

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’avions 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. Gérald 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 fort 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 défileront 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 Gésù 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=dvIdAAAAIBAJ&sjid=W2IEAAAIBAJ&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 Denis 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 avions intitulée *Décadencre* 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 avions 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'organisateurs, poètes et public n'aient pas ressenti en 2000 le besoin d'une Nuit de la poésie dans la continuité les 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'affaissement 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 Gésù. 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 démystification 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 Jonquière, *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 (*Décadencre*), 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 proposions 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 Létourneau, 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 Raoul Duguay.
23. Raoul 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 poëtesse 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 poëtesse 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. Poëtesse 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. Poëtesse 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 Editions 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 poétiserais 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 tiendrais 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 poésie 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 poëtesse 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 mur mure 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 poëtesse, 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 poëtesse 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 poëtesse 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 poëtesse.

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 : « scrappées ». Le verbe scrapper 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 scrappée : le corps, la tête, le cœur :

Sont scrappées
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 scrappées 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 priviléges
[...]Sont scrappées 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 « saoulonne », 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 saoûlonne
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 saoûlonne » 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'accentuer 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 : « Fourvoiement 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 ?
Fourvoiement 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'accentuer 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 chansonnier 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 scrappées » 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 partie 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 lousses 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 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 Pélquin 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 étaient 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 presqu'exclusive de la manifestation. Ainsi, chez des poètes de la veine nationaliste et politiquement engagés comme Gérald 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 Félix, 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 PERTINENEMENT 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 (*Décadencre* 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'avions 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 revindicative, 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 avions 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 cigarettes
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 avions 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, presqu'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 immigrés 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 évoluer 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 les 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.

³⁰² II. 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 rapaille³⁰³
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 avions 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 cadenassés
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'auteure du texte original, Micone rend hommage, plus qu'au texte, à l'auteure 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.