulté de compréhension pour un public français révèle la volonté d'un entre-soi exclusif ? À tout le moins, elle est le signe de l'importance de la dimension locale de l'adresse et pose autrement la question du destinataire des poèmes. La dimension identitaire et communautariste de ces poèmes les rend-ils inaptes à une diffusion plus étendue que le seul

espace canadien francophone ? En un mot : l'affirmation locale et nationale interdit-elle l'accès à l'universel ?

Dans cette perspective, on comprend mieux en quoi les performances de Claude Gauvreau se proposent comme un appel à une dimension universelle de la poésie et de la création. On retrouve ici les préceptes de la poésie sonore et leur intention internationaliste.

De la même manière, la poésie de Miron, bien qu'elle ne cherche pas à atteindre l'universel par le travail sur la langue, fait montre d'une préoccupation humaniste et d'une recherche d'un certain dépassement du local par le jeu linguistique. Dans « La marche à l'amour », poème extrait du cycle éponyme, le poète use d'une expression typiquement québécoise tout en lui donnant une extension nouvelle lorsqu'il écrit « ma ceinture fléchée d'univers ». La ceinture fléchée constitue l'un des symboles que l'on attribue aux Patriotes de 1837-38 et fait donc référence de manière implicite au patrimoine québécois (canadien-français plus exactement). Mais en prolongeant l'expression en lui apposant un attribut, il change le sens premier et figé pour lui donner une extension et ouvrir le réseau sémantique. La notion d'universalité que contient cette extension de l'expression courante confirme l'ouverture à l'universel souhaitée par Miron.

3. L'engagement politique dans la Nuit de la poésie

a) Le pays ou le réinvestissement d'une thématique traditionnelle

Le thème du pays, on l'a vu, est récurrent dans la littérature québécoise, et plus anciennement de la littérature canadienne-française depuis le milieu du XVIII^e siècle. Cependant, nous avons rappelé qu'à partir des années 1950 le thème du pays, du fait des profonds bouleversements sensibles dès les premiers temps de la Révolution tranquille, a pris des formes nouvelles et que cette expression du pays a considérablement évolué depuis les mouvements de l'École littéraire de Montréal et du régionalisme. Ainsi à l'émancipation d'envergure nationale que connaît la Province à partir de la fin des années 1950, correspond une émancipation face aux modèles littéraires traditionnels.

Que cette nouveauté du thème national se révèle à travers une certaine libération formelle grâce aux mouvements surréalistes ou automatistes, qu'elle prenne sa source dans l'innovation des espaces représentés, avec l'émergence de la ville qui se substitue à l'espace rural, ou qu'elle s'exprime par le biais d'un renouvellement des thèmes qui prennent désormais en charge les questions sociales et politiques au sein même de l'écriture poétique, elle reste un fait marquant de cette littérature des années 1970 et touche l'ensemble de la production littéraire.

Le lien entre littérature et politique dans les années 1970 n'est pas simplement révélé par le travail des auteurs eux-mêmes, mais également par les événements historiques. Pendant le spectacle de la Nuit, se trouvent parmi les spectateurs, des policiers en civils de la Gendarmerie Royale du Canada. Comme le rappelle Gaston Bellemare dans *Les archives de l'âme*. Ces policiers en civils :

[...] n'étaient pas là pour arrêter les gens qui fumaient du pot, mais peut être plus pour vérifier les adhésions politiques ou les alliances, les liens entre la poésie et le FLQ de l'époque¹⁸⁹.

Quelques mois après la Nuit de la poésie, Pierre Elliot-Trudeau, alors Premier ministre du Canada, fait adopter la loi des Mesures de guerre et conduit ainsi à l'emprisonnement d'un certain nombre de personnalités du monde littéraire et culturel soupçonnés d'être impliqués dans les actions terroristes du FLQ. Gérald Godin, Michel Garneau, Denise Boucher, Gaëtan Dostie, Pauline Julien et Gaston Miron entre autres, sont arrêtés sans ménagement par l'armée

¹⁸⁹ Gaston Bellemare dans *Les archives de l'âme*, 48.10 min.

et interrogés par la Sureté du Canada pendant de longues heures. Également, le cas d'Hubert Aquin, qui décide d'entrer dans la clandestinité pour poursuivre son combat est un autre exemple du lien intime qui unit littérature et politique dans les années 1960-1970¹⁹⁰.

C'est donc une autre nation que revendiquent les auteurs des années 1970, à un moment de l'histoire où ils cherchent à définir les contours d'une identité nouvelle. La littérature devient à la fois le lieu de la revendication d'une spécificité québécoise de la culture en même temps qu'elle permet l'expression d'un projet national. Elle est le média d'une sorte de dialogue sur ce que peut ou doit être ce futur pays souverain. Car en 1970, l'idée et le mot d'indépendance commencent à s'imposer dans bien des esprits et sur bien des lèvres. S'il est un point commun à tous ces auteurs de la Nuit, c'est qu'ils sont très majoritairement favorables à l'indépendance du Québec et à la souveraineté de la Province. La littérature s'offre comme le parfait porte-voix des nouvelles valeurs du Québec dans le contexte d'une ouverture au monde et de la quête d'une modernité qu'illustre à travers l'Occident l'esprit de 1968.

Nous proposons tout d'abord d'observer les allusions au pays dans les poèmes de la Nuit et de chercher à comprendre en quoi la façon d'aborder ce thème diffère de la conception plus traditionnelle en vogue jusqu'alors.

Une lutte pour la prise de conscience

La plupart des poètes de la Nuit qui abordent le thème du pays le font dans la perspective d'une prise de conscience. Ils ne cherchent pas à décrire simplement la spécificité de l'espace ou de la culture de la nation, mais visent plutôt à inciter à un questionnement sur ce qui fonde son identité.

Dans « L'exigence du pays », le premier poème lu sur scène par Jean-Guy Pilon, on voit bien que ce qui est au centre du poème n'est pas tant le pays lui-même (et en l'occurrence le Canada autant que le Québec), mais plutôt l'expression de ce pays et la difficulté voire l'incapacité de toute langue à rendre pleinement compte de la grandeur du réel :

Qui suis-je donc pour affronter pareilles étendues, pour comprendre cent
mille lacs, soixante-quinze fleuves, dix chaînes de montagnes, trois océans,
le pôle nord et le soleil qui ne se couche jamais sur mon pays ?
[...] Comment dire, en dépit des saisons, les mots quotidiens, les mots de la
vie : femme, pain, vin ?
[...] Avant de savoir les mots pour vivre, il est déjà temps d'apprendre à
mourir¹⁹¹.

¹⁹⁰ Jean-Christian Pleau, *La révolution québécoise, Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal : Fidès, 2002.

L'énumération de la première strophe et l'accumulation de nombres et de chiffres viennent mettre en valeur la description de l'étendue du pays qui clôt ce premier vers. Au pronom interrogatif « qui » qui ouvre le vers, répond l'évocation du pays, créant à la fois l'impression de distance (par le rejet de l'objet principal de la description en fin de vers) et l'effet sonore des assonances. Cette construction particulière du vers, en plus de donner concrètement la représentation des « étendues » implique une relation étroite entre les deux propositions de début et de fin de vers : « Qui suis-je [...] mon pays. ». Le thème principal du poème n'est pas tant l'impossible description du pays que la question de la langue représentée sans doute par l'autre proposition contenue dans le titre : « l'exigence ». C'est donc bien la question de la langue que se pose le poète. Le verbe « comprendre » de la première strophe doit ici être saisi dans sa dimension polysémique et ce n'est pas tant la compréhension intellectuelle de la réalité du pays que le poète cherche à atteindre, que la question du dire et de la langue.

La deuxième strophe, toujours placée sous le signe de l'interrogation (« Où ») se centre essentiellement sur la question des « mots » et du « comment dire ». La répétition du terme « mots » à la deuxième strophe et au dernier vers confirme la prédominance du thème du langage. Le poème se clôt donc sur le constat d'une certaine impuissance du langage, mêlée à la question vitale de l'existence humaine, dans un vers qui fait écho de manière explicite au premier vers de la quatrième strophe du poème de Louis Aragon « Il n'y a pas d'amour heureux¹⁹² ». Mais, si dans son poème, Aragon évoque la vie en tant que telle, Pilon quant à lui renvoie à la question du langage qu'il considère comme étant lié à une problématique relevant du vital. Également, c'est à la question du savoir que fait allusion Pilon dans ce poème comme en témoigne le champ sémantique de la connaissance (« comprendre », « comment », « savoir » et « apprendre »). Ce poème pose donc plus la question de l'expression, de la représentation du pays, insistant plus sur « l'exigence du pays » que sur le pays lui-même. De cette façon, le poète s'approprie une thématique traditionnelle de la littérature canadienne-française tout en la dépassant et en innovant en glissant de la représentation du pays à la difficulté d'en rendre compte par le langage. De fait, la question du langage engage d'autres considérations que la simple expression du pays, elle renvoie à la nécessité de la connaissance et appelle à une forme de prise de conscience.

¹⁹¹ Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, Montréal : L'Hexagone, 1968, p. 122-123.

¹⁹² Louis Aragon, « Il n'y a pas d'amour heureux », *La Diane française*, Paris, Seghers, 1946.

La nation québécoise : entre espoir et douleur, le rêve d'un pays

L'expression du pays dans la poésie de la fin des années 1960 se caractérise par une attitude ambivalente qui laisse à la fois transparaître l'espoir d'un renouveau en même temps qu'elle exprime une forme de refus et de révolte. Ainsi, l'aspiration au pays est souvent exprimée sur un mode négatif ou se révèle être source de douleur pour les poètes.

Dans son premier poème, « Je chante-pleure », George Dor convoque ainsi les deux pôles de cette revendication ambivalente. Si le chant est associé à la célébration positive du pays, le verbe pleurer quant à lui, renvoie évidemment à la souffrance et à la tristesse. Cette nouvelle expression d'un lyrisme national se trouve donc entachée d'une conception plus négative que des allusions ironiques viennent renforcer : « heureux ceux qui ne rêvent pas d'un pays/ mais d'une bonne paye le vendredi ». La substitution du pays par le rêve est un procédé relativement courant dans les poèmes de la Nuit. Michèle Lalonde dans ses « Panneaux-réclame » évoque un « petit peuple un peu rêveur ». Le poème de Georges Dor suggère quant à lui une nuance en introduisant la notion d'idée. La dimension rêvée, fantasmée ou désirée du pays offre une alternative à l'expression réelle et vécue du pays. La douleur provoquée par cette « idée de pays » est un élément récurrent du poème comme le confirme l'interrogation : « qui viendra m'arracher cette idée de pays ? ». De plus, la fin du poème associe le rêve d'une nation à la folie : « et ma folie à la vie dure/ et ma folie est la suivante ». Enfin, le poème se clôt sur une l'association de la liberté et du sirop d'érable (venez goûter au sirop d'érable/ venez goûter à la liberté », ce qui a pour effet de créer un certain décalage entre la notion essentielle de liberté et la triviale allusion au sirop d'érable. Ces éléments laissent donc entendre une forme de polysémie marquée d'ironie et traduisent la difficulté pour le poète à revendiquer cette nation québécoise.

Cette conception du pays liée à une forme de rêve, d'espoir est donc un élément récurrent dans la plupart des poèmes de la Nuit. Dans la chanson de Gilbert Langevin interprétée par Pauline Julien, le rêve du pays finit par l'emporter sur le pays en lui-même. Le mode subjonctif que l'on retrouve dans la plupart des vers nous invite d'emblée à considérer les assertions comme étant le fruit d'un désir personnel. Le thème du désir est d'ailleurs omniprésent dans le poème :

ce vent qui passe dans nos espaces
c'est le grand vent d'un long désir
qui ne voudrait jamais mourir
avant d'avoir vu l'avenir

Cette importance du désir est confirmée dans les strophes suivantes et on voit bien de quelle manière, le désir se substitue à la réalité. Le temps des vivants est alors associé au « temps des passions », ce qui a pour effet de réaffirmer la portée fantasmée de ces temps nouveaux. La liberté, présentée de manière légère chez d'autres poètes est ici clairement associée à une certaine virtualité à travers la formule : « la liberté qu'on imagine ». Le vers suivant introduit la notion de délire (qui n'est pas sans rappeler la « folie » du poème de Georges Dor) ce qui a pour effet d'accentuer la portée irréaliste du projet d'indépendance. La strophe suivante confirme cette importance de l'univers onirique en associant le pays au rêve : « Il faut pour faire un rêve aussi/ un corps au cœur et un pays ». Enfin, le poème se clôt sur une formule allégorique qui rappelle l'importance de l'espoir : « NOTRE ESPOIR EST UN OISEAU ». Comme pour le poème de Jean-Guy Pilon qui substituait le langage au pays, le texte de Langevin y substitue l'espoir.

Dans le poème de Gatién Lapointe, *Le printemps du Québec*, on retrouve des éléments d'une poésie traditionnelle évoquant les éléments naturels pour exprimer l'idée de pays. Mais sous la plume de Lapointe, le pays est associé au printemps et considéré comme étant dans une phase d'éveil. Cela correspond à des préoccupations plus contemporaines et permet au poète d'exprimer par des procédés poétiques traditionnels, une idée nouvelle et de décrire la situation qui est celle du pays en 1970. Le poème est traversé d'expressions liées à l'éveil, et à la jeunesse de la culture « Un rameau surgit au premier pas du temps », « La terre frissonne jusqu'en notre enfance », « Nous naissons, horizons de vagues fugaces », « [...] nous ouvrons le seuil d'une patrie », « Tout en sang encore »... Enfin, la légèreté de la liberté, que nous avons relevée chez d'autres poètes, se retrouve dans les deux derniers vers du poème : « Avec la première branche de l'année/ Un peuple trace sur la terre sa liberté ». Si la revendication du pays se fait par le biais de la nature et de ses forces (ici, la saison du printemps étant un moyen efficace de suggérer l'éveil de la nation), l'expression du pays ne peut se départir d'un certain doute, d'une retenue, et reste associée à une certaine fragilité et une légèreté comme en témoignent les « horizons de vague vivaces » qui définissent le peuple ou encore la trace que laisse ce peuple sur la terre.

La poésie traditionnelle célébrait le pays, le plus souvent sur un ton lyrique en mettant en avant les caractères géographiques spécifiques propres à l'espace canadien. Si la poésie des années 1970 reprend cette thématique et cherche à son tour à mettre en avant ces particularités géographiques qui assument alors une fonction symbolique (comme on le voit dans ce long

poème de Gatien Lapointe, l'*Ode au Saint Laurent*¹⁹³), elle se distingue des entreprises poétiques qui la précèdent en ce qu'elle accorde une part plus importante à la dimension sociale et qu'elle se propose, surtout à partir de la fin des années 1960, comme le vecteur d'une conception politique et d'un projet national.

Dans les modes de représentation du pays, nous avons déjà évoqué dans la fin de la première partie le glissement de thématiques rurales à des thématiques urbaines. Le second poème lu par Gaston Miron lors de la Nuit en est un exemple marquant. Si la ville apparaît comme le lieu privilégié de la prise de conscience de l'infériorité de la communauté francophone, notamment à Montréal où le bilinguisme est plus effectif qu'ailleurs, elle reste l'espace à revendiquer quand il s'agit de mettre en avant les particularités de cette nation nouvelle. La ville est désormais un lieu où peut s'affirmer l'idée de nation :

Or je suis dans la ville opulente
la grande Saint Catherine street galope et claque dans les Mille et Une Nuits
des néons

b) Poétique vs Politique, pour une histoire de la littérature

Au-delà de la question de l'horizon d'attente des spectateurs et de la dimension politique de leurs espoirs, reste, compte tenu de l'importance du thème national dans les poèmes de la Nuit, une question fondamentale : le politique et le poétique sont-ils aisément compatibles ? Une certaine tradition française de la critique d'art a tendance à les distinguer et juge que le politique a souvent tendance à desservir le poétique. Telle est, par exemple la position de Benjamin Péret face aux poésies de Résistance de Louis Aragon ou de Paul Éluard quand, en 1945, il stigmatise « le déshonneur des poètes¹⁹⁴ ». Pour bien cerner toute la force littéraire de la Nuit, il est nécessaire de se défaire de cette conception. Une juste réception de la Nuit suppose une meilleure prise en considération du fait politique en poésie. Plus encore, la lutte entre politique et poétique dans les œuvres québécoises de la période 1960-1970

¹⁹³ Gatien Lapointe, *Ode au Saint Laurent* précédée de *J'appartiens à la terre*, Montréal : Éditions du jour, 1969.

¹⁹⁴ « Les ennemis de la poésie ont eu de tout temps l'obsession de la soumettre à leurs fins immédiates, de l'écraser sous leur dieu ou, maintenant, de l'enchaîner au ban de la nouvelle divinité brune ou « rouge » - rouge-brun de sang séché – plus sanglante encore que l'ancienne. Pour eux, la vie et la culture se résument en utile et inutile, étant sous-entendu que l'utile prend la forme d'une pioche maniée à leur bénéfice. Pour eux, la poésie n'est que le luxe du riche, aristocrate ou banquier, et si elle veut se rendre « utile » à la masse, elle doit se résigner au sort des arts « appliqués », « décoratifs », « ménagers », etc. D'instinct, ils sentent cependant qu'elle est le point d'appui réclamé par Archimède, et craignent que, soulevé, le monde ne leur retombe sur la tête. De là, l'ambition de l'avilir, de lui retirer tout efficacité, toute valeur d'exaltation pour lui donner le rôle hypocritement consolant d'une sœur de charité. » Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, février 1945, <http://tintinrevolution.free.fr/fr/Peret.html>

constitue un axe d'étude majeur et révèle notamment certaines des spécificités du fait littéraire au Québec. Dans une culture où le choix de la langue constitue en soi une véritable prise de parti et s'affirme comme l'instrument d'une lutte sociale et culturelle, la revendication politique qui anime toute forme de production culturelle se trouve étroitement liée à des questions d'ordre esthétique et littéraire. La littérature québécoise des années 1970 se pose d'emblée, et presque sans discussion, comme une littérature engagée. Au-delà des questions purement politiques qu'elle peut aborder par le biais du média littéraire, le fait même d'écrire en français pour exprimer cette nouvelle identité québécoise constitue une prise de position nouvelle et se révèle comme une affirmation identitaire qui cherche à rompre, soit avec une culture dominante qui impose ses codes et sa langue de manière abusive, soit avec une « culture mère » dont on cherche à se démarquer et à s'émanciper.

La Nuit de la poésie illustre remarquablement la tension entre poétique et politique évoquée plus haut. Il faut ainsi tenir compte du fait que de nombreux poètes visent à contester une certaine conception du poétique telle que la véhicule la culture traditionnelle, selon les codes établis d'une culture qu'ils entendent mettre à bas. La poésie québécoise des années 1970 cherche donc à se réappropriier ses moyens d'expression et se propose comme la revendication d'une autre sensibilité, d'autres valeurs et d'une autre culture au sens large du terme.

Afin de mieux cerner la place que tient le politique dans les poèmes de la Nuit, nous proposons d'étudier une thématique récurrente dans de nombreuses lectures et qui suggère un rapport singulier à cette identité nationale en cours d'affirmation : celle de l'histoire.

Les témoignages montrent que les poètes présents lors de cette Nuit ont, comme la plupart des spectateurs conscience de participer à un événement d'ampleur historique et avant de se proposer dans bien des cas comme des manifestes politiques, les poèmes de la Nuit interrogent le rapport du peuple à son histoire. Intimement liée à la question de la mémoire et à l'expression du pays, la notion d'histoire permet aux poètes de s'inscrire dans une actualité tout en proposant une vision vouée à façonner les temps à venir. De plus, l'histoire constitue un enjeu essentiel de l'affirmation identitaire. Ainsi, depuis la fin du XVIII^e siècle, les entreprises littéraires canadiennes-françaises se proposent de donner tort aux affirmations dont se fait l'écho le rapport Durham (Londres, février 1839) qui prétendait, à la suite des insurrections des Patriotes de 1837-1838) que les Canadiens-français sont « un peuple sans histoire et sans littérature » :

On ne peut guère concevoir nationalité plus dépourvue de tout ce qui peut vivifier et élever un peuple que les descendants des Français dans le Bas-Canada, du fait qu'ils ont conservé leur langue et leurs coutumes particulières. Ils sont un peuple sans histoire et sans littérature¹⁹⁵.

Le lien qui unit les productions littéraires à la nécessité de se constituer un patrimoine littéraire apparaît donc avec évidence et si le Québec émerge en tant que nouvelle nation, il faut que cette dernière se munisse d'une littérature qui lui soit propre et spécifique. Inversement, c'est parce qu'il produit une littérature propre et spécifique que le Québec a déjà prouvé son existence. C'est la raison pour laquelle, le thème du pays est redécouvert au regard des nouvelles exigences de la société moderne. La thématique historique se révèle donc centrale chez la majeure partie des poètes de la Nuit et participe de cette émancipation culturelle et identitaire propre à la société des années 1970.

Ironie et personnalisation de l'Histoire

Le premier poème de la Nuit à évoquer cette question de l'histoire et de ses modes de représentation est celui de Michèle Lalonde, « Panneaux-réclame ». Le poème polyphonique à trois récitants met en scène les premiers temps de la colonie. La description de ces premiers temps et de la découverte du continent par les Occidentaux est marquée du sceau de l'ironie et vise à proposer un autre regard sur la période. Le texte lu sur scène est tronqué de quelques répliques qui se trouvent dans la version publiée et commence à la présentation des récitants : « Je m'appelle Michèle et je vis en Amérique ». La réplique suivante reprend la présentation mais introduit un nouvel élément : « je m'appelle Michèle et je me souviens ». Ainsi d'entrée de jeu, en citant la devise du Québec, l'auteure inscrit-elle son texte dans une perspective historique. L'évocation du « je me souviens » annonce la description des premiers temps de la colonie. Les répliques suivantes installent la scène dans une ambiance sonore par l'imitation du tam tam : « Tam tam frénétique du vent sur les caisses vides renversées : tout le décor alors bascule ! ». Le mode poétique qui caractérise l'écriture du texte permet à l'auteure de proposer un certain décalage avec le réel au-delà de la véracité attendue par le thème de l'histoire. Ainsi les récitants présentent la découverte du continent comme s'ils avaient effectivement été présents ce jour-là :

PREMIÈRE VOIX, enchaînant rapidement
Je me souviens
Les bêtes nous avaient accueillis.
Une menue faune chaude enveloppait la côte.

¹⁹⁵ *Report on the Affairs of British North America from the Earl of Durham, Hers Majesty High Commissioner, etc., etc.*, trad. française, Montréal : « L'Ami du Peuple », 1839, 205 p.
<http://eco.canadiana.ca/view/oocihm.32373/2?r=0&s=1>

Le Nouveau-Monde frissonnait
attentif¹⁹⁶ ...

D'emblée, on constate que l'écriture poétique permet de présenter les faits d'une manière nouvelle et de donner des intentions à des objets inanimés ou de produire des effets de son et des impressions physiques :

TROISIÈME VOIX
Quand nous sommes entrés dans le port
les siffleux par trois fois sifflèrent
le paysage brama¹⁹⁷.

Cette écriture permet donc, non pas de « réécrire » l'histoire, mais de l'écrire sur un mode différent et de confier à l'écriture poétique de prendre en charge des éléments délaissés par la rigueur de la discipline historique :

PREMIÈRE VOIX
C'était au temps des grands voiliers
un oiseau apporta ton nom et resta pris dans nos cordages
Amérique !¹⁹⁸

Le mot « Amérique » est ensuite répété par les récitants, mais comme l'indique la didascalie : « avec l'accent yankee ». Cette particularité de la prononciation annonce la présentation de deux visions distinctes du continent, celles correspondant aux deux nations qui ont été amenées à prendre possession, du territoire.

Le poème décrit ensuite les premiers temps de la colonie et notamment la rencontre avec les peuples autochtones. Les récitants produisent alors des sons à partir des mots « América » et « tam tam » en les répétant. La première voix continue la description de la rencontre avec les bruits en fond sonore. La réplique suivante présente les différents échanges entre les occidentaux et les autochtones dans des formules elliptiques qui créent un effet de vitesse qui traduit l'empressement des peuples à échanger et dans une certaine mesure la rapidité avec laquelle les deux peuples se sont mélangés :

PREMIÈRE VOIX
Peaux-Rouges et peaux de vison
marché de pacotilles mocassins contre miroirs
amours indigènes
squaws et savane
cuisse rouges comptoir d'échanges
baisers et brimborions sous la tente
flèche fichée dans le cœur du Vieux-Monde

¹⁹⁶ Michèle Lalonde, « Panneaux-réclame » dans *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris : Seghers, p. 65.

¹⁹⁷ Michèle Lalonde, « Panneaux-réclame », *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 67.

DEUXIÈME VOIX
Forêts et rivières merveilles au long cours
Roman-fleuve du jamais vu

PREMIÈRE VOIX, marquant la progression
Troc de mythologies
hystérie de conversion
missionnaire contre manitou
foi de fer contre foi de bois
Soldats du Christ et
Coup de mousquet¹⁹⁹

Ainsi cette présentation des premiers temps de l'Histoire de la colonie évoque sur un mode poétique les échanges entre les populations amérindiennes et représentants de la culture occidentale. D'ores et déjà, par le travail sur le style, les ellipses, les effets de son et l'utilisation inédite de certaines expressions (« flèche fichée dans le cœur du Vieux-Monde », « Roman-fleuve du jamais-vu ») l'évocation de cette période historique prend une tournure différente et laisse entendre de manière implicite, la vision particulière qu'a l'auteure de cet événement essentiel de l'histoire du continent.

Cette description des échanges entre les populations est ensuite orientée vers une vision plus contemporaine de la société et on glisse des premiers temps de la colonisation à la période moderne de la publicité, celle d'une société fondée sur les valeurs marchandes et matérielles comme le résume la deuxième voix : « Tout commença par une annonce d'épices ». Une telle vision de l'histoire vise à inscrire l'événement dans une perspective plus contemporaine, la découverte des peuples amérindiens étant la première étape de l'omniprésence de ces « Panneaux-réclame » sur le continent américain : « Une publicité bien orchestrée vantant les affaires indiennes. »

Autre signe de cette vision critique des premiers temps de la colonisation, l'évocation du débarquement et la réplique du capitaine qui est ici abordée avec une ironie certaine :

DEUXIÈME VOIX
Pressé de débarquer le hardi capitaine
trancha ce discours épique
et d'une voix péremptoire
s'écria en vieux-français :
TROISIÈME VOIX, *solemnellement*
Canada, my foot !
America
Continent King Size
I
Set foot

¹⁹⁹ « Panneaux réclame », *op. cit.* p. 67.

On thee

DEUXIÈME VOIX

Éclat de rire en cascade

PREMIÈRE VOIX, sur le silence

Car l'Histoire éclata de rire²⁰⁰

L'ironie et le second degré caractérisent donc la description de cet événement historique. Marquée d'emblée par la survalorisation des valeurs marchandes et par l'attitude ridiculisée du capitaine, l'évocation des premiers temps de la colonie sert la critique d'une certaine vision du continent américain et permet de faire le lien entre le moment de la découverte et les temps contemporains de la consommation et de la publicité. Les « Panneaux-réclame » se révèlent donc être un lien historique qui permet de proposer une certaine cohérence entre le passé et le présent. Cette façon de revisiter l'histoire de manière ironique permet à l'auteure de dénoncer les enjeux mercantiles qui animent le continent depuis les premiers temps de la colonisation. Pour conclure, revenons sur cette personnalisation de l'histoire, mise en valeur par l'éclatement et la superposition des voix qui termine de nous convaincre de la portée ironique de cette présentation « historique » : « l'Histoire éclata de rire ». Prêter des intentions à l'Histoire qui se trouve donc amenée à se moquer des hommes est une façon pour Michèle Lalonde d'affirmer avec évidence le ridicule de l'attitude des hommes.

À la suite de cette évocation des premiers temps succède une réplique qui permet de faire le lien avec la période contemporaine et de signaler en même temps le défaut de mémoire couramment dénoncé dans de nombreuses œuvres québécoises et dont la devise de la Province confirme l'existence :

TROISIÈME VOIX

En vérité nous ne savons ce qui s'est passé

Notre équipe technique a soudain fait défaut

et le décor de forêts vierges a chaviré dans nos mémoires²⁰¹.

Cette présentation ironique de l'histoire comme sa personnalisation qui sert la dénonciation de l'attitude des hommes se retrouve chez d'autres poètes. C'est le cas dans le poème de Péloquin.

Après avoir rappelé la portée historique de l'événement de la Nuit de la poésie avec une certaine ironie : « C'est la grande Nuit de la poésie, j'en suis sûr », le poète commence

²⁰⁰ « Panneaux réclame » *op. cit.*, p. 68.

²⁰¹ *Idem, ibidem*, p 69.

enfin la lecture de son poème. Le poème de Péloquin se présente comme une forme de réquisitoire humaniste, dénonçant l'existence éphémère des hommes et la vanité de leurs actions face à l'histoire. Le début de son poème traduit bien cette conception ironique que l'auteur a de l'humanité :

Après tant de grands bonhommes enterrés pour rien, je tiens à vous dire que la situation est urgente pour l'humanité. On est tous tant que nous sommes en train de crever encore après nos quelque cinquante ans d'fonne. [...] Pis tout c'qu'on a trouvé à faire depuis qu'l'Histoire a commencé à s'décrotter les oreilles dans son coin, c'est de s'mettre. Pour en mettre d'autres dans le même bad trip de la mort pis d'lusure de notre beauté. C'est assez²⁰².

Ainsi, l'auteur propose ni plus ni moins que l'humanité arrête de se reproduire. Il dénonce la vanité de l'existence et minimisant volontairement la grandeur de l'histoire en réduisant les hommes à leur seul plaisir (le fonne = fun = amusement), leur beauté (« bad trip d'la mort pis d'l'usure de not'beauté ») et à leur reproduction (« tout c'qu'on a trouvé à faire [...] c'est de s'mettre »). Ces valeurs sont d'ailleurs les plus superficielles de l'humanité, ce qui ajoute à la portée ironique des propos de l'auteur. Enfin, l'histoire sous la plume de Péloquin est également personnifiée et son déroulement est ainsi décrit : « [...] depuis que l'Histoire a commencé à se décrotter les oreilles dans son coin ». Elle paraît donc sous un angle marqué par un certain ridicule compte tenu la trivialité de son action (« se décrotter les oreilles ») et renforce l'image de l'éloignement : « dans son coin » en sous entendant que cette dernière reste sourde aux préoccupations des hommes. Si cette vision de l'histoire diffère des préoccupations de la majeure partie des auteurs qui cherchent à lui redonner toute sa place au sein de la culture, elle permet néanmoins de dénoncer les rapports ambigus que les Québécois entretiennent avec elle.

Une vision dépréciée de l'histoire

Dans le processus de revendication culturelle et identitaire au cœur de la littérature des années 1970, l'histoire constitue donc un enjeu majeur et une thématique essentielle. Mais à cette nécessaire revendication de faire et d'écrire sa propre histoire, répond également le besoin de dénoncer l'inégalité entre les cultures. De cette façon, un certain nombre d'auteurs cherchent à proposer une vision dépréciée ou amoindrie de l'histoire tout en cherchant à revendiquer une forme de spécificité et de fierté. Gaston Miron raconte que l'un des événements marquants de sa vie qui l'ont conduit à se livrer à l'exercice de l'écriture poétique a été la découverte de la poésie de Patrice de La Tour du Pin et notamment de deux vers qui

²⁰² Claude Péloquin dans *La Nuit de la poésie*.

ouvrent le recueil *La Quête de joie*²⁰³ (1939) et qui lui ont fait prendre conscience de la nécessité d'inscrire cette histoire du pays dans le poème : « Tous les pays qui n'ont plus de légende/ Seront condamnés à mourir de froid [...] ». Ainsi Miron décide-t-il de donner à son pays « une légende au futur ». L'importance de l'histoire dans la poésie de Miron est liée à cette nécessité de lutter pour l'existence de la culture québécoise.

Dans le deuxième poème qu'il livre lors de la Nuit de la poésie, *Monologues de l'aliénation délirante* on constate cette ambivalente conception de l'histoire qui consiste à mettre en avant une certaine pauvreté tout en optant pour la revendication de cette dernière. Décrivant les conditions de la perte de son identité et du mouvement descendant qui le conduit à rejoindre « les quartiers minables », il se trouve alors conduit à revendiquer cet état déprécié de l'histoire :

or je descends vers les quartiers minables
bas et respirant dans leur remugle
je dérive dans des bouts de rues décousus
voici ma vraie vie – dressée comme un hangar –
débarras de l'Histoire – je la revendique²⁰⁴

Ainsi, la « vraie vie » du poète se trouve liée à l'infériorité de sa condition. La force de la formule présentative « voici » permet d'insister sur l'élément annoncé et la reprise des sons en [v], [s], [i] conduit à mettre plus encore en valeur le lien entre les propositions. La « vraie vie » du poète décrite par la portée décousue des « bouts de rue », la « dérive » et le « remugle » des « quartiers minables » est alors « dressée comme un hangar ». La ponctuation met d'ailleurs en valeur cet élément du vers puisque l'élément est isolé entre tirets. Le « hangar » apparaît alors comme une image surprenante pour décrire cette « vraie vie » du poète. L'image permet de donner l'impression d'une certaine grandeur et le participe passé qui lui est apposé « dressée » confirme la portée imposante de cette « vraie vie ». À cette « vraie vie » du poète est apposé un autre élément, le « débarras de l'Histoire ». Comme chez d'autres poètes, on retrouve l'idée que cette histoire apparaît comme marginale (ici, le « débarras » donne bien l'impression d'un lieu délaissé où s'entassent les événements dont on se sait que faire), secondaire. Mais enfin, l'autre élément du vers (également mis en valeur par la ponctuation et la reprise des sons) annonce explicitement l'intention du poète de « revendiquer » cet état périphérique de sa culture : « je la revendique ». De cette façon, le poète signale cet état infériorisé de sa culture et tout en le dénonçant, il le proclame et l'exhibe. Cette double posture du poète illustre bien la complexité du rapport qu'il entretient

²⁰³ Patrice de La Tour du Pin, *La Quête de joie* suivi de *Petite somme de poésie*, Paris : Gallimard, 1967.

²⁰⁴ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, *op. cit.* p. 93.

avec sa culture, entre dénonciation d'une infériorité et revendication identitaire. La fin du poème confirme l'importance de ce thème, mais substitue l'humanité à l'histoire lorsque le poète s'adresse à tous ses semblables : « salut de même humanité des hommes lointains/ malgré vous malgré nous je m'entête à exister / salut à la saumure d'homme. » Enfin, évoquant l'ensemble de l'histoire de l'humanité, il réaffirme sa volonté d'y participer pleinement :

à partir de la banche agonie de père en fils
à la consigne de la chair et des âmes
à tous je me lie
jusqu'à l'état de détritrus s'il le faut
dans la résistance
à l'amère décomposition viscérale et ethnique
de la mort des peuples drainés
où la mort n'est même plus la mort de quelqu'un²⁰⁵

Gaston Miron, en plus de réaffirmer sa volonté de pleinement participer à l'histoire, dénonce la disparition des cultures et la dépersonnalisation de cette Histoire qui met de côté certaines cultures.

À cette « vraie vie » du poète revendiquée par Gaston Miron, répond une autre expression, celle de Gilbert Langevin dans la chanson « Le temps des vivants », interprétée par Pauline Julien lorsqu'il évoque : « le vrai visage de notre histoire ». Ainsi, ce « vrai visage » correspond au besoin des Québécois de dire autrement la réalité à laquelle ils sont confrontés. Si l'histoire est écrite par les vainqueurs et donc par la culture dominante, il s'agit pour les Québécois de se la réapproprier et d'y inscrire leur individualité, leur spécificité.

L'idée de substituer l'humanité à l'histoire que l'on retrouve chez Miron ou Péloquin est également exprimée sous la plume de Georges Dor dans sa chanson « Un homme libre ». Pour lui, l'homme est à lui seul un monument historique et par conséquent, le peuple québécois doit s'inscrire dans cette histoire en affirmant son droit à l'existence :

Tout homme qui se tient debout
Est le plus beau des monuments
Point n'est besoin pour sa mémoire
De statue ni de requiem,
Ni de pavane, ni de noir
Car on ne porte pas le deuil
De celui qui était si fier
Et qui était encore hier
Un homme libre²⁰⁶

²⁰⁵ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, op. Cit., p. 94.

²⁰⁶ Georges Dor, *Si tu savais...* Montréal : Les éditions de l'homme, 1977, p. 15.

Il s'agit donc une fois encore de revendiquer les valeurs humanistes de la culture québécoise et d'inscrire cette identité dans l'histoire en mettant en avant une autre façon d'exister. L'homme doit donc selon Georges Dor, être au centre de l'histoire. Dire autrement la nécessité du peuple québécois de s'inscrire dans l'histoire est donc un des thèmes partagés (sinon un lieu commun) de la poésie des années 1970. Le « Speak White » de Michèle Lalonde revendique d'ailleurs une autre langue afin de « raconter l'histoire d'un peuple-concierge ». On notera au passage que la version publiée du poème substitue le syntagme « vie » à celui d' « histoire » que présentait la version lue du poème. Cependant, on voit qu'il s'agit pour Lalonde de revendiquer une autre façon de dire l'histoire et que les Québécois sont amenés à mettre en avant leur spécificité afin de s'inscrire pleinement dans l'histoire collective du continent américain.

Au-delà de l'expression des convictions souverainistes, de l'appel à l'indépendance ou de la dénonciation de l'infériorité vécue par la communauté francophone sur l'espace canadien, la plupart des poèmes de la Nuit ont donc en commun la revendication d'une certaine historicité qui permet d'échapper au statut marginal et périphérique de leur culture.

c) La portée manifeste de la poésie, la poésie comme manifeste

Si le thème de l'histoire, associée à une forme de revendication politique, constitue un élément récurrent chez de nombreux poètes de la Nuit, il est une autre caractéristique de cette poésie qui frappe avec évidence et qui traduit une certaine spécificité de l'écriture poétique des années 1970 : c'est la parenté de ces textes avec le genre du manifeste.

Que cela soit par le ton injonctif, le recours à des formes assimilables au tract ou au discours politique, de nombreux poèmes convoquent cette portée manifeste de l'écriture poétique.

Même si la tradition du manifeste est très ancienne en Europe (qu'on pense à *Défense et illustration de la langue française* en 1549), on peut dater l'origine du manifeste en tant que genre littéraire en Europe au début du XIXe siècle, puisqu'il coïncide en politique avec la notion de parti et en littérature avec celle « d'école ». Apparenté au pamphlet ou à l'essai, il se propose comme une forme brève qui vise à convaincre sans nécessairement exposer tous les arguments de manière rigoureuse. Son utilisation dans le domaine littéraire au XXe siècle est souvent le fait d'avant-gardes comme en témoignent les mouvements poétiques futuristes

russe et italien ou les mouvements dada et surréaliste. Comme le rappellent Jeanne Demers et Line Mc Murray dans *L'enjeu du manifeste, le manifeste en jeu*, le manifeste est une :

Intervention-choc écrite et/ou agie faite par un ou des destinataires minoritaires auprès d'une majorité réelle ou fantasmée dont ils cherchent à forcer l'adhésion à quelque projet esthétique, éthique et/ou politique²⁰⁷ ...

Cette définition nous intéresse donc à bien des égards dans la mesure où elle rappelle l'importance de la conscience de leur statut minorisé qu'ont les auteurs de manifestes et qu'elle précise la diversité des revendications qui peuvent donc être d'ordre « esthétique, éthique et/ou politique ». Enfin, la recherche du « choc » qui constitue l'un des éléments de définition du manifeste tient également une part importante pour les poètes de la Nuit qui cherchent également à produire un effet physique sur l'auditoire. Jeanne Demers et Line Mc Murray rappellent également que le manifeste en tant que genre entretient des relations étroites avec d'autres modes de communication moins littéraires comme le slogan publicitaire (ce qui n'est pas sans nous rappeler les « Panneaux-réclame » de Michèle Lalonde) ou le tract politique (c'est le cas de certains des poèmes de cette Nuit). Enfin, dernier élément de définition mis en avant par les auteures, le manifeste est lié à une certaine « urgence », ce qui justifie parfois l'imperfection de sa portée argumentative et la virulence de ses arguments puisqu'il s'agit de faire réagir le destinataire plus que de le convaincre de manière raisonnée. Le manifeste, d'une manière générale, fait donc plus appel à l'affect et à la passion qu'à la critique et à la raison.

Ainsi, cette recherche de la réaction du destinataire est-elle à mettre en étroite relation avec la notion de performance poétique ou de lecture publique et renvoie-t-elle dans une certaine mesure la dimension performative du langage au sens où l'entend John Austin : ici, à l'évidence, « dire, c'est faire ».

Le poème « Speak White » de Michèle Lalonde présente très explicitement un grand nombre d'éléments qui relèvent du manifeste. On y retrouve les caractéristiques du genre tel que le définissent Jeanne Demers et Lyne Mc Murray. Tout d'abord, le poème est une forme d'adresse d'une minorité à une majorité dominante : nous face à eux. Prenant en charge l'ensemble des hommes vivant une situation de « négritude », le poème se veut le porte-parole de tous les aliénés de la langue dans de nombreuses cultures (canadienne, algérienne, juive, noire américaine, africaine et vietnamienne). De plus, « Speak White » est lié à une certaine

²⁰⁷ Jeanne Demers et Lyne Mc Murray, *L'enjeu du manifeste, le manifeste en jeu*, Montréal : Le préambule, 1986, p. 68.

urgence dans la mesure où il reprend indirectement l'expression « nègres-blancs d'Amérique » de Pierre Vallières, encore en prison en 1970, et où il fut écrit précisément dans le cadre du spectacle de soutien aux prisonniers politiques québécois. Bien que le texte puisse présenter encore aujourd'hui certains échos avec l'actualité, il reste daté et intimement lié au contexte très particulier de la Révolution tranquille. Enfin, il fait appel à une dimension affective de la réception et se propose comme une dénonciation dont les assertions sont volontairement exagérées. La portée manifeste du poème se trouve confirmée par les choix d'éditions lors de la première publication du texte puisque la première impression du texte à l'Hexagone fut faite sous la forme d'une affiche. Cette parenté avec des modes de communication liés à la pratique publicitaire et politique confirme le statut du poème et soulignent sa dimension de manifeste.

Deux poèmes pourtant très différents l'un de l'autre présentent un certain nombre de points communs dans leurs procédés d'écriture, celui de Raoul Duguay et celui de Denis Vanier. Le texte lu par Raoul Duguay lors de la Nuit est extrait d'un recueil que l'auteur définit lui-même comme un manifeste : *Manifeste de l'Infonie, Le ToutArtBel*. Dans cet ouvrage, l'auteur expose les valeurs du collectif de l'Infonie et propose une forme de rupture avec les formes littéraires précédentes en optant pour des pratiques pluridisciplinaires, en usant de caractères manuscrits et en mêlant les images au texte. Ici, le manifeste est à la fois d'ordre esthétique et culturel en même temps qu'idéologique et politique (à travers la valorisation d'un état nouveau du monde et l'aspiration à une révolution des mœurs).

Dans le texte qu'il lit lors de la Nuit de la poésie, on retrouve le même souci de proposer un autre rapport à la création et de créer une véritable rupture avec ce qui précède. Mais la revendication du texte de Raoul Duguay ne porte pas seulement sur des éléments esthétiques, elle révèle une autre conception de l'humanité et le poète en appelle à une forme de révolution humaniste en incitant « tout un chacun » à agir d'une certaine façon.

D'un point de vue formel, la plupart des vers du poème de Raoul Duguay commencent avec la conjonction « que » suivie du subjonctif et traduisant évidemment le souhait ou l'ordre. Le texte emprunte des formules du registre religieux et prophétique, ce qui renforce la dimension performative du langage. Se référant à une certaine portée mystique du langage, le poème se présente sous la forme d'un appel à une sorte de révolution culturelle et artistique : « Que la vie et la poésie soient la même affaire sacrée », « Que la lettre soit dans l'esprit et l'esprit dans la lettre », « Que la parole soit d'or/ Que le silence soit de lumière », « Que

l'enfance de l'art ressuscite », « Que tout un chacun / Construisse le grand œuvre, l'homme dieu. »

Un autre texte, très différent de celui de Raoul Duguay a également recours à ces formes injonctives introduites par « que » et suivies du subjonctif, « le temps des vivants » de Gilbert Langevin. Ces formes à valeur optative/impérative sont intéressantes dans la mesure où elles restent ouvertes et ne s'adressent pas à une personne en particulier, mais à toute la communauté. La chanson de Langevin appelle à la fin d'une ère et à la naissance de temps nouveaux : « que finisse le temps [...] », « Passe passe le temps », « vienne vienne le temps »...

Sur un registre très différent, le poème de Denis Vanier « Allo Police » se présente également comme une forme de manifeste. Au départ, comme le signale l'auteur en introduction, il s'agit d'une réponse à un fait d'actualité. À la suite de l'arrestation de John Sinclair (poète et leader du groupe « White Panters Party » de novembre 1968 à juillet 1969) pour vente de cannabis (il fut piégé par un agent de la brigade des stupéfiants sous couverture), Vanier livre alors sa « plus belle réponse ». Il convient de signaler d'emblée que cette réponse ne précise pas le destinataire et l'étude du texte nous révèle que l'adresse reste donc ouverte et concerne tous les spectateurs et, au-delà, le peuple québécois en son entier. Le contexte qui a vu naître le texte induit donc le genre de manière significative et lui accorde une valeur polémique forte. Néanmoins, il faut rappeler que la poésie de Vanier est souvent caractérisée par cette violence révolutionnaire et que ce n'est pas le seul contexte polémique qui en influence l'écriture.

Comme pour les poèmes de Raoul Duguay et de Michèle Lalonde, le mode injonctif domine le texte. Mais à la différence de la récurrence du subjonctif dans le poème de Duguay ou de l'emploi direct de formes impératives dans le poème de Lalonde, Vanier opte pour l'usage récurrent de la forme impersonnelle : « Il nous faut ».

Le poème de Vanier prend des allures de réquisitoires et le poète s'en prend à toute une série d'individus qui sont décrits de manière dépréciative dans son énumération et dont l'évocation est presque systématiquement suivie d'adjectifs exagérément péjoratifs « vénériens », « alcooliques », « nazis », « dégénérés ». On retrouve ici la virulence et l'excès des arguments propres au genre du manifeste. Certains des arguments de Vanier sont d'ailleurs volontairement provocateurs et amènent plus à sourire qu'à envisager un plan d'action :

Les enfants doivent voler l'argent de leurs parents car c'est pour eux le seul moyen de se libérer de la vie familiale

La forme du poème emprunte également au tract politique lorsque ce dernier décline ses arguments en les numérotant :

Premièrement : le clitoris en tant qu'instrument d'insubordination
Deuxièmement : la vulgarité pour sa pureté et sa bonne odeur.
Troisièmement : la connaissance mathématique subversive aux mains des enfants.
Quatrièmement la révolution pour chaleur du body électrique écrasé,
la fin du Chrysler impérial.

De plus, le texte propose une véritable rupture en faisant table rase de tout le passé : « Il nous faut tout saboter », ce qui est l'une des caractéristiques majeures du manifeste. Enfin, comme pour le poème de Raoul Duguay, cette révolution des valeurs se confond avec une révolution de type artistique et esthétique :

Il nous faut tout saboter, s'attaquer délibérément aux skunks capitalistes
Par tous les moyens et à tous les niveaux de la création

Nous avons vu que le manifeste entretient avec le discours publicitaire et politique, des liens de parentés évidents. Dans cette perspective, il convient d'évoquer un autre texte dont le ton est assimilable à une forme de tract politique, celui de Paul Chamberland.

Moins vindicatif et plus sobre dans sa forme que les appels à la révolution culturelle à l'œuvre chez Denis Vanier ou Raoul Duguay, le texte de Paul Chamberland se propose néanmoins comme une forme de communication politique. Le texte dans sa version publiée est d'ailleurs rédigé en caractères manuscrits, ce qui induit un certain type de lecture et signale un mode d'écriture distinct des autres éléments textuels. Les recueils précédents de Paul Chamberland comme *L'afficheur hurle*²⁰⁸ ou *L'inavouable*²⁰⁹ jouent particulièrement sur ces caractères empruntant au slogan publicitaire et aux formes concises. Si le poème de Paul Chamberland n'appelle pas à une rupture aussi radicale que celle prônée par Raoul Duguay ou Denis Vanier, il use de nombreux impératifs, prend à parti l'auditoire sur un mode quasi biblique et l'invite à réagir :

Ouvrez les yeux et choisissez
Regardez autour de vous
Voyez l'économie, ce qu'elle nous a valu
L'inégalité, l'oppression, la violence [...]
Je dis que l'économie doit produire l'homme ou disparaître
Je dis que tous les peuples doivent mettre au sommet de leur production nationale, la rénovation de l'homme, ou bien c'est la guerre, le chaos, l'apocalypse, la destruction de toute vie sur terre [...]

²⁰⁸ Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, Montréal : Parti pris, 1964.

²⁰⁹ Paul Chamberland, *L'inavouable*, Montréal : Parti pris, coll. « Paroles », 1967.

Il est temps de réagir contre ce que nous choque et nous courbe si
souverainement²¹⁰
[...] Et nous témoignerons de la vie contre toutes les forces de morts
We want the world and we want it now
Que l'homme soit restitué à l'humanité
Que l'homme soit²¹¹

Ainsi, le poème oscille entre la nécessité d'une prise de conscience et les expressions d'une révolte, d'un refus. Cette dimension de manifeste que revêtent les poèmes de la Nuit est évidemment à mettre en relation avec l'effervescence politique et sociale que connaît la Province en 1970. Si les poètes ressentent aussi vivement le besoin d'avoir recours à des formes impératives, qu'ils cherchent à convaincre l'auditoire de la nécessité d'agir et de réagir, c'est qu'ils prennent pleinement conscience de la force collective qu'ils représentent en tant que communauté. La Province de Québec, récemment amenée à construire son identité et à s'affirmer plus radicalement face à la majorité dominante anglophone, cherche ainsi à définir ses valeurs par le biais de l'écriture poétique. Soucieux de proposer une littérature qui leur ressemble, les Québécois doivent pour cela s'émanciper des modèles précédents et proposer une forme de rupture, intimement liée aux divers apports de cette révolution culturelle. Le manifeste est donc l'un des modes privilégiés de cette rupture, tant sur le plan idéologique qu'esthétique. Il correspond également à l'essor de nouvelles formes poétiques liées au contexte politique très singulier de la période des années 1960-1970. Autrement dit, le littéraire et le politique participent d'un même besoin de renouveau et d'affirmation et s'épaulent mutuellement.

²¹⁰ Ce vers est attribué à « Ducasse » dans la version publiée du poème. D'autres citations de Lautréamont entourent le poème dans le recueil.

²¹¹ Paul Chamberland, *La Nuit de la poésie 1970*, 35 min 45.

C. RUPTURE ET MODERNITÉ

Si la poésie de la fin des années 1960 et du début des années 1970 se donne pour objectif de redéfinir la place des poètes dans la société et que ces derniers épousent volontiers les frustrations, les colères et les peines du peuple, ce retour des préoccupations collectives dans l'écriture poétique est un trait caractéristique de la période de la Révolution tranquille. La Nuit de la poésie présente des poètes de différentes générations (ou équipes) et au-delà d'une certaine cohérence dans les formes et les enjeux des poèmes, force est de constater qu'un grand nombre de disparités distinguent ces diverses entreprises poétiques.

Premier élément notoire lié à la spécificité de l'écriture de cette période : les poètes produisent une forme de discours critique sur les fonctions du poète dans la société. Certains vont jusqu'à remettre en cause le genre poétique lui-même afin de rompre avec des pratiques jugées anciennes ou désuètes et qui correspondent à une mode traditionnel de la production et de la réception des œuvres poétiques. C'est ce que nous proposons d'étudier dans un chapitre consacré au refus de la dimension institutionnelle de la poésie.

1. Le refus d'une poésie institutionnelle

a) Des traditions poétiques diverses voire opposées : le conflit générationnel

Dans la Nuit cohabitent des poètes de divers horizons et de diverses générations et de tendances poétiques très variées. Si certains poètes cherchent à donner une voix à une forme populaire de l'expression poétique, convoquant des éléments de la langue québécoise ou visant à investir des modes de communication liés à l'univers quotidien comme le tract politique ou le slogan publicitaire, d'autres au contraire évitent soigneusement de « contaminer » leur poésie avec ces éléments populaires et quotidiens de la culture. Autour de cette question, ce sont bien deux tendances distinctes qui s'opposent et s'affrontent. Cette opposition, on la retrouve parfois au sein même de l'œuvre des poètes qui peuvent se trouver individuellement confrontés à une forme de schizophrénie littéraire. Ils sont pris entre la recherche de la langue populaire et des préoccupations du peuple et l'élaboration d'un langage poétique visant à une certaine élévation de l'âme par le recours à des formes plus solennelles et une poésie plus « détachée » des contingences de leur société.

Gaston Miron est un poète exemplaire à bien des égards. Il est porteur de cette double attitude décrite plus haut qui consiste à la fois à rechercher les éléments de la culture populaire, à en imprimer le matériau poétique de la langue, et à affirmer en même temps une certaine rigueur de l'écriture, d'une forme de noblesse, voire de préciosité liée au genre. Entre « tradition et aventure » comme disait Apollinaire dans « La jolie rousse », Gaston Miron fait ainsi état de cette recherche ambivalente qui consiste à donner au poème la force vive du langage populaire tout l'intégrant dans un réseau de référence plus complexe qui s'inscrit dans une forme de tradition poétique.

De fait Miron est né en 1928 et a connu une éducation traditionnelle. Mais au long de sa carrière de poète, et notamment depuis son arrivée à Montréal en 1947, il prend conscience de la douleur de son peuple et décide progressivement d'investir ces éléments de la culture populaire par le biais de la langue ou en manifestant dans son écriture, la difficulté du genre poétique et la complexité de la maîtrise de ses codes. Son travail en tant qu'éditeur confirme ce souci du poète de donner la parole à tous et de concevoir l'écriture comme une force collective. L'organisation d'événements poétiques, dont la Nuit est sans doute l'un des plus

importants de la vie culturelle québécoise, est le signe de cette préoccupation du collectif dans les pratiques artistiques.

Mais si Gaston Miron permet de faire le lien entre des pratiques traditionnelles de la poésie et les pratiques plus contemporaines telles qu'elles sont à l'œuvre chez de plus jeunes poètes, en mars 1970, sa poésie est loin de faire l'unanimité chez les plus jeunes membres du public, d'autant qu'il n'a pas encore publié *L'homme rapaillé*. Au-delà de ces contraintes matérielles et des désaccords logistiques liés aux conditions de l'organisation et du déroulement de la Nuit, les conflits évoqués dans le premier chapitre de cette partie sont le signe d'un véritable conflit de générations. La Nuit de la poésie laisse entendre la voix de plus jeunes poètes, résolument influencés par les formes de la contre-culture nord-américaine, qui voient en Gaston Miron le symbole de la vieille poésie. Sans doute ces jeunes poètes se trompent-ils de cible et n'ont-ils pas perçu toute la modernité de sa poésie. Il est d'ailleurs surprenant pour le spectateur d'aujourd'hui, de voir Gaston Miron pris à parti de la sorte et presque insulté par ces jeunes poètes qui se rient de lui et le traitent d'« humoriste ».

Il convient, afin de bien cerner les conditions de ce conflit générationnel, de rappeler l'âge respectif de chacun de ces poètes. On peut distinguer trois générations de poètes dans la Nuit, mais nous verrons que cette distinction est loin de rendre compte des différentes influences et des esthétiques propres à chacun d'entre eux. C'est rappeler que la notion de « génération » ne saurait être purement biologique, mais relève de l'expérience culturelle, politique et sociale. La plus ancienne génération de poètes est née dans les années 1920. Ils ont tous connu la vie traditionnelle canadienne-française, ont été éduqués dans les collèges classiques au temps de Duplessis, souvent avant la guerre et leur langue est elle-même le signe d'un autre temps. De ces poètes des années 1920, nous retenons Claude Gauvreau (1925), Pauline Julien (1928), Gaston Miron (1928), Raymond Lévesque (1928) et d'une certaine manière Jean-Guy Pilon (1930) Georges Dor (1931) et Gatien Lapointe (1931). Ensuite, des poètes plus jeunes, mais dont l'éducation est relativement comparable à celle qu'ont connus les poètes de la génération précédente et qui sont nés dans les années 1930 : Paul Chamberland (1939), Yves Préfontaine (1937), Suzanne Paradis (1936), Michèle Lalonde (1937), Yves-Gabriel Brunet (1938) et Gérald Godin (1938). Enfin, la plus jeune génération de poètes est née dans les années 1940 et connaît donc une éducation relativement différente de celle de leurs aînés : Pierre Morency (1942), Nicole Brossard (1943), Claude Péloquin (1942), Odette Gagnon (1948), Louis Geoffroy (1947) et enfin Denis Vanier (1948).

Si les œuvres les plus novatrices et les plus en rupture avec des modes traditionnels de l'écriture poétique sont attribuables à la plus jeune génération, certains poètes échappent à cette distinction par l'âge et font preuve d'une surprenante innovation formelle et thématique comparé à leurs contemporains. Ainsi Michèle Lalonde ou Gaston Miron font-ils preuve d'une étonnante modernité au regard des habitudes de leur génération. Cette modernité se ressent essentiellement sur le plan formel puisque leur langue reste relativement normée comparée aux plus jeunes d'entre eux. De même Raoul Duguay, né à la fin des années 1930 peut-il être considéré comme l'un des chefs de file de la contre-culture. Inversement, la poésie d'Yves Préfontaine, de Gatien Lapointe ou de Jean-Guy Pilon paraît de facture plus classique et est comparable dans une certaine mesure à celle de poètes appartenant à la génération précédente. En revanche, la plus jeune génération tranche de manière significative avec les pratiques poétique de ses aînés. Probablement plus influencée par des poètes québécois que par les « classiques » français et plus investie des nombreux apports culturels et institutionnels de la Révolution tranquille et par celle de la contre-culture contemporaine de 1968, la poésie de cette jeune génération fait preuve d'une modernité et d'une « audace » plus « patente », pour reprendre une expression du plus âgé des poètes de la Nuit, Claude Gauvreau.

Cependant, le conflit est perceptible comme en témoignent les violents désaccords entre Miron et les jeunes poètes auquel nous assistons dans les premiers plans du film de la Nuit. De plus, le public, majoritairement jeune, manifeste ses réticences lors du passage de certains poètes. Claude Gauvreau est ainsi largement désavoué par le public qui le siffle bruyamment ou le chahute lors de son passage sur scène.

Enfin, dans la version publiée de « Allo Police », Vanier a rajouté quelques vers qui ne sont pas présents dans la version lue et qui nous informent sur la conception critique de l'auteur à l'égard de certains poètes issus de la plus vieille génération :

Thank you Allah pour les racks à viande universitaires
qui se déshonorent à lire jean-guy pilon
pendant que les vrais poètes prennent des aspirines de draculas incessants.

Ouvrant le vers avec une présentation dépréciative des étudiants qui se trouvent réduits à de la viande, le poète cite le nom de « jean-guy pilon » (sans majuscule à son nom, ce qui constitue un signe évident de déconsidération) en associant la lecture de son œuvre à une forme de déshonneur. Il lui oppose ainsi les « vrais poètes » qui « prennent des aspirines de draculas incessants ». L'image des « aspirines » évoque une dimension curative de l'inspiration poétique tout en l'associant à la figure du vampire pris en charge par le

personnage de Dracula. Ce vers fait ainsi référence d'une certaine manière au matériau poétique qui selon Vanier est lié à un élément corporel essentiel, le sang, suggéré par l'image du vampire et par l'aspirine dont l'une des propriétés est d'accentuer les saignements. Ce vers dit donc en substance que l'inspiration du poète est détachée de sa force vive et qu'elle n'est pas raccordée au flux humain et donc par extension à l'humanité de la poésie. Elle se trouve réduite à travers la figure des étudiants à de la simple viande, « exsangue » pour reprendre une expression de Gaston Miron dans son poème « L'homme agonique ».

Pour conclure ces réflexions sur les générations et le conflit qui les oppose, on reprendra la déclaration de Gatien Lapointe dans les premières minutes du film :

On retrouve son âge ce soir. Parce que les autres sont là, qui nous poussent dans l'dos. Alors qu'ils nous obligent à avancer, à courir, et, on voit un peu que les générations vont très vite aujourd'hui. On dit cinq ans peut-être, c'est une génération au Québec²¹².

Cette affirmation du poète exprime bien toute l'urgence qui anime la jeune génération de poètes et l'influence que ces derniers ont sur les aînés. La période de la Révolution tranquille est l'occasion d'un élan de modernité et d'innovation sans précédent. Sur le plan littéraire, l'un des signes de cette rupture avec une forme de tradition poétique se concrétise à travers le refus d'une forme de poésie institutionnelle. Les poètes, même parmi les plus « anciens » expriment ensemble une forme de refus du genre poétique.

b) Le refus de la poésie : un motif récurrent de la Nuit. Des « recours didactiques »

Gaston Miron, dans un ouvrage posthume qui réunit ses proses et correspondances (*Un long chemin. Proses 1953-1996*²¹³) livre cette affirmation d'apparence surprenante :

Pour ma part, il ne s'agit pas de faire de la poésie, mais de faire un poème. Autant je n'aime pas la poésie, autant j'aime les poèmes²¹⁴.

À travers cette formule, il y a de fait, un certain refus de la dimension institutionnelle de la poésie, la valorisation du processus d'écriture lui-même et de l'objet produit. Ce n'est donc évidemment pas tant la poésie que Gaston Miron rejette, mais plutôt une certaine

²¹² Gatien Lapointe, propos reproduits en annexe.

²¹³ Gaston Miron, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, Montréal : L'Hexagone, 2004.

²¹⁴ *Idem, ibidem*, p. 165

conception de cette dernière qui la rend parfois difficilement recevable par le plus grand nombre.

D'une manière générale, de nombreux poètes de la Nuit s'accordent à démystifier la pratique du genre poétique. D'où la dimension didactique, parfois revendiquée en tant que telle. Or, notamment chez Gaston Miron, ce « recours didactique » ne relève pas d'une recherche de l'efficacité immédiate.

Le recueil *L'homme rapaillé* de Gaston Miron – autant dire la somme de son œuvre publiée de son vivant – est organisé en différents cycles poétiques et théoriques, faisant alterner poèmes et « essais ». L'un de ces cycles s'intitule « Notes sur le poème et le non poème ». Dans cet ensemble de textes, Miron s'efforce d'expliquer sa pratique et de justifier certains de ses choix. Le « non-poème » représente chez Miron tout ce qui empêche le poème. Il s'agit en fait de dénoncer une situation linguistique qui contraint les Québécois à dépendre d'une autre langue, ce que Miron définit comme étant l'aliénation linguistique. Ainsi le poète lutte-t-il contre « CECI » forme imprécise et confuse de la culture qui conduit les Québécois à nier leur être le plus profond.

Ce besoin pour le poète d'avoir recours à des formes non poétiques pour justifier et penser sa pratique, résume bien la difficulté de l'écriture dans cette situation spécifique. Dans « Sur la place publique », Miron choisit de rompre délibérément avec un état ancien qui était le sien et qui semble caractérisé par un certain conformisme : « ce poète au visage conforme ». Mais cette nouvelle poésie ne peut faire l'économie du « recours didactique », sous-titre des poèmes « sur la place publique » et « les années de dérélition » ainsi que du cycle intitulé « Aliénation délirante²¹⁵ ». Gaston Miron est donc conduit à recourir au « didactique » et donc au non poétique (qui deviendra le non-poème dans le cycle suivant) afin de justifier et d'accompagner sa pratique poétique. D'une certaine façon, il y a dans la poésie de Miron toute une esthétique de l'empêchement et une forte thématique de l'imperfection de l'écriture. Qu'il s'excuse auprès des poètes qui l'ont précédé de les avoir copiés (« En une seule phrase nombreuse²¹⁶ »), qu'il avance l'argument de la pauvreté de sa poésie (« La pauvreté anthropos²¹⁷ », « Le Québécois anthropos²¹⁸ »), ou qu'il manifeste une forme de modestie face au genre tout entier (« la poésie n'a pas à rougir de moi » dans « Sur la place publique »), Gaston Miron met en scène au sein de l'écriture poétique même et par

²¹⁵ Gaston Miron, « Aliénation délirante », *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 115-122.

²¹⁶ *Idem, ibidem*, p. 157.

²¹⁷ *Idem, ibidem*, p. 145.

²¹⁸ *Idem, ibidem*, p. 156.

l'écriture du poème, la difficulté qu'il éprouve face au genre et à ses exigences. Si ces réticences ne traduisent pas toutes le motif du refus de la poésie, elles informent du rapport difficile que le poète entretient avec la poésie. Dans « Sur la place publique », Miron suggère l'abandon d'une certaine forme de lyrisme dans ce vers : « je ne chante plus, je pousse la pierre de mon corps ». L'évocation de la pierre est à mettre en relation avec le réseau sémantique du minéral dans le recueil et renvoie à la dureté de sa pensée et à la difficulté éprouvée par le poète face à la matière linguistique lorsqu'il associe sa pensée à la roche : « ma poésie de cailloux chahutés²¹⁹ » (« Ma désolée sereine »).

Le refus de la poésie chez Miron est lié à une forme de modestie de sa personnalité et est à mettre en rapport avec la haute estime que le poète porte à ses prédécesseurs. Mais ce refus de la poésie se retrouve chez d'autres poètes qui, chacun à leur façon, mettent en cause les formes conventionnelles et de la poésie comme genre institué. Ainsi, l'œuvre de Paul Chamberland révèle de manière analogue, un rapport ambigu au genre poétique comme en témoignent ses recueils publiés dans les années 1960. Le poème de Chamberland reste cependant dans la veine esthétique de ses précédents recueils qui dénoncent explicitement la condition inférieure des Québécois francophones dans la société canadienne en prenant sa source dans le constat quotidien des images qu'elle renvoie : « je dis ce que je vois ». Ce procédé n'est pas sans rappeler les poèmes de *Terre Québec*, *L'afficheur Hurle* et *L'inavouable*, recueils publiés respectivement en 1962, 1965, et 1968²²⁰. Sans doute le besoin de communiquer, de faire passer une idée, de dénoncer une situation concrètement vécue par des milliers de personnes, prend-elle une importance prégnante dans le poème aux dépens des images poétiques et de l'esthétique d'une écriture qui proposerait un décalage plus affirmé avec le sens ou le réel. Comme le rappelle André Brochu dans la préface de *Terre Québec*, la poésie de Chamberland vise à remettre en cause la pratique poétique même dans la mesure où celle-ci se trouve encore asservie et reste trop souvent le reflet d'une superficialité, le signe d'une dépendance politique et sociale :

L'impérialisme américain, le colonialisme *canadian* sont les cibles toutes désignées de la dénonciation, mais aussi leurs valets locaux, surtout le clergé et les politiciens. Et ce combat, mené contre un pouvoir bien réel et nullement menacé en son ordre, ferait du poète un don Quichotte de plus s'il négligeait de prendre appui sur son terrain à lui et de se faire un levier de sa contestation de la poésie elle-même. La poésie, en effet, telle qu'elle existe avant que le poète n'y inscrive sa marque, est la complice de l'état des choses humaines (politiques, sociales), de par son indifférence à

²¹⁹ *Idem, ibidem*, p. 41.

²²⁰ Les trois recueils sont réunis dans Paul Chamberland, *Terre Québec suivi de L'afficheur hurle, de L'inavouable et Autres poèmes*, Montréal : Typo, 2003.

l'oppression. Lutter contre les forces d'asservissement, ce sera d'abord tuer la poésie, raturer « la belle image instauratrice du poème » (*L'afficheur hurle*), refuser ces froufrouantes archéologies d'intérieur » (*idem*). Bref, ce sera assumer le paradoxe d'être poète contre la poésie, et de réinventer la poésie dans l'acte même de la tuer²²¹.

Cette contestation des formes poétiques traditionnelles, liée au refus d'une conception institutionnelle du genre se retrouve chez de nombreux poètes de la Nuit, et plus particulièrement ceux de la jeune génération. Lorsque Péloquin retarde la lecture de son poème pour finalement annoncer que cela lui fait plaisir de voir « que nous sommes tant d'écrivain au pays à croire en cette fantastique stérilité du pouvoir de dire », il ne fait ni plus ni moins que de remettre en question le statut de la poésie dans la société. La portée relâchée de son écriture va dans le sens de cette dépréciation du poétique qui le conduit d'une certaine façon à entacher sa poésie de la médiocrité sociale vécue quotidiennement par le peuple québécois.

« Énumération » de Gérald Godin suggère, par sa forme même, une volonté de rupture avec la dimension traditionnelle de la poésie. Réduire la poésie à l'énumération, principe apoétique généralement utilisé dans des types de textes argumentatifs ou descriptifs, va à l'encontre d'une certaine conception du poème comme lieu d'une élévation ou de l'expansion lyrique.

Enfin, d'un point de vue formel, il est intéressant de signaler que cette poésie à, dans son ensemble, rompu avec la versification classique. Parmi les poèmes de la Nuit, seules la chanson de Langevin interprétée par Pauline Julien et celle de Georges Dor présentent une organisation métrique traditionnelle identifiable. Mis à part quelques vers irréguliers en début de couplet pour la chanson de Langevin et en fin de couplet pour celle de Dor, ces deux chansons sont écrites en octosyllabes : sans doute le cadre de la chanson induit-il la rigueur de la versification et de la récurrence syllabique. On relèvera en outre que Raymond Lévesque livre ici un poème et non une chanson et qu'il donne à son texte la même liberté de la métrique qui prévaut dans l'immense majorité des poèmes de la Nuit. Bien évidemment, au-delà du refus de l'organisation métrique traditionnelle, ces textes ne font pas l'économie d'un travail sur le rythme et sur les sons. Reste que cette émancipation formelle s'affirme comme le signe de la recherche d'un nouveau mode production et de réception de la poésie et constitue l'un des indicateurs concrets d'une rupture généralisée avec des pratiques conventionnelles de l'écriture poétique.

²²¹ André Brochu, *Terre Québec*, préface de Paul Chamberland, Montréal : L'Hexagone, 1985, p. 16.

À travers ce refus de formes poétiques convenues et associées à une conception traditionnelle de la poésie qui ne sauraient rendre compte des enjeux esthétiques et politiques que connaît la Province dans les années 1970, les poètes expriment en fait la nécessité de changer le mode de réception des œuvres et de se rapprocher des intérêts collectifs de la nation nouvelle.

c) Une poésie nouvelle ou une nouvelle conception de la poésie ?

Si l'on admet que *La Nuit de la poésie* est à la fois une anthologie, un manifeste, un état des lieux de la poésie au Québec et un atelier du pays à venir, on est particulièrement fondé à faire le point sur les constantes, les innovations et les ruptures qui s'y font jour.

Ainsi, les poètes de la Nuit proposent-ils une autre façon de concevoir, d'exprimer et de recevoir le poème. À partir du moment où le poème réinvestit les préoccupations du peuple, il se doit de parler autrement et de signaler au-delà de la langue populaire ou nationale, la difficile relation que les Québécois entretiennent avec la culture dans son ensemble. Pour reprendre les termes de Lalonde dans son « Speak White », il s'agit d'user d'un « autre langage » pour dire cette réalité de la société québécoise. Cette prise de parole est intimement liée à la nécessité de prendre en compte l'actualité. Dans ce même poème, Lalonde demande aux anglophones de comprendre « notre parler de circonstance ». C'est dans cette logique qu'il faut considérer la place de la parole dans la société québécoise des années 1970. Cette parole poétique entretient une étroite relation avec les circonstances, raison pour laquelle, les poèmes investissent tout à la fois les thèmes de la nation québécoise, de l'émancipation des cultures dominantes, et de l'expression imparfaite ou populaire.

Le genre poétique apparaît donc suspect au regard de cette jeune génération de poètes qui y voit soit le signe de la trop forte influence de la culture mère et de ses modèles (métropolitains) ou encore le signe d'une écriture personnelle et codifiée dans laquelle se sont enfermés les auteurs jusqu'alors. L'éveil de la conscience nationale s'accompagne donc, selon eux, d'une remise en question des modèles et des influences. De cette manière, la rupture apparaît comme le moyen privilégié d'une nécessaire émancipation culturelle.

Le poète se doit d'être parmi les siens (« [...] Maintenant / je suis sur la place publique parmi les miens/ et mon poème a pris le mors obscur de nos combats²²² ») et ne peut se

²²² Gaston Miron « Sur la place publique », *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 99.

départir de la douleur collective, des frustrations et des inégalités dont ils sont quotidiennement victimes.

Il s'agit donc pour les poètes de remettre au centre de l'écriture poétique, les intérêts de la nation et les préoccupations liées à une actualité difficile. Le fait que le poème apparaisse comme le lieu d'une interrogation, de la recherche de valeurs et de l'expression vive des convictions politiques, est résolument un élément novateur de la littérature des années 1970.

Enfin, c'est parce que cette poésie accorde une importance décisive à l'actualité qu'elle s'inscrit résolument dans un « ici » et « maintenant ».

2. La portée populaire de l'écriture poétique

Nous avons vu que l'une des grandes innovations de cette poésie de la Nuit est de consacrer une part importante à la langue populaire et à la revendication de cette dimension populaire de la culture. Dans cette perspective, la culture populaire apparaît comme une expression privilégiée de l'identité québécoise. D'une part, la portée populaire de la culture québécoise est réinvestie dans le cadre de l'affirmation identitaire et les poètes cherchent ainsi à revendiquer une forme de pauvreté culturelle et linguistique, tout en donnant à cette pauvreté une certaine noblesse par le biais de l'écriture poétique. D'autre part, à cette affirmation nationale, répond le besoin de chercher des modèles culturels capables de dire l'infériorité ressentie par les Québécois au sein de la culture canadienne. De cette façon, à la dimension nationale de la revendication répond une revendication sociale liée à l'expression d'une culture prolétaire. Cette adéquation entre revendication nationale et revendication « de classe » est un trait caractéristique de la culture québécoise, tout particulièrement dans le contexte des années 1970. Parmi les grandes problématiques qui ont influencé les auteurs de ces années, celle de la décolonisation est sans doute l'une des plus évidentes comme en témoignent les textes de Gaston Miron sur l'aliénation linguistique ou le « Speak White » de Michèle Lalonde. Mais à cet adossement anticolonialiste répond également la revendication sociale qui consiste à mettre en avant la culture prolétaire comme étant le symbole de toute la nation québécoise. Il est donc intéressant d'observer les références à cette culture prolétaire dans les poèmes de la Nuit.

a) Une nation prolétaire ?

Dans le « Speak White » de Michèle Lalonde, le « nous » semble associé à la culture prolétaire. La langue québécoise décrite par l'auteure est assimilable à la langue des ouvriers et cette association revêt une dimension symbolique forte qui sert la dénonciation d'une inégalité sociale qui conduit à une inégalité linguistique. Ainsi, la poétesse évoque-t-elle l'isolement que connaissent les Québécois et la surdité qui les empêche d'entendre cette langue de l'autre. Cet autre, anglophone, est également associé à une figure de la vie ouvrière à travers la fonction de contremaître, signalant de cette façon l'inégalité sociale inséparable de l'inégalité linguistique :

haussez vos voix de contremaîtres
nous sommes un peu durs d'oreille
nous vivons trop près des machines
et n'entendons que notre souffle au-dessus des outils²²³

Cette image du peuple québécois cantonné aux fonctions les plus basses de la pyramide sociale revêt à la fois une dimension symbolique en même temps qu'elle dénonce une situation bien réelle dans la société. Dénoncer le fait que les Québécois (francophones) soient contraints d'apprendre l'anglais afin de pouvoir participer à la vie économique du pays débouche, selon Michèle Lalonde sur une double aliénation, culturelle et sociale. Reste que s'il est vrai que la communauté québécoise francophone subit l'inégalité du fait de sa langue et que dans leur majeure partie les Québécois se voient attribuer les fonctions les plus subalternes on ne peut pas généraliser cet état de fait. La manière dont Michèle Lalonde attribue à l'ensemble du peuple québécois les conditions rencontrées par une seule partie de la communauté participe de cette portée symbolique de la revendication sociale. Le peuple québécois est donc présenté dans son ensemble comme appartenant à cette classe ouvrière et la constituant. L'ensemble du poème confirme cette adéquation faite par la poétesse entre la nation québécoise et la classe prolétaire. La langue anglaise est une :

admirable langue
pour embaucher donner des ordres
fixer l'heure de la mort à l'ouvrage
et de la pause qui rafraîchit
et ravigote le dollar

Dans cet univers symbolique de la vie à l'usine, la langue anglaise apparaît comme étant celle du pouvoir, celle qui commande, décide et qui mate la rébellion : « avec ses mots lacrymogènes / avec ses mots matraques ». Le peuple québécois se trouve donc dans l'obligation d'user d'une autre langue pour dire sa situation et cette situation est celle du prolétariat comme le rappellent les nombreuses allusions à la vie ouvrière : « [...] dire / l'éternité d'un jour de grève », « l'histoire d'un peuple concierge », « pour rentrer chez nous le soir ». Autre élément dont la portée symbolique traduit néanmoins une réalité linguistique, la poétesse évoque : « notre parlure pas très propre / tâchée de cambouis et d'huile ». Outre la référence à l'état déprécié de la langue française au contact de la langue anglaise dans le contexte de la condition ouvrière, il y a une fois encore assimilation entre la culture nationale et la culture prolétaire. Enfin, au-delà de l'image du peuple prolétaire, on retrouve comme chez de nombreux poètes de la Nuit, l'évocation d'une certaine pauvreté de la culture

²²³ Michèle Lalonde, *Speak White*, Montréal : L'Hexagone, 1974.

québécoise, qui bien qu'elle puisse être saisie dans une acception ironique, n'en reste pas moins une expression récurrente :

nous sommes un peuple inculte et bègue
mais ne sommes pas sourds au génie d'une langue [...]
nous sommes un peuple peu brillant²²⁴

Dans le « Manifeste de l'Infonie » de Raoul Duguay, il est fait référence à la culture prolétaire lorsque le poète annonce : « Sois prolétaire, roi de ton rêve ». Cette évocation du prolétaire intervient dans une adresse collective et laisse entendre cette adéquation plus haut décrite, entre la culture nationale et la culture prolétaire. Georges Dor dans son poème s'adresse en ces termes aux étrangers qu'il invite à venir au Québec : « debout les pauvres les misérables / les malheureux les exploités ». De cette façon, non sans lien avec l'esprit de 1968, il associe le Québec à l'universelle contestation de la misère humaine.

La poésie de Gaston Miron joue également sur cette mise en valeur de la pauvreté du peuple québécois. Dans le deuxième poème qu'il lit lors de la Nuit (« Monologues de l'aliénation délirante »), il décrit ce mouvement descendant comme on a pu le voir dans la première partie : « or, je descends vers les quartiers minables/ bas [...] ». Ce mouvement en direction des tranches les plus basses de la société correspond au souci pour le poète de prendre en considération la vraie culture québécoise. L'authenticité de la révolte québécoise s'appuie donc sur cette dimension populaire de la culture.

Dans son poème « La vis », Raymond Lévesque choisit de décrire le phénomène de l'oppression à travers un élément à portée symbolique : la vis. Il s'agit d'un élément qui renvoie de manière implicite à l'univers ouvrier, et à l'inéluctabilité de l'engrenage. L'une de ses strophes met d'ailleurs en scène de manière plus explicite, l'oppression subie par les Québécois dans le monde du travail :

Quand ils nous l'auront vissée,
cette maudite vis que l'on a dans la tête
et qui fait qu'il y a des zélés, des maudits zélés,
des foremans, des sous-chefs,
qui se prennent pour le boss
et qui écœurent les autres
pour une petite paye.

Nous pouvons également établir un lien entre cette esthétique de la pauvreté dans le cadre de la revendication identitaire et les formes a-poétiques souvent à l'œuvre dans les poèmes performés lors de la Nuit. Il s'agit selon le schéma bien établi de la révolte

²²⁴ Michèle Lalonde, *Speak White*, op. cit.

hégélienne, marxiste ou tout simplement anticolonialiste, de revendiquer cette pauvreté pour en faire une arme de dénonciation. Le glissement de préoccupations nationales à des enjeux sociaux permet donc d'insister sur la nécessité d'un profond changement dans la société canadienne.

b) La chanson, expression privilégiée de l'identité québécoise

La présence de chansonniers dans la Nuit de la poésie n'est absolument pas anodine et traduit l'importance de ces autres formes de poésie, d'un autre rapport à l'œuvre et au public qui marque la pratique poétique et culturelle au Québec. Par sa portée populaire, la chanson s'inscrit donc pleinement dans cette revendication identitaire, culturelle et formelle qui caractérise la poésie des années 1970.

Le genre de la chanson est un élément essentiel du folklore d'une culture et permet d'établir une forme d'historicité des pratiques artistiques au sein d'une société. L'étude de la chanson permet ainsi de saisir certaines des spécificités québécoises du rapport à la langue, à la culture et révèle un certain nombre des valeurs qui sont propres à la Province.

Des premières chansons importées d'Europe et constitutives d'un patrimoine oral immatériel, les Canadiens francophones ont très vite adapté ce répertoire en produisant de nombreuses variantes des airs traditionnels, changeant les paroles en fonction des contextes : étrennes, chants religieux, cérémonies, chants des veillées, chants des bûcherons et des draveurs²²⁵. À partir du XIX^e siècle, lors des grandes entreprises de collectage des œuvres issues de la tradition orale, et notamment du conte, la chanson est à son tour consignée dans des œuvres écrites et intègre ainsi spontanément l'héritage folklorique québécois au patrimoine littéraire et culturel.

La chanson se révèle alors comme l'un des genres les plus aptes à décrire la spécificité de la culture québécoise. Prenant sa source dans un patrimoine européen adapté à la réalité canadienne de l'espace et des coutumes locales, elle évolue en acquérant une forme de spécificité canadienne, progressivement distincte de la culture mère :

On estime à 50 000 le nombre de chansons ainsi venues de France. Le français s'impose comme langue de communication en Nouvelle-France et les chansons s'adaptent à ce nouveau pays. [...] Les paroles font allusion à des réalités québécoises : « Sur la route de Louviers » devient « Sur la route

²²⁵ Voir Robert Chamberland et André Gaulin avec la collab. de Claude Légaré, Pierre G. Mailhot et Richard Plamondon, *La chanson québécoise de la Bolduc à aujourd'hui : anthologie*, Québec : Nuit Blanche, 1994.

de Berthier ». Le rythme change aussi en fonction des travaux que la chanson accompagne. [...] Plus tard, certains métiers du bois imposeront d'autres rythmes et d'autres paroles²²⁶.

Cette question de l'adaptation du répertoire français (ou des répertoires français compte tenu de l'extrême diversité des airs, des variantes liées aux cultures locales régionales françaises) traduit bien cette portée spécifique du genre sur le sol canadien.

La dimension traditionnelle ou folklorique de la chanson au Québec continue d'exercer une influence considérable sur les productions plus tardives et ce jusqu'à nos jours signe de l'importance de ce patrimoine folklorique et de la dimension patrimoniale de la chanson québécoise.

Parmi les divers types de chansons, la chanson dite « à répondre » est relativement courante dans le répertoire québécois, comme dans les boîtes à chansons : elle renforce l'interaction entre le chanteur et son auditoire.

Autre élément qui permettant d'affirmer que la chanson est un genre particulièrement révélateur de la spécificité de la culture québécoise : le fait qu'elle soit soumise aux diverses influences culturelles de l'espace canadien. Tout en revendiquant ses origines traditionnelles, elle est donc influencée par les musiques américaines, d'abord folklorique et traditionnelle, puis par les nouvelles musiques liées à l'influence des cultures immigrées noires comme le blues et le jazz puis le rock'n roll. Ainsi, la chanson du Québec est-elle le fruit d'un brassage des cultures et la diversité de ses influences traduit la portée métissée de son identité.

Avec l'arrivée du disque et la commercialisation des appareils de lecture (tourne-disque et phonographe) la chanson sort progressivement de la sphère privée pour épouser de nouveaux modes de diffusion. En s'inscrivant dans une oralité mécanique, elle acquiert au fil du temps une certaine autonomie par rapport aux pratiques traditionnelles et devient un produit de consommation de masse. Le succès de la chanteuse « La Bolduc²²⁷ » qui produit l'essentiel de son œuvre dans les années 1930 est un signe de la vitalité du genre dans la société québécoise. À partir des années 1950 et notamment avec le développement de la radio, la chanson connaît une importante évolution et fait preuve d'une extraordinaire diversité. Les années 1960 voient l'émergence de nombreux chanteurs et le public manifeste un engouement particulier pour la chanson ce qui conduit à l'essor du genre dans la société et encourage de nombreux artistes à épouser la carrière de chansonnier. Dans le contexte d'effervescence

²²⁶ Françoise Tétu de Labsade, *Le Québec, un pays, une culture*, Montréal : Boréal, p. 396.

²²⁷ Voir Robert Chamberland et André Gaulin, *La chanson québécoise de la Bolduc à aujourd'hui : anthologie*, op. cit. Voir également <http://www.labolduc.qc.ca/>

culturelle et nationale qui caractérise la période de la Révolution tranquille, la chanson apparaît comme un genre privilégié de la culture québécoise, permettant aux artistes, devenus chanteurs « engagés », de dénoncer ses travers et ses injustices. À partir des années 1960, la chanson a donc définitivement pris ses marques au sein des productions culturelles québécoises et constitue l'un des principaux modes d'expression de la nation, d'autant qu'elle est largement diffusée et appréciée en France dès le milieu des années 1960. Le développement des « boîtes à chansons » bars dans lesquels on chante des chansons exclusivement francophones, participe de l'essor du genre dans la société et de la multiplicité des artistes²²⁸.

En 1970, la chanson fait donc partie intégrante de la production culturelle québécoise et les nombreux événements publics qui lui sont consacrés attestent de sa vitalité. L'un des spectacles précurseurs de la Nuit « Poèmes et chants de la résistance », consacre ainsi une part importante aux chansonniers dont Pauline Julien faisait déjà partie.

D'autres « chansonniers » ont largement participé à façonner la culture québécoise, participant à son affirmation et donnant au pays une voix singulière. Les chanteurs comme Félix Leclerc, Gilles Vigneault ou encore Robert Charlebois sont ainsi considérés comme des emblèmes de cette culture populaire nationale. Leur influence sur les productions littéraires et leur apport à la constitution du patrimoine lettré québécois sont réellement indiscutables. De même, leur succès à l'étranger, en France tout particulièrement confirme leur statut de « poètes nationaux » et a permis de faire connaître l'identité et la cause québécoise sur la scène internationale.

c) Poésie et chanson

Le genre de la chanson permet donc de mettre en avant cette nouvelle conception de la poésie souhaitée par les poètes de la Nuit. À la différence de la poésie, elle n'entretient pas un rapport aussi intime avec les institutions littéraires et n'est pas systématiquement associée aux pratiques des cultures dominantes. Son mode de diffusion lui permet d'échapper en outre à une trop forte dimension institutionnelle et la conduit dans bien des cas à s'affirmer tout à la fois comme poésie de la rue et du quotidien et comme « pamphlet du pauvre » pour reprendre

²²⁸ Voir Danièle Tremblay, *Le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise, 1917-1995*, <http://www.chansonduquebec.com/>

le titre d'une anthologie concernant la France du XIX^e siècle²²⁹. Elle porte donc naturellement en elle les conditions d'une réception particulière. Parce qu'elle est le signe d'une culture plus ancienne et permet ainsi d'évoquer une dimension patrimoniale de la culture sans qu'elle soit imposante ou écrasante, elle assure le lien entre le passé et la période contemporaine. À une époque où les Québécois cherchent à la fois à valoriser leur histoire, à définir leurs valeurs et affirmer la spécificité de leur culture, la chanson leur offre donc un excellent moyen d'expression et d'analyse.

La chanson entretient avec la poésie une relation singulière qui mérite un commentaire spécifique. Première observation : la chanson a tendance à consacrer une part plus importante à la simplicité du sens. À la différence de la poésie, elle ne cherche pas systématiquement à opérer un décalage avec le réel. Volontiers plus « directe », sa composition n'implique pas nécessairement plusieurs lectures. Livrée en un ensemble qui impose de lui-même texte et rythme, elle fait subir à l'auditeur sa progression et permet la mise en valeur d'une chute ou d'un effet de surprise plus concret que dans le poème.

La structure de la chanson imprime également à la fois un rythme particulier en même temps qu'elle implique une versification ou un jeu d'assonance plus stricts que dans la poésie qui peut plus facilement s'affranchir des structures qui définissent un nombre spécifique de vers (prose poétique, vers libres...).

Texte et rythme sont les éléments qui unissent la chanson à la poésie et leur assurent un lien de parenté. La tradition littéraire en France a ainsi accordé le statut de poètes à des chanteurs qui ont su « élever » la chanson au rang de la poésie. C'est ainsi que des chanteurs (on disant alors « auteurs compositeurs) comme Jacques Brel, Georges Brassens ou Léo Ferré se sont vu accorder le statut de poètes tout d'abord du fait de la complexité de leur écriture, mais également parce que ces derniers ont su invoquer la poésie dans leurs chansons. Georges Brassens et plus particulièrement Léo Ferré ont ainsi mis en musique un grand nombre de poètes, signalant de cette façon une parenté entre les genres que l'institution littéraire moderne ne leur a que tardivement accordée. La publication des textes de ces chanteurs chez Pierre Seghers dans la collection « Poètes d'Aujourd'hui » a eu pour effet de rendre concrète cette parenté générique souhaitée par les auteurs. Cette proximité des genres dans les diverses pratiques artistiques est un fait marquant à partir des années 1950 et explique la présence de la chanson dans un spectacle de poésie. Enfin, la chanson ne peut se séparer de son

²²⁹ Pierre Brochon, *La chanson française, [2], Le pamphlet du pauvre : du socialisme utopique à la Révolution de 1848*, Paris : Éditions sociales, coll. « Les classiques du peuple », 1957.

interprétation et constitue une permanente performance. Cette spécificité de la chanson par rapport à la poésie nous intéresse tout particulièrement dans le cadre de cette étude et réaffirme la portée physique, collective et unique de l'interprétation.

Si cette parenté entre les genres apparaît donc aujourd'hui évidente et que plus personne ne conteste la dimension poétique de la chanson, les deux genres engagent néanmoins des conceptions différentes quant à la réception, à la diffusion et au format²³⁰. S'il y a parenté, il n'y a pas pour autant assimilation, et les modes de production, de réception et de diffusion ne sont pas les mêmes. Chanson et poésie engagent-elles des considérations d'ordre générique ou formel ? À la complexité linguistique de la poésie répond parfois une composition toute aussi complexe de la chanson et la simplicité que l'on accorde parfois à la chanson peut également se retrouver en poésie²³¹. De nombreux poètes ont ainsi emprunté à la chanson, soit justement pour revendiquer une portée populaire de la poésie, soit pour mettre en valeur la musicalité du poème qui dans une certaine tradition de la réception poétique a été évincée²³². Cette diversité des modes d'expression et la coexistence des genres chez un même auteur sont un signe révélateur des différents modes de réception qu'engagent chanson et poésie.

Pour revenir à la Nuit, il se trouve un certain nombre d'éléments associés à la chanson ou à la musique qui nous conduisent à établir des distinctions entre les diverses pratiques liées à la chanson.

Tout d'abord, il est intéressant de rappeler que tous les chanteurs conviés à participer à la Nuit livrent sur scène des poèmes, sans musique et non chantés. Pauline Julien lit un poème de Roland Giguère, Georges Dor lit l'un de ses propres poèmes tout comme Raymond Lévesque qui se contente de la lecture d'un poème sans livrer de performance chantée. De même, bien qu'il soit essentiellement connu pour son activité chansonniers, Raoul Duguay « lit » (malgré des éléments de vocalisation) un poème. Cette présence des deux modes d'expression chez des auteurs qui sont pourtant considérés comme des chanteurs à part entière est révélatrice de la nécessité pour ces derniers d'avoir recours aux deux genres. Si la chanson a sa place dans une Nuit de la poésie, les auteurs éprouvent néanmoins le besoin de proposer des textes sans accompagnement musical.

²³⁰ Voir Matthias Vincenot, *Chanson et poésie, un cousinage compliqué*, Thèse de doctorat sous la dir. de Pierre Brunel, Université de Paris IV, 2011.

²³¹ Voir Peter Hawkins, *Chanson : The french Singer-songwriter from Bruant to the present day*, Aldershot : Ashgate, 2000, XI-234 p.

²³² Verlaine a ainsi beaucoup emprunté au registre populaire de la chanson et a réaffirmé la nécessité de mettre en valeur la portée musicale de la poésie : « De la musique avant toute chose » (« Art poétique »).

Parmi les chansonniers de la Nuit, deux d'entre eux se distinguent par le recours à une forme de pratique intermédiaire. Accompagnés de musique, ils déclament des textes qui sont à la limite du chant et de la déclamation poétique. C'est le cas de la surprenante performance d'Odette Gagnon. Le poème de Gagnon fait se répondre des passages véritablement chantés avec d'autres plus sobres sur le plan mélodique. La musique composée de quelques accords de guitare joués en arpèges reste pratiquement sur une seule gamme et n'engage pas la construction complexe d'une chanson au sens traditionnel du terme. Suivant les envolées de la performeuse, elle reste tributaire du texte et ne marque de changements qu'en fonction des besoins du texte. La musique est donc au service du texte, ce qui permet d'établir une nette distinction avec la chanson. De même, le deuxième poème de Raoul Duguay est lui aussi accompagné de musique. Jouée par l'orchestre de l'Infonie, cette pièce est beaucoup moins sobre sur le plan mélodique et structurel que la performance d'Odette Gagnon. Le poète, accompagné d'un autre musicien déclame ainsi son texte en tenant compte de l'énergie débordante de la musique aux accents jazz, funk et rock. Ce mode de performance est intéressant dans la mesure où il se trouve véritablement entre les deux genres. Il convoque la musique et la dimension rythmée de la chanson, mais n'obéit pas à sa structure stricte d'un point de vue de la versification.

Les vers des « chansons déclamées » de Raoul Duguay et d'Odette Gagnon ne sont pas réguliers et la musique n'impose pas nécessairement une structure organisée. De plus, il est intéressant de constater que ces textes opèrent un fort décalage avec le sens, ce qui va à l'encontre de ce que nous énoncions plus haut comme étant justement l'une des marques propre à la chanson. Enfin, il convient de distinguer la performance de Raoul Duguay dont le texte semble suivre la musique et celle d'Odette Gagnon qui, à l'inverse, accorde la priorité au texte que la musique est chargée de suivre. Cette distinction peut s'expliquer par l'importance de l'ensemble musical dans le cas de l'Infonie. S'il est assez facile pour un guitariste d'adapter son jeu à la lecture d'un poème, l'orchestre, du fait du nombre important des musiciens et de la complexité de sa composition, ne peut que difficilement se soumettre au rythme imposé par le chanteur.

Ces poèmes déclamés accompagnés de musique, ou cette musique orchestrée sur laquelle se greffe un poème, constitue une catégorie à part dans la Nuit de la poésie. Cependant, comme nous l'avons signalé plus, le recours au format du poème de la part d'auteurs considérés comme chanteurs et révélateur d'une préoccupation singulière de la part de ces derniers qui cherchent alors à multiplier les modes d'adresse.

Pauline Julien et Georges Dor choisissent de cette façon d'ouvrir leur passage sur scène par un poème. Cette priorité donnée au poème est intéressante et suggère une certaine forme de hiérarchie entre les genres bien qu'il soit difficile de savoir si cet ordre des performances est le fruit de la volonté des auteurs ou une condition imposée par les organisateurs. Néanmoins, les deux chanteurs suivent le même ordre dans l'enchaînement de leurs performances et le discours introductif de Raymond Lévesque illustre cette forme de hiérarchie entre les genres. Avant de livrer son poème Lévesque s'adresse au public en sous-entendant des excuses à l'adresse du public. Voici ce qu'il dit avant de lire son poème : « Ben là Gaston Miron y m'a dit : « tu diras des poèmes ». Des poèmes... déjà qu'j'ai d'la misère avec mes chansons, des poèmes²³³... ». Ici l'auteur suggère avec une certaine modestie que la poésie est un genre plus complexe que la chanson (comme en témoigne la notion de difficulté de l'écriture poétique évoquée par le chanteur). Une fois encore, qu'il s'agisse d'une forme de modestie de la part de l'auteur ou que cela soit le reflet de sa pensée profonde, il n'en reste pas moins qu'il exprime cette sorte de hiérarchie des genres.

L'autre conception de la poésie ou du poétique dans la société québécoise des années 1970 et dont la Nuit constitue le vivant et durable témoignage, se trouve donc pleinement pris en charge par la chanson. Parce qu'elle est à la fois le produit d'une culture populaire, qu'elle répond aux besoins et attentes d'une société en train de se constituer et qu'elle engage également une dimension physique et concrète de la réception, la chanson est le mode privilégié de cette expression nationale des années 1970.

²³³ En disant cela, il fait une grimace afin de signaler son malaise à l'idée d'avoir à dire un poème sur scène.

3. La Nuit de la poésie : fruit d'une contre-culture ?

Nous l'avons vu tout au long de cette étude, la Nuit de la poésie est l'occasion pour les auteurs qui y ont participé d'affirmer les valeurs qui sont celles de la nation québécoise au moment où elle s'affirme et prend conscience de sa force et de sa place dans le monde. À cet égard, l'écriture poétique est une façon pour les auteurs d'illustrer les valeurs qui sont celles du peuple québécois à un moment constitutif de son histoire. C'est donc tout à fait logiquement qu'aux valeurs proprement québécoises revendiquées par les auteurs, s'ajoutent des valeurs liées aux mouvements de la contre-culture nord-américaine, et plus largement celles qu'on a pu connaître autour de 1968 dans le monde. Si les Québécois se trouvent nouvellement sensibilisés à la cause nationale, ils le sont également aux grandes tendances culturelles qui influencent fortement la culture nord-américaine. Il s'agit pour un grand nombre d'auteurs d'affirmer la naissance d'une ère nouvelle dans laquelle ils espèrent donner plus de place à leur Province, et cette revendication se fait en écho avec des mouvements esthétiques et idéologiques proprement nord-américain. C'est donc sans doute la première caractéristique de cette revendication culturelle et sa spécificité par rapport à une tradition française et la plupart des auteurs prônant un renouveau dans les modes de représentation, de production et de diffusion des œuvres le font dans la logique de la revendication de ce qu'on pourrait largement définir comme la contre-culture américaine.

a) les valeurs de la contre-culture nord-américaine

Concevoir le nationalisme québécois comme étant réfractaire à toute influence culturelle américaine serait foncièrement réducteur et conduirait à minimiser l'influence d'une tradition spécifiquement nord-américaine de la contre-culture. Le Québec n'est pas comme certains cherchent à le faire croire, un petit village gaulois isolé qui résiste aveuglément à toute influence de la culture américaine. Bien que les États-Unis véhiculent et imposent un grand nombre de valeurs que refusent la majorité des Québécois, il nous faut tenir compte de ce contexte de la revendication d'une contre-culture. À partir des années 1950, en même temps que se développe la société de consommation et que se définit peu à peu le modèle américain, « l'American way of life », au sein de la communauté artistique naissent plusieurs courants idéologiques et esthétiques qui précisément contestent les abus de ces valeurs consuméristes et matérialistes. Le « Pop Art », bien qu'il s'inspire dans une large mesure de

cette effervescence de la consommation et qu'il lui emprunte une certaine esthétique par le biais de l'image, des logos ou des panneaux publicitaires (comme en témoignent les toiles d'Andy Warhol et le fameux « Soup Campbell »), vise à critiquer l'inflation des symboles liés à la consommation dans la société. Dans le prolongement du surréalisme, les artistes, peintres, sculpteurs ou plasticiens, cherchent donc à dénoncer cette forme d'excès de la consommation dans leurs œuvres en provoquant ainsi un effet de surabondance cherchant à provoquer le dégoût et visant à faire prendre une sorte de recul vis à vis de la portée matérielle de la culture américaine : « Foodscape »²³⁴, une toile mêlant collage et peinture, en est une parfaite illustration.

Un autre mouvement, largement nord-américain s'apparente à ces valeurs de la contre-culture et trouve un écho particulièrement vif au sein de la culture québécoise : la culture hippie. Parmi les auteurs de la Nuit, les musiciens de l'Infonie, le poète-chanteur Raoul Duguay et le poète Denis Vanier sont les plus représentatifs de cette tendance de la contre-culture.

Dans son poème, Raoul Duguay prône une libération totale des corps et des âmes dans un appel à une révolution humaniste. Il suffit de faire l'inventaire des valeurs prônées par l'auteur dans son poème pour se convaincre de son appartenance à cette culture du « Flower Power » :

Sois ô homme la liberté en action créatrice
Sois ô poésie, la balance du dedans et du dehors
Que tout un chacun sorte des paquets de lumière de ses poches
Que tout un chacun sache faire toute au boutt tout le temps
Que tout un chacun soit tous et tous tout un chacun
Que tout le monde parle la même laaaaangue
[...] Que la terre tourne sur le bon boooooord
Que la lune s'arcencielle de fleurs
Que le soleil soit l'or et l'argent de tout le monde
Que tout le monde soit en bonne santé
Que tout le monde soit le nombril du monde
Que tout le monde chante toutes sortes de belles chansons dans les champs
Puisse la guerre annoncer la paix
Puisse le sourire annoncer la vie
Que les colombes s'envolent de la bouche de tout le monde de de de de de
de de
Puisse l'ignorance s'auto éclipser
Que la vraie vie soit ici et là-bas ôôô
Que partout disparaisse la famine
Que partout s'éteigne la bataille
Que partout s'allume la joie d'être

²³⁴ Erró, *Foodscape*, collage et peinture glycérophtalique, 1962, 200 x 300 cm, Musée d'art moderne de Stockholm.

Que partout l'homme ne soit pas une machine à pitons²³⁵
Que la femme ne soit pas le jouet de tout le monde
Que l'enfant réapprivoise ses parents par l'alphabett de l'émerveillement
[...] Que la pollution de l'air de l'eau de la terre du feu soit repensée
Que tout le monde surveille la santé de son moteur
Que soit partagée la folie et la raison²³⁶[...].

Par la mise en valeur de l'homme, la revendication d'une ère nouvelle marquée par des valeurs positives, d'amour, de paix, de respect, par l'esthétique des éléments naturels associés à la couleur et à la lumière (les « paquets de lumière », la lune qui « s'arcencielle de fleurs ») ou encore par l'évocation de scènes illustrant le bonheur et la paix (« Que tout le monde chante toutes sortes de belles chansons dans les chants », « Que les colombes s'envolent de la bouche de tout le monde »), le poète s'inscrit pleinement dans cette esthétique hippie et les valeurs qu'elle défend.

Dans cette même logique, Denis Vanier, bien que son appartenance à la culture hippie soit plus discutable du fait de sa forte personnalité contestatrice et anticonformiste, participe du même type de revendication de valeurs humanistes. Dans son poème, il revendique une forme de liberté sexuelle en proposant « le clitoris en tant qu'instrument d'insubordination ». Cette liberté sexuelle prônée par Vanier est un thème récurrent de son œuvre et constitue l'une des particularités de sa poésie. De même, la défense de la drogue face à la société bien pensante est un signe de cette contre-culture américaine. Le poème s'ouvre donc sur la défense de John Sinclair, poète et militant, arrêté pour cession de stupéfiant. Le lien avec la sexualité est immédiat et le poète annonce :

la sexualité
les crises de nerfs tendres au toucher du corps
doivent se faire dans la rue en plein jour
devant ceux qui travaillent
fourrés par le fascisme de leurs préjugés
avec du rock'n roll, de la dope et l'incroyable cinérama

Ainsi, drogue et sexualité sont deux éléments essentiels et intimement liés de la révolte prônée par Vanier :

L'argent doit être utilisé comme papier à cigarettes de marijuana
Legalize it because you take it in your blood

Sous des aspects volontairement provocateurs, le poète revendique une forme de liberté totale des individus. L'évocation de la musique (« Rock'n roll ») participe de cette

²³⁵ Les « pitons » signifient les boutons d'un appareil ou d'une machine dans la langue québécoise.

²³⁶ Raoul Duguay, *La Nuit de la poésie*, 06 min 01.

esthétique contre-culturelle en dépit de la singularité du personnage et de la particularité de ses idées difficilement assimilables à un seul courant de pensée déterminé.

L'influence de la culture hippie se ressent ailleurs que dans les textes. Péloquin visiblement dans un état second, fait une forme d'apologie indirecte de la consommation de stupéfiants en citant les « gars de l'Infonie » qui « se pompent » et qui finalement « sont correc's ». On notera également que la majorité des membres du public fument du cannabis et que certains prennent des acides. Comme le rappelle Michel Garneau dans *Les archives de l'âme* : « tout le monde trippait ». Enfin, comment ne pas commenter l'accoutrement de Raoul Duguay sur scène ou encore la robe de couleur aux motifs indiens de Nicole Brossard qui trahit sa sympathie pour la culture hippie ? L'influence de la culture hippie – infiniment plus répandue et durable en Amérique du Nord qu'en Europe – est donc très visible dans le documentaire de la Nuit de la poésie et l'abondance des valeurs associées à ce mouvement dans les poèmes traduit l'importance de ce mouvement sur les consciences collectives.

Mais si les valeurs de cette contre-culture sont les mêmes que celles que l'on observe aux États-Unis, cette revendication d'une contre-culture se mêle ici à la revendication nationale. Si pour les hippies états-uniens, il s'agit de contester le pouvoir dominant et de proposer une autre conception de la société, plus axée sur les valeurs humaines et surtout liée à la contestation de la guerre au Viêt-Nam, la culture hippie québécoise se mêle à une forme plus collective de contre-culture. Les Québécois visent donc plusieurs cibles, et cette contre-culture est l'expression d'une révolte qui prend une envergure nationale.

La critique de la société de consommation est un élément central de la culture contestataire de ces années 1965-1975. Mais le propre de la revendication québécoise des années 1970 est de l'avoir liée au thème national, comme on a pu le constater à maintes reprises.

Le poème polyphonique de Michèle Lalonde, « Panneaux-réclame » est tout à fait révélateur de cette tendance des particularités de la contestation québécoise. Reprenant à son compte les pratiques du monde publicitaire, Lalonde fait de ces « Panneaux-réclame » un matériau poétique afin de proposer une autre vision de la société. Convoquant une dimension historique de son récit, elle met en avant dès le milieu de son poème, la contestation du modèle américain de consommation. Toutes les richesses de la terre de Québec se trouvent « à vendre ». La récurrence des termes anglophones dans le procédé de contestation participe du refus des valeurs de la société dominante :

TROISIÈME VOIX, *ironisant*
Améritincan way of life.
Buvez coke pespi.
Achetez Campbell et Kraft cuisinez Betty Crocker
Salivez, yu-yumez, cric-croquez, snap, crackle et poppez,
Please coin return
Veuillez régurgiter la petite monnaie²³⁷

La dénonciation de la société de consommation est ainsi liée à prégnance de la culture américaine et de « l'American way of life », ici transformé en « Améritincan », et à ses produits phares et symboliques. L'évocation de la marque « Campbell » n'est pas anodine et renvoie évidemment à l'œuvre d'Andy Warhol. Lalonde joue précisément sur la confusion qui règne autour de l'évocation de l'Amérique. S'il est évident pour la majorité des canadiens (anglophones compris) que les cultures états-unienne et canadienne sont très différentes l'une de l'autre et qu'elles n'entretiennent pas le même rapport à la consommation, l'auteur joue volontairement sur la confusion entre ces deux cultures et sa dénonciation porte ainsi sur l'ensemble du continent :

DEUXIÈME VOIX, *triste*
Race de petits hommes-sandwichs pris entre l'offre et la demande
Ce continent vous dévore²³⁸

Ainsi, la critique émise par Lalonde à propos des comportements liés à une consommation excessive et à l'exacerbation des valeurs matérielles, concerne-t-elle l'ensemble du continent américain. La parenté des références avec celles convoquées par les artistes du « Pop Art » montre que cette contestation présente des similitudes avec celle à l'œuvre aux États-Unis.

De la même façon, le poème de Paul Chamberland, bien qu'il s'attaque à la communauté anglophone de manière explicite (« le peuple des porcs ») convoque certains éléments de cette culture anglophone, mais résolument marquée par un esprit contestataire et contre-culturel. Chamberland use ainsi de deux vers en anglais, mais ces vers sont des citations d'artistes qui se détachent des courants dominants. Le vers « We want the world and we want it know » est extrait de la chanson « When the Music's Over » des Doors²³⁹. L'évocation de Jim Morrison, figure symbolique de la contre-culture américaine inscrit donc cette référence à la culture anglophone dans un contexte plus large qui dépasse les seuls enjeux locaux de la Province de Québec. De même, la deuxième expression en anglais citée par

²³⁷ Michèle Lalonde, « Panneaux-réclame » dans *Défense et illustration de la langue québécoise*, op. cit., p. 72.

²³⁸ *Idem, ibidem*.

²³⁹ The Doors, *Strange Days*, 1967.

le poète « Let it be » et qui clôt le poème, est extraite de la chanson des Beatles²⁴⁰. Cette chanson est souvent considérée comme un véritable hymne de la culture hippie et révèle donc la relation intime qu'entretient le poète avec ce courant idéologique et comportemental. L'ensemble de son poème qui incite à donner plus de place à l'humain dans la société s'inscrit dans ce même courant d'idées : « Je dis que l'économie doit produire l'homme ou disparaître » ou encore :

Je dis que tous les peuples doivent mettre au sommet de leur production nationale, la rénovation de l'homme, ou bien c'est la guerre, le chaos, l'apocalypse, la destruction de toute vie sur terre

b) La contre-culture à la québécoise

Les expressions de cette contre-culture sont donc orientées vers la critique des valeurs dominantes de la société nord-américaine dans son ensemble. Cependant, il y a une spécificité québécoise de cette contre-culture comme en témoigne le deuxième poème de Michèle Lalonde, « Speak White », véritable emblème de cette Nuit. La revendication de la « négritude blanche », envisagée comme une forme de fierté est la marque d'une rupture avec une partie de la société. C'est en effet contre la culture anglophone que se mobilise la communauté francophone.

Dans son poème, Denis Vanier se place dans la même perspective de « négritude blanche » que Lalonde en signant son manifeste du « White French Canadians Panthers Party of Montreal ». Ainsi, ce manifeste est-il le signe de l'affirmation d'une forme de contre-culture, qui bien qu'elle emprunte à la culture des États-Unis en imitant la pratique de certains de leurs mouvements (ici les « Black Panthers », mouvement radical qui se bat pour assurer les droits des noirs en Amérique) reste marquée par une spécificité québécoise (ici le thème de la « négritude blanche », initié par Pierre Vallières).

Dans son poème, Paul Chamberland s'attaque à la culture anglophone en prenant appui sur la dénonciation des « deux solitudes²⁴¹ », c'est à dire sur la cohabitation étanche des deux communautés linguistiques, phénomène particulièrement perceptible dans la ville de Montréal, presque scindée en deux ensembles linguistiques distincts selon un axe Ouest / Est :

²⁴⁰ Si l'album *Let it be* des Beatles n'était pas encore sorti en mars 1970 (il ne sort que le 8 mai 1970), la chanson éponyme était néanmoins sortie sous forme de single le 11 mars 1970 aux États-Unis. La référence s'inscrit donc dans une récente actualité.

²⁴¹ Hugh MacLenann, *Two Solitudes*, Toronto : Macmillan of Canada, 1945. Ce roman s'attache à décrire l'impossible fusion des deux sociétés et des deux cultures constitutives du Canada.

Je vois deux peuples :
ils évoluent présentement l'un dans l'autre,
mais leur destin est opposé car
un abîme sépare
le peuple des porcs
du peuple des enfants²⁴²

Dans la perspective d'une remise en question des valeurs matérielles et mercantiles de la société, la dénonciation de la culture anglophone prend une autre tournure. Bien que cette contestation des valeurs d'une économie omniprésente soit un phénomène que l'on retrouve dans les œuvres de la contre-culture américaine, il s'agit pour les Québécois d'affirmer leurs propres valeurs et de définir les éléments constitutifs de leur identité. Ainsi, toujours dans le poème de Paul Chamberland, on voit bien que la contestation de l'économie sert l'affirmation d'une spécificité de la culture québécoise : « je dis que l'économie doit produire l'homme ou disparaître ». Cette affirmation s'appuie sur le constat d'une forme d'échec de ces valeurs matérielles dans la société :

Voyez l'économie, ce qu'elle nous a valu
L'inégalité, l'oppression, la violence
Le progrès, le bien être, la civilisation
La maladie mentale, la pollution de la terre
Le pré conditionnement accéléré des cerveaux
Le recyclage généralisé du matériel humain au service de l'énorme machine
paranoïaque que l'on appelle système²⁴³

Il convient de revenir sur cette dénonciation de la culture anglophone qui bien qu'elle soit parfois apparentée à une forme de contre-culture nord-américaine, reste un élément courant dans la plupart des poèmes. Il y a bien une forme de confusion et d'amalgame entre la dénonciation de la culture anglophone et les valeurs économiques qui lui sont associées.

De même, bien que le poème de Michèle Lalonde « Panneaux-réclame » se présente comme un appel solidaire aux diverses expressions de la contre-culture américaine et que certains éléments rappellent l'esthétique à l'œuvre dans le mouvement du « Pop Art », il semble y avoir une adéquation entre la dénonciation des valeurs mercantiles et la critique du pouvoir dominant l'ensemble du continent : « ce continent vous dévore ». Il s'agit donc pour la poétesse de faire en sorte que les Québécois assument leur américanité sans pour autant accepter la portée écrasante des valeurs qui dominent le territoire. Dans le poème de Chamberland, on retrouve la même idée selon laquelle, les valeurs économiques conduisent à une forme de dictature et nuisent à l'épanouissement des hommes lorsqu'il a recours à

²⁴² Paul Chamberland, *Demain les dieux naîtront*, Montréal : L'Hexagone, 1974.

²⁴³ Ici, le poète interrompt sa lecture pour laisser quelques membres du public applaudir.

l'expression : « [...] l'abattoir concentrationnaire du confort ». Cette violence des termes se retrouve chez Vanier lorsqu'il dit : « La plotte Eaton est un camp de concentration ». Eaton est l'un des plus grands magasins du Canada et symbolise ainsi la culture de la consommation canadienne et l'expression « plotte » signifie « salope » en québécois populaire. Les poètes associent donc l'omniprésence de la consommation dans la société à la perversion des individus et à une forme de massacre collectif dans une référence explicite au génocide des peuples. Cette forme d'appel à la résistance est une constante dans les poèmes de la Nuit et nombreux poètes semblent partager cette dénonciation des valeurs de l'économie dans la société.

c) Culture populaire et culture humaniste: la réconciliation ?

De cette façon, nous constatons que la critique des valeurs mercantiles au sein de la société, qu'elle appartienne à une tendance largement partagée par de nombreux artistes américains issus des mouvements de la contre-culture ou qu'elle soit une manifestation plus spécifiquement québécoise liée à l'affirmation de la singularité de l'identité, sert la dénonciation du « système » dans son ensemble. Cette dénonciation généralisée du « système » constitue une constante des poèmes de la Nuit et les poètes, face à l'omniprésence de cette culture dominante, sont nombreux à y opposer des valeurs humanistes. D'une certaine façon, le poème de Duguay revendique cette nécessité de remettre l'homme au centre des préoccupations sociales. Claude Péloquin incite au même type de recul par rapport au système existant en déclinant la critique des grands partis qui régissent la vie politique. Le poème de Gérard Godin se présente sous la forme d'un réquisitoire contre le système politique et ses dirigeants. La chanson de Georges Dor incite à concevoir l'homme au centre des préoccupations « tout homme qui se tient debout /est le plus beau des monuments ». Dans son poème, il décrit une forme de perte de soi face aux conditions matérielles de la société. Ici, c'est à travers l'évocation de l'ordinateur qu'il conduit la dénonciation de cette perte d'autonomie de l'homme et qui conduit ce dernier à devoir s'affirmer plus encore :

C'est assis dans ma cour
que les ordinateurs me trouvent
qu'ils m'immatriculent²⁴⁴
me transvident me transvasent
m'évaluent me prévoient me précèdent²⁴⁵

²⁴⁴ Ces trois vers sont assez différents dans la version publiée : « C'est ici dans ma rue / que les ordinateurs me trouvent / assis dans ma cœur / c'est ici qu'ils me traquent / m'immatriculent »

²⁴⁵ Dans la version publiée, ce vers propose le verbe « préviennent » à la place de « précèdent », p. 20.

me consomment m'interprètent m'assomment²⁴⁶
et m'assassinent
tandis que moi
je m'assume !²⁴⁷

Cette image de l'homme tentant d'exister malgré la surabondance des technologies de la société et de ces codes sert la dénonciation d'un système réifiant.

Le poème de Paul Chamberland évoque également de façon explicite l'influence perverse du système, cette « énorme machine paranoïaque ». Le poème de Denis Vanier a recours à la même expression associant le système à la paranoïa : « les cochons de la bécosse²⁴⁸ politique qui nous sodomisent l'état paranoïaque ».

Ainsi, au-delà de la parenté de cette dénonciation avec d'autres mouvements américains ou à travers la spécificité québécoise de cette contre-culture, les auteurs ont en commun la revendication de l'homme au sein de la société. C'est de cette façon que se dessine la tendance sociale et humaniste des valeurs québécoise. Le nationalisme ou le souverainisme souhaité par les auteurs, entretient donc une relation très étroite avec une forme de socialisme. C'est là une autre particularité du nationalisme québécois à partir des années 1960 qui se trouve plus facilement associé à des valeurs dites de gauche qu'aux valeurs traditionalistes et conservatrices qui le caractérisaient jusqu'alors. Les poètes livrent ainsi une certaine conception de la société en prônant le respect de l'humain face à l'oppression de la culture dominante et de ses valeurs mercantiles.

La Nuit est évidemment indissociable du contexte politique des années 1970 dont elle est à la fois une illustration et une manifestation et ce besoin exprimé par les poètes d'affirmer, souvent avec virulence, la spécificité des valeurs québécoises, s'inscrit dans la perspective de l'indépendance à un moment de l'histoire où les Québécois sont amenés à définir ce qui constitue leur identité. La Nuit de la poésie est donc l'occasion de définir une ligne politique sans que celle-ci soit trop orientée vers un parti spécifique.

La poésie, genre qui se situe traditionnellement dans une certaine réserve médiatique, permet dans ce contexte d'exprimer la vitalité de la création québécoise en même temps qu'elle véhicule certaines valeurs susceptibles de définir les composantes d'une identité collective et nationale.

²⁴⁶ Ici, il y a une faute d'orthographe, il aurait dû écrire: « m'assomment », p. 20.

²⁴⁷ Ce passage se trouve toujours dans le même poème, mais quelques pages plus loin : p. 20.

²⁴⁸ La « bécosse » : terme québécois pour désigner les latrines.

Cette première Nuit de la poésie concrétise donc des avancées significatives de la culture québécoise sur les plans littéraire et idéologique au début des années 70. Sa portée exemplaire et sa forme innovante conduiront les poètes des générations suivantes à affirmer à leur tour le recours à la poésie comme instrument de revendication politique à l'affirmation de valeurs culturelles spécifiquement québécoises. Le succès et l'impact de l'entreprise sont tels que cette édition donnera lieu à une répétition décennale de l'événement, ouvrant la voie à ce qu'on est fondé à définir comme étant une tradition québécoise de la parole poétique.

III L'oralité dans l'histoire contemporaine de la poésie au Québec

L'importance de la Nuit de la poésie dans l'histoire de la littérature québécoise n'est pas imputable au seul spectacle du 27 mars filmé par Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse en 1970. Pour bien saisir cette dimension historique que recouvre le spectacle de poésie, il nous faut tenir compte de deux facteurs primordiaux qui en déterminent la nature exemplaire : les liens que le spectacle entretient avec l'actualité politique d'une part, et la reproduction de l'événement poétique à une date anniversaire, tous les dix ans, d'autre part.

Il convient donc dans un premier temps de rendre compte de l'implication politique directe du fait poétique dans les années 1970. La Nuit de la poésie s'est déroulée à la fin du mois de mars 1970. En octobre, le Québec connaît un profond traumatisme politique qui va bouleverser son destin de façon durable. Comme nous l'avons signalé lors de l'analyse de l'édition 1970, la Nuit est porteuse d'une contestation révolutionnaire visant à réclamer l'indépendance de la Province et l'émancipation identitaire dans le contexte de la montée des indépendances dans le monde. Le Front de libération du Québec (FLQ) jouit d'une certaine solidarité et d'une sympathie de la part de la jeunesse urbaine et des artistes et écrivains qui relayent certaines des revendications du Front, et ce malgré la violence du mouvement. De 1963 à 1970, le Front se livre à une importante activité terroriste, multipliant les attaques de lieux symboliques comme les casernes, la Bourse ou les quartiers anglophones de Montréal.

À partir du mois d'octobre 1970, les actions du FLQ se radicalisent et commence la vague des enlèvements. Le premier enlèvement du diplomate anglophone Richard Cross le 5 octobre 1970, marque le début de cette radicalisation. Le diplomate sera libéré le 3 décembre en échange d'un sauf-conduit pour les felquistes impliqués dans l'enlèvement. Cinq jours après l'enlèvement de Richard Cross, une autre cellule du Front enlève le vice-Premier ministre et ministre du travail du gouvernement libéral québécois, Pierre Laporte, soupçonné de liens avec la mafia. À la différence du premier enlèvement, ce dernier ne se déroule pas exactement comme prévu et le ministre est retrouvé mort dans le coffre d'une voiture le 17 octobre 1970. À la suite de cette disparition (accidentelle selon les membres de la cellule responsable de l'enlèvement²⁴⁹), le Premier ministre du Canada Pierre Elliott-Trudeau fait

²⁴⁹ Voir le site de l'histoire du FLQ : http://www.independance-quebec.com/flq/octobre/laporte_mort.html

voter la loi des Mesures de guerre qui autorise l'armée à perquisitionner sans mandat toutes les résidences de ceux qui peuvent être soupçonnés d'avoir des informations concernant le Front. Cet événement est un traumatisme sans précédent dans l'histoire de la Province. Tout d'abord, il est perçu comme l'expression de la volonté du Canada anglophone de s'opposer résolument à la Révolution québécoise et d'écraser, au nom de la lutte contre le terrorisme, la révolte qui gronde depuis plusieurs années au sein de la population francophone. Pierre Elliott-Trudeau, lui-même québécois, et se réclamant des deux peuples (sa mère est anglophone comme le signale son nom de Elliott) endosse ainsi au plan fédéral ces mesures de répression élargie, qui exacerbent le conflit culturel, linguistique et social, confirmant la rupture entre deux catégories de la population. En second lieu, cet événement révèle les liens étroits qui unissent les artistes et écrivains et la cause politique québécoise. On a vu qu'un grand nombre des personnalités arrêtées sont des intellectuels soupçonnés de sympathie avec le mouvement, ou susceptibles de donner des informations pouvant conduire à l'arrestation des membres du Front. Gérard Godin, Pauline Julien et Gaston Miron sont ainsi arrêtés sans ménagement au milieu de la nuit et passent plusieurs jours en prison²⁵⁰. Face à cette radicalisation du mouvement et de ses conséquences à travers ce que l'on a appelé rétrospectivement, la « crise d'Octobre », la population se désolidarise du Front et de ses actions. La crise d'Octobre marque donc la fin de la Révolution tranquille et conduit les québécois à revendiquer autrement leur désir d'indépendance. À partir d'octobre 1970, le combat des francophones pour la valorisation de leurs droits prend une autre tournure et connaît un tournant politique sans précédent. Les organes politiques liés à la cause québécoise vont progressivement modérer leurs revendications et, paradoxalement, vont réussir à imposer plus sereinement leurs aspirations sociales et politiques.

La Nuit de la poésie 1970 a donc une valeur historique toute particulière dans la mesure où elle reste le témoin d'une période de l'histoire du Québec qui est désormais définitivement révolue. Encore très marquée par l'influence du FLQ et par les théories anticolonialistes, la communauté des poètes de l'édition 1970 de la Nuit reste très solidaire du Front comme en atteste un certain nombre de poèmes (dont la plupart, on l'a vu, ont d'ailleurs été coupés au montage, ce qui témoigne de la violence de la revendication politique). Sans doute est-ce la dernière fois que l'on pouvait entendre sur scène, un poète comme Louis Geoffroy déclarer : « le FLQ me fait bander »²⁵¹.

²⁵⁰ Louis Fournier, *F.L.Q. Histoire d'un mouvement clandestin*, Montréal : Québec-Amérique, 1982.

²⁵¹ Louis Geoffroy, « flashcubes », voir annexe.

Il est donc indéniable que le caractère historique de la Nuit de la poésie 1970 est en partie dû aux conditions historiques qui ont suivi ou accompagné l'événement. Cependant, si la crise d'Octobre met fin de façon irrémédiable à la Révolution québécoise conduisant la population à se détacher des actions violentes du Front, le désir d'indépendance et les revendications politiques, esthétiques, littéraires et identitaires à l'œuvre dans l'édition de 1970 de la Nuit restent un enjeu important pour un grand nombre d'auteurs. À mesure, la contestation prend d'autres formes tout comme la revendication liée à l'indépendance du pays. Cette mutation des préoccupations et des modèles, politique et social, se ressent vivement dans la littérature. L'émergence de nouvelles maisons d'édition confirme ce tournant intellectuel et esthétique et permet la naissance et l'affirmation de nouvelles tendances poétiques.

La dimension historique de la Nuit saisie comme événement devient évidente dès les premiers mois qui suivent l'édition de 1970. Les profonds changements que connaît la Province dès les lendemains de la Nuit et de façon plus évidente encore, à la suite de la crise d'Octobre, inscrivent cette première édition dans un temps révolu, ce qui amène certains à considérer qu'il s'agit d'une sorte d'Âge d'or de la poésie québécoise. Cependant, la volonté des auteurs et des réalisateurs de réitérer l'événement traduit la vitalité de la création poétique et annonce une progression des pratiques.

En 1980, Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse décident donc d'organiser une nouvelle édition en invitant les poètes présents en 1970 ainsi que de nouveaux poètes. En dix ans, le visage de l'édition québécoise a largement évolué et le spectacle de la Nuit 1980 révèle les nouvelles tendances de la poésie québécoise. En un sens, la reconduction de l'événement, entre continuité et inflexions, permet de mesurer une série d'évolutions. On peut ainsi constater l'évolution des préoccupations comme des pratiques, les continuités et les ruptures, en confrontant cette nouvelle édition à celle de 1970. Prise désormais dans un processus de réitération de ce qui, au fil du temps, va s'imposer comme une tradition proprement québécoise, la Nuit de la poésie acquiert un statut spécifique et constitue ce qu'il convient d'appeler un monument de la culture poétique et de l'oralité contemporaine. La période de dix ans qui sépare chacun des événements permet de faire le constat des grandes innovations du genre poétique et témoigne des profonds changements esthétiques et idéologiques. En un mot, à bien des égards, les différentes éditions de la Nuit constituent le passionnant sismographe d'un demi-siècle de poésie, de vie culturelle, politique et sociale au Québec.

A. CONTINUITÉS DE LA NUIT DE LA POÉSIE (1970-2010)

1. Les Nuits de la poésie

a) L'invention d'une tradition

Comme nous le signalions en introduction, la Nuit de la poésie 1970 est directement liée aux profonds bouleversements politiques que connaît la Province depuis la fin des années 1950. Compte tenu de sa teneur générale fondée sur l'omniprésence de la question nationale et sa forte implication politique, il apparaît avec évidence que ce spectacle répond à une nécessité de l'actualité et participe d'une volonté d'inscrire cette voix nouvelle du Québec dans une histoire et dans le patrimoine.

Nous avons souligné que la question de l'histoire constitue l'un des thèmes centraux de cette première édition de la Nuit tout comme la question de la définition et de la revendication des valeurs culturelles (ou contre-culturelles) s'affirme comme l'une des caractéristiques majeures de l'événement. Dans un ouvrage collectif intitulé *L'invention de la tradition*, Eric Hobsbawm et Terence Ranger s'attachent à décrypter le phénomène de la référence à une tradition dans diverses cultures et avancent l'idée selon laquelle le propre des « traditions » des sociétés contemporaines est d'être récentes et « inventées » : « Des “traditions” qui semblent anciennes ou se proclament comme telles ont souvent une origine récente et sont parfois inventées.²⁵² »

Dans le cas des cultures ou des nations dites émergentes, cette construction de symboles et cette constitution de traditions apparaissent avec d'autant plus d'évidence qu'elles sont absolument nécessaires pour justifier le fait culturel-national : la culture prouve l'existence de la nation, et c'est parce qu'il y a nation, au moins sur le plan virtuel ou théorique, qu'une culture spécifique se manifeste²⁵³. De surcroît, dans le cas du Québec, ce

²⁵² Eric Hobsbawm et Terence Ranger (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge : Cambridge University Press, 1983. *L'invention de la tradition*, trad. par Christine Vivier, Paris : éd. Amsterdam, 2006, p. 11.

²⁵³ Benedict Anderson, *Imagined communities : Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, [Londres, 1983], *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris : La Découverte, 1996 ; nouv. éd., coll. « La Découverte poche », 2002.

phénomène rencontre un autre facteur important spécifique à l'Amérique du Nord, celui de la complexité du rapport à l'histoire et à la mémoire. La devise du Québec « Je me souviens » exprime bien cette préoccupation du passé et ce souci d'instaurer un lien permanent avec le passé. Dans le même ouvrage cité plus haut, les auteurs rappellent que cette invention de la tradition vise à établir une continuité avec le passé :

Les « traditions inventées » désignent un ensemble de pratiques de nature rituelle et symbolique qui sont normalement gouvernées par des règles ouvertement ou tacitement acceptées et cherchant à inculquer certaines valeurs et normes de comportement par la répétition, ce qui implique automatiquement une continuité avec le passé. En fait, là où c'est possible, elles tentent normalement d'établir une continuité avec un passé historique approprié²⁵⁴.

Bien que ces affirmations portent sur des pratiques civiles d'ordre national, il est intéressant de les confronter à notre spectacle de poésie afin de comprendre cette nécessité du symbolique et du rituel. L'évocation des « valeurs et normes de comportement » semble ainsi toute adaptée au spectacle de la Nuit de la poésie dans la mesure où cet événement vise à la fois à définir les valeurs nouvelles qui sont et doivent être désormais celles de la nation québécoise. Le lien avec le passé apparaît au premier abord avec moins d'évidence dans la mesure où la première édition de l'événement se pose comme une forme de rupture avec les pratiques du passé et une volonté explicite de « fabrication » et de « fondation ». Néanmoins, la diversité des poètes et leur appartenance à divers courants esthétiques et idéologiques ainsi qu'à diverses générations permet d'inscrire l'événement dans une forme de continuité historique. Mais dès lors que la Nuit s'inscrit dans cette continuité historique par le processus de réitération, elle acquiert cette portée traditionnelle décrite par les auteurs. La « répétition » se révèle une condition essentielle de la constitution d'une tradition.

La Nuit de la poésie suit donc l'évolution du pays, des préoccupations de son public et de ses auteurs. Elle constitue de ce fait, un témoin vivant des temps forts de l'histoire du Québec. C'est dans cette logique que les réalisateurs et organisateurs décident d'organiser la deuxième édition en 1980. Voici la façon dont l'événement est annoncé dans le journal *Le Devoir* du 20 mars 1980 :

Une nouvelle grande Nuit de la poésie aura lieu vendredi prochain le 28 mars à l'Université du Québec à Montréal. Elle accueillera, sur la scène de la salle Marie-Guérin-Lajoie du pavillon Judith Jasmin, au moins quatre-vingts poètes de toutes tendances et générations. Comme la Nuit du Gésù en 1970, celle de 1980 se passera devant les caméras de l'ONF. Mais cette Nuit de 1980 ne sera pas une répétition de celle de 1970 : l'événement témoignera

²⁵⁴ Eric Hobsbawm, *L'invention de la tradition*, op. cit. Introduction, « Inventer des traditions », p. 13.

d'une parole devenue écriture. La poésie change, c'est pourquoi les cinéastes Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, réalisateurs du film « La Nuit de la poésie 1970 », ont voulu créer un nouvel événement auquel le public est évidemment invité à participer. C'est autour de Gaston Miron et des animateurs de la Nuit, Michel Garneau et Janou Saint-Denis, que les réalisateurs du film pour l'ONF ont réuni des poètes de toutes tendances (poètes de la recherche formaliste jusqu'aux bardes de la place publique) et des représentants de divers lieux de la poésie (Hexagone, Herbes Rouges, Noroît, Estuaire, Hobo-Québec, la Nouvelle Barre du Jour, etc). Cette Nuit comportera différentes « heures » de la poésie : celle animée par Janou Saint-Denis autour de poètes plus jeunes et plus marginaux, celle de l'écriture féminine, celle des poètes de l'Hexagone. Plusieurs poètes seront accompagnés de musiciens. [...] Cette nouvelle Nuit de la poésie ne veut pas « répéter » celle de 1970 mais bien témoigner de l'actualité et de l'avenir de la poésie au Québec, disent les organisateurs. Le film de l'ONF, réalisé par Labrecque et Masse, pourra avoir finalement une durée de deux ou trois heures. [...] La Nuit de la poésie 1980 aura donc lieu à la salle Marie-Guérin-Lajoie de l'UQÀM (angle saint Denis, Ste-Catherine ou accès par le métro [...]) De 20 heures vendredi soir jusqu'à l'aube, 80 poètes défilent sur la scène. De plus, afin de permettre au public de voir et entendre les poètes, ceux-ci reviendront sur la Grande Place de l'UQÀM, non loin de la salle Marie-Guérin-Lajoie. Et le public pourra assister à la télédiffusion en direct autour de l'événement. La salle Marie-Guérin-Lajoie contient environ 700 sièges et la Grande Place peut accueillir 3 000 personnes²⁵⁵.

On voit bien dans un premier temps que les réalisateurs ont à cœur d'expliquer leur démarche et que c'est bien le souci de constater une évolution qui anime les organisateurs et non pas seulement de reproduire à l'identique l'édition de 1970. Il est également intéressant de constater que les journalistes énumèrent les différentes tendances poétiques en signalant le découpage du spectacle en « heures » chacune consacrée à un type de poésie (formaliste, marginale) ou à un lieu éditorial (Hexagone, Herbes Rouges, etc.). Cette précision retient d'autant plus l'attention qu'elle n'est pas révélée par le film, ni dans les commentaires des présentateurs, ni dans la structure du film malgré un certain regroupement des tendances et la préoccupation de proposer un lien logique entre les performances. Cette présentation, qui fonctionne comme une sorte de « quatrième de couverture » révèle par ailleurs une certaine connaissance des différents types de poésie qui seront représentés lors de cette Nuit, ce qui suppose de fait une attente plus précise de la part du public qui a désormais des repères, des références.

La Nuit de la poésie 1980 se déroule donc dans une des salles de l'Université du Québec à Montréal et non plus au théâtre du Gesù comme pour l'édition de 1970. Ce choix est explicable en raison de l'énorme succès de la première édition qui a connu de nombreuses

²⁵⁵ *Le Devoir* du 20 mars 1980, p. 20 :
<http://news.google.com/newspapers?nid=1250&dat=19800319&id=dvIdAAAAIIBAJ&sjid=W2IEAAAAIIBAJ&pg=3317,6731261>

difficultés du fait de la sous-dimension de la salle face à la très forte affluence du public. Les écrans installés dans le hall du théâtre en 1970 font place à une installation de grande envergure, ce qui permet l'accueil d'un public plus important. Le film retrace ainsi l'ambiance autour du spectacle en livrant des images de l'Agora. On y voit notamment un grand public de tout âge (on aperçoit même des enfants).

En cherchant à créer une continuité avec le premier événement, les organisateurs inscrivent donc cette Nuit de manière plus évidente encore dans l'histoire du pays et de sa littérature. Dans un ouvrage consacré aux lieux de mémoire de la francophonie canadienne, Geneviève Lapointe rappelle l'importance de la commémoration dans cette culture encore jeune et en voie d'affirmation :

Devant la difficulté de créer un sens mémoriel porteur de résonance dans la collectivité, l'intention même des pratiques commémoratives répond à l'urgence d'une culture publique commune. En cherchant à répondre au besoin de l'État, la commémoration permet de « retisser les liens nationaux, [d'] intégrer les populations migrantes et [d'] inculquer un sentiment de citoyenneté commune dont la partie forme le noyau » (Commission des biens culturels du Québec, 1998 : 3). En ce sens, la commémoration apparaît comme un outil privilégié dans l'élaboration d'une culture nationale qui fait appel à l'aventure commune²⁵⁶.

Bien que la Nuit ne soit pas une initiative de l'État, elle reste porteuse de cette « urgence d'une culture publique commune ». La référence à l'intégration des « populations migrantes » est un fait qui se révèle avec plus d'évidence lors de la troisième édition de la Nuit en 1990. Entre tradition, commémoration et exposition, la Nuit se révèle effectivement comme « un outil privilégié dans l'élaboration d'une culture nationale qui fait appel à l'aventure commune ».

Afin de comprendre quelles sont les conditions de cette historicité du spectacle, il convient de rappeler les liens que le spectacle entretient avec l'actualité politique. Si la Nuit 1970 est le témoin d'une époque singulière, quelques mois à peine avant la fin de la Révolution tranquille, la Nuit de la poésie 1980 entretient également une étroite relation avec l'actualité politique. La Nuit 1980 a lieu le 28 mars, moins de deux mois avant le premier référendum en faveur de la souveraineté-association initié par le Premier ministre René Lévesque et prévu le 20 mai. Cette Nuit de la poésie intervient donc à un moment crucial de l'histoire du pays. Interrogé sur cette proximité des dates, Gaston Miron cite avec humour

²⁵⁶ Geneviève Lapointe, « La commémoration des patriotes : l'intention de mémoire et l'usage sociopolitique du récit national dans le Québec contemporain » dans Anne Gilbert, Michel Bock, Joseph-Yvon Thériault (dir.), *Entre lieux et mémoire, L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, p. 45.

André Breton qui parlait du « hasard objectif de la poésie ». Il rappelle ainsi que la poésie est « toujours présente là où il faut et au moment où il le faut²⁵⁷ ». Hasard ou nécessité politique, cette proximité des dates ne peut qu'interpeler l'observateur. Sans doute aurions-nous pu nous laisser convaincre par la théorie du hasard si l'édition de la Nuit 1980 ne proposait pas un prologue inattendu et révélateur de l'implication politique de l'événement. À la différence des autres éditions, cette Nuit 1980 comporte un prologue, annoncé en lettres blanches dans le document filmique. Celui qui ouvre cette Nuit de la poésie 1980 n'est ni un poète, ni un réalisateur ou un organisateur, il s'agit de René Lévesque lui-même qui rappelle l'importance de la poésie face à la politique : pour lui cette dernière n'est rien sans « l'idéal », or c'est aux poètes que revient le soin de « voir » au-delà du réel. Bien qu'il ne s'agisse pas d'un poème, nous avons choisi de reproduire ce texte en annexe.

Il est intéressant de noter dans un premier temps que cette intervention de l'homme politique n'était pas annoncée et que même les poètes invités ne s'attendaient pas à sa venue. Certains, bien que minoritaires, ont même vu d'un mauvais œil sa présence à l'ouverture du spectacle craignant une récupération politique, ce que nous rapporte Pierre Nepveu dans un article consacré aux rapports de René Lévesque à la littérature²⁵⁸ :

Dans la vidéo ou le DVD que l'on peut voir aujourd'hui, René Lévesque surgit du noir avant même le générique et son discours constitue un prologue au film lui-même. Sa visite n'était pas annoncée : ni les poètes (dont j'étais) ni le public ne s'attendaient à voir ainsi surgir sur la scène le premier ministre du Québec et chef des forces souverainistes. Bien que la très grande majorité du public et des poètes fussent déjà solidement gagnés à la cause du oui (et je précise que j'ai moi-même voté oui en 1980), cette visite impromptue pouvait susciter un certain malaise, sans doute minoritaire, le sentiment (du moins chez plusieurs poètes) d'une récupération politique, d'une tentative visant à orienter l'événement sans l'accord des principaux acteurs, à faire de cette Nuit de la poésie, coûte que coûte, un des premiers jalons de la campagne référendaire lancée depuis peu.

Bien que cette intervention du fervent partisan du « oui » puisse être contestable ou critiquable à bien des égards (notamment en ce qui concerne sa vision de la poésie comme le signale Pierre Nepveu dans la suite de son article), sa présence réaffirme le lien qui unit l'événement à l'actualité historique. Le discours de René Lévesque ne dissimule d'ailleurs pas l'appel au « oui » (et semble plus appartenir au discours de campagne qu'au discours d'inauguration ou de commémoration poétique) :

²⁵⁷ Gaston Miron, radio Canada http://archives.radio-canada.ca/arts_culture/poesie/clips/6811/

²⁵⁸ Pierre Nepveu, « René Lévesque et les pouvoirs de la littérature » dans Alexandre Stefanescu (dir.), *René Lévesque : mythes et réalités*, Montréal : VLB Éditeur, 2008, p. 59-70.

Je voudrais donc remercier tous les animateurs de cette soirée de m'avoir permis de venir au dixième anniversaire de cette manifestation qui a donc ses lettres de noblesse, ce dixième anniversaire arrivant dans une année qui semble-t-il a des chances d'être chargée d'espoir²⁵⁹.

Pour reprendre l'expression de René Lévesque, La Nuit de la poésie a désormais « ses lettres de noblesse ». Cette deuxième édition de la Nuit ouvre donc la voie aux autres éditions et laisse présager une suite, inscrivant l'événement dans une continuité.

b) Vers un affaiblissement de l'événement

Mais cette instauration de la tradition n'est pas sans poser problème. Si la Nuit 1980 connaît une fréquentation supérieure à celle de l'édition de 1970, si elle dure effectivement toute une nuit comme en 1970 et si elle revêt un caractère national fort du fait du contexte politique qui conduit la population à aspirer à une forme de changement, il n'en est pas de même pour l'édition de la Nuit 1990 et celle de 1991.

L'édition de 1990 fut réalisée à l'initiative du collectif de poètes du groupe « Gaz moutarde²⁶⁰ » dans la salle de spectacle montréalaise du « Lion d'or ». Dans un article intitulé « Craque de trottoir et souvenirs de Vanier » publié sur un blog consacré au slam et à la poésie en général²⁶¹, Mario Cholette poète, professeur et ancien directeur de la revue éponyme évoque les conditions de l'organisation de cette première Nuit de la poésie 1990 ainsi que sa rencontre avec Denis Vanier et sa compagne Josée Yvon dont il sollicitait la participation :

Je voulais l'inviter à une nuit de la poésie que j'organisais avec Pierre Bastien (le cinéaste). J'avais déjà des invités de marque (Paul Chamberland, Nicole Brossard, Lucien Francoeur, Claude Beausoleil, Jean-Paul Daoust, Pauline Harvey...), mais je voulais Vanier et Josée Yvon.

Il m'a regardé dans les yeux, d'un air de vedette de cinéma – c'était un très bel homme soit dit en passant ! – et il m'a dit, en souriant :

–Tu veux-tu te battre, toé ?

Je m'attendais un peu à cette réaction. Disons qu'il avait toute une réputation, le poète. Je lui ai répondu en le complimentant sur son œuvre. Il a ri. Il m'a présenté Josée Yvon. Puis nous avons parlé toute la soirée. Ils ont accepté mon invitation.

Plus loin dans ce même article, Mario Cholette explique les conditions du déroulement de cette Nuit de la poésie 1990 et de sa captation :

²⁵⁹ René Lévesque, *Prologue* de la Nuit de la poésie 1980, reproduit en annexe.

²⁶⁰ Ce collectif dirigeait la revue éponyme qui a publié de nombreux poètes de 1988, date de sa naissance jusqu'à 1996, date de sa fusion avec la revue *Exit* puis de sa disparition.

²⁶¹ « Le blogue à Cholette, Humeurs poétiques et autres couleurs » : <http://slamcholette.blogspot.fr>

[...] cette Nuit de la poésie que nous avons intitulée *Décadence* fut un succès. Une quarantaine de poètes, une salle comble (c'était le premier show du Lion d'or depuis une vingtaine d'années sinon plus, nous avons dû louer des tables et des chaises, de l'éclairage, une console, bref tout ce qu'il fallait pour faire un show, il n'y avait rien au Lion d'or !) Je crois que les rushs de la soirée existent encore, Bastien avait tout filmé avec son équipe.²⁶²

Outre l'anecdote cocasse de la rencontre avec Vanier qui révèle à la fois le caractère plutôt trempé du poète en même temps que sa réelle générosité, cet article montre que la Nuit de la poésie 1990 fut le fait d'un groupe relativement marginal et « underground » comparé aux entreprises plus officielles conduites par les cinéastes de l'ONF et ce malgré la participation de poètes reconnus comme Paul Chamberland, Nicole Brossard, Claude Beausoleil ou Jean-Paul Daoust (Pauline Harvey et Lucien Francoeur étant des poètes plus marginaux appartenant à une certaine contre-culture). Les conditions de sa captation expliquent également que cette Nuit de la poésie 1990 soit restée inconnue du grand public²⁶³.

Ce n'est que l'année suivante en effet que les réalisateurs Jean-Pierre Masse et Jean-Claude Labrecque décident de réitérer l'expérience de la Nuit de la poésie. Ils organisent donc la Nuit de la poésie 1991, dans la même salle que l'édition 1980. Ce retard d'un an dans la réitération de l'événement est révélateur de premiers signes d'essoufflement de ce type d'événements. Parallèlement, les spectacles de poésie en tout genre se sont multipliés ce qui peut expliquer qu'organisateur, poètes et public n'aient pas ressenti en 2000 le besoin d'une Nuit de la poésie dans la continuité des éditions précédentes.

Pour l'édition 2010, c'est un jeune réalisateur, Jean-Nicolas Ohron, qui décide de filmer l'événement. Cependant, à la différence des éditions précédentes, il ne réalise pas le film de la Nuit, mais intègre cette dernière édition à un documentaire d'ensemble sur les Nuits de la poésie²⁶⁴. Bien que ce documentaire fasse la part belle à la nouvelle génération et qu'il y ait dans le film assez d'images de l'édition 2010 pour en livrer toute la force et la saveur au grand public, il n'y aura pas de film de la Nuit de la poésie 2010 comparable à ceux des éditions précédentes. Le documentaire de Jean-Nicolas Ohron opère en effet une sorte de va-et-vient entre des extraits de la Nuit 1970 et celle de 2010 sans présenter aucune image des éditions 1980 et 1991. Le fait que le documentaire intègre ces extraits de la Nuit 2010 (qu'il met en rapport avec l'édition de 1970) et porte plus spécifiquement sur son évolution de 1970

²⁶² « Craque de trottoir et souvenirs de Vanier »

<http://slamcholette.blogspot.fr/2008/09/craque-de-trottoir-et-souvenirs-de.html>

²⁶³ Compte tenu de ce caractère marginal, sinon « dissident », de l'événement et de l'absence de documents suffisants, nous ne rendrons pas compte de cette édition 1990 et nous concentrerons notre étude sur l'édition « officielle » de 1991.

²⁶⁴ Jean-Nicolas Ohron, *Les Nuits de la poésie*, op. cit.

à aujourd'hui confirme l'idée d'un essoufflement en même temps qu'il confère un statut de supériorité de l'édition de 1970 par rapport aux autres. Tout se passe comme si la Nuit de la poésie de 2010 ne pouvait exister par elle-même et qu'elle ne pouvait être abordée qu'à travers l'idée d'une filiation et donc dans une certaine mesure de dépendance par rapport à 1970.

L'essoufflement de la Nuit de la poésie à la fin du XX^e siècle n'est pas dû à un désintérêt du grand public pour les pratiques poétiques. Paradoxalement, c'est en raison de l'expansion du genre dans la société que l'événement ne représente plus autant d'intérêt et de force qu'auparavant. Plus qu'un essoufflement, on est amené à parler d'un effet de délitement, d'un éclatement ou encore d'une fragmentation de la pratique.

Entre les années 1980 et le début des années 1990, le genre et la pratique poétiques connaissent un extraordinaire essor au Québec. Les maisons d'édition se diversifient, se développent et se démocratisent tout comme la création littéraire d'une manière générale. De la même façon, les spectacles de poésie se multiplient, soit dans le cadre de festivals, de soirées commémoratives ou encore de manifestations nationales, mais également dans le cadre des lancements de recueils de poésie qui s'organisent de façon plus régulière un peu partout. Si la Nuit de la poésie 1970 et dans une certaine mesure celle de 1980 ont eu un impact aussi important, c'est en partie parce que le spectacle permettait de donner à voir et recevoir la poésie comme cela était impossible partout ailleurs. À partir des années 1980, l'évolution du genre et sa diffusion dans des strates et réseaux plus nombreux et éclatés, le développement et la démocratisation de la pratique poétique conduisent à affaiblir progressivement l'ampleur et l'impact des Nuits.

Du côté des poètes également, on constate un certain effritement de l'engagement et de l'implication dans les spectacles de la Nuit. Si la Nuit 1970 présentait une soixantaine de poètes, il convient de replacer cet effectif dans le contexte encore timide de l'expression poétique à la fin des années 1960. Ce nombre reste donc très important au regard des conditions du genre à cette époque. En 1980, on dénombre 78 poètes (un peu plus si l'on détaille les collectifs comme le « Pouet Pouet Band ») sur le programme. L'édition de 1990 en compte beaucoup moins (une quarantaine seulement), mais ce faible effectif est dû à l'initiative plus « underground » du collectif « Gaz moutarde » qui possède moins de moyens d'action et d'influence que les grandes maisons d'éditions sollicitées pour les autres éditions comme l'illustre le témoignage de Mario Cholette cité plus haut. En 1991, la Nuit « officielle » de la décennie 1990, il n'y a que 56 poètes inscrits sur le programme (un peu

plus si l'on détaille les collectifs « Bonnet de nuit » et « Gaz moutarde »). Parallèlement au développement des petites structures de poésie, les poètes de leur côté ont donc tendance à accorder moins d'importance à l'événement comme le prouve leur plus faible participation à l'édition de 1991. Sur le programme de l'édition 2010, seule une quarantaine de poètes est annoncée ce qui confirme cette raréfaction des effectifs et traduit bien une forme d'affaiblissement de la Nuit comme institution.

Les lieux

La Nuit de la poésie 1970 s'est déroulée dans une ancienne église transformée en salle de spectacle dont le nom indique l'origine religieuse : le théâtre du Gesù. L'édition 1980 se déroule dans la salle Marie-Guérin-Lajoie de l'UQÀM ainsi que dans l'Agora de l'Université. Ce glissement de lieu est intéressant dans la mesure où il affiche une certaine proximité entre le spectacle et l'institution académique et éducative, ici représentée par l'université. L'université de l'UQÀM a d'ailleurs une certaine portée symbolique puisqu'elle constitue l'un des grands chantiers de la Révolution tranquille. L'un de ses bâtiments principaux est en effet construit sur le site d'une ancienne église et le film laisse voir les vestiges de sa structure religieuse (on aperçoit notamment une statue dans l'Agora dans le film de l'édition 1991). La Nuit de la poésie 2010 s'est déroulée dans une salle de spectacle, le cabaret « Juste pour rire ». Située au 2111 sur le boulevard Saint-Laurent, cette salle très moderne est vouée aux spectacles de grande ampleur. Le lieu a donc sans doute joué dans le processus de démythification de la Nuit. La poésie désormais acceptée au sein de la société comme une forme commune de divertissement est reléguée à des espaces prévus à cet effet. Les bars peuvent être utilisés pour diverses soirées ou lancement, mais il semble difficile aujourd'hui d'imaginer un spectacle de poésie dans un lieu aussi symbolique et institutionnalisé que l'université du Québec à Montréal. Par ailleurs, le mouvement de démocratisation de la poésie a conduit le genre à s'inviter dans de nombreuses manifestations d'ampleur nationale et notamment en extérieur lors de festivals estivaux.

Les Nuits de la poésie à Joncquières, *Le moulin à paroles* à Québec, *La nuitte de la poésie* au Saguenay et les manifestations diverses, notamment celles liées à la commémoration des 400 ans de la fondation de la ville de Québec sur les plaines d'Abraham sont autant d'événements qui ont permis l'essor des spectacles de poésie en même temps qu'ils ont contribué au relatif effacement de ce qui était encore il y a quelques années, le seul grand événement de ce type.

c) Films et événement : la constitution d'un mythe

Si la Nuit de la poésie connaît un tel essoufflement, c'est en partie nous l'avons vu en raison de l'essor du genre et de la multiplication des événements périphériques qui conduisent à désacraliser l'événement originel. Il faut également tenir compte d'un autre facteur : le rapport au mythe. La Nuit de la poésie 1970 constitue une référence pour de nombreux québécois, tant parmi les poètes que dans l'opinion publique. Le film de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse a connu un succès sans précédent qui dépasse largement la sphère des poètes ou des amateurs de poésie. Sorti en salle, le film a conduit à ériger le spectacle au rang de symbole, d'événement-culte, voire de mythe. Aujourd'hui encore, les poètes de la nouvelle génération ont tendance à regretter ces temps héroïques et nimbés de gloire mythique qu'ils n'ont pas pu connaître directement. La Nuit 1970 continue donc de constituer un modèle, une référence et beaucoup de poètes contemporains ont encore bien du mal à se détacher de la représentation qu'ils se font de cette époque.

Parce qu'elle reste porteuse d'une certaine conception de la poésie aujourd'hui disparue, la Nuit 1970 correspond à un temps révolu, une sorte paradis perdu ou d'âge d'or. Les poètes en 1970 innovaient en allant chercher le grand public pour exprimer la nécessité d'être québécois. La poésie avait le rôle, non seulement d'éveiller les consciences (rôle qu'elle a toujours aujourd'hui dans les productions les plus contemporaines) mais aussi celui de constituer des valeurs, de définir ce qui devait devenir un projet national. C'est là la seconde raison, plus radicale encore, de l'essoufflement du « concept » de Nuit : les perspectives de l'indépendance sont désormais éloignées alors que le fait québécois s'est imposé sur la scène canadienne, voire mondiale. Si en 1980, se ressent encore une dimension politique forte du fait du contexte du référendum, on sent bien à travers le discours des poètes, que cet engouement national et politique qui caractérisait la Nuit 1970 a désormais reculé au profit de nouvelles thématiques et de nouvelles pratiques. Pas tout à fait disparu, mais mué, il s'est lié à d'autres problématiques (revendication de la place de la femme dans la société, réflexion sur le genre, expression du sujet, expression de l'altérité...)

La Nuit de la poésie 1970, sorti en salle, produit par l'ONF est sans doute l'un des films les plus importants du patrimoine cinématographique du Québec. Le film est aujourd'hui disponible en ligne (depuis 2009) gratuitement sur le site de l'ONF. Cette disponibilité du document traduit son importance dans le patrimoine et reflète l'immense succès qu'il a rencontré auprès du grand public. En d'autres termes, il est devenu un véritable monument culturel et patrimonial.

Le film de la Nuit 1980 est distribué par l'ONF et disponible en DVD. Il n'est pas mis en ligne comme l'édition de 1970 ce qui traduit en un sens, la place moins importante qu'il tient au sein du patrimoine littéraire et cinématographique. Il reste cependant facilement accessible et constitue une pièce importante du catalogue de l'Office. Quant au film de la Nuit 1990 (*Décadence*), il est à ce jour inexistant car il n'a pas fait l'objet d'un travail de montage, encore moins de distribution. Le film de la Nuit 1991 et distribué en 1992 est à ce jour encore très difficile d'accès²⁶⁵. Il est d'ailleurs intéressant à ce propos de noter qu'il en existe deux versions. La première version du film dure un peu moins d'une heure alors que les autres versions de la Nuit durent chacune près de deux heures. Quelques années plus tard, les réalisateurs retravaillent le montage pour offrir une version plus conforme aux précédentes. Cette nouvelle version se trouve augmentée de plusieurs performances de poètes dont l'importance dans le patrimoine littéraire québécois est indiscutable. Josée Yvon, Patrice Desbiens entre autres, ont ainsi été ajoutés à la première version du film qui ne les avait initialement pas retenus²⁶⁶.

Les conditions de réalisation, le travail de montage et la distribution des films nous informent sur les conditions de diffusion de ces œuvres et traduisent d'une certaine façon la mesure des différents événements ainsi que leur place dans l'imaginaire collectif. La Nuit 1970 reste donc la référence à partir de laquelle on ne peut que faire le constat de cet essoufflement. Néanmoins, ces diverses éditions de la Nuit ont réellement leur place dans le patrimoine littéraire et dans l'histoire de la littérature. Il convient donc d'en évoquer précisément le contenu, bien que nous proposons de le faire dans une optique beaucoup plus synthétique que pour l'édition *princeps*, celle de 1970.

²⁶⁵ Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *La Nuit de la poésie 1991*, Montréal : ONF, 1991, 76 min. Le film existe donc en deux versions (une version longue et une version courte) et aucune n'est disponible en DVD. Il est seulement possible de le consulter sur place à la cinémathèque québécoise à Montréal.

²⁶⁶ C'est cette version qui est aujourd'hui consultable à la Cinémathèque du Québec.

2. La Nuit de la poésie 1980

a) Présentation générale

La Nuit de la poésie 1980 s'est déroulée dans la nuit du 28 mars 1980 et, à bien des égards, fait écho à l'ambiance toute particulière de la première Nuit. La présence de René Lévesque dans le prologue lui accorde un rayonnement tout particulier dans le contexte politique des années 1980.

L'expérience de la première édition a porté ses fruits et les organisateurs ont tenté de prévoir la forte affluence du public, celle-là même qu'ils avaient subie à leurs dépens lors de l'édition de 1970. Ainsi, la salle Marie-Guérin Lajoie de l'UQÀM (700 places) se trouve être bien plus adaptée à cet événement de grande ampleur. De plus, l'initiative de proposer un espace autour de la salle où serait retransmis le spectacle sur grand écran a été prévue dès les premiers temps de l'organisation de la Nuit 1980. En 1970, les organisateurs avaient été contraints d'utiliser le hall du théâtre afin de recevoir un plus grand nombre de spectateurs. Lors de cette édition, l'appareillage technique permettant de mettre en place la diffusion du spectacle en dehors de la salle est important. Dans le film de la Nuit 1970, on peut voir quelques membres du public assis devant un écran de télévision, la plupart assis par terre afin de laisser de la place pour le passage. L'édition de la Nuit 1980 voit les choses en grand et les écrans permettent effectivement d'accroître le public de façon considérable. Les écrans sont très larges, placés en hauteur et de grands hauts parleurs permettent de diffuser l'ensemble du spectacle à quelque 3000 personnes.

Parmi les acquis de la Nuit 1970, on voit à quel point les réalisateurs ont pris conscience des critiques du public et des poètes, frustrés de ne pas avoir pu assister ou participer au spectacle. À la fin du film, après le générique final, le message suivant apparaît sur fond noir :

Les réalisateurs déplorent les contretemps qui ont ralenti le déroulement de cette nuit, excluant ainsi des poètes de l'événement, et empêchant une partie du public d'y assister. Ils tiennent à s'excuser auprès des poètes et des spectateurs injustement frustrés.

Ce message n'était pas présent dans le film de la Nuit 1970 et constitue l'un des acquis de cette nouvelle édition, confirmant les difficultés matérielles liées à la mise en place d'un tel événement.

Ainsi, comme en 1970, de nombreux poètes n'ont vraisemblablement pas eu le temps de passer sur scène. D'autres sont passés mais n'ont pas été retenus. Voici la liste de tous les poètes annoncés pour l'édition 1980 de la Nuit de la poésie :

Yves-Gabriel Brunet, Gilles Hénault, Gaston Miron, Anne Hébert, Gatien Lapointe, Gilbert Langevin, Roland Giguère, Michel Van Schendel, Isabelle Legris, Raymond Lévesque, Cécile Cloutier, Pierre Perrault, Michèle Lalonde, Patrick Straram, France Théoret, Philippe Haeck, Madeleine Gagnon, François Charron, Joseph-Henri Létourneux, Raoul Duguay, Serge Legagneur, Anthony Phelps, Suzanne Paradis, Marcel Bélanger, Serge Dion, Marie Savard, Louky Bersianik, Denise Boucher, Francine Déry, Nicole Brossard, Francine Saillant, Léo Munger et Pol Pelletier, Michel Leclerc, Michel Garneau, Janou Saint-Denis, Jean Charlebois, Michel Beaulieu, Alexis Lefrançois, Pierre Morency, Pierre Nepveu, Guy Cloutier, Suzanne Jacob, Reynald Bouchard, Josée Yvon, Denis Vanier, Lucien Francoeur, Paul Chamberland, Pierrot Léger, Claude Beausoleil, Jean-Paul Daoust, Yolande Villemaire, Pauline Harvey, Sylvain Lelièvre, André Roy, Roger Des Roches, Normand de Bellefeuille, Geneviève Amyot, Jean Royer, Marie Laberge, Herménégilde Chiasson, Raymond Leblanc, Daniel Guimond, Mario Campo, Jacques Renaud, Marie Uguay, Dominique Lauzon, François Tétrault, Renaud Longchamps, Yves Boisvert, Bernard Pozier, Louis Jacob, Sylvain Campeau, [Carol Lavoie], Gaetan Dostie, Anne Dandurand, Michel Bujold, Dominique Tremblay, Pouet Pouet Band²⁶⁷.

Sur ces 77 poètes (un peu plus si on compte les membres du Pouet Pouet Band) qui ont participé à la Nuit de la poésie 1980, le film en retient 21. Nous proposons ici une liste de ces poètes et de leurs textes selon leur ordre de passage.

0. Prologue : René Lévesque
1. Raoul Duguay : « Souffle »
2. Gaston Miron. Premier poème : « Poème liminaire ». Deuxième poème : « Compagnon des Amériques ». Troisième poème (chanson) : « La rose et l'œillet ».
3. Anne Hébert. Premier poème : « Amour ». Deuxième poème : « Ève ».
4. Gilles Hénault. Premier poème : « Lettre à l'inconnue nue » (extraits et compilation). Deuxième poème : « Fricassée de fricatives ».
5. Gatien Lapointe. « Arbre radar » (extraits).
6. Roland Giguère. Premier poème : « J'erre ». Deuxième poème : « Chemin faisant ». Troisième poème : « J'ai pour mon dire ».
7. Michel Van Schendel. Premier poème : « Poème 31 », deuxième poème : « Mort un 6 février ». Troisième poème : « À un ami ».
8. Pierre Perrault : Poème d'origine inconnue.
9. Michèle Lalonde. Premier poème : « Petit Testament ». Deuxième poème : « Envoi de fleurs ».
10. Gérald Godin. Premier poème : compilation de deux poèmes, « Portage » et « La prochaine fois ». Deuxième poème (Haïku) : « Le pays ». Troisième poème : « Cœur d'oiseau ».
11. Marie Uguay. « Autoportraits » (extraits et compilation).
12. Madeleine Gagnon, « Antres » (extraits et compilation).
13. Suzanne Jacob, « Gémellaire IV ».

²⁶⁷ Liste établie à partir des fonds privés de la poétesse Josée Yvon.

14. Marie Savard. Premier poème : « Le manifeste des femmes scrappées ». Deuxième poème (chanson) : « La belle au bois dormant ». Troisième poème : « Isabeau ».
15. Nicole Brossard. Premier poème : « Voir café ». Deuxième poème : « Voir virtuelles ». Troisième poème : « Voir rutilantes » (extrait). Quatrième poème : « Voir mobiles »
16. Gilbert Langevin. Premier poème : « PoéVie » (extraits). Deuxième poème (chanson) : « Où ? Quand ? Comment ? » Troisième poème : « Le temps des vivants » (sans musique, déclamé et non chanté).
17. Pierre Nepveu. « Le temps parfait » (extraits).
18. Janou Saint-Denis. Premier poème : « Le manifeste de la Place aux poètes ».
19. Lucien Francoeur. « Une prière rock ».
20. Pauline Harvey. Premier poème : « Ta dactylo va taper ». Deuxième poème : Titre et origine inconnus ».
21. Michel Garneau. « Les petits chevaux amoureux » (extraits et compilation).
22. Michel Garneau et Raôul Duguay.
23. Raôul Duguay. Chanson.

Parmi les poètes annoncés ou effectivement présents et que le film ne retient pas, il y en a un certain nombre qui sont pourtant des poètes reconnus, attendus du public ou encore dont la présence à l'édition de 1970 aurait pu justifier leur sélection dans le film. Paul Chamberland, René Lévesque, Suzanne Paradis, Yves-Gabriel Brunet, Denis Vanier et Pierre Morency figurent parmi ces grands absents qu'il aurait été intéressant de voir apparaître dans le film, autant en raison de leur talent que de leur implication dans la vie intellectuelle et poétique québécoise. Ces grandes figures de la poésie (ou de la chanson) n'ont pas passé l'étape de la post-production. Il est toutefois difficile de savoir parmi ces poètes, lesquels ont effectivement performé. On sait notamment que Denis Vanier n'a pas lu son poème ce soir-là car il a eu un accrochage avec d'autres poètes lors de la soirée²⁶⁸. Dans la perspective anthologique du film, on peut ainsi affirmer qu'il est difficile de rendre compte de toute la force du spectacle et qu'au regard de cet élément, l'anthologie de poésie sonore et visuelle que peut constituer le film reste incomplète, comme toute anthologie. Reste que, au rebours de la plupart des auteurs d'anthologies, les cinéastes n'ont jamais justifié leurs choix. De même, un grand nombre des poètes annoncés sont également des figures incontournables de la poésie québécoise et leur absence dans le film pose problème : Denise Boucher, Yolande Villemaire, André Roy, Jacques Renaud ou Bernard Pozier pour ne citer que les plus importants. Cette absence de grands noms de la poésie contemporaine des années 1980 est néanmoins explicable face à l'augmentation flagrante des poètes participants à la manifestation. Il apparaît en effet que les poètes sont plus nombreux que lors de la première édition, 77 contre

²⁶⁸ Notamment par un témoignage oral de Mario Cholette à l'auteur de cette thèse, 13 novembre 2006.

une soixantaine seulement en 1970. Les films des deux éditions durent à peu près le même temps (2 h) et comptent également approximativement le même nombre de poètes retenus. Parmi les contraintes qui ont conduit les réalisateurs à donner des directives aux poètes, il y a celle du temps de lecture. On peut ainsi également discuter les choix des réalisateurs qui ont accordé beaucoup d'importance à certains poètes et moins à d'autres. Sans doute le film aurait-il pu donner la place à plus de poètes si on avait choisi de ne garder qu'un seul poème de chacun des poètes. De plus, si l'on observe les grandes familles poétiques représentées dans le film, on constate que beaucoup de poètes issus de la marge et associés à la mouvance hippie ou contre-culturelle (*Hobo-Québec*, *Main Mise*) n'ont pas été retenus dans le film. Josée Yvon, compagne de Denis Vanier, l'une des grandes figures de cette poésie de la contre-culture, de même que Patrick Straram, qui constitue l'une des références de cette famille poétique, n'ont pas été retenus. Parmi les poètes apparentés à cette tendance poétique, seuls Lucien Francoeur et Janou Saint-Denis sont présents dans le film.

b) Une Nuit des poétesses

Si la Nuit 1980 connaît un engouement comparable à celui de l'édition 1970, c'est parce qu'elle est également porteuse d'une forme de révolution et d'une innovation dans l'histoire du pays.

Lorsque l'on compare l'édition 1970 à celle de 1980, il apparaît qu'un type de poésie nouvelle s'impose sur le devant de la scène : la poésie dite « de la féminité » ou « féminine²⁶⁹ ». Il s'agit pour les poétesses en question de se placer avant tout sur le devant de la scène et d'affirmer leur droit à l'expression, établissant une liaison entre l'oppression du « pouvoir mâle », l'oppression linguistique et l'oppression nationale, et affirmant par conséquent la solidarité des trois révoltes. La Nuit de la poésie 1970 ne présentait que six femmes, parmi lesquelles seulement trois auteures : Michèle Lalonde, Nicole Brossard Suzanne Paradis. En proposant pas moins de 20 poétesses dans la liste du programme, la Nuit de la poésie 1980 fait donc figure de rupture par rapport à l'édition 1970, d'autant que sur les 21 poètes retenus dans le film, 9 sont des femmes.

²⁶⁹ Nous utilisons ici le terme « féminine » et non « féministe » car ce mouvement à connotation politique lié à la valorisation de la femme dans la société et à l'affirmation de son identité, n'est pas tout à fait assimilable à la littérature féministe.

L'écriture féminine, une dimension nouvelle

Lors de l'introduction à son poème, la poétesse Madeleine Gagnon explique plus précisément ce que les poétesses entendent par écriture de la féminité, elle en donne ainsi une définition :

Ces textes-là s'inscrivent dans un mouvement qui a marqué les écritures du Québec et de partout entre les années 1970 et 1980, des écritures qu'on appelle les écritures de la féminité. C'est un mouvement politique mais qui n'a rien à voir avec la politique présente, à laquelle on est habitués et c'est une féminité qui n'est pas réductible au sexe biologique. J'veux dédier mes textes à tous les absents, absentes, à tous les dissidents, dissidentes, à tous les résistants, résistantes à toutes les muettes qui m'ont précédée, qui m'accompagnent, qui me suivent et qui m'ont permis de dire²⁷⁰.

Les poétesses, plus présentes lors de cette édition, imposent une forme d'écriture nouvelle, qui, on le verra, propose souvent une mise en scène du corps. Cette présence du corps, et plus précisément du corps féminin dans la poésie constitue une innovation majeure par rapport à la poésie de 1970. Dans l'histoire littéraire, cette tendance dans l'écriture se manifeste à partir du milieu des années 1970 dans l'ensemble des pays occidentaux. En France, la publication de *La Jeune Née* par Hélène Cixous en 1975 est symptomatique de cette écriture de la féminité. Au Québec, dès le début des années 1970, en relation avec les évolutions sociales et culturelles, les écritures de la féminité vont trouver un écho particulièrement favorable au sein de la communauté des poètes. Il est d'ailleurs frappant de constater, au regard de l'évolution des Nuits, à quel point les femmes se sont considérablement imposées sur le devant de la scène. Comme le rappelle Madeleine Gagnon dans la courte introduction à son poème, ce « mouvement politique [...] a marqué les écritures du Québec et de partout ». Cependant, il nous faut rappeler certaines des spécificités québécoises de la culture poétique qui ont leur influence sur le mouvement québécois des écritures de la féminité. En 1970, le thème du pays reste très présent et constitue l'une des grandes thématiques privilégiées tout particulièrement dans le genre poétique. Nous allons voir de quelle façon cette thématique du pays est alors réinvestie à travers le regard spécifique de la femme.

Féminité, poésie et société

Il s'agit dans un premier temps pour les poétesses de prendre le devant de la scène et de proposer une redéfinition de leur statut dans la société. Dans cette perspective, le poème de Michèle Lalonde « Petit Testament » est particulièrement significatif. L'auteure y décrit avec

²⁷⁰ Madeleine Gagnon, *La Nuit de la poésie 1980*, 1.02.54

toute l'ironie qui la caractérise, les conditions dans lesquelles elle s'est retrouvée confrontée aux grands enjeux littéraires inhérents à l'écriture. La particularité de ce poème est qu'il investit précisément les questions liées à la place de la femme. Sans doute certaines des réflexions de la poétesse peuvent-elles être appliquées à tout écrivain. Elle évoque ainsi la question du style, exprimant une certaine difficulté face aux enjeux linguistiques. Ces remarques peuvent ainsi s'appliquer à tout auteur, bien qu'elles engagent une posture singulière dans le cadre de la francophonie québécoise. Mais c'est surtout à travers la réflexion sur la condition de la femme poète que le texte acquiert une dimension polémique nouvelle. La poétesse décrit ainsi les difficultés de sa démarche intellectuelle en la mettant en rapport avec sa place dans la société en tant que femme :

[...] j'avais le grand honneur d'être appelée poète. Poétesse parfois. C'est un titre précieux et une fonction sociale très convenable pour une blonde. Je tenais ma plume d'oie avec humilité. Déjà reconnaissante d'être alphabétisée et même autorisée en tant que femme de lettres à placer quelques mots sur le papier vélin de mon insignifiance. M'en tenant à cela, j'étais assez douée pour être respectée. Poétesse agréée, prêtresse de service, j'exerçais le métier de vestale à mes heures, célébrant le langage et gardant sa pureté. Mais le reste du temps je vivais normalement. Je parlais l'autre langue; je prenais l'autobus; j'élevais des enfants, pelais des pommes de terre et lisais le journal, décodant tranquillement entre les épluchures de l'impoétisable, l'étrange double sens dont j'étais la complice et saisissant lentement et comme au jour le jour la puissante syntaxe du discours principal²⁷¹.

Le texte de Lalonde a une tonalité résolument humoristique et ironique. L'évocation des clichés liés à la condition féminine semble ici assumée et constituer par ailleurs le point de départ d'un engagement singulier duquel découle une conception de l'art poétique. Lalonde dénonce avec ironie l'infériorisation de la femme dans la société et les tâches qui lui sont habituellement attribuées comme la préparation de la cuisine (ici évoquée à travers l'image triviale et amusante dans ce contexte de l'épluchure des pommes de terre), l'éducation des enfants ou d'une manière générale, les éléments de la vie quotidienne (les transports, la lecture du journal). Elle semble ainsi opposer au premier abord, la tâche de l'intellectuel et celle de la femme dans le cadre de sa vie quotidienne, ce qui renvoie en un sens à « l'autre langue ». Lorsqu'elle se dit « déjà reconnaissante d'être alphabétisée », il faut bien entendu saisir ici une critique particulièrement ironique de la situation qui fut celle des femmes dans le pays pendant de longues années, et qui constitue un enjeu de taille dans le processus de revalorisation de la femme au sein de la communauté littéraire, traditionnellement patriarcale et dominée par des auteurs masculins. Vers la fin du texte, elle

²⁷¹ Michèle Lalonde, *Petit testament*, Outremont : Les Éditions du lion d'or, 1981.

annonce renoncer à l'écriture (il y a là encore une flagrante ironie) et rappelle les caractères traditionnellement associés à la femme. Elle dénonce en fait, la dimension quotidienne du langage à laquelle les femmes semblent le plus souvent reléguées :

Je ne poétiserai plus. Je me contenterai, haussant toutefois le ton, d'aligner sur papier quelques banalités, des mots de tous les jours que le monde entendait. Bref, je tiendrai parole entre deux casseroles, comme n'importe quelle femme qui n'a d'autre souci, quand elle parle tout haut que d'être intelligible à toute sa maisonnée et de fil en aiguille à sa postérité.

La « postérité » de la femme semble ici ne reposer que sur ses actions quotidiennes qui lui ont été assignées par une société dans laquelle elle est avant tout, cuisinière, ménagère, couturière et mère. Cette vision quotidienne de la « postérité », associée à la question de la langue, est une mordante dénonciation de la fonction du langage et de la nécessité pour la femme de s'imposer par la langue, ailleurs que dans le cadre privé de la « maisonnée » dans lequel on attend seulement d'elle qu'elle soit « intelligible ».

« Envoi de fleurs », le deuxième poème de Michèle Lalonde, qu'elle performe accompagnée d'une guitare et affublée d'un chapeau orné de fleurs, reprend l'un des lieux communs de l'écriture poétique. La poésie courtoise est originellement une poésie écrite par des hommes pour les femmes. Elle inverse ainsi la pratique en écrivant à propos d'un homme et en décrivant l'abandon dont elle fut victime. Avec le même humour et la même ironie qui caractérisent son premier poème, elle dénonce une forme d'aliénation de la femme et la dépendance de cette dernière à cet autre qui nie sa condition même :

Je n'ai pas été tout pour lui mais fus quand même quelque chose
De vague mais de grandiose
Quelque chose avec un grand Q [Rires et applaudissement du public]
Le Q absolu je suppose, la quintessence du beau sexe
La femme dans sa profondeur, sa noble chaleur et largesse
Couronnée de la majuscule qui réduit toute femme à rien
J'étais jaillie de son discours comme jadis d'une de ses côtes
Nous formions couple, nous n'étions qu'un,
quoique plus souvent l'un que l'autre

L'ironie permet ainsi à la poétesse de décrire la situation tout en sous-entendant cette forme d'aliénation de la femme par l'homme. Le poème se termine d'ailleurs sur l'évocation de cette tradition poétique qui consiste à inscrire la femme dans l'éternité par l'écriture poétique. On peut sans doute y voir une forme d'écho à de grands poèmes de la tradition courtoise, à ceux du *Canzoniere* que Pétrarque dédie à Laure ou aux poètes de la Pléiade qui l'ont imité, comme Ronsard dans ses *Sonnets pour Hélène*. Le symbole de la fleur, point commun des deux poèmes mis en rapport avec le titre bien évidemment ironique et ambigu du

poème de Lalonde « Envoi de fleurs », confirme ce jeu de la référence ou de la réécriture ironique où l'expression « envoyer des fleurs » ne signifie pas ici se répandre en compliments.

Dans un ouvrage consacré à l'écriture des femmes au Québec, Lucie Joubert décrit la mutation qui caractérise l'écriture québécoise au féminin :

La poésie au féminin a pris progressivement ses distances avec le *nous* pour se rapprocher du *je*, de l'intime, d'une histoire personnelle qui, tout en restant tributaire de l'histoire collective, tente d'affirmer plus explicitement la singularité d'une subjectivité-femme. En effet, depuis les années quatre-vingt, le regard historique s'est déplacé vers le désir d'inscrire dans la poésie un trajet qui a davantage à voir avec une vision individuelle qu'avec une vision sociale²⁷².

Ainsi, chez les poétesses de la Nuit de la poésie 1980 apparaît avec évidence cette articulation entre l'avenir collectif et individuel. Comme le premier poème de Michèle Lalonde, celui de Madeleine Gagnon met en scène les images de la fonction traditionnelle de la femme, mais l'auteure en détourne la portée dominée en se les réappropriant et en les associant à une dimension engagée et à l'expression de la solidarité du combat de grandes figures féminines. Son poème évoque dès les premiers vers, cette pièce encore trop souvent associée à la femme : la cuisine. Mais la poétesse ne cherche pas à se soustraire de cet espace dont la symbolique résonne pourtant comme une forme de soumission :

et cette cuisine cyclone happante dedans j'y reste pour aujourd'hui à ranger
mes esprits

Plus loin dans le poème, elle décline ses activités traditionnellement associées à la femme dans la société : « J'ai passé le balai, fait le lavage ». Ces activités que l'on impose à la femme sont réinterprétées sous la plume de la poétesse comme étant à l'origine du combat des femmes :

soudain de cette pellicule de rêve avait émergé Maria Barzola de Bolivie
morte écrasée sous leurs bottes matraques le corps enroulé dans la banderole
d'une grève cousue de tes mains de ta faim, à Cativi en 1942 et moi dans
mon village Amqui j'apprenais alors à parler combien de temps encore je
disais pour que le murmure de notre isolation cède

Gagnon évoque ainsi deux figures emblématiques de la révolte des femmes. Maria Barzola de Bolivie « célèbre femme des mines qui prit la tête de la marche le 21 mars 1942 pour la défense des libertés syndicales et l'économie populaire, au cours de laquelle elle fut

²⁷² Lucie Joubert (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Montréal : Nota bene, 2000, p. 19.

tuée ; événement appelé « massacre de Catavi »²⁷³ et Eva Forest, intellectuelle espagnole engagée pour la cause des femmes, contre le franquisme et la torture, qui fut emprisonnée un mois en 1962 pour avoir mené une manifestation de femmes en appui à un mouvement de grève des mineurs ainsi que de 1974 à 1977 pour avoir collaboré avec l'ETA. La poétesse évoque donc ces deux figures en les associant à son parcours personnel, signalant son enfance (elle a seulement quatre ans lorsque meurt Maria Barzola et elle met en rapport cette date avec son apprentissage de la langue) ou encore sa vie de femme (elle a trente-six ans lorsqu'Eva Forest sort de prison).

Ainsi, l'évocation de Maria Barzola associée à l'apprentissage de la langue sert la dénonciation du silence des femmes : « combien de temps encore je disais pour que le murmure de notre isolation cède ». Cette association de la figure féministe et de son apprentissage de la langue sert donc une plus large cause, celle de la voix des femmes dans leur ensemble. Le terme murmure qui renvoie à la faible portée de la voix des femmes dans la société, sert la dénonciation d'un isolement (à travers le mot « mur » sous-entendu par la découpe du mot « murmure »). La deuxième figure féminine évoquée par la poétesse, est mise en parallèle avec sa situation de femme :

Puis quand tu sortais de ta prison Eva Forest
J'avais marché toute la journée
fait les courses, fait d'la soupe pour les enfants
Et je riais comme eux aux larmes d'écluse coulantes, libres

Ainsi, en mettant en parallèle ces figures féminines en proie à la répression, la poétesse évoque son propre parcours et semble associer la vie des femmes dans ce qu'elle a de plus ordinaire et le parcours exceptionnel de ces femmes engagées. De cette façon, la poétesse suggère qu'il n'y a pas un fossé absolu entre l'héroïsme et la banalité des travaux quotidiens et que la vie de femme la plus quotidienne, la plus simple et la plus triviale est un combat en soi. Il convient de signaler que cette façon de se détourner des *topoi* de l'écriture féminine est particulièrement novatrice et constitue toute l'originalité de la démarche de la poétesse.

Parmi les textes qui traversent cette écriture féminine ou qui traduisent la volonté de revaloriser les femmes au sein de la société, il en est un plus polémique, plus engagé que les autres : le « Manifeste des femmes scrappées » de Marie Savard. Ce texte est intéressant à bien des égards. Tout d'abord, il traduit la persistance du manifeste en poésie, procédé très

²⁷³ Ariane Gransac, « les femmes dans les luttes sociales en Bolivie », dans *Matériau pour l'Histoire de notre temps* (revue 1985, vol. 1, n°1, p. 32).

courant dans les années 1970. Ensuite parce qu'il s'insère dans une forme de tradition poétique particulièrement courante dans la poésie québécoise, le texte entre en réseau avec d'autres textes québécois et fait écho de façon implicite aux pratiques poétiques de l'édition de 1970 de la Nuit. Le titre lui-même suggère cette inscription dans une québécité de l'écriture en proposant un terme spécifiquement québécois : « scappées ». Le verbe scapper ainsi que son participe passé à valeur adjectivale est détourné d'un anglicisme, « to scrap » qui en anglais signifie abandonner, abîmer, lacérer, mettre en morceaux, détruire. Ce québécisme n'est pas un simple effet de style ni un effet de réel, mais permet plutôt à la poétesse d'associer cette voix féminine à celle de toute la nation. Il apparaît essentiel pour les poétesses de se réapproprier la langue nationale québécoise afin d'affirmer à leur tour la nécessité d'être justement représentées en tant que femmes, et en tant que québécoises. Le poème est construit sur la forme d'un triptyque qui décline les éléments du corps de la femme scappée : le corps, la tête, le cœur :

Sont scappées
 Toutes les femmes cassées dans leurs corps
 Les femmes taillées à la hache du chirurgien
 Pour se faire une beauté, une garde robe
 Se faire remonter le visage, les seins ou les cuisses
 Replacer le nez, les oreilles, le clitoris
 Pour être seules et belles
 Et répondre à l'image qui correspond le plus à l'objet désirable
 Sont scappées toutes les femmes cassées dans leur tête
 Les femmes taillées au couteau de la logique théorique
 Pour se faire une raison, une garde folle
 La ligne blanche du raisonnement
 Les bandelettes de la courtisane guerrière pleine de peurs et de reproches
 Le corset carrière
 Pour s'approcher du roi envers et contre lui et de ses privilèges
 [...]Sont scappées toutes les femmes cassées dans leur cœur
 Les femmes transpercées d'amour comme des portes ouvertes
 Pour s'oublier
 Se faire prendre et tomber
 Ne plus être ou mourir

La reprise et la déclinaison de ces éléments sont ponctuées par un vers qui revient à chaque fin de strophe et qui peut fonctionner comme une sorte de refrain : « Et répondre à l'image qui correspond le plus à l'objet désirable ». La destruction des femmes est ainsi associée à la volonté de « répondre à l'image qui correspond le plus à l'objet désirable » et fonctionne comme une dénonciation de la dictature de l'apparence dont les femmes sont victimes.

Cette association de la revendication nationale et de la revendication générique (pour ne pas dire sexuelle) se retrouve sur un autre ton dans la troisième performance de Marie Savard, un poème intitulé « Isabeau ». Ce court poème met en scène une voisine de palier qui semble devoir se départir du joug masculin (ici représenté à travers la figure du mari) pour pouvoir accepter l'idée du pays comme en témoigne la chute du poème :

Isabeau, elle veut bien dire oui au Québec
Mais Isabeau, elle aimerait ça le prendre le pays elle aussi
Mais c'qu'elle prend plus c'est l'mari

Ce texte est intéressant dans la mesure où il confronte et oppose d'une certaine manière, les deux grands enjeux auxquelles les femmes se trouvent confrontées, la revendication nationale d'une part et la revendication féministe d'autre part.

Dans le choix d'« autoportraits » qu'elle propose lors de l'édition de 1980, Marie Uguay annonce ainsi : « Du même amour, je me sens tantôt l'homme et tantôt la femme ». Elle brise ainsi les frontières entre les sexes en suggérant une forme d'inversion des genres face au sentiment partagé de l'amour. Plus loin dans le même poème, elle dépasse les clichés tout en suggérant une dénonciation de ces pratiques sexuées de la société : « des femmes n'en finissent plus de coudre des hommes, et des hommes de se verser à boire ». Au-delà des clichés, elle dépasse ces idées reçues en attribuant à la femme un rôle important (elles ne cousent pas dans le vide, mais cousent littéralement les hommes, évoquant ainsi la figure de la mère et la force des femmes dans la société en général. Les hommes quant à eux « n'en finissent pas de se verser à boire » ce qui suggère une certaine vacuité de leur occupation.

Dans la perspective de cette réattribution de caractères traditionnellement associés aux hommes, Suzanne Jacob exprime dans « Gémellaire IV » la volonté de brouiller les identités sexuelles. Dans son poème, Suzanne Jacob évoque la figure du singe afin de symboliser la confusion générique. Refusant de céder aux clichés de la féminité, elle se réapproprie l'animal ancêtre de l'homme et se définit elle-même comme un singe et non comme sa femelle. La guenon a d'ailleurs dans le langage courant une connotation plus négative encore que le singe. Dans le poème, le (ou la) singe est également associé à la « saoûlonne », ce qui comme dans le poème de Marie Uguay est une caractéristique que l'on accorde plus facilement aux hommes :

Singe noire, rasée de près au ventre,
parfumée d'after shave et ornée d'amygdales
singe plaintive échouée à vie dans l'industrie des jambes,
singe à vif et nue, rejouez le cantique à faire brailler la bière
à faire brailler les limbes,

singe, et rasée encore au rasoir électrique, désodorisée
jusqu'à la langue,
rien ne suffira jamais et j'en suis toujours au manque.
[...] mais seule singe et saoullonne
je ne suis là que pour chercher des poux²⁷⁴.

Si la Nuit 1970 était l'occasion d'exprimer le pays et d'appeler à la liberté des québécois, celle de 1980 permet l'expression de la condition féminine dans son ensemble. Bien que cette entreprise puisse être comparée à celle que l'on observe un peu partout dans le monde dans la littérature du milieu des années 1970, il est intéressant de constater que cette revendication prend des tournures différentes du fait de la spécificité de la culture québécoise. La question de la langue est omniprésente dans ces poèmes : référence à l'apprentissage de la langue maternelle face à la langue poétique qu'on lui oppose parfois, jeu avec les conventions et caractères traditionnellement associés au genre féminin et détournement de ces derniers à travers les expressions (« la femme singe saoullonne » de Suzanne Jacob, « des femmes [qui] n'en finissent plus de coudre des hommes » de Marie Uguay, « Isabeau » de Marie Savard sont autant de témoins de cette revendication féminine. Le jeu avec les conventions littéraires (le « manifeste » de Marie Savard, « poésie courtoise » de Michèle Lalonde) participe également de cette réappropriation du langage poétique par les femmes.

Enfin, la revendication du pays prend une nouvelle tournure dans la perspective de cette remise en valeur des femmes au sein de la société. Si l'année 1970 a permis de mettre en valeur l'identité québécoise et de dénoncer une forme d'aliénation de la société francophone, l'année 1980 conduit les femmes à s'imposer à leur tour et à se libérer d'une autre forme d'aliénation. Enfin, si les femmes n'ont aucunement renoncé au pays, elles cherchent néanmoins à sexuer cette aspiration nationale et collective.

Dans la section « Parcours théorique » de *Défense et illustration de la langue québécoise*, Michèle Lalonde précise les conditions qui ont orienté le féminisme québécois et les liens que ce dernier entretient avec la question nationale :

Dans son ensemble, la contestation féminine me semble, au Québec moins virulente qu'ailleurs et moins tournée toutes griffes sorties contre le mâle. Peut-être les femmes d'ici ont-elles conscience de leur double exploitation et peut-être savent-elles très bien à quels hommes humiliés elles ont affaire. Cependant, le militantisme féminin ne semble pas spontanément désireux de s'intégrer à la lutte de libération nationale. Ce sont deux mouvements singulièrement en affinité, qui évoluent en parallèle et ne se rencontrent qu'occasionnellement. Le projet révolutionnaire féministe donne parfois chez nous l'impression de tenir en l'air, accroché à un internationalisme

²⁷⁴ Suzanne Jacob, « Gémellaire IV », dans *Poèmes I, Gémellaires, Le chemin de Damas*, Montréal : Le Biocreux, 1980.

abstrait ou aux ballons idéologiques partis d'Europe ou d'Amérique et gonflés par pression publicitaire. Il y a lieu d'espérer que ces deux mouvements se rejoignent, sans quoi ils iront l'un et l'autre en s'affaiblissant²⁷⁵.

c) Musique et rythme, vers des pratiques très contemporaines

Formalisme

L'une des grandes tendances esthétiques de cette poésie de la Nuit 1980 est la poésie dite formaliste, et elle est annoncée comme telle dans la publicité présentant l'événement (voir plus haut en début de chapitre). Il convient toutefois de prendre quelque distance avec cette expression qui semble être utilisée dans une acception polysémique et pose problème d'un point de vue de l'histoire littéraire. La tendance formaliste, héritée de la culture russe, dans la littérature francophone s'applique pour décrire une posture critique d'une part (posture liée au structuralisme) et des pratiques d'écriture d'autre part (exercices de style, travail sur les formes, survalorisation du signifiant au détriment du signifié). Dans le cadre de la création poétique, le formalisme accorde donc une part importante à la dimension concrète du mot et à sa forme.

Dans le contexte de l'histoire littéraire québécoise, les pratiques formalistes visent à proposer un pendant à une tendance largement répandue en poésie depuis le milieu des années 1950, celle liée à l'engagement, à l'implication politique qui donne la priorité au sens. La tendance « formaliste » de la poésie québécoise se développe vers le milieu des années 1960, notamment sous l'impulsion de Nicole Brossard lors de la création de la revue *La barre du jour*. Cette orientation poétique a eu tendance à s'accroître au cours de la décennie 1970, en même temps qu'évolue la poésie à caractère national. Le formalisme en poésie gagne ainsi du terrain et constitue en 1980, un courant notoire au sein des pratiques poétiques.

Parce qu'il insiste sur la dimension concrète des mots et qu'il incite à mettre en avant leur forme, le formalisme en poésie conduit à mettre en valeur le son et la dimension phonétique du poème.

Gilles Hénault: « Fricassée de fricatives »

« Fricassée de fricatives », le deuxième poème lu par Gilles Hénault lors de cette Nuit 1980 marque une volonté, qui sera courante dans la poésie, de consacrer une part importante

²⁷⁵ Michèle Lalonde « Autour du féminisme » dans *Défense et illustration de la langue québécoise*, op.cit., p. 112.

au son et à la dimension sonore des mots. Le poème reprend donc les sons en [f], [s] et semble essentiellement motivé par cette dimension sonore qui constitue le fil directeur du poème. Le poète introduit cette pièce sonore en la qualifiant d' « exercice ». Lors de cette performance, le poète fait un jeu de mot intégrant précisément le nom de ce type de poésie : « Fourvoisement des formes, car je suis une forme Alice ». Ce jeu de mot provoque les rires du public ainsi qu'une étrange réaction qui conduit certains à pousser un « hoo », exprimant une légère indignation. Ce jeu de mot un peu poussif fait sourire le poète lui-même qui semble prendre un certain recul avec son texte et accuser une certaine distance :

Friture au fond des frites
 Fracasse le sort des fontes
 Funambulesque sort des fonds fuligineux
 Fuite des noms, frasque des dons
 Fuite tout est perdu for le fonne
 Au saut, si le sens a un sens c'est censuré
 Sismique l'on fit simiesque sonde
 Son sommeil sans savoir si s'affale le phallus
 Au fond des fois
 Farce folle avoine
 File fille fureur féconde
 Les faux cons choient
 Sauce salée
 Pourquoi cet adjectif scellé à ce substantif ?
 Fourvoisement des formes
 Car je suis une forme Alice

Cette prédominance du son sur le fond, ou du moins cette volonté de ne pas tout centrer sur le « message », marque un certain retour de balancier et réaffirme, à l'orée des années 1980, l'importance de la dimension ludique de la poésie, et d'une certaine forme de gratuité de l'acte créateur. Sans qu'elle recouvre toute l'entreprise de la poésie formaliste, il s'agit là d'une pratique de la poésie qui s'est affirmée au Québec au long des années 1980. Il convient néanmoins de distinguer la poésie formaliste et la poésie dite « du son » telle qu'elle nous est livrée par des poètes comme Michel Garneau, Raoul Duguay ou encore Pauline Harvey.

Pauline Harvey, dont la performance intervient vers la fin du spectacle, est accompagnée d'une batterie et performe son texte sur un rythme soutenu. Son poème intègre précisément ce rythme et les sons évoquent le martellement de la batterie :

ta dac tylo va taper
 attention ton taxi va t'appeler

 tu piétines ton tapis ton taxi va t'appeler tu
 contactes un ami attention

ta dac tylo va taper²⁷⁶

En 1980 cette façon de performer le poème apparaît encore comme relativement novatrice sur la scène poétique. Bientôt cette tendance va s'accroître dans la poésie, mais également dans la chanson et plus particulièrement encore dans la musique rap qui repose dans une large mesure sur cette dimension rythmique et sonore des mots. Enfin, il est intéressant de noter que ce poème est accompagné de batterie et non d'un autre instrument, dans la mesure où la dimension rythmique prédomine. Ancêtre un peu archaïque de ce qui pourrait être un morceau de rap (le mouvement hip-hop commence précisément à se développer à cette époque en Amérique du Nord²⁷⁷), on comprend en quoi la portée répétitive et justement peu mélodique sert de support à la musicalité et au rythme des mots.

Dans la même perspective, mais sur un autre ton, le premier poème de Raoul Duguay et le poème performé par Raoul Duguay et Michel Garneau, accordent une place déterminante au son. Le poème est en fait composé uniquement de sons (Raoul Duguay avait déjà donné un aperçu de cette pratique dans son premier poème de la Nuit 1970). Raclements de gorge, montée du souffle et du son vers les aigus, harmonisations des effets gutturaux, progressivement, le poème propose un effet de crescendo. En introduction, les poètes prétendent avoir écrit un poème politique. Au premier abord, ce poème exclusivement sonore ne semble pas proposer de sens et paraît donc inapte à traduire une prise de position particulière. Pourtant, la montée du poème amène à mettre en valeur son dernier mot, qui dans tout autre contexte aurait pu passer pour un simple effet de style (en ayant soudain recours à un mot reconnaissable et en ramenant la signification dans le poème), mais qui en mars 1980 fait véritablement sens pour l'ensemble du public : « Oui ». On comprend donc à la fin du poème qui pourtant ne semblait pas être en mesure d'exprimer un discours ou une conviction, qu'il s'agit bien d'un poème à portée politique, ce « Oui » faisant bien entendu référence à la réponse attendue ou suggérée par les poètes au référendum sur la souveraineté prévu en mai de la même année. Dans le cadre du spectacle de poésie qui permet d'imposer un rythme singulier et de placer l'auditeur dans une suite logique sur laquelle, contrairement à la lecture du recueil, tout retour en arrière et toute adaptation du rythme de lecture sont impossibles, le procédé de la chute prend toute son importance. Le poème contient en lui l'unité d'impression et peut de ce fait jouer plus encore sur l'effet de surprise en proposant une chute surprenante pour l'auditeur. Ce « Oui » qui ponctue le poème sonore et son crescendo vocalique, frappe

²⁷⁶ Pauline Harvey, *Ta dactylo va taper. Poèmes*, Montréal : Cul Q, 1978.

²⁷⁷ S.H. Jr Fernando, *The new beats : Exploring the music, culture and attitudes of hip-hop* traduction d'Arnaud Réveillon et Jean-Philippe Henquel, Nîmes-Paris : Eclat/ Kargo, 2008.

vivement l'auditeur qui est contraint de l'entendre en écho, presque de manière inconsciente, puisqu'il est le seul élément proprement signifiant du poème.

Musique et chanson

La musique tient une place toute particulière dans cette édition de la Nuit de la poésie. Bien qu'il n'y ait pas d'orchestre aussi important que celui de l'Infonie dans l'édition de 1970, la musique reste un élément essentiel de cette édition de la Nuit 1980. Tout d'abord, il y a comme en 1970, quelques chansonniers parmi les poètes : Raymond Lévesque (non retenu dans le film), Raoul Duguay, Gilbert Langevin ou encore Lucien Francoeur qui est autant connu pour son œuvre musicale qu'en tant que poète, de même que Marie Savard qui est auteure et interprète et reconnue comme chansonnière par le public. Enfin, des poètes s'accompagnent de musique dans leur performance afin de proposer une valeur ajoutée (Gaston Miron, Raoul Duguay, Marie Savard, Pierre Perrault) ou encore afin de créer un décalage avec le texte (comme dans la lecture par Michèle Lalonde de son poème « Envoi de fleurs » qui joue ainsi avec les conventions et pratiques poétiques en reproduisant une sorte de ballade médiévale). Cette importance de la musique autour des poèmes est confirmée dans le générique de fin qui présente tous les musiciens qui accompagnent chacun des poètes :

Musique du générique de début : LE POUET POUET BAND dans « Le tango de l'Abitibi saudite ».

Présentation des musiciens

De Raoul Duguay : Réjean Yacola, Gérard Masse, Martin Murray, Pierre Hébert.

De Pierre Perrault : Albert Boulet

De Michèle Lalonde : Jean-François Garneau

De Marie Savard : Claire Saint-Aubin, Marie Trudeau

De Pauline Harvey : Mathieu Léger

Cette liste des musiciens qui apparaît dans le générique final du film traduit bien l'importance de la musique dans cette édition de la Nuit de la poésie. On constate d'ailleurs qu'un quart des poètes retenus dans le film sont accompagné de musiciens. En ce qui concerne le spectacle, force est de constater que ce recours à la musique est une façon d'éveiller le public et permet de rompre avec la sobriété, voire l'austérité, de la seule lecture de poésie.

Plus encore, la musique constitue une part active de cette poésie et n'est pas simplement envisagée comme musique de fond. Le poème de Pierre Perrault se présente comme une déclamation dont la musique sert à impulser le rythme et à renforcer la musicalité de la langue. Raoul Duguay quant à lui, conduit progressivement son texte vers la chanson, il

clôt ainsi la Nuit de la poésie 1980 en proposant une chanson très mélodique, avec des phases complexes et des modulations. Il est intéressant de noter que le plus souvent la musique n'exploite pas de façon trop écrasante la dimension mélodique. Elle reste marquée par une certaine neutralité ou plus exactement, une sobriété mélodique (Michèle Lalonde, Pierre Perrault) qui permet au texte d'affirmer toute sa musicalité sans que la musique ne vienne parasiter l'ensemble de la lecture de façon trop marquée.

« La chanson des courtisanes » de Marie Savard, qui suit sa lecture du « Manifeste des femmes scarpées » est une chanson à trois voix. À la différence des autres musiciens qui offrent une interprétation sobre et limitée sur le plan de la mélodie, Marie Savard propose une chanson relativement complexe sur le plan musical (harmonisations, modulations, chœur et refrain). La musique n'est donc pas seulement là pour accompagner sobrement les textes et constitue toujours une part importante de la Nuit de la poésie. Le film présente trois chansons, celle de Marie Savard, celle de Raoul Duguay et celle de Gilbert Langevin.

Parmi les chansons, il y a celle de Gaston Miron. Miron n'est certainement pas un chansonnier comme Raoul Duguay ou Marie Savard, mais il termine sa lecture par une chanson et s'accompagne lui-même d'un harmonica avec lequel il rejoue la mélodie du refrain. La chanson de Gaston Miron s'intitule « La rose et l'œillet » et se trouve dans le petit recueil posthume *Poèmes épars*²⁷⁸. Si nous avons décidé de distinguer cette chanson de Miron de celles des autres poètes et chansonniers, c'est qu'elle n'a pas la même valeur d'un point de vue symbolique et formel et qu'elle correspond à une pratique singulière propre à Miron.

Sensible au folklore et à la culture populaire de son pays, Gaston Miron cherche dans sa poésie à redonner au peuple québécois « une légende au futur ». La chanson, comme genre lié à la tradition, a en effet été le support d'une grande part de la production culturelle canadienne française durant la majeure partie de son histoire²⁷⁹. Elle est restée un mode privilégié de la diffusion des œuvres et constitue une part importante du folklore canadien français. Si la chanson de Gaston Miron, pourtant composée par lui et prenant pour sujet l'amour (sujet qui n'a rien de spécifiquement québécois), évoque de façon aussi flagrante la portée folklorique de la culture, c'est parce que Gaston Miron joue le refrain avec son harmonica. L'harmonica est sans aucun doute l'un des instruments les plus typiques et représentatifs de la culture musicale québécoise traditionnelle. Appelé « ruine babine » ou encore « musique à bouche », l'harmonica jouit d'un statut privilégié à forte connotation

²⁷⁸ Gaston Miron, « La rose et l'œillet » dans *Poèmes épars*, Montréal : L'Hexagone, 2003, p. 93-94.

²⁷⁹ Voir deuxième partie.

symbolique (l'expression « ruine babine » est utilisée par Pierre Perrault lorsqu'il introduit son musicien et qu'il lance au public : « J'aurais bien aimé un « ruine babine » ou un « pousse piale », mais je n'avais qu'un « gratte bedaine²⁸⁰ »). La chanson de Gaston Miron, fonctionne donc comme une référence à ce patrimoine folklorique québécois et implique donc une réception toute particulière de la part du public. Comme Miron, d'autres poètes auront à cœur d'intégrer l'harmonica dans leurs poèmes. Cet instrument reste d'ailleurs relativement bien représenté au sein des musiques contemporaines québécoises.

La chanson peut également représenter un cadre de référence implicite qui donne au texte une dimension nouvelle. C'est le cas des chansons de Gilbert Langevin que ce dernier lit comme des poèmes. La première, sans doute peu connue du public, épouse la structure de la chanson et son rythme particulier que l'on ressent dans la façon d'enchaîner les vers. La deuxième est « Le temps des vivants » écrite en soutien aux prisonniers politiques québécois, chantée par Pauline Julien lors de la tournée *Poèmes et Chants de la résistance* ainsi que lors de la *Nuit de la poésie 1970* et devenue un morceau emblématique de l'indépendantisme québécois. Sa réinterprétation par son auteur, étoffée d'une introduction rappelant et réactualisant le contexte politique et épurée de la musique et du chant, donne au texte une valeur inédite. Dans ce deuxième cas, le chant et la musique de la version que tout le public connaît, fonctionne de manière inconsciente chez les auditeurs. L'auteur parvient à la fois à donner ce statut différent au texte tout en le chargeant de références nombreuses. Cette pluralité des interprétations et leur capacité à fonctionner entre elles dans un réseau symbolique et référentiel sont à l'origine de la valeur emblématique du texte.

Poésie-Rock

Au-delà des chansons, des poèmes sonores ou des déclamations accompagnées de musique, il est un poète qui établit lui aussi une forte relation à la musique sans pour autant livrer de chanson : Lucien Francoeur. Pourtant inévitablement perçu comme associé à la musique et à son premier groupe « Aut'Chose », Lucien Francoeur fait le plus souvent coïncider poésie et Rock'n Roll. Le film ne laisse voir qu'une lecture de Francoeur, mais la voix de Janou Saint-Denis qui annonce le poète précise : « Lucien Francoeur et ses quatre musiciens ». La caméra laisse voir une toile de fond sur laquelle on aperçoit deux chaussons jaunes sur ce qui semble être une carrosserie de voiture et en haut de laquelle est écrit en lettres rouges et dans un style graffiti : « Les rockers sanctifiés ». Sans doute y a-t-il eu une performance chantée et jouée, mais elle n'a pas été retenue dans le film.

²⁸⁰ Une « Gratte bedaine » en québécois signifie une guitare.

Le poème de Francoeur propose de nombreuses allusions à la culture rock, auxquelles se mêle l'univers symbolique de l'Égypte, importante source d'inspiration du poète :

Nous sommes des héros manqués
lâchés lousés dans l'asile
Des dieux new wave,
Des sphinx frappés
Dans nos blue-jeans et blousons de cuir,
Nous sommes des punks incas alanguis
Dans les sanctuaires de l'insanité,
Des rockeurs-aztèques atteints
De mégalomanie cosmique,
Nous sommes des mutants mayas comme des reptiles
Dans le rock'n'roll confidentiel.

Nous sommes des êtres à l'indicatif présent
Dans l'errance urbaine.
Nous sommes les nouvelles créatures
De l'instantanéité dans l'Amérique imaginaire.

Des voyous vénusiens,
Des chamanes saturniens,
Des poètes de grandes artères,
Des gypsies de lampadaires

Il s'agit pour nous d'accéder
À la territorialité divine
À même l'éclatement scénique.

[...] C'est un voyage vers l'Est
Sous le crépuscule des idoles
Où ne faisons semblant de rien
Devant les posters
Des super stars de l'Antiquité
Et de la modernité.
Nous prenons des pauses de lotus troublés
dans les cabines photomatons

Nous sommes des rockeurs osiriens
En exil dans les centres-villes où nous prions
Devant le Juke-box de Toutankhamon
En nous recueillant dans la fumée
De nos verres teintés.

À la recherche d'une nouvelle américanité, le poète joue ainsi constamment avec les références à la culture rock : « dieux new wave », « blue-jeans et blousons de cuir », « punk incas », « rockeurs aztèques », le « rock'n'roll confidentiel », « rockeurs osiriens », « le Juke box de Toutankhamon », ou plus loin « des Rolling Stones en bottes Beatles », « Les oracles psychédéliques nous sont une prière américaine entre les dents », « Le psychodrame du poète rock nous foudroie en pleine urbanité » ou encore, « Nous sommes l'incarnation du

mimodrame punk égyptien ». Digne représentant d'une culture punk, rock et psychédélique, le poète instaure une certaine esthétique liée à l'univers de cette musique de rébellion. Certains noms de groupes sont cités comme les « Rolling Stones », les « Beatles » ou encore les « Doors » à travers l'évocation de la prière américaine, l'un des poèmes les plus connus de Jim Morrison²⁸¹. L'évocation de la prière américaine de Jim Morrison inscrit résolument le texte dans la perspective d'une réinvention des mythes et de la redéfinition des références d'une culture américaine :

Let's reinvent the gods, all the myths
Of the ages
Celebrate symbols from deep older forests
Have you forgotten the lessons
Of the ancient war²⁸²

On retrouve d'ailleurs dans les deux textes une certaine proximité thématique qui consiste à évoquer une forme de passé sublimé et exotique : « We of arabic pleasure's breed²⁸³ », à affirmer sur le mode de la vérité générale des caractères à la première personne du pluriel « nous sommes... » chez Francoeur (« We » chez Morrison), à mélanger les références à la fois passées et très contemporaines et les allusions divines, mystiques et athées.

Le poème de Francoeur est habité par un rythme très singulier, relativement rapide mais bien détaché où les mots-clés de la culture rock se trouvent scandés avec une énergie particulière et entrent en écho avec les éléments de la ville. On constate également que la langue du poème fait une large place aux termes anglais : « Gypsies », « Windshield » « posters » juke-box », « windbraker », « statement » ou « remake ». Ces termes anglais viennent renforcer l'appel de Francoeur à une culture d'Amérique. Loin de s'inscrire dans une logique de dénonciation de l'aliénation, ils servent au contraire à revendiquer des origines culturelles plus métissées, l'aspiration à une véritable américanité de la culture, ce qui est une démarche sensiblement différente de celle des poètes comme Denis Vanier et Paul Chamberland lors de l'édition de 1970 de la Nuit.

Enfin, il est également intéressant de noter que le poète joue à répondre ou à commenter les réactions du public face à sa lecture. Interrompu la première fois par une femme visiblement sous le charme, il n'hésite pas à intégrer cette réaction dans son poème en l'appelant « mon p'tit bébé » et il va jusqu'à ajouter un « lâche pas » lorsqu'il évoque « la

²⁸¹ Jim Morrison, *Une prière américaine*, édition bilingue, traduction de Hervé Muller, Paris : UGE, 1978.

²⁸² Jim Morrison, *Une prière américaine*, op. cit, p. 144.

²⁸³ *Idem, ibidem*, p. 170.

marche à l'amour », cette référence évidente à Gaston Miron²⁸⁴ marquant la continuité entre les deux cultures. Un peu plus loin dans sa lecture, un des membres du public pousse un cri, cette fois visiblement plus dans l'intention de déstabiliser le poète. Il répond une première fois : « ta gueule en arrière » (ce qui n'est pas sans nous rappeler les réactions de Claude Péloquin lors de la Nuit 1970). Au vers suivant, le même membre du public tente une deuxième fois de déstabiliser le poète qui réagit immédiatement et ajoute, sur le même rythme que le poème : « Tu connais peut-être pas ça l'bonhomme, mais c'est ton problème ostie ». Cette capacité du poète à répondre au public et à intégrer les débordements ou réactions dans le matériau même de son poème traduit bien la portée punk de sa poésie où la dimension participative est essentielle et où les débordements, le chahut et la violence du public font partie intégrante du spectacle.

Vers la Nuit 1991

La Nuit de la poésie, sans pour autant évincer les grandes problématiques qui étaient celles de l'édition de 1970 (le « nous », la langue, le pays, la ville) révèle néanmoins de profondes mutations dans les thématiques de la poésie québécoise. L'événement a indiscutablement pris de l'ampleur au regard de la première édition et confirme la place de la poésie dans la cité, ainsi que son influence sur la population à des moments importants de l'histoire.

Ce qui ressort en premier lieu, c'est que la thématique du pays a largement évolué lors de cette deuxième édition de la Nuit. Les poètes « du pays » (principalement l'équipe de l'Hexagone) n'ont pas absolument renoncé à la thématique, mais cette dernière s'est singulièrement élargie. Le poème de Gaston Miron « Compagnon des Amériques » fait preuve d'un appel universel qui ouvre le champ de références et traduit bien la mutation de la problématique nationale.

La place plus importante accordée aux poétesses tant en ce qui concerne le nombre que la thématique de l'écriture féminine, révèle également l'évolution du visage de la poésie dans le Québec des années 1980. Ces problématiques féminines entretiennent, nous l'avons vu, avec le pays, une relation singulière qui les distingue d'autres écrits de la féminité qui ont cours ailleurs qu'au Québec. Au sein même de la culture québécoise, cette écriture féminine construit une relation complexe avec la revendication nationale, la soutenant et s'y opposant parfois. Les poétesses composent désormais d'égal à égal avec les hommes dans l'univers de

²⁸⁴ Gaston Miron, « La marche à l'amour », dans *L'homme rapaillé*, *op. cit.* p. 59-65.

la poésie et sont parvenues à imposer certains thèmes proprement féminins à leurs collègues hommes. Ainsi, Lucien Francoeur revendique-t-il une certaine féminité de la culture et une forme « androgyne »²⁸⁵ des individus, il porte également du mascara et n'hésite pas à affirmer :

Quand dieu était une femme
Nous portions tous des talons hauts
Et tout allait si bien

ou encore lorsqu'il évoque « Une hémorragie féminine sur le codex de Montréal ». Cette inflexion vers l'asexualisation ou la confusion des identités sexuelles est en effet une tendance qui va s'affirmer plus encore dans la poésie des années 1990.

Enfin, la musique prend de plus en plus de place et va jusqu'à imprégner le matériau poétique même, poussant certains auteurs à conférer une part prédominante au son. Les poètes formalistes ou utilisant cette dimension sonore sont en effet bien plus nombreux qu'en 1970 (où Claude Gauvreau et Raoul Duguay faisaient presque figures d'exception) et annoncent des pratiques contemporaines liées aux écritures poétiques de la contre-culture (rock, punk, rap).

Dernier élément d'évolution, encore timide mais notable : la mise en valeur de la diversité culturelle et les traces d'une prise en compte de la mondialisation et de l'universel. Au-delà des remarques formulées à propos de Lucien Francoeur, on notera la présence d'un Français (Michel Van Schendel), même s'il ne s'agit pas encore de « voix migrantes » à proprement parler. Mais l'annonce d'une ouverture au monde et à d'autres espaces culturels dans la poésie, parallèle à l'effacement progressif et relatif du thème du pays marque une inflexion qui mérite d'être soulignée dans la mesure où elle annonce des transformations plus importantes et traduit un dépassement, au moins partiel, de la dimension nationale naguère presque exclusive de la manifestation. Ainsi, chez des poètes de la veine nationaliste et politiquement engagés comme Gérard Godin ou Michèle Lalonde, le glissement vers un ailleurs suggéré par la référence à des pratiques poétiques issues d'autres cultures (la culture japonaise et le haïku), constitue la marque annonciatrice d'une nouvelle pratique du métissage dans la poésie québécoise. De la même manière, la poésie de Lucien Francoeur par le jeu de référence à une altérité et à une nouvelle expression de l'américanité, donne la mesure des grandes innovations que connaîtra le genre dans la décennie à venir.

²⁸⁵ « Nous sommes [...] Des rebelles androgynes avec toute la détresse des déesses entre le cuir et la peau. »

Si le pays est moins présent en tant que tel dans la poésie des années 1980, si l'ouverture explicite à des influences extérieures se fait sentir de façon plus nette, c'est aussi parce que le monde a changé et que, désormais assuré de son identité culturelle, le Québec peut désormais composer avec de nouvelles cultures qui contribuent à façonner son identité. D'un point de vue formel, la musique qui semble prendre de plus en plus de place aux côtés de l'écriture, annonce la mutation des pratiques poétiques et le développement d'un mode d'écriture qui se rapproche progressivement des formes populaires et du grand spectacle. Enfin, les expériences formalistes attestent de la vitalité du genre à travers une certaine gratuité de l'acte de création.

3. La Nuit de la poésie 1991

a) Présentation générale

La Nuit de la poésie 1991 suit l'édition « off » de 1990 (*Décadence*). Vingt ans après son émergence flamboyante, le début du déclin du « concept » de Nuit est sensible et la confusion qui règne autour de son organisation en est un signe marquant. Dissidences et tensions au sein d'une mouvance autrefois collective, multiplication d'initiatives isolées, tendances centrifuges ou marginales cherchant à se distinguer et se démarquer, tels sont les signes du délitement de la dimension collective et convergente de l'événement.

De même, la relative brièveté de la première version du film de la Nuit de la poésie 1991 (58 minutes) traduit une différence de traitement de l'événement par rapport aux éditions précédentes (2 h.), d'autant que, progressivement, les spectacles de poésie se trouvent intégrés aux dispositifs de la production des spectacles vivants et, se professionnalisant et se multipliant, finissent par perdre une partie de leur originalité.

Reste que la Nuit 1991 a continué de mobiliser un nombre important de poètes, comme l'atteste la liste des poètes de cette édition :

Geneviève Amyot, Marie-Claire Blais, Yves Boisvert, Bonnet de nuit, Denise Boucher, Jacques Brault, André Brochu, Nicole Brossard, Paul Chamberland, François Charron, Hugues Corriveau, Antonio D'Alfonso, Normand de Bellefeuille, Michael Delisle, Francine Déry, Denise Desautels, Patrice Desbiens, Louise Desjardins, Hélène Dorion, Louise Dupré, Jocelyne Felx, Lucien Francoeur, Jean-Marc Fréchette, Christiane Frenette, Michel Garneau, Gérald Gaudet, Gaz Moutarde, André Gervais, Mona Latif Ghattas, Roland Giguère, Claude Haeffely, Suzanne Jacob, Alberto Kurapel, Marie Laberge, Michèle Lalonde, Gilbert Langevin, Georges Landford, Paul-Marie Lapointe, Michel Leclerc, Renaud Longchamps, Paul Chanel Malenfant, Marco Micone, Gaston Miron, Alphonse Piché, Bernard Pozier, Alix Renaud, André Roy, Jean Royer, Marie Savard, Janou St-Denis, France Théoret, Élise Turcotte, Michel Van Schendel, Denis Vanier, Yolande Villemaire, Louise Warren, Josée Yvon²⁸⁶.

Deux événements : une histoire littéraire à deux vitesses.

Parlant dix ans plus tôt d'une « manifestation qui a maintenant ses lettres de noblesse » et dont il venait introduire le « dixième anniversaire » devant le public enthousiaste de 1980, René Lévesque ne se doutait évidemment pas que La Nuit de la poésie ne susciterait pas suffisamment d'engouement de la part du public, des producteurs de l'ONF et des

²⁸⁶ *Le Devoir*, 9 mars 1991, p. C 3.

sommités de la communauté des poètes du Québec, pour que l'édition de 1990 soit organisée sans rencontrer d'obstacles.

L'initiative sauvage et spontanée amorcée en 1990 par les poètes de « Gaz moutarde », habitués des scènes de poésie mais plus éloignés des cercles liés à l'organisation officielle de l'événement, a provoqué le réveil des premiers instigateurs et rendu possible la réalisation de l'édition 1991 de la Nuit de la poésie sur un mode comparable aux éditions antérieures.

La publicité publiée dans *Le Devoir* pour cette édition 1991 annonce 56 poètes. Ce chiffre, comparable à celui de l'édition de 1970, traduit néanmoins l'affaiblissement certain de la pratique, puisqu'il est en net recul par rapport à l'édition de 1980 (qui proposait un peu moins de 80 poètes), et comme nous l'avons déjà signalé, cet affaiblissement apparent n'est pas le résultat d'un manque d'intérêt pour la poésie ou pour les événements collectifs de grande ampleur. Il reflète au contraire la vitalité du genre et le succès des lectures publiques de poésie, et donc leur dissémination et leur banalisation.

Cela explique largement le paradoxe suivant lequel l'événement collectif des Nuits perd de sa valeur concrète et a du mal à rassembler, comme c'était encore le cas en 1980, la majorité des poètes. À ces critères engageant la vitalité de la scène et de la vie publique du genre, s'ajoute une certaine mutation des problématiques et du rapport aux œuvres qui conduit progressivement poètes et lecteurs à exprimer une forme d'individualisme. Cette individualisation de la production et de la réception (déjà en gestation en 1980) se ressent dans l'écriture même des poètes qui de plus en plus, se réclament d'approches personnelles et mettent en avant le sujet de manière renouvelée. Ainsi faut-il mettre en rapport l'évolution du genre poétique et de la diversité des pratiques et modes d'écriture, parallèle à celle des maisons d'éditions plus nombreuses, qui proposent des catalogues de plus en plus variés et des auteurs de plus en plus nombreux.

Au dédoublement de l'événement entre 1990 et 1991 s'ajoute également celui du document filmique de 1991. Le fait que le film de la Nuit de la poésie 1991 connaisse deux versions filmées (58 et 76 minutes) toutes deux assez loin de la durée des films précédents traduit en effet une certaine difficulté à rendre pérenne l'initiative de la Nuit. Enfin, la

confusion qui a régné autour de la réalisation et de la post-production du film illustre cet affaiblissement de l'institution de la Nuit de la poésie²⁸⁷.

Dans notre analyse, nous signalerons donc les performances qui ont été ajoutées dans la version la plus récente, en tenant compte toutefois de leur absence dans la version initiale.

Les poètes présents dans le film:

1. Mona Latif-Ghattas
2. Geneviève Amyot
3. Paul-Marie Lapointe
4. Louise Dupré (coupé au montage dans la première version)
5. Hugues Corriveau (coupé au montage dans la première version)
6. Christiane Frenette
7. Paul Chamberland
8. Antonio d'Alfonso
9. Yves Préfontaine
10. Marco Micone
11. François Charon
12. Denis Vanier
13. Jean-Patrick Berthiaume (Groupe Bonnet de nuit)
14. Francis Farley-Chevrier (Groupe Bonnet de nuit)
15. José Acquelin (Groupe Bonnet de nuit)
16. Hélène Dorion
17. Jean Royer
18. Denise Boucher
19. Patrice Desbien (coupé au montage dans la première version)
20. Josée Yvon (coupé au montage dans la première version)
21. Normand Bellefeuille (coupé au montage dans la première version)
22. Élise Turcotte (coupé au montage dans la première version)
23. Paul Chanel Malenfant (coupé au montage dans la première version)
24. André Roy (coupé au montage dans la première version)
24. Denise Desautels
25. Alphonse Piché
26. Nicole Brossard
28. Alberto Kurapel

I. ²⁸⁷ LA PREMIERE VERSION DU FILM EST LA VERSION LA PLUS CONNUE ET A PROFITE D'UNE PLUS LARGE DIFFUSION. LA DEUXIEME VERSION AJOUTE CERTAINES PERFORMANCES QUI AVAIENT ETE COUPEES AU MONTAGE LORS DE LA REALISATION DE LA PREMIERE VERSION DU FILM. ON PEUT PERTINEMMENT SE POSER LA QUESTION DES RAISONS QUI ONT CONDUIT LES REALISATEURS A COUPER AUTANT DE PERFORMANCES AU MOMENT DE LA POST-PRODUCTION ET DONC DU MONTAGE FINAL.

La confrontation des deux versions du film de la Nuit de la poésie 1991 révèle l'importante sélection initialement opérée par les réalisateurs. La première version du film donnait à voir et à entendre 20 poètes, la version la plus récente en compte 28. Loin d'être marginales, les 8 performances ajoutées dans la dernière version sont celles de poètes importants, et dont la participation à la Nuit s'avère essentielle. C'est le cas notamment de Josée Yvon, figure importante de la première Nuit de 1990 (*Décadence* organisée au Lion d'Or) et représentative d'une certaine esthétique poétique dissidente ou encore de Patrice Desbiens, poète franco-ontarien dont la voix singulière marque le paysage poétique du Québec d'une façon inédite. Parmi les grands absents de la première version du film, nous retenons également des grandes voix féminines de la poésie québécoise comme Louise Dupré ou Élise Turcotte ou encore des grands noms de la poésie québécoise des années 1990 comme André Roy, Normand Bellefeuille, Hugues Corriveau ou Paul Chanel Malenfant. Enfin, comme pour les éditions précédentes, de grands poètes ou des poètes qui étaient présents lors des éditions antérieures n'ont été retenus lors du montage dans aucune des deux versions de la Nuit 1991. Jacques Brault, André Brochu, Claude Haeffely, Bernard Pozier ou Yolande Villemaire, ne font pas présents dans le film en dépit de leur réputation et de leur talent. Parmi les refusés de la Nuit 1991, un certain nombre étaient présents aux éditions précédentes et avaient été retenus dans les films de 1970 et 1980.

Comme nous l'avions affirmé à propos des éditions précédentes, leur absence pose problème dans une perspective historique et anthologique de la Nuit. Des poètes présents en 1980 comme Lucien Francoeur (que l'on aperçoit dans le film mais dont le poème n'a pas été retenu dans la version filmée de 1991), Michel Van Schendel, Roland Giguère, Marie Savard, Suzanne Jacob ou Janou Saint-Denis auraient gagné à être retenus dans le film, ne serait-ce que dans le but de proposer un suivi de ces artistes au fil des décennies. Enfin, l'absence de certains poètes ayant participé à toutes les éditions précédentes de la Nuit et retenus dans les films de 1970 et 1980, reste particulièrement étonnante, surtout au regard de leur importance dans le patrimoine littéraire québécois. Gaston Miron, Michèle Lalonde et Michel Garneau figurent ainsi parmi ces grands absents du film de la Nuit 1991.

D'un point de visuel et esthétique, le film de la Nuit 1991 est inscrit dans la continuité de ceux de 1970 et 1980. Le spectacle est entrecoupé d'entrevues, mais à la différence des éditions précédentes, ce ne sont pas seulement les poètes qui sont interrogés par les réalisateurs, mais également des membres du public ou critiques. C'est notamment le cas de Claudine Bertrand, poétesse et professeure de littérature qui offre une rapide analyse des

Nuits de la poésie et de leur fonction dans le patrimoine littéraire du Québec. Parmi les 28 poètes filmés lors de cette édition, on notera la présence de 10 femmes, de 3 « étrangers » et d'un franco-ontarien.

b) Glissement et mutation des thématiques, vers un ailleurs

La Nuit de la poésie 1990 laisse entrevoir l'évolution des grandes thématiques de la poésie du pays. Ce troisième volet de la Nuit de la poésie permet ainsi d'observer les mutations de ces grandes problématiques caractéristiques de la poésie québécoise. À travers quelques thématiques récurrentes, nous proposons d'observer l'évolution et ce que nous avons défini comme étant une sorte d'ouverture, d'élargissement des problématiques au regard du nouveau visage du Québec, plus métissé, plus diversifié et plus enclin à revendiquer des liens avec le reste du monde. En témoigne une entrevue, ou plutôt un échange, une discussion captée par la caméra entre Paul-Marie Lapointe et Michèle Lalonde²⁸⁹. Résumant les grandes thématiques qui furent selon eux à l'œuvre dans les diverses éditions de la Nuit de la poésie, ils rappellent les enjeux de l'écriture poétique dans le contexte contemporain et concluent d'un commun accord que la question essentielle de la culture québécoise reste celle de la survie.

Cet échange informel, saisi sur le vif, entre deux grandes voix de la poésie québécoise (des poètes de la première génération, connus, reconnus et qui ont marqué la littérature par la force et l'originalité de leurs œuvres), révèle précisément la question de l'évolution et de la mutation des grandes problématiques nationales. Bien qu'ils n'évoquent pas la question des voix migrantes, centrale selon nous dans cette nouvelle édition et même sûrement à l'origine de cette mutation thématique, ils induisent les nouveaux enjeux que se donne la poésie dans le contexte historique contemporain. Comme nous l'avons signalé et comme nous aurons l'occasion de le montrer à nouveau, c'est bien le sujet et non plus le pays qui semble être au centre des préoccupations. La question de la « survie » reste sans doute un enjeu de taille, mais cette survie apparaît plus individualisée que celle qui animait les auteurs des années 1970. Comme le rappelle justement Paul-Marie Lapointe : « Les poètes sont là pour exprimer la volonté, puis le désir de vivre et d'exister, déjà en tant qu'êtres ». Le premier ailleurs que propose la poésie de la Nuit 1991 est donc celui du sujet, qui semble se substituer au seul pays.

²⁸⁹ Échange reproduit en annexe.

Écritures féminines

La Nuit de la poésie 1991 laisse entrevoir l'évolution des grandes novations thématiques et esthétiques qui étaient à l'œuvre dans l'édition 1980 de la Nuit. Tout d'abord, la voix des femmes et l'écriture de la féminité. Bien que cette thématique ait largement évolué en dix ans, les poétesses semblent toujours avoir à cœur de revendiquer une approche singulière et féminine du réel. Si la dimension politique de ce courant esthétique apparaît plus ténue, moins manifeste ou moins revendicative, l'affirmation générique reste une thématique importante de la Nuit 1991.

Le poème de Denise Boucher, poétesse et dramaturge de renom présente à l'édition 1980 mais on retenue dans le film, illustre l'évolution de la problématique féministe que nous avons décrite lors de l'analyse de la Nuit 1980.

Placé sous le signe d'une sexualité féminine affirmée et revendiquée, le poème de Denise Boucher cherche à rompre avec des habitudes et attentes liées au sexe féminin en poésie. Son poème s'ouvre donc sur des vers évocateurs dont la dimension comique crée une forme de décalage avec la sobriété des lectures précédentes : « Je me taperai un de ces tarzans ».

je me taperai un de ces tarzan
je mettrai ma jupe de serpent
un beau merle descendu de sa côte d'ivoire²⁹⁰
un grand marcou un gros marsouin
une chaude rumeur d'homme
je vois la fesse haute de l'Andalou
si j'avais rencontré le diable
j'aurais échangé mon corps
contre une jeunesse et Séville
près du Guadalquivir des étoiles
dans les jardins de Marie-Louise²⁹¹

où il arrivera dans un party
avec une brique de haschich²⁹²
il me tendra son porte-clef
chambre twelve cent trente-huit
l'archange Gabriel s'annoncera
pour un tête à tête au pied du lit²⁹³
tour du monde sur un tapis turc²⁹⁴

²⁹⁰ Dans la version publiée, l'auteur avait écrit « marle », une façon de signaler la prononciation québécoise du mot.

²⁹¹ Le texte publié signale un singulier : « le jardin de Marie-Louise ».

²⁹² Le texte publié présentait deux autres vers : « et le rêve d'Apollinaire/ ô tour Eiffel ô Giralda/ il me tendra son porte-clef ».

²⁹³ La version publiée présentait « dans un tête à tête ».

²⁹⁴ La version publiée présentait les vers de la façon suivante : « pour faire le tour du monde/ sur un tapis turc ».

saupoudré des cendres de ses cigares
et des parfums de ses poudrées

[...] mon sentiment est que si tout le reste n'est que littérature
le recours à la mort ne m'est d'aucun secours²⁹⁵
dans le rock rauque de la ménopause

Cette façon crue d'évoquer la sexualité, peu courante sous la plume et dans la bouche d'une femme, confirme la tendance d'une littérature féminine déliée de ses enjeux politiques immédiats. L'homme n'est pas ici saisi comme un ennemi mais réduit à la fonction d'objet de désir. Le corps de la femme est toujours au centre du poème comme chez de nombreuses poétesses de la Nuit 1980, mais se trouve moins sublimé qu'auparavant. L'évocation de la ménopause en est un exemple marquant dans la mesure où il s'agit une étape délicate de la vie d'une femme et que le simple fait de l'évoquer dans le cadre du poème constitue une forme de prise de position, une volonté de rupture avec une certaine image de la femme en poésie. De plus, la forte valeur phonétique du vers (rock/rauque) et sa position en fin de poème renforcent son effet sur l'auditoire. Le poème confirme donc à la fois la vitalité de l'écriture féminine (et de la voix des femmes dans la poésie québécoise d'une manière générale) en même temps qu'une certaine mutation de la thématique, son évolution vers une forme d'égalité entre les sexes. De plus, cette mutation s'accompagne de la thématique de l'exotisme érotique et de l'ailleurs à travers l'évocation de l'amant andalou. La ville de Grenade, le fleuve du Guadalquivir, ou encore la figure de Tarzan constituent des repères évoquant cet ailleurs, ici associé explicitement au fantasme. On voit clairement se dessiner un déplacement dans la manière d'évoquer la question de la féminité : elle n'est désormais plus associée à la revendication nationale où à l'interrogation identitaire strictement québécoise (ce qui renvoie à l'affirmation de Lucie Joubert citée plus haut à propos des voix féminines de la Nuit 1980).

Dans les entrevues qui jalonnent le film de la Nuit 1991, Claudine Bertrand dont le nom s'affiche en blanc sur l'écran, associé à ces fonctions : « Poète et professeure », propose une rapide analyse de l'évolution des thématiques de la Nuit²⁹⁶ qu'elle résume en indiquant que la Nuit 1970 était celle du pays, celle de 1980 celle des femmes et enfin celle de 1990 celle du sujet.

Ces observations sont intéressantes à bien des égards et nous permettent d'envisager la Nuit 1991 sous un angle nouveau. Bien que ces remarques sur la confusion des genres semblent viser plus particulièrement les poètes de la plus jeune génération (elle cite

²⁹⁵ Ces deux vers ont été ajoutés à la version lue et ne se trouvent pas dans la version publiée.

²⁹⁶ Entrevue reproduite en annexe.

notamment les groupes de poètes « Bonnet de nuit » et « Gaz moutarde »), on peut l'appliquer à des poètes plus anciens. Denise Boucher que nous avons évoquée plus haut confirme effectivement cette tendance en proposant cette évocation libre de la sexualité, cherchant ainsi à rompre avec la distinction et la différenciation homme-femme qui caractérise le discours poétique traditionnel lié à l'expression du désir : « je me taperai un de ces tarzans ».

Les poètes androgynes

Les trois poètes apparentés à la revue *Bonnet de Nuit* (et annoncés comme tels dans le film par le biais des sous-titres) sont Jean-Patrick Berthiaume, Francis Fareley-Chevrier et José Acquelin. Le film montre que les trois poètes interviennent et qu'ils laissent en effet paraître de manière évidente cette confusion des identités et des sexes. Jean-Patrick Berthiaume en jeans et torse nu, porte une cape taillée en forme d'ailes de chauve-souris qu'il agite au fil de sa lecture. Au milieu de son torse, on aperçoit ce qui peut s'apparenter à un tatouage où à un dessin de forme ovale et de couleur marron. Il est fortement maquillé et se meut sur scène de façon aguicheuse en imitant une forme de danse aux connotations sexuelles appuyées (son sexe semble orienter tout le corps du poète). Le film ne présente visiblement qu'un extrait de son texte et entrecoupe sa performance d'entrevues réalisées en coulisse. On retrouve chez Francis-Fareley Chevrier une esthétique du travestissement, lorsqu'il suggère la figure du vampire. Le visage maquillé de blanc, les cheveux teints de reflets mauve sombre et habillé d'un costume aux couleurs foncées, l'apparence physique du poète est de loin la plus travaillée de toutes les performances costumées des Nuits de la poésie. Si la pratique du déguisement était déjà à l'œuvre dans les éditions précédentes (Paul Chamberland en garagiste lors de la Nuit 1970, Raoul Duguay également en 1970 et 1980, Michèle Lalonde et son chapeau fleuri lors de la lecture de son deuxième poème en 1980), les déguisements du groupe Bonnet de Nuit sont de loin les plus extravagants, toutes éditions confondues. Enfin, José Acquelin, dernier poète du groupe retenu dans le film, présente une tenue plus sobre, mais néanmoins suggestive, légèrement maquillé et vêtu tout de cuir noir. Cette sobriété vestimentaire sert une lecture à la voix douce et lente et tranche avec celle des autres poètes du groupe. Ce que Claudine Bertrand décrit comme étant une forme de confusion des genres et des sexes se retrouve en effet de façon assez évidente chez ces poètes qui, par la technique du travestissement ou par un travail singulier sur la voix, jouent à briser les codes et les modes de représentation liés au genre. Cette tendance était déjà présente en 1980, sans doute de manière moins affirmée, comme en témoigne la performance de Lucien Francoeur, lui aussi maquillé et introduisant dans sa poésie une forme de féminité ou d'androgynéité.

Des poètes du pays

Nous avons vu à propos de la Nuit de la poésie 1980, que la thématique du pays avait non pas disparu, mais nettement évolué, qu'elle avait progressivement mué en s'ouvrant sur d'autres modes de revendication et d'expression de l'identité. La voix des femmes s'est emparée de cette thématique dès les années 1980, auparavant majoritairement abordée selon le point de vue masculin à travers l'adéquation femme-pays courante chez les poètes de la génération de 1970. La Nuit de la poésie 1991 laisse entrevoir une nouvelle expression de la thématique nationale, une forme d'ouverture et de généralisation de la problématique, qui permet de cette façon à un plus grand nombre d'individus de se sentir concernés par l'enjeu national. Le poème d'Yves Préfontaine en est un exemple marquant. Contemporain de la génération des poètes du pays dans les années 1960-1970, sa poésie a évolué au fil du temps afin d'épouser les profonds bouleversements qu'a connus la Province. Son poème lu lors de la Nuit 1991 est donc le témoin de l'évolution de cette thématique du pays :

Qu'allons-nous de—
Oui—la question—la seule
Mais vraiment la seule qui reste à se poser
Aux cailloux parce que les hommes ne répondent plus
aux questions qu'on leur pose.

Nous savons à peu près d'où nous venons mais si mal.
Vous ne savez pas mieux qu'avant qui vous êtes.
Ils ne savent pas du tout où ils vont.
Alors qu'allons-nous de—

D'abord voulons-nous aller—je veux dire
voulons-nous aller quelque part ou quoi ?
où voulons-nous rien—je veux dire
aller nulle part ou quoi ?
ou quoi, je veux dire, où ?

Enfin, je parle, je ne sais pas.
C'est quoi ça nous qui
nous justement
nous qui sommes sans y être
parce que nul jamais ne reste là sans mourir

Nous qui... Comment disiez-vous déjà ?
Nous qui... Quoi ? Mais vraiment je ne comprends pas.
Nous qui... Mais c'est quoi ça ?
Nous qui... Mais qui cogne à la porte ?
Il n'y a pas de portes ici. Nous sommes très libres.
Toutes les portes sont ouvertes. Même si les têtes
Sont fermées.
Alors qui cogne quoi ?

Qui cogne sur qui parce que je l'entends

dans le lointain qui s'approche
un bruit mou et parfois dur
que je connais
qui me rappelle...
quoi déjà ?

Ah nous qui sommes sans vraiment être vraiment,
nous qui sommes ou ne sommes pas,
qu'allons-nous devenir, oui,
qu'allons-nous devenir ?

Ce texte qui met en avant le doute reste dominé par le mode de l'interrogation. Cette expression du doute est relativement inédite sous cette forme. Que les poètes du pays aient mis en avant l'expression d'une imperfection, d'une insuffisance ou d'une difficulté lorsqu'ils évoquent l'identité, ils restent cependant proches d'une démarche d'affirmation et de revendication positive. Le poète présente ici une expression du doute telle, qu'elle semble interroger concrètement la notion même d'identité :

Qu'allons-nous de-
Oui-la question-la seule
Mais vraiment la seule qui reste à se poser
Aux cailloux parce que les hommes ne répondent plus
aux questions qu'on leur pose²⁹⁷.

Le doute, le questionnement apparaît comme le lieu vers lequel s'oriente le devenir du peuple : « qu'allons-nous devenir ? ». Ainsi, le « non-lieu » doit être saisi dans sa dimension géographique, mais également comme une absence d'action, un non-lieu, presque au sens juridique du terme, comme s'il s'agissait de la conséquence d'une incapacité à déboucher sur une solution réelle. La question du pays et de l'appartenance est posée sur un mode nouveau et appelle une plus large réception de la notion d'identité. L'expression du « nous », ici associée à la question et au doute ouvre le champ des signifiés et permet d'intégrer au projet national quiconque se pose la question de l'identité. Il y a bien là ouverture vers un ailleurs, un autrement de la question nationale qui témoigne de la mutation de cette problématique de l'identité et du pays. La présence de plus en plus affirmée de poètes venus d'ailleurs en est un signe.

Redevenu terre d'immigration, mais cette fois ouverte à des migrants venus du Sud et des autres cultures, le Québec cherche à les intégrer dans la langue et dans la vie culturelle nationales. Le voici désormais conduit à tenir compte de la diversité des cultures en son sein

²⁹⁷ Yves Préfontaine, « Non lieu » dans *Parole tenue, poème 1954-1985*. Montréal : L'Hexagone, 1990, p. 481-482. Texte reproduit en annexe.

et de la variété des enjeux culturels, politiques et sociaux à l'échelle du monde et non plus seulement du continent américain.

c) Poésies migrantes

L'un des apports les plus flagrants de la Nuit 1991 reste sans aucun doute la présence plus importante de poètes issus de différentes communautés culturelles. Cette importance ne se résume pas en termes d'effectifs (seuls quatre d'entre eux sont issus de ces communautés migrantes), mais elle constitue une innovation notoire dans l'ensemble du corpus. La Nuit de la poésie 1991 s'ouvre sur la lecture du poème de Mona Latif-Ghattas, poétesse originaire du Caire. Son poème « Fin de Millénaire », dénonce la guerre du Golfe (celle qu'on devait appeler par la suite la première guerre du Golfe) et inscrit cette dénonciation dans une réflexion plus générale et philosophique sur la condition humaine. Le premier élément marquant est donc l'évocation d'un ailleurs, la description d'une situation historique qui concerne un espace éloigné. Vu du Québec, l'Égypte constitue un ailleurs éloigné sur le plan géographique et dans une plus large mesure sur le plan culturel. Mais cette distance et cet éloignement sont équilibrés par le recours possible à la langue qui – même si le français a beaucoup reculé au Machrek – permet d'établir une certaine proximité. À travers l'évocation de ce premier poème et de la question de l'altérité, de l'immigration, nous voulons montrer que la question première qui continue à préoccuper les Québécois, n'est pas tant celle de l'origine ou de la diversité culturelle, mais bien celle de la langue. L'accueil favorable réservé à « Fin de millénaire » (placé en introduction du film et donc mis en exergue) traduit celui qui est fait d'une manière générale aux populations francophones migrantes dans la société québécoise : l'enjeu est bien d'accueillir des francophones ou de rendre francophones les nouveaux arrivants²⁹⁸. Si la francophonie permet à de nombreux immigrants de trouver au Québec, une terre d'accueil, et leur permet de jouir d'une place privilégiée au sein de la culture québécoise, d'autres communautés culturelles et linguistiques ne bénéficient pas du même statut. C'est le cas notamment des immigrants d'origine italienne, qui le plus souvent font le choix d'apprendre la langue anglaise et attisent de ce fait une certaine réticence de la part des Québécois. Dans ces conditions, on comprend mieux les manifestations de rejet dont peuvent être l'objet des immigrants non francophones, désireux de s'intégrer en Amérique du

²⁹⁸ Pour la situation actuelle, voir par exemple le site officiel du gouvernement du Québec <http://www.immigration-quebec.gouv.qc.ca/fr/informations/statistiques-publications.html> et plus particulièrement <http://www.micc.gouv.qc.ca/fr/recherches-statistiques/etudes-recherches.html>

Nord via l'anglais. Tel est en particulier le cas des Italiens ou des Grecs, faisant de la question de la langue des immigrants et de la scolarisation de leurs enfants un enjeu délicat sur le plan politique culturel et linguistique. On sait par ailleurs que l'échec du référendum de juin 1995 avec une marge très serrée (54 288 voix, soit 0,58 pourcent pour 93,5 pourcent de votants) a largement été attribué au « vote ethnique ²⁹⁹ ».

Le projet national face à l'héritage des nouveaux arrivants

La question de l'identité nationale (qui nous l'avons vu évolue également sous la plume des poètes québécois eux-mêmes) est réinterprétée de manière très originale par les poètes des communautés migrantes. Charriant à la fois des traditions héritées d'autres cultures, l'apport des langues étrangères ou l'altérité qui imprime leur propre rapport à la langue française (langue seconde ou étrangère pour la plupart d'entre eux) et la force du regard extérieur de celui qui s'approprie un patrimoine et participe à son évolution, les voix issues des communautés migrantes bouleversent profondément le paysage poétique du Québec.

Un des premiers poètes issus de ces communautés migrantes non francophones est Antonio d'Alfonso. D'origine italienne, « né à Montréal, éduqué dans la culture anglophone, il s'est attaché à la culture québécoise de langue française »³⁰⁰. Michèle Rossignol précise également dans cette introduction (relativement longue et documentée comparée à d'autres), l'activité d'éditeur du poète (« fondateur des éditions Guernica où il propose au Canada anglais des traductions des poètes québécois »). Ces précisions sont intéressantes, d'autant plus qu'elles ont été gardées au montage, ce qui nous invite à les concevoir comme nécessaires à une juste réception du poème. Les informations sur les origines du poète, ainsi que sur les conditions de son activité éditoriale, s'inscrivent dans une démarche de justification et révèle la nécessité de préciser les raisons de sa présence parmi les poètes québécois.

Le poème d'Antonio d'Alfonso intitulé « Babel » se présente comme l'illustration parfaite de l'assimilation des thématiques et problématiques spécifiquement québécoises, enrichies par la diversité des langues, l'apport d'autres cultures, et le regard extérieur :

Nativo di Montréal
Elevé comme Québécois
forced to learn the tongue of power

²⁹⁹ « [...] c'est vrai qu'on a été battus, au fond, par quoi ? Par l'argent puis des votes ethniques, essentiellement. » Jacques Parizeau, discours du 30 octobre 1995.

³⁰⁰ Présentation faite par Michèle Rossignol en introduction à la lecture du poète.

vivi en Mexico como alternativa
 Figlio del sole e della campania
 Parler les franc-parleurs aimé
 Finding thousands like me suffering
 Me casé y divorcié en tierra fria
 nipote di Guglionesi
 parlant politique malgré moi
 steelded in the school of Old Aquinas
 Queriendo luchar con mis amigos latinos
 Dio, where shall I be demain
 (trop vif) qué puedo saber yo
 Spero che la tierra be mine³⁰¹

Le poème est écrit dans la plupart des langues occidentales parlées au Québec : anglais, français, italien et espagnol. Jouant avec le principe de mauvaise traduction (« tongue of power » pour « langue du pouvoir »), le poète rappelle ainsi le rapport différent qu'entretient chaque langue avec le réel. Il joue ainsi à mêler les langues, parfois dans un même vers : « Dio, where shall I be demain ». Ce syncrétisme linguistique n'est pas seulement le fruit de la recherche d'une richesse linguistique au service de la liberté poétique. Il appelle avec les mots de plusieurs langues, à réinterroger la question de l'identité québécoise du point de vue de l'immigrant. Ainsi, le dernier vers confirme l'aspiration du poète à faire sienne cette terre d'accueil : « Spero che la tierra be mine », et le mélange des langues sert ici à illustrer ce mélange des cultures qui caractérise désormais la ville de Montréal et contribue à façonner son identité d'aujourd'hui³⁰².

Si le poème d'Antonio d'Alfonso propose une vision relativement positive du multiculturalisme et du métissage dans la ville de Montréal, reste qu'il transparaît dans son poème une certaine violence subie et une forme de dénonciation des souffrances vécues par les peuples immigrés (« finding thousands like me suffering »). D'autres poètes issus de la communauté italienne vont plus loin dans la dénonciation de cette situation vécue par les communautés migrantes. C'est le cas de Marco Micone, autre poète d'origine italienne et qui propose un pastiche du « Speak White » de Michèle Lalonde : « Speak What ».

Marco Micone : « Speak What »

Dans l'histoire de la littérature québécoise, rares sont les textes qui ont fait l'objet d'une telle polémique. Reprenant le fameux « Speak White » de Michèle Lalonde, Micone

³⁰¹ Antonio d'Alfonso, « Babel » dans *L'Autre rivage*, Montréal : VLB éditeur, 1987, p. 75.

II. ³⁰² ANTONIO D'ALFONSO, « BABEL » DANS *L'AUTRE RIVAGE*, MONTREAL : VLB EDITEUR, 1987, P. 75.

retourne ce poème manifeste contre la bienpensance québécoise et l'adapte à la situation des immigrés du Québec, à leur tour placés en situation d'infériorité culturelle et sociale.

Il est si beau de vous entendre parler
de La Romance du vin et de L'homme rapaillé³⁰³
d'imaginer vos coureurs des bois
des poèmes dans leurs carquois
nous sommes cent peuples venu de loin
partager vos rêves et vos hivers
nous avons les mots de Montale et de Neruda
le souffle de l'Oural le rythme des haïkus
speak what now
nos parents ne comprennent déjà plus nos enfants
nous sommes étrangers à la colère de Félix
et au spleen de Nelligan
parlez-nous de votre charte
de la beauté vermeille de vos automnes du funeste octobre
et aussi du Noblet
nous sommes sensibles aux pas cadencés
aux esprits cadencés
speak what
comment parlez-vous dans vos salons huppés
vous souvenez-vous du vacarme des usines
and of the voice des contremaîtres
you sound like them more and more³⁰⁴

Certains critiques et poètes se sont empressés de crier au scandale en fustigeant le texte du poète, dénonçant un plagiat ou encore une « insulte » au texte original de Michèle Lalonde. Le poème délibérément provocateur et polémique peut en effet surprendre par sa virulence et par le point de vue très critique du poète à l'encontre de la nouvelle bourgeoisie québécoise issue du mouvement national. En changeant le destinataire principal du poème, Marco Micone se réapproprie le texte pour servir la dénonciation d'une situation propre aux communautés immigrées. Faisant référence à toutes les cultures immigrées (espagnole, russe, chilienne, japonaise ou encore italienne) qui se sont établies au Québec, il dénonce la culture, les valeurs et les références (d'Émile Nelligan à Gaston Miron et Michèle Lalonde en passant par Félix Leclerc) de ces francophones québécois insuffisamment inquiets.

La virulence avec laquelle fut accueilli le texte de Marco Micone et la violence des termes utilisés par certains critiques pour décrire *Speak what* sont particulièrement intéressantes et révélatrices. Tout d'abord, cette réaction traduit l'importance du « Speak White » au sein du patrimoine québécois et sa forte valeur symbolique qui en fait un texte fondateur, nimbé par une forme de respect quasi sacré. Que Gaétan Dostie, poète lui-même et

³⁰³ « La romance du vin » d'Émile Nelligan (1879-1941) est effectivement, comme l'œuvre de Miron, considérée comme l'un des textes fondateurs de la poésie québécoise.

³⁰⁴ Marco Micone, *Speak What*, suivi d'une analyse de Lise Gauvin, Montréal : VLB, 2001.

présent lors des éditions de la Nuit, qualifie le texte de Marco Micone de « révisionnisme littéraire³⁰⁵ » illustre l'absence de recul ainsi que la charge affective qui ne cesse d'accompagner le texte de Michèle Lalonde. Mais c'est l'attitude de Michèle Lalonde elle-même qui est mise en cause par Marco Micone :

Son texte est un classique et elle n'accepte pas qu'on le réutilise. On fait semblant de me reprocher d'avoir plagié la forme mais ce qui fait vraiment problème, c'est le contenu. Dans *Speak What*, je dis simplement que nous, les allophones, nous subissons ce que vous, les francophones, vous avez subi de la part des anglophones du Canada. C'est ça qu'elle n'a pas aimé³⁰⁶.

Dans un second temps, cette réaction qui peut paraître disproportionnée est le signe de la permanence d'une certaine insécurité de la communauté québécoise face à son patrimoine. Enfin, la question de la langue, qui est au centre des deux textes, n'est évidemment pas anodine au Québec et reste l'une des problématiques les plus polémiques de la littérature.

Néanmoins, certains critiques ont su voir l'intérêt littéraire que représente le texte. Lise Gauvin rappelle ainsi l'importance du procédé du palimpseste et atteste de ce fait de la qualité et de la complexité du texte.³⁰⁷

Il est indéniable que « Speak White » a des qualités littéraires indiscutables et qu'il constitue l'un des monuments importants de la culture littérature québécoise. Sa reprise par un poète issu d'une autre communauté linguistique ne fait que révéler l'influence fondatrice de ce texte au sein de la communauté des poètes et, au-delà, de la société québécoise. Or, reprenant le poème de Michèle Lalonde, Marco Micone donne au texte original une résonance nouvelle. Il se réapproprie le poème au sens noble du terme, et lui offre ainsi une nouvelle destinée. De plus, en épousant la forme du texte original, le poème de Mario Micone conduit nécessairement spectateur et lecteur à le recevoir en regard du texte de Lalonde. Comme beaucoup de réécritures, il s'agit donc bien d'un hommage, en dépit de sa portée polémique et provocatrice du poème. Enfin, si le texte s'inscrit dans le procédé complexe du palimpseste et de la réécriture et s'il affiche ainsi une constante référence au texte original, l'hommage réside dans la pratique même du pastiche (au-delà de la portée critique du texte de Marco Micone). Michèle Lalonde elle-même a eu recours au pastiche afin de promouvoir sa conception de la langue québécoise en littérature. *Défense et illustration de la langue québécoise*³⁰⁸, qui sur un

³⁰⁵ Gaëtan Dostie, lettre ouverte : « Pour en finir avec le plagiat de Micone » : <http://archives.vigile.net/ds-idees/docs/dostie.html>

³⁰⁶ Cité par André Lachance, « Marco Micone, Ni traduire ni trahir », mai-juin 1999, <http://archives.vigile.net/99mai/micone.html>

³⁰⁷ Marco Micone, *Speak What*, suivi d'une analyse de Lise Gauvin, Montréal : VLB, 2001.

³⁰⁸ Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise*, op. cit.

autre ton, investit des problématiques similaires, est lui-même le pastiche d'un grand texte littéraire du patrimoine français *Défense et illustration de la langue française* de Joachim Du Bellay. En recourant à un procédé utilisé par l'auteur du texte original, Micone rend hommage, plus qu'au texte, à l'auteur elle-même, quoi que cette dernière ait pu penser. Mais c'est peut-être le procédé qui consiste à utiliser les armes forgées naguère par l'autre en les retournant contre lui qui fait apparaître – et c'est douloureux sans aucun doute – que les questions de domination sont éminemment liées à des conjonctures et non à on ne sait quelle essence éternelle.

Un patrimoine redécouvert à travers le regard et la langue de l'autre

Alberto Kurapel, poète d'origine mexicaine, rend un vibrant hommage à Émile Nelligan en livrant une lecture du poème « Soir d'hiver ». Il propose d'abord une lecture du texte en français puis livre sa version chantée traduite en espagnol dont il a composé la musique. Cette version du poème d'Émile Nelligan est intéressante à bien des égards. Tout d'abord, elle montre l'importance de poètes considérés comme appartenant au passé pour des poètes venus d'ailleurs et qui n'ont de fait, pas le même regard sur l'œuvre. Émile Nelligan, sans doute un peu trop vite oublié, réapparaît sur le devant de la scène, éclairé par le regard de l'autre à travers le temps. Cet hommage est particulièrement émouvant dans la mesure où il restitue la place de ce grand auteur au sein du patrimoine québécois. Sans doute également cette performance rappelle-t-elle qu'il est parfois nécessaire de prendre du recul par rapport au produit de sa culture d'origine et que le regard extérieur peut nous amener à changer le regard que l'on porte sur nos poètes nationaux. Cette réappropriation de l'identité québécoise à travers l'une de ses plus grandes voix montre que la poésie dépasse bien les enjeux d'actualité et la barrière des langues. En proposant une traduction en espagnol, Alberto Kurapel fait ainsi sentir la force d'une autre langue et la valeur d'une altérité encore marginale au sein de la population québécoise. Enfin, la chanson est la forme la plus apte à provoquer l'émotion immédiate et permet au poète de compléter cette redécouverte du poète québécois à travers sa pratique personnelle du chant et de la poésie, héritée d'une tradition culturelle venue du même continent mais dans une autre langue.

Cette chanson clôt le film et le générique commence à défiler dès le milieu du chant. Un morceau qui a donc retenu l'attention des réalisateurs, à tel point qu'ils ont choisi de le garder comme l'un des moments forts de la Nuit et de le mettre en valeur à travers le montage. Cette performance constitue la dernière image de la dernière Nuit diffusée jusqu'ici et est de ce fait, particulièrement symbolique. Sans doute ce poème donne-t-il la

mesure de la poésie qui suivra dans les années à venir. Les cultures migrantes s'appropriant la culture québécoise et lui redonnant un souffle nouveau dans des formes toujours plus contemporaines, la chanson est ici, le signe d'une contemporanéité de la culture, qui contraste avec la dimension historique du poème d'Émile Nelligan, souvent associé à un passé révolu.

B. POÉSIE ET PATRIMOINE SONORE AU QUÉBEC

1. Les Nuits de la poésie

a) Un patrimoine oral ?

La Nuit de la poésie prise dans son principe et son processus de réitération peut être abordée comme une anthologie sonore et visuelle de la poésie québécoise moderne venant scander et illustrer quarante ans de vie culturelle. Permettant de rendre compte de l'œuvre et de la trajectoire d'un nombre important de poètes, d'illustrer des tendances et des thèmes dominants propres à chaque époque, elle est à la fois le lieu où s'exprime une certaine singularité des voix poétiques en même temps qu'elle en traduit et manifeste une dimension collective.

Dans la même perspective, elle est à la fois porteuse d'innovations importantes sur le plan poétique et se présente dans un second temps comme une instauration d'une tradition spécifiquement québécoise. Les mutations des grandes thématiques que nous avons relevées ponctuellement lors des analyses des éditions précédentes se retrouvent avec évidence dans l'édition 2010. Il convient de concevoir la Nuit de la poésie comme un corpus en évolution, un ensemble vivant à travers lequel se révèlent de nombreux aspects d'intertextualité. Ainsi les poèmes acquièrent-ils une valeur nouvelle au regard de l'écho qu'ils proposent avec d'autres textes. La présence de mêmes poètes à plusieurs des éditions de la Nuit permet d'établir également un certain nombre de remarques sur l'évolution du genre poétique et de l'œuvre de chaque auteur. C'est ainsi que les notions de transmission, de génération, de passation, d'intertextualité et d'interpénétration générique nous permettent d'envisager la dimension vivante de ce corpus poétique. Il faut cependant garder à l'esprit l'importante différence qui existe entre les films et les événements en eux-mêmes. Comme nous l'avons déjà signalé, il faut concevoir de pair l'essoufflement de la réalisation des films autour de la Nuit et l'essor des spectacles de poésie dans la société d'une manière générale. Les événements de poésie se multipliant dans le paysage culturel québécois, la Nuit de la poésie ne centralise et ne focalise plus comme en 1970, l'ensemble des pratiques poétiques liées au spectacle vivant qu'elle a contribué à populariser. Ce phénomène s'affirme avec plus

d'évidence à mesure des éditions, en même temps que le principe de Nuit de la poésie connaît de nouvelles déclinaisons dans d'autres villes et à des occasions de plus en plus fréquentes.

Le film entretient en outre une relation singulière à l'événement, établissant à partir du spectacle un document nouveau, une œuvre à part entière distincte du spectacle en lui-même. Il convient néanmoins de recevoir les films de la Nuit comme un monument au sein du patrimoine oral et ce malgré le spectacle dont il ne cherche pas nécessairement à rendre compte de manière fidèle, mais à partir duquel il (re)-compose une œuvre nouvelle. Au regard du patrimoine oral, la Nuit de la poésie implique une conception particulière de l'oralité qui confond et agrège plusieurs niveaux. Il conviendra donc de préciser les relations qu'entretiennent le spectacle et les pratiques dites de l'oralité.

La Nuit s'inscrit dans le patrimoine oral par le biais de « l'oralité mécanique » évoquée par Paul Zumthor. Le film permet en effet d'inscrire ces voix sur un support mécanique, d'enregistrer (et de filmer) les poèmes dans leur version lue, déclamée et par conséquent de constituer ce patrimoine oral poétique. L'oralité est ici seconde, dans la mesure où elle résulte d'un premier travail d'écriture et que le support oral n'influence pas directement le matériau poétique. Le premier élément qui confirme l'importance de l'écriture dans la Nuit est l'appareil éditorial qui accompagne les poèmes lus lors des différentes éditions. Comme en témoignent documents en annexe de ce travail, la plupart des poèmes connaissent déjà ou ont connu par la suite une version publiée, écrite, souvent très comparable à la version lue (jusqu'à être parfois même identique). Les poètes eux-mêmes montent sur scène avec leurs livres ou des feuilles, supports dont ils se servent et sur lesquels ils s'appuient pour en proposer la lecture. Cette importance de l'écrit dans une œuvre que l'on considère comme un monument de la culture orale nous amène à relativiser cette oralité et à la redéfinir comme une oralité seconde. Dans le documentaire *Les Nuits de la poésie* consacré à l'ensemble des Nuits, Jean-Claude Labrecque rappelle que les films avaient pour but de « glorifier les textes », ce qui nous conduit à privilégier cet aspect écrit des poèmes de la Nuit.

Un grand nombre de poètes donc, se sert de l'oralité comme d'un média, un mode de transmission permettant une nouvelle diffusion de leur œuvre écrite. Cet aspect second de l'oralité n'enlève rien à la force et la puissance sonore de leur poésie, ni à la dimension vivante du corpus des Nuits, mais rappelle que l'oralité n'est pas à la source de la production poétique. Encore faut-il tenir compte du fait que la poésie, même la plus écrite, travaille sur la dimension sonore du langage et que le spectacle permet de restituer concrètement cette sonorité de l'écriture souvent évincée dans le cadre du silence d'une lecture personnelle et

intérieure. De même, les poèmes « manifestes » appellent-ils une certaine nécessité de la scène, de la déclamation et prennent-ils toute leur ampleur dans le cadre de la lecture. On peut également rappeler le fait que ces poèmes s'adressent directement et physiquement au lecteur (comme à l'auditeur ou au spectateur) et d'une certaine manière à la collectivité. Cette configuration de la lecture de poésie engage ainsi le processus de réception.

Si l'oralité dans la Nuit de la poésie reste seconde ou secondaire chez une majorité de poètes, certains d'entre eux, en revanche, se réclament explicitement de la dimension sonore de la poésie et la grande difficulté, voire l'impossibilité, de restituer ces œuvres par le média écrit est le signe de leur véritable propriété orale. Force est de reconnaître que nombre des poèmes de Raoul Duguay, bien qu'ils puissent être retranscrits et qu'une partie d'entre eux soit directement puisée dans des œuvres écrites et publiées, échappent assez largement au code écrit. À cet égard, la retranscription du « Manifeste de l'Infonie » (Nuit de 1970) que nous avons proposée en annexe montre bien la difficulté du code écrit à rendre compte de l'ensemble du poème. De même, dans la Nuit 1980, le premier poème de Pauline Harvey (« Poésie et rythme » selon le titre donné par Janou Saint-Denis) pose le même type de questions. Ici, l'écrit paraît insuffisant pour rendre compte de toute la dimension sonore et rythmique du poème. On peut d'ailleurs se demander comment serait reçu le poème sans sa version sonore et performée en dehors de l'apport de la batterie et de la portée concrète du poème qui se donne pour objectif de reproduire des sons au-delà du sens qu'il énonce.

Au regard de la diversité de ces œuvres et de la façon dont elles font appel avec plus ou moins d'intensité à la dimension orale de la poésie, on proposera ici deux catégories susceptibles d'approcher les différents statuts de l'oralité chez les poètes. Il y aurait donc selon nous, d'une part une oralité « médiative » et d'autre part, une oralité « performative ». La première correspond à l'oralité seconde, où l'oral est simplement pris comme un média du texte. C'est le cas pour la majeure partie des poètes de la Nuit et de façon plus évidente encore chez ceux dont la performance apparaît comme la plus neutre, la plus sobre sur le plan scénique. Yves Préfontaine ou Anne Hébert illustrent bien, et parmi beaucoup d'autres, cette pratique d'une oralité « médiative ». En revanche, certains poètes recourent à l'oralité de manière plus manifeste et leurs poèmes reposent plus intimement et intrinsèquement sur une dimension orale de l'écriture, ce que nous pourrions appeler l'oralité « performative ». Nous entendons par oralité « performative » le fait qu'elle dépend directement de la dimension spectaculaire alors que l'écriture seule ne saurait pleinement rendre compte de ce qui est transmis à travers la performance. Tel est le cas, beaucoup plus rare, des poèmes de Raoul

Duguay, mais encore de Claude Péloquin ou de Pauline Harvey, pour qui l'oralité n'est pas seulement un média de l'écrit, mais la source même et le mode d'existence de leur poésie.

Cette réflexion sur les différents modes de l'oralité dans le cadre du spectacle de poésie nous amène également à reconsidérer la place de l'oralité dans la Nuit. Nous avons ici distingué les diverses implications de l'oralité dans les modes de production de la poésie et rappelé que cette oralité restait secondaire chez la majeure partie des poètes. Du point de vue de la production, l'oralité est résolument seconde. La portée orale des Nuits repose donc très largement sur l'inscription de ces voix poétiques sur un support mécanique. Enfin, c'est parce que le support mécanique du film permet la fixation et la diffusion de cette oralité poétique, qu'il constitue un monument de la culture orale québécoise. L'oralité des différentes éditions de la Nuit de la poésie est par conséquent essentiellement prise en charge par le support lui-même et non par la nature de la plupart des poèmes.

b) Un patrimoine vivant

La Nuit de la poésie, à travers ses différentes éditions, permet donc avant tout de faire entendre et de montrer des poètes qui se livrent sur scène avec tout leur corps et leur voix. La lecture personnelle et intime évince souvent cette dimension charnelle, corporelle de l'écriture poétique. La Nuit de la poésie permet de restituer au genre une certaine dimension physique ainsi que la force concrète du langage proféré face à un auditoire. Cette prise en considération de l'auditoire est essentielle pour comprendre l'importance de la Nuit dans l'histoire de la littérature québécoise.

En 1970, la Nuit a eu un puissant effet libérateur chez les poètes et le public qui ont vu dans cette manifestation une nouvelle façon de s'exprimer pleinement et de vivre collectivement cette expression. Si le film recompose et met en ordre une œuvre nouvelle à partir du déroulé des spectacles et nous offre la possibilité d'avoir un aperçu de la réalité des Nuits, il convient de resituer le spectacle de poésie au cœur des diverses pratiques culturelles et sociales du Québec. L'événement de la Nuit 1970 a permis au peuple québécois de se retrouver autour de l'affirmation des valeurs qui avaient jusqu'ici constitué le substrat commun d'une culture singulière. Le partage de la langue française à travers un genre qui était jusqu'alors encore très influencé par les cultures dominantes (plus particulièrement la culture française de France) constitue donc une véritable prise de parole, une forme

d'émancipation face aux cultures et courants jusqu'ici dominants : la Nuit de 1970 est à la fois une rupture et une fondation.

Dans cette perspective, Les Nuits ont permis la constitution d'un patrimoine vivant, érigeant certains de ces poèmes au rang de symboles-cultes et créant ainsi des œuvres significatives, et constitutives de la culture québécoise, des classiques de la littérature. L'histoire du poème « Speak White » de Michèle Lalonde en est un exemple frappant. Le poème, écrit pour la comédienne Michèle Rossignol par Michèle Lalonde lors de la tournée des « Poèmes et chants de la résistance » a séduit le réalisateur Jean-Claude Labrecque qui lui a demandé de le lire lors de la Nuit 1970. Le contexte politique qui a vu l'émergence du texte, et la ferveur qui caractérisait la représentation de la Nuit 1970 ont favorisé sa diffusion et participé à sa renommée sur le plan littéraire. Le poème n'est d'ailleurs publié que six ans après sa première lecture en public, ce qui atteste de l'importance de son inscription initiale dans un patrimoine oral. Par ailleurs, la dimension vivante du corpus écrit de la Nuit est confirmée par le principe de reprise et de réécriture. La réécriture – pastiche, contestation et à la fois prolongement – du « Speak White » de Lalonde par Marco Micone en 1990, le « Speak What » a pour effet de confirmer l'importance du poème dans le patrimoine québécois tout en rappelant la dimension vivante de ce patrimoine indissociable de la Nuit et de l'intertextualité qu'elle favorise ou provoque.

De même, « Petit testament » lu par Michèle Lalonde lors de la Nuit 1980 fait implicitement référence au « Speak White » de 1970, puisqu'elle évoque avec une certaine ironie, la notoriété littéraire que lui a valu ce poème. Le texte a d'ailleurs été repris dans le cadre de la révolte étudiante de 2012, réinterprété et réécrit au regard du contexte politique, le « Speak red » faisant référence au carré rouge arboré par les grévistes³⁰⁹.

Si la Nuit de la poésie doit être considérée comme appartenant au patrimoine vivant et non exclusivement « oral », c'est bien parce qu'elle relève prioritairement de l'écriture et que l'oralité y est résolument seconde, mécanique ou « médiative ». Néanmoins elle consacre une part importante aux poètes saisis comme individus faits de chair et d'os : la présence du corps est alors essentielle dans le spectacle. Si les poèmes de Claude Gauvreau se trouvent tous être publiés et que l'« exploréen » connaît une transcription dans le code écrit, la force de sa performance repose justement sur cette portée physique et sonore du poème. La langue de Claude Gauvreau prend alors toute son ampleur et se laisse pleinement entendre et vivre. Le film apparaît comme une version de cette performance, un point de vue, une captation qui ne

³⁰⁹ « Speak Red » <http://www.youtube.com/watch?v=zkbBeQ21d1c>

saurait pourtant rendre compte de la véritable rencontre entre le public et le poète qu'a dû constituer la lecture de ses textes. Comme le rappelle Michel Garneau dans *Les Nuits de la poésie* :

Quand tu vois Gauvreau en extrême gros plan, c'est vraiment quelque chose. Mais quand tu étais dans la salle, t'as pas Gauvreau en extrême gros plan. Tu as Gauvreau avec tout son corps, qui tremblait... et ça c'est une toute autre expérience à un tout autre niveau³¹⁰.

Une « autre expérience », un « autre niveau » pour reprendre les termes de Michel Garneau ce qui montre bien qu'en termes de réception, il y a bien une différence de nature entre l'expérience concrète du spectacle et sa captation. Par ailleurs, on gardera à l'esprit que Michel Garneau distingue ces deux niveaux sans pour autant les hiérarchiser puisqu'il sous-entend que le spectateur présent dans la salle perd quelque chose, ce point de vue organisé que le film rend possible.

La Nuit de la poésie constitue bien un patrimoine vivant dans la mesure où elle propose d'inscrire l'événement dans un processus de réitération. De cette manière, elle constitue un corpus ouvert, permettant de suivre des poètes d'une édition sur l'autre et de constituer des œuvres phares. C'est ainsi également qu'elle propose une lecture inédite des poètes et parvient à les mettre en relation les uns par rapport aux autres, à l'intérieur d'une même édition de la Nuit, mais également donc d'une édition sur l'autre.

Enfin, la portée vivante de ce corpus littéraire est assumée par la dimension collective et physique de l'événement qui permet de réunir, puis de constituer un public et de proposer un rendez-vous citoyen au-delà de l'événement littéraire et de la pratique commune du spectacle. Ce dernier point rappelle l'importance des conditions de la réception, et du contexte qui est décisif dans le cadre de ce type d'événement.

c) Spectacle et captation, une oralité mécanique

La Nuit de la poésie recouvre donc plusieurs aspects de l'oralité dans la vie culturelle : la notion d'événement collectif d'une part, celle de la production poétique sensible aux formes ou moyens mis en œuvre par l'oralité (poésie de manifeste, poèmes « sonores », performance poétique) d'autre part, et enfin l'oralité mécanique qui consiste à inscrire ces voix sur un support pérenne et diffusable. Ainsi le spectacle en lui-même implique-t-il de la part des poètes eux-mêmes un certain travail de sélection. Comme nous l'avons vu en

³¹⁰ Michel Garneau dans Jean-Nicolas Orhon, *Les Nuits de la poésie, op. cit.*

observant les nombreuses variantes des textes entre leurs versions lue et publiée, les poètes opèrent un certain nombre de choix et se trouvent amenés à prendre en considération le public d'une manière jusque-là inédite dans l'histoire de la poésie québécoise. Cette interaction entre poètes et public est un élément caractéristique de la Nuit et façonne dans une certaine mesure le contenu poétique. À mesure de la succession des Nuits, la portée spectaculaire s'affirme avec plus d'évidence et semble constituer un élément essentiel qui prend de l'ampleur au fil des éditions. Ainsi, la musique qui accompagne les lectures est de plus en plus présente dans les éditions les plus récentes. Lors de l'édition 1990, une musique d'accompagnement se fait entendre lors des lectures de Mona Latif-Ghattas (on entend des chants de femmes vers la fin du poème), des poètes issus du groupe Bonnet de Nuit (les trois lectures sont accompagnées de musique). Cette tendance se confirme et s'accroît lors de la Nuit de la poésie 2010 : on voit une batterie en arrière de la scène et un percussionniste est préposé à l'accompagnement de certains poèmes. On entend également quelques sons d'ambiance qui ont pour but de renforcer le rythme des lectures.

L'inscription de ces œuvres sur le support mécanique se fait par le biais du spectacle, plus précisément de sa captation, ce qui pose un certain nombre de problèmes sur le plan poétique. Lors de la première édition, les réalisateurs avaient choisi d'organiser un événement et d'inviter le public afin de stimuler les poètes et d'obtenir des lectures dynamiques qui prendraient en compte une certaine dimension spectaculaire de la poésie. La Nuit de la poésie 2010 confirme cette forte tendance spectaculaire de la poésie et entre en écho avec de nouvelles pratiques de la scène de poésie.

De la même façon, la tendance performative de l'oralité des Nuits s'affirme plus encore et la musicalité des poèmes semble être un élément récurrent de cette dernière édition. Sans doute peut-on y voir l'influence des musiques contemporaines comme le rap ou encore le spoken word, pratique qui consiste à déclamer des textes sur de la musique.

2. La Nuit de la poésie 2010

a) Le film de la Nuit 2010 : un projet différent

La Nuit de la poésie 2010 est organisée à l'initiative de la Maison de la poésie. Le spectacle se déroule le 13 mars au cabaret « Juste pour rire », grande salle de spectacle de la ville de Montréal et, comme les autres éditions, réunit des poètes reconnus et emblématiques des éditions précédentes ainsi que de plus jeunes voix de la poésie contemporaine. Voici la liste des poètes présents à la Nuit 2010 :

Fortner Anderson, Martine Audet, Joséphine Bacon, Franz Benjamin, Marjolaine Beauchamp, Virginie Beauregard D., Geneviève Blais, François Charron, Moe Clark, Jean-Paul Daoust, Carole David, Roger Des Roches, Pierre DesRuisseaux, Hélène Dorion, Louise Dupré, Fernand Durepos, Rose Eliceiry, Ian Ferrier, Ivy, Benoît Jutras, Marc-Antoine K. Phaneuf, Catherine Lalonde, Michèle Lalonde, Jean-Sébastien Larouche, Mona Latif-Ghattas, Daniel Leblanc-Poirier, Tristan Malavoy-Racine, Guy Marchand, Jean Morisset, Danny Plourde, Marie Savard, Hossein Sharang, Érika Soucy, France Théoret, Claudine Vachon, Yolande Villemaire et Louise Warren.

On voit en effet que les poètes reconnus et spontanément associés à l'histoire des Nuits (Michèle Lalonde, Yolande Villemaire, Marie Savard, François Charron, Louise Dupré, Mona Latif-Ghattas, Hélène Dorion ou Roger Des Roches) côtoient de plus jeunes poètes (Danny Plourde, Virginie Beauregard, Rose Eliceiry, Ivy, Jean-Sébastien Larouche, Catherine Lalonde, Daniel Leblanc-Poirier ou Marjolaine Beauchamp). Ce qui frappe cependant, c'est la présence importante de jeunes poètes. Ce renouvellement des voix poétiques doit cependant être relativisé dans la mesure où en l'absence d'une Nuit de la poésie 2000 officielle, il est difficile de déterminer lesquels auraient pu y être présents. Il y a bien un intervalle de 20 ans (19 ans plus exactement) entre les deux dernières éditions de la Nuit, ce qui peut expliquer ce soudain afflux de jeunes poètes. Néanmoins, il apparaît que le renouvellement des voix poétiques est effectif et que l'importance des auteurs, des recueils et des divers événements liés à l'expression poétique et traduit sa vitalité au sein de la société québécoise.

En confrontant l'ensemble des performances de cette nuit 2010, il apparaît que la dimension spectaculaire évoquée plus haut est plus affirmée et plus centrale encore que dans les éditions précédentes. Le lieu même où se déroule la Nuit 2010 est une véritable salle de spectacle, ce qui conduit les poètes à mettre plus en avant encore cette ampleur scénique. Pour illustrer cette importance de la dimension scénique, il suffit d'observer que de très nombreux poètes performant leurs textes sans l'aide d'un support écrit. Nous avons relevé à quel point

les éditions précédentes offraient des « lectures » au sens littéral du terme. Le fait que les poètes apprennent leurs textes par cœur induit donc un rapport plus intime à la scène et permet une plus forte interaction avec le public.

Le documentaire de Jean-Nicolas Orhon *Les Nuits de la poésie*³¹¹ sur l'ensemble des Nuits de la poésie fait la part belle à l'édition 2010 en présentant de nombreuses performances du spectacle. Néanmoins, la Nuit de la poésie 2010 n'a pas été filmée et montée en tant qu'événement autonome. S'il est donc possible de relever certains noms et de commenter certains poèmes, il paraît difficile de proposer une analyse du spectacle à partir du film comme nous avons pu le faire pour les éditions précédentes. Bien que le documentaire de Jean-Nicolas Orhon présente un grand nombre de ces performances poétiques du 13 mars 2010, il reste que ces dernières sont le plus souvent coupées, écourtées et ne sont en fait que des extraits, ce qui limite les possibilités d'analyse. Toutefois certaines de ces performances se trouvent montées intégralement, ce qui nous permet d'en proposer une analyse et confirme également, à travers son travail de sélection, l'engouement du réalisateur pour certaines de ces voix³¹². C'est notamment le cas du poème « La fille pas d'filtre » de Marjolaine Beauchamp ou encore « Le chant des serpents » de Jean-Paul Daoust, « Dessine-moi l'arbre » de Joséphine Bacon (que la poétesse ampute elle-même de quelques vers puisque on la voit entrer sur scène et que sa lecture commence au tiers du poème). Il en va de même pour Tristan Malavoy, Franz Benjamin, Fortner Anderson, Danny Plourde, Jean-Sébastien Larouche et Michèle Lalonde.

La différence majeure entre le documentaire de Jean-Nicolas Orhon et ceux de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse (toutes éditions confondues) relève de la question du point de vue et de l'objectivité. Issus de la grande tradition du documentaire de l'ONF, Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse avaient pour préoccupation principale l'objectivité, la « neutralité ». Au contraire, le documentaire de Jean-Nicolas Orhon, par le travail spécifique du montage, cherche à produire un discours, à défendre un point de vue personnel sur cette poésie. Les entrevues, plus nombreuses et systématiques dans son reportage entrecourent les extraits du spectacle dans une certaine logique et suivent une sorte de progression thématique. Les extraits de la Nuit 1970 et de la nuit 2010 interviennent en fonction des thèmes abordés par les personnalités interrogées. Le documentaire repose donc de façon évidente sur les

³¹¹ Jean Nicolas Orhon, *Les Nuits de la poésie*, op. cit.

³¹² Il est cependant difficile de cerner si la performance a été montée en son entier ou si elle a été coupée au montage, toujours est-il qu'on perçoit bien à travers le film que le réalisateur a mis l'accent sur certains poètes plus que d'autres.

entrevues de Jean-Claude Labrecque (réalisateur des Nuits 1970, 1980 et 1991) Michel Garneau (dramaturge et poète de la première Nuit, présent à toutes les éditions), Louise Dupré (poétesse de la Nuit 1991 et professeure, qui apporte ici un point de vue de théoricienne), François Charron (poète présent aux Nuits 1980, 1991 et également interlocuteur privilégié dans le documentaire *Les Archives de l'âme*) et Vincent-Charles Lambert (poète et éditeur). Au-delà des performances, c'est donc sur les témoignages de ces personnalités diverses que s'appuie le documentaire, ce qui traduit un projet résolument différent de ceux des films de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse. Enfin, on aperçoit dans le film des plans de la ville de Montréal qui n'ont rien à voir avec la poésie et ses Nuits et qui n'ont qu'une simple fonction esthétique.

Ce travail de prise de vue et de montage se présente explicitement comme un discours et cherche à faire parler les textes au-delà de ce qui est montré. Ainsi, après une première image de Michèle Lalonde en 1970 lançant à la fin du poème polyphonique « Panneaux-réclame » : « La poésie sera totale ou ne sera pas », le plan suivant présente l'introduction faite par la poétesse à la Nuit 2010. Il convient donc de saisir à travers ce montage l'allusion à cette dimension de passation, de transmission des Nuits de la poésie.

b) Héritages, passation, transmission, filiation et mutation

Parmi les poètes de la Nuit 2010, un certain nombre a donc déjà participé aux Nuits 1991, 1980 et même 1970. C'est le cas de Michèle Lalonde qui se présente elle-même comme « la vieille de la vieille ». Elle rappelle sa présence à la Nuit 1970 dès son introduction. C'est donc avant tout parce qu'elle était présente en 1970 qu'elle a été invitée à participer à cette Nuit 2010. Cette référence à la Nuit 1970 n'est donc pas anodine et confirme l'idée d'une forme de filiation entre les Nuits. De ces poètes de la première heure, on retrouve également Roger Des Roches (dont le poème n'avait été conservé au montage par les réalisateurs de la Nuit en 1970) et que l'on voit et entend pour la première fois dans un des films de la Nuit.

Nouvelles formes de l'engagement : mutation d'une thématique

Comme les éditions précédentes, la Nuit de la poésie 2010 illustre l'évolution du genre, des thématiques et des pratiques poétiques. Il apparaît donc que les thèmes du pays, de l'engagement restent au centre des préoccupations des poètes, mais d'une manière profondément renouvelée. La notion d'engagement a considérablement évolué pour s'ouvrir sur des préoccupations plus générales. Comme le rappelle Louise Dupré (née en 1949) dans le

documentaire, l'engagement des poètes ne se fait plus dans le sens de l'indépendance du Québec, c'est « un engagement peut-être plus social que politique ». On retrouve ainsi la contestation de la culture consumériste qui continue d'étendre son influence sur le continent nord-américain.

À la suite de cette remarque de Louise Dupré, le film présente « Well³¹³ », un poème de Jean-Sébastien Larouche (né en 1973) qui ne figure pas dans l'anthologie qu'il a lui-même composée et éditée³¹⁴. Le texte se présente comme une véhémence diatribe à l'encontre des mécanismes et produits de la société actuelle évoquant tour à tour la hausse des prix, l'oppression de l'univers des machines (télévision, cellulaires, machines à sou, ordinateurs) et des symboles de la société du spectacle (Hollywood, tabloïds, matchs de boxe) qu'il associe dans une certaine mesure à la culture étatsunienne à travers l'évocation de la figure du président. Cette contestation de la société de consommation et de ses symboles rappelle bien entendu celle à l'œuvre chez les poètes de la Nuit 1970. Il est significatif que le réalisateur ait choisi de monter cet extrait à la suite de la remarque de Louise Dupré sur les nouvelles formes de l'engagement. Elle évoque par ailleurs le besoin des poètes de se resituer dans la société et de revendiquer une place qui leur soit propre.

La poésie de Danny Plourde (né en 1981), entretient une relation étroite avec celle des poètes des années 1970 et plus particulièrement celle de Gaston Miron, à laquelle il fait souvent référence (à la fois sur le mode l'allusion et de la citation). Lors de la Nuit 2010, Danny Plourde conclut sa lecture de son poème en jouant de l'harmonica, comme le faisait Gaston Miron dans la Nuit 1980. Si pour Gaston Miron, le recours à l'harmonica était une manière de signaler une forme d'héritage de la culture traditionnelle canadienne française et de son folklore, la reprise de cette pratique par le jeune poète fonctionne comme un double hommage : à la fois à ce folklore symbolique et à celui qu'on s'accorde à considérer aujourd'hui comme l'un des poètes les plus importants du Québec.

Comme chez beaucoup de poètes des Nuits, le poème de Danny Plourde est une forme de compilation de plusieurs textes extraits de son plus récent recueil de poésie *Cellule Esperanza (n'existe pas sans nous)*³¹⁵. Le titre du recueil nous informe déjà sur cet héritage de Gaston Miron à travers l'expression d'un « nous » et plus précisément de l'articulation entre le sujet poète et la collectivité. Son premier recueil *Vers quelques, sommes nombreux à être*

³¹³ « Well » de Jean-Sébastien Larouche, texte reproduit en annexe.

³¹⁴ Jean-Sébastien Larouche, *Avant qu'le char de mon corps se mette à capoter. Poèmes, 1992-1999*, Montréal : L'Écrou, 2009.

³¹⁵ Danny Plourde, *Cellule Esperanza (n'existe pas sans nous)*, Montréal : L'Hexagone, 2009.

seuls démontre bien d'ailleurs cette articulation entre le poète et le groupe. Si certains passages du poème lu lors de la Nuit 2010 sont clairement identifiables à partir du recueil publié à l'Hexagone, d'autres au contraire relèvent de l'improvisation et traduisent de la part du poète, le besoin d'adapter le texte à un auditoire spécifique. On retrouve là une préoccupation très mironnienne qui consiste à donner au poème une inflexion spécifique en fonction de l'auditoire. Gaston Miron n'improvisait pas à proprement parler, mais il se gardait la possibilité de modifier des vers, ce qu'il appelait ses « vers en souffrance », signalant ainsi que la poésie doit tenir compte à la fois de l'évolution du monde en même temps que du public et de ses préoccupations. À la fin de son poème, Danny Plourde pose les questions essentielles liées à la prise de parole en public : « À qui parlons-nous, de quoi parlons-nous et pourquoi parlons-nous ? ».

Au-delà de sa filiation avec des poètes des années 1970, la poésie de Danny Plourde, illustre un certain nombre des grandes innovations à l'œuvre dans la poésie québécoise au cours des dernières décennies. La poésie québécoise contemporaine, même la plus engagée en faveur du souverainisme³¹⁶ et de l'indépendance de la Province accorde à l'altérité et aux autres cultures une place nouvelle. Le deuxième recueil de Danny Plourde *Calme aurore (s'unir ailleurs, du napalm plein l'œil)*³¹⁷ raconte la rencontre du poète avec une jeune coréenne et leur histoire d'amour. Ce recueil s'ouvre résolument à l'altérité par le recours aux caractères coréens où à la langue anglaise qui pour le couple fut longtemps la seule langue d'échange possible. Si son premier recueil *vers quelques (sommés nombreux à être seuls)* se donnait souvent l'anglais pour cible (sa langue, sa culture et sa trop forte influence dans l'espace canadien), le deuxième confirme l'évolution de la situation de la langue. D'autre part, cette dimension très sonore du poème (presqu'exagérément accentuée) semble correspondre à cette nouvelle tendance de l'oralité poétique propre à la poésie contemporaine.

Musique et poésie, la chanson grande absente de la Nuit 2010

Paradoxalement, si la musique d'accompagnement est plus présente que dans les éditions précédentes, l'édition 2010 de la Nuit ne présente aucune chanson à proprement parler. On relève tout au plus trois passages chantés en clôture des poèmes de Tristan Malavoy-Racine, Moe Clark et de Franz Benjamin qui s'apparentent plus au chant qu'à la chanson. Comment expliquer cette absence ? On peut tout d'abord avancer le fait que le genre s'est considérablement développé dans le monde du spectacle en général et qu'il bénéficie de

³¹⁶ Danny Plourde a notamment participé à un ouvrage collectif tout à fait révélateur de son engagement : *J'aurais voté oui mais j'étais trop petit*, Montréal : Éditions Editas, 2011.

³¹⁷ Danny Plourde, *Calme aurore (s'unir ailleurs, du napalm plein l'œil)*, Montréal : L'Hexagone, 2007.

suffisamment de moyens de diffusion, ce qui a pu conduire les poètes à s'en détacher de façon plus évidente. Plus radicalement peut-être, la dimension musicale de la poésie québécoise s'est affirmée, ce qui peut conduire à rendre moins nécessaire le recours au chant. Le rythme, plus important dans les poèmes de la Nuit 2010, n'a plus besoin d'être soutenu par le support du chant et la musique de fond (présente dans la majeure partie des performances) suffit à induire cette portée spectaculaire et musicale des poèmes. Enfin, il apparaît avec évidence que la chanson ne bénéficie plus, comme en 1970 et jusqu'au milieu des années 1980, de l'implication politique qu'elle supposait alors. La diversification des styles musicaux, l'influence des cultures du monde ainsi que le développement des moyens de diffusion de la chanson, ont sans doute conduit les jeunes poètes québécois à se détacher progressivement de la chanson.

Nous voyons dans la Nuit de la poésie 2010 le signe de la vitalité de la poésie publique au Québec et sa modernité. Il convient néanmoins de signaler que certains critiques et poètes ont décelé dans cette dernière édition un amoindrissement de la force vive de la poésie. Dans un article publié dans *Le Devoir.com* et consacré au documentaire *Les Nuits de la poésie* la poétesse et critique Catherine Lalonde (née en 1974) illustre parfaitement ce point de vue lorsqu'elle dénonce une certaine « sagesse » de la Nuit 2010 :

C'est la sagesse de la nuit version 2010 qui surprend. Malgré le slam, le *spoken word*, les explorations multidisciplinaires, la plupart des lectures, comme le public d'ailleurs, sont infiniment plus policées. Comme si les poètes devaient maintenant faire figure respectable, démontrer le sérieux de leur travail de langage et d'écriture.

Nostalgie? Peut-être, car on s'ennuie, en rétrospective, de la folie de l'orchestre l'Infonie, des jump suits vert grenouille à cœur rouge, de Nicole Brossard en rose bonbon. Quelle forme cette folie prendrait-elle, en poésie, aujourd'hui?³¹⁸

On voit bien que la question de la filiation de l'événement reste problématique et que, dans une certaine mesure, les Nuits les plus récentes n'arrivent pas à conquérir leur autonomie face à première édition de 1970 qui reste la référence majeure.

³¹⁸ Catherine Lalonde, « Les Nuits de la poésie à travers le temps », *Le Devoir.com*, 22 septembre 2012, <http://m.ledevoir.com/culture/television/359737/les-nuits-de-la-poesie-a-travers-le-temps>

c) Innovation et nouveaux poètes d'Amérique

Derrière ce titre qui fait allusion à l'œuvre du poète Robbert Fortin³¹⁹, nous cherchons à signaler l'évolution du genre à travers le renouvellement des voix poétiques. Le film *Les Nuits de la poésie* de Jean-Nicolas Orhon rend bien compte des principales évolutions du genre au long des quatre décennies qui séparent les deux éditions officielles de la Nuit de la poésie dont il rend compte. La Nuit de la poésie 1991 laissait déjà entrevoir d'importantes mutations du genre, notamment la diversification des voix poétiques issues des communautés migrantes. La dimension performative de la poésie qui implique une dimension sonore plus marquée, s'affirme avec plus d'évidence encore pour devenir l'une des tendances les plus manifestes de la poésie québécoise au début du XXI^e siècle.

On notera en outre que la Nuit 2010 est la première à présenter un poète anglophone parmi les poètes francophones. On assiste ainsi à la performance de Fortner Anderson, exclusivement en anglais et sous-titrée dans le film. Rappelons qu'en 1970, Gaston Miron lui-même souhaitait la présence de poètes anglophones mais qu'il avait dû renoncer à les inviter à la suite de pressions exercées par les poètes et les organisateurs. Cette réconciliation des langues laisse présager un nouvel avenir de la poésie au Québec et traduit également l'évolution de la société et de son rapport à l'identité. De même, bien que la dimension d'engagement et de protestation demeure essentielle, il semble que la contestation se soit recentrée plus spécifiquement sur les valeurs de la société de consommation et non plus sur la culture anglaise telle qu'elle était envisagée et représentée chez de nombreux poètes des années 1970.

La Nuit de la poésie 1991 a commencé à faire entendre une pluralité de langues (italien, espagnol), l'anglais n'étant présent que sous forme d'insertions et de citations souvent polémiques. La présence lors de cette édition du poète franco-ontarien Patrice Desbiens a constitué également un signe d'ouverture même s'il a performé en français alors qu'il s'affirme comme un poète bilingue dont l'œuvre joue souvent sur la présence des deux langues³²⁰. La Nuit 2010 va donc plus loin sur ce point et traduit une évolution majeure vers une redéfinition de la relation aux langues dont on connaît l'aspect problématique et fondateur dans l'affirmation de l'identité et de la vie culturelle québécoises.

³¹⁹ Robbert Fortin, *Les nouveaux poètes d'Amérique*, Montréal : L'Hexagone, 2002.

³²⁰ En témoigne *The invisible man*, récit poétique écrit dans les deux langues et qui cherche à donner l'illusion d'une traduction alors que le texte varie d'une langue à l'autre au fil de l'œuvre. Patrice Desbiens, *L'Homme invisible / The Invisible Man* suivi de *Les Cascadeurs de l'amour*, nouvelle édition, Sudbury : Prise de Parole, 1997.

La présence de deux poètes italien et mexicain dans la Nuit 1991 correspondait alors à la reconnaissance d'une réalité sociale et démographique, du fait des importantes vagues d'immigration qu'a connu la Province à partir des années 1980. La Nuit de la poésie 2010 présente également des poètes issus des cultures immigrées et notamment, Franz Benjamin, d'origine haïtienne. Le film lui accorde une place importante ce qui induit que cette performance présente un intérêt particulier dans la perspective de cet historique des Nuits. En quarante ans de Nuits de la poésie, c'est la première fois que l'on voit sur scène un poète noir. La langue française (et également le substrat créole qui apparaît dans son chant à la fin de l'extrait) est dans ce cas le terreau commun qui permet au poète d'inscrire une altérité dans le poème. De même, l'évocation du pays prend un sens tout autre puisqu'il parle d'Haïti, à cette époque encore meurtrie par le séisme survenu quelques mois plus tôt. Cependant, l'évocation du pays rencontre un écho particulier auprès du public québécois, sensible à cette question du chant national :

perché sur la butte de mon pays
 autrefois Charrier
 autrefois Vertières
 j'empile les mots en dalles
 afin que s'élève
 la voix de mon île
 de mon pays qui ne veut pas mourir
 de mon pays qui ne peut pas mourir³²¹

Dakar dormait
 Tokyo venait à peine de se réveiller
 Et entre Montréal et la mer
 sous un peuplier
 je comptais mes cheveux gris

Tombe comme dans tomber
 pour marquer l'épaisseur du béton sur le bitume
 ce n'est pas la terre qui tremble
 ce n'est pas ma ville qui tangué
 dans la silhouette de la femme
 qui musèle mes souvenirs

Parmi les cultures minoritaires absentes jusqu'alors dans les spectacles de la Nuit, il en est une pourtant constitutive de la spécificité québécoise de la culture : la culture amérindienne. Pour la première fois dans l'histoire des Nuits, une poétesse issue des communautés autochtones monte sur scène : Joséphine Bacon. Cette présence de la culture autochtone dans un spectacle d'envergure nationale illustre les profonds changements qu'a connus la Province au cours des dernières décennies et notamment la redécouverte, la

³²¹ Franz Benjamin, « Lettre à un ami poète » dans *Dits d'errance*, Montréal : Mémoire d'encrier, 2004.

revalorisation et la reconnaissance de cette culture autochtone au sein de la vie culturelle québécoise. Si de nombreux poètes présents lors des éditions précédentes ont eu à cœur de revendiquer la part amérindienne dans leur identité (Denis Vanier, Michèle Lalonde entre autres), la performance de Joséphine Bacon constitue une première dans la série des Nuits. Le choix de la langue française est ici particulièrement intéressant puisqu'il ne s'agit pas de la langue maternelle de la poétesse et qu'il rappelle le principe courant dans de nombreux pays francophones (ou anglophones) qui ont connu et subi la colonisation, qui consiste à recourir à la langue du dominant ou de l'ancien colonisateur pour s'adresser à un public élargi. Le poème de Joséphine Bacon « Dessine-moi l'arbre » évoque précisément les questions de la mémoire et du métissage en même temps qu'il révèle l'esthétique des cultures amérindiennes dans lesquelles les éléments de la nature ont une place privilégiée :

Tes murmures sonnent
la sagesse d'une vie vécue,
ton regard devine la paix,
ton cœur bat au rythme
des battements d'ailes de l'aigle.

Ton sommeil est habité
par les esprits de ton peuple métis
silencieux.

La nuit étoilée t'emporte dans un monde
qui te garde vivant³²².

Affirmer l'identité américaine, canadienne dans toute sa diversité et ses diverses composantes culturelles constitue un enjeu majeur chez les poètes de ces nouvelles générations. Si la culture amérindienne tient une place plus importante (bien qu'encore rare et très minoritaire) dans ce processus de redécouverte, si les apports des cultures migrantes commencent à être reconnus à une échelle plus large, il est intéressant d'observer la manière dont les poètes se réapproprient ces diverses influences culturelles et tendent à substituer au thème du nationalisme, celui d'une véritable américanité, au-delà de leur refus des valeurs états-uniennes. L'œuvre poétique de Daniel Leblanc-Poirier est symptomatique de cette redécouverte de l'américanité de la culture. Lors de la Nuit 2010, il lit plusieurs passages de son deuxième recueil (le dernier publié à l'époque) *Gyrophares de danse parfaite*³²³. Ce recueil de poésie présente une forme de trame narrative et met en scène la fuite d'un couple à travers toute l'Amérique. Le recueil est parsemé de citations des présidents américains, cités

³²² Joséphine Bacon, « Dessine-moi l'arbre » dans *Bâtons à message — Tshissinuashitakana*, Montréal : Mémoire d'encrier, 2009, p 108. Le poème est disponible en ligne sur le site consacré aux littératures des langues créole Potomitan http://www.potomitan.info/bibliographie/bacon_josephine.php

³²³ Daniel Leblanc-Poirier, *Gyrophares de danse parfaite*, Montréal : L'Écrou, 2010.

en anglais (Abraham Lincoln, George Washington, John F. Kennedy, Ronald Reagan, Richard M. Nixon, Franklin D. Roosevelt, Jimmy Carter et Bill Clinton). Chaque citation qui ouvre un chapitre est accompagnée d'un dessin représentant le visage de ces grands hommes. Cette allusion au contexte culturel étatsunien dans l'œuvre de Daniel Leblanc-Poirier démontre une forme de réconciliation avec une culture longtemps décriée comme oppressante et dominante.

Je savais qu'il y avait
un comté électoral sous ta jupe
et ma tristesse avait fait krasher la bourse.³²⁴

je me rappelais les sirènes de police à Détroit
nous avons tiré trois coups de feu
dans tes yeux
une nouvelle Amérique naissait
tu m'avais dit en me contraignant au silence
allons à l'ouest mon amour
et grandissons avec l'ostie de pays³²⁵

Ce passage révèle bien cette idée d'une américanité retrouvée. Le périple étatsunien accompagné par l'amour devient un révélateur du pays (ici, on pense au Québec du fait de son apposition avec le sacre « ostie »). Ainsi « grandissons avec l'ostie de pays » correspond le projet du recueil de Daniel Leblanc-Poirier, sorte d'appel à la réconciliation des cultures du continent (d'ailleurs ici formulé par l'être aimé). Le mythe de l'ouest, sa dimension fantasmée et le jeu des références à la fois états-unienne et québécoise prend alors un sens nouveau, devenant un lieu idéal, un objectif. Ce recueil entre en résonance avec des œuvres de la contre-culture américaine – on pense bien entendu à *On the road* de Jack Kerouac – ou des œuvres plus spécifiquement québécoises comme le roman de Jacques Poulin *Volkswagen blues*³²⁶.

Au-delà d'un renouvellement des thèmes et des poètes, on constate à travers la Nuit 2010 un renouvellement des formes lié à une diversification des approches du genre et au développement de sous-genre convoquant l'oralité avec plus de force qu'auparavant.

³²⁴ *Idem, ibidem*, p. 21.

³²⁵ *Idem, ibidem*, p. 66.

³²⁶ Jacques Poulin, *Volkswagen blues*, (1984), Montréal : Léméac, 1998.

3. États de la production poétique québécoise contemporaine

Si la Nuit de la poésie connaît une forme d'essoufflement ou du moins un assagissement pour reprendre les termes de Catherine Lalonde, c'est comme nous l'avons déjà relevé en grande partie parce que le genre se démocratise et que les événements de poésie se diversifient.

a) Un retour de l'oralité, variétés des formes et renouvellement de la langue

Les poètes composent à chaque époque avec les éléments qui les entourent, ils s'imprègnent des préoccupations de leur époque et tiennent illustrent à travers leur écriture les profonds bouleversements qui connaît la société. Il est significatif d'observer qu'un grand nombre de ces poètes de la nouvelle génération s'empare de thèmes nouveaux et cherchent à nouer avec un public plus large. Si pour reprendre les questions posées par Danny Plourde à la fin de son poème, les poètes se demandent à qui, de quoi et pourquoi ils parlent, c'est qu'ils ont à cœur de concerner leur public, de le toucher et de l'interpeller de façon vive. À travers les poèmes de la Nuit 1991, le spectateur a sans doute l'impression que les poètes ont de plus en plus tendance à s'adresser à leurs pairs et à parler entre eux. La Nuit de la poésie 2010 ne fait sur ce point qu'une légère exception. Parmi les poètes de la Nuit 2010, il y a un groupe de poètes qui interpelle plus spécifiquement (qui ont su toucher le réalisateur dans la mesure où il leur donne une place de choix dans cette anthologie filmée que constitue le documentaire), ce sont les poètes de l'Écrou.

Fondée en Août 2009 par les poètes Jean-Sébastien Larouche et Carl Bessette, cette jeune maison d'édition propose un catalogue encore modeste (11 recueils pour 10 auteurs) mais néanmoins déjà influente dans le milieu montréalais de la poésie comme en témoigne leur présence lors de la Nuit 2010. En effet, en mars 2010, L'Écrou comptait alors 6 recueils pour 6 poètes et 5 d'entre eux étaient invités à participer à la Nuit. Si L'Écrou n'a pas à proprement parler de ligne éditoriale, les poètes de cette maison d'édition ont un commun de proposer une poésie qui parle à tous. Sur le site de la maison d'édition, on peut lire un slogan qui traduit cet état d'esprit : « Dites enfin que vous aimez la poésie » ainsi qu'un court texte de présentation qui à défaut de ligne éditoriale, donne le ton de cette production poétique :

Fondées en août 2009, les Éditions de l'Écrou, marquées d'un parti pris pour une poésie qui remue, ébranle, émeut et serre la vis, sont résolument axées vers la publication d'ouvrages de poésie québécoise percutante et apte à se transformer en parole fulgurante, dans toutes ses singularités, son oralité et ses illuminations³²⁷.

Les termes font ici écho à des pratiques poétiques particulières : celle de Parti pris notamment. Mais on peut voir également dans le nom de cette maison d'édition, une référence implicite à l'Hexagone de par la forme de l'écrou (en dépit de ce qu'affirment les témoignages oraux des éditeurs qui nient cette allusion à Gaston Miron). De même, leur souci affirmé est de proposer des auteurs qui « percutent », « remuent » et qui convoquent une certaine oralité de la poésie. Ces poètes de l'Écrou accordent donc une place importante à la langue quotidienne, s'inspirent d'éléments de la réalité de tous les jours. Résolument urbaine, inspirée d'une certaine esthétique punk, la poésie de l'Écrou touche le public avec vivacité et donne au genre poétique un souffle nouveau en brisant certaines habitudes de lecture (et plus particulièrement de réception). La pratique du spectacle est essentielle pour ces poètes et leur contrat d'édition les contraint de proposer un spectacle pour leur lancement. Cette condition montre à quel point l'événement de poésie est constitutif de leur pratique poétique. On comprend ainsi la place qu'ils ont su se faire au sein d'un événement collectif comme la Nuit de la poésie.

Une langue du quotidien

Si les poètes de L'Écrou parviennent à redonner à l'oralité une place importante, c'est avant tout grâce au travail sur la langue. À la différence des auteurs qui les ont précédés dans l'histoire de la poésie au Québec, ces questions linguistiques ne revêtent pas à leurs yeux des enjeux politiques. Ils ne s'inscrivent pas dans une logique de décolonisation de la langue ou une recherche de la revendication politique. Il s'agit simplement pour eux d'affirmer leur identité, individuelle et personnelle, leur droit à exister tels qu'ils sont. Comme le dit la poétesse Rose Eliceiry en répondant à la question de la langue québécoise dans sa poésie :

C'est important de s'appuyer, de continuer à exister dans la poésie parce que c'est notre sincérité, notre langage, c'est notre façon de ressentir le monde, pis il faut pas mettre de côté ça, faut justement le sauvegarder un peu comme un petit bijou en fait. C'est notre personnalité pis faut être fiers, faut être fiers de comment est-ce qu'on parle parce que c'est comment est-ce qu'on vit³²⁸.

³²⁷ <http://www.lecrou.com/>

³²⁸ Rose Eliceiry, « L'Écrou rencontre-Rose Eliceiry » : <http://www.youtube.com/watch?v=CAMfYsgQkJo>

Le choix de la langue québécoise correspond chez ces poètes à un désir de « sincérité ». Pour parler du monde qui les entoure, il faut que les poètes investissent ce matériau linguistique spontanément québécois.

Exemple marquant de cette sincérité de la poésie, « la fille pas d'filtre » de Marjolaine Beauchamp. Le poème est présenté dans son intégralité dans le film de Jean-Nicolas Orhon, ce qui atteste de son importance et de sa force. Fortement marqué par les tournures orales, ce poème sonne comme l'appel déchirant d'une femme blessée car laissée par son amant. Loin des topoï de la poésie amoureuse, elle y décrit son désarroi dans une langue très quotidienne marquée de nombreux québécismes :

[...] Réponds donc
La fille qui attend un baiser papillon
Un p'tit kick
Un p'tit snack
Une soirée dans l'salon
N'importe quoi pour pas que j'craque
Des choses simples
Ostie qu'c'est bon

La fille pas d'filtre
Pas d'tact
La fille qui parle en fermière, tabarnac !

La fille pas assez
Juste un p'tit peu pas assez pour triper
Tsé
[...] La fille *plaster* qui « pause » sur ton down
La fille *booster*
La fille *rebound*
La fille *tester*
The princess with no crown
La fille qui en a son ostie d'voyage
Mais c'est correct
Tout ira pour le mieux dans le meilleur des mondes
Parce que la fille a fini de t'attraper quand tu tombes³²⁹

On retrouve dans ce texte toutes les caractéristiques de l'écriture de la langue orale, élisions, interjections, sacres, anglicismes et expressions spécifiquement québécoises. À la différence de nombreuses œuvres québécoises convoquant les éléments de l'oralité, il n'y a aucune distance entre ces niveaux de langue, ni un travail spécifique sur le choix des sacres ou expressions (comme c'est le cas chez Gaston Miron ou Gérard Godin). La poétesse écrit « comme elle parle » et le confesse dans le poème : « la fille qui parle en fermière, tabarnac » et malgré la portée ironique et caricaturale de l'expression « en fermière », on sent bien que ce

³²⁹ Marjolaine Beauchamp, « La fille pas d'filtre » dans *Aux plexus*, Montréal : L'Écrou, 2010, p. 104-107.

qui anime le choix de la langue chez Marjolaine Beauchamp est justement la notion de sincérité. Le thème même du poème dit bien toute cette absence de distance : « la fille pas d'filtre ».

b) Poésie et internet : de nouveaux modes de diffusion

Si en 1970, l'inscription des œuvres dans leur forme la plus oralisée se faisait à travers des supports comme le film ou le disque, on est en droit de se demander la place que l'oralité peut aujourd'hui tenir dans le paysage culturel depuis l'arrivée massive et la démocratisation du numérique. En 1970, les moyens techniques permettant l'inscription de ces œuvres sur un support mécanique étaient donc relativement plus restreints qu'ils ne le sont aujourd'hui. Plus que l'inscription de l'œuvre en elle-même, c'est également la question de la diffusion qui se pose d'une manière inédite aujourd'hui.

Bien que l'événement poétique tienne une place importante dans les pratiques poétiques contemporaines, il n'en reste pas moins que le recours à internet et à la diffusion numérique reste relativement timide et demeure encore au stade de l'expérimentation. Les poètes de L'Écrou accordent un attachement certain à la notion d'événement, notamment par la pratique des lancements qui prennent la forme de spectacles ou de soirées et dont l'objectif principal est la promotion du recueil. De même, la sortie de chaque nouveau recueil s'accompagne systématiquement d'une vidéo de promotion servant à présenter le poète à travers la lecture d'extraits. Cette pratique caractéristique de la maison d'édition est intéressante en ce qu'elle permet de faire entendre les poètes d'une manière vivante et attrayante. Elle consacre ainsi une place prépondérante à la dimension orale du poème et permet la diffusion de l'œuvre dans un contexte permettant sa juste réception. Les poètes de L'Écrou peuvent ainsi être vus et écoutés facilement par le plus grand nombre. Les recueils de ces poètes ne sont pas diffusés sur le territoire français et le film permet de les faire connaître et d'en donner un aperçu plus qu'une réelle diffusion étant donné que les œuvres ne sont pas filmées intégralement.

À ces vidéos de promotion, s'ajoutent des poèmes filmés spécialement pour l'occasion (ce qui constitue une œuvre nouvelle en soi). On peut ainsi trouver les poèmes « Iron man³³⁰ » et « Pendant qu'les viaducs s'égrènent³³¹ » de Jean-Sébastien Larouche, « Dissection de

³³⁰ Jean-Sébastien Larouche, « Iron man », <http://www.youtube.com/watch?v=HON4rc-Gi7Y>

³³¹ *Idem*, « Pendant qu'les viaducs s'égrènent », <http://www.youtube.com/watch?v=L4AbjdUSZ5o>

l'oubli³³²» et « Punch out³³³» de Marjolaine Beauchamp ainsi que le « Préambule³³⁴» du recueil *Carnavals divers* de Jean-Philippe Tremblay. Ces poèmes filmés restituent donc toute la force de l'oralité à travers le média vidéo.

Enfin, la pratique la plus courante de la diffusion internet des poèmes consiste en une captation (c'est en partie le cas des films des Nuits de la poésie). Ce type de vidéo tente de restituer les poèmes dans un contexte particulier, celui de la soirée ou de l'événement. À la différence des vidéos de promotion ou des poèmes filmés, ils sont saisis dans le contexte de la lecture publique et laissent apercevoir le public avec ses réactions, ses bruits de foule, les imperfections de la lecture... Malgré la différence de statut de ces supports vidéos, tous concourent à donner des poètes une vision particulière et vivante et donc à influencer le mode de réception des œuvres.

Ces œuvres filmées ne sauraient se substituer aux œuvres écrites et les poètes n'y ont pas recours pour échapper au papier et à l'écrit mais ils sont plus souvent une forme de support supplémentaire qui sert à accompagner la réception des œuvres écrites. Comme pour les Nuits de la poésie, les poèmes que l'on retrouve dans les films connaissent une version écrite et publiée et l'écrit reste le support de référence de l'œuvre poétique.

c) Le dynamisme de la scène poétique québécoise contemporaine

Le déclin relatif de la Nuit de la poésie en tant qu'institution est, nous l'avons vu, en partie explicable par l'essor et la diffusion du genre poétique dans de larges secteurs de la société québécoise. Les institutions de la poésie se diversifient progressivement et conduisent à une véritable démocratisation de la poésie qui n'est plus désormais réservée à la seule collectivité des poètes. Parmi ces profonds bouleversements liés à la pratique de poésie, nous avons relevé l'importance de l'essor des nouvelles maisons d'éditions nées aux lendemains de la Révolution tranquille et de leur influence sur le monde de la poésie en général (Les Herbes rouges ou le Noroît par exemple). On doit également tenir compte d'un autre facteur qui a participé au développement du genre au sein de la société : la création littéraire à l'université. Mis en place, dans le prolongement du *Creative writing* étatsunien³³⁵, entre la fin des années 1980 et le début des années 1990 dans la plupart des grandes universités du Québec, le

³³² Marjolaine Beauchamp « Dissection de l'oubli », <http://www.youtube.com/watch?v=Y3h5GIOc0as>

³³³ *Idem*, « Punch out », <http://www.youtube.com/watch?v=iLjLahSXOpw>

³³⁴ Jean Philippe Tremblay « Préambule », <http://www.youtube.com/watch?v=8XIEia2njjA>

³³⁵ David Gershom Myers, *The Elephants Teach. Creative Writing since 1880*, Chicago and London, The University of Chicago Press, 1996.

baccalauréat (licence) et la maîtrise (master) de création littéraire proposent aux étudiants de se livrer à la création d'une œuvre littéraire, encadrée par des groupes de discussion et des séminaires visant à façonner un regard critique sur les textes produits³³⁶. Comme dans bien des universités nord-américaines, les cursus de création littéraire à l'université attestent d'une part de l'importance du fait littéraire au regard de l'institution en même temps qu'il incite les étudiants à la création, et à ne pas réduire les études littéraires à la seule critique. Le diplôme en « création littéraire » montre ainsi à quel point l'institution universitaire est solidaire de l'entreprise créatrice et accorde ainsi un crédit tout particulier à l'œuvre littéraire. Dans les Masters littéraires des universités québécoises d'aujourd'hui, la part d'étudiants en création est relativement équilibrée par rapport à ceux inscrits dans le cursus « recherche » ce qui atteste une fois encore de la vitalité de la création et de la production littéraire. Ainsi, tous les étudiants ayant suivi le cursus de création littéraire voient leur œuvre publiée à la fin du cycle. Cette importance de la jeune création a pour effet de dynamiser la production littéraire dans son ensemble.

Parallèlement à cette littérature, produite dans le cadre d'un cursus, l'université met en œuvre les moyens de publier des revues diverses dont certaines sont exclusivement destinées à l'écriture poétique. De nombreuses revues de création ont ainsi permis la publication de jeunes poètes et ont contribué à l'essor du genre et à sa vitalité. *Nuit blanche*, *Exit*, *Estuaire*, pour ne citer que les plus anciennes en sont des exemples marquants et attestent de cette vitalité éditoriale. Le poète et chercheur Jonathan Lamy a dirigé un ouvrage collectif à valeur anthologique réunissant des textes issus de ces diverses revues et qui démontre l'importance de cette production littéraire³³⁷.

Entre l'essor des différents événements de poésie et celui de la création poétique d'une manière générale, on comprend que la poésie a pu affirmer son importance au sein de la société québécoise et que le relatif déclin des Nuits témoigne paradoxalement de la vitalité du genre.

Cependant, les pratiques poétiques que nous avons observées jusqu'alors étaient le fait d'une communauté institutionnelle, de poètes reconnus et relevaient d'une certaine spécificité

³³⁶ Voir comme illustration de cette « recherche-crédation » en milieu universitaire, *Le crachoir de Flaubert* revue numérique hébergée à l'université Laval : « *Le Crachoir de Flaubert* est une revue en ligne consacrée à la création et à la réflexion sur la création en milieu universitaire. Il s'agit de la première revue à s'intéresser à la notion encore mal définie de recherche-crédation en proposant un lieu d'échange où les deux volets de ce concept sont abordés de front et dans un même mouvement. »

<http://www.lecrachoirdeflaubert.ulaval.ca/>

³³⁷ Jonathan Lamy (dir.), [Best Of] *30 ans de publications étudiantes à l'UQÀM, 1973-2003*, Montréal : UQÀM, 2006.

québécoise de l'événement poétique. Afin de mieux cerner ce qui constitue la spécificité québécoise de la scène de poésie, il convient d'observer le rapport qu'entretiennent les québécois à la scène poétique à travers un concept de soirée qui se développe partout dans le monde et qui est démocratiquement accessible à quiconque : le slam.

C. LE SLAM : UNE PRATIQUE MONDE DE LA PERFORMANCE POÉTIQUE

Très lié aux formes contemporaines de la poésie orale et urbaine, le slam reste une pratique trop souvent mal identifiée alors qu'elle ne cesse de se développer. Sa naissance tardive au Québec, vécue à travers l'exemple de la France et influencée par la tradition anglo-saxonne est particulièrement intéressante à observer dans le contexte de notre étude sur l'oralité et les pratiques littéraires.

Selon le principe antique de la joute orale, le slam confronte le public à la parole poétique. Il est une tribune offerte à l'expression populaire, marginale ou minoritaire où sont confrontées les formes traditionnelles et contemporaines de l'oralité. Le slam se présente comme une compétition de poésie qui permet la sélection et la rencontre de poètes de toutes origines, voire de différents pays. Il est donc le lieu de l'expression d'une spécificité au-delà de sa logique d'uniformisation. Parallèlement, signe des préoccupations d'une société, ou de minorités au sein de cette même société – à un moment donné – il en révèle des manières de faire et des particularités.

1. Petite histoire du slam dans le monde: vers l'espace francophone

a) Une discipline poétique de l'oral

On trouve peu de documentation imprimée consacrée au slam et à son histoire. En revanche, internet regorge d'informations diverses sur le slam et ses dérivés. La plupart des sites français reprennent le dossier principal sur l'histoire du slam, réalisé par Anneline Pétrequin et que l'on peut trouver en ligne sur le site des « Polysémiques³³⁸ ». Pour l'histoire des pratiques littéraires urbaines, on s'est également appuyé sur des essais consacrés au rap et à son analyse littéraire³³⁹.

Le slam est né aux États-Unis sous la forme de « slamming poetry ». Son « inventeur », Marc Kelly Smith, fut le premier à organiser une soirée slam telle qu'on peut la concevoir aujourd'hui. En 1984, ce peintre en bâtiment et poète à ses heures décide d'organiser des joutes poétiques dans un café d'un quartier populaire de Chicago : Le Green Mill. Lassé des traditionnelles soirées de poésie où les poètes prennent souvent beaucoup de temps pour lire leurs textes et ont par conséquent tendance à alourdir les soirées et à ennuyer le public, Marc Smith décide un jour de proposer au public de mettre des notes afin de choisir quels seront les poètes qu'il désire entendre à nouveau. Il impose dans le même temps une limite de trois minutes par performance afin de dynamiser le spectacle. Ces contraintes énoncées rapidement lors d'une soirée de poésie deviennent alors les conventions du slam de poésie et, encore à ce jour, sont les seules qui régissent le déroulement des tournois. Le concept se développe et fait progressivement de nouveaux adeptes. La dimension participative des tournois qui engage l'implication directe du public dans le spectacle de poésie séduit poètes et public et progressivement, le tournoi de poésie s'inscrit dans les habitudes.

La pratique continue de se développer de manière un peu « underground » jusqu'à ce qu'elle obtienne sa chronique dans le *Chicago Magazine* de novembre 1987. Dès lors, le slam rencontre l'engouement populaire et connaît un développement considérable.

Le slam sort de la ville de Chicago en 1990, à la suite du festival national de poésie à San Francisco organisé par Hermann Berlandt et Jack Mueller. Entretemps, la pratique

³³⁸ Anneline Pétrequin, *Les Polysémiques* : <http://www.polysemiques.com/slam-historique>

³³⁹ Georges Lapassade et Philippe Rousselot *Le rap ou la fureur de dire*, Paris : Loris Talmart, 1998. Stéphane Malfettes, *Les mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Paris : Irma, 2000.

s'enracine et s'officialise à Chicago. Fort de son expérience californienne, le slam entre au Département des affaires culturelles de Chicago. Puis il se met à conquérir la côte Est et s'implante à Boston, et dans de nombreuses autres villes américaines. En 1992, les championnats nationaux de slam se déroulent à Boston.

L'année 1993 marque le début des désaccords au sein de la discipline³⁴⁰. Le « concept » qui se déplace est adopté de façon différente dans les diverses villes ce qui pousse les organisateurs à discuter des conditions de réalisation des soirées slam. Ces discussions et ces désaccords font prendre conscience à la communauté slam de l'urgence de structurer les rassemblements. C'est en 1993 qu'est créée L'international Organisation of Performing Poets, L'IOPP. Cette association va permettre de fixer les règles communes à toutes les « familles de slam » des différentes villes. On assiste alors à la mise en place de grandes compétitions nationales et même internationales, les rencontres des « International Olympics » imposent des règles officielles pour ces événements. Dotée de règles précises, la discipline va se déplacer en dehors de l'Amérique. La France, le Danemark, la Suisse, la Suède, Israël, et même Singapour vont développer les rencontres slam et accueillir des tournois internationaux.

Une soirée slam est facile à réaliser : ce qui explique l'extrême mobilité de la pratique et son développement à travers le monde. Ce qui glisse et se déplace ce sont ces fameuses règles qui sont à la fois très contraignantes, peu nombreuses et explicites. C'est cette simplicité qui leur permet, comme celles du football, de devenir universelles. En France, vers la fin des années 1990, certains bars qui proposent des soirées de poésie sous diverses formes vont s'emparer du concept et commencent à organiser des tournois de poésie similaires à ceux qui ont cours en Amérique. À la suite d'un voyage aux États-Unis, Patrick Binard, *alias* Pilote le hot, ramène le concept en Europe et commence à organiser des slams de poésie de façon plus officielle. Il crée pour cela la Fédération Française De Slam Poésie (FFDSP³⁴¹) afin de déposer la marque « Slam Production » et donner un cadre juridique à cette nouvelle pratique qui essaime à Paris, puis en banlieue avant de gagner la Province. Le premier « Grand slam national » est organisé à Nantes en 2004 dans la salle du Lieu Unique sous la tutelle de Marc Smith et rencontre un franc succès. Les médias participent alors à l'essor de la pratique et le slam commence à prendre ses marques dans le paysage culturel français.

³⁴⁰ « Discipline » plutôt que « genre littéraire » : on retiendra en effet la dimension « sportive » du slam saisi comme pratique réglementée alors que, compte tenu de sa proximité avec bien d'autres formes de pratiques orales urbaines, il est bien difficile de lui attribuer une essence générique.

³⁴¹ Voir les règles de FFDSP (*Fédération française de slam poésie*) sur le site officiel de la Fédération, rubrique des règlements : <http://www.ffdsp.com/>

C'est donc en migrant que le « concept » s'implante, qu'il s'affirme et que la discipline s'installe en tant que telle. La mobilité est ainsi une de ses conditions de développement, voire de survie. Le slam se maintient grâce à des individus qui le défendent, le développent, au risque de voir naître des conflits de « légitimité » et d'egos entre personnalités organisatrices.

Au-delà de la volonté de dynamiser les soirées traditionnelles de poésie, le slam trouve également ses origines dans d'autres traditions de la parole collective et plus précisément dans les pratiques minoritaires négro-américaines. Le contexte culturel et idéologique dans lequel s'est créée la pratique du slam aide ainsi à en comprendre la dimension volontiers engagée.

Indissolublement lié à la revendication sociale et raciale, le slam est dès l'origine, très largement inspirée par ces autres « disciplines » urbaines que sont le rap ou les *Dirty dozens*. Un des premiers héritages identifiables qu'ait reçus le slam est en effet la pratique du combat des mots, tel qu'on le retrouve dans les joutes verbales des « dirty dozens » (« douzaines de salopards » ou « douzaines dégueulasses »). Les douzaines se présentent sous la forme d'un duel d'insultes entre deux protagonistes qui cherchent à se déstabiliser, jusqu'à pousser l'autre à l'abandon, faute de pouvoir répondre. De ce « concept », le slam garde l'idée de l'incidence des mots et la sollicitation du public. En revanche, le slam introduit la poésie dans les propos échangés. Le slam garde aussi le principe d'avoir un public qui participe au jugement. C'est le public qui juge la force des propos, c'est donc lui qui constitue la moitié du spectacle.

Demander au public de se faire juge de l'échange le conduit à se comporter différemment devant la poésie et à cesser d'en faire l'apanage de la classe cultivée. Telle était le projet initial de Marc Smith pour qui il s'agissait de « faire descendre la poésie de sa tour d'ivoire³⁴² » en liant les deux pôles de la poésie : orale et écrite, institutionnelle et revendicatrice universelle ou minoritaire. Le slameur doit parler du monde au monde. C'est à la poésie de faire le mouvement vers l'auditoire. Elle doit bousculer, renverser, toucher et inviter les gens à tout renverser, à se « foncer dedans ». Elle pousse les individus à se considérer les uns les autres, elle change le regard sur le monde. Du point de vue technique, même si cette pratique comporte des règles et un système de pointage et de notation, elle reste une forme populaire de l'expression poétique. Dans un slam, on peut voir toutes sortes de textes et ceux-ci ne sont pas jugés sur les seuls critères de la maîtrise technique et de l'écriture. En cela elle ressemble à la musique punk qui recherche un aspect sauvage,

³⁴² Paul Delvin, *Slam Nation*, New York City : Slammin'entertainment, 1998.

immédiat, et une portée démocratique dans sa forme. La poésie slam reste libre dans sa forme et dans ses thèmes. La façon dont le texte progresse revendique une autre logique dans l'enchaînement des mots et des phrases que celle qui domine dans le discours traditionnel. Elle revendique un autre ordre des choses. Elle est également, selon ses promoteurs, le vecteur d'une certaine forme de dissidence et de dépouillement. C'est précisément cet aspect de la discipline qui la distingue radicalement de la pratique théâtrale.

b) Fixer l'événement ?

Si on constate aujourd'hui un retour de l'oralité dans l'espace culturel, c'est en grande partie grâce à l'essor des nouvelles technologies et des nouveaux formats de la culture. Le cinéma, la chanson, mais plus encore les approches « multimodales³⁴³ » proposent, grâce à internet, une nouvelle forme d'oralité qui cherche à s'inscrire à l'intérieur d'une culture de l'écrit. En effet, l'inscription des œuvres du XXI^e siècle passe en grande partie par un média oral (et très souvent visuel) susceptible d'être « mécanisé » et rappelé à tout moment.

Mais peut-on imaginer fixer le slam et l'extraire de son contexte agonistique et vécu ? Autrement dit : que penser de l'exploitation du slam par les médias ou de sa diffusion sur d'autres supports ? En France, le phénomène médiatique de « Grand corps malade », le slameur qui a sorti un album classé comme relevant du slam et qui a emporté une Victoire de la musique en février 2007, nous montre le problème de la diffusion des œuvres issues de la scène slam. En toute rigueur, un album ne peut être du slam. Il peut s'inspirer des textes déjà dits lors de soirées slam, ou se donner un genre slam...Mais on ne peut confondre les disciplines. La soirée slam peut être enregistrée, mais tout texte sorti du contexte de sa production/réception vivante ne peut être considéré comme du slam.

La question se pose également en ce qui concerne l'édition. En 2002 et 2003 chez Seghers ont paru deux anthologies de textes slam³⁴⁴. À la suite des différentes éditions du Grand Slam National ont paru chez Le temps des Cerises, plusieurs anthologies des textes performés lors de tournois³⁴⁵. Le débat peut se faire autour de l'objet édité et de l'idée même d'éditer des textes. Les premiers slameurs américains refusaient catégoriquement de publier leurs textes. À la lecture de cette anthologie, on peut avoir un aperçu de quelques poètes, mais

³⁴³ Voir Milad Doueïhi, *La grande conversion numérique, suivie de Rêveries d'un promeneur numérique*, Paris : Le Seuil, 2008.

³⁴⁴ Stéphane Martinez, *Anthologie du slam*, Paris : Seghers, 2002, 117 p.

³⁴⁵ *Première Coupe du monde de slam de poésie, 4^{ème} Grand slam National, Anthologie*, vol. 2, Pantin : Le temps des cerises, 2009. *Grand slam de poésie, Anthologie*, vol. 1, Pantin : Le temps des cerises, 2007.

on est frappé par le manque de force de certains poèmes. Il apparaît que certains de ces textes ne sont résolument pas faits pour être lus, mais bien performés, on ressent une insuffisance de la dimension littéraire de l'écriture³⁴⁶. Contrairement au théâtre, il n'y a pas moyen avec le slam de retranscrire des indications qui relèvent de la mise en scène. Mais il est tout de même intéressant de constater ce glissement de l'oral à l'écrit. Pilote le hot, grand slameur et instigateur du slam en France a lui aussi publié de la poésie « slam » dans un ouvrage paru en 2000³⁴⁷. Il reste cependant que ces entreprises marginales et isolées ne sauraient consacrer le slam au sein de l'espace écrit et de l'univers de la publication : coupé de l'environnement vivant de performance/réception, le slam perd l'essentiel de sa force et de son intérêt. On peut sans doute en garder des traces mais la vie est évanouie si on rompt avec l'immédiateté du direct que seule la captation permet de maintenir imparfaitement, mais au moins en partie.

À cette renaissance de l'oralité (et de sa fixation comme de son stockage sur un support sonore et visuel) s'ajoute une tendance contemporaine qui consiste à démystifier l'univers de la création, à démonter sous les yeux du public le processus de la mise en œuvre. Le retour à une certaine simplicité des formes s'accompagne d'un retour de l'immédiateté de l'art au sein de la cité. Des franges croissantes du public veulent participer, être confrontées à l'exercice de la création, ne plus être en position de pure passivité. C'est dans ce contexte de démocratisation de la poésie et de développement des formes orales que naît le slam et que s'affirme son objectif explicite de réduire l'écart entre production et réception, tout en accordant le primat à la réception plus qu'à la production de la poésie.

C'est que le slam cherche à ramener la poésie au centre du monde et dans la vie quotidienne. Selon cette idée que la poésie doit être envisagée comme étant une arme pratique contre la banalité du monde quotidien, le slam s'attaque à l'empire de la raison et cherche à faire émerger la poésie, à donner aux mots une force supplémentaire et un impact concret. Il cherche à proposer la poésie comme « voie de connaissance » pour reprendre des termes d'Aimé Césaire. Il entend imposer le poétique dans le réel en créant une incidence directe sur le spectateur. Le slam fait donc la démonstration que la poésie peut être proche, qu'elle est en chacun de nous et que nous pouvons tous vivre la poésie ou faire de la poésie si nous en ressentons le besoin.

Le glissement qui s'opère à travers la pratique du slam, c'est en définitive un glissement de la poésie elle-même qui devient une poésie du quotidien une poésie de tous les

³⁴⁶ Voir l'article d'Arnaud de Saint-Ange sur *l'Anthologie du slam* :

<http://www.lekti-ecriture.com/contrefeux/+Une-anthologie-du-SLAM+.html>.

³⁴⁷ Pilote le hot, *Slameurs des villes, slameurs de champs* : Paris, Castor astral et slam éditions, 2000.

jours. Il s'agit parallèlement de rapprocher la poésie des hommes et de leurs préoccupations concrètes et quotidiennes. Les thèmes explorés par les poètes de slam ont donc volontiers une portée concrète et sociale. Avec le slam, il y a bien remise en question de l'abstraction, de l'art pour l'art et une réaffirmation de son rôle social. Fait pour les hommes et la réception concrète, l'art doit avoir une fonction pratique, cathartique ou analytique. Le slam fait intervenir la fonction cathartique de la poésie en ce qu'il s'affirme souvent comme un cri, une réaction immédiate et vive. La forme courte oblige le poète à condenser ses effets et le fait qu'il puise ses thèmes dans la vie quotidienne fait que la parole qui en résulte est parfois marquée d'affects visibles, d'irritation, de rage ou même de fureur.

C'est aussi parce qu'il doit s'adresser à un public singulier que le slameur doit choisir des sujets qui concernent son auditoire. De même, c'est à lui de faire le mouvement vers le public (et non l'inverse comme dans la poésie écrite ou la performance poétique plus conventionnelle) : il se doit d'aller toucher les spectateurs avec des thèmes qui les concernent, avant de le toucher lui. Les exercices de style relevant d'un « art pour l'art », tout comme les élucubrations de poètes mélancoliques ne sont guère appréciées en slam.

2. La naissance du slam au Québec

La naissance du slam francophone au Québec est paradoxale : alors que le Québec est sans doute un des pays les plus aptes à développer une pratique poétique populaire et partagée, le slam ne s'y est pourtant imposé que tardivement, et bien après le reste du Canada. La poésie au Québec, comme nous avons pu le voir plus tôt est une des expressions de la lutte identitaire et une façon de se distinguer de la culture anglophone. Le slam, déjà présent dans les habitudes des anglophones au Canada, est alors récupéré par des poètes et des chanteurs qui cherchent à redonner vie aux soirées poésies devenues trop « littéraires » et trop mondaines à leurs yeux et qui s'adressent à un public de connaisseurs. Le slam revient donc en français sur le continent américain dans la deuxième partie des années 2000. Arrivé tardivement, il s'installe cependant très vite dans les mœurs québécoises, à Montréal tout d'abord puis, progressivement, dans les « régions ».

L'étude de la naissance du slam au Québec est particulièrement révélatrice des particularités du fait littéraire dans la Province et des conditions très spécifiques qui régissent son évolution. Il est tout d'abord intéressant de noter que le slam francophone naît très tardivement dans la ville de Montréal alors que Chicago est finalement très proche. Plus encore, il aura fallu attendre que le slam se développe en France pour que les Québécois commencent à s'intéresser à cette pratique pourtant initialement résolument nord-américaine. Toujours suspicieux vis à vis de la culture anglophone, les Québécois n'ont pas jugé utile d'importer la pratique dans la Province et c'est la ville d'Ottawa – la capitale fédérale anglophone – qui s'est imposée comme l'une des premières et des principales villes à pratiquer le tournoi de poésie et à organiser des rencontres d'envergure.

C'est notamment au cours de l'un de ces événements d'ampleur nationale que le jeune poète et chansonnier québécois Ivy (*alias* Ivan Bielinsky) va découvrir cette pratique et qu'il décide de l'importer à Montréal. En 2004 lors de la finale des Canadian Spoken Words³⁴⁸, les organisateurs font part de leur volonté de voir performer des slameurs francophones. Le slam n'existant pas encore en Français au Québec, ils font appel à D'Kim, poétesse et performeuse initiatrice du festival Voix d'Amérique, dédié à la performance poétique et au Spoken word. Elle constitue ainsi une petite équipe de poètes et performeurs, parmi eux se trouve Ivy qui

³⁴⁸ Canadian Spoken word et finale de slam Anglophone à Ottawa le 10 octobre 2004.

deviendra le fervent défenseur du slam à Montréal et sera à l'origine de la naissance du slam québécois francophone.

Le fait que les premiers artistes tentés par la pratique du slam de poésie soient issus de la scène de performance, de la chanson ou du Spoken Word est également révélateur de ce que sera le slam de poésie à Montréal dans ses premiers temps et annonce les réticences qui seront celles des poètes établis vis à vis du tournoi. De plus, l'importance de la dimension scénique dans le processus de l'écriture poétique conduit à accentuer la distinction entre poètes et slameurs. C'est là une autre particularité de la pratique du slam au Québec : elle conduit les poètes établis à refuser le principe du tournoi d'autant que son développement se heurte à une certaine conception du fait poétique sur la place publique. Si aujourd'hui, le slam de poésie s'est largement développé et démocratisé à Montréal comme dans les principales villes de la Province, les débuts du slam francophone au Québec furent quelque peu laborieux.

Profondément marqué et enjoué par cette finale des Canadian Spoken Words, Ivy tente alors d'implanter la pratique du tournoi dans la ville de Montréal. Après avoir investi progressivement le milieu du Spoken Word, il fait de la radio, tient une rubrique, intervient en tant que poète ou rappeur et commence à faire vivre le concept de la compétition de poésie. Afin de lancer le slam francophone à Montréal, il s'entoure d'une équipe hétéroclite composée de poètes et performeurs plus ou moins reconnus dans le milieu de la poésie et organise les premières soirées de slam de poésie en Français à Montréal. La première équipe d'organisateur de slams de poésie en Français est donc composée de Bertrand Laverdure, poète établi ayant déjà publié un certain nombre de recueils, Jonas Lafleur, encore jeune étudiant et poète et Catherine Cormier-Larose, poétesse dont l'œuvre n'est encore parue que dans diverses revues. Malgré leur différence de statut, ces poètes ont tous en commun la volonté de faire entendre la poésie ailleurs que dans les circuits qui lui sont traditionnellement associés.

Ivy convoque alors une sorte de table ronde, où il cherche à expliquer le concept du slam et l'objectif qu'il cherche à atteindre en lançant ce type de soirées littéraires. Il rêve d'une grande « slam family » (pour reprendre la terminologie du slam de Chicago), d'une équipe de slameurs efficaces et féroces, capable de rivaliser avec la scène anglophone qui excelle déjà dans le domaine de la performance et qui a selon lui une avance considérable sur la scène francophone (même en France, les slameurs ne sont pas aussi « spectaculaires » que les anglophones d'Amérique du Nord).

Mais lorsqu'il énonce les règles du slam à sa nouvelle équipe, Ivy il va se heurter à la toute première des barrières culturelles : le jugement. Ce qui pose problème à cette génération de jeunes poètes, c'est l'idée de la compétition. La forme du trois minutes ne semble pas choquer, mais l'idée de pénalités pour temps dépassé, et plus encore celle de la note attribuée à la performance, ne passe pas du tout aux yeux de ces pionniers. De plus, les premiers membres de cette équipe de l'organisation slam francophone sont issus de la communauté des poètes de l'écrit et de l'édition montréalaise. Ici s'impose la deuxième barrière culturelle : celle de la tradition poétique dans le paysage littéraire québécois. Pour ces poètes, il est inconcevable que la poésie soit limitée, jugée et plus encore notée. Au mois de septembre de l'année 2006, le slam francophone québécois a encore du chemin à faire.

a) Les premières soirées à Montréal

La première soirée de slam de poésie en tant que telle a lieu le lundi 12 octobre 2006 dans un bar de Montréal : « Aux passages ». Les poètes ont été choisis à l'avance par Ivy et son équipe. Une dizaine de poètes sont présents et le public est assez nombreux, une cinquantaine dans un bar qui peut contenir 100 personnes, ce qui est plutôt respectable pour une première et pour un soir de semaine.

L'entrée coûte 3 dollars, la salle garde un aspect assez intimiste. La scène se trouve près de l'entrée du bar et les résultats des votes sont projetés sur un écran dans le fond de la salle. Durant cette première, certains ont manifesté leur réticence quant à la notation, le jugement, et la légitimité du jury. Les quelques spectateurs pour qui le concept était déjà familier furent surpris par l'organisation de cette première. En effet, dans les autres communautés slam francophones, les poètes ne sont jamais choisis à l'avance : si jamais il y a trop de volontaires, les poètes sont retenus par tirage au sort. La pratique du slam en France repose précisément sur le fait que tout un chacun peut participer s'il le désire et les inscriptions se font en début de tournoi afin que tous les membres du public présents dans la salle puissent avoir l'occasion de s'inscrire. D'une manière générale, les poètes que l'on voit sur des scènes slam sont loin d'être toujours issus des milieux littéraires. Durant cette session, tous les poètes qui sont montés sur la scène avaient un bagage littéraire important et tous avaient déjà de l'expérience dans l'édition : « Il a publié...et...et... aux éditions... », « il va publier son quatrième recueil dans quelques mois...Nous accueillons... », telles sont les petites phrases introductives que l'on peut entendre en préambule de chaque lecture. Car il

faut bien parler de lecture dans la mesure où le support écrit reste omniprésent (certains poètes montent sur scène avec dans les mains la version publiée de leurs recueils).

Le bilan de la première soirée est très positif, mais il reste que le public se montre encore hostile à certaines des règles du tournoi. L'idée qu'il faille observer ces règles en vue de pouvoir organiser des rencontres entre régions ou même entre nations ne semble pas l'effleurer. Le public québécois n'est pas encore habitué au slam qui, jusqu'à présent, ne présente pas encore assez de différences avec les soirées de poésies, nombreuses dans les bars de la ville, pour captiver un public spécifique et donner naissance à un esprit d'équipe.

En revanche, ce qui frappe le public francophone non québécois pour qui le concept du slam est familier, c'est que les participants n'ont pas le droit d'improviser leurs textes. La règle est clairement énoncée dans le règlement envoyé à tous les slameurs avant la soirée: « Si vous décidez de performer sans feuille, vous devez laisser un exemplaire de votre texte avant de monter sur scène, car l'improvisation est prohibée ». L'intitulé de la soirée était : « Première soirée slam sur une base francophone régulière à Montréal ». Cette interdiction de l'improvisation peut s'expliquer au regard de la tradition québécoise du « match d'impro » et de l'importance que la pratique de l'improvisation tient dans le paysage culturel québécois d'une manière générale³⁴⁹.

Le bar « Aux passages » reçoit deux autres soirées slam en novembre et en décembre 2006. Durant cette période, la sélection des poètes se diversifie. Les poètes ont compris qu'ils devaient jouer sur la performance et opérer une certaine mise à distance de l'appareil poétique traditionnel. On voit de moins en moins de recueils publiés entre les mains des poètes, les feuilles vont même jusqu'à progressivement disparaître afin de laisser toute la place au corps et à la performance du poète.

Si lors de la deuxième session de slam du mois de novembre, la controverse des jurys et des notes a encore agité le public et provoqué une atmosphère tendue entre poètes, organisateurs et public, la dernière session de décembre a fini de réconcilier tout le monde autour du concept naissant, désormais plus ou moins acquis par une majorité. Lors du mois de novembre, l'un des participants a créé la polémique en s'attirant les foudres des jurys qui ont désavoué sa performance en lui donnant de mauvaises notes. Le poète Séba, issu du milieu du rap, livre alors un texte intitulé « L'éloge du poil » dans lequel prime le rythme et les effets de provocation. Cette polémique pose alors la question de la qualité littéraire des textes au regard

³⁴⁹ C'est en 1977 qu'est fondée à Montréal la Ligue nationale d'improvisation. Directement liée à la pratique théâtrale, elle ne concerne nullement la poésie. Voir <http://www.lni.ca/>

de la portée performative. Malgré ce désaveu de la part du public (représenté ici par le jury), les débats qui ont suivi ont ouvert la voie à une forme de pluralité générique propre au slam de poésie et ont permis l'émergence de la réflexion autour de la pratique du slam et de sa spécificité au regard de la poésie traditionnelle.

Au fil des soirées, le concept du slam fait son chemin. Les poètes commencent à « slamer », c'est-à-dire à donner leur poésie avec plus de simplicité, de spontanéité. Ils rendent leur poésie plus accessible, du moins dans sa forme. Le maître de cérémonie, toujours Ivy depuis la première soirée, ne présente plus les slameurs en énumérant leurs ouvrages... Il cherche la modestie et veut les présenter de manière équitable. C'est là une particularité du slam en France qui a eu du mal à s'imposer au Québec, la portée démocratique, populaire et accessible de la poésie est une composante essentielle des slams de poésie français.

À Montréal, les médias ont commencé à s'intéresser à la question. Ainsi Catherine Perrin, journaliste, chroniqueuse à Radio Canada a été la première à s'intéresser au phénomène en décrivant une slam session du Quai des brumes à « C'est bien meilleur le matin », durant l'émission radio du mercredi 30 novembre 2006. Lors du festival Voix d'Amérique, en février 2007, les slameurs furent invités à parler de leur travail à Radio Canada. Les informations sur le slam à Montréal sont mises en lignes sur Internet et les « blogs », « my space » des slameurs et des organisateurs relaient des informations sur les slams passés et à venir. C'est de cette façon que le slam québécois est entré dans le portail de certaines organisations de slam français.

Ce qui a permis à un public élargi de se familiariser avec la pratique, c'est aussi les « slam-sessions » ouvertes qu'Ivy organisait au « Quai des brumes ». Cette formule fonctionne sur le même principe que les soirées officielles pour ce qui est de la poésie : trois minutes, pas d'accessoires et l'obligation de performer ses propres textes. Il n'y a toutefois ni jury, ni notations. La première partie de la soirée voit les trois slameurs officiels qui passent chacun trois fois sur scène, puis viennent leurs invités qui performant trois fois à leur tour. La deuxième partie de la soirée est une scène ouverte, où les membres du public sont invités à monter sur scène à leur tour. Mais il n'y a pas de présentation, la règle des trois minutes reste de mise et les poètes sont invités à laisser leur tour si le public est nombreux à vouloir participer. Ces soirées de slam ne sont pas animées, « backées » comme disent les Québécois. Elles se déroulent de manière logique et spontanée.

La slam session telle qu'elle se déroule alors au Québec ressemble beaucoup à ce que les français pratiquent à la même époque dans les petits bistrot de la capitale ou bien dans les

cafés de la banlieue, ce sont des scènes ouvertes consacrées uniquement au slam. Mais l'organisation de ces slam-sessions est particulière à Montréal. Même notée, une slam-session se divise en deux parties, le slam et la scène ouverte. La première partie est exécutée par les slameurs et leurs invités, le public n'a accès à la scène qu'au deuxième tour. Lors des soirées officielles de la LIQS et même déjà pendant les bancs d'essais, les slameurs officiels étaient sélectionnés à l'avance, presque choisis par le seul Ivy.

La scène ouverte d'une slam-session peut permettre de se sélectionner pour un prochain slam officiel, mais en pratique, il faut se battre pour faire sa place. Les slam-sessions ont néanmoins permis de repérer les futurs slameurs et de les sélectionner à l'avance. Ce sont aussi ces soirées qui ont aidé le public et les poètes à se familiariser avec la pratique du slam. On a vu plus haut que les médias aussi se sont intéressés à ces slam sessions sans doute plus accessibles que les sessions officielles qui affichent désormais complet à chaque représentation.

C'est grâce aux soirées de scènes ouvertes que la tendance du show de poésie s'est accentuée et démocratisée dans le milieu culturel montréalais. Les nouveaux candidats au slam découvrent les slameurs gagnants des tournois précédents. Les nouveaux poètes côtoient les plus habiles performeurs et découvrent les exigences de l'écriture d'un poème dans le cadre du tournoi. À chacune de ces soirées de scènes ouvertes ou de ces slam sessions, le public reconnaît que cela l'incite à écrire lui-même, que cela « lui donne le goût » de monter sur scène. Le slam, ainsi que la scène ouverte ont pour effet d'encourager les gens à écrire, à monter sur scène.

C'est ainsi que face à la diversité des pratiques liées à la représentation sur scène de la culture orale, les premières scènes de slam voient l'essor de diverses tendances poétiques et performatives. Le mouvement à peine lancé, un public croissant succombe à la fièvre du slam et le phénomène se popularise, se démocratise. Habitues à d'autres pratiques littéraires et à diverses formes de performance, les participants des soirées reproduisent les grandes tendances de la scène performative montréalaise. Au-delà de ce terreau fertile pré-existant, peut-on constater l'apparition d'un slam typiquement québécois ? Comment public et auteurs ont-ils réagi à l'émergence de ce nouveau type de soirée convoquant des formes déjà entendues ? Quels sont en fin de compte les genres dominants dans l'univers de la performance et de la scène littéraire ?

b) développement de la pratique

Le 12 janvier 2007 est proclamée officiellement la naissance de la Ligue québécoise de slam (LIQS), et l'ouverture de la sélection des équipes de poètes de la ville de Montréal. Cette date est aussi la première dans l'histoire du slam francophone de la ville de Québec. Ivy et une partie de son équipe d'organisateur sont partis à Québec pour lancer le concept, la première soirée et l'ouverture de la Ligue, ouvrant ainsi la voie à l'échange entre les villes.

Pendant ce temps à Montréal, la pratique progresse et fait de plus en plus d'adeptes. Entre octobre et décembre, les soirées « Aux Passages » sont passées de 50 entrées à 120 lors de la dernière. Devant l'ampleur du phénomène, les organisateurs sont contraints de changer de salle.

L'ouverture de la LIQS à Montréal s'est donc faite dans une autre salle, plus grande : « Ô Patrovys ». Situé en plein cœur du plateau de Montréal, le « Ô Patrovys » est plus qu'un bar, c'est une salle de spectacle qui peut accueillir jusqu'à 200 personnes. Mais le luxe de la salle de concert a un coût, et la place de l'entrée (le « cover charge ») passe de 3\$ à 5\$. Le temps du « Ô Patrovys » est aussi celui du succès et du développement médiatique. Les blogs sur le slam en France relaient les informations des soirées montréalaises. Montréal est désormais résolument entré dans l'histoire du slam francophone.

Lors de la deuxième soirée officielle de la LIQS, le 12 février 2007, la salle est pleine à craquer et les organisateurs sont forcés de refuser 25 personnes. Désormais le slam a un public familier avec la pratique, il se déplace en nombre et les poètes en compétition viennent de milieux poétiques de plus en plus divers. Le slam est officiellement lancé sur les routes francophones de l'Amérique du nord.

Les tentatives d'impulsion du mouvement slam dans la ville de Québec n'ayant pas été fructueuses, les organisateurs tentent alors de démocratiser la pratique dans la ville de Montréal. Ainsi, lors du festival Voix d'Amérique, qui se déroule à Montréal, D'Kim, organisatrice principale du festival invite Ivy et son équipe à faire découvrir le slam au public lors d'un 5 à 7, le samedi 4 février. La « Caravane de la poésie » qui se déplace durant l'été dans tout le Canada (surtout francophone) a décidé d'emmener quelques poètes dans sa prochaine expédition de 2007. À l'UQÀM, quelques colloques et une table ronde³⁵⁰ sur la performance ont permis de familiariser le milieu universitaire littéraire avec le slam (surtout auprès des professeurs). L'un des grands poètes de l'équipe de Ivy, Mario Cholette est

³⁵⁰ Mars 2007, UQÀM.

d'ailleurs professeur de lettres au CEGEP du vieux Montréal et poète du collectif « Gaz moutarde » présent comme spectateur à la Nuit de la poésie 1991 (on le voit dans le film à plusieurs reprises). À mesure que les années passent, les autres grandes villes de la Province sont touchées : Québec, Sherbrooke, Gatineau, Lanaudière et Trois-Rivières comptent ainsi parmi les villes participant aux grands tournois. Le premier grand tournoi du Québec a lieu en 2009 au Lion d'or lors du festival international de littérature avec les six villes de la Ligue et sous la houlette de Marc Smith.

Malgré cet engouement pour le tournoi et l'inscription de la pratique dans les mœurs et habitudes des poètes, la LIQS va connaître quelques difficultés et des désaccords entre les organisateurs (plus précisément entre Montréal et Sherbrooke) vont conduire la ville de Sherbrooke à se désolidariser de la Ligue. À partir de 2011, Sherbrooke quitte officiellement la Ligue francophone pour rejoindre les groupes anglophones. Malgré les dissidences au sein du mouvement et la difficulté de la Ligue québécoise à véritablement fédérer tous les groupes participants, le slam de poésie au Québec a désormais acquis ses lettres de noblesse et s'est durablement installé dans le paysage culturel. Les slameurs sont invités à la radio, dans des conférences de littérature et produisent leurs propres spectacles. Lors du festival des francophonies de 2010, une scène est dédiée au slam et au spoken word, preuve de la vitalité de la pratique et de son importance dans l'univers du spectacle vivant.

c) le slam et les genres de l'oralité

Nous avons vu en quoi la naissance de la pratique du slam dans l'espace culturel québécois révèle certaines des spécificités de la conception du fait littéraire dans la Province. La naissance du slam au Québec s'inscrit en effet dans une tradition plus ancienne de la parole poétique, dont la Nuit de la poésie est sans doute l'une des expressions les plus exemplaires. De cette façon, peuvent s'expliquer les réticences initiales des poètes de l'écrit face à la pratique ou encore la timide et progressive diversification des participants. Dès les soirées de Janvier 2007, les poètes se diversifient. Issus de divers types de scènes littéraires et des genres traditionnels ou plus contemporains liés à l'oralité, les poètes participant aux slams de poésie offrent lors des tournois, une diversité générique salutaire pour la discipline. Les différents types de slameurs qui se succèdent sur la scène à partir du mois de Janvier participent largement de cette diversité des genres, rappelant au passage les diverses formes de la tradition orale ou scénique qui ont façonné l'identité québécoise et sa culture orale. À

partir de 2007, émergent ainsi sur la scène des poètes issus d'autres univers littéraire que celui de la poésie traditionnelle (ou dite de l'écrit, de la poésie publiée). Ainsi dès les premières soirées, il apparaît avec évidence trois grandes catégories de poètes, correspondant à trois pratiques différentes de la scène chacune convoquant un rapport particulier et spécifique à l'oralité : les poètes, les conteurs et les chansonniers (rap et chanson à texte confondus). Ils attestent ainsi de la diversité des genres en même temps qu'ils réaffirment les liens entre une tradition de l'oralité et ses formes les plus contemporaines.

Les poètes sont initialement les mêmes que ceux qui font vivre les soirées de poésie traditionnelles de Montréal. Ils sont les poètes « établis » ou « poètes de l'écriture ». La scène slam est un moyen pour eux de donner leur poème dans un autre contexte que celui du livre ou de la soirée de poésie. Lors de la lecture de leur poème, on ressent de manière forte la trace écrite et ils performant le plus souvent avec une feuille (quand ils ne montent pas sur scène avec leur ouvrage). Ces poètes doivent souvent faire des concessions pour toucher le public et plus les autres slameurs sont des performeurs affirmés, moins les « poètes » obtiennent de bonnes notes des jurys. Il reste néanmoins qu'ils sont plus présents sur la scène que les poètes de l'écrit en France par exemple, compte tenu du fait que le public québécois garde à l'évidence le respect d'une certaine tradition de la poésie et au regard du statut de la production écrite et de la publication dans la société québécoise.

Parmi les slameurs-poètes qui ont défilé sur la scène du « Ô Patrovyys », certains sont néanmoins parvenus à se faire apprécier du public et même à remporter le tournoi comme le poète Jocelyn Thouin et la poétesse Violaine Forest qui sont arrivés respectivement premier et deuxième lors du slam du mois de mars 2007. Le poète José Acquelin³⁵¹ (participant des Nuits de la poésie en 1991 et 2012) est l'exemple le plus frappant de cette poésie slam « de l'écrit ». Sa poésie reste telle quelle est écrite dans son recueil : un peu obscure et intimiste et le poète lui soumet un rythme de lecture relativement lent, ce qui tranche avec la dimension très rythmée et rapide de nombreux autres poètes plus proches de la dimension performative de l'écriture. José Acquelin est néanmoins rompu à l'exercice de la performance et de la lecture publique. Excellent interprète de ses propres textes (ce qui n'est pas le cas de tous les poètes de l'écrit), José Acquelin parvient à se prêter au jeu sans renoncer pour autant à ce qui fait sa singularité, et ce qui appartient à son style.

³⁵¹ José Acquelin : <http://www.lespoetesdelameriquefrancaise.org/Acquelinbio.htm>.

Les slameurs poètes choisissent souvent de monter sur scène avec leur propre ouvrage, signe révélateur d'une certaine distance avec les autres slameurs et le public. Il arrive que certains jouent le jeu de la soirée de slam et écrivent spécialement des textes pour les soirées.

Les « conteurs » jouissent d'un statut particulier sur la scène slam. La forme du conte est déjà proche de l'oralité mais le problème se pose pour eux de donner à leur texte la force suffisante pour être sélectionnés parmi les slameurs. Leur texte ne relève pas toujours de la performance telle que les autres slameurs la pratiquent...

Ils présentent une forme hybride de poésie et posent la question du rapport entre l'oral et l'écrit. Certains textes, une fois performés, laissent transparaître l'écriture par des références aux lettres, à l'aspect physique de l'écriture, par la présence de termes littéraires... Les conteurs ne sont pas les plus nombreux parmi les slameurs. Le slameur le plus célèbre ayant fréquenté la scène slam du « Ô Patrovys » est sans aucun doute Francis Pellerin, auteur du texte « Le lapin rose du Quick aux fraises³⁵² ». Lors de la première soirée de slam officielle de la LIQS du 15 janvier 2007, Francis Pellerin avant de performer son texte, s'est senti obligé de parler au public, afin de s'expliquer et de rendre hommage à cette parole collective que le slam permet de mettre en scène. La forme brève des trois minutes, contrainte presque exclusive des soirées de slam semblait le gêner et il avait besoin de s'adresser au public pour rappeler les conditions de production des poèmes et pour se justifier, disculpant les poètes qui se « mettent en scène et jouent des personnages qui disent des choses méchantes, mais qui ne les pensent pas vraiment ». Cette adresse un peu naïve est signe de la résurgence d'un autre type de pratique littéraire, celle des soirées de contes. À Montréal, lorsque les conteurs se produisent sur les scènes des bars, ils disposent de toute la soirée pour réciter leurs textes. Certains établissements organisent même des semaines thématiques où chaque soirée est consacrée à un conteur en particulier³⁵³. De ces soirées de conte, les participants aux soirées de slam retrouvent le rapport au public et le plaisir de la parole partagée. La forme du conte, plus que la poésie écrite, prend en compte l'auditoire et installe une relation privilégiée avec celui-ci.

Vainqueur du mois d'Avril 2007, Mathieu Lippé est un conteur qui a su transposer le texte de ses contes à la forme brève du slam. Il est intéressant d'observer que des auteurs issus du conte et de la tradition orale de la récitation, trouvent leur créneau dans cette pratique poétique qu'est le slam. De plus les slameurs « conteurs » se plient volontiers à l'exercice de

³⁵² Francis Pellerin, « Le lapin rose du Quick aux fraises », vidéo slam du 15 janvier 2007, Montréal : LIQS productions, fonds privés d'Ivan Bielinski.

³⁵³ Comme les soirées de contes organisées par le conteur Jean-Marc Massie au Sergent recruteur.

la concision et apprécient le fait de pouvoir toucher un public différent de celui de leurs soirées habituelles. Sans doute cette famille de slameur est-elle spécifique au Québec et représente une part moins importante parmi l'ensemble des slameurs de France. La rencontre des conteurs et du slam révèle l'importance et la vitalité de ce qui constitue une tradition de l'oralité.

Les chansonniers³⁵⁴

Certains des poètes participant aux soirées de slam de poésie sont issus de la chanson. La forme concise imposée par les trois minutes correspond tout à fait au format radio et à la durée de la plupart des chansons. La recherche d'un effet immédiat, la prise en considération du public (du fait du mode de communication de la chanson qui peut être livrée en direct à l'auditoire dans le cadre d'un concert), une certaine simplicité du texte ou une forme de légèreté qu'on associe volontiers la chanson comme genre, ainsi que les effets de son et de rythme qui prévalent dans l'écriture d'une chanson, donnent à leurs auteurs la possibilité de produire des textes efficaces dans le cadre d'un slam de poésie. La chanson renvoie également à une certaine tradition de l'oralité au Québec, tradition qui connaît des expressions très contemporaines en même temps qu'elle prend sa source dans les premiers temps de la colonie. Dépouillée de son appareil musical, la chanson devient le plus naturellement du monde, un poème. La lecture de la chanson « Le temps des vivants » par Gilbert Langevin lors de la Nuit de la poésie 1980 en est un exemple frappant. Dans la tradition poétique d'ailleurs, le chant a toujours précédé, accompagné ou sous-tendu l'étape de l'écriture ou de la diffusion écrite, entretenant des relations étroites entre les genres écrit et parlé, littéraire et populaire, livresque et oral.

Dans le contexte contemporain, la chanson connaît diverses formes et expressions. Dans la chanson du XXI^e siècle, le genre le mieux représenté dans les soirées de slam reste sans aucun doute le rap. Par sa dimension résolument urbaine, la recherche systématique d'un effet fort sur l'auditoire, la dimension contestatrice et subversive du message qu'elle véhicule ou encore la dimension identitaire et communautaire dont elle est souvent porteuse, la chanson rap se prête particulièrement au slam de poésie. C'est d'ailleurs avec ce genre que le tournoi de poésie est souvent confondu et d'aucuns néophytes de définir le slam comme « du rap sans musique », tant il apparaît que de nombreuses similitudes existent entre les deux. Alors qu'en France, c'est ce type de slameur qui est le mieux représenté, au Québec

³⁵⁴ Il convient de rappeler, comme on l'a signalé dans la 2^e partie, qu'au Québec le mot « chansonnier » ne renvoie pas à la même réalité qu'en France. Le chansonnier au Québec désigne l'« auteur-compositeur-interprète » et non un humoriste ou polémiste comme c'est le cas en France.

curieusement, cette tendance reste très minoritaire. On peut imaginer que c'est probablement pour les mêmes raisons qui ont ralenti le développement du slam dans la Province : cette pratique est jugée trop proche de la culture étatsunienne ou anglophone et les artistes québécois se retrouvent peu dans ce genre, cherchant à recourir aux genres plus aptes à exprimer leur spécificité face à la culture dominante en Amérique du Nord.

Lors de ces premières soirées au « Patrovys » deux poètes issus du milieu du rap ont fait leur apparition sur scène, chacun ayant reçu un accueil très différent, Séba et Rebelle tranquille. Le premier, alors membre du groupe Gatineau (connu et reconnu dans le milieu de la musique rap) a su éveiller l'attention du public et toucher les jurys avec un texte politiquement incorrect faisant l'éloge du poil : « Pointe all dressed » (l'expression renvoie aux parts de pizza à deux dollars, « all dressed » signifie « toute garnie ». Si la forme rap (ici le rythme du texte puisqu'il n'y a pas de musique) ne fait pas nécessairement l'unanimité auprès du public, le texte a cependant su toucher le public de par l'originalité du thème et sa portée politiquement incorrecte, Séba arrive en deuxième place lors du tournoi de janvier. Le deuxième rappeur de ces premières soirées, Rebelle Tranquille, n'a pas connu le même succès. Avec des textes très caricaturaux, des thèmes éculés véhiculant tous les clichés d'un rap du ghetto et une attitude exagérément maniérée typique des gangsta-rappeurs (vêtements de marque amples aux logos très apparents, chaînes lourdes et brillantes « bling-bling » et accent « wesh³⁵⁵ »), Rebelle tranquille n'a pas su donner à son texte la valeur poétique attendue par le public. Le rap québécois, étonnamment timide et encore au stade de l'émergence, n'est pas encore unanimement partagé pour s'imposer sur les scènes de poésie. Il reste d'ailleurs souvent très underground et les groupes qui parviennent à obtenir une certaine visibilité sur la scène médiatique ont tous en commun une certaine portée intellectuelle ou universitaire (Le groupe Loco Locass est sans doute l'exemple le plus marquant de ce phénomène lorsqu'il cite des passages des poètes Émile Nelligan, Gaston Miron ou qu'il fait allusion aux concepts de critiques québécois comme Lise Gauvin³⁵⁶).

Enfin, certains poètes, sensibles à cette tendance rap de l'écriture poétique, donnent à leurs textes un caractère qui les rend proches de la chanson rap. S'ils empruntent au rap une certaine rythmique, un travail singulier sur les sons, ou s'ils cherchent à véhiculer une forme contestation ou une appartenance communautaire, ils restent sensibles à d'autres expressions

³⁵⁵ Notons cependant que cette expression fait référence au milieu culturel français et qu'elle n'a pas cours au Québec.

³⁵⁶ L'une de leurs chansons s'intitule « Langage-toi » et rappelle le titre d'un ouvrage de Lise Gauvin : *Langagement*.

de la tradition poétique et parviennent à donner à leur texte, une certaine profondeur littéraire. Ainsi, le poète Sébastien Boulanger-Gagnon, issu du milieu du rap et de la performance poétique, parvient à faire la synthèse entre ces diverses traditions de l'expression poétique. L'un des poèmes qu'il a performé lors de ces premières soirées rencontre d'ailleurs un franc succès et lui a assuré une bonne place dans le tournoi. Son poème « Le québécois moyen » compte sans doute parmi les textes les plus forts ayant été performé lors d'un slam de poésie et détonne dans le paysage de la poésie montréalaise souvent encore très formaliste et bienpensante :

y'as pas moyen d'moyenner avec le québécois moyen
moi j'suis au trois pis j'l'entends en bas d'l'escalier
y'é le roi en business au chômage retraité
moi j'suis là, si j'descends juste en bas j'suis yien qu'à pieds
j'ai juste le goût d'me ramasser une gagne de chômeurs immigrants qui
cherche d'la
job
de demander à l'africain qu'il tienne l'allumette pendant que j'épands le gaz
demander à l'Italien qu'y rassure les autres un p'tit peu jusqu'à tant qu'ça
s'passe
à l'Haïtien: un peu d'absence sans leçon de vie, il vit pas c'que moi j'vois
à l'Arabe: plein d'silence pour écouter l'occasion
au Français: un peu de compréhension
à l'Indien: un coup d'main avec le couteau pogné dans l'gras d'la jambe
au fédéraste: un bâillon, t'en auras pu besoin
à l'Amérindien qui nous r'garde: un peu d'sa terre j'ai fini on l'enterre
come on! donnez-moi un coup d'main

j'veux rayer d'mon cahier un québécois moyen
ou y faire assavoir qui manque de toute à force de voulouère rien³⁵⁷

De même, le poète Carl Bessette (qui n'est à l'époque encore qu'un jeune poète, qui n'a publié que dans des revues et qui organise des soirées de poésie underground et illégales avec le collectif « le mot de passe ») parvient à opérer le même type de synthèse en proposant un texte décapant et provocateur : « De la part du malin ». Performé lors de la scène du mois de janvier 2007, ce texte a pour effet de chambouler les habitudes et ouvre la voie à une plus grande diversité des voix poétiques issues de la scène slam. Carl Bessette est également à l'origine, avec Jean-Sébastien Larouche, de la création de la maison d'édition l'Écrou qui publie un grand nombre de poètes issus du milieu de la performance à partir de 2010.

³⁵⁷ Sébastien Boulanger-Gagnon, « Le québécois moyen », inédit, texte reproduit en annexe.

C. Les voix du slam québécois

a) les voix dissidentes

Comme on l'a déjà relevé, la naissance du slam à Montréal s'accompagne d'une forte résistance et d'une opiniâtre réticence, surtout de la part de la communauté des poètes établis. Ne voyant pas ce que le tournoi peut apporter à la poésie en général, ils se livrent à de virulentes critiques, considérant que le tournoi n'est qu'un prétexte pour produire du spectacle et reléguer la poésie à un vulgaire produit culturel de masse. La performance de Jean-Philippe Tremblay (alors encore jeune poète, n'ayant pas encore édité de recueil, mais co-directeur avec Danny Plourde d'une revue étudiante de poésie, *L'ectropion* dans laquelle il publie régulièrement ses textes) au slam du mois de mai 2007 illustre parfaitement ce refus du tournoi. Dans une lecture dépassant largement les trois minutes prescrites, Tremblay se livre à une forme de réquisitoire dénonçant les travers commerciaux d'une culture prétendument poétique qu'on voudrait accessible et populaire. Son texte, « Lettre à un jeune powète³⁵⁸ », qui sera publié cinq années plus tard, est parfaitement représentatif de la contestation partagée par toute une communauté de poètes (voir texte en annexe). Ce texte dans sa version lue sur scène a donc fait l'objet d'une publication, mais le poète en a repris les éléments pour les besoins du livre. Les allusions au slam ont été supprimées pour servir une contestation plus générale de la société du spectacle. Une version filmée du poème est par ailleurs disponible en ligne³⁵⁹. Le texte figure en préambule de son recueil *Carnavals divers*³⁶⁰ sous un nouveau titre : « À un jeune poète ». Nous reproduisons ici un extrait de la première version du texte :

Allez pwètt soit spirituel un dalaï-lama corporatif nouveau modèle du plateau qui sait l'art du bonheur de se mettre la tête dans le cul, il faut qu'ils t'aient, être une rock star poudrée de la poésie, un mystique attachant du slam, c'est du théââtre un pessstacle !!! Lance la lumière aux cochons, danse ta danse de signes sales, les mots sont des fuites dont nous sommes tous coupables mais tu peux quand même te sauver avec, parce qu'avec un permis de poète tout ça c'est gratuit, ça ne dérange vrrraiment personne t'inquiète et donne droit en prime à la grande famille de l'entertainment, ça fera sourire quand tu susurres même quand tu saignes c'est beau et c'est ça qui compte non que ça soit beau civilisé jusque dans les os jusqu'en dehors du sens parle-leur de toi fais-leur des images de chaos qui chantent de gestes quotidiens où entre la signification du monde d'errances urbaines où de petits oiseaux incarnent le sensible le corps mou de la révolte c'est du

³⁵⁸ Ce poème dont le titre fait allusion à Rainer Maria Rilke constitue le poème liminaire du recueil *Carnavals divers* publié à l'Écrou en 2011. Voir annexes.

³⁵⁹ Jean-Philippe Tremblay, « À un jeune powète » (le titre a donc changé entre sa première version en 2007 et sa captation vidéo en 2012 : <http://www.youtube.com/watch?v=8XIEia2njjA>)

³⁶⁰ Jean-Philippe Tremblay, *Carnaval divers*, Montréal : l'Écrou, 2011.

pe spectacle comme dans les festivals de spectacle ou les quartiers du spectacle
fais des strates de spectacle des syntagmes de spectacle³⁶¹.

On découvre dans ce texte, une vision pessimiste et critique de la société de consommation et du monde du spectacle en général, plus encore le rejet de la prédominance des valeurs matérielles sur celles de la culture et de l'art et la consommation de l'art, de ce que le poète nomme ironiquement le « spectacle » ou l'« entertainment », ce terme si pratique qui n'a pas encore trouvé de juste équivalent en français. Il critique le public qui entretient la transformation de la poésie en produit de consommation. Lorsque le poète s'écrie « Lance la lumière aux cochons », il s'attaque à cette portée démocratisante de la poésie, parfois revendiquée par les organisateurs ou les participants des soirées. Enfin, le « mystique attachant du slam » ne produit dans ses élucubrations qu'un léger étourdissement qu'il parvient à faire partager à un public qui s'empresse de l'oublier une fois de retour chez lui. La voix de Jean-Philippe Tremblay, bien qu'elle soit représentative de la position de nombreux poètes doit cependant être replacée dans son contexte et ne saurait évidemment traduire celle de l'ensemble de la communauté des poètes. Reste que Jean-Philippe Tremblay décide de livrer son texte sur la scène slam, se plaçant sur le terrain même de la pratique qu'il entend dénoncer.

D'autres poètes participent de cette contestation du slam de poésie, mais en usant d'autres moyens de diffusion. Maxime Cattelier, poète établi et chroniqueur au *Devoir*, publie ainsi sur internet un article très véhément intitulé « Ivy ou le paganisme poétique »³⁶². Non content de contester la pratique du tournoi (pour lui comme pour Tremblay, elle n'est que le reflet de la portée matérielle et consumériste de la société du spectacle), il s'en prend de manière virulente à son organisateur principal, Ivy :

Mais qui a investi Ivy de cette haute mission évangélique, celle d'ouvrir les portes de la poésie à la foule ignare, celle-là même pour qui le jeune Nelligan proclamait son dédain? Il semblerait qu'il ait reçu la bénédiction du fondateur du slam aux U.S.A., Marc Kelly Smith. Mais au-delà de cette rencontre, qu'est-ce qui a poussé ce cher Ivan à devenir le manitou auto-proclamé du slam à Montréal? Pour raconter cette histoire, il faut retourner en arrière.

En 2007, Ivy fait partie du petit conciliabule (avec Catherine Cormier-Larose, Bertrand Laverdure et Jonas Lafleur) qui décide d'organiser une soirée slam au bar Les Pas Sages, rue Rachel. Au-delà des dissensions qui laissent bientôt Ivy seul à la barre de ces soirées, le principal intéressé découvre bien vite le potentiel de ces performances où le contenu s'efface au profit du contenant. La bonne affaire! Depuis le temps qu'il rêve de faire

³⁶¹ Jean-Philippe Tremblay, version inédite du texte offerte par l'auteur, reproduite en annexe.

³⁶² Texte reproduit en annexe et disponible en ligne : <http://monsieurchristie.blogspot.fr/2012/01/ivy-et-le-paganisme-poetique.html>

carrière, Ivy a enfin trouvé son véhicule idéal. Après la tentative folk d'Ivy et Reggie, au succès limité, et le silence presque total autour de son livre de poésie *Les corps carillonnent* (Noroît, 2005), Ivy se lance dans l'aventure slam tel un apprenti banquier à l'assaut de Wall Street, avec la ferme intention d'y faire carrière. Ne nous y trompons pas : c'est bien la reconnaissance que cherche Ivy, et tant pis si pour ce faire, on doit marcher sur la tête de quelques poètes frustrés de ne pouvoir être de bons performeurs³⁶³.

Sans doute faut-il signaler que les poètes établis, sensibles à la scène de poésie, savent que le tournoi ne peut satisfaire pleinement leurs aspirations et leur permettre d'acquérir une juste renommée. Les poètes comme Marjolaine Beauchamp, Jean-Sébastien Larouche ou Carl Bessette, malgré leur participation aux slams de poésie, ne dépendent pas des tournois pour diffuser leur poésie et ces tournois ne sont à leurs yeux qu'une scène parmi d'autres. Ces poètes publient, lisent leurs textes à diverses occasions et se considèrent avant tout comme des poètes plus que comme des compétiteurs ou slameurs. Pour reprendre l'exemple de ces trois poètes, il apparaît que deux d'entre eux – Marjolaine Beauchamp et Jean-Sébastien Larouche – produisent sur les scènes de tournois les mêmes textes que ceux qu'ils performent lors des soirées traditionnelles de poésie et qu'ils publient dans leurs recueils³⁶⁴. Cependant, Carl Bessette quant à lui, décide d'écrire des textes spécifiquement destinés aux soirées de slams (comme son texte « De la part du malin³⁶⁵ » évoqué plus haut) ce qui lui permet de proposer des textes plus décalés, de rechercher un effet particulier sur le public et de provoquer ce dernier avec plus d'aisance. Il arrive également que ces poètes adaptent leurs textes au contexte du tournoi (par le choix des thèmes, l'adaptation de la durée du poème ou la référence à un fait d'actualité). La sélection de textes pose également la question du répertoire des poètes et de leur statut évolutif, vivant et perfectible.

b) Voix du slam montréalais

Ainsi la scène de slam voit-elle l'émergence de nouveaux poètes ou permet-elle à des poètes établis, soit d'acquérir une plus grande visibilité sur la scène poétique, soit de se livrer à un exercice d'écriture particulier, cherchant à toucher le public d'une manière inédite et s'inspirant des voix poétiques émergentes. La question des influences réciproques entre les poètes est ici essentielle et renvoie à une certaine dimension collective de l'écriture. De plus,

³⁶³ Maxime Cattelier, « Ivy ou le paganisme poétique » : <http://monsieurchristie.blogspot.fr/2012/01/ivy-et-le-paganisme-poetique.html>

³⁶⁴ « La fille pas d'filtre » de Marjolaine Beauchamp a par exemple été l'un de ces textes phares lors de compétitions

³⁶⁵ Carl Bessette, « De la part du malin » inédit, reproduit en annexe.

la pratique du slam permet de recentrer les poètes sur leur auditoire, les pousse à faire leurs préoccupations du public et à considérer une certaine actualité en investissant des thèmes et des problématiques d'actualité qui, en un sens, les rapprochent des premières éditions des Nuits, d'autant que le mode de fonctionnement du slam incite à une forme de proximité entre le public et les poètes. Au regard des soirées traditionnelles de poésie, la dimension participative du slam permet un retour de la poésie sur la place publique (pour reprendre les termes de Miron) et, sans entrer en concurrence avec les grands événements de la scène de poésie, les tournois permettent une nouvelle impulsion de la poésie, plus particulièrement auprès d'un public élargi et souvent jeune.

Au cours de ses éditions successives, la Nuit de la poésie a perdu ce caractère collectif et symbolique qu'elle avait lors de la première édition (et encore lors de celle de 1980 dans une certaine mesure). À partir des années 1990, l'événement apparaît s'adresser à un public de connaisseurs éclairés alors qu'il rassemblait initialement un public plus large et plus en symbiose avec l'ensemble de la population. Si l'on peut imputer un certain manque de profondeur littéraire aux textes lus lors des soirées de slam, il reste néanmoins que cette pratique a permis une forme de retour et de reconnaissance de la poésie dans la culture de masse. Parmi les poètes de la Nuit 2010, il en est un certain nombre qui participent par ailleurs aux soirées de slam, notamment Marjolaine Beauchamp, Jean-Sébastien Larouche et Ivy. Ces voix, prises dans toute leur diversité, sont à la fois représentatives d'une certaine dimension hétéroclite de l'écriture poétique en même temps qu'elles signalent un mode d'écriture différent de celui qui prévaut dans la poésie écrite traditionnelle et leur dimension d'engagement et d'actualité les rapproche de nombre de textes performés lors des premières éditions des Nuits.

Carl Bessette

Nous avons précédemment évoqué le poème de Carl Bessette « De la part du malin » en signalant que ce texte avait eu pour effet de bousculer les pratiques de l'écriture au sein de tournois, ouvrant la voie à un nouveau type de poésie. Ce poème est exemplaire dans la mesure où il convoque tous les éléments spécifiques des poèmes performés lors de tournois. Le but premier de ce poème est de déstabiliser l'auditeur, de le provoquer et de le choquer en évoquant toutes les images susceptibles de créer un effet de gêne ou de dégoût. Le poème met donc en scène un personnage, le « malin » qui présente tous les caractères les plus détestables : vulgaire, misogyne, égoïste et violent, maltraité dans son enfance, toxicomane, le malin se présente comme la caricature du sale type :

Le Malin, serein, débite en alexandrins,
 autant quand j'baise' ta bitch que quand j'te brise' les reins³⁶⁶,
 en quatrain, j'rime' à rien, juste' né pour fucké l'chien³⁶⁷,
 mi-homme' mi-bovin, check mon char en bas c'est l'tien.³⁶⁸
 Quoi ? J'entends rien ! Tu dis qu'tu trouves' pas ton bébé ?
 Criss cherche' ben, c'est moi hier je l'ai vendu sur e-bay³⁶⁹.
 (tsé..) À dix ans, accident, j'enterre' le père' la mère,
 vendu leur terre', pris ce salaire et comme' ça l'air
 d'être dans l'air d'être vulgaire', je flair l'affaire
 à faire', depuis, des vers, qui pourront satisfaire
 ceux qui croient à vide et savent' qu'y'a rien dans les cieux,
 quand une' certaine' David je lui viens dans les yeux³⁷⁰,

Par le jeu des références implicites (« la plote du 24 Sussex ») ou l'évocation de noms liés à l'actualité (« Richard Martineau », « les jumelles Bush »), le poète assure une forme de connivence avec son auditoire. Le poème s'attaque ainsi aux grandes figures de la culture anglophone (le premier ministre du Canada, le président Américain de l'époque) et renforce l'effet de connivence avec le public. De même, les éléments renvoyant à la misogynie visent à ébranler une forme de retenue implicite courante dans l'écriture poétique, qui consiste à placer la femme sur un piédestal. En brisant cette image angélique de la femme, le poète transgresse des habitudes courantes dans la pratique de l'écriture poétique. La langue du poème met en avant tous les québécoisismes courants de la vie urbaine et constitue, plus qu'un effet de réel, une manière de réconcilier la langue quotidienne et la langue poétique prise en charge par le recours aux alexandrins. Enfin, le poème est ponctué d'une forme de refrain (Pis qui j'vas m'faire' le jour d'la fête' des mères' ? Ta mère ! / Pis qui va m'plaire à ton anniversaire ? Ta mère !) qui de plus est un refrain « à répondre », ce qui accentue l'effet de connivence par l'incitation participative et qui donne au texte une impulsion particulière (et le public d'entonner en cœur : « Ta mère ! »). De plus, la portée comique du texte signale une certaine dérision qui adoucit la violence des propos. Le poème a assuré à son auteur une certaine notoriété dans le milieu du slam et de la poésie en général et lui a permis de remporter le slam du mois de janvier 2007. La reprise de ce texte ou encore sa citation partielle par d'autres poètes (notamment par Daniel Leblanc-Poirier lors de certaines lectures publiques) est une preuve de l'importance de ce texte dans le patrimoine oral contemporain. Son auteur a d'ailleurs eu du mal à « faire oublier » ce texte, qui détonne particulièrement

³⁶⁶ Bitch : terme anglais qui signifie chienne, « salope ».

³⁶⁷ Fucker le chien ou fourrer le chien : « foutre le bordel ».

³⁶⁸ Checker : vient de l'anglais « to check » francisé par la déclinaison. Char : terme québécois pour désigner la voiture.

³⁶⁹ Criss : sacre québécois dérivé de Christ ; e-bay (prononcé « ibé ») service d'achat et vente sur internet très populaire au Québec.

³⁷⁰ Venir : ici au sens anglais de « to come », signifie : jouir, éjaculer. Mme David, membre d'un parti alternatif québécois : Québec Solidaire.

dans l'ensemble de son œuvre et est resté longtemps associé à la figure de ce personnage fictif, « le malin ».

Jocelyn Thouin

Jocelyn Thouin est issu d'une conception plus traditionnelle de la déclamation poétique, mais son style très personnel lui permet de donner un effet original à ses textes. Sa vision complètement désillusionnée du monde, sa petite voix aiguë portée par un corps massif, sombre, aux épaules recouvertes de longs cheveux, ont fait de ce poète aux allures de « gothique », un des grands gagnants du slam du mois de mars 2007. C'est donc dans sa façon de le dicter que l'auteur donne à son poème toute sa charge comique (bien qu'elle soit néanmoins perceptible à la lecture du texte). Les pauses, les respirations, les intonations sont primordiales pour saisir tout l'effet du texte. Nous proposons un lien pour faire entendre et voir un de ses poèmes « La montagne et le loup³⁷¹ », en même temps que nous en reproduisons le texte en annexe. Le poème de Jocelyn Thouin développe une thématique courante de la poésie contemporaine, à savoir la contestation des éléments matériels de nos existences et les expressions de la désillusion face au monde contemporain consumériste, matérialiste et carriériste. Les toasts qui « goutent/ le gaz et la fermeture d'usine » expriment ainsi la difficulté de l'homme moderne à apprécier pleinement les plaisirs de la vie face à l'omniprésence de la vie professionnelle :

Et maintenant que la saison se prête très bien
aux cassures d'espoir³⁷² le grand cirque clinquant
répand sa grande noirceur³⁷³.
des chevaliers errants à l'assaut des comtés
comme des comédiens qui vomissent avec justesse
des bulletins de vote en polystyrène du haut
d'un manège de Beauce Carnaval³⁷⁴.

Les enfants du fond des rangs
Engloutissent tranquillement³⁷⁵
des promesses gonflables
à saveur de barbe à papa
en regardant passer
les clowns bien cirés
et les apprentis présidents
qui s'exercent aux jeux d'adresse
de la chambre de commerce.³⁷⁶

³⁷¹ Jocelyn Thouin, « La montagne et le loup » : <http://www.tv5.org/cms/chaine-francophone/lf/Tous-les-dossiers-et-les-publications-LF/Semaine-de-la-langue-francaise-2011/p-14957-La-vie-en-slam.htm>

³⁷² La saison, c'est bien sûr l'hiver particulièrement long et pénible au Québec.

³⁷³ La grande noirceur fait référence au régime très conservateur de Maurice Duplessis entre 1944 et 1960.

³⁷⁴ La Beauce est une des régions du Québec. La Beauce carnaval fait référence aux foires des petites régions.

³⁷⁵ Adjectif très connoté au Québec, souvent associé à la politique du pays, à l'image de la révolution tranquille.

Le poème de Jocelyn Thouin décrit donc un univers hostile marqué par la désillusion et les valeurs de l'apparence, de la fausseté ou encore de l'univers du spectacle (« grand cirque clinquant », « comédiens qui vomissent avec justesse », « manège de Beauce Carnaval »). Les images suggérées par ce poème réunissent des notions contradictoires voire antithétiques. Le poème s'ouvre sur le matin, mais ce matin « goûte le gaz et la fermeture d'usine ». Cette manière d'instaurer un mouvement de désillusion est courante chez nombreux poètes québécois contemporains. L'état sauvage de la société que décrit le poème repose sur la perte des valeurs humaines et sociales dans un monde qui est désormais devenu une véritable jungle (« la ronde des loups » fait ainsi référence à l'animalité de l'espèce humaine et à sa méchanceté en même temps qu'elle suggère une portée organisée et renvoie aux éléments circulaires évoqués ailleurs dans le poème (le « cirque » et « le manège »). Le commerce et la politique sont tournés en dérision et sont présentés comme étant responsable de l'artificialité de la société. Les « promesses gonflables », renvoient au registre presque baroque de l'air, du vent, de l'inconsistant. La « saveur de barbe à papa » prolonge l'image superficielle dans l'univers de l'enfance. C'est un monde naïf et sans saveur que le poète nous présente, un monde où l'enfance est liée à l'absence de profondeur, où les grands hommes deviennent des « clowns bien cirés » et où les pratiques commerciales sont considérées comme des « jeux d'adresse ». Jocelyn Thouin est aujourd'hui l'animateur des scènes de slam dans la ville de Lanaudière et a depuis produit un grand nombre de textes, prenant résolument sa place dans l'univers des tournois de poésie et de la performance poétique en général.³⁷⁷

Mario Cholette

Le cas de Mario Cholette (né en 1961) est intéressant dans la mesure où son parcours est représentatif de celui de nombreux poètes issus de la scène de poésie traditionnelle (le Groupe « Gaz moutarde »), et qui ont su trouver dans le tournoi, une autre façon de communiquer leurs textes.

Bien qu'il ne soit pas sur la liste officielle des poètes participants à la Nuit, il a activement collaboré aux grands événements de poésie à partir des années 1990. Auteur d'une œuvre éparse, publiée en majorité dans des revues diverses, il ne compte pas parmi les figures de référence qui ont su se faire connaître et diffuser leur œuvre. Le slam lui a donc permis de réinvestir la scène dont il s'était éloigné au long des années et d'acquérir une notoriété nouvelle en développant dans le cadre des tournois une écriture singulière marquée par une

³⁷⁶ Jocelyn Thouin, « La montagne du loup (pas capable d'y arriver) »,

³⁷⁷ http://www.youtube.com/watch?v=e_2Jv3T6cQE

prédominance du rythme et une forte dimension sonore, presque chantante. Ainsi pour le poète, la participation aux tournois de poésie implique un autre mode d'écriture, mode qui doit privilégier cet aspect sonore et rythmé afin de pleinement toucher le jury. Cette stratégie d'écriture va en effet se révéler payante et Mario Cholette gagne de nombreux slams de poésie entre 2007 et 2011. Issu de l'univers traditionnel de la poésie (malgré le caractère underground de son entreprise poétique), ayant une assise institutionnelle (par sa fonction de professeur), et ayant su s'adapter aux contraintes et attentes des poèmes dans le cadre du tournoi, Mario Cholette semble réunir les principaux aspects de la poésie québécoise contemporaine³⁷⁸. À la lecture, le texte peut laisser transparaître une certaine pauvreté littéraire, raison pour laquelle, nous livrons également la version audio du poème. Ce poème est significatif de l'importance qu'il faut accorder à la version sonore du poème. L'écriture apparaît comme définitivement orientée vers une expression orale des séquences. On peut considérer qu'il ne s'agit pas là de la lecture d'un poème écrit ou de la performance à partir du texte, mais bien d'une écriture destinée à la performance, une écriture du son. Aucune indication typographique ne permet de suggérer les effets de son et de rythme de son poème. Il est également significatif d'observer que le poète effectue la même « performance » du texte à chaque soirée (soirées officielles et slam sessions), comme si sa version sonore était inscrite au-delà des mots.

On retrouve ainsi certaines parentés entre des poèmes écrits dans le contexte d'un tournoi et la chanson fondée sur la mélodie et sa construction en couplets/refrains. Le poème est d'ailleurs ponctué de ces vers qui reviennent comme un leitmotiv à la manière d'un refrain :

Sous les lueurs d'un ciel étrange
t'as pas besoin d'être un ange aux cheveux oranges
pour entendre la symphonie des rues qui clapote comme une porte de grange

On notera qu'en raison de diphtongue sur accentuée propre à l'accent québécois, le son [ã] résonne fortement dans la bouche du poète et crée un effet sonore particulièrement riche. La fin du dernier vers de ce refrain provoque un effet de rupture sonore par l'allitération en [p] et en [l] qui reproduit le son « qui clapote comme une porte de grange ».

Le poème de Mario Cholette revendique une sensibilité poétique accessible à tous, basée sur la perception du son et sur la capacité de tout un chacun à percevoir le réel à travers ses signes : « T'a pas besoin d'être un ange aux cheveux oranges pour entendre la symphonie

³⁷⁸ Nous reproduisons en annexe un de ses textes, « Ciel Étrange ».

des rues qui clapote comme une porte de grange ». Ici le vers est d'autant plus intéressant qu'il évoque des images sonores à travers des images qui suggèrent d'autres sons. On attend en effet de la porte de grande qu'elle grince plus qu'elle clapote. Le poète enrichit ainsi le réseau suggestif des images poétiques. Ces images sonores sont nombreuses et impliquent un rythme particulier au vers. La description des personnages, le Kid, Yves et Hélène, donne un visage à ces plaintes de « bruits de fond » et ces « pluies de cons ». Comme dans de nombreuses œuvres de poésie contemporaine, on retrouve la description d'une société de misère, confrontée à des situations de crises : viol, suicide, overdose. Ici la référence à la grande poésie tient un rôle tout particulier et ambivalent. Baudelaire rime avec « lampadaires », comme si la figure du poète éclairait par ses tableaux de ville, les productions poétiques des poètes d'aujourd'hui. Mais Verlaine quant à lui est associée à la mort puisque la Belle Hélène meurt en lisant un de ses poèmes. Enfin, le recours à la langue québécoise est également un élément qui confère au poème sa valeur sonore et permet le phénomène d'identification de la part du public.

c) le Québec en compétition

Dans la mesure où le slam est un tournoi de poésie, il est intéressant de l'observer dans le cadre des grandes compétitions d'envergure nationale. Depuis 2004, Slam Production organise la Coupe du monde, réunissant des poètes venus du monde entier. Cette compétition internationale se déroule en parallèle de la compétition nationale. Lors du tournoi international, les poètes de tous les pays sont néanmoins jugés par des français, qui disposent néanmoins de la traduction des textes. Le Québec fait donc son entrée à la coupe du monde lors de la Coupe du monde de 2007. La première participation du Québec au Grand Slam ne s'est pas faite à la suite d'une qualification comme cela devrait être normalement le cas. N'ayant pas eu le temps d'organiser et de planifier une scène de qualification, c'est Ivy, chef de file du slam montréalais, qui est invité par Pilote le Hot à représenter le Québec. Bien que ses performances n'aient pas suffisamment convaincu le public français pour lui permettre de se qualifier, sa participation ouvre la voie du slam québécois en France. La poésie d'Ivy joue essentiellement sur les effets de son et de rythme comme en témoigne l'un de ses poèmes phares du moment « Dire » :

Dire directement sans salmigondis...DIRE
Avant que la mort vienne nous rai...DIRE
Ce que la vie aura voulu nous DIRE
Du tout au tout sans jamais défaillir

DIRE qu'on s'endort en plein après-mi...DIRE
Qu'on travaille trop, c'est pas nouveau à DIRE
Qu'on cherche encore un coin de para...DIRE
Rapidement, c'est bon pour le cardio
Quoiqu'au micro, c'est un peu idiot³⁷⁹

Ce texte décline ainsi les effets de son du mot « dire » sur le principe d'enchaînement enchâssé. Ce poème est d'ailleurs celui qu'il livre lors de la Nuit de la poésie 2010 et dont le film *Les Nuits de la poésie* donne un extrait. Ses autres poèmes fonctionnent sur le même principe du jeu de mot et de l'enchaînement de sons. L'un de ses autres textes décline ainsi les notes de musique pour créer des effets de son et de sens.

Le premier poète à s'être véritablement qualifié pour la Coupe du monde de slam de poésie (Bobigny, 2008) est Jean-Sébastien Larouche (né en 1973). Poète underground ayant publié plusieurs recueils³⁸⁰, Jean-Sébastien Larouche a toujours accordé une part importante à la dimension performée des textes et a participé à de nombreux événements de poésie sur la place publique. Sa poésie, profondément urbaine, résonne comme la plainte désenchantée d'un écorché vif et à défaut de plaire à tous, ne peut laisser l'auditoire indifférent. Sans pour autant sacrifier le sens au profit du son, elle accorde une part importante à la dimension physique et sonore et provoque souvent l'effet d'une claque (« to slam » en anglais signifie également gifler, claquer). Le rythme chez Larouche participe d'une forme d'agression salutaire et impose ainsi un débit visant à mettre en valeur le texte. Participant de la Nuit de la poésie 2010, et présent dans le documentaire *Les Nuits de la poésie*, Jean-Sébastien Larouche compte parmi les poètes importants de la dernière génération.

Deux ans après sa participation à la Coupe du monde, il fonde les éditions de l'Écrou avec un autre poète important de la scène de poésie montréalaise : Carl Bessette. Plus qu'un poète dans le mouvement de la contre-culture poétique, il est également un organisateur, un rassembleur et sa fonction d'éditeur va lui permettre de renforcer ces qualités. Si sa poésie repose sur une dimension physique de la réception, il est néanmoins possible d'apprécier la qualité de ses textes dans une version publiée (ce qui est moins évident avec la poésie d'Ivy par exemple, qui souffre d'une certaine insuffisance dans sa forme écrite). Jean-Sébastien Larouche est donc un poète à part entière qui trouve dans le slam, une tribune rêvée pour la diffusion de son œuvre. Les poèmes qu'il performe lors de l'édition 2008 de la Coupe du

³⁷⁹ Ivy, « Dire », texte reproduit en annexe, version audio disponible sur youtube : <http://www.youtube.com/watch?v=dP2rjRjlNNg>

³⁸⁰ Jean-Sébastien Larouche, « Estie d'bitch » : http://www.dailymotion.com/video/x5ls7a_jean-sebastien-larouche-can-estie-d_creation

monde trouvent ainsi une juste réception de la part du public, il ainsi parvient à se placer parmi les premiers.

En 2009, c'est un poète atypique puisqu'initialement issu de l'univers du conte, qui se qualifie pour participer à la Coupe du monde (Bobigny, 2009) : Mathieu Lippé. Les poèmes de Mathieu Lippé se présentent sous la forme de ce que nous appelons, le « poème inventaire ». Nous définissons le poème inventaire comme une pièce poétique qui décline des thèmes en convoquant tous les termes qui s'y rapportent sur le principe du jeu de mot. Nous prenons ainsi l'exemple de deux de ses textes qui fonctionnent selon ce principe de la déclinaison thématique, le premier sur le thème de l'arbre et le second sur le thème des pays :

À toujours vouloir AUTRICHER
Sortir notre ESPAGNE du jeu
Un monde de tricheux
ESTONIE déal ?³⁸¹

Cette pratique formelle de l'écriture poétique rencontre généralement un certain succès auprès du public. La performance repose alors sur la capacité du poète à étendre cette déclinaison et à solliciter les effets de son les plus audacieux. Cependant, si le procédé rencontre le succès auprès du grand public, il reste tributaire de la portée formelle et la déclinaison systématique des thèmes en convoquant le jeu de mot comme moteur principal du poème. Mathieu Lippé est néanmoins parvenu à se qualifier en demi-finale.

En 2010, c'est une poétesse encore méconnue sur la scène de poésie québécoise qui se qualifie pour la Coupe du monde (Bobigny 2010) en remportant le tournoi national québécois de 2009. Première femme à remporter un tournoi national, Marjolaine Beauchamp arrive en France accompagnée de Jean-Sébastien Larouche, l'éditeur de son premier recueil³⁸². Comme nous l'avions signalé précédemment, sa poésie est particulièrement poignante. Exprimant le malaise, la désillusion, la tristesse ou encore la solitude, ses poèmes touchent au cœur, au « plexus » pour reprendre les termes de la poétesse.

Ne cherchant pas à privilégier les effets de son ou la seule la dimension performative du poème, la poésie de Beauchamp fait preuve d'une relative profondeur et d'une richesse qui la rend pleinement apte à la diffusion. Les textes qu'elle présente lors de la compétition ne laissent pas le public indifférent. À la fin de ses lectures, l'ensemble du public est troublé, bouleversé, certains ne peuvent retenir leurs larmes tant ses textes sont poignants. Nous

³⁸¹ Mathieu Lippé, « Le slam des pays » (extraits) : <http://www.youtube.com/watch?v=5kbYT3yoeTw>. textes reproduits en annexe. On peut également entendre un extrait de ce texte sur le site de partage de vidéos Youtube : http://www.youtube.com/watch?v=zxbIxYFQL_w&feature=related

³⁸² Marjolaine Beauchamp, *Aux plexus*, Montréal : L'Écrou, 2010.

reproduisons deux d'entre eux dans les annexes. Ces poèmes ont également été filmés et peuvent être consultés sur internet³⁸³. Beauchamp recherche la force de l'image par la simplicité et parvient précisément à toucher un large public en affichant une certaine modestie face à l'écriture poétique. Elle parvient à arracher la deuxième place de la coupe du monde. Ce passage parisien lui vaudra de connaître un franc succès au Québec. L'édition de son premier recueil participe à sa renommée. L'année suivante, lors d'une lecture hommage à Richard Desjardins, elle séduit le chanteur-poète québécois qui l'invite à faire la première partie de ses spectacles. Notons enfin que Marjolaine Beauchamp n'a pas cherché à produire des textes spécifiquement pour les slams et que sa poésie, parce qu'elle prend pour thèmes des sujets quotidiens et qu'elle est porteuse d'une certaine force et d'une vivacité orale, a su pleinement s'adapter au contexte du tournoi.

En 2011, c'est un poète de la ville de Sherbrooke, très impliqué dans l'organisation des slams de poésie qui représente le Québec à la Coupe du monde (Paris « Belleville » 2011) par l'intermédiaire de David Goudreault (Né en 1980). Habitué des scènes de performance, il se trouve être assez représentatif de la slam-poésie de la ville de Sherbrooke. Ses poèmes évoquent des sujets quotidiens comme le malaise identitaire, la dépression, les abus de la culture occidentale... On retrouve une certaine régularité formelle qui consacre une part importante à l'alexandrin et le principe déjà énoncé de l'enchaînement des mots suivant la logique du son (très présente chez des poètes comme Ivy ou Mathieu Lippé). Cette poésie engagée aux accents du quotidien a su toucher le public parisien de la coupe du monde et le Québec remporte alors le tournoi pour la première fois de son histoire.

En 2012, c'est un poète de Gatineau (près d'Ottawa) qui se qualifie pour la Coupe du monde (Paris, « Belleville » 2012), Guy Perreault (Né en 1953) Comme chez Lippé ou Ivy, sa poésie repose sur une importante dimension sonore sur le principe du jeu de mots. L'une de ses pièces maitresse, « Le plaisir est sous les couvertures » relève de ce que nous avons appelé les « poèmes inventaires » et décline le thème des figures de style associé à celui de la sexualité et de la séduction amoureuse. D'autres poèmes abordent des événements plus personnels et plus graves comme « Allez-vous me la faire mourir bien des fois de même » qui raconte le désarroi d'un père qui vient de perdre sa fille et à qui on annonce finalement qu'elle n'est pas tout à fait morte. La poésie de Guy Perreault rencontre alors un accueil favorable de

³⁸³ Marjolaine Beauchamp, « La fille pas d'filtre » : http://www.dailymotion.com/video/xdmnxd_marjolaine-beauchamp-can-cdm-2010_creation et « Lou » : http://www.dailymotion.com/video/xfbfu_marjolaine-beauchamp-can-lou-cdm-20_creation
« Dissection de l'oubli » : <http://www.youtube.com/watch?v=Y3h5GIOc0as>

la part du public et le poète parvient à se hisser à la deuxième position ex-æquo avec Chris August, le poète des États-Unis³⁸⁴.

La présence du Québec dans la compétition internationale révèle l'engagement des poètes dans les tournois de poésie, elle pose également néanmoins quelques questions. Les poètes issus des autres pays sont jugés par un jury francophone qui suit la traduction des poèmes projetée sur un écran en arrière de la scène. Les poètes québécois sont donc également traduits en « Français de France » ce qui signale une différence de langue entre la France et le Québec (on retrouve le même phénomène dans la production cinématographique qui a souvent recours au sous-titrage afin de permettre ou de faciliter la compréhension). On peut alors se poser la question du statut de la langue québécoise face à la langue française.

Il est intéressant par ailleurs de noter que la Belgique (représentée par la ville de Mons) participe au tournoi à la fois comme équipe nationale (au même titre que les autres villes de France) et en individuel dans le tournoi national français. De même, chaque année, et ce depuis les débuts de la coupe du monde, le Canada est représenté par un poète anglophone. La présence du Québec, distincte de celle du Canada, réaffirme les profondes différences qui existent entre le Québec et le Canada et la nécessité pour la Province d'être justement représentée indépendamment de la fédération canadienne.

La confrontation des poètes québécois à la scène française implique également un autre rapport à l'affirmation identitaire en ce qui concerne la langue. Si la langue québécoise est omniprésente dans la poésie contemporaine et permet au public québécois de se sentir représenté, il convient de se poser la question de l'effet de cette dimension québécoise de la langue sur le public de France. Parfois touché par le côté folklorique et dépaysant, le public français ne peut néanmoins recevoir la langue de cette poésie de la même façon que le public québécois, pour qui ces allusions fonctionnent comme des références implicites ou des effets de connivence identitaire. Reste à noter que le public français est toujours surpris par la vivacité sonore de cette langue québécoise et qu'il reste sensible à la force poétique qu'elle véhicule. Si la prononciation québécoise permet de mettre en valeur certaines sonorités (diphthongues, anglicismes, rimes inédites dans la langue française de France), elle peut parfois être un frein à la compréhension, soit littérale par méconnaissance lexicale, soit parce que l'attention portée au son de l'accent empêche et masque la réception du sens. On retrouve ici une conséquence du phénomène de la « surconscience linguistique » (Lise Gauvin) et le choix qui s'offre à tout poète susceptible de dire sa poésie à un public français, soit d'opter pour un

³⁸⁴ Voir sur le site de FF DSP, les résultats de la Coupe du monde : <http://www.grandslam2012.fr/>

certain usage normé de la langue, soit de prendre le parti d'une langue « étrangère » et de se reposer sur la traduction. À travers cette problématique inhérente à la traduction, les auteurs québécois démontrent qu'ils ont certainement acquis « une langue à soi » (Lise Gauvin citant l'abbé Casgrain) et se trouvent être justement représentés sur la scène mondiale de la poésie en tant que nation singulière.

CONCLUSION

Cette étude de la poésie québécoise à travers son expression vivante montre à quel point le fait littéraire est constitutif de l'identité québécoise et permet son affirmation sur la scène canadienne, nord-américaine et internationale. Plus encore, le lien intime et fondateur qui unit l'expression poétique de langue française au Canada et les conditions d'une revendication identitaire ne semble trouver guère d'équivalent dans les littératures francophones. Au cœur de ce dispositif, l'oralité, fait commun à de nombreuses cultures dites émergentes ou perçues comme périphériques parmi les pays issus de l'espace francophone, trouve une expression singulière et complexe au sein la culture québécoise. L'oralité à l'œuvre dans la poésie québécoise s'appuie sur une tradition spécifique, et donc sur un héritage culturel, historique et littéraire particulier, en même temps qu'elle développe des manières de faire et des thématiques très contemporaines permettant l'affirmation publique d'une littérature résolument moderne dans un espace désormais mondialisé.

L'inscription d'œuvres poétiques sur un support mécanique – films, enregistrements numérisés – se révèle être à la base d'une remarquable médiation et diffusion de la poésie québécoise. Celle-ci, dans le même mouvement, mobilise des éléments relevant d'une dimension écrite de la culture littéraire ainsi que des formes et expressions oralisées dans le cadre du spectacle vivant. Cette articulation parfois tendue entre tradition et nouveauté, entre norme et transgression, entre code et liberté, entre culture de l'écrit et dimension oralisée des œuvres est une des caractéristiques de la poésie québécoise au long des quarante dernières années. Les Nuits de la poésie, véritable sismographe culturel, consacrent ainsi des pratiques spécifiques du genre poétique au Québec et permettent de prendre toute la mesure de la portée vivante, collective et engagée d'une littérature à valeur et fonction citoyennes.

De la première édition fondatrice de 1970 à la multiplication et la variation des manifestations liées à la poésie vivante, les Nuits de la poésie attestent de la vitalité des pratiques poétiques dans une société où le genre poétique incarne véritablement la voix d'un pays, d'une nation, d'une culture. Plus que tout autre genre littéraire, la poésie au Québec prend en charge une dimension symbolique et une fonction de rassemblement et d'identification collectives, bien plus intensément et plus explicitement que dans la plupart des autres espaces culturels.

Loin d'être figée ou fixée, la tradition de l'oralité poétique québécoise contemporaine, telle qu'elle se dégage des spectacles de poésie étudiés au long de cette recherche, et telle que ces derniers l'ont façonnée, témoigne des mutations du genre et de l'évolution de la société québécoise dans son ensemble. La Nuit de la poésie 1970 donne pleinement la mesure de l'effervescence qui a accompagné le surgissement québécois ; la Nuit 1980 permet de saisir celle de l'évolution des mœurs et de la place des femmes dans la société ; la Nuit 1991 est inséparable des premiers effets de la mondialisation sur le genre poétique, de plus en plus diversifié et ouvert sur le monde. Enfin, la Nuit 2010 semble signaler un retour des pratiques de l'oralité et des spécificités québécoises de la langue en même temps que la réaffirmation de valeurs locales dans un contexte désormais résolument mondialisé.

De même, les récentes évolutions de la poésie québécoise traduisent les changements profonds que la société a connus durant près d'un demi-siècle. Le thème du pays ou de l'indépendance a progressivement mué, en parallèle avec les grands événements qui scandent l'histoire du Québec : la rupture avec des pratiques traditionnelles rurales et conservatrices, la naissance d'une culture proprement « québécoise », l'émancipation de la Province au sein de la fédération canadienne, l'échec des référendums de 1980 et 1995, l'émergence d'une culture urbaine et cosmopolite, l'entrée du Québec dans la mondialisation, sa récente confrontation avec les cultures migrantes et la reconnaissance des cultures autochtones. Reste un point d'ancrage à travers tant de bouleversements culturels et idéologiques : la poésie continue de s'affirmer comme le lieu d'une contestation, d'une affirmation identitaire et de l'expression de valeurs culturelles. La poésie est tout à la fois manifestation et manifeste de la vitalité de la culture québécoise.

Au regard de ces diverses éditions successives de la Nuit, il apparaît que la poésie continue d'incarner des préoccupations d'ordre politique. La contestation a cependant largement évolué, s'éloignant progressivement des revendications de type postcolonial (voire péri-colonial pour reprendre une expression de Lise Gauvin) ou indépendantiste. Mais bien

que soumise à une forte évolution, la notion d'identité est demeurée au cœur des projets et des pratiques d'écriture et motive la mise en place d'événements réguliers qui réaffirment son caractère nécessaire.

Au Québec, le lien entre le politique et le poétique est plus évident et spontané que dans la majeure partie des cultures du monde et plus encore au sein de l'espace francophone. La forte teneur engagée et indépendantiste de la première édition de la Nuit, la vague d'arrestations qui l'a suivie, la présence des policiers en civil lors de cette même édition, le discours prononcé par le Premier Ministre du Québec en ouverture de l'édition de 1980 et la pratique des lectures de poésie lors de grands événements d'ampleur nationale ou de commémorations (la célébration des 400 ans de la ville de Québec sur les plaines d'Abraham en 2008³⁸⁵, « Le moulin à paroles³⁸⁶ », ...) confirment le lien très étroit qui existe entre culture littéraire et culture nationale. Autrement dit, le Québec continue d'exprimer sa spécificité et à revendiquer son autonomie par le vecteur de la création poétique au sens large du terme, comme si la preuve de l'existence nationale était à trouver dans l'évidence de la littérature. En un sens, la poésie au Québec a un effet semblable à celui de la langue pour Herder à la fin du XVIII^e siècle : « Chaque peuple est un peuple et a sa culture nationale comme sa langue.³⁸⁷ » Mais plus que l'existence de la langue et de la littérature qu'elle permet de produire, ce qui retient l'attention dans le cas québécois c'est avant tout le rapport que la société entretient avec sa littérature : une relation véritablement intime, vivante et vécue parce que pratiquée simplement et directement bien au-delà des cadres institutionnels et académiques.

À l'heure où nous écrivons ces lignes, le Québec sort tout juste du vaste mouvement de la contestation dite du « printemps érable » dont l'issue a coïncidé avec le retour au pouvoir au Parti Québécois lors des élections générales de septembre 2012. Au cœur de ce mouvement, la nécessité d'affirmer le droit à sa spécificité et à un accès large à la formation et à la culture s'est à nouveau vivement fait ressentir³⁸⁸. Dans ces conditions, il n'est nullement surprenant de constater que, comme à toutes les étapes de son histoire récente, la poésie et la pratique des lectures qui l'accompagnent sont revenues au premier plan comme en

³⁸⁵ <http://www.ville.quebec.qc.ca/apropos/portrait/400e/index.aspx>

³⁸⁶ Brigitte Haentjens, Sébastien Ricard, Biz, Pierre-Laval Pineault et Yannick Saint-Germain présentent : *Sous haute surveillance, le Moulin à paroles* avec des textes de Gilles Pellerin et d'une centaine d'auteurs des origines du Québec à aujourd'hui, Québec : l'instant même, 2010.

³⁸⁷ Cité par Benedict Anderson, *L'imaginaire national : Réflexions sur l'origine de l'essor du nationalisme*, op. cit., p. 77.

³⁸⁸ Il est significatif de relever que la liaison proprement politique et sociale entre le relèvement massif et brutal des droits d'inscription universitaires décidé en février 2012 par le gouvernement libéral du Premier Ministre Jean Charest posait la question de l'accès à la culture et celle de son utilité sociale.

témoigne l'événement « Nous ? » organisé le samedi 7 avril 2012 au Monument National à Montréal³⁸⁹. Pendant 12 heures, des artistes, poètes, personnalités politiques et scientifiques ont, selon les termes de Radio Canada, participé à une réflexion collective sur l'avenir du pays et de la démocratie, attestant ainsi de l'importance de la parole et de l'événement dans la culture québécoise. Au cœur de cet événement, la lecture de textes :

Plus de 70 personnes issues des milieux universitaire, artistique, scientifique, politique ou autres ont pris la parole au cours de l'événement. Pendant 12 heures, ils ont récité des textes écrits par eux pour l'occasion³⁹⁰.

Ainsi la présence de la poésie lors de ce qu'il est convenu d'appeler un « rendez-vous citoyen », atteste une fois encore cette parenté que la pratique de la lecture publique entretient avec le fait politique. Les poèmes, largement majoritaires parmi les lectures et interventions réalisées lors de cet événement, sont par ailleurs consultables sur le site de partage de vidéo « Youtube ». Est ainsi réaffirmée l'adéquation qui prévaut au Québec entre culture littéraire et culture citoyenne alors que les moyens de diffusion mécaniques d'internet assurent la permanence de l'accès à ce qui fut parole vécue et partagée dans l'instant.

En France, la pratique de la poésie, plus cantonnée à des milieux de connaisseurs ou à des institutions spécifiques, est loin de connaître une richesse et une force comparables, et sa pratique comme sa diffusion ne renvoient évidemment pas aux mêmes enjeux qu'au Québec. Dans un pays où s'exprimer en français continue à relever d'une dimension engagée et constitue toujours un moyen de lutter pour l'affirmation de sa spécificité, la poésie s'affirme comme un acte public et ne peut en aucune façon considérée être comme un exercice anodin ou gratuit. L'extraordinaire vitalité du genre et de ses pratiques au Québec constitue donc la preuve vivante de la place prépondérante qu'il continue d'occuper dans la vie de ce pays.

³⁸⁹ « Nous ? » fut qualifié par ses organisateurs d'« événement unique de prise de parole, de réflexion sur l'état du Québec, sa démocratie »,

<http://montreal157.blogspot.fr/2012/03/evenement-citoyen-un-evenement-unique.html>

³⁹⁰ <http://www.radio-canada.ca/nouvelles/societe/2012/04/07/001-nous-happening-democratie.shtml>

BIBLIOGRAPHIE

I. LANGUE, SOCIÉTÉ ET CULTURE LITTÉRAIRE DU QUÉBEC

- ANDRÈS Bernard (dir.), *La conquête des lettres au Québec (1759-1799)*, Québec : Presses de l'Université Laval, 740 p.
- BARBAUD Philippe, *Le choc des patois en Nouvelle-France. Essai sur l'histoire de la francisation au Canada*, Montréal : Presses de l'université du Québec, 1984, 204 p.
- BARBEAU Marius, *Quebec, where ancient France lingers*, Toronto, Macmillan of Canada, 1936, 173 p. *Québec, où survit l'ancienne France*, Québec, Librairie Garneau Limitée, 1937, 175 p.
- BARBEAU Victor, *Le ramage de mon pays : le français tel qu'on le parle au Canada*, Montréal, B. Valiquette, 1939, 225 p.
- BERNABÉ Jean, CHAMOISEAU Patrick, CONFIANT Raphaël, *Éloge de la créolité* [1983], Paris : Gallimard, 1993, 127 p.
- BERTRAND Olivier et SCHAFFNER Isabelle (dir.), *Variétés, variations et formes du français*, Palaiseau : Les Editions de l'école polytechnique, 2011, 466 p.
- BIRON Michel, DUMONT François, NARBOUT-LAFARGE Élisabeth avec la collab. de Martine-Emmanuelle Lapointe, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal : Boréal, 2007, 689 p.
- BIRON Michel, DUMONT François, NARDOU LAFARGE Élisabeth, *Histoire de la littérature québécoise*. Montréal : Boréal, 2010, 684 p.
- BOUGAÏEF André et LEGARE Clément. *L'empire du sacre*. Québec : Presses de l'université du Québec, 1984, 276 p.
- BOUGAINVILLE Louis Antoine de, dans Roland Lamontagne (dir.), *Écrits sur le Canada : Mémoire-journal-lettres* (préface de Etienne Taillemite), Québec : Le Pélican, 1993, 455 p.
- BOUVIER Luc et ROY Max, *La littérature québécoise du XX^e siècle*, Montréal : Guérin, 1996, 495 p.
- CAMBRON Micheline (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal : BNQ, 2005, 413 p.
- CARRIER Maurice, VACHON Monique, *Chansons politiques du Québec*, Montréal : Léméac, 1977-1979, 2 vol.
- CASGRAIN Henri-Raymond, « Le mouvement littéraire en Canada », *Le Foyer canadien*, t. IV, 1866, p. 90-91.
- CÉSAIRE Aimé, *Discours sur le colonialisme* suivi de *Discours sur la négritude*, Paris : Présence africaine, 2004, 92 p.
- CHAREST Gilles, *Le livre des sacres et blasphèmes québécois*, Montréal : L'aurore, 1974, 126 p.
- CHASSAY Jean-François (dir.), *Anthologie de l'essai au Québec depuis la Révolution tranquille*, Montréal : Boréal, 2003, 271 p.
- CHAURAUD Jacques (dir.), *Français de France et Français du Canada*. Lyon : Centre d'études linguistiques Jacques Goudet, 1995, 314 p.
- CORBETT Noël (dir.), *Langue et identité : le français et les francophones d'Amérique du nord*, Québec : Presses de l'Université Laval, 1990, 398 p.
- CREMAZIE Octave, Lettre à l'Abbé Casgrain du 29 janvier 1867.
- CRÉMAZIE Octave, *Poèmes et proses*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 2006, 216 p.

- DESBIENS Jean-Paul, *Les Insolences du frère Untel*, Montréal : Les Editions de l'homme, 1960, 158 p.
- DESRUISSEAU Pierre, *Dictionnaire des expressions québécoises*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 2003 ; nouv. éd., 2006, 478 p.
- DION Léon, *La révolution déroutée 1960-1976*, Montréal : Boréal, 1998, 324 p.
- DIONNE René, *La littérature régionale aux confins de l'histoire et de la géographie*, Ottawa : Prise de parole, 1993, 89 p.
- DIONNE René, *Le Québécois et sa littérature*, Paris et Québec : Naaman et Agence de coopération culturelle et technique, 1984, 462 p.
- DOR Georges, *Anna brailé ène shot (Elle a beaucoup pleuré). Essai sur la langue parlée au Québec*, Outremont : Lanctôt, 1996, 192 p.
- DOR Georges, *Chu ben comme chu*, Outremont : Lanctôt, 2001, 152 p.
- DOR Georges, *Ta mé tu là ? Un « autre » essai sur le langage parlé des québécois*, Outremont : Lanctôt, 1997, 203 p.
- DRAGNAT Mathilde, *Michel Tremblay. Le « joual » dans Les Belles-sœurs*, Paris : L'Harmattan, 2006, 221 p.
- DUMONT François, *Usages de la poésie, le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy : Presses de l'Université Laval, 1993, 248 p.
- DURAND Marc, *Histoire du Québec*, Paris : Imago, 2002, nouv. édition, 2011, 240 p.
- DURHAM Lord, *Report on the Affairs of British North America from the Earl of Durham, Hers Majesty High Commissioner, etc., etc.*, trad. fr., Montréal : « L'Ami du Peuple », 1839, 205 p. <http://eco.canadiana.ca/view/oocihm.32373/2?r=0&s=1>
- EMONT Bernard (dir.), *Lettres d'Outre-océan ou le Canada ancien au miroir de sa correspondance*, Paris : Le Bretteur, 2009, 200 p.
- ERMAN Michel, *Littérature canadienne-française et québécoise*, Laval : Beauchemin, 1992, 570 p.
- ERNEST Martin, *Le français des canadiens est-il un patois ? Zigzags autour de nos communs parlés*, Québec : Action catholique, 1934, 143 p.
- FOREST Constance et BOUDREAU Denise, *Dictionnaire des anglicismes : Le Colpron*. Laval : Beauchemin, 1999, 381 p.
- FOREST Jean, *Anatomie du québécois*, Montréal : Triptyque, 1996, 342 p.
- FOURNIER Louis, *F.L.Q. Histoire d'un mouvement clandestin*, Montréal : Québec-Amérique, 1982, 509 p.
- FRAISSE Paul, « Louis Antoine de Bougainville (1729-1811) : Lettres d'un iroquois à sa chère mère », dans Bernard Emont, (dir.), *Lettres d'Outre-océan ou le Canada ancien au miroir de sa correspondance*, Paris : Le Bretteur, 2009, p 147 à 158.
- FRAISSE Paul, *Oralité et pratiques littéraires au Québec. Des origines aux formes contemporaines : spécificité d'un engagement littéraire et linguistique*, Mémoire de Master de recherche, sous la direction de Violaine Houdart-Merot, Université de Cergy-Pontoise, 2008, 200 p. + un CR-Rom.
- GAGNON François-Marc, *Refus Global, projections libérantes*, Montréal : Parti pris, 1977, 153 p.
- GAUTHIER Pierre et LAVOIE Thomas. *Français de France et français du Canada*. Lyon : Centre d'études linguistiques Jacques Goudet, 1995, 439 p.
- GAUVIN Lise (dir.), *Les langues du roman*, Montréal : Presses de l'université de Montréal, 1999, 173 p.
- GAUVIN Lise et MIRON Gaston, *Écrivains contemporains du Québec depuis 1950*, Paris : Seghers, 1989, 580 p.
- GAUVIN Lise, « *Partis pris* » littéraire, Montréal : Presses de l'université de Montréal, 1975, 217 p.

- GAUVIN Lise, *Écrire pour qui, L'écrivain francophone et ses publics*, Paris : Karthala, 2007, 174 p.
- GAUVIN Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris : Seuil, coll. « Points essais », 2004, 345 p.
- GAUVIN Lise, *Langagement, L'écrivain et la langue au Québec*, Montréal : Boréal, 2000, 254 p.
- GENDRON Jean-Denis, *D'où vient l'accent des québécois Et celui des parisiens?*, Québec : PUL, 2007, 287 p.
- GERVAIS André (dir.), *Emblématiques de l'« époque du joul » : Jacques Renaud, Gérald Godin, Michel Tremblay, Yvon Deschamps*, Outremont : Lanctôt, 2000, 194 p.
- GILBERT Anne, BOCK Michel, THERIAULT Joseph-Yvon (dir.), *Entre lieux et mémoire, L'inscription de la francophonie canadienne dans la durée*, Ottawa : Presses de l'Université d'Ottawa, 2009, 367 p.
- Disponible en ligne : www.entrepotnumerique.com/o/113/p/4857/excerpt
- GRANSAC Ariane, *Les femmes dans les luttes sociales en Bolivie*, « Matériau pour l'Histoire de notre temps (revue 1985, Vol 1, n°1).
- GROULX Lionel, *Lendemain de conquête*, Montréal : Bibliothèque de l'Action française, 1920, 235 p.
- HOBBSAWM Eric et RANGER Terence (ed.), *The Invention of Tradition*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983. *L'invention de la tradition*, trad. par Christine Vivier, Paris : éd. Amsterdam, 2006, 381 p.
- HUCHON Murielle, *Le français au temps de Jacques Cartier* ; nouv. édition augmentée du fac-similé intégral du Brief Récit (1545) de Jacques Cartier, Université du Québec à Rimouski
- IONESCO Eugène, *Théâtre complet*, Paris : Gallimard, coll. « La Pléiade », 1990, 2096 p.
- JOUBERT Lucie (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Montréal : Nota bene, 2000, 288 p.
- LAFOREST Marty, *États d'âme, états de langue, Essais sur le français parlé au Québec*, Montréal : Nuit Blanche éditeur, 1997, 144 p.
- LALONDE Michèle, *Défense et illustration de la langue québécoise*, préface de Jean-Pierre Faye, Paris : Seghers/Laffont, 1979, 239 p.
- LAROSE Karim, *La langue de papier. Spéculations linguistiques au Québec (1957-1977)*, Montréal : Presses Universitaires de Montréal, 2004, 451 p.
- LE BRIS Michel et ROUAUD Jean (dir.), *Pour une littérature monde en français*, Paris : Gallimard, 2007, 342 p.
- LEBLANC Léopold, MARCOTTE Gilles (dir.), *Écrits de la Nouvelle-France : 1534-1760*, Montréal : La Presse, 1978, 311 p.
- LEMIRE Maurice, *Le mouvement régionaliste dans la littérature québécoise (1920-1940)*, Montréal : Nota bene, 2007, 305 p.
- LESAGE Marc et TARDIF Francine (dir.), *Trente ans de Révolution tranquille : entre le je et le nous : itinéraires et mouvements : Actes du Colloque « Elle aura bientôt trente ans la Révolution tranquille »*, Montréal : Bellarmin, 1989, 223 p.
- LEVER Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, nouv. éd. augm. et mise à jour, Montréal : Boréal, 1995, 635 p.
- MAILHOT Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal : Typo, 2003, 450 p.
- MARCEL Jean, *Le joul de Troie*, Montréal : Éditions du jour, 1973, 236 p.
- MARTEL Pierre et CAJALE-LAGANIERE Hélène, « Oui au français standard » in *Interface*, vol. 16, n° 5, (septembre-octobre) : Montréal, 1995 p.14-24.
http://www.usherbrooke.ca/catifq/recherche/Numerisation/Interface_1995.pdf
- MATIVAT Daniel, *Le métier d'écrivain au Québec (1840-1900) Pionniers, nègres ou épiciers des lettres*, Montréal : Triptyque, 1996, 509 p.

- MAUGEY Axel, *De la francophonie québécoise à la francophonie internationale*, Montréal : Humanitas, 2001, 177 p.
- MAUGEY Axel, *Poésie et société au Québec (1937-1970)*, préface de Jean Cassou, Québec : Presses de l'Université Laval, 1972 ; nouv. éd. : *Poésie et société au Québec. La poésie moderne québécoise (1970-1989)*, Montréal : Humanitas- nouvelle optique, 1989, 280 p.
- MIRON Gaston et GAUVIN Lise (dir.), *Écrivains contemporains du Québec : Anthologie*, Montréal : Hexagone/Typo, 1999, 595 p.
- MIRON Gaston, *L'Homme Rapaillé*, Montréal : Typo, 1998, 260 p.
- MONIÈRES Denis, *André Laurendeau et le destin d'un peuple*, Montréal : Québec/Amérique, 1983, 347 p.
- MOUGEON Raymond et BENIAK Edouard, *Les origines du français québécois*, Sainte Foy : Presses de l'Université Laval, 1994, 334 p.
- MYRAND Ernest, *Noëls anciens de la nouvelle France*, Québec : Laflamme et Proulx, 1907, 323 p.
- PLEAU Jean Christian, *La révolution québécoise, Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal : Fides, 2002, 271 p.
- PLOURDE Michel (dir.) avec la collaboration de Hélène Duval et de Pierre Georgeault , *Le français au Québec, 400 ans d'histoire et de vie*, Québec : Fidès, 2000, 679 p.
- PORTELANCE Christine, « Entre le joul de force et le joul de fierté : le joul de combat » dans André Gervais (dir.), *Emblématiques de l'« époque du joul »*, Jacques Renaud, Gérald Godin, Yvon Deschamps, Outremont : Lanctôt, 2000, p. 11-25.
- ROBERT Guy, *Littérature du Québec - tome I : témoignages de 17 poètes*, Montréal : Librairie Déom, 1964, 333 p.
- SIMARD Francis, *Pour en finir avec Octobre*, préface de Pierre Falardeau, Montréal : Comeau & Nadeau ; Marseille : Agone, 2000, 251 p.
- STEFANESCU Alexandre, *René Lévesque : mythes et réalités*, Montréal : VLB Éditeur, 2008, 249 p.
- TETU DE LABSADE Françoise, *Le Québec, un pays une culture*, Montréal : Boréal, 2001 ; 2^e éd., revue et augm., 2005, 575 p.
- TOCQUEVILLE *Tocqueville au Bas-Canada. Écrits datant de 1831 à 1859*, datant de son voyage en Amérique et après son retour en Europe, présentation de Jacques Vallée, Montréal : Les Éditions du Jour, 1973, coll. « Bibliothèque québécoise », 185 p.
http://classiques.uqac.ca/classiques/De_tocqueville_alexis/au_bas_canada/au_bas_canada.html
- TREMBLAY Marc-Abélard, *L'identité québécoise en péril*, Sainte-Foy: Les Éditions Saint-Yves, 1983, 287 p.
- VALLIERES Pierre, *Nègres blancs d'Amérique. Essai*, Montréal : Parti pris, 1968 ; nouv. éd. : Montréal : Typo, 1994, 472 p.
- VINCENT Diane, *Pressions et impressions sur les sacres au Québec*, Québec : Office de la langue française, 1982, 143 p.
- WATIER Maurice, *La ronde des idées et des mots nouveaux : canayens, québécois, français*, Saint- Hippolyte : Franqué, 1989, 121 p.

II. THÉORIE LITTÉRAIRE ET LITTÉRATURE GÉNÉRALE

• Ouvrages théoriques généraux

- ANDERSON Benedict, *Imagined communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*, [Londres, 1983], *L'imaginaire national: Réflexions sur l'origine et l'essor du nationalisme*, trad. par Pierre-Emmanuel DAUZAT, Paris : La Découverte, 1996 ; nouv. éd., coll. « La Découverte poche », 2002.
- BENIAMINO Michel et GAUVIN Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Concepts de base*, Limoges : PUL, 2005, 210 p.
- BERTRAND Jean-Pierre et GAUVIN Lise (dir.), *Littératures mineures en langue majeure : Québec / Wallonie-Bruxelles* : [colloque de Liège, 9-11 octobre 2001], Bruxelles : PIE, 2003, 318 p.
- BOUVER Luc et ROY Max, *La littérature québécoise du XX^e siècle*, Montréal : Guérin, 499 p.
- CASANOVA Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris : Le Seuil, 2008, 505 p.
- DELBART Anne-Rosine, *Les exilés du langage. Un siècle d'écrivains français venus d'ailleurs (1919-2000)*, Limoges : Pulim, 2005, 262 p.
- DEMERS Jeanne et Mc MURRAY Lyne, *L'enjeu du manifeste, le manifeste en jeu*, Longueuil : Le préambule, 1986, 157 p.
- DUMONT François, *La Poésie québécoise*, Montréal : Boréal, 1999, 127 p.
- GAUVIN Axel, *Du créole opprimé au créole libéré, défense de la langue réunionnaise*, Paris : L'Harmattan, 1977, 117 p.
- GAUVIN Lise, *Écrire pour qui ? L'écrivain francophone et ses publics*, Paris : Karthala, 2007, 174 p.
- GAUVIN Lise, *L'écrivain francophone à la croisée des langues. Entretiens*, Paris : Karthala, 1997, 182 p.
- GAUVIN Lise, *La Fabrique de la langue. De François Rabelais à Réjean Ducharme*, Paris : Seuil, coll. « Points essais », 2004, 345 p.
- GAUVIN Lise, *Langagement, l'écrivain et la langue au Québec*, Montréal : Boréal, 2000, 254 p.
- GAUVIN Lise (dir.), *Les métropoles culturelles dans l'espace francophone*, Montréal : Hurtubise, 2011, 172 p.
- HOUDART-MEROT Violaine (dir.), *Écritures babéliennes*, Bern : Peter Lang, 2006, xv-202 p.
- JOUBERT Lucie (dir.), *Trajectoires au féminin dans la littérature québécoise (1960-1990)*, Montréal : Nota bene, 2000.
- LEROUX Georges et OUELLET Pierre (dir.), *L'engagement de la parole. Politique du poème*, Montréal : VLB éditeur, 2005, 326 p.
- MAILHOT Laurent, *La littérature québécoise depuis ses origines*, Montréal : Typo, 2003, 450 p.
- MARCOTTE Gilles, *Une littérature qui se fait - Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Montréal : Éditions HMH, 1968, 1962, 307 p.
- MAUGUEY Axel, *La poésie moderne québécoise*, préface de Jean Cassou, Montréal : Humanitas-nouvelle optique, 1989, 280 p.
- MIRON Gaston et GAUVIN Lise (dir.), *Écrivains contemporains du Québec : Anthologie*, Montréal : L'Hexagone/Typo, 1999, 595 p.
- PARÉ François, *Les littératures de l'exiguïté*, Montréal : BCF, 1992, 226 p.
- PLEAU Jean Christian, *La révolution québécoise, Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal : Fides, 2002, 271 p.

RIEGEL Martin, PELLAT Jean-Christophe, RIOUL René, *Grammaire méthodique du français*, Paris : PUF, 1994, 1107 p.

• **Oralité et littérature**

BELMONT Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris : Gallimard, 1999, 250 p.

BENIAMINO Michel et GAUVIN Lise (dir.), *Vocabulaire des études francophones. Les concepts de base*, Limoges : Presses universitaires de Limoges, coll. « Francophonies », 2005, 210 p.

BOSSEUR Jean-Yves. « De la poésie sonore à la musique », *Musique et littérature*, 1996-1997.

BRICOUT Bernadette, *La clé des contes*, Paris : Seuil, 2005, 297 p.

CALAME-GRIAULE Geneviève (dir.), *Le renouveau du conte. The revival of storytelling*, Paris : CNRS Éditions, 1999, 449 p.

CASTAREDE Marie-France, *La voix et ses sortilèges*, Paris : Les Belles Lettres, 1987 ; 2^e édition revue et corrigée 1989, 280 p.

CERTEAU Michel de, *La prise de parole, pour une nouvelle culture*, Paris : Desclée De Brouwer, 1968, 167 p. ; nouv. éd. *La prise de parole et autres écrits politiques*, Paris : Seuil, coll. « Points », 1994, 216 p.

DECOURT Nadine et MARTIN Jean-Baptiste (dir.), *Littérature orale, paroles vivantes et mouvantes*. Lyon : PUL, 2003, 306 p.

DUBÉ Jean-Sébastien (dir.), *L'art du conte en dix leçons*, Montréal : Planète rebelle, 2010, 262 p.

GENDRON Gaston, *Les grandes légendes québécoises*, Montréal: Caractère, 2006, 140 p.

GOODY Jack, *Entre l'oralité et l'écriture [The Interface between the written and the oral*, Cambridge : 1987], Paris : Presses universitaires de France, 1993, 323 p.

LILTI Anne-Marie, *Écriture poétique, langue maternelle et langue étrangère. Contribution à une histoire polyglossique de la poésie française*, Paris : L'Harmattan, 2005, 285 p.

N'GORAN David Koffi, *Le champ littéraire africain. Essai pour une théorie*, préface de Bernard Mouralis, Paris : L'Harmattan, coll. « Critiques littéraires », 2009, 292 p.

ROY Bruno, *Et cette Amérique chante en québécois*, Montréal : Léméac, 1978, 294 p.

ÜBERSFELD Anne, *Lire le théâtre*, Paris : Éditions sociales, 1977 ; nouv. éd. revue, Paris : Belin, 1996, 237 p.

ZUMTHOR Paul, *Introduction à la poésie orale*, Paris : Seuil, 1983, 307 p.

• **Romans et nouvelles**

AQUIN Hubert, *Prochain épisode*, Ottawa: Cercle du livre de France, 1965, 174 p.

BEAUCHEMIN Yves, *L'Entourloupé*, Paris : Jacques Picollec / Éditions du Rocher, 1995, 270 p.

BEAUCHEMIN Yves, *L'Enfirouapé*, Montréal : La Presse, 1974, 257 p. ; nouv. édit., Stanké, 1998, 272 p.

BEAULIEU Victor-Lévy, *Don Quichotte de la Démanche*, Montréal : L'Aurore, 1974, 277 p.

GODBOUT Jacques, *D'Amour, P.Q.*, Montréal/Paris : Hurtubise/ Seuil, 1972, 156 p.

JASMIN Claude, *Pleure pas, Germaine*, Montréal : Parti Pris, 1965, 167 p.

LANGÉVIN André, *Poussière sur la ville*, Montréal : P. Tisseyre, 1953, 209 p.

MACLENANN Hugh, *Two Solitudes*, Toronto : Macmillan of Canada, 1945, 413 p.

MAJOR André, *La Chair de poule*, Montréal : Parti Pris, 1965, 185 p. ; nouv. éd. 1973, 133 p.

- POULIN Jacques, *Volkswagen blues*, Montréal : Léméac, 1998, 323 p.
- RENAUD Jacques, *Le Cassé, suivi du journal du cassé et autres nouvelles*, Montréal : Parti Pris, 1964, 72 p; 2^e édition, 1977 ; 3^e édition 1978, 198 p.
- ROY Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Montréal : Beauchemin, 1947, 532 p.
- ROY Gabrielle, *Bonheur d'occasion*, Paris : Flammarion, 1945, 532 p.

- **Essais et manifestes**

- AQUIN Hubert, « La fatigue culturelle du Canada français » *Liberté*, Volume 4, numéro 23, mai 1962, p. 299-325.
- BORDUAS Paul-Emile, *Refus global*, Montréal : A. Brochu, 1972, 112 p.
- COLLECTIF, *J'aurais voté oui mais j'étais trop petit*, Montréal : Éditions Editas, 2011, 136 p.
- ELIOTT-TRUDEAU Pierre, « La nouvelle trahison des clercs ». *Cité libre*, Volume 46 (avril 1962). p. 3-16, dans Pierre Elliott-Trudeau. *Le fédéralisme et la société canadienne-française*. Montréal : HMH, 1978, p. 159-190, 227 p.
- ELIOTT-TRUDEAU Pierre, « La nouvelle trahison des clercs » dans Yvan Lamonde et Gérard Pelletier (dir.), *Cité libre. Une anthologie*. Montréal : Les internationales Alain Stanké, 1991, 415 p.
- LALONDE Michèle, *Cause commune. Manifeste pour une internationale des petites cultures* [en collab. avec Denis Monière], Montréal, L'Hexagone, 1981, 41 p.
- LALONDE Michèle, *Défense et illustration de la langue québécoise*, préface de Jean-Pierre Faye, Paris : Seghers-Laffont, 1979, 239 p.
- VALLIERES Pierre, *Nègres blancs d'Amérique*, Montréal : Parti pris, 1968, rééd. Montréal : Typo, 1994, 472 p.

III. ORALITÉ ET GENRES LITTÉRAIRES DE LA PAROLE

- **Conte**

- BEAUGRAND Honoré, *La Chasse-galerie, Légendes canadiennes*, Illustrations d'Henri-Julien, Montréal : [s.é.], 1900, 123 p ; nouv. édit. Montréal : Bibliothèque québécoise, 1991, 99 p.
- FERRON Jacques, *L'Amélanchier*, Montréal : Editions du Jour, 1970, 163 p.
- PELLERIN Fred, *Bois du thé fort, tu vas pisser drette*, Montréal : Sarrazine Éditions, 2005, 140 p.
- PELLERIN Fred, *Comme une odeur de muscles*, Montréal : Planète rebelle, 2005, 150 p. + version DVD du même spectacle.
- PELLERIN Fred, *Dans mon village il y a belle Lurette...*, Montréal : Planète rebelle, 2001, 140 p.
- PELLERIN Fred, *Il faut prendre le taureau par les contes*, Montréal : Planète rebelle, 2003, 134 p.
- PELLERIN Fred, *L'arracheuse de temps*, Montréal : Sarrazine Éditions, 2009, 149 p.

- **Théâtre**

- GODIN Jean Cléo et MAILHOT Laurent, *Théâtre québécois II*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 1988, 359 p.

- GREFFARD Madeleine et SABOURIN Jean-Guy, *Le Théâtre québécois*, Montréal : Boréal, 1997, 120 p.
- RONFARD Jean-Pierre, *Vie et mort du roi boiteux*, t. 1, Montréal : Léméac, 1981, 205 p.
- TREMBLAY Michel, *Les Belles-Sœurs*, Ottawa : Leméac, 1970 ; rééd. Montréal : Léméac, 2005, 151 p.

• Chanson et musique

- BROCHON Pierre, *La chanson française, [2], Le pamphlet du pauvre : du socialisme utopique à la Révolution de 1848*, Paris : Éditions sociales, 1957, coll. « Les classiques du peuple », 208 p.
- CHAMBERLAND Robert et GAULIN André avec la collab. de Claude Légaré, Pierre G. Mailhot et Richard Plamondon, *La chanson québécoise de la Bolduc à aujourd'hui : anthologie*, Québec : Nuit Blanche, 1994, 594 p.
- HAWKINS Peter, *Chanson : The french Singer-songwriter from Bruant to the present day*, Aldershot : Ashgate, 2000, XI-234 p.
- HIRSCHI Stéphane (dir.), avec la collab. de Élisabeth Pillet et de Alain Vaillant, *L'art de la parole vive, Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes : Presses universitaires de Valenciennes, 2006, 328 p.
- LAPASSADE Georges et ROUSSELOT Philippe, *Le rap ou la fureur de dire*, Paris : Loris Talmart, 1998, 142 p.
- MALFETTES Stéphane, *Les mots distordus, ce que les musiques actuelles font de la littérature*, Paris : Irma, 2000, 116 p.
- LAMY Jonathan (dir.), [Best Of] 30 ans de publications étudiantes à l'UQÀM, 1973-2013, Montréal : UQÀM, 2006, 186 p.
- TREMBLAY Danièle, *Le développement historique et le fonctionnement de l'industrie de la chanson québécoise*, <http://www.chansonduquebec.com/>
- VICHERAT Mathias, *Pour une analyse textuelle du RAP français*, Paris : L'Harmattan, 2001, 141 p.
- VINCENOT Matthias, BRUNEL Pierre (dir.), *Chanson et poésie, un cousinage compliqué*, Université de Paris IV, 2011.
- FERNANDO S. H. Jr, *The new beats : Exploring the music, culture and attitudes of hip-hop*, traduction de Arnaud Réveillon et Jean-Philippe Henquel, Nîmes-Paris : Eclat/ Kargo, 2008, 380 p.

IV. POÉSIE

• Œuvres et recueils poétiques

- APOLLINAIRE Guillaume, *Alcools*, Paris : Gallimard, 1920, 190 p.
- ARAGON Louis, « Il n'y a pas d'amour heureux », *La Diane française*, Paris : Seghers, 1946, 90 p.
- CÉSAIRE Aimé, *Cahiers d'un retour au pays natal*, Paris : Présence africaine, 1956, 93 p.
- COTNAM Jacques (dir.), *Poètes du Québec*, Montréal : Fides, 1961 ; nouv. éd., Montréal : Bibliothèque québécoise, 1992, 218 p.
- DESROCHERS Alfred, *À l'ombre de l'Orford*, Montréal : Fidès, 1948, 116 p.
- FORTIN Robbert, *L'Aube aux balles vertes, suivi de Avaler sa plus brûlante salive et de L'odeur d'aimer*, Montréal : L'Hexagone, 2000, 148 p.

- FORTIN Robbert, *Les Dés de chagrins*, Montréal : L'Hexagone, 2006, 124 p.
- FORTIN Robbert, *Nouveaux Poètes d'Amérique*, Montréal : Les Intouchables, coll. « Poètes de la brousse », 1998, 79 p. ; nouv. édit. à L'Hexagone, augmentée de « Canons », 2002, 157 p.
- LA TOUR DU PIN Patrice de, *La Quête de joie* suivi de *Petite somme de poésie*, Paris : Gallimard, 1967, 255 p.
- LAMOTTE Serge, *Les Baldwin*, Montréal : L'instant même, 2004, 122 p.
- LAMY Jonathan (dir.), [Best Of] *30 ans de publications étudiantes à l'UQÀM, 1973-2003*, Montréal : UQÀM, 2006.
- MIRON Gaston, *L'Homme Rapailé* : les poèmes, préface d'Édouard Glissant, édition définitive présentée par Marie Andrée Beudet [Paris : Gallimard, 1998, 202 p.] 2^e éd., version non définitive, Paris : Gallimard, coll. « Poésie », 1999, 204 p.
- MIRON Gaston, *L'Homme Rapailé*, Montréal : Typo, 1996, 260 p.
- MORRISON Jim, *Une prière américaine et autres écrits*, édition bilingue, trad. de Hervé Muller, Paris : UGE, 1978, 217 p.
- PÉTRARQUE (trad. Gérard Genot), *Dal Canzoniere. Le Chansonnier*, Paris : Aubier/ Flammarion, 1969, 319 p.
- RONCARD Pierre de, *Sonnets pour Hélène*, Genève : Droz, 1998, 231 p.
- SAINT-DENYS GARNEAU Hector, *Regards et jeux dans l'espace*, Montréal : Typo, 1999, 211 p.

• Études critiques

- BEAUDET Marie-Andrée et NEPVEU Pierre, *Gaston Miron. Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beudet et Pierre Nepveu, Montréal, L'Hexagone, 2004, 482 p.
- BERTRAND Jean-Pierre et HEBERT François (dir.)F, *L'universel Miron*, Montréal : Nota bene, 2007, 236 p.
- BLAIS Jacques, *Présence d'Alain Grandbois, avec quatorze poèmes parus de 1956 à 1969*, Québec, Presses de l'université Laval, 1974, 260 p.
- BROCHU André, « Poésie et militance », dans *Études françaises*, Vol. 35, n° 2-3, 1999, p. 67- 71, p. 67-68. (<http://id.erudit.org/iderudit/036141ar>)
- CHOPIN Henri, *Poésie sonore internationale*, Paris : J-M Place, 1979, 309 p.
- CLOUTIER Cécile, LORD Michel, SHEK ben-z (dir.), *Miron ou la marche à l'amour*, Montréal : L'Hexagone, 2002, 293 p.
- DUCASSE Isidore, *Œuvres complètes*, Paris : Guy Lévis Mano, 1938, 448 p.
- FILTEAU Claude, *L'espace poétique de Gaston Miron*, Limoges : PUL, 2005, 310 p.
- FILTEAU Claude, *L'homme rapailé, lectoguide* : Montréal, Têcarré, 1984, 128 p.
- FILTEAU Claude, NOGUEZ Dominique et GAUVIN Lise (dir.), *Gaston Miron, un poète dans la cité*, Montréal : *Études françaises*. 1999, 237 p.
- GASQUY-RESCH Yannick, *Gaston Miron le forcené magnifique*, Montréal : Hurtubise, 2003, 149 p.
- GASQUY-RESCH Yannick, *Gaston Miron, Tel un naufragé*, Croissy-Beaubourg : Éditions Aden, 2008, 301 p.
- HAEFFELY Claude et MIRON Gaston, *À bout portant : correspondance 1954-1965*, Montréal : Bibliothèque Québécoise, 2007, 246 p.
- HAENTJENS Brigitte, Sébastien RICARD, Biz, PINEAULT Pierre-Laval et SAINT-GERMAIN Yannick présentent : *Sous haute surveillance, le Moulin à paroles*. Avec des textes de Gilles

- Pellerin et d'une centaine d'auteurs des origines du Québec à aujourd'hui, Québec : L'instant même, « L'instant scène », 2010, 191 p.
- MAILHOT Laurent et NEPVEU Pierre, *La Poésie québécoise, des origines à nos jours*, Montréal : Les Presses de l'université du Québec, 1981, 641 p.
- MAILHOT, Laurent & NEPVEU, Pierre. *La Poésie québécoise : anthologie*, (1986) Montréal : Éditions de l'Hexagone, 1990, 642 p.
- MARCOTTE, Gilles, *Le Temps des poètes : description critique de la poésie actuelle au Canada français*, Montréal : HMH, 1969, 247 p.
- MAUGEY Axel, *La poésie moderne québécoise*, Montréal : Humanitas-nouvelle optique, 1989, 280 p.
- MAUGEY, Axel, « Les Poètes de la solitude », *Poésie et société au Québec. (1937-1970)*, préface de Jan Cassou, Québec : Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres canadiennes », 1972, XVI-290 p.
- MAUGUEY Axel, *Gaston Miron : une passion québécoise*, Québec : Humanitas, 1999, 127 p.
- MIRON Gaston (Ouvrage collectif), *Les adieux du Québec à Gaston Miron*, Montréal : Guérin, 1997, 220 p.
- MIRON Gaston, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beudet et Pierre Nepveu Montréal : L'hexagone, 2004, 482 p.
- MYERS David Gershom, *The Elephants Teach. Creative Writing since 1880*, Chicago and London: The University of Chicago Press, 1996, 224 p.
- NEPVEU Pierre, *Les mots à l'écoute, poésie et silence chez Fernand Ouellette, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe*, Montréal : Presses de l'université Laval, 1979, 293 p.
- NOGUEZ Dominique, « La poésie québécoise en gloire », *Vie des Arts*, n° 62, 1971, p. 50-53. <http://id.erudit.org/iderudit/58007ac>
- PÉRET Benjamin, *Le déshonneur des poètes*, février 1945, <http://tintinrevolution.free.fr/fr/Peret.html>
- ROYER Jean, *Poètes québécois, entretiens*, Montréal : Typo, 1991, 183 p.
- ROYER Jean, *Gaston Miron sur parole, un portrait et sept entretiens*, Montréal : Bibliothèque Québécoise, 2007, 123 p.
- ROYER Jean, *Introduction à la poésie québécoise*, Montréal : Bibliothèque Québécoise, 1989, nouv. édit. revue et augmentée 2000, 271 p.
- ROYER Jean, *Voyage en Mironie, une vie littéraire avec Gaston Miron*, Montréal : Fidès, 2004, 283 p.
- ROYER Jean, *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 1989, 270 p.
- THEVENIN Paule, *Antonin Artaud, ce désespéré qui vous parle*, Paris : Seuil, 1993, 283 p.
- VAN SCHENDEL Michel, HENAULT Gilles, BRAULT Jacques, LEMOINE Wilfrid, PREFONTAINE Yves, *La poésie et nous*, Montréal : L'Hexagone, 1958, 93 p.

V. ŒUVRES ÉTUDIÉES/ LES POÈTES DE LA NUIT DE LA POÉSIE

- AMYOT Geneviève, *Corps d'atelier*, Saint-Lambert : Le Noroît, 1990, 96 p.
- BACON Joséphine, *Bâtons à message – Tshissinuashitakana*, Montréal : Mémoire d'encrier, 2009, 143 p.
- BEAUCHAMP Marjolaine, *Aux plexus*, Montréal : L'Écrou, 2010, 115 p.

- BEAUREGARD D. Virginie, *Les heures se trompent de but*, Montréal : L'Écrou, 2010, 171 p.
- BENJAMIN Franz, *Dits d'errance*, Montréal : Mémoire d'encrier, 2004, 67 p.
- BENJAMIN Franz, *Vingt-quatre heures dans la vie d'une nuit*, Montréal : Mémoire d'encrier, 2010, 87 p.
- BESSETTE Carl, *Comme faux*, Montréal : L'Écrou, 2012, 85 p.
- BIELINSKI Yvan, *Les corps carillonnent*, Montréal : Le Noroît, 2005, 53 p.
- BROSSARD Nicole, *Le Centre blanc*, Montréal : L'Hexagone, 1978, 422 p.
- BROSSARD Nicole, *Au présent des veines*, Trois-Rivières : Écrits des Forges, 1999, 135 p.
- CHAMBERLAND Paul, *Demain les dieux naîtront*, Montréal : L'Hexagone, 1974, 284 p.
- CHAMBERLAND Paul, *L'afficheur hurle*, Montréal, Parti pris, 1964, 78 p.
- CHAMBERLAND Paul, *L'inavouable*, Montréal : Parti pris, coll. « Paroles », 1967, 118 p.
- CHAMBERLAND Paul, *Terre Québec suivi de l'Afficheur hurle, de L'Inavouable et Autres poèmes*, Montréal : Typo, 2003, 299 p.
- CHAMBERLAND Paul, *L'assaut contre les vivants, Géogrammes 2*, Montréal : L'Hexagone, 1994, 265 p.
- COTTON Shawn, *Jonquière LSD*, Montréal : L'Écrou, 2010, 81 p.
- D'ALFONSO Antonio, *L'Autre rivage*, Montréal : VLB éditeur, 1987, 122 p.
- DESBIENS Patrice, *L'Homme invisible / The Invisible Man* suivi de *Les Cascadeurs de l'amour*, nouvelle édition, Sudbury : Prise de Parole, 1997, 186 p.
- DESAUTELS Denise, *L'œil au ralenti*, Montréal : Le Noroît, 2007, 221 p.
- DES ROCHES Roger, *Autour de Françoise Sagan indélébile, Poèmes et proses 1969-1971*, Montréal : L'Aurore, 1975, 101 p.
- DOR Georges, *Je chante-pleure encore*, Montréal : Emmanuel, 1969, 63 p.
- DOR Georges, *Je chante-pleure*, Montréal : Atys, 1961, 50 p.
- DOR Georges, *La mémoire innocente*, Montréal : L'Aube, 1956, 60 p.
- DOR Georges, *Portes closes*, Montréal : L'Aube, 1959, 49 p.
- DOR Georges, *Si tu savais...*, Montréal : Les éditions de l'homme, 1977, 159 p.
- DORION Hélène, *Un visage appuyé contre le monde*, Montréal : Le Noroît/Le dé bleu, 1990, 105 p.
- DUGUAY Raoul, *Manifeste de l'Infonie, le ToutArtBel*, Montréal : Les éditions du jour, 118 p.
- ELICEIRY Rose, *Hommes et chiens confondus*, Montréal : L'Écrou, 2011, 73 p.
- FRANCOEUR Lucien, *Exit pour nomades*, Montréal : Les Écrits des Forges, 1991, 132 p.
- GAGNON Madeleine, *Autographie, I. Fictions*, Montréal : VLB éditeur, 1982, 240 p.
- GARNEAU Michel, *Poésies complètes, 1955-1987*. Montréal : Guérin Littérature/ L'âge d'homme, 1988, 768 p.
- GAUVREAU Claude, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal : Parti pris, 1977, 1498 p.
- GEOFFROY Louis, *Graffiti*, Montréal : L'Obscène Nyctalope, 1968, 42 p.
- GEOFFROY Louis, *Les nymphes cabrées*, Montréal : L'obscène Nyctalope, 1968, np., nouv. édition *Femme, objet...*, Montréal : Parti pris, coll. « Poésie », 1983, 92 p.
- GIGUÈRE Roland, *Chansons et poèmes*, Montréal : Ed. Vert blanc rouge et Ed Québécoises, coll. « Poésie », n° 4, 1973, 78 p.
- GIGUÈRE Roland, *L'âge de la parole*, Montréal : L'Hexagone, 1965, 170 p.
- GIGUÈRE Roland, *La Main au feu*, Montréal : Typo, 1987, 141 p.
- GODIN Gérald, *Ils ne demandaient qu'à brûler*, Montréal : L'Hexagone, 2001, 573 p.
- GODIN Gérald, *Les Cantouques*, Montréal : Parti pris, 1971, 52 p.
- GODIN Gérald, *Libertés surveillées*, Montréal : Parti pris, 1975, 50 p.

- GRANDBOIS Alain, *Les îles de la nuit ; Rivages de l'homme ; L'étoile pourpre*, Montréal : L'Hexagone, 1963, 246 p.
- HARVEY Pauline, *Ta dactylo va taper. Poèmes*, Montréal : Cul Q, 1978, np.
- HÉBERT Anne, *Œuvre poétique 1950-1990*, Montréal : Boréal, 1992, 166 p.
- JACOB Suzanne, *Poèmes 1, Gémellaires, Le chemin de Damas*, Montréal : le Biocreuxem, 1980, 70 p.
- LALONDE Michèle, *Petit testament*, Outremont : Les éditions du lion d'or, 1981, 25 p.
- LALONDE Michèle, *Speak White*, Montréal : L'Hexagone, « L'appel des mots », 1974, feuille en pochette.
- LANGVIN Gilbert, *PoéVie*. Montréal : Typo, 268 p.
- LAPOINTE Gatien, *Ode au Saint Laurent précédée de J'appartiens à la terre*, Montréal : Éditions du jour, 1969, 96 p.
- LAPOINTE Gatien, *Tard dans la nuit*, Montréal : Écrits des Forges, 1971, 55 p.
- LAPOINTE Paul-Marie, *Le vierge incendié*, Montréal : Typo, 1948, 171 p.
- LAPOINTE Paul-Marie, *Le réel absolu, poèmes 1948-1965*, Montréal : L'Hexagone, 1971, 270 p.
- LAROUCHE Jean-Sébastien, *Avant qu'le char de mon corps se mette à capoter (poèmes 1992-1999)*, Montréal : L'Écrou, 2009, 266 p.
- LATIF-GHATTAS Mona, *La triste beauté du monde, Poèmes 1981-1991*, Montréal, Le Noroît, 1993, 103 p.
- LEBLANC-POIRIER Daniel, *Gyrophares de danse parfaite*, Montréal : L'Écrou, 2010, 66 p.
- LEBLANC-POIRIER Daniel, *La lune n'aura pas de chandeliers*, Montréal : L'Hexagone, 2007, 54 p.
- LEBLANC-POIRIER Daniel, *Le naufrage des colibris*, Montréal : L'Écrou, 2013, 56 p.
- LEVESQUE Raymond, *Quand les hommes vivront d'amour... Chansons et poèmes*, Montréal : Typo, 1989, 381 p.
- MICONE Marco, *Speak What, suivi d'une analyse de Lise Gauvin*, Montréal : VLB, 2005, 30 p.
- MIRON Gaston, *Gaston Miron, un long chemin, Proses 1953-1996*, Montréal : L'hexagone, 2004, p 165.
- MIRON Gaston, *L'Homme rapaillé*, (édition de luxe), Montréal : L'Hexagone, 1994, 231 p.
- MIRON Gaston, *L'Homme rapaillé*, Montréal : Typo, 1996, 171 p.
- MIRON Gaston, *L'Homme rapaillé*, Paris : Gallimard, 1999, 202 p.
- MIRON Gaston, *Poèmes épars*, Montréal : L'Hexagone, 2003, 124 p.
- MIRON Gaston, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, Montréal : L'Hexagone, 2004, 477 p.
- MORENCY Pierre, *Au Nord constamment de l'amour*, Montréal : ARC, 1969, 133 p.
- PARADIS Suzanne, *Pour voir les plectrophanes naître*, Montréal : Garneau, 1970, 89 p.
- PÉLOQUIN Claude, *Dix doigts sur le rail*, Montréal : Léméac, 1993, 210 p.
- PÉLOQUIN Claude, *Manifeste infra suivi des Émissions parallèles*, Montréal : L'Hexagone, 1967, 74 p.
- PICHÉ Alphonse, *Néant fraternel*, Trois-Rivières : Écrits des Forges, 1991, 120 p.
- PILON Jean-Guy, *Comme eau retenue*, Montréal : L'Hexagone, 1968, 197 p.
- PILON Jean-Guy, *Recours au pays*, Montréal : L'Hexagone, 1961, 19 p.
- PLOURDE Danny, *Calme aurore (s'unir ailleurs du napalm plein l'œil)*, Montréal : L'Hexagone, 2007, 105 p.
- PLOURDE Danny, *Cellule esperanza (n'existe pas sans nous)*, Montréal : L'Hexagone, 2009, 144 p.
- PLOURDE Danny, *Vers quelque (sommés nombreux à être seuls)*, Montréal : L'Hexagone, 2004, 92 p.

- POZIER Bernard, *Entre cuir et peau*, Montréal : Typo, 2005, 265 p.
- PRÉFONTAINE Yves, *Parole tenue, poèmes (1954-1985)*, Montréal : L'Hexagone, 1990, 501 p.
- ROYER Jean, *Depuis l'amour, poème*, Montréal : L'Hexagone/La table rase, 1987, 63 p.
- SAINT-DENIS Janou, *Place aux poètes*, Montréal : Les Éditions du soudain, 1977, 108 p.
- TREMBLAY Jean-Philippe, *Carnavals divers*, Montréal : L'Écrou, 2011, 80 p.
- UGUAY Marie, *Poèmes* (« signe et rumeur », « l'Outre-vie », « Autoportraits », « poèmes inédits »), Montréal : le Noroît, 1986, 209 p.
- VANIER Denis, *Cette langue dont nul ne parle*, Montréal : VLB Éditeur, 1995, 67 p.
- VANIER Denis, *L'Hôtel brûlé*, Montréal : Les Écrits des Forges, 1992, 89 p.
- VANIER Denis, *Les stars du rodéo*, Montréal : Les Écrits des Forges, 1990, 75 p.
- VANIER Denis, *Œuvres poétiques complètes, tome 1 (1965-1979)*, Outremont : Lanctôt, 1980, 337 p.

VI. SLAM

- BIELINSKI Ivan, « Slameurs, poètes et poésie », 19/11/06, entrevue audio, format MP3 inédit.
- COLLECTIF, *Première Coupe du monde de slam de poésie, 4^{ème} Grand slam National, Anthologie* Vol. 2. Paris : Le temps des cerises, 2008, 221 p.
- COLLECTIF, *Grand slam de poésie. Anthologie*, vol.1, Pantin : Le temps des cerises, 2007, 140 p.
- COLLECTIF, *Première Coupe du monde de slam de poésie, 4^{ème} Grand slam National, Anthologie*, vol. 2, Pantin *Anthologie* vol.2, Pantin : Le temps des cerises, 2007, 225 p.
- COLLECTIF, *Blah ! [Multimédia multisupport] : une anthologie du slam*, Paris : Éditions Florent Massot et Spoke, 2007, 275 p.
- DE SAINT-ANGE Arnaud, sur *l'Anthologie du slam* : <http://www.lekti-écriture.com/contrefeux/+Une-anthologie-du-SLAM+.html>.
- FFDSP, (*Fédération française de slam poésie*) sur le site officiel de la Fédération, rubrique des règlements : <http://www.ffdsp.com/>
- LAVERDURE Bertrand, Dialogue entre un hémophile de la pensée (invité à prononcer une conférence qui aura pour sujet les liens entre poésie et performance) et une assistante impromptue dénommée pour l'occasion l'auditrice factice. Texte de la conférence du lundi 12 mars 2007 sur « Poésie et performance » qui s'est déroulée à l'UQÀM, inédit, bibliothèque personnelle.
- LE HOT Pilote, *Amours, poésies et pâtes fraîches*, Paris : Slam éditions/ Le Castor Astral, 1999, 79 p + CD ROM.
- LE HOT Pilote, *Culture rapide*, Paris : Slam éditions/ Le Castor astral, 2000, 78 p + CD ROM.
- LE HOT Pilote, *Poésies nomades. Slameurs des villes, slameurs de champs*, Paris : Slam éditions/ Le Castor Astral, 2000, 105 p + CD ROM.
- MARCEAU André et PEYROUSE Anne (dir.), *Slam ma muse, Anthologie de la poésie slamée à Québec*, Québec : Cornac, 2008, 153 p.
- MARTINEZ Stéphane, *Anthologie du slam*, Paris : Seghers, 2002, 117 p.
- MARTINEZ Stéphane, *Slam entre les mots*, Paris : La Table ronde, 2007, 197 p.
- PETREQUIN Anneline, *Les Polysémiques* : <http://www.polysemiques.com/slam-historique>
- SITE DE LA FÉDÉRATION FRANÇAISE DE SLAM POÉSIE (FFDSP) : www.ffdsp.com/

VII. FILMOGRAPHIE

- AQUIN Hubert, *À Saint-Henri le 5 septembre*, Montréal : ONF, 1962, 41 min.
- ARCAN Denys, *Le confort et l'indifférence*, Montréal : ONF, 1981, 109 min.
- BARBEAU Manon, *Les enfants de Refus global*, Montréal : ONF, 1998, 74 min.
- BASTIEN Pierre, *Francoeur : exit pour nomades*, Montréal : ONF, 1991, 75 min.
- BRAULT Michel, CARRIERE Marcel et PERREAULT Pierre, *Pour la suite du monde*, Montréal : ONF, 1962, 105 min.
- COLLECTIF, *Un cri au bonheur*, Montréal : ONF, 2007, 92 min.
- CYR Luc et LEBLANC Carl, *Les archives de l'âme*, Montréal : Ad hoc films, 2001, 62 min.
- DELVIN Paul et AWARD Tony, *Underground Voices*, film 1996.
- DELVIN Paul, *Slam nation*, New York City: slammin'entertainment, 1998, 91 min + extras.
- FALARDEAU Pierre et POULIN Julien, *Speak White*, Montréal : ONF, 1980, 6 min.
- GLADU André, *Gaston Miron, les outils du poète*, Montréal : ONF, 1995, 52 min.
- KRAISIN Sylvain, *Slam, un sport de poésie*, Paris : Slam Productions, 2007, 70 min + extras.
- LABRECQUE Jean-Claude et MASSE Jean-Pierre, *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, Montréal : ONF, 1970, 118 min.
- LABRECQUE Jean-Claude et MASSE Jean-Pierre, *La Nuit de la poésie 28 mars 1980*, Montréal : ONF, 1980, 117 min.
- LABRECQUE Jean-Claude et MASSE Jean-Pierre, *La Nuit de la poésie 1991*, Montréal : ONF, 1991, 76 min.
- LAFOND Jean-Daniel, *La liberté en colère*, Montréal : ONF, 1994, 73 min.
http://www.onf.ca/film/liberte_en_colere
- LEVIN Marc, *Slam*, États-Unis : Mars Films, 1998, 100 min.
- ORHON Jean-Nicolas, *Les Nuits de la poésie*, Montréal : Maison de la poésie de Montréal, 2011, 70 min.
- PELLERIN Fred et PICARD Luc, *Babine*, Montréal : Alliance Vivafilm, 2008, 130 min.
- SPRY Robin, *Les événements d'Octobre 1970*, Montréal : ONF, 1974, 87 min.
http://www.nfb.ca/film/evenements_doctobre_1970/
- TESSAUD Pascal, *Slam, ce qui nous brûle*, Paris : Temps noir et La cinquième, 2007, 51 min.

VIII. DOCUMENTS AUDIO, SITES INTERNET, VIDEOS EN LIGNE

- POEME COLLECTIF « SPEAK RED »: <http://www.youtube.com/watch?v=zkbBeQ21d1c>
- BEAUCHAMP Marjolaine, « La fille pas d'filtre » :
http://www.dailymotion.com/video/xdmxd_marjolaine-beauchamp-can-cdm-2010_creation,
« Lou » : http://www.dailymotion.com/video/xfblfu_marjolaine-beauchamp-can-lou-cdm-20_creation et « Dissection de l'oubli » : <http://www.youtube.com/watch?v=Y3h5GIOc0as>.
- BERGERON Jean-Philippe, « Dans une société en flammes, je ne brûle pas » extrait du spectacle « Nous ».
<http://www.radio-canada.ca/nouvelles/societe/2012/04/07/001-nous-happening-democratie.shtml>
- CATTELIER Maxime, « Ivy ou le paganisme poétique » :
<http://monsieurchristie.blogspot.fr/2012/01/ivy-et-le-paganisme-poetique.html>
- CEREMONIE DES 400 ANS DE LA VILLE DE QUEBEC :
<http://www.ville.quebec.qc.ca/apropos/portrait/400e/index.aspx>

Histoire du FLQ :

http://www.independance-quebec.com/flq/octobre/laporte_mort.html

Immigration au Québec :

<http://www.immigration-quebec.gouv.qc.ca/fr/informations/statistiques-publications.html>

LA BOLDUC <http://www.labolduc.qc.ca/>

LA NUIT DE LA POESIE 1980, article de presse. *Le Devoir* du 20 mars 1980, p 20 :

<http://news.google.com/newspapers?nid=1250&dat=19800319&id=dvIdAAAAIIBAJ&sjid=W2IEAAAAIIBAJ&pg=3317,6731261>

INDEX DES NOMS PROPRES

- ACQUELIN, José, 293, 298, 349.
AMHERST, Jeffrey, 27.
AMYOT, Geneviève, 268, 291, 293.
ANDERSON, Benedict, 255, 373.
ANDERSON, Fortner, 291, 293, 297.
ANDRES, Bernard, 27, 28, 59, 377.
APOLLINAIRE, Guillaume, 118, 219, 296.
AQUIN, Hubert, 83, 130, 198.
ARAGON, Louis, 199.
ARTAUD, Antonin, 148.
AUDET, Martine, 315.
- BACON, Joséphine, 323.
BARBAUD, Philippe, 37.
BARBEAU, Marius, 181.
BARBEAU, Victor, 38, 40.
BARZOLA, Maria, 274, 275.
BASIE, William James dit Count, 147.
BEATLES (The), 244, 285, 286.
BEAUCHAMP, Marjolaine, 315, 316, **327-329**, 357, 358, 365, 366, 390.
BEAUCHEMIN, Yves, 94, 99.
BEAUDET, Marie-Andrée, 188.
BEAULIEU, Michel, 268.
BEAULIEU, Victor-Lévy, 382.
BEAUREGARD D., Virginie, 315, 387.
BEAUSOLEIL, Claude, 260, 261, 268.
BELANGER, Marcel, 268.
BELLEAU, André, 85.
BELLEFEUILLE Normand de, 268, 291, 293, 294.
BELLEMARE, Gaston, 197.
BENIAMINO, Michel, 57, 61, 62.
BENJAMIN, Franz, 315, 316, 319, 322.
BERSIANIK, Louky, 268.
BERTHIAUME, Jean-Patrick, 293, 297, 298.
BERTRAND Claudine, 294, 297, 298.
BESSETTE, Carl, 325, 353, **357-358**, 364.
BIRON, Michel, 68.
BIZ, 373.
BLAIS, Jacques, 385.
BLAIS, Marie-Claire, 291, 315.
BOCK, Michel, 258, 379.
BOISVERT, Yves, 268, 291.
BONNET DE NUIT, 263, 291, 293, 297, 298, 313.
BOSSEUR, Jean-Yves, 147, 383.
BOSSUET, Jacques-Bénigne, 46, 69.
BOUCHARD, Reynald, 268.
BOUCHER, Denise, 197, 268, 269, 291, 293, **296-297**
BOUDREAU, Denise, 378.
BOUDREAU, Walter, 133, **140-141**.

BOUGAINVILLE, Louis Antoine de, 22, 377, 378.
 BOULANGER-GAGNON, Sébastien, 353.
 BOULET, Albert, 282.
 BRASSENS, Georges, 235.
 BRAULT, Jacques, 108, 291, 294, 286.
 BRAULT, Michel, 130, 290.
 BREL, Jacques, 235.
 BRETON, André, 106, 259.
 BROCHON, Pierre, 235, 384.
 BROCHU, André, 86, 113, 114, 224, 225, 291, 294, 385.
 BROSSARD, Nicole, 145, 146, 154, 220, 242, 260, 261, **268-270**, 279, 291, 293, 320, 387.
 BRUNEL, Pierre, 236, 384.
 BRUNET, Yves-Gabriel, 144, 154, 220, 268, 269.
 BUJOLD, Michel, 268.

CABOTTO, Giovanni, 19.
 CAMPEAU, Sylvain, 268.
 CAMPO, Mario, 268.
 CARTER, Jimmy, 324.
 CASGRAIN Henry-Raymond, 10, **68-69**, 91, 96, 368, 377.
 CATTELIER, Maxime, 356, 357, 390.
 CAVELIER de la Salle, René-Robert, 21, 23.
 CÉSAIRE, Aimé, 14, 399, 377, 384.
 CHAMBERLAND, Paul, 83, 86, 119, 142, 144, **149-150**, 154, **170-171**, 174, **186**, **194-195**,
215-216, 224, **243-247**, 260, 261, 268, 269, 286, 291, 293, 298, 384, 387.
 CHAMOISEAU, Patrick, 7, 377.
 CHAMPLAIN, Samuel de, 20, 22.
 CHAREST, Gilles, 49, 377.
 CHAREST, Jean, 373.
 CHARLEBOIS, Jean, 268.
 CHARLEBOIS, Robert, 155, 234.
 CHARRON, François, 135, 268, 291, 315, 317.
 CHAURAUD, Jacques, 39, 377.
 CHIASSON, Herménégilde, 268.
 CHOLETTE, Mario, **260-261**, 269, 347, 360, **361-362**.
 CHOMEDY DE MAISONNEUVE, Paul, 23.
 CHOPIN, Henri, 148, 108, 385.
 CIXOUS, Hélène, 271.
 CLARK, Moe, 315, 319.
 CLAUS, Carlfriedrich, 148, 394
 CLINTON, Bill, 324.
 CLOUTIER, Cécile, 268, 385.
 CLOUTIER, Guy, 268.
 COLBERT, Jean-Baptiste, 24.
 CORMIER, Joël,
 CORMIER-LAROSE, Catherine, 342, 356.
 CORNEILLE, Pierre, 34.
 CORRIVEAU, Hugues, 291, 293, 294.
 CREMAZIE, Octave, 10, **68-69**, 91, 96, 377.
 CYR, Luc, 131, 390.

D'ALFONSO, Antonio, 291, 293, **302-303**, 387.

D’KIM, 341, 347.
 DALI, Salvador, 109, 183.
 DANDURAND, Anne, 268.
 DAOUST, Jean-Paul, 260, 261, 268, 315, 316
 DAVID, Carole, 315
 DELAS, Daniel, 61.
 DELISLE, Michael, 291.
 DELVIN, Paul, 390.
 DEMERS, Jeanne, 212, 381.
 DERIVE, Jean, 62, 63, 64.
 DERY, Francine, 268, 271.
 DES ROCHES, Roger, 134, 135, 268, 315, 317, 387.
 DESAUTELS, Denise, 291, 293, 387.
 DESBIENS, Jean-Paul, 91, 378.
 DESBIENS, Patrice, 265, 291, 293, 321, 387.
 DESJARDINS, Louise, 291.
 DESJARDINS, Patrice, 366.
 DESNOS, Robert, 110.
 DESRUISSEAU, Pierre, 315, 378.
 DION, Léon, 80, 378.
 DION, Serge, 268.
 DOORS (The), 243, 286.
 DOR, Georges, 46, 145, 151, 155, 171, 195, **200**, 210, 211, 220, 225, 231, 236, 238, 246, 378, 387.
 DORION, Hélène, 291, 293, 315, 387.
 DOSTIE, Gaëtan, 134, 197, 268, 304.
 DOUEIH, Milad, 338.
 DRAGNAT, Mathilde, 99, 378.
 DU BELLAY, Joachim, 103, 191, 305.
 DUGUAY, Raoul, 141, 143, 145, 146, 149, 153, **166-167**, 169, **180-182**, 213-215, 221, 231, 236, 237, **240-242**, 246, 268, 269, 280, **281**, 282, 283, 288, 298, 309, 310, 387.
 DUMONT François, 377, 378, 381.
 DUPLESSIS, Maurice, 30, 67, 72, 75, 76, 77, 78, 85, 105, 115, 220.
 DUPRÉ, Louise 291, 293, 315, 318.
 DURAND, Marc, 20, 21, 24, 27, 29, 32, 34, 378.
 DUREPOS, Fernand, 315.
 DURHAM, John Lampton comte de, 203, 204, 378.
 DUVAL, Hélène, 39, 42, 380.

 ELICEIRY, Rose, 315, 326, 387.
 ELLIOTT-TRUDEAU, Pierre, 79, 83, 85, 197, 251, 252, 383.
 ÉLUARD, Paul, 167, 202.
 ÉMONT Bernard, 22, 378
 ERRO, 234.

 FANON, Frantz, 114.
 FARLEY-CHEVRIER, Francis, 293
 FELX, Jocelyne, 291.
 FERNANDO JR. , S.H., 384.
 FERRÉ, Léo, 235.
 FERRIER, Ian, 315.
 FILIATRAULT, Jean, 85.

FILTEAU, Claude, 385.
 FOREST, Constance, 378.
 FOREST, Eva, 272.
 FOREST, Jean, 342.
 FOREST, Violaine, 349.
 FORESTIER, Louise, 155.
 FORTIN, Robbert, 124, 321, 384, 385.
 FOURNIER, Louis, 252, 378.
 FRAISSE, Paul, 22, 99, 378.
 FRANCOEUR, Lucien, 133, 260, 261, 268, 269, 270, 282, **284-286**, 288, 291, 294, 387.
 FRÉCHETTE, Jean-Marc, 291.
 FRÉNETTE, Christiane,
 FRONTENAC Louis Buade de, 24, 26

 GAGNON, CHARLES, 84.
 GAGNON, François-Marc, 72, 378.
 GAGNON, Madeleine, 271, 274.
 GAGNON, Odette, 155, 220, 237.
 GARNEAU, Jean-François, 282.
 GARNEAU, Michel, 143, 147, 197, 242, 257, 268, 269, 280, 281, 291, 294, 312, 387.
 GASQUY-RESCH Yannick, 146, 385.
 GAUDET, Gérald, 291.
 GAULIN, André, 231, 232, 384.
 GAUTHIER, Pierre, 50, 378.
 GAUVIN, Lise, 1, 45, 57, 58, 61, 62, 69, 91, 94, 96, 98, 179, 304, 305, 353, 368, 369, 373,
 378, 379, 380, 381, 382, 388.
 GAUVREAU, Claude, 106, 130, 142, 146, 148, 154, **182-185**, 196, 220, 221, 288, **311-312**,
 387
 GAZ MOUTARDE, 260, 262, 263, 291, 292, 297, 348, 361.
 GEOFFROY, Louis, 136, 145, 155, 220, 252, 387.
 GEORGEAULT Pierre, 380.
 GERVAIS, André, 93, 291, 379, 380.
 GIGUÈRE, Roland, 154, 169, 170, 236, 268, 291, 294, 387.
 GILBERT, Anne, 258, 379.
 GODBOUT, Jacques, 85, 94, 100, 102, 382.
 GODIN, Gérald, 93, 94, **100-101**, 145, 155, 171, 179, 189, 195, 197, 220, 225, 252, 268, 288,
 327, 379, 380.
 GOUDREAULT, David, 366.
 GRAND CORPS MALADE (Fabien Marceau), 338.
 GRANDBOIS, Alain, 107-110, 387, 388.
 GRANSAC, Ariane, 275, 379.
 GRASSE, Guy de, 84.
 GUA, Pierre de, 20.
 GUIMOND, Daniel, 268.

 HAECK, Philippe, 268.
 HAEFFELY, Claude, 291, 294, 389.
 HAENTJENS, Brigitte, 389.
 HARVEY, Pauline, 260, 261, 268, **280-281**, 282, 309, 310, 388.
 HAWKINS, Peter, 236, 384.
 HÉBERT, Anne, 112, 268, 309, 388, 396.
 HÉBERT, François, 385.

HÉBERT, Pierre, 282, 385.
 HEIDSIECK Bernard, 148.
 HÉNAULT, Gilles, 113, 268, 279, 386.
 HOBBSAWM, Eric, 255, 256, 379
 HOUDART-MEROT Violaine, 99, 303, 381
 HUAULT DE MONTMAGNY, Charles, 22

IONESCO, Eugène, 7, 379.

ISOU, Isidore, 148.
 IVY (Ivan Bielsky), 341-342, 343, 345, 347, 356-357, 363, 364, 366, 390.

JACOB, Louis, 268.
 JACOB, Suzanne, 268, 277, 278, 291, 294, 388.
 JASMIN, Claude, 119, 282.
 JOHNSON, Daniel, 79.
 JOUBERT, Lucie, 274, 297, 379, 381.
 JULIEN, Pauline, 144, 154, **169**, 197, 200, 210, 220, 225, 234, 236, 238, 252, 284.
 JUTRAS, Benoît,

KENNEDY, John, 324.
 KEROUAC, Jack, 324.
 KIRKE, David et ses frères, 22.
 KURAPEL, Alberto 291, 293, **305-306**.

LA TOUR DU PIN, Patrice de, 208, 209, 385.
 LABERGE, Marie, 268, 291.
 LABRECQUE, Jean-Claude, 11, 127, 128, 131, 134, 144, 251, 253, 257, 261, 264, 265, 308,
 311, 316, 317, 390.
 LACHANCE, André, 304.
 LAFLEUR, Jonas, 342, 356.
 LAFOREST, Marty, 46, 379.
 LALONDE, Catherine, 315, 320, 325.
 LALONDE, Michèle, 13, 84, 97, 103, 119, 128, 134, 143, 145, 150, 153, 156, 172, 175, 179,
 191, 194, 195, 200, **204-207**, 211, 212, 214, 220, 221, **229-231**, **242-243**, 244, 245, 268,
 270, **271-274**, 278, 279, 282, 283, 288, 291, 294, 295, 298, 303, 304, 305, 311, 315, 316,
 317, 323, 379, 383, 388.
 LAMBERT, Vincent-Charles, 317.
 LANCTÔT, Jacques, 84.
 LANDFORD, Georges, 291.
 LANDFORD, André, 119, 153, 382.
 LANGEVIN, Gilbert, 154, 200, 210, 282, 351, 388.
 LAPALME, Georges-Emile, 114.
 LAPASSADE, Georges, 355, 384.
 LAPOINTE, Gatien, 111, 142, 150, 154, 168, 195, 220, 221, 222, 388.
 LAPOINTE, Geneviève, 258.
 LAPOINTE, Paul-Marie, 107, 109, 110, 112, 113, 295, 388.
 LAPORTE, Pierre, 79, 251, 391.
 LAROCHE, Maximilien, 57.
 LAROUCHE, Jean-Sébastien, 315, 316, 318, 325, 328, 353, 357, 358, **364**, 365, 388.
 LATIF GHATTAS, Mona, 293, 300, 313, 315, 388.
 LAURENCE, Jean-Marie, 72.

LAURENDEAU, André, 91, 92, 380.
 LAUTRÉAMONT (Isidore Ducasse), 167, 216.
 LAUZON, Dominique, 268.
 LAVAL, François de, 23.
 LAVERDURE, Bertrand, 342, 356, 389.
 LAVOIE, Carol, 268.
 LAVOIE, Thomas, 50, 378
 LEBLANC, Carl, 128, 131, 390.
 LEBLANC, Léopold, 379
 LEBLANC, Raymond, 268.
 LEBLANC-POIRIER, Daniel, 315, 323, 324, 359, 388.
 LECLERC, Félix, 234, 304.
 LECLERC, Michel, 268, 291.
 LEFRANÇOIS, Alexis, 268.
 LEGAGNEUR, Serge, 268.
 LÉGARÉ, Claude, 232, 384.
 LÉGER, Mathieu, 282.
 LÉGER, Pierrot, 268.
 LEGRIS, Isabelle, 268.
 LELIÈVRE, Sylvain, 268.
 LEMIRE, Maurice, 98, 379.
 LEMOINE, Wilfrid, 113, 386.
 LESAGE, Jean, 77.
 LESAGE, Marc, 75, 76, 379
 LETOURNEUX, Joseph-Henri, 268.
 LEVER, Yves, 130, 379.
 LÉVESQUE, Raymond, 145, 155, 169, 220, 225, 231, 236, 238, 268.
 LÉVESQUE, René, 258, 259, 260, 267, 268, 269, 291, 380.
 LILTI, Anne-Marie, 382
 LINCOLN, Abraham, 324
 LIPPÉ, Mathieu, 3050, 365
 LOCO LOCASS, 352
 LONGCHAMPS, Renaud, 268, 291.
 LORD Michel, 358

 MAC LENANN, Hugh, 244, 382.
 MAHEU, Pierre, 86.
 MAILHOT, Laurent, 379, 381, 383, 384, 386.
 MAILHOT, Pierre G., 232.
 MAJOR, André, 86, 92, 94, 100, 101, 118, 119, 382.
 MALAVOY-RACINE, Tristan, 315, 316, 319.
 MALENFANT, Paul Chanel, 291, 293, 294.
 MALFETTES, Stéphane, 335, 384.
 MALLARMÉ, Stéphane, 112, 183.
 MANCE, Jeanne, 23.
 MARCHAND, Guy, 315.
 MARCOTTE, Gilles, 106, 112, 379, 381, 386.
 MARIE DE L'INCARNATION *alias* Marie Guyart, 22.
 MARTINEAU, Richard, 359.
 MARTINEZ, Stéphane, 338, 389.
 MASSE Gérard, 282.
 MASSE, Jean-Pierre, 11, 127, 128, 131, 133, 134, 251, 253, 257, 261, 264, 316, 390.

MASSIE, Jean-Marc, 350.
 MATHIEU, Jacques, 39,
 MAUGEY, Axel, 111, 122, 380, 386.
 MC MURRAY, Line, 212, 381.
 MEMMI, Albert, 114.
 MICONE, Marco, 291, 293, **303-305**, 311, 388
 MIRON, Gaston, 13, **44-45**, 83, **96-97**, 101, **116-119**, 122, 146, 155, **159-166**, 170, 173, 187,
 188, **192-194**, 198, 209, 210, **222-223**, 226, 259, 283, 287, 303, 378, 380, 381, 385, 388,
 390.
 MIRVILLE, Ernst (*alias* Pierre Bambou), 75
 MONIÈRES, Denis, 92, 380.
 MONTCALM, Louis Joseph de, 26.
 MONTESQUIEU, Charle-Louis de Secondat, 31.
 MORENCY, Pierre, 144, 154, 220, 268, 269, 388.
 MORISSET, Jean, 315.
 MORRISON, Jim, 194, 243, 286, 305.
 MUNGER, Léo, 268.
 MURRAY Martin, 282.
 MYERS, David Gershom, 329, 386.

 N'GORAN, David Koffi, 9, 382.

 NARDOU-LAFARGE, Élisabeth, 68, 69, 377.
 NELLIGAN, Émile, 303, 304, 305, 306, 352, 356.
 NELSON, Robert, 31.
 NEPVEU, Pierre, 188, 259, 268, 269, 385, 386.
 NIXON, Richard, 324.
 NOGUEZ, Dominique, 131, 139, 146, 150, 385, 386.
 NOVALIS, 113.

 ORHON, Jean-Nicolas, 131, 132, 147, 261, 312, 316, 321, 327, 390.
 OUELLETTE, Fernand, 85, 386.

 PAPINEAU, Louis-Joseph, 31.
 PARADIS, Suzanne, 144, 154, 168, 175, 220, 264, 268, 269, 270, 388.
 PAUL, Vincent de, 21.
 PELLAT, Jean-Christophe,
 PELLERIN, Francis, 350, 373, 383, 386.
 PELLETIER, Pol, 258, 250, 383.
 PÉLOQUIN, Claude, 142, 143, 146, 171, 186, 195, **207- 208**, 210, 220, 225, 242, 246, 287,
 310, 388.
 PÉPIN, Marcel, 76, 77.
 PÉRET, Benjamin, 202, 386.
 PERRAULT, Pierre, 268, 282, 283.
 PERRIN, Catherine, 345.
 PÉTRARQUE, 373, 385.
 PÉTREQUIN, Anneline, 335, 389.
 PHANEUF, Marc-Antoine K., 315.
 PHELPS, Anthony, 268.
 PHIPPS, William, 23.
 PICHE, Alphonse, 291, 293, 388.
 PILON, Jean-Guy, 85, 86, 114, 144, 146, 150, 154, 168, 179, 188, 195, **198-199**, 201, 221,
 388.

PILOT LE HOT (Patrick Binard), 336, 339, 363, 389.
 PINEAULT Pierre-Laval, 373, 385.
 PIOTTE, Jean-Marc, 86.
 PITT, William, 25
 PLAMONDON, Richard, 232, 284.
 PLEAU, Jean-Christian, 198, 380, 381.
 PLOURDE, Danny, 315, 316, **318-319**, 325, 355, 388.
 PLOURDE, Michel, 39, 42, 380.
 PORTELANCE, Christine, 93, 380.
 POUET POUET BAND, 262, 268, 282.
 POULIN, Jacques, 324, 383.
 POZIER, Bernard, 268, 269, 291, 294, 389.
 PRÉFONTAINE, Yves, 113, 144, 150, **154**, 195, 220, 221, 293, **299**, 300, 309, 386, 389.
 PRUDON, Montserrat, 147.

RANGER, Terence, 255, 379.
 REAGAN, Ronald, 324.
 REBELLE TRANQUILLE, 352.
 RENAUD, Alix, 291.
 RENAUD, Jacques, 93, **100-101**, **118-119**, 268, 269, 379, 380, 383.
 REPENTIGNY, Jean-Baptiste Legardeur de, 23, 27.
 RICARD, Sébastien, 373, 385.
 RICHARD, Bros, 84.
 RICHELIEU, Armand Jean Du Plessis de, 21.
 RIEGEL, Martin, 116, 382.
 RIGAUD DE VAUDREUIL, Philippe, 24.
 RILKE, Rainer Maria, 355.
 RIOUL René 119, 382.
 RONSARD, Pierre de, 273, 385.
 ROOSEVELT, Franklin, 324.
 ROSSIGNOL, Michèle, 143, 144, 302, 311.
 ROUSSELOT, Philippe, 335, 384.
 ROY, André, 268, 269, 291, 293, 294.
 ROY, Bruno, 382.
 ROY, Gabrielle, 119, 383.
 ROY, Max, 377, 381.
 ROYER, Jean, 187, 268, 291, 293, 386, 389.

SAILLANT, Francine, 268.
 SAINT-GERMAIN, Yannick, 373, 385.
 SAINT-ANGE, Arnaud de, 339, 389.
 SAINT-AUBIN, Claire, 282.
 SAINT-DENIS, Janou, 257, 268, 269, 270, 284, 294, 309, 389.
 SAINT-DENYS GARNEAU, Hector, 105, 110, 111, 112, 385.
 SALES François de, 21.
 SAUVÉ, Paul, 75.
 SAVARD, Marie, 268, **275-277**, 278, **282-283**, 291, 294, 315.
 SCHWITZER, Kurt, 148.
 SÉBA, 352.
 SEGHERS, Pierre, 235.
 SENGHOR, Léopold Sédar, 114.
 SHARANG Hossein, 315.

SHEK, ben-z, 315, 385.
 SMITH, Marc Kelly, **335-337**, 348, 356.
 SOUCY, Érika, 315.
 STEFANESCU, Alexandre, 259, 380.
 STRARAM, Patrick, 268, 270.

TALON, Jean, **23**.
 TARDIF, Francine, 75, 76, 77, 379.
 TÉTRAULT, François, 268.
 TÊTU DE LABSADE, Françoise, 233, 380
 THÉORET, France, 268, 291, 315.
 THÉRIAULT, Joseph-Yvon, 258.
 THÉVENIN, Paule, 148, 386.
 THOUIN, Jocelyn, 349, **360-361**.
 TOCQUEVILLE, Alexis de, 28, 380.
 TREMBLAY, Danièle, 234, 384.
 TREMBLAY, Dominique, 268.
 TREMBLAY, Jean-Philippe, 329, **355-356**, 389.
 TREMBLAY, Michel, 92, 94, **96**, 378, 379, 384.
 TREMBLAY, Marc-Adélar, 81, 380.
 TRUDEAU, Marie, 282.
 TURCOTTE, Élise, 291, 293, 294.
 TZARA, Tristan, 7.

UGUAY, Marie, 268, 277, 278, 389.

VACHON, Claudine, 315.
 VACHON, Monique, 377.
 VALLIERES, Pierre, 84, 134, 213, 244, 380, 383.
 VAN SCHENDEL, Michel, 87, 112, 113, 139, 268, 288, 291, 294, 386.
 VANIER, Denis, 145, 146, 150, 155, 172, 195, **213-215**, 220, **221-222**, **240-241**, 244, 246,
 247, 260, 261, **268-270**, 286, 291, 293, 323, 389.
 VIGNEAULT, Gilles, 58, 234.
 VILLEMAIRE, Yolande, 268, 269, 291, 294, 315.
 VINCENOT, Matthias, 236, 384.
 WARHOL, Andy, 240, 243.
 WARREN, Louise, 291, 315.
 WASHINGTON, George, 324.
 WOLFE, James, 26.

YACOLA, Réjean, 282.
 YVON, Josée, 260, 265, 268, 270, 291, 293.

ZUMTHOR, Paul, 56, 181, 308, 382.

