

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

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

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

a) Réinvestir la place publique

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

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

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

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

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

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

SUR LA PLACE PUBLIQUE
recours didactique

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Interpeler le monde

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

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

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

b) Expression et occurrences du sujet

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

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

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

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

La légitimité du sujet remise en cause

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

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

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

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

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

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

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

Le sujet soumis

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

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

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

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

Le texte dit par Raymond Lévesque, « La vis » traduit le même phénomène d'une force extérieure imposée par un autre, vécu comme oppressant :

Quand ils nous l'auront vissée,

cette maudite vis que l'on a dans la tête
et qui fait qu'il y a des zélés, des maudits zélés,
des foremans, des sous-chefs,
qui se prennent pour le boss
et qui écoeurent les autres,
pour une petite paye.

Ici, le sujet « nous » se trouve soumis à une entité extérieure assumée par le pronom de la troisième personne du pluriel : « ils ». La vis prise dans sa dimension symbolique devient alors le moyen utilisé par « ils » pour contraindre le « nous ». Comme dans le poème de Giguère, la répétition du vers « quand ils nous l'auront vissé cette maudite vis que l'on a dans la tête » crée un effet de redondance visant à illustrer la persistance de cette oppression. L'objet de la vis exprime en effet à la fois la constance de la force extérieure et la progressive intrusion de cette force dans les mentalités des sujets (ici représentées par « la tête »). À la différence du poème de Giguère, il est intéressant de noter que cette vis, bien qu'elle soit le moyen d'oppression utilisé par l'autre pour soumettre le « nous », est évoquée comme déjà présente chez les sujets : « la vis que l'on a dans la tête ». Cette petite nuance est intéressante dans la mesure où elle révèle que le sujet présente une propension à l'oppression et qu'il intériorise les instruments de sa soumission. On retrouve cette idée chez un certain nombre de poètes et notamment ceux qui dénoncent l'aliénation linguistique, que ce sont les sujets eux-mêmes qui se trouvent responsables de l'oppression qu'ils subissent ou du moins qu'ils y concourent inconsciemment¹⁷⁴.

Le sujet extérieur

Autre mode d'expression du sujet qui vise à traduire la dépossession de soi, l'effacement du sujet dans le poème est un signe de cette complexe affirmation de soi dans le contexte de la dénonciation de l'infériorité de la collectivité québécoise.

Le poème de Paul Chamberland est intéressant dans le sens où le sujet du poème se présente comme extérieur. Il s'affirme dans un premier temps comme un simple témoin de la situation sociale des Québécois : « je dis ce que je vois ». Cette façon de replacer le témoin ici et maintenant, a pour effet d'actualiser le constat fait par le poète sur sa société. Dans la suite du poème, le « je » devient un « nous » et la révolte du poète s'ouvre sur la collectivité : « il est temps de réagir contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement. » Ce « nous » est donc celui de tout un peuple, le « peuple des enfants », le public de la Nuit ne s'y trompe pas et saisit immédiatement l'allusion. Dans le début du poème, lorsqu'il s'adresse à un

¹⁷⁴ Gaston Miron lui-même énonce l'idée d'une prise de conscience tardive et évoque la figure de Monsieur Jourdain pour décrire l'inconscience de son aliénation.

« tu », cette adresse reste ouverte et largement philosophique comme en témoigne le choix du terme « bête humaine ». Le « Je » reste dominant dans les vers suivants qui commencent le plus souvent par « je dis que ». Cette façon d'affirmer, évoquant par la simplicité de la formule, la volonté de parler directement au public sert l'expression d'une certaine naïveté, du moins d'une distance relative avec les faits observés. Si le poète doit avoir un rôle spécifique dans la société, il est selon Paul Chamberland, celui du témoin qui rend compte d'une situation. Il est intéressant de constater que le passage au « nous » se fait en relation avec l'évocation de l'histoire et de la « mémoire ». Enfin, ce témoignage du poète s'étend donc à toute la communauté et ce n'est plus le simple « je » qui est convoqué comme témoin, mais bien le peuple en son entier comme l'illustre ce vers : « Nous portons en nous le témoignage de la vie humiliée et pillée ». Le poète invite donc chaque sujet à prendre conscience de cette humiliation et à témoigner à son tour : « nous témoignerons de la vie contre toutes les forces de mort ». La notion de témoignage est donc essentielle dans ce poème et glisse progressivement du sujet à la collectivité.

On retrouve cette notion de distance chez plusieurs poètes de la Nuit. Dans les premiers vers de sa lecture, Péloquin affirme : « ce soir, je suis un à côté ».

Autre phénomène lié à un certain effacement du sujet, le recours à des formes impersonnelles dans les instances énonciatives. Ainsi, le poème de Gérald Godin se présente comme l'indique son titre, sous la forme d'une « énumération ». Ce procédé permet ainsi au poète d'établir une liste sans avoir à convoquer le sujet de manière directe. Cette forme de renoncement à l'expression de soi est confirmée à la fin du poème lorsqu'apparaît le pronom personnel visant à exprimer la collectivité : « on ». Le pronom personnel « on » a de fait une valeur impersonnelle bien qu'il puisse être associé au « nous » dans le contexte du poème. L'expression amoindrie du sujet à laquelle s'ajoute la pratique à tournure impersonnelle de l'énumération confère au poème une certaine distance que l'on peut rapprocher des poèmes convoquant un sujet-témoin.

Le sujet philosophique

La distance que nous avons observée chez de nombreux poètes est également prise en charge par une autre conception du sujet, celle qui convoque une portée plus philosophique. Dans le poème de Chamberland, l'expression « bête humaine » ouvre le référent assumé par le « tu » et donne ainsi au destinataire de l'adresse une portée plus large. C'est également le cas dans la chanson de Georges Dor, « Un homme libre ». La présentation impersonnelle à valeur philosophique ou humaniste de l'homme accorde au sujet mis en scène dans le poème

une valeur générale qui lui confère une portée d'ordre philosophique. Cette valeur généraliste du sujet est renforcée par la récurrence de l'expression convoquant l'ensemble de la collectivité « tout homme ».

L'observation des différentes instances du sujet dans les poèmes de la Nuit révèle ainsi la complexité de l'expression de soi dans le contexte de la lecture publique. Nous avons ainsi tenté de relever certaines des particularités de l'évocation du sujet chez ces poètes pour qui l'affirmation de l'identité prend un sens nouveau et exacerbé dans le contexte de cette période d'émancipation identitaire. L'affirmation de l'identité ne saurait donc se réduire à la simple évocation de la collectivité ou à la revendication d'un sujet collectif assumé par le « nous ». On constate en effet que la seule expression de soi dans le cadre du poème engage de complexes considérations sur la place du sujet face aux autres, sur la légitimité du sujet qui se décide à prendre la parole face à sa communauté et qu'il permet d'exprimer une forme d'oppression extérieure lorsque celle-ci le contraint ou l'empêche d'être.

c) Du « je » au « nous »

On a coutume de lire dans la un grand nombre d'anthologies littéraires et de manuels d'histoire de la culture québécoise, que la période qui va de la fin des années 1950 au début des années 1970 est caractérisée par le passage du « je » au « nous » dans la plupart des œuvres de poésie et que cette prise en considération de la collectivité est un des traits marquants du genre poétique au Québec. Sans pour autant remettre en cause cette affirmation, nous avons vu à quel point la question de l'expression de soi constitue un enjeu délicat et que si le collectif revient au centre des préoccupations poétiques, cela ne se fait pas sans une complexe interrogation sur la fonction du sujet ou sur sa légitimité. En d'autres termes, si la poésie des années 1960 et 1970 réaffirme une portée collective de la création, elle ne substitue pas de manière irrévocable le « nous » au « je ». L'expression du « nous » dans le contexte de la revendication identitaire se fait donc à partir d'une expression de soi. Le « nous » ne peut émerger sans une meilleure acceptation de soi et doit précisément naître de cette recherche propre au sujet. Nous proposons ainsi d'observer de quelle manière s'opère ce passage du « je » au « nous » dans un certain nombre des poèmes de la Nuit.

Parmi les poèmes de Nuit de la poésie, il en est deux qui ne présentent aucune occurrence du « je » et convoquent uniquement le « nous » : « Allo police » de Denis Vanier et « Speak White » de Michèle Lalonde. Cependant, la raison pour laquelle le « je » s'efface

au profit du seul « nous » n'est pas imputable à la seule volonté des poètes, à une contrainte qui serait de l'ordre de l'esthétique, mais plutôt au registre des textes qui se proposent comme de véritables manifestes et appellent ainsi une réception sensiblement différente des autres poèmes. Parce que précisément ces textes font figure d'exception parmi les poèmes de la Nuit, ils ne sauraient à eux seuls résumer toute la tendance poétique des années 1970. La tournure impersonnelle et la dimension collective qu'ils adoptent sont à mettre en relation avec un certain refus de formes poétiques traditionnelles ou conventionnelles et doivent être analysées comme un moyen de rompre avec des modèles établis de l'écriture du poème. Nous aurons l'occasion de revenir sur ces textes dans un chapitre ultérieur.

La perspective qui est la nôtre face à l'analyse des poèmes de la Nuit au regard de la question du passage du « je » au « nous », est d'interroger ce passage comme le glissement de l'un à l'autre et non comme une substitution radicale. Nous avons vu, avec le poème de Gaston Miron « Sur la place publique », la façon dont le poète dénonçait l'état individualiste qui était le sien avant de prendre conscience de la situation de son peuple. Nous avons également analysé la manière dont ce poème mettait en scène l'entrée du poète sur la place publique et la prise en considération progressive des préoccupations de son peuple. C'est précisément sur cette expression d'un changement d'état du poète que nous nous appuyons pour relativiser cette omniprésence du « nous » au détriment du « je ». Lorsque le poète décrit cet état ancien qui était le sien, il ne fait pas que dénoncer son égoïsme afin de souligner ce qui caractérise son engagement actuel. C'est bien à partir de cette individualité qu'il induit le mouvement de l'ouverture et le poème se présente précisément comme le passage du « je » au « nous », sans nier pour autant la portée individuelle et personnelle de son identité. En d'autres termes, c'est parce qu'il part de soi pour aller vers l'autre que le poème de Miron opère le glissement et l'expression de l'autre, la prise en compte de la collectivité passe par une réaffirmation de soi. Une fois encore nous revenons sur ce vers magnifique du poème « Sur la place publique » pour expliquer la façon dont cette prise en considération de la collectivité passe par un sentiment personnel du poète :

Maintenant je vois nos êtres en détresse dans ce siècle
je vois notre infériorité et j'ai mal en chacun de nous¹⁷⁵

Outre le fait que le poète réaffirme la prégnance de l'instant, il en vient, tout comme les poètes convoquant le sujet-témoin, au constat d'une situation. Cette notion de témoignage est importante dans la mesure où elle est une condition nécessaire à la prise de conscience qui

¹⁷⁵ Gaston Miron « Sur la place publique », *L'homme rapaillé*, *op. cit.* p. 99-100.

conduit à l'expression de la collectivité. Lorsque le poète affirme « j'ai mal en chacun de nous », il ne nie pas son individualité, mais réaffirme au contraire l'importance des sentiments personnels en faisant de ces derniers une forme de médiateur de la douleur collective. Ainsi la prise de conscience repose-t-elle avant tout sur une perception personnelle de la douleur et on voit bien ici qu'il ne s'agit pas de remplacer le « je » par le « nous », mais qu'au contraire, c'est précisément cette interrogation personnelle sur sa douleur de poète qui le conduit à prendre en considération l'ensemble de sa communauté. En d'autres termes, le poète serait dans l'incapacité de sentir la douleur de son peuple s'il ne la ressentait pas lui aussi de manière intime. Outre la beauté du vers qui pourrait à lui seul résumer toute la complexité de l'expression de la collectivité dans l'écriture poétique, Miron concrétise ici la singulière articulation qui unit le sujet personnel au sujet collectif.

Le sujet et la prise de conscience

Si l'articulation entre le « je » et le « nous » ne saurait se résumer au simple passage de l'un à l'autre, c'est bien parce que c'est avant tout par le sujet que se fait la prise de conscience. Il s'agit d'un motif récurrent dans la Nuit comme en témoignent les nombreuses références au savoir et à la connaissance. La prise de conscience de la collectivité ne peut passer que par une interrogation personnelle. Les poètes qui dénoncent les travers de leur société ont dû, dans un premier temps, en prendre conscience avant de le communiquer à leurs contemporains. Comme on vient de le voir avec Miron, c'est avant tout d'un constat personnel qui naît la dénonciation collective. La récurrence des verbes exprimant le constat et l'observation « je vois » traduit l'importance du témoignage et d'une prise de conscience nécessairement personnelle, qui préfigure la dénonciation dans une logique première de communication.

Le poème de Paul Chamberland est particulièrement révélateur de cette passation des savoirs. Si le poète se présente d'entrée de jeu comme un témoin, il tente de faire prendre conscience de la situation à son auditoire en usant de formules injonctives conjuguées à la deuxième personne du pluriel : « ouvrez les yeux et choisissez / regardez autour de vous/ voyez [...] ». Ainsi, de l'observation personnelle, à la prise de conscience, le poète livre alors son point de vue, invitant son auditoire à observer à son tour, à prendre conscience pour finalement réagir : « Il est temps de réagir contre ce qui nous choque et nous courbe si souverainement ». Si la tournure impersonnelle de ce vers ne semble pas convoquer directement la question du sujet, elle met pourtant en lumière l'expression de pronom

personnel pluriel et repose précisément sur ces constats individuels faits par le poète et transmis à l'auditoire.

Dans le même registre, un vers de Miron dans le poème « Monologues de l'aliénation délirante » exprime ce même passage d'un désir personnel qui conduit à l'expression d'un savoir ou d'une vérité : « je veux que les hommes sachent que nous savons ». Le vers présente ainsi deux entités personnelles « je » (dont le verbe modalisateur vient renforcer la valeur) et « nous » à chacune de ses extrémités et entoure la présentation de l'humanité dans une acception générique : « les hommes ». Ainsi se révèle une fois encore cette délicate articulation d'une prise de conscience personnelle à celle de l'auditoire spécifique de la Nuit, pour enfin concerner l'humanité dans son ensemble.

Polysémie des adresses : quel destinataire ? Le sujet pluriel

Comme se le demande Suzanne Paradis dès les premiers vers de son poème, « qui est toi ? qui est moi ? et le nom de ce peuple ? »

Relativement nombreux dans la plupart des poèmes de la Nuit, les pronoms personnels au pluriel nous amènent à nous poser une question essentielle : à qui font-ils référence ?

Dans le poème « Speak White » de Michèle Lalonde, les occurrences des pronoms personnels sont toutes au pluriel mais posent la question de leurs référents réels. S'adressant à un « vous », souvent sur le mode impératif, elle y oppose le « nous » de manière récurrente créant dans le poème une tension perceptible entre ces différentes instances. Intrinsèquement liés dans le poème et souvent associés dans un même vers, le « nous » et le « vous » s'opposent donc en créant une dynamique dans le poème. Cependant, force est de constater que les personnes réelles représentées par ces instances ne sont pas toujours explicites et que l'auteure joue consciemment sur cette confusion des identités. En définitive, c'est bien parce qu'il s'agit de se poser la question de savoir qui est ce « nous » et qui est ce « vous » que le poème joue ainsi sur la confusion des identités. Il n'en reste pas moins que la portée générale de ce « vous » sous-entend le plus souvent la communauté anglophone, bien qu'il soit parfois difficile d'en préciser le contenu.

Le « nous » dans le contexte très précis du spectacle de poésie acquiert une valeur symbolique forte et une expression concrète qui permet le phénomène d'identification. La question de l'auditoire se pose alors de manière accrue et l'efficacité du poème repose en partie sur cette implication du public. Parce qu'il réactualise et précise le contenu du « nous » dans le contexte très singulier (et unique) de la lecture publique, le poème implique une forte

implication de l'auditoire. Le poème de Lalonde est donc celui du « nous » par excellence et la dénonciation de la situation sociale à l'œuvre dans le poème prend alors une signification concrète forte qui donne au poème sa valeur politique.

Cependant, la force du poème réside dans sa capacité à ouvrir cette première personne du pluriel à d'autres individus que ceux qui appartiennent à la communauté québécoise francophone. La fin du poème confirme d'ailleurs cette polysémie du « nous » : « nous ne sommes pas seuls ». Le poème qui se clôt sur l'évocation de tous les peuples opprimés donne ainsi à cette première personne du pluriel une dimension plus large et invoque une efficace prise en considération de l'autre dans toute sa diversité.

La question du sujet se pose ainsi de manière très aigüe dans le cadre particulier du spectacle de poésie et acquiert une valeur spécifique du fait de la situation induite par la lecture publique.

2. Les langues de la Nuit : conflits linguistiques

Quelle est la place de la langue québécoise dans la Nuit de la poésie ? Nous avons vu que cette période de l'histoire littéraire accordait une place privilégiée à la question de la langue. Le joual constituait à l'époque un état de langue à la fois dénoncé comme signe d'une infériorité sociale et culturelle, mais aussi encensé comme mode privilégié de l'expression populaire et comme signe de la spécificité de la culture et de la littérature québécoise. Qu'en est-il de cette problématique essentielle de la langue dans la Nuit de la poésie ? Nous tenterons, au cours de ce chapitre consacré à la langue, de voir si l'oralité à l'œuvre dans la Nuit peut avoir une influence sur la langue elle-même et si la lecture de poésie permet l'expression d'autres modes de langage que ceux qui ont cours dans les versions écrites des œuvres.

a) Langue et poésie : quelle spécificité du genre face à la langue ?

Comme on l'a relevé dans la première partie, à bien des égards, la poésie est un genre qui se situe entre le récit et le théâtre en ce qui concerne cette question de la hiérarchie des instances énonciatives. Parce qu'elle tient compte des propriétés phoniques de la langue en même temps qu'elle doit composer avec le matériau écrit, la poésie jouit donc d'un statut intermédiaire et amène le lecteur à envisager la langue sous un autre angle. La poésie ne propose pas du discours à proprement parler comme c'est le cas pour le genre théâtral. Elle est au cœur d'un paradoxe qui tient à la fois aux conditions de sa production et de sa réception. Genre de l'écrit, tenant compte des propriétés sonores et phoniques, elle est lue de la même manière qu'un récit dans le cadre d'une lecture personnelle et intérieure, mais elle est également amenée à être lue à haute voix. Les propriétés typographiques de la poésie révèlent cette portée à la fois écrite et sonore comme en témoigne la disposition du poème sur la page.

Dans le cadre de la lecture et du spectacle de poésie, ces questions propres au genre se révèlent de manière inédite (ou plutôt « inouïe ») et engagent une double posture, qui révèle à la fois la dimension écrite et orale de la langue.

La poésie lyrique traditionnelle, à l'inverse du récit, ne suppose pas de hiérarchie entre les différents niveaux de langue. Les instances énonciatives se trouvent plus aisément confondues dans le cadre du poème. Si le récit distingue très généralement un narrateur et des

personnages, si le théâtre met en scène des personnages, la poésie quant à elle a pour effet de confondre et réunir les différentes voix en une seule et il n'est pas rare que l'on impute la voix poétique à celle du poète. Le poète est à la fois l'auteur, le narrateur et parfois même le personnage de son poème. Le poème peut également présenter certaines nuances, des jeux d'opposition entre les niveaux de langue et même mettre en scène une sorte de personnage. Il est contraint au regard de ses propriétés génériques d'assumer toutes ces instances en même temps. La question de l'implication personnelle du poète dans le cadre de la lecture (ou l'auteur devient donc également interprète) suppose donc un rapport singulier à l'objet littéraire et conditionne de manière inédite sa réception.

Dans le contexte d'effervescence identitaire, culturelle et littéraire des années 1970 où la plupart des entreprises littéraires sont vouées à mettre en avant la spécificité de la culture québécoise par le biais de la langue québécoise et des thèmes nationaux, la poésie se révèle donc comme un véhicule privilégié de cette revendication identitaire.

Pour les raisons génériques liées à la hiérarchie des niveaux de langue que nous avons évoquées plus haut, la poésie apparaît comme le genre le plus apte à proposer une réconciliation entre langue littéraire et langue populaire. Il s'agit là d'un enjeu de taille à cette période de l'histoire littéraire. Les auteurs sont donc face à une alternative : soit il leur faut user d'une langue calquée sur la norme « internationale » soit recourir à un état de langue conforme aux usages les plus largement compréhensibles par la majorité des francophones du Québec. Or la parole poétique apparaît comme un moyen d'échapper – en partie tout au moins – à cette alternative.

Le choix de la langue engage précisément la question de la représentation de la culture québécoise à travers la littérature et celle du choix du ou des destinataires de l'œuvre. Si la langue (ou parlure) québécoise, lorsqu'elle est envisagée dans sa norme la plus spécifiquement locale et la plus éloignée des usages métropolitains, reste difficilement compréhensible pour un public non québécois, la langue en usage dans la littérature jusque dans les années 1950 était au contraire trop édulcorée et ne permettait pas au lectorat québécois de se sentir justement représenté.

Mais la question de la représentation de la culture québécoise à travers l'art littéraire n'engage pas la simple question de l'effet de réel. C'est bien parce que les Québécois vivent de manière très délicate leur rapport à la culture mère, qu'ils ressentent le besoin de se distinguer des usages d'un espace culturel auquel ils ont progressivement conscience de ne plus appartenir :

Le mythe d'une langue à soi plane en effet sur l'ensemble de l'évolution de la littérature québécoise et apparaît à plusieurs moments stratégiques de son évolution. Mais au huron et à l'iroquois se substitue progressivement l'idée de constituer en sol canadien une langue différente du français¹⁷⁶.

L'affirmation identitaire qui caractérise la production littéraire depuis les années 1950 au Québec est donc intimement liée à la nécessité de s'émanciper de modèles littéraires propres à la culture dominante. Nous avons vu par ailleurs que cette revendication linguistique, loin de faire l'unanimité, reposait de fait sur une ambivalence. Le lien entre culture savante et culture populaire est donc particulièrement délicat et il s'agit pour les auteurs de constituer une culture littéraire qui ne soit ni le fruit d'une norme extérieure (et souvent vécue comme le signe d'une élite), ni le résultat informe d'une culture populaire et polluée du fait de la situation sociale (les classes populaires étant le plus en contact avec l'anglais).

C'est sans doute une des raisons pour laquelle la Nuit de la poésie est un spectacle qui propose une confusion de ces niveaux sociaux et qu'elle relève de manière explicite à la fois des éléments d'une culture savante et de ceux d'une culture populaire.

Au regard de ces caractéristiques du genre poétique et dans le contexte très particulier de l'éveil d'une conscience nationale, la poésie s'affirme comme un genre privilégié de la revendication identitaire. Il y a indéniablement dans le public québécois de l'époque, le besoin de s'entendre dire dans sa propre langue et ce sans que cette langue soit nécessairement associée à celle de la classe populaire. C'est dans cette perspective que nous nous proposons d'analyser la question de la langue québécoise dans les poèmes de la Nuit.

Certains poètes jouent précisément avec cette dimension populaire de la culture et de la langue et sont conduits à la revendiquer dans le cadre de leur écriture (par exemple le « Speak White » de Michèle Lalonde ou « Énumération » de Gérald Godin). D'autres au contraire, tentent de ne pas faire transparaître la langue populaire dans leur production poétique. C'est le cas notamment des poètes les plus traditionnels, qui ont de la poésie une conception plus conforme aux pratiques métropolitaines (Jean-Guy Pilon par exemple). Enfin, certains poètes jouent avec les deux pans de cette culture : ils se réclament de la langue populaire, tout en la faisant accéder à une certaine noblesse propre au genre littéraire (Gaston Miron).

¹⁷⁶ Lise Gauvin, *Langagement. L'écrivain et la langue au Québec, op. cit.*, p. 27.

Que les poètes rejettent cet ancrage populaire de la langue ou qu'ils la convoquent dans une perspective d'affirmation identitaire et linguistique, ils sont tous confrontés à cette question de la langue et il leur faut tenir compte des attentes du public, qui à cette époque, éprouve un besoin impérieux de s'entendre dire et de se sentir justement représenté à travers les textes.

Le contexte du spectacle de poésie permet ainsi de faire entendre cette langue québécoise, qui bien qu'elle ne soit pas toujours fortement marquée par les éléments spécifiquement québécois du lexique ou de la syntaxe, reste dans une large mesure, relativement proche de la langue parlée tous les jours.

Sans prétendre relever tous les éléments spécifiquement québécois de la langue française dans chacun des poèmes, nous allons tenter d'étudier certains poèmes dans la perspective de cette approche linguistique de la variété québécoise de la langue française.

b) L'oralité de l'écriture poétique : des poètes sonores ? une poésie orale ?

La lecture de poésie à haute voix dans le contexte du spectacle offre donc la possibilité de faire entendre la langue parlée, sans que cette langue soit pour autant associée à un simple « effet de réel » ou à des personnages de fiction censés représenter les sujets parlants québécois.

Mais la lecture de poésie permet également une innovation linguistique et un travail phonique sur la langue. Elle rend possible une expression nouvelle et se révèle être un espace privilégié de l'invention langagière.

On reviendra ici sur le poème de Raoul Duguay qui ouvre le documentaire de la Nuit de la poésie. Pour le retranscrire tel qu'il fut prononcé, nous avons été contraints d'user de stratégies textuelles afin de rendre compte à l'écrit des propriétés sonore de certains mots. La lecture du texte tel que nous l'avons retranscrit à partir du document filmique est d'ailleurs assez surprenante (voire indigeste) et révèle une certaine incapacité de l'écrit à rendre compte des propriétés sonores du poème.

En observant l'écriture du *Manifeste de l'Infonie* ou le *ToutArtBel*, on constate que Raoul Duguay a lui aussi recours à une écriture inhabituelle. Inventions lexicales, mots valises, lettres en majuscules à l'intérieur d'un mot, travail typographique visant à créer un effet visuel et une surprise dans la lecture, ces nombreuses stratégies de la mise en écrit ont

pour but de signaler une conception singulière de la langue. Ces particularités de l'écriture invitent le lecteur à concevoir la langue différemment, à lire autrement et même à tenter de faire résonner cette langue de manière concrète en lisant les poèmes à haute voix.

Serait-ce à dire compte tenu des caractéristiques de la langue à l'œuvre chez Raoul Duguay, qu'il s'agit là d'une poésie orale ? Très probablement : l'incapacité de l'écrit à rendre compte des propriétés sonores du poème nous conduit-elle à considérer cette poésie comme étant essentiellement orale.

Il convient naturellement de préciser ici ce que l'on entend par « poésie orale ». Qu'elle soit le fruit de productions des cultures issues de la tradition orale¹⁷⁷ ou qu'elle intervienne dans un contexte beaucoup plus contemporain et donc marqué par l'écrit, on comprend aisément que cet état de la poésie est presque révolu dans la plupart des productions littéraires internationales. La poésie sonore, par opposition à la poésie orale, fait intervenir le support mécanique par le biais du magnétophone ou de l'enregistrement. Parmi les œuvres issues de la poésie sonore, certaines ne font pas complètement abstraction de la langue et du sens et peuvent ainsi être prise en charge par l'écriture. D'autres au contraire, travaillent essentiellement le matériau sonore dont l'écriture se révèle incapable de rendre compte.

Au regard de ces considérations, il apparaît que la poésie de Duguay ne relève pas de cette catégorie de l'oralité exclusive dans la mesure où l'écrit n'est pas dans l'incapacité de rendre compte du poème. Dans son *Introduction à la poésie orale*¹⁷⁸, Paul Zumthor rappelle que la poésie orale pure est un état pratiquement révolu dans les productions littéraires contemporaines. Les poèmes de la Nuit ne peuvent être définis comme des poèmes oraux en dépit de leurs propriétés sonores. De plus, la poésie, même la plus orale qui soit, est susceptible d'être prise en charge par l'écriture. À la manière d'une partition, certains œuvres sonores tentent d'ailleurs d'inventer un code écrit afin de rendre compte du poème. Le poème de Duguay en est un exemple marquant et on voit bien que malgré l'importance accordée au son, il peut être retranscrit à l'écrit.

Cependant, ce dont le texte ne peut rendre compte directement, c'est toute la force physique provoquée par le son sur l'auditoire. Les envolées sonores à partir d'un son (de l'ooo de l'ooo de l'ooo ééé iiiii chériiiiiiiiie), les montées chromatiques, le jeu des répétitions des sons qui lui accordent de ce fait une valeur nouvelle, sont autant d'éléments qui font la

¹⁷⁷ Voir Marius Barbeau, *Québec, où survit l'Ancienne France*, Québec : Librairie Garneau Limitée, 1937. L'édition anglaise *Quebec, where ancient France lingers*, date de l'année précédente.

¹⁷⁸ Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, op. cit.

spécificité du poème et qui ne peuvent qu'artificiellement être rendus, ou plutôt suggérés, à travers le code écrit.

Autre élément qui intéresse de près la spécificité sonore du poème de Duguay, le phénomène de la progression du vers qui peut ainsi, en s'allongeant à loisir, créer un effet de chute ou imposer au spectateur un rythme de lecture choisi par le seul poète. C'est là sans doute que réside l'une des caractéristiques essentielles de la poésie lue à haute voix, à la différence de la poésie lue intérieurement, la lecture publique impose un rythme spécifique choisi par le poète.

Enfin, le poème de Duguay présente des similitudes avec la pratique des incantations chamaniques : la poésie de Duguay produite à cette période est en effet très influencée par divers courants mystiques et ésotériques et emprunte beaucoup au registre religieux d'une parole divine. Il y a donc dans son poème une force physique et concrète qui engage une réception physique de la part du public, qui se retrouve ainsi sollicité par la dimension matérielle du son. En d'autres termes, le poème de Duguay, bien qu'il puisse être retranscrit, convoque des éléments qui échappent à l'écriture et qui font appel à une réception de l'ordre du concret et du sensuel.

Si l'oralité poétique permet d'accorder au langage une valeur nouvelle, basée sur l'effet produit physiquement sur l'auditoire, elle permet également une certaine liberté au regard des normes en usage. De cette façon, elle peut, plus facilement que l'écrit, permettre une invention langagière ou détourner les usages courants de la langue. Les poèmes de Claude Gauvreau en sont un exemple marquant. Bien que les poèmes qu'il a lus lors de la Nuit aient été publiés auparavant et qu'ils se trouvent intégralement pris en charge par le matériau écrit, leur lecture par le poète leur donnent une valeur singulière et unique et restitue d'une certaine façon toute leur force poétique. Les poèmes de Gauvreau qui font le plus appel à une dimension abstraite de la langue sont écrits en « exploréen ». Dans une courte introduction à sa lecture, le poète affirme que ces poèmes : « ont tous un fort accent non figuratif ». On retrouve cette sensibilité à une esthétique surréaliste qui a largement influencé le poète durant ses années passées au cœur du collectif du Refus Global et à la pratique de l'automatisme qui vise à minimiser l'influence de la conscience sur l'écriture. Cette entreprise poétique d'invention langagière et de déstructuration de la langue s'inscrit dans une tradition poétique ancienne et multiculturelle comme en témoignent certains mouvements esthétiques du XX^e siècle en Europe :

Marqué par le primitivisme et le cosmopolitisme, le début du XX^e siècle l'est aussi par une intense activité dans le domaine de la recherche en poésie. Le sentiment d'une usure de la langue au service d'une société matérialiste et les adeptes de la pensée rationaliste conduit de nombreux artistes à chercher un langage neuf, en rupture avec le langage de la poésie du passé aussi bien qu'avec la langue commune. Cette quête, certes, n'est pas neuve et s'inscrit dans une lignée qu'on peut faire remonter aux Romantiques allemands et qui s'est perpétuée jusqu'à Mallarmé et aux Symbolistes. [...] il ne s'agit plus trouver la langue – idiolectale ou non – qui permettra de rendre l'expression mieux adéquate au contenu, mais de subvertir la langue pour subvertir le rapport de l'homme au monde¹⁷⁹.

La langue de Gauvreau provoque ainsi un autre rapport au sens et propose une démarche qui relève de l'ordre du physique. Nul doute que cette poésie en « exploréen » ne puisse se révéler pleinement que dans le contexte d'une lecture à haute voix, qu'elle doive passer par cette déclamation pour prendre toute son ampleur et rendre toute sa force. La langue de Gauvreau puise ainsi dans les tréfonds de l'inconscient pour éveiller des sensations, des effets physiques et pour mettre le spectateur face à la puissance première de la langue.

Certains de ces poèmes recourent à des termes de la langue française qui se trouvent mêlés à l'« exploréen », ce qui a pour effet de pousser l'auditeur à chercher du sens au-delà de l'abstraction du langage. Ces éléments reconnaissables de la langue française offrent un point de repère qui donne à l'abstraction toute sa valeur poétique, de la même façon que certains tableaux surréalistes inscrivent des éléments reconnaissables de la vie quotidienne afin de révéler pleinement la portée inconsciente de l'image, comme dans la plupart des toiles d'un Salvador Dali par exemple.

Prenons ainsi le poème *Fatigue et réalité sans soupçon* afin d'observer cette pratique qui consiste à intégrer des mots en français dans le poème en « exploréen ».

Keulessa Kyrien Cobléniz Jaboir
Veuléioto Caubitchounitz Abléoco
Vénicir Chalam Kérioti Kliko
[...] Schnlouem Jakonitz Eulbéka Krôhenn
LaToilia Dédjiotonte Wanékoin
Lite-gazère Goitena Chapelle automatique¹⁸⁰

L'introduction de « Chapelle automatique » à la fin du poème a plusieurs fonctions. Tout d'abord comme nous le signalions plus haut, l'expression en français intervient comme un repère par rapport à la langue courante et a pour effet de mettre en valeur l'abstraction en

¹⁷⁹ Anne-Marie Lilti, *Écriture poétique, langue maternelle et langue étrangère. Contribution à une histoire polyglossique de la poésie française*, Paris : L'Harmattan, 2005, p. 143-144.

¹⁸⁰ Claude Gauvreau « Fatigue et réalité sans soupçons », *Les Entrailles, (1944-1946)*, dans *Œuvres créatrices complètes, op. cit.*, p. 137.

donnant la mesure de l'invention linguistique et glossolalique à partir d'un élément reconnaissable de la langue française. De plus, elle informe sur les intentions esthétiques et poétiques de l'auteur en introduisant la notion d'automatisme, essentielle dans son œuvre. La référence à l'automatisme, ici associée à la « Chapelle » peut suggérer à la fois le cadre rigide lié à la pratique d'une religion en même temps qu'elle se propose comme le cadre laïcisé d'une pratique poétique singulière (la chapelle étant ici saisie dans le sens d'une « école »). La poésie abstraite de Gauvreau, ou au « fort accent non figuratif » pour reprendre ses propres termes, fait ainsi appel à une dimension inconsciente de la réception du poème et pose un certain nombre de questions sur le plan littéraire. Tout d'abord, celle du rapport entre écriture et oralité. Si ces poèmes se trouvent être avant tout des poèmes écrits, on constate que seule leur oralisation (entendons « lecture à haute voix ») est susceptible de rendre compte de toute leur valeur langagière. Cette importance de la voix dans le processus de réception des poèmes de Gauvreau, leur confère un statut tout particulier qui les distingue des œuvres des autres poètes de la Nuit. De surcroît, cette lecture pose la question de l'interprétation par le poète dans la mesure où il se trouve être le seul à pouvoir performer ses poèmes. Il est difficilement concevable d'entendre cette poésie dans la bouche d'un autre poète que lui-même et elle engage ainsi une prise en considération de la personnalité du poète. Les participants à la Nuit de la poésie sont nombreux à estimer que la performance de Claude Gauvreau a constitué un moment fort et inoubliable et à se souvenir par ailleurs que le poète était arrivé très tôt au théâtre et qu'il avait passé plusieurs heures derrière le rideau à répéter ses textes¹⁸¹.

De la même façon que des termes français visent à donner toute la mesure de l'invention linguistique, il est intéressant de noter que Gauvreau exprime le besoin de préciser les conditions de l'écriture ou d'annoncer ses poèmes et leur origine dans de brèves introductions. À l'opacité de la langue de ses poèmes répond une certaine préoccupation didactique qui le conduit à livrer des éléments qu'il juge nécessaire à leur réception. Ces courtes introductions sont très précises, énoncées en français, clairement et distinctement :

Mes apports à la Nuit de la poésie sont de diverses époques mais ils ont tous un fort accent non figuratif. Le premier texte que vous entendrez de moi est de 1945, c'est un extrait des *Entrailles*. En fait, il s'agit d'une pièce de théâtre, mais d'une pièce de théâtre sans personnage.

Après cette première lecture, il introduit la lecture de ses autres poèmes : « Quelques cinq ans plus tard, ce sont les premiers poèmes purs, c'est-à-dire *Étal mixte*. Vous entendrez

¹⁸¹ Cette anecdote est rapportée notamment par Michel Garneau dans *Les archives de l'âme*.

deux extraits d'*Étal Mixte*, voici le premier ». Enfin, soucieux de l'attention de son auditoire, il annonce ses derniers poèmes, toujours sur le même ton clair et didactique :

Les trois poèmes qui suivent, qui sont de tous petits poèmes, vous apparaîtront d'une audace moins patente. Ça s'explique, ce sont des extraits des *Poèmes de détention*. Il s'en dégage cependant me semble-t-il, une certaine saveur douloureuse qui est propre à démentir le mythe qu'on voudrait populariser du scandale amusant.

Commentant toujours la présentation de ses poèmes et justifiant l'évolution thématique de sa propre sélection, il annonce la pénultième lecture comme suit :

Et maintenant un retour à l'air pur, c'est à dire à la liberté seule capable de permettre l'épanouissement plénier. Voici le poème le plus populaire des *Boucliers mégalomanes*, « 56 ».

Enfin, annonçant la dernière lecture, il demande plus de lumière créant une interaction nouvelle avec le public et explicitant la difficulté de sa performance :

Je voudrais un peu de lumière car il m'en reste un dernier. Et comme c'est le plus difficile à prononcer, je tiens à le dire, en dépit de quelques éléments qui pourraient se trouver dans la salle et qui seraient assimilables à de la raclure de poème... de poubelle Mili hitlérienne. Ce poème est aussi sans titre.

Ici, le lapsus est intéressant, et révèle que la cible de la critique de Claude Gauvreau n'est autre que ces jeunes poètes qui lui ont réservé un si mauvais accueil lors de son premier passage. Les réactions contradictoires du public et les échanges virulents qui s'en suivent traduisent bien la diversité de la réception de la poésie automatiste de Claude Gauvreau.

Après qu'il a livré ses quatre poèmes au public, qui malgré des réactions diverses et une réception mitigée, clame sa joie et son enthousiasme en criant et en applaudissant fortement, le poète revient sous la douche de lumière et devant le micro pour lancer un dernier appel au public :

Je suis actuellement sifflé¹⁸² ce qui prouve que l'esprit créateur n'est pas un mot d'ordre au Québec. Et d'ailleurs vive le Québec, vive la création vive l'universel !

Le poète ne peut s'empêcher de lancer une dernière pique à ses détracteurs en rappelant vivement les valeurs qui sont les siennes. Il défend la création (puisque ses œuvres créent également une langue nouvelle) le Québec (et donc sa propre vision du pays qui pourtant ne transparaît pas au premier abord dans ses poèmes, et ce peut être ce qui a manqué

¹⁸² Ici, il est difficile d'entendre distinctement le début de sa phrase, nous restituons ce qu'il nous a semblé entendre à la suite de nombreuses écoutes. Cependant un doute subsiste « activement/ actuellement » sifflé.

à certains membres d'un public avide de revendication nationale et d'indépendantisme) et enfin, l'universel (qui est une valeur largement critiquée par de nombreux poètes et membres de public qui y voient la marque du refus de la nation québécoise). Cette dernière adresse, sous couvert de provocation, fonctionne comme un slogan qui a pour but de mettre fin à la controverse dont il est l'objet en réaffirmant sa conception personnelle du fait littéraire dans la cité.

La question de l'oralité en poésie n'engage pas seulement des considérations formelles et ne constitue pas toujours un élément essentiel du poème. Toutefois, elle peut permettre l'émergence d'une autre langue, ou du moins d'un autre rapport à la langue. Certains des poèmes de la Nuit convoquent ainsi une langue courante sans pour autant en travailler la portée poétique ou sans l'inscrire dans une perspective idéologique ou esthétique.

La lecture de Claude Péloquin est significative à cet égard. Tout l'intérêt de sa performance repose précisément sur la mince frontière qui distingue la langue courante (prise en charge par le discours introductif) et la langue du poème. Le style du poème est caractérisé par un recours à des termes du langage quotidien qui renvoient cependant à une certaine réalité de la culture québécoise. Élisions, termes en anglais, termes typiquement québécois ou encore termes appartenant à un lexique relevant du très familier, constellent cette écriture poétique qui se propose justement comme l'expression d'une culture populaire.

Le poème de Chamberland participe du même brouillage des frontières linguistiques. Mais si celui de Péloquin laisse entendre un langage assimilable au parler quotidien des Québécois, la langue du poème de Chamberland reste marquée par la soumission à une certaine norme.

Dans le poème de Chamberland, on ne trouve pas de sacres, de mots familiers ou de termes anglais tels qu'ils existent en jocal (il utilise des expressions anglaises, mais sans que ces dernières se mêlent à la langue française). Les deux entreprises sont donc relativement différentes sur le plan linguistique et poétique. Néanmoins, le principe de la lecture rend audible cette langue de tous les jours dans le cadre du poème et le genre poétique permet ce glissement de la langue de tous les jours à la langue du poème.

C'est que pour un grand nombre des auteurs de la Nuit, il s'agit de faire entendre une langue plus particulièrement québécoise, à la différence des entreprises poétiques qui les ont précédés. Il s'agit néanmoins de distinguer les pratiques respectives de chacun de ces poètes dans la mesure où ce recours à la langue quotidienne (ou l'imitation d'une langue qui se

propose comme faisant référence à une dimension quotidienne du langage) n'a pas la même finalité et ne revêt pas les mêmes proportions chez chacun des poètes.

Gaston Miron n'a eu justement de cesse de préciser sa position par rapport à la question de l'oralité en poésie. S'inscrivant à la fois dans une forme de tradition et dans une logique très contemporaine de la poésie, il précise ses intentions en ce qui concerne la pratique de l'oralité. Dans un entretien avec son ami le poète Jean Royer, Gaston Miron précise :

J'ai cru moi-même faire une poésie orale. Quand je fais des lectures de mes poèmes, souvent, je modifie des vers, je coupe des poèmes ou je relis deux poèmes dans un seul souffle, selon les circonstances et le public. Quand je suis dans la dimension corporelle des poèmes, la poésie devient une sorte de canevas. Néanmoins, je pense que c'est un mirage parce qu'il s'agit d'une poésie très écrite ; je travaille extrêmement mes poèmes¹⁸³.

Cette citation de Gaston Miron qui serait applicable à la majeure partie des poètes de la Nuit et révèle les conditions de la pratique de l'oralité dans le cadre de la lecture publique. La question de l'adaptation à un auditoire spécifique, et donc à un contexte particulier est, nous l'avons vu, au centre des enjeux que recouvrent l'oralité poétique dans le cadre du spectacle vivant.

b) Un paradoxe identitaire et littéraire : la honte et la fierté

On a pu voir précédemment que la question du joul en littérature était directement liée à une véritable prise de parti et que le recours à cet état déprécié de la langue était loin de faire l'unanimité chez les auteurs québécois des années 1960-1970. Ainsi, si pour certains il est de bon ton de convoquer cette langue, soit dans un souci de représentation et de mimétisme (de réalisme pourrait-on dire), soit dans un souci de revendication identitaire et linguistique, d'autres au contraire considèrent que cette langue joul ne doit pas contaminer la langue littéraire.

Parmi les auteurs de la Nuit, on constate une grande disparité dans le rapport à la langue. Certains d'entre eux parlent avec un accent québécois affirmé, d'autres sur un mode de prononciation plus ténu. Ceux qui usent ostensiblement de la langue québécoise la plus marquée, tant sur le plan de l'accent que sur le plan lexical, appartiennent très généralement à

¹⁸³ Jean Royer, *Gaston Miron sur parole*, Montréal : Bibliothèque québécoise, 2007, p. 33.

la plus jeune génération. On retrouve là les éléments de la tension générationnelle évoquée plus haut.

Les poètes les plus âgés ont pour la plupart d'entre eux connu une formation dans les collèges classiques. Ces établissements, tous religieux dispensaient des cours de latin et de grec et restaient favorables à un usage très normé du français. Signe révélateur de cette recherche d'une norme de la langue : les cours de dictionnaires qui visaient à apprendre aux élèves à parler une langue conforme aux usages de la métropole. Ainsi, pour une certaine catégorie de poètes, la question de la langue québécoise est non seulement secondaire, mais de plus, elle ne correspond pas pour eux à une réalité quotidienne personnelle. C'est ainsi le cas de la lecture de Jean-Guy Pilon qui laisse entendre une langue relativement neutre sur le plan de la spécificité québécoise. Seul perdure son accent typiquement montréalais (à cette époque, l'accent montréalais roulait plus volontiers les [r] par exemple). Cette prononciation est donc celle d'une certaine génération et si on la retrouve chez Gaston Miron ou Jean-Guy Pilon, elle constitue une spécificité géographique (propre à la région de la ville de Montréal) et temporelle (on n'entend pas ce type d'accent chez d'autres poètes montréalais de la plus jeune génération).

La poésie de Gaston Miron est particulièrement intéressante en ce qui concerne cette question de la langue et de la tension entre une pratique de la langue liée à cet enseignement classique et normé et une langue populaire, empreinte de la réalité quotidienne du peuple québécois. Gaston Miron a en effet connu la formation au collège classique (il s'était même destiné à devenir prêtre et a été formé au séminaire), mais au cours de sa carrière poétique, il a découvert, ou redécouvert plus exactement, la force du juron et de cette parole quotidienne et a décidé de l'intégrer à sa langue poétique. Comme il le confie dans une conférence dont le texte a été publié dans un ouvrage posthume, *Gaston Miron, un long chemin, Proses 1953-1996* :

J'écris dans une disponibilité d'écoute à la langue qui se parle partout, dans la rue, dans les restaurants, dans tous les lieux où je me trouve. J'écris somme toute comme on écrit de la musique par oreille. Je ne crois pas à l'inspiration. Je ne crois à l'inspiration que dans cette écoute de la langue. D'ailleurs, la plupart de mes vers me viennent en écoutant parler, en écoutant les paroles qui circulent un peu partout, dans les lieux publics ou privés¹⁸⁴.

¹⁸⁴ Gaston Miron, *Un long chemin. Proses 1953-1996*, édition préparée par Marie-Andrée Beaudet et Pierre Nepveu, Montréal : L'Hexagone, 2004, p. 165.

Ainsi, la langue poétique de Gaston Miron s'inspire-t-elle donc explicitement de cette parole quotidienne du peuple québécois sans qu'elle soit pour autant la sienne en tant qu'individu. Autre exemple révélateur de cette distance entre sa langue individuelle et cette langue québécoise dont il s'inspire : lorsqu'il confie avoir redécouvert la force vive du juron dans la bouche d'un sujet parlant, il avoue même s'être fait reprendre par ce dernier qui lui a reproché de ne pas bien le prononcer¹⁸⁵.

Que la langue québécoise à l'œuvre chez les poètes soit le fruit de leur expérience personnelle et corresponde à une réalité linguistique qui leur est propre, ou qu'elle soit au contraire le résultat d'un travail, d'une recherche ou d'une « inspiration » pour reprendre les termes de Miron, ils sont nombreux à accorder à la spécificité québécoise de la langue, une importance nouvelle qui rompt avec l'approche normative jusqu'alors en vogue dans la poésie.

Poètes qui écrivent en québécois

Si le travail sur la langue chez Gaston Miron est complexe et emprunte des éléments de la langue populaire tout en les soumettant à la rigueur d'une pratique linguistique institutionnelle, d'autres poètes revendiquent purement et simplement cet autre état de la langue qu'est le joul en 1970.

Gérald Godin reste l'une des figures emblématiques de la poésie en joul. Bien que cette expression soit relativement désuète de nos jours et qu'elle ait posé à l'époque déjà beaucoup de problèmes théoriques du fait du flou qui entoure ce concept, la poésie de Godin vise à donner à cette langue québécoise, une place privilégiée dans l'écriture poétique.

C'est le cas des *Cantouques*, l'un de ses recueils les plus célèbres et que la critique considère encore aujourd'hui comme l'œuvre la plus remarquable du recours au joul dans l'écriture poétique. Bien que le poème lu par Godin lors de la Nuit ne soit pas extrait des *Cantouques*, il fait la part belle à cette langue populaire québécoise. Transcendée et sublimée par le biais de l'écriture poétique, cette langue populaire permet un jeu de références et vise à renforcer le phénomène d'identification chez chaque spectateur. De plus, dans le contexte du poème qui dénonce l'indifférence des pouvoirs publics à la cause québécoise, la langue québécoise apparaît comme le moyen privilégié de l'expression d'une opposition, d'une prise de distance et se révèle le seul média capable d'exprimer la colère ressentie par le poète et par tout son peuple.

¹⁸⁵ Nous reviendrons sur cette anecdote rapportée par le poète plus loin dans ce chapitre.

De tous les poèmes de la Nuit, c'est sans aucun doute celui qui consacre le plus d'importance à cette variété québécoise de la langue. Le poème se présente donc comme la juste revendication légitimée de cette langue québécoise et révèle toute la richesse des particularités linguistiques du français du Québec : anglicismes, sacres, jurons et tournures spécifiquement québécoises.

Il est intéressant de noter que cette langue québécoise s'affirme avec plus d'évidence à la fin du poème et que dans ce contexte, elle est le résultat de la véhémence du poète qui finit par s'insurger contre toutes les injustices qu'il dénonce dans la première partie. Le sacre devient donc l'instrument privilégié pour dire la colère du poète (et donc du peuple) et se propose comme l'illustration de cette indignation :

De tous ces maudits trous d'cul
On a notre maudit tabernaque

Néanmoins, il convient de signaler que cette langue québécoise reste relativement prise en charge par la complexité de l'écriture poétique et qu'il ne s'agit pas du simple décalque d'un parler quotidien. Si certains éléments sont effectivement typiques de la langue québécoise telle qu'on peut l'entendre partout au Québec, un grand nombre de ces sacres ont été retravaillés par le poète, détournés, augmentés ou déclinés. Ainsi lorsque le poète évoque les « cinciboires de cincrèmes » ou les « jériboires d'hosties taostées », il détourne l'usage courant de ces sacres pour en proposer une expression inouïe, relativement étrangère à la réalité quotidienne de la langue. Le terme « hostie » par exemple se trouve souvent dans la langue littéraire sous la forme « ostie » et correspond sur le plan grammatical à une interjection. Ici, le poète propose l'orthographe originale du mot « hostie » et l'utilise comme un substantif, ce qui ne se fait jamais dans la langue courante (du moins, lorsque le mot est utilisé comme un sacre). Les « hosties toastées » sont donc le résultat d'un méticuleux travail sur la langue et bien qu'elles fassent référence à un élément linguistique de cette langue de tous les jours, elles sont la marque d'un usage inhabituel de la langue en vue d'en faire un matériau poétique.

Autrement dit, bien que certains poètes fassent explicitement référence à cette dimension quotidienne de la langue et qu'il s'agisse pour eux de réinvestir ce matériau linguistique dans le cadre de l'écriture poétique, le procédé même de la poésie conduit à dépasser cette portée quotidienne de la langue et à produire un travail spécifique sur cette dernière. La langue québécoise que ces poèmes donnent à entendre est particulièrement complexe. Avant tout, au-delà de toute revendication identitaire et linguistique et de toute

recherche de mimétisme ou d'authenticité, elle se présente comme une langue nouvelle : une langue de création poétique.

Ambivalences : entre dénonciation et revendication

La preuve la plus parlante de cette complexité du rapport à langue est l'ambivalence de la revendication linguistique chez la majeure partie de ces poètes. Nous proposons d'analyser cette ambivalence de la revendication à travers l'œuvre de deux des plus grands poètes de la Nuit : Gaston Miron et Michèle Lalonde.

Cette contradiction qui anime la plupart des poètes des années 1970 autour de la question linguistique ne divise pas seulement les poètes en deux catégories, elle divise les poètes eux-mêmes qui se trouvent pour certains, pris entre la nécessité de revendiquer cette langue tout en la dénonçant. Cette double postulation des poètes est révélatrice de la complexité de la question linguistique en littérature.

Le « Speak White » de Lalonde est un manifeste en faveur de la spécificité québécoise de la langue française. Cependant, si le poème se fait le défenseur de langue québécoise et revendique la nécessité de recourir à cette langue afin de dire l'identité québécoise (« pour raconter l'histoire d'un peuple concierge/ rien ne vaut une langue à juron/ notre parlure pas très propre »), force est de constater que cette revendication reste cantonnée à la théorie. Le poème de Lalonde est écrit dans un français extrêmement normé. Mises à part les expressions anglaises qui traduisent la situation de bilinguisme (et de diglossie) dont sont victimes les Québécois, on ne trouve aucun terme proprement québécois dans le poème. Michèle Lalonde prononce d'ailleurs le poème sans effets d'accents et d'intonations proprement québécois et l'ensemble de sa lecture reste donc relativement conforme à un usage normé de la langue, y compris en anglais. Ce poème est donc une revendication théorique qui n'éprouve pas le besoin de recourir à une mise en pratique. Cette contradiction entre la volonté de la poétesse d'user d'une langue québécoise, et la production effective de la langue du poème, traduit bien toute la complexité de ce rapport à langue. De même, dans un ouvrage plus tardif, publié en 1980 et intitulé *Défense et illustration de la langue québécoise*, dans lequel elle défend un usage typiquement québécois de la langue en littérature en pastichant avec une certaine ironie le manifeste de Du Bellay, Michèle Lalonde a recours à une langue relativement surprenante qui imite les formes du français du XVI^e siècle. Ce jeu de l'imitation, s'il permet de faire implicitement référence à l'entreprise de Du Bellay dans le contexte de la défense d'une langue vulgaire face à langue dominante, traduit néanmoins la difficulté de l'entreprise et l'incapacité pour la poétesse de recourir directement à cette langue québécoise.

On retrouve une dichotomie analogue entre la théorie et la pratique de la revendication linguistique chez Gaston Miron. On relève chez lui la même contradiction entre la nécessité de revendiquer cette langue parlée au Québec et celle de la dénoncer comme étant le signe de l'infériorité de la société francophone du Canada. Gaston Miron n'a de cesse de stigmatiser l'état infériorisé de la culture francophone et prend souvent pour exemple de cette infériorité, ce qu'il définit comme étant : « l'aliénation linguistique ». Cette question de l'aliénation linguistique est expliquée dans plusieurs passages de *L'homme rapaillé* et plus précisément dans des textes en prose, ajoutés par la suite dans des éditions ultérieures du recueil (textes réunis sous le titre « De la langue » et déjà évoqué à deux reprises dans la première partie).

Selon Gaston Miron, l'aliénation linguistique consiste en une dépossession de son identité et de ses signes. La langue apparaît ainsi comme le lieu privilégié où se révèle cette aliénation. La langue française du Québec subit, selon Miron, l'influence pernicieuse de la langue anglaise. Le français québécois, toujours selon Miron, serait une langue coupée de ses origines, une langue polluée par une altérité linguistique qui imposerait son mode de fonctionnement (notamment par le biais de la syntaxe et par le phénomène de la traduction systématique qu'il appelle le « traduitu »).

Dans le cycle intitulé « Notes sur le poème et le non poème, extraits », il mêle l'écriture poétique au « non poème » dans une perspective de lutte. Le « non poème » se révèle être tout ce qui nie la condition du poète et qui empêche le poème d'être. Il lutte donc contre le « non-poème », exprimé également par le « CECI » et définit ainsi le poème par opposition à cette imprécision omniprésente :

Je sais ce que je sais, CECI, ma culture polluée, mon dualisme linguistique, CECI, le non-poème, qui a détruit en moi jusqu'à la racine l'instinct même du mot français. Je sais, comme une bête dans son instinct de conservation, que je suis l'objet d'un processus d'assimilation, comme homme collectif, par la voie légaliste (le *statu quo* culturel) et démocratique (le rouleau compresseur majoritaire). Je parle de ce qui me regarde, le langage, ma fonction sociale comme poète, à partir d'un code commun à un peuple. Je dis que la langue est le fondement même de l'existence d'un peuple, parce qu'elle réfléchit la totalité de sa culture en signes, en signifiés, en signifiante. Je dis que je suis atteint dans mon âme, mon être, je dis que l'altérité pèse sur nous comme un glacier qui fond sur nous, qui nous déstructure, nous englue, nous dilue. Je dis que cette atteinte est la dernière phase d'une dépossession de soi comme être, ce qui suppose qu'elle a été précédée par l'aliénation du politique et de l'économique¹⁸⁶.

¹⁸⁶ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, *op. cit.*, p. 127- 128.

Ainsi, dans le second poème qu'il livre lors de la Nuit de la poésie « Monologues de l'aliénation délirante », il évoque avec précision certains des signes de cette aliénation. Le poète s'affirme comme défait de son identité, dépossédé de ses signes (on peut y voir une référence aux signes au sens linguistique du terme, donc à la relation entre les mots et les choses) :

moi je gis, muré dans la boîte crânienne
dépoétisé dans ma langue et mon appartenance
déphasé et décentré dans ma coïncidence
ravageur je fouille ma mémoire et mes chairs
jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être
pour trouver la trace de mes signes arrachés emportés
pour reconnaître mon cri dans l'opacité du réel¹⁸⁷

L'aliénation linguistique apparaît à travers ce poème comme étant ce qui nie le poète et son identité. Le poète se trouve privé de ce qui le définit, de ce qui lui appartient. L'aliéné est un être qui ne s'appartient plus comme l'exprime le poème.

Cependant, nous avons vu que le poète « s'inspirait » de la langue quotidienne pourtant porteuse de ces signes de l'aliénation. L'un des cycles poétiques de *L'homme rapaillé* s'intitule « La batèche ». Le terme « batèche » est un sacre québécois construit à partir du mot « baptême ». Le cycle présente des pièces poétiques très marquées par la portée orale de la langue. Par le jeu des répétitions, par les formules volontairement impropres, l'abondance de termes proprement québécois (« maganer », « grégousse », « bénite »), Miron fait explicitement référence à la langue orale et au parler québécois populaire. Bien que ces sacres fassent l'objet d'un travail résolument littéraire (choix de sacres désuets, coupés en quelque sorte d'une certaine actualité linguistique, travail complexe de composition et de retranscription) ils visent à créer un effet de référence au parler québécois et à réinvestir cette langue dépréciée pour en faire le matériau du poème. De plus, Miron ne cache pas son admiration pour cette langue et son intérêt pour la force incantatoire du juron, dont il tente de s'inspirer dans ce cycle poétique. Ainsi l'œuvre de Miron porte-t-elle concrètement les signes de cette ambivalence de la revendication linguistique puisqu'elle énonce clairement les conditions de l'aliénation linguistique en même temps qu'elle y a recours dans le cadre du poème. Notons enfin qu'il existe une certaine distance entre cette langue orale marquée par le juron populaire et celle parlée effectivement par Miron comme en témoigne sa redécouverte de la force orale du sacre. Dans l'édition de 1994 de *L'homme rapaillé* à l'Hexagone, il relate

¹⁸⁷ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, op. cit., p. 93.

cette anecdote tout à fait révélatrice de sa redécouverte du juron et de sa prise de conscience de la puissance poétique du sacre :

Une fin d'après-midi d'automne, en 1953. Nous sommes quatre ou cinq bougres poètes dans le fond d'une taverne à l'angle sud-est des rues Sherbrooke et Bleury. Nous dissertons sans fin sur la poésie et nous nous lisons mutuellement nos poèmes. À un moment, je remarque que tous les habitués se sont rapprochés aux tables avoisinantes et écoutent d'un air éberlué. Même les serveurs en font autant ! Tout à coup, l'un de ceux-ci nous apostrophe : « C'est pas ça, vous l'avez pas pantoute. C'est comme ça qu'on dit : « Crisse de câlisse de tabarnak d'ostie de saint-chrème... » ». En un éclair, je viens de saisir l'un des éléments rythmiques de notre parole populaire, celui du juron. Je cours chez moi et, dans un état d'exaltation, me mets à écrire dans cette veine et dans cet esprit. Un titre à mes premières ébauches. J'emploie depuis longtemps l'expression « maudite batêche de vie » pour manifester tantôt ma misère ou ma révolte, tantôt ma tendresse ou ma compassion¹⁸⁸.

Comme Michèle Lalonde, selon un procédé courant chez les dominés Gaston Miron se saisit d'une insulte utilisée par les anglophones à l'encontre des Québécois pour le réinvestir dans le cadre du poème. Le cycle de « La Batêche » contient ainsi un poème intitulé « Le damned Canuck », expression recomposée à partir d'une stigmatisation proférée par les anglophones à l'encontre des francophones.

Faut-il en conclure que l'anglais est une cible privilégiée chez Miron ? Certes, à ses yeux, la contestation de l'inégalité linguistique qui conduit à l'inégalité sociale est l'une des raisons de son engagement. Cette aliénation repose d'ailleurs sur la critique d'une altérité oppressante et omniprésente, celle de la culture dominante anglophone. Mais il est intéressant de noter que Miron souhaitait la présence des poètes anglophones lors de la Nuit de la poésie. Ce souhait du poète révèle que cette contestation de l'altérité est relative et ne s'applique qu'à certains domaines dont la poésie se trouve exclue.

Il convient de signaler que la dénonciation de l'omniprésence de l'anglais dans la culture canadienne et son influence sur la langue québécoise est associée chez ces auteurs à la dénonciation de la culture dominante. Dans cette logique, les poètes peuvent avoir recours à l'anglais lorsque celui-ci est associé à l'expression de la contre-culture (qu'elle soit canadienne, anglaise ou états-unienne). Ainsi, lorsque Paul Chamberland cite Jim Morrison ou John Lennon, cette référence à l'autre langue n'a pas la même valeur ni le même statut que celle associée à l'insulte comme « damned Canuck » de Miron ou le « Speak white » de Michèle Lalonde. Si la langue reste l'anglais dans les deux cas, celle à laquelle fait référence

¹⁸⁸ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal : L'Hexagone, 1994, p. 65.

Paul Chamberland est celle de la contre-culture, prise dans un ensemble large et n'est plus associée à une culture dominante et oppressante. Il en va de même pour Denis Vanier qui parsème son texte de mots anglais en faisant référence au « White Canadian Panthers Party of Montreal » ou lorsqu'il dénonce l'empire économique américain symbolisé par l'entreprise « Kraft » dans l'expression volontairement contestatrice et vulgaire : « Kraft fuck the cheese ».

Au-delà d'une langue, c'est avant tout l'omniprésence de modèles culturels dominants que dénoncent les poètes. Le glissement linguistique (« code switching ») sert ainsi une forme de dénonciation propre à toute une communauté, celle de la contre-culture qui, par définition, réunit les communautés linguistiques du Canada. L'un des fanzines phares de cette contre-culture porte d'ailleurs un titre anglais et signale cette parenté avec les auteurs de la beat generation : « Hobo Québec ».

Le thème du « mal parler »

Georges Dor dans « Je chante-pleure » décrit l'imperfection de sa langue en l'associant à des aboiements, expression animale peu mélodieuse et qui rappelle « les chants rauques de nos ancêtres » du « Speak White » de Michèle Lalonde.

Pour aborder la question de la langue dans la Nuit de la poésie, nous pourrions adopter une approche différente de celle de la perspective interne. Ainsi, nous pouvons nous poser la question de la réception du document filmique par un public de France ou par un public francophone issu d'un autre espace que le Canada. Certains poèmes ne peuvent définitivement pas être compris littéralement (en dehors des références culturelles) sans l'apport d'un lexique, le recours à sous-titrage ou d'une note introductive permettant seul de saisir le contexte de l'écriture des poèmes.

Si les poèmes de Jean-Guy Pilon, Yves Préfontaine ou Gatien Lapointe ne posent pas de problèmes majeurs de compréhension littérale ou culturelle pour un public français, il en va bien autrement pour ceux de Denis Vanier, Claude Péloquin ou Gérald Godin, pour lesquels la langue constitue un barrage à la compréhension littérale du poème. Est-ce à dire que cette difficulté de compréhension pour un public français révèle la volonté d'un entre-soi exclusif ? À tout le moins, elle est le signe de l'importance de la dimension locale de l'adresse et pose autrement la question du destinataire des poèmes. La dimension identitaire et communautariste de ces poèmes les rend-ils inaptes à une diffusion plus étendue que le seul

espace canadien francophone ? En un mot : l'affirmation locale et nationale interdit-elle l'accès à l'universel ?

Dans cette perspective, on comprend mieux en quoi les performances de Claude Gauvreau se proposent comme un appel à une dimension universelle de la poésie et de la création. On retrouve ici les préceptes de la poésie sonore et leur intention internationaliste.

De la même manière, la poésie de Miron, bien qu'elle ne cherche pas à atteindre l'universel par le travail sur la langue, fait montre d'une préoccupation humaniste et d'une recherche d'un certain dépassement du local par le jeu linguistique. Dans « La marche à l'amour », poème extrait du cycle éponyme, le poète use d'une expression typiquement québécoise tout en lui donnant une extension nouvelle lorsqu'il écrit « ma ceinture fléchée d'univers ». La ceinture fléchée constitue l'un des symboles que l'on attribue aux Patriotes de 1837-38 et fait donc référence de manière implicite au patrimoine québécois (canadien-français plus exactement). Mais en prolongeant l'expression en lui apposant un attribut, il change le sens premier et figé pour lui donner une extension et ouvrir le réseau sémantique. La notion d'universalité que contient cette extension de l'expression courante confirme l'ouverture à l'universel souhaitée par Miron.

3. L'engagement politique dans la Nuit de la poésie

a) Le pays ou le réinvestissement d'une thématique traditionnelle

Le thème du pays, on l'a vu, est récurrent dans la littérature québécoise, et plus anciennement de la littérature canadienne-française depuis le milieu du XVIII^e siècle. Cependant, nous avons rappelé qu'à partir des années 1950 le thème du pays, du fait des profonds bouleversements sensibles dès les premiers temps de la Révolution tranquille, a pris des formes nouvelles et que cette expression du pays a considérablement évolué depuis les mouvements de l'École littéraire de Montréal et du régionalisme. Ainsi à l'émancipation d'envergure nationale que connaît la Province à partir de la fin des années 1950, correspond une émancipation face aux modèles littéraires traditionnels.

Que cette nouveauté du thème national se révèle à travers une certaine libération formelle grâce aux mouvements surréalistes ou automatistes, qu'elle prenne sa source dans l'innovation des espaces représentés, avec l'émergence de la ville qui se substitue à l'espace rural, ou qu'elle s'exprime par le biais d'un renouvellement des thèmes qui prennent désormais en charge les questions sociales et politiques au sein même de l'écriture poétique, elle reste un fait marquant de cette littérature des années 1970 et touche l'ensemble de la production littéraire.

Le lien entre littérature et politique dans les années 1970 n'est pas simplement révélé par le travail des auteurs eux-mêmes, mais également par les événements historiques. Pendant le spectacle de la Nuit, se trouvent parmi les spectateurs, des policiers en civils de la Gendarmerie Royale du Canada. Comme le rappelle Gaston Bellemare dans *Les archives de l'âme*. Ces policiers en civils :

[...] n'étaient pas là pour arrêter les gens qui fumaient du pot, mais peut être plus pour vérifier les adhésions politiques ou les alliances, les liens entre la poésie et le FLQ de l'époque¹⁸⁹.

Quelques mois après la Nuit de la poésie, Pierre Elliot-Trudeau, alors Premier ministre du Canada, fait adopter la loi des Mesures de guerre et conduit ainsi à l'emprisonnement d'un certain nombre de personnalités du monde littéraire et culturel soupçonnés d'être impliqués dans les actions terroristes du FLQ. Gérald Godin, Michel Garneau, Denise Boucher, Gaëtan Dostie, Pauline Julien et Gaston Miron entre autres, sont arrêtés sans ménagement par l'armée

¹⁸⁹ Gaston Bellemare dans *Les archives de l'âme*, 48.10 min.

et interrogés par la Sureté du Canada pendant de longues heures. Également, le cas d'Hubert Aquin, qui décide d'entrer dans la clandestinité pour poursuivre son combat est un autre exemple du lien intime qui unit littérature et politique dans les années 1960-1970¹⁹⁰.

C'est donc une autre nation que revendiquent les auteurs des années 1970, à un moment de l'histoire où ils cherchent à définir les contours d'une identité nouvelle. La littérature devient à la fois le lieu de la revendication d'une spécificité québécoise de la culture en même temps qu'elle permet l'expression d'un projet national. Elle est le média d'une sorte de dialogue sur ce que peut ou doit être ce futur pays souverain. Car en 1970, l'idée et le mot d'indépendance commencent à s'imposer dans bien des esprits et sur bien des lèvres. S'il est un point commun à tous ces auteurs de la Nuit, c'est qu'ils sont très majoritairement favorables à l'indépendance du Québec et à la souveraineté de la Province. La littérature s'offre comme le parfait porte-voix des nouvelles valeurs du Québec dans le contexte d'une ouverture au monde et de la quête d'une modernité qu'illustre à travers l'Occident l'esprit de 1968.

Nous proposons tout d'abord d'observer les allusions au pays dans les poèmes de la Nuit et de chercher à comprendre en quoi la façon d'aborder ce thème diffère de la conception plus traditionnelle en vogue jusqu'alors.

Une lutte pour la prise de conscience

La plupart des poètes de la Nuit qui abordent le thème du pays le font dans la perspective d'une prise de conscience. Ils ne cherchent pas à décrire simplement la spécificité de l'espace ou de la culture de la nation, mais visent plutôt à inciter à un questionnement sur ce qui fonde son identité.

Dans « L'exigence du pays », le premier poème lu sur scène par Jean-Guy Pilon, on voit bien que ce qui est au centre du poème n'est pas tant le pays lui-même (et en l'occurrence le Canada autant que le Québec), mais plutôt l'expression de ce pays et la difficulté voire l'incapacité de toute langue à rendre pleinement compte de la grandeur du réel :

Qui suis-je donc pour affronter pareilles étendues, pour comprendre cent mille lacs, soixante-quinze fleuves, dix chaînes de montagnes, trois océans, le pôle nord et le soleil qui ne se couche jamais sur mon pays ?
[...] Comment dire, en dépit des saisons, les mots quotidiens, les mots de la vie : femme, pain, vin ?
[...] Avant de savoir les mots pour vivre, il est déjà temps d'apprendre à mourir¹⁹¹.

¹⁹⁰ Jean-Christian Pleau, *La révolution québécoise, Hubert Aquin et Gaston Miron au tournant des années soixante*, Montréal : Fidès, 2002.

L'énumération de la première strophe et l'accumulation de nombres et de chiffres viennent mettre en valeur la description de l'étendue du pays qui clôt ce premier vers. Au pronom interrogatif « qui » qui ouvre le vers, répond l'évocation du pays, créant à la fois l'impression de distance (par le rejet de l'objet principal de la description en fin de vers) et l'effet sonore des assonances. Cette construction particulière du vers, en plus de donner concrètement la représentation des « étendues » implique une relation étroite entre les deux propositions de début et de fin de vers : « Qui suis-je [...] mon pays. ». Le thème principal du poème n'est pas tant l'impossible description du pays que la question de la langue représentée sans doute par l'autre proposition contenue dans le titre : « l'exigence ». C'est donc bien la question de la langue que se pose le poète. Le verbe « comprendre » de la première strophe doit ici être saisi dans sa dimension polysémique et ce n'est pas tant la compréhension intellectuelle de la réalité du pays que le poète cherche à atteindre, que la question du dire et de la langue.

La deuxième strophe, toujours placée sous le signe de l'interrogation (« Où ») se centre essentiellement sur la question des « mots » et du « comment dire ». La répétition du terme « mots » à la deuxième strophe et au dernier vers confirme la prédominance du thème du langage. Le poème se clôt donc sur le constat d'une certaine impuissance du langage, mêlée à la question vitale de l'existence humaine, dans un vers qui fait écho de manière explicite au premier vers de la quatrième strophe du poème de Louis Aragon « Il n'y a pas d'amour heureux¹⁹² ». Mais, si dans son poème, Aragon évoque la vie en tant que telle, Pilon quant à lui renvoie à la question du langage qu'il considère comme étant lié à une problématique relevant du vital. Également, c'est à la question du savoir que fait allusion Pilon dans ce poème comme en témoigne le champ sémantique de la connaissance (« comprendre », « comment », « savoir » et « apprendre »). Ce poème pose donc plus la question de l'expression, de la représentation du pays, insistant plus sur « l'exigence du pays » que sur le pays lui-même. De cette façon, le poète s'approprie une thématique traditionnelle de la littérature canadienne-française tout en la dépassant et en innovant en glissant de la représentation du pays à la difficulté d'en rendre compte par le langage. De fait, la question du langage engage d'autres considérations que la simple expression du pays, elle renvoie à la nécessité de la connaissance et appelle à une forme de prise de conscience.

¹⁹¹ Jean-Guy Pilon, *Comme eau retenue*, Montréal : L'Hexagone, 1968, p. 122-123.

¹⁹² Louis Aragon, « Il n'y a pas d'amour heureux », *La Diane française*, Paris, Seghers, 1946.

La nation québécoise : entre espoir et douleur, le rêve d'un pays

L'expression du pays dans la poésie de la fin des années 1960 se caractérise par une attitude ambivalente qui laisse à la fois transparaître l'espoir d'un renouveau en même temps qu'elle exprime une forme de refus et de révolte. Ainsi, l'aspiration au pays est souvent exprimée sur un mode négatif ou se révèle être source de douleur pour les poètes.

Dans son premier poème, « Je chante-pleure », George Dor convoque ainsi les deux pôles de cette revendication ambivalente. Si le chant est associé à la célébration positive du pays, le verbe pleurer quant à lui, renvoie évidemment à la souffrance et à la tristesse. Cette nouvelle expression d'un lyrisme national se trouve donc entachée d'une conception plus négative que des allusions ironiques viennent renforcer : « heureux ceux qui ne rêvent pas d'un pays/ mais d'une bonne paye le vendredi ». La substitution du pays par le rêve est un procédé relativement courant dans les poèmes de la Nuit. Michèle Lalonde dans ses « Panneaux-réclame » évoque un « petit peuple un peu rêveur ». Le poème de Georges Dor suggère quant à lui une nuance en introduisant la notion d'idée. La dimension rêvée, fantasmée ou désirée du pays offre une alternative à l'expression réelle et vécue du pays. La douleur provoquée par cette « idée de pays » est un élément récurrent du poème comme le confirme l'interrogation : « qui viendra m'arracher cette idée de pays ? ». De plus, la fin du poème associe le rêve d'une nation à la folie : « et ma folie à la vie dure/ et ma folie est la suivante ». Enfin, le poème se clôt sur une l'association de la liberté et du sirop d'érable (venez goûter au sirop d'érable/ venez goûter à la liberté », ce qui a pour effet de créer un certain décalage entre la notion essentielle de liberté et la triviale allusion au sirop d'érable. Ces éléments laissent donc entendre une forme de polysémie marquée d'ironie et traduisent la difficulté pour le poète à revendiquer cette nation québécoise.

Cette conception du pays liée à une forme de rêve, d'espoir est donc un élément récurrent dans la plupart des poèmes de la Nuit. Dans la chanson de Gilbert Langevin interprétée par Pauline Julien, le rêve du pays finit par l'emporter sur le pays en lui-même. Le mode subjonctif que l'on retrouve dans la plupart des vers nous invite d'emblée à considérer les assertions comme étant le fruit d'un désir personnel. Le thème du désir est d'ailleurs omniprésent dans le poème :

ce vent qui passe dans nos espaces
c'est le grand vent d'un long désir
qui ne voudrait jamais mourir
avant d'avoir vu l'avenir

Cette importance du désir est confirmée dans les strophes suivantes et on voit bien de quelle manière, le désir se substitue à la réalité. Le temps des vivants est alors associé au « temps des passions », ce qui a pour effet de réaffirmer la portée fantasmée de ces temps nouveaux. La liberté, présentée de manière légère chez d'autres poètes est ici clairement associée à une certaine virtualité à travers la formule : « la liberté qu'on imagine ». Le vers suivant introduit la notion de délire (qui n'est pas sans rappeler la « folie » du poème de Georges Dor) ce qui a pour effet d'accentuer la portée irréaliste du projet d'indépendance. La strophe suivante confirme cette importance de l'univers onirique en associant le pays au rêve : « Il faut pour faire un rêve aussi/ un corps au cœur et un pays ». Enfin, le poème se clôt sur une formule allégorique qui rappelle l'importance de l'espoir : « NOTRE ESPOIR EST UN OISEAU ». Comme pour le poème de Jean-Guy Pilon qui substituait le langage au pays, le texte de Langevin y substitue l'espoir.

Dans le poème de Gatién Lapointe, *Le printemps du Québec*, on retrouve des éléments d'une poésie traditionnelle évoquant les éléments naturels pour exprimer l'idée de pays. Mais sous la plume de Lapointe, le pays est associé au printemps et considéré comme étant dans une phase d'éveil. Cela correspond à des préoccupations plus contemporaines et permet au poète d'exprimer par des procédés poétiques traditionnels, une idée nouvelle et de décrire la situation qui est celle du pays en 1970. Le poème est traversé d'expressions liées à l'éveil, et à la jeunesse de la culture « Un rameau surgit au premier pas du temps », « La terre frissonne jusqu'en notre enfance », « Nous naissons, horizons de vagues fugaces », « [...] nous ouvrons le seuil d'une patrie », « Tout en sang encore »... Enfin, la légèreté de la liberté, que nous avons relevée chez d'autres poètes, se retrouve dans les deux derniers vers du poème : « Avec la première branche de l'année/ Un peuple trace sur la terre sa liberté ». Si la revendication du pays se fait par le biais de la nature et de ses forces (ici, la saison du printemps étant un moyen efficace de suggérer l'éveil de la nation), l'expression du pays ne peut se départir d'un certain doute, d'une retenue, et reste associée à une certaine fragilité et une légèreté comme en témoignent les « horizons de vague vivaces » qui définissent le peuple ou encore la trace que laisse ce peuple sur la terre.

La poésie traditionnelle célébrait le pays, le plus souvent sur un ton lyrique en mettant en avant les caractères géographiques spécifiques propres à l'espace canadien. Si la poésie des années 1970 reprend cette thématique et cherche à son tour à mettre en avant ces particularités géographiques qui assument alors une fonction symbolique (comme on le voit dans ce long

poème de Gatien Lapointe, l'*Ode au Saint Laurent*¹⁹³), elle se distingue des entreprises poétiques qui la précèdent en ce qu'elle accorde une part plus importante à la dimension sociale et qu'elle se propose, surtout à partir de la fin des années 1960, comme le vecteur d'une conception politique et d'un projet national.

Dans les modes de représentation du pays, nous avons déjà évoqué dans la fin de la première partie le glissement de thématiques rurales à des thématiques urbaines. Le second poème lu par Gaston Miron lors de la Nuit en est un exemple marquant. Si la ville apparaît comme le lieu privilégié de la prise de conscience de l'infériorité de la communauté francophone, notamment à Montréal où le bilinguisme est plus effectif qu'ailleurs, elle reste l'espace à revendiquer quand il s'agit de mettre en avant les particularités de cette nation nouvelle. La ville est désormais un lieu où peut s'affirmer l'idée de nation :

Or je suis dans la ville opulente
la grande Saint Catherine street galope et claque dans les Mille et Une Nuits
des néons

b) Poétique vs Politique, pour une histoire de la littérature

Au-delà de la question de l'horizon d'attente des spectateurs et de la dimension politique de leurs espoirs, reste, compte tenu de l'importance du thème national dans les poèmes de la Nuit, une question fondamentale : le politique et le poétique sont-ils aisément compatibles ? Une certaine tradition française de la critique d'art a tendance à les distinguer et juge que le politique a souvent tendance à desservir le poétique. Telle est, par exemple la position de Benjamin Péret face aux poésies de Résistance de Louis Aragon ou de Paul Éluard quand, en 1945, il stigmatise « le déshonneur des poètes¹⁹⁴ ». Pour bien cerner toute la force littéraire de la Nuit, il est nécessaire de se défaire de cette conception. Une juste réception de la Nuit suppose une meilleure prise en considération du fait politique en poésie. Plus encore, la lutte entre politique et poétique dans les œuvres québécoises de la période 1960-1970

¹⁹³ Gatien Lapointe, *Ode au Saint Laurent* précédée de *J'appartiens à la terre*, Montréal : Éditions du jour, 1969.

¹⁹⁴ « Les ennemis de la poésie ont eu de tout temps l'obsession de la soumettre à leurs fins immédiates, de l'écraser sous leur dieu ou, maintenant, de l'enchaîner au ban de la nouvelle divinité brune ou « rouge » - rouge-brun de sang séché – plus sanglante encore que l'ancienne. Pour eux, la vie et la culture se résument en utile et inutile, étant sous-entendu que l'utile prend la forme d'une pioche maniée à leur bénéfice. Pour eux, la poésie n'est que le luxe du riche, aristocrate ou banquier, et si elle veut se rendre « utile » à la masse, elle doit se résigner au sort des arts « appliqués », « décoratifs », « ménagers », etc. D'instinct, ils sentent cependant qu'elle est le point d'appui réclamé par Archimède, et craignent que, soulevé, le monde ne leur retombe sur la tête. De là, l'ambition de l'avilir, de lui retirer tout efficacité, toute valeur d'exaltation pour lui donner le rôle hypocritement consolant d'une sœur de charité. » Benjamin Péret, *Le déshonneur des poètes*, février 1945, <http://tintinrevolution.free.fr/fr/Peret.html>

constitue un axe d'étude majeur et révèle notamment certaines des spécificités du fait littéraire au Québec. Dans une culture où le choix de la langue constitue en soi une véritable prise de parti et s'affirme comme l'instrument d'une lutte sociale et culturelle, la revendication politique qui anime toute forme de production culturelle se trouve étroitement liée à des questions d'ordre esthétique et littéraire. La littérature québécoise des années 1970 se pose d'emblée, et presque sans discussion, comme une littérature engagée. Au-delà des questions purement politiques qu'elle peut aborder par le biais du média littéraire, le fait même d'écrire en français pour exprimer cette nouvelle identité québécoise constitue une prise de position nouvelle et se révèle comme une affirmation identitaire qui cherche à rompre, soit avec une culture dominante qui impose ses codes et sa langue de manière abusive, soit avec une « culture mère » dont on cherche à se démarquer et à s'émanciper.

La Nuit de la poésie illustre remarquablement la tension entre poétique et politique évoquée plus haut. Il faut ainsi tenir compte du fait que de nombreux poètes visent à contester une certaine conception du poétique telle que la véhicule la culture traditionnelle, selon les codes établis d'une culture qu'ils entendent mettre à bas. La poésie québécoise des années 1970 cherche donc à se réappropriier ses moyens d'expression et se propose comme la revendication d'une autre sensibilité, d'autres valeurs et d'une autre culture au sens large du terme.

Afin de mieux cerner la place que tient le politique dans les poèmes de la Nuit, nous proposons d'étudier une thématique récurrente dans de nombreuses lectures et qui suggère un rapport singulier à cette identité nationale en cours d'affirmation : celle de l'histoire.

Les témoignages montrent que les poètes présents lors de cette Nuit ont, comme la plupart des spectateurs conscience de participer à un événement d'ampleur historique et avant de se proposer dans bien des cas comme des manifestes politiques, les poèmes de la Nuit interrogent le rapport du peuple à son histoire. Intimement liée à la question de la mémoire et à l'expression du pays, la notion d'histoire permet aux poètes de s'inscrire dans une actualité tout en proposant une vision vouée à façonner les temps à venir. De plus, l'histoire constitue un enjeu essentiel de l'affirmation identitaire. Ainsi, depuis la fin du XVIII^e siècle, les entreprises littéraires canadiennes-françaises se proposent de donner tort aux affirmations dont se fait l'écho le rapport Durham (Londres, février 1839) qui prétendait, à la suite des insurrections des Patriotes de 1837-1838) que les Canadiens-français sont « un peuple sans histoire et sans littérature » :

On ne peut guère concevoir nationalité plus dépourvue de tout ce qui peut vivifier et élever un peuple que les descendants des Français dans le Bas-Canada, du fait qu'ils ont conservé leur langue et leurs coutumes particulières. Ils sont un peuple sans histoire et sans littérature¹⁹⁵.

Le lien qui unit les productions littéraires à la nécessité de se constituer un patrimoine littéraire apparaît donc avec évidence et si le Québec émerge en tant que nouvelle nation, il faut que cette dernière se munisse d'une littérature qui lui soit propre et spécifique. Inversement, c'est parce qu'il produit une littérature propre et spécifique que le Québec a déjà prouvé son existence. C'est la raison pour laquelle, le thème du pays est redécouvert au regard des nouvelles exigences de la société moderne. La thématique historique se révèle donc centrale chez la majeure partie des poètes de la Nuit et participe de cette émancipation culturelle et identitaire propre à la société des années 1970.

Ironie et personnalisation de l'Histoire

Le premier poème de la Nuit à évoquer cette question de l'histoire et de ses modes de représentation est celui de Michèle Lalonde, « Panneaux-réclame ». Le poème polyphonique à trois récitants met en scène les premiers temps de la colonie. La description de ces premiers temps et de la découverte du continent par les Occidentaux est marquée du sceau de l'ironie et vise à proposer un autre regard sur la période. Le texte lu sur scène est tronqué de quelques répliques qui se trouvent dans la version publiée et commence à la présentation des récitants : « Je m'appelle Michèle et je vis en Amérique ». La réplique suivante reprend la présentation mais introduit un nouvel élément : « je m'appelle Michèle et je me souviens ». Ainsi d'entrée de jeu, en citant la devise du Québec, l'auteure inscrit-elle son texte dans une perspective historique. L'évocation du « je me souviens » annonce la description des premiers temps de la colonie. Les répliques suivantes installent la scène dans une ambiance sonore par l'imitation du tam tam : « Tam tam frénétique du vent sur les caisses vides renversées : tout le décor alors bascule ! ». Le mode poétique qui caractérise l'écriture du texte permet à l'auteure de proposer un certain décalage avec le réel au-delà de la véracité attendue par le thème de l'histoire. Ainsi les récitants présentent la découverte du continent comme s'ils avaient effectivement été présents ce jour-là :

PREMIÈRE VOIX, enchaînant rapidement
Je me souviens
Les bêtes nous avaient accueillis.
Une menue faune chaude enveloppait la côte.

¹⁹⁵ *Report on the Affairs of British North America from the Earl of Durham, Hers Majesty High Commissioner, etc., etc.*, trad. française, Montréal : « L'Ami du Peuple », 1839, 205 p.
<http://eco.canadiana.ca/view/oocihm.32373/2?r=0&s=1>

Le Nouveau-Monde frissonnait
attentif¹⁹⁶ ...

D'emblée, on constate que l'écriture poétique permet de présenter les faits d'une manière nouvelle et de donner des intentions à des objets inanimés ou de produire des effets de son et des impressions physiques :

TROISIÈME VOIX
Quand nous sommes entrés dans le port
les siffleux par trois fois sifflèrent
le paysage brama¹⁹⁷.

Cette écriture permet donc, non pas de « réécrire » l'histoire, mais de l'écrire sur un mode différent et de confier à l'écriture poétique de prendre en charge des éléments délaissés par la rigueur de la discipline historique :

PREMIÈRE VOIX
C'était au temps des grands voiliers
un oiseau apporta ton nom et resta pris dans nos cordages
Amérique !¹⁹⁸

Le mot « Amérique » est ensuite répété par les récitants, mais comme l'indique la didascalie : « avec l'accent yankee ». Cette particularité de la prononciation annonce la présentation de deux visions distinctes du continent, celles correspondant aux deux nations qui ont été amenées à prendre possession, du territoire.

Le poème décrit ensuite les premiers temps de la colonie et notamment la rencontre avec les peuples autochtones. Les récitants produisent alors des sons à partir des mots « América » et « tam tam » en les répétant. La première voix continue la description de la rencontre avec les bruits en fond sonore. La réplique suivante présente les différents échanges entre les occidentaux et les autochtones dans des formules elliptiques qui créent un effet de vitesse qui traduit l'empressement des peuples à échanger et dans une certaine mesure la rapidité avec laquelle les deux peuples se sont mélangés :

PREMIÈRE VOIX
Peaux-Rouges et peaux de vison
marché de pacotilles mocassins contre miroirs
amours indigènes
squaws et savane
cuisse rouges comptoir d'échanges
baisers et brimborions sous la tente
flèche fichée dans le cœur du Vieux-Monde

¹⁹⁶ Michèle Lalonde, « Panneaux-réclame » dans *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris : Seghers, p. 65.

¹⁹⁷ Michèle Lalonde, « Panneaux-réclame », *op. cit.*, p. 66.

¹⁹⁸ *Idem, ibidem*, p. 67.

DEUXIÈME VOIX
Forêts et rivières merveilles au long cours
Roman-fleuve du jamais vu

PREMIÈRE VOIX, marquant la progression
Troc de mythologies
hystérie de conversion
missionnaire contre manitou
foi de fer contre foi de bois
Soldats du Christ et
Coup de mousquet¹⁹⁹

Ainsi cette présentation des premiers temps de l'Histoire de la colonie évoque sur un mode poétique les échanges entre les populations amérindiennes et représentants de la culture occidentale. D'ores et déjà, par le travail sur le style, les ellipses, les effets de son et l'utilisation inédite de certaines expressions (« flèche fichée dans le cœur du Vieux-Monde », « Roman-fleuve du jamais-vu ») l'évocation de cette période historique prend une tournure différente et laisse entendre de manière implicite, la vision particulière qu'a l'auteur de cet événement essentiel de l'histoire du continent.

Cette description des échanges entre les populations est ensuite orientée vers une vision plus contemporaine de la société et on glisse des premiers temps de la colonisation à la période moderne de la publicité, celle d'une société fondée sur les valeurs marchandes et matérielles comme le résume la deuxième voix : « Tout commença par une annonce d'épices ». Une telle vision de l'histoire vise à inscrire l'événement dans une perspective plus contemporaine, la découverte des peuples amérindiens étant la première étape de l'omniprésence de ces « Panneaux-réclame » sur le continent américain : « Une publicité bien orchestrée vantant les affaires indiennes. »

Autre signe de cette vision critique des premiers temps de la colonisation, l'évocation du débarquement et la réplique du capitaine qui est ici abordée avec une ironie certaine :

DEUXIÈME VOIX
Pressé de débarquer le hardi capitaine
trancha ce discours épique
et d'une voix péremptoire
s'écria en vieux-français :
TROISIÈME VOIX, *solemnellement*
Canada, my foot !
America
Continent King Size
I
Set foot

¹⁹⁹ « Panneaux réclame », *op. cit.* p. 67.

On thee

DEUXIÈME VOIX

Éclat de rire en cascade

PREMIÈRE VOIX, sur le silence

Car l'Histoire éclata de rire²⁰⁰

L'ironie et le second degré caractérisent donc la description de cet événement historique. Marquée d'emblée par la survalorisation des valeurs marchandes et par l'attitude ridiculisée du capitaine, l'évocation des premiers temps de la colonie sert la critique d'une certaine vision du continent américain et permet de faire le lien entre le moment de la découverte et les temps contemporains de la consommation et de la publicité. Les « Panneaux-réclame » se révèlent donc être un lien historique qui permet de proposer une certaine cohérence entre le passé et le présent. Cette façon de revisiter l'histoire de manière ironique permet à l'auteure de dénoncer les enjeux mercantiles qui animent le continent depuis les premiers temps de la colonisation. Pour conclure, revenons sur cette personnalisation de l'histoire, mise en valeur par l'éclatement et la superposition des voix qui termine de nous convaincre de la portée ironique de cette présentation « historique » : « l'Histoire éclata de rire ». Prêter des intentions à l'Histoire qui se trouve donc amenée à se moquer des hommes est une façon pour Michèle Lalonde d'affirmer avec évidence le ridicule de l'attitude des hommes.

À la suite de cette évocation des premiers temps succède une réplique qui permet de faire le lien avec la période contemporaine et de signaler en même temps le défaut de mémoire couramment dénoncé dans de nombreuses œuvres québécoises et dont la devise de la Province confirme l'existence :

TROISIÈME VOIX

En vérité nous ne savons ce qui s'est passé

Notre équipe technique a soudain fait défaut

et le décor de forêts vierges a chaviré dans nos mémoires²⁰¹.

Cette présentation ironique de l'histoire comme sa personnalisation qui sert la dénonciation de l'attitude des hommes se retrouve chez d'autres poètes. C'est le cas dans le poème de Péloquin.

Après avoir rappelé la portée historique de l'événement de la Nuit de la poésie avec une certaine ironie : « C'est la grande Nuit de la poésie, j'en suis sûr », le poète commence

²⁰⁰ « Panneaux réclame » *op. cit.*, p. 68.

²⁰¹ *Idem, ibidem*, p 69.

enfin la lecture de son poème. Le poème de Péloquin se présente comme une forme de réquisitoire humaniste, dénonçant l'existence éphémère des hommes et la vanité de leurs actions face à l'histoire. Le début de son poème traduit bien cette conception ironique que l'auteur a de l'humanité :

Après tant de grands bonhommes enterrés pour rien, je tiens à vous dire que la situation est urgente pour l'humanité. On est tous tant que nous sommes en train de crever encore après nos quelque cinquante ans d'fonne. [...] Pis tout c'qu'on a trouvé à faire depuis qu'l'Histoire a commencé à s'décrotter les oreilles dans son coin, c'est de s'mettre. Pour en mettre d'autres dans le même bad trip de la mort pis d'lusure de notre beauté. C'est assez²⁰².

Ainsi, l'auteur propose ni plus ni moins que l'humanité arrête de se reproduire. Il dénonce la vanité de l'existence et minimisant volontairement la grandeur de l'histoire en réduisant les hommes à leur seul plaisir (le fonne = fun = amusement), leur beauté (« bad trip d'la mort pis d'l'usure de not'beauté ») et à leur reproduction (« tout c'qu'on a trouvé à faire [...] c'est de s'mettre »). Ces valeurs sont d'ailleurs les plus superficielles de l'humanité, ce qui ajoute à la portée ironique des propos de l'auteur. Enfin, l'histoire sous la plume de Péloquin est également personnifiée et son déroulement est ainsi décrit : « [...] depuis que l'Histoire a commencé à se décrotter les oreilles dans son coin ». Elle paraît donc sous un angle marqué par un certain ridicule compte tenu la trivialité de son action (« se décrotter les oreilles ») et renforce l'image de l'éloignement : « dans son coin » en sous entendant que cette dernière reste sourde aux préoccupations des hommes. Si cette vision de l'histoire diffère des préoccupations de la majeure partie des auteurs qui cherchent à lui redonner toute sa place au sein de la culture, elle permet néanmoins de dénoncer les rapports ambigus que les Québécois entretiennent avec elle.

Une vision dépréciée de l'histoire

Dans le processus de revendication culturelle et identitaire au cœur de la littérature des années 1970, l'histoire constitue donc un enjeu majeur et une thématique essentielle. Mais à cette nécessaire revendication de faire et d'écrire sa propre histoire, répond également le besoin de dénoncer l'inégalité entre les cultures. De cette façon, un certain nombre d'auteurs cherchent à proposer une vision dépréciée ou amoindrie de l'histoire tout en cherchant à revendiquer une forme de spécificité et de fierté. Gaston Miron raconte que l'un des événements marquants de sa vie qui l'ont conduit à se livrer à l'exercice de l'écriture poétique a été la découverte de la poésie de Patrice de La Tour du Pin et notamment de deux vers qui

²⁰² Claude Péloquin dans *La Nuit de la poésie*.

ouvrent le recueil *La Quête de joie*²⁰³ (1939) et qui lui ont fait prendre conscience de la nécessité d'inscrire cette histoire du pays dans le poème : « Tous les pays qui n'ont plus de légende/ Seront condamnés à mourir de froid [...] ». Ainsi Miron décide-t-il de donner à son pays « une légende au futur ». L'importance de l'histoire dans la poésie de Miron est liée à cette nécessité de lutter pour l'existence de la culture québécoise.

Dans le deuxième poème qu'il livre lors de la Nuit de la poésie, *Monologues de l'aliénation délirante* on constate cette ambivalente conception de l'histoire qui consiste à mettre en avant une certaine pauvreté tout en optant pour la revendication de cette dernière. Décrivant les conditions de la perte de son identité et du mouvement descendant qui le conduit à rejoindre « les quartiers minables », il se trouve alors conduit à revendiquer cet état déprécié de l'histoire :

or je descends vers les quartiers minables
bas et respirant dans leur remugle
je dérive dans des bouts de rues décousus
voici ma vraie vie – dressée comme un hangar –
débarras de l'Histoire – je la revendique²⁰⁴

Ainsi, la « vraie vie » du poète se trouve liée à l'infériorité de sa condition. La force de la formule présentative « voici » permet d'insister sur l'élément annoncé et la reprise des sons en [v], [s], [i] conduit à mettre plus encore en valeur le lien entre les propositions. La « vraie vie » du poète décrite par la portée décousue des « bouts de rue », la « dérive » et le « remugle » des « quartiers minables » est alors « dressée comme un hangar ». La ponctuation met d'ailleurs en valeur cet élément du vers puisque l'élément est isolé entre tirets. Le « hangar » apparaît alors comme une image surprenante pour décrire cette « vraie vie » du poète. L'image permet de donner l'impression d'une certaine grandeur et le participe passé qui lui est apposé « dressée » confirme la portée imposante de cette « vraie vie ». À cette « vraie vie » du poète est apposé un autre élément, le « débarras de l'Histoire ». Comme chez d'autres poètes, on retrouve l'idée que cette histoire apparaît comme marginale (ici, le « débarras » donne bien l'impression d'un lieu délaissé où s'entassent les événements dont on se sait que faire), secondaire. Mais enfin, l'autre élément du vers (également mis en valeur par la ponctuation et la reprise des sons) annonce explicitement l'intention du poète de « revendiquer » cet état périphérique de sa culture : « je la revendique ». De cette façon, le poète signale cet état infériorisé de sa culture et tout en le dénonçant, il le proclame et l'exhibe. Cette double posture du poète illustre bien la complexité du rapport qu'il entretient

²⁰³ Patrice de La Tour du Pin, *La Quête de joie* suivi de *Petite somme de poésie*, Paris : Gallimard, 1967.

²⁰⁴ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, *op. cit.* p. 93.

avec sa culture, entre dénonciation d'une infériorité et revendication identitaire. La fin du poème confirme l'importance de ce thème, mais substitue l'humanité à l'histoire lorsque le poète s'adresse à tous ses semblables : « salut de même humanité des hommes lointains/ malgré vous malgré nous je m'entête à exister / salut à la saumure d'homme. » Enfin, évoquant l'ensemble de l'histoire de l'humanité, il réaffirme sa volonté d'y participer pleinement :

à partir de la banche agonie de père en fils
à la consigne de la chair et des âmes
à tous je me lie
jusqu'à l'état de détritrus s'il le faut
dans la résistance
à l'amère décomposition viscérale et ethnique
de la mort des peuples drainés
où la mort n'est même plus la mort de quelqu'un²⁰⁵

Gaston Miron, en plus de réaffirmer sa volonté de pleinement participer à l'histoire, dénonce la disparition des cultures et la dépersonnalisation de cette Histoire qui met de côté certaines cultures.

À cette « vraie vie » du poète revendiquée par Gaston Miron, répond une autre expression, celle de Gilbert Langevin dans la chanson « Le temps des vivants », interprétée par Pauline Julien lorsqu'il évoque : « le vrai visage de notre histoire ». Ainsi, ce « vrai visage » correspond au besoin des Québécois de dire autrement la réalité à laquelle ils sont confrontés. Si l'histoire est écrite par les vainqueurs et donc par la culture dominante, il s'agit pour les Québécois de se la réapproprier et d'y inscrire leur individualité, leur spécificité.

L'idée de substituer l'humanité à l'histoire que l'on retrouve chez Miron ou Péloquin est également exprimée sous la plume de Georges Dor dans sa chanson « Un homme libre ». Pour lui, l'homme est à lui seul un monument historique et par conséquent, le peuple québécois doit s'inscrire dans cette histoire en affirmant son droit à l'existence :

Tout homme qui se tient debout
Est le plus beau des monuments
Point n'est besoin pour sa mémoire
De statue ni de requiem,
Ni de pavane, ni de noir
Car on ne porte pas le deuil
De celui qui était si fier
Et qui était encore hier
Un homme libre²⁰⁶

²⁰⁵ Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, op. Cit., p. 94.

²⁰⁶ Georges Dor, *Si tu savais...* Montréal : Les éditions de l'homme, 1977, p. 15.

Il s'agit donc une fois encore de revendiquer les valeurs humanistes de la culture québécoise et d'inscrire cette identité dans l'histoire en mettant en avant une autre façon d'exister. L'homme doit donc selon Georges Dor, être au centre de l'histoire. Dire autrement la nécessité du peuple québécois de s'inscrire dans l'histoire est donc un des thèmes partagés (sinon un lieu commun) de la poésie des années 1970. Le « Speak White » de Michèle Lalonde revendique d'ailleurs une autre langue afin de « raconter l'histoire d'un peuple-concierge ». On notera au passage que la version publiée du poème substitue le syntagme « vie » à celui d' « histoire » que présentait la version lue du poème. Cependant, on voit qu'il s'agit pour Lalonde de revendiquer une autre façon de dire l'histoire et que les Québécois sont amenés à mettre en avant leur spécificité afin de s'inscrire pleinement dans l'histoire collective du continent américain.

Au-delà de l'expression des convictions souverainistes, de l'appel à l'indépendance ou de la dénonciation de l'infériorité vécue par la communauté francophone sur l'espace canadien, la plupart des poèmes de la Nuit ont donc en commun la revendication d'une certaine historicité qui permet d'échapper au statut marginal et périphérique de leur culture.

c) La portée manifeste de la poésie, la poésie comme manifeste

Si le thème de l'histoire, associée à une forme de revendication politique, constitue un élément récurrent chez de nombreux poètes de la Nuit, il est une autre caractéristique de cette poésie qui frappe avec évidence et qui traduit une certaine spécificité de l'écriture poétique des années 1970 : c'est la parenté de ces textes avec le genre du manifeste.

Que cela soit par le ton injonctif, le recours à des formes assimilables au tract ou au discours politique, de nombreux poèmes convoquent cette portée manifeste de l'écriture poétique.

Même si la tradition du manifeste est très ancienne en Europe (qu'on pense à *Défense et illustration de la langue française* en 1549), on peut dater l'origine du manifeste en tant que genre littéraire en Europe au début du XIXe siècle, puisqu'il coïncide en politique avec la notion de parti et en littérature avec celle « d'école ». Apparenté au pamphlet ou à l'essai, il se propose comme une forme brève qui vise à convaincre sans nécessairement exposer tous les arguments de manière rigoureuse. Son utilisation dans le domaine littéraire au XXe siècle est souvent le fait d'avant-gardes comme en témoignent les mouvements poétiques futuristes

russe et italien ou les mouvements dada et surréaliste. Comme le rappellent Jeanne Demers et Line Mc Murray dans *L'enjeu du manifeste, le manifeste en jeu*, le manifeste est une :

Intervention-choc écrite et/ou agie faite par un ou des destinataires minoritaires auprès d'une majorité réelle ou fantasmée dont ils cherchent à forcer l'adhésion à quelque projet esthétique, éthique et/ou politique²⁰⁷ ...

Cette définition nous intéresse donc à bien des égards dans la mesure où elle rappelle l'importance de la conscience de leur statut minorisé qu'ont les auteurs de manifestes et qu'elle précise la diversité des revendications qui peuvent donc être d'ordre « esthétique, éthique et/ou politique ». Enfin, la recherche du « choc » qui constitue l'un des éléments de définition du manifeste tient également une part importante pour les poètes de la Nuit qui cherchent également à produire un effet physique sur l'auditoire. Jeanne Demers et Line Mc Murray rappellent également que le manifeste en tant que genre entretient des relations étroites avec d'autres modes de communication moins littéraires comme le slogan publicitaire (ce qui n'est pas sans nous rappeler les « Panneaux-réclame » de Michèle Lalonde) ou le tract politique (c'est le cas de certains des poèmes de cette Nuit). Enfin, dernier élément de définition mis en avant par les auteurs, le manifeste est lié à une certaine « urgence », ce qui justifie parfois l'imperfection de sa portée argumentative et la virulence de ses arguments puisqu'il s'agit de faire réagir le destinataire plus que de le convaincre de manière raisonnée. Le manifeste, d'une manière générale, fait donc plus appel à l'affect et à la passion qu'à la critique et à la raison.

Ainsi, cette recherche de la réaction du destinataire est-elle à mettre en étroite relation avec la notion de performance poétique ou de lecture publique et renvoie-t-elle dans une certaine mesure la dimension performative du langage au sens où l'entend John Austin : ici, à l'évidence, « dire, c'est faire ».

Le poème « Speak White » de Michèle Lalonde présente très explicitement un grand nombre d'éléments qui relèvent du manifeste. On y retrouve les caractéristiques du genre tel que le définissent Jeanne Demers et Lyne Mc Murray. Tout d'abord, le poème est une forme d'adresse d'une minorité à une majorité dominante : nous face à eux. Prenant en charge l'ensemble des hommes vivant une situation de « négritude », le poème se veut le porte-parole de tous les aliénés de la langue dans de nombreuses cultures (canadienne, algérienne, juive, noire américaine, africaine et vietnamienne). De plus, « Speak White » est lié à une certaine

²⁰⁷ Jeanne Demers et Lyne Mc Murray, *L'enjeu du manifeste, le manifeste en jeu*, Montréal : Le préambule, 1986, p. 68.

urgence dans la mesure où il reprend indirectement l'expression « nègres-blancs d'Amérique » de Pierre Vallières, encore en prison en 1970, et où il fut écrit précisément dans le cadre du spectacle de soutien aux prisonniers politiques québécois. Bien que le texte puisse présenter encore aujourd'hui certains échos avec l'actualité, il reste daté et intimement lié au contexte très particulier de la Révolution tranquille. Enfin, il fait appel à une dimension affective de la réception et se propose comme une dénonciation dont les assertions sont volontairement exagérées. La portée manifeste du poème se trouve confirmée par les choix d'éditions lors de la première publication du texte puisque la première impression du texte à l'Hexagone fut faite sous la forme d'une affiche. Cette parenté avec des modes de communication liés à la pratique publicitaire et politique confirme le statut du poème et soulignent sa dimension de manifeste.

Deux poèmes pourtant très différents l'un de l'autre présentent un certain nombre de points communs dans leurs procédés d'écriture, celui de Raoul Duguay et celui de Denis Vanier. Le texte lu par Raoul Duguay lors de la Nuit est extrait d'un recueil que l'auteur définit lui-même comme un manifeste : *Manifeste de l'Infonie, Le ToutArtBel*. Dans cet ouvrage, l'auteur expose les valeurs du collectif de l'Infonie et propose une forme de rupture avec les formes littéraires précédentes en optant pour des pratiques pluridisciplinaires, en usant de caractères manuscrits et en mêlant les images au texte. Ici, le manifeste est à la fois d'ordre esthétique et culturel en même temps qu'idéologique et politique (à travers la valorisation d'un état nouveau du monde et l'aspiration à une révolution des mœurs).

Dans le texte qu'il lit lors de la Nuit de la poésie, on retrouve le même souci de proposer un autre rapport à la création et de créer une véritable rupture avec ce qui précède. Mais la revendication du texte de Raoul Duguay ne porte pas seulement sur des éléments esthétiques, elle révèle une autre conception de l'humanité et le poète en appelle à une forme de révolution humaniste en incitant « tout un chacun » à agir d'une certaine façon.

D'un point de vue formel, la plupart des vers du poème de Raoul Duguay commencent avec la conjonction « que » suivie du subjonctif et traduisant évidemment le souhait ou l'ordre. Le texte emprunte des formules du registre religieux et prophétique, ce qui renforce la dimension performative du langage. Se référant à une certaine portée mystique du langage, le poème se présente sous la forme d'un appel à une sorte de révolution culturelle et artistique : « Que la vie et la poésie soient la même affaire sacrée », « Que la lettre soit dans l'esprit et l'esprit dans la lettre », « Que la parole soit d'or/ Que le silence soit de lumière », « Que

l'enfance de l'art ressuscite », « Que tout un chacun / Construisse le grand œuvre, l'homme dieu. »

Un autre texte, très différent de celui de Raoul Duguay a également recours à ces formes injonctives introduites par « que » et suivies du subjonctif, « le temps des vivants » de Gilbert Langevin. Ces formes à valeur optative/impérative sont intéressantes dans la mesure où elles restent ouvertes et ne s'adressent pas à une personne en particulier, mais à toute la communauté. La chanson de Langevin appelle à la fin d'une ère et à la naissance de temps nouveaux : « que finisse le temps [...] », « Passe passe le temps », « vienne vienne le temps »...

Sur un registre très différent, le poème de Denis Vanier « Allo Police » se présente également comme une forme de manifeste. Au départ, comme le signale l'auteur en introduction, il s'agit d'une réponse à un fait d'actualité. À la suite de l'arrestation de John Sinclair (poète et leader du groupe « White Panters Party » de novembre 1968 à juillet 1969) pour vente de cannabis (il fut piégé par un agent de la brigade des stupéfiants sous couverture), Vanier livre alors sa « plus belle réponse ». Il convient de signaler d'emblée que cette réponse ne précise pas le destinataire et l'étude du texte nous révèle que l'adresse reste donc ouverte et concerne tous les spectateurs et, au-delà, le peuple québécois en son entier. Le contexte qui a vu naître le texte induit donc le genre de manière significative et lui accorde une valeur polémique forte. Néanmoins, il faut rappeler que la poésie de Vanier est souvent caractérisée par cette violence révolutionnaire et que ce n'est pas le seul contexte polémique qui en influence l'écriture.

Comme pour les poèmes de Raoul Duguay et de Michèle Lalonde, le mode injonctif domine le texte. Mais à la différence de la récurrence du subjonctif dans le poème de Duguay ou de l'emploi direct de formes impératives dans le poème de Lalonde, Vanier opte pour l'usage récurrent de la forme impersonnelle : « Il nous faut ».

Le poème de Vanier prend des allures de réquisitoires et le poète s'en prend à toute une série d'individus qui sont décrits de manière dépréciative dans son énumération et dont l'évocation est presque systématiquement suivie d'adjectifs exagérément péjoratifs « vénériens », « alcooliques », « nazis », « dégénérés ». On retrouve ici la virulence et l'excès des arguments propres au genre du manifeste. Certains des arguments de Vanier sont d'ailleurs volontairement provocateurs et amènent plus à sourire qu'à envisager un plan d'action :

Les enfants doivent voler l'argent de leurs parents car c'est pour eux le seul moyen de se libérer de la vie familiale

La forme du poème emprunte également au tract politique lorsque ce dernier décline ses arguments en les numérotant :

Premièrement : le clitoris en tant qu'instrument d'insubordination
Deuxièmement : la vulgarité pour sa pureté et sa bonne odeur.
Troisièmement : la connaissance mathématique subversive aux mains des enfants.
Quatrièmement la révolution pour chaleur du body électrique écrasé,
la fin du Chrysler impérial.

De plus, le texte propose une véritable rupture en faisant table rase de tout le passé : « Il nous faut tout saboter », ce qui est l'une des caractéristiques majeures du manifeste. Enfin, comme pour le poème de Raoul Duguay, cette révolution des valeurs se confond avec une révolution de type artistique et esthétique :

Il nous faut tout saboter, s'attaquer délibérément aux skunks capitalistes
Par tous les moyens et à tous les niveaux de la création

Nous avons vu que le manifeste entretient avec le discours publicitaire et politique, des liens de parentés évidents. Dans cette perspective, il convient d'évoquer un autre texte dont le ton est assimilable à une forme de tract politique, celui de Paul Chamberland.

Moins vindicatif et plus sobre dans sa forme que les appels à la révolution culturelle à l'œuvre chez Denis Vanier ou Raoul Duguay, le texte de Paul Chamberland se propose néanmoins comme une forme de communication politique. Le texte dans sa version publiée est d'ailleurs rédigé en caractères manuscrits, ce qui induit un certain type de lecture et signale un mode d'écriture distinct des autres éléments textuels. Les recueils précédents de Paul Chamberland comme *L'afficheur hurle*²⁰⁸ ou *L'inavouable*²⁰⁹ jouent particulièrement sur ces caractères empruntant au slogan publicitaire et aux formes concises. Si le poème de Paul Chamberland n'appelle pas à une rupture aussi radicale que celle prônée par Raoul Duguay ou Denis Vanier, il use de nombreux impératifs, prend à parti l'auditoire sur un mode quasi biblique et l'invite à réagir :

Ouvrez les yeux et choisissez
Regardez autour de vous
Voyez l'économie, ce qu'elle nous a valu
L'inégalité, l'oppression, la violence [...]
Je dis que l'économie doit produire l'homme ou disparaître
Je dis que tous les peuples doivent mettre au sommet de leur production nationale, la rénovation de l'homme, ou bien c'est la guerre, le chaos, l'apocalypse, la destruction de toute vie sur terre [...]

²⁰⁸ Paul Chamberland, *L'afficheur hurle*, Montréal : Parti pris, 1964.

²⁰⁹ Paul Chamberland, *L'inavouable*, Montréal : Parti pris, coll. « Paroles », 1967.

Il est temps de réagir contre ce que nous choque et nous courbe si
souverainement²¹⁰
[...] Et nous témoignerons de la vie contre toutes les forces de morts
We want the world and we want it now
Que l'homme soit restitué à l'humanité
Que l'homme soit²¹¹

Ainsi, le poème oscille entre la nécessité d'une prise de conscience et les expressions d'une révolte, d'un refus. Cette dimension de manifeste que revêtent les poèmes de la Nuit est évidemment à mettre en relation avec l'effervescence politique et sociale que connaît la Province en 1970. Si les poètes ressentent aussi vivement le besoin d'avoir recours à des formes impératives, qu'ils cherchent à convaincre l'auditoire de la nécessité d'agir et de réagir, c'est qu'ils prennent pleinement conscience de la force collective qu'ils représentent en tant que communauté. La Province de Québec, récemment amenée à construire son identité et à s'affirmer plus radicalement face à la majorité dominante anglophone, cherche ainsi à définir ses valeurs par le biais de l'écriture poétique. Soucieux de proposer une littérature qui leur ressemble, les Québécois doivent pour cela s'émanciper des modèles précédents et proposer une forme de rupture, intimement liée aux divers apports de cette révolution culturelle. Le manifeste est donc l'un des modes privilégiés de cette rupture, tant sur le plan idéologique qu'esthétique. Il correspond également à l'essor de nouvelles formes poétiques liées au contexte politique très singulier de la période des années 1960-1970. Autrement dit, le littéraire et le politique participent d'un même besoin de renouveau et d'affirmation et s'épaulent mutuellement.

²¹⁰ Ce vers est attribué à « Ducasse » dans la version publiée du poème. D'autres citations de Lautréamont entourent le poème dans le recueil.

²¹¹ Paul Chamberland, *La Nuit de la poésie 1970*, 35 min 45.