

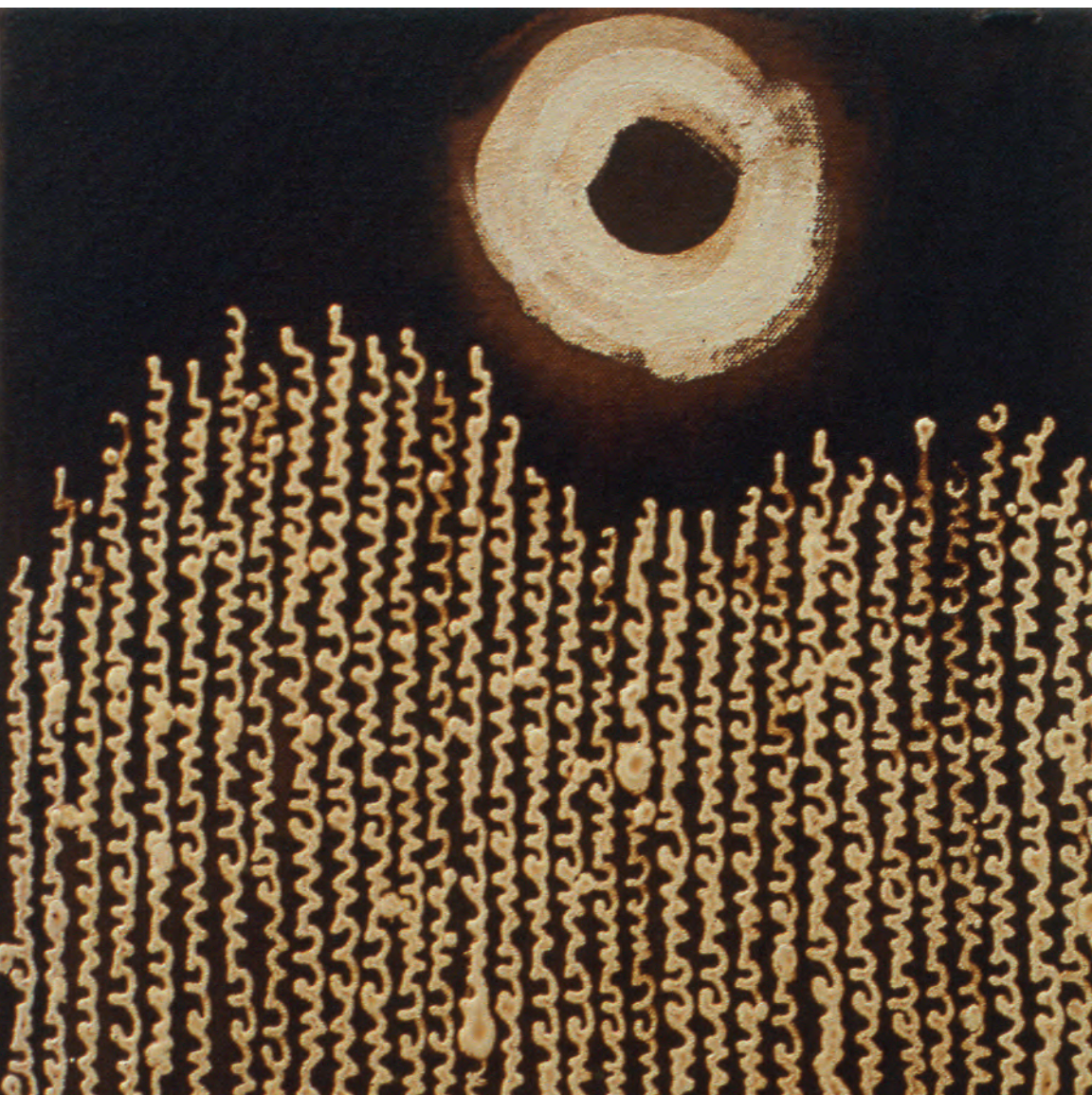
LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

+ + +

POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLES)

119 HIVER 2015





LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

+ + +

VOLUME XL NUMÉRO 2 (119)  
HIVER 2015

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE  
SOUS L'ÉGIDE DU  
DÉPARTEMENT D'ÉTUDES  
LITTÉRAIRES DE  
L'UNIVERSITÉ DU QUÉBEC À  
MONTRÉAL AVEC LE  
CONCOURS DU FONDS  
QUÉBÉCOIS DE LA  
RECHERCHE SUR LA SOCIÉTÉ  
ET LA CULTURE ET DU  
CONSEIL DE RECHERCHES EN  
SCIENCES HUMAINES DU  
CANADA. LES TEXTES  
PUBLIÉS DANS *VOIX ET  
IMAGES* EXPRIMENT  
LIBREMENT LES OPINIONS DE  
LEURS AUTEURS OU  
AUTEURES. ILS N'ENGAGENT  
PAS LA RESPONSABILITÉ DE  
L'ÉDITEUR.

UQÀM

LA REVUE *VOIX ET IMAGES*  
EST, DEPUIS 2005,  
ENTIÈREMENT PUBLIÉE SUR  
DU PAPIER RECYCLÉ 100 %  
POST-CONSOMMATION.



COMITÉ DE RÉDACTION  
**Luc Bonenfant, directeur**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Anne Éline Cliche**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Robert Dion**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Jane Everett**  
Université McGill  
**Michel Lacroix**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Andrée Mercier**  
Université Laval  
**Jean Morency**  
Université de Moncton  
  
SECRÉTAIRES  
DE RÉDACTION  
**Annie-Claude Boulianne**  
**Carmélie Jacob**  
Université du Québec  
à Montréal  
  
CONSEIL  
**Jacques Allard**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Bernard André**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Marie-Andrée Beaudet**  
Université Laval  
**Renaud Bérubé**  
Université du Québec  
à Rimouski  
**André Brochu**  
Université de Montréal  
**Daniel Chartier**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Jean-François Chassay**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Louise Dupré**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Jacinto Martel**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Jacques Pelletier**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Lucie Robert**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Max Roy**  
Université du Québec  
à Montréal  
**Lori Saint-Martin**  
Université du Québec  
à Montréal  
**André Vanasse**  
Université du Québec  
à Montréal

CORRESPONDANTS ET  
CORRESPONDANTES  
**Réjean Beaudoin**  
Université de  
Colombie-Britannique  
**Zilá Bernd**  
Université fédérale  
du Rio Grande do Sul, Brésil  
**Patrick Coleman**  
UCLA, États-Unis  
**Dominique Combe**  
Université de la Sorbonne  
Nouvelle Paris 3, France  
**Jacques Dubois**  
Université de Liège, Belgique  
**Carla Fratta**  
Université de Bologne, Italie  
**Mary Jean Green**  
Dartmouth College,  
New Hampshire, États-Unis  
**Petr Kyslousk**  
Université Masaryk de Brno,  
République tchèque  
**F. Peter Kirsch**  
Université de Vienne, Autriche  
**Józef Kwaterko**  
Université de Varsovie, Pologne  
**Jaap Lintvelt**  
Université de Groningue,  
Pays-Bas  
**Robert Major**  
Université d'Ottawa  
**Janet Paterson**  
Université de Toronto  
**Vijayalakshmi Rao**  
Université Jawaharlal Nerhu,  
New Delhi, Inde  
**Yannick Resch**  
Université d'Aix, France  
**Ben Z. Shek**  
Université de Toronto  
**Patricia Smart**  
Université Carleton  
**Anthony Wall**  
Université de Calgary

ÉDITEUR  
**Université du Québec  
à Montréal**

PRODUCTION  
**Conception graphique**  
orangetango  
**Révision**  
Noémie Thibodeau  
**Mise en pages**  
Édiscript enr.  
**Photographie en couverture**  
Marie-Claude Bouthillier,  
« mcb » forêt, acrylique et  
encaustique sur toile,  
45 cm × 31 cm, 1999.

RÉDACTION  
**Voix et Images**  
Département d'études littéraires  
Université du Québec à Montréal  
C.P. 8888, succursale Centre-ville  
Montréal (Québec), H3C 3P8  
**Téléphone**  
+1 514 987-3000, poste 6664  
**Télécopieur**  
+1 514 987-8218  
**Courriel**  
voix.images@uqam.ca  
**Site Web**  
www.voixetimages.uqam.ca

ABONNEMENT  
**Société de développement  
des périodiques culturels  
québécois (SODEP)**  
SODEP (*Voix et Images*)  
C.P. 160, succursale Place d'Armes  
Montréal (Québec), H2Y 3E9  
**Téléphone**  
+1 514 397-8669  
**Courriel**  
abonnement@sodep.qc.ca  
**Site Web**  
www.sodep.qc.ca

ABONNEMENT  
NUMÉRIQUE  
Les institutions qui souscrivent à  
un abonnement numérique sur  
le site d'Érudit ([www.erudit.org](http://www.erudit.org))  
ont droit à une réduction sur le  
tarif d'abonnement régulier.

*Voix et Images* est indexée dans  
*Repère*, *ISI (Institute for  
Scientific Information)*, *L'Argus  
des communications*, le  
*Répertoire des périodiques  
universitaires de langue  
française*, *l'Index des périodiques  
canadiens*, la *Banque Francis*, la  
*Canadian Literary Periodicals  
Index*, le *MLA Directory of  
Periodicals* et *La Toile du Québec*.

ISSN 0318-9201

Tous droits de reproduction, de  
réédition et d'adaptation  
réservés, 2015.

Dépôt légal — 1<sup>er</sup> trimestre 2015  
Bibliothèque et Archives  
nationales du Québec.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

+ + +

## DOSSIER

- 7 Poètes et poésies en voix au Québec  
(XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles)  
PASCAL BRISSETTE et WILL STRAW
- 15 Témoignages  
VINCENT LAMBERT
- 23 Fête urbaine et poésie en voix.  
Des soirées de l'École littéraire de Montréal  
aux Nuits de la poésie  
PASCAL BRISSETTE
- 45 La poésie sur les ondes radiophoniques.  
«Irradier» les poètes dans l'espace public  
québécois des années 1930  
MICHELINE CAMBRON
- 59 Le Foster Poetry Conference (1963)  
JASON CAMLOT
- 77 Pédagogies de la voix.  
Comprendre et dire la poésie  
PIERRE NEPVEU
- 89 Esthétique du slam et de la poésie orale dans  
la région frontalière de Gatineau-Ottawa  
FRANÇOIS PARÉ

## ÉTUDE

- 107 Nostalgie et utopie dans l'œuvre  
de Lise Tremblay. De *La pêche blanche*  
à *La héronnière*  
IRÈNE CHASSAING

## CHRONIQUES

## ESSAIS/ÉTUDES

- 123 Des provinciaux et des procrastinateurs  
KRZYSZTOF JAROSZ
- 129 Écrire dans le «Salon de la race»  
JONATHAN LIVERNOIS

|                                                |     |                                          |                                 |
|------------------------------------------------|-----|------------------------------------------|---------------------------------|
| POÉSIE                                         | 134 | La nuit sauvée                           | DENISE BRASSARD                 |
|                                                | 142 | Beautés à découvrir                      | ANDRÉ BROCHU                    |
| FÉMINISMES                                     | 148 | (Re)prendre racine ?                     | LUCIE JOUBERT                   |
| QUARANTIÈME<br>ANNIVERSAIRE :<br>RÉTROSPECTIVE | 157 | Quarantième anniversaire : rétrospective | LUC BONENFANT                   |
|                                                | 159 | D'abord l'intime.                        | Entretien avec Denise Desautels |
|                                                |     |                                          | LOUISE DUPRÉ                    |
| LIVRES REÇUS                                   | 175 |                                          |                                 |
| RÉSUMÉS                                        | 177 |                                          |                                 |
| ABSTRACTS                                      | 180 |                                          |                                 |
| RESÚMENES                                      | 183 |                                          |                                 |
| BIOBIBLIOGRAPHIES                              | 187 |                                          |                                 |

## DOSSIERS EN COURS DE PRÉPARATION

« André Major »

« Louis Hamelin »

+ + +

DOSSIER

+ + +

POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLES)

+ + +

sous la direction  
de Pascal Brissette et Will Straw

+ + +



# POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLES)

+ + +

PASCAL BRISSETTE

Université McGill

WILL STRAW

Université McGill

S'il est vrai, comme le soutient Gilles Marcotte dans un essai bien connu<sup>1</sup>, que le rêve d'une littérature canadienne a précédé l'arrivée d'œuvres capables de lui donner un semblant de réalité, et qu'on trouve plus de « courants d'air » que de monuments en nos contrées littéraires, on doit ajouter que cet air a longtemps porté, outre la voix des tribuns, des avocats, des prêtres et des orateurs de rue, celle des chansonniers et des poètes. Dans ses langes, la poésie canadienne est médiatique ou vocale; elle a pour support le journal ou la voix. Dans le premier cas, elle partage l'espace de la page avec la chronique, l'entrefilet, le fait divers, la nouvelle, le roman-feuilleton; dans le second, elle s'énonce dans le brouhaha de la cité, au coin des rues et dans les théâtres, dans les mansardes et les cafés, et le dispute aux débats de l'Assemblée, aux harangues, aux sermons, aux éloges, à toutes les déclinaisons de la parole vive qui remplissaient l'environnement sonore des hommes et des femmes du XIX<sup>e</sup> siècle. Lorsqu'on considère cette situation à travers le prisme de la théorie du champ littéraire, on est amené à y voir un manque ou une faiblesse: la littérature canadienne du XIX<sup>e</sup> siècle est peu autonome, le système éditorial est faible; les instances critiques, à peu près inexistantes. Ce regard sociologique coïncide, comme on le sait, avec le point de vue terre à terre et un brin cynique d'Octave Crémazie, qu'il exprime dans ses lettres à l'abbé Casgrain: parlant français et l'écrivant assez mal dans une société fort peu intéressée par la chose littéraire, l'écrivain canadien serait condamné à produire une littérature de consommation locale, sans valeur sur le marché du livre français. Il serait ainsi forcé d'être un éternel amateur pour des lecteurs sans véritable connaissance de la vraie littérature.

Ce jugement n'est pas faux, et les lettres de Crémazie à Casgrain restent certainement une excellente introduction à la littérature canadienne du XIX<sup>e</sup> siècle, mais comme tous les jugements éclairants, ce dernier a ses angles morts et repose sur quelques prémisses qu'on a longtemps tenues pour des évidences: que la littérature, sortie de ses langes, doit aboutir au livre, qu'il n'est d'œuvre valable qu'écrite et faite pour la lecture silencieuse et solitaire, que la modernité advient avec ce que Mallarmé appelait la « disparition élocutoire » de la poésie, une poésie libérée du

---

1 Gilles Marcotte, « Institution et courants d'air », *Liberté*, vol. XXIII, n° 2, 1981, p. 5-14.

corps de l'auteur, du bruit de sa voix et des circonstances de sa production. Les études littéraires sont nées de ces certitudes, et même si de grands critiques comme Paul Zumthor et Roger Chartier<sup>2</sup> ont signalé l'importance des supports non canoniques de la littérature dans l'histoire littéraire, la critique universitaire continue de véhiculer cette idée que l'*œuvre*, en littérature, est individuelle, écrite, imprimée et publiée sous la forme d'un livre. Or, de même que l'étude de la presse comme matrice littéraire a ouvert un nouveau continent à la recherche<sup>3</sup>, celle de l'inscription de la littérature dans la cité, *hors l'imprimé*, appelle de nouveaux travaux.

En proposant quelques études ciblées sur la poésie en voix au Québec, le présent dossier voudrait offrir une contribution à cette histoire encore à écrire. Il participe en cela de récentes initiatives de recherche, en France et au Québec<sup>4</sup>, qui ont affirmé l'importance de la médiation orale de la poésie. On pense par exemple aux thèses récentes de Céline Pardo sur la poésie dans les émissions de télévision françaises des années 1945-1960<sup>5</sup> et de Camille Vorger sur la poésie *slam*<sup>6</sup>, mais également à des ouvrages collectifs comme *Poésie et médias. xx-xxe siècle*<sup>7</sup> et à des dossiers comme celui de la revue *Littérature*<sup>8</sup> consacré à la «littérature exposée», qui cherchent, par le fructueux rapprochement des études littéraires et des sciences de la communication, à interroger la circulation de la poésie hors des sentiers de l'imprimé, exposée aux regards des citoyens. En ce qui concerne le Québec, on signalera la thèse récente de Paul Fraise qui étudie les croisements entre «langue, identité et oralité»<sup>9</sup>, les nombreux dossiers de la revue *Inter* portant plus spécifiquement sur l'art actuel

2 Voir, entre autres, Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1983, 307 p. ; La lettre et la voix. De la littérature médiévale, Paris, Éditions du Seuil, coll. «Poétique», 1987, 346 p. ; Roger Chartier, «Loisir et sociabilité. Lire à haute voix dans l'Europe moderne», *Littératures classiques*, n° 12, janvier 1990, p. 127-147.

3 Voir Dominique Kalifa, Philippe Régner, Marie-Ève Thérenty et Alain Vaillant (dir.), *La civilisation du journal. Histoire culturelle et littéraire de la presse française au xix<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, coll. «Opus magnum», 2011, 1762 p. Voir également le site du groupe de recherche Médias19, dirigé par Guillaume Pinson : <http://www.medias19.org> (page consultée le 17 janvier 2015).

4 Il convient de rappeler que les recherches sur la poésie orale et les événements de poésie connaissent en Grande-Bretagne et aux États-Unis un développement considérable. Voir, entre autres, Charles Bernstein (dir.), *Close Listening. Poetry and the Performed Word*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1998, 390 p. ; John Miles Foley, *How to Read an Oral Poem*, Urbana, University of Illinois Press, 2002, 256 p. ; Peter Middleton, *Distant Reading. Performance, Readership and Consumption in Contemporary Poetry*, Tuscaloosa, Alabama University Press, 2005, 264 p. ; Mark Robinson (dir.), *Words Out Loud. Ten Essays about Poetry Readings*, Exeter, Stride Publications, 2002, 82 p.

5 Céline Pardo, *La poésie hors du livre (1945-1965). État des lieux du poème à l'ère de la radio et du disque*, Paris, Presses de l'Université Paris-Sorbonne, 2015, 450 p.

6 Camille Vorger, *Poétique du slam : de la scène à l'école. Néologie, néostyle et créativité verbale*, thèse de doctorat, Université Stendhal Grenoble 3, 2011, 659 f., en ligne : [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/74/69/72/PDF/24393\\_VORGER\\_2011\\_archivage.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/74/69/72/PDF/24393_VORGER_2011_archivage.pdf) (document consulté le 17 janvier 2015).

7 Céline Pardo, Anne Reverseau, Nadja Cohen et Anneliese Depoux (dir.), *Poésie et médias. xx-xxe siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, 335 p.

8 Olivia Rosenthal et Lionel Ruffel (dir.), «La littérature exposée. Les écritures contemporaines hors du livre», *Littérature*, n° 160, 2010.

9 Paul Fraise, *Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec (1970-2010). Des Nuits de la poésie au slam : parcours d'un engagement pour une culture québécoise*, thèse de doctorat, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2013, 401 f., en ligne : [http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/95/79/43/PDF/37767\\_FRAISSE\\_2013\\_diffusion.pdf](http://tel.archives-ouvertes.fr/docs/00/95/79/43/PDF/37767_FRAISSE_2013_diffusion.pdf) (document consulté le 17 janvier 2015). Cette thèse a été codirigée par Lise Gauvin, professeure émérite de littérature à l'Université de Montréal.

et performatif<sup>10</sup>, et l'ouvrage bien connu de Victoria Stanton sur le développement du *spoken word* à Montréal, des années 1960 à l'an 2000<sup>11</sup>.

À certains égards, les articles de ce dossier poursuivent également le projet d'un autre numéro de *Voix et Images*<sup>12</sup>, qui aborde le théâtre dans sa relation complexe aux médias. Comme la performance théâtrale, la vocalisation de la poésie en Occident remonte à l'Antiquité, mais l'une et l'autre ont été profondément transformées par les technologies de l'enregistrement et de la diffusion au xx<sup>e</sup> siècle. Aussi, ce que montrent en premier lieu les contributions du dossier est cette rencontre inévitable de l'oralité poétique avec la technologie au xx<sup>e</sup> siècle : la radio, le cinéma, la scène et ses appareils d'amplification de la voix, sans oublier Internet et le numérique.

En effet, comme plusieurs des textes du dossier le suggèrent, l'histoire de la poésie est étroitement liée à l'émergence d'autres formes orales de délibération et de déclamation collectives. La poésie a trouvé sa place dans des forums publics tels que le salon, les émissions de radio ou de variétés, à la télévision, ceux-ci ayant tous contribué à façonner des formes d'art vivant qui étaient alors au cœur de l'activité culturelle. Deux conséquences, parmi celles qu'a produites cette médiatisation de la poésie, retiennent notre attention dans le cadre de ce dossier. La première est une modulation significative de la relation entre la voix du poète et les marqueurs de l'intériorité émotionnelle. Dans le champ de la musique populaire — cela est bien connu —, l'introduction des microphones électroniques dans les années 1920 a altéré le caractère de la performance vocale. Alors qu'auparavant, les interprètes étaient estimés selon leur capacité à projeter leur voix dans de larges espaces, quitte à gommer les subtilités de l'expression personnelle, l'arrivée des appareils d'amplification de la voix a permis aux chanteurs d'interpréter leurs œuvres vocales en créant des effets de proximité. Les nuances de la respiration sont ainsi devenues les marques de cette proximité plutôt qu'un effet de l'effort physique. Le *crooning*, ce style vocal américain qui a transformé la musique populaire des années 1930, fit de l'(apparente) authenticité du performeur et de son aptitude à transmettre des émotions un critère plus important que les qualités techniques. La description que fait Micheline Cambron des lectures de poèmes de Robert Choquette sur les ondes de la radio montréalaise à la fin des années 1920 montre que les techniques de transmission de la voix ont aussi modifié la manière de dire les poèmes et de vivre l'expérience de la poésie en voix. Les lectures à caractère intime que fait Choquette contrastent fortement avec les déclamations de poètes sur la scène du Monument-National de la période précédente. De même, l'intimité radiophonique que crée Choquette (ou plus tard l'animateur du *Cabaret du soir qui penche* [1960-1973], Guy Mauffette) tranche avec les manifestations contemporaines du slam, auxquelles s'intéresse ici François

10 Voir notamment les dossiers « Poésie autre » (*Inter*, n° 114, printemps 2013) et « Performatifs » (*Inter*, n° 115, automne 2013).

11 Victoria Stanton et Vincent Tinguely (dir.), *Impure. Reinventing the Word: The Theory, Practice, and Oral History of Spoken Word in Montreal*, Montréal, Conundrum Press, 2001, 262 p. Quelques études sur la scène anglophone ont également été publiées dans Jason Camlot et Todd Swift (dir.), *Language Acts. Anglo-Québec Poetry, 1976 to the 21st Century*, Montréal, Véhicule Press, 2007, p. 148-201.

12 *Voix et Images*, « Théâtre et médias », sous la direction d'Hervé Guay et Francis Ducharme, vol. XXXIX, n° 1, automne 2013, p. 5-117.

Paré, et qui prennent place au sein d'espaces marginaux (bars, cafés), bruyants et favorisant la circulation plus que l'écoute attentive, où le poète ne peut s'imposer qu'en « slamant » le poème.

Le deuxième effet de la médiatisation de la poésie est ce que nous pourrions appeler sa métropolisation — son ancrage au sein de sphères d'expression et de circulation aux stratifications complexes et concentrées principalement à Montréal. L'article de Cambron retrace le va-et-vient entre des émissions de radio qui diffusèrent, depuis Montréal, de la poésie auprès d'un vaste auditoire et la critique journalistique imprimée qui s'efforça d'élaborer des cadres savants susceptibles de rendre cette poésie intelligible. L'ensemble du dossier laisse entrevoir à quel point la poésie est proche d'autres formes discursives dont l'interpénétration produisit la densité de l'expression culturelle métropolitaine. Ces formes comprennent les manifestes politico-théoriques du début des années soixante-dix et la musique rap des vingt dernières années, auxquels s'intéressent tour à tour Pascal Brissette et François Paré.

Inversement, diverses caractéristiques de la poésie allèrent à l'encontre de sa métropolisation, faisant d'elle l'une des formes culturelles les plus mobiles (et « régionalisables ») qui soient. Comme le remarque Pascal Brissette, la voix est l'un des supports de la poésie les plus faciles à transporter et, avec l'avènement de la déclamation de poèmes comme forme de divertissement viable au Québec, des poètes en tournées régionales (individuellement ou en groupe) dans les années cinquante et soixante suivirent les itinéraires empruntés par des musiciens et d'autres artistes. De manière plus générale, les médias ont détaché la poésie québécoise des sphères de la culture urbaine des élites et ont assuré sa circulation à travers le Québec et dans d'autres pays depuis la seconde moitié du xx<sup>e</sup> siècle. Le microsillon, le film documentaire ou le site Internet transportent les performances orales de la poésie à travers l'espace et leur permettent de s'inscrire dans la durée. Selon une dialectique familière (repérable dans le domaine de la musique des dix dernières années), la prolifération des supports médiatiques a accompagné une revalorisation et une intensification du moment du direct, comme François Paré le montre clairement dans son étude sur la poésie slam et les concours de poésie actuels. C'est à la genèse de l'un de ces concours, *Les voix de la poésie*, ainsi qu'à la riche réflexion qui lui est sous-jacente que s'intéresse Pierre Nepveu dans sa contribution. Suivant le modèle des concours canadien et américain (respectivement *Poetry in Voice* et *Poetry Out Loud*), celui du Québec vise à remettre la voix au cœur de l'activité pédagogique. Dans le tumulte ou le concert des voix qui se font entendre dans le monde contemporain, celle enfouie dans le rythme et la prosodie du poème s'énonce à travers celles, incarnées, des élèves qui font des lectures publiques. Aucune, pas même celle du professeur, ne fournit une compréhension absolue du poème, mais aucun poème, non plus, ne peut être compris sans que la voix — des récitants, des commentateurs — s'en mêle. Dans la lecture pédagogique du poème se produit un événement, une rencontre « entre le savoir et la voix, entre la compréhension relative et la performance »<sup>13</sup>.

Deux sources très différentes de la poésie vocalisée émergent dans les articles réunis ici. L'une d'elles est le corps expressif du poète, mis en valeur par Louis Dantin

13 Pierre Nepveu, « Pédagogies de la voix. Comprendre et dire la poésie », dans le présent dossier, p. 83.

dans son compte rendu de la déclamation de « La romance du vin » par Émile Nelligan aux Soirées du château de Ramezay<sup>14</sup> ou dans la perspective du poète slam, dont le texte est absorbé par « la voix, le cri, le bruit ambiant et la matérialité hyperbolique du geste déclamatoire<sup>15</sup> », pour reprendre les termes de François Paré. Cependant, comme Simon Dumas le soutient, ce corps du poète « en performance » n'est ni primordial ni suffisant en lui-même : ce corps est, en même temps, un porteur de langue qui « charrie tant l'histoire des mots que celle de la communauté qui est rassemblée autour de lui<sup>16</sup> ». Avant même la médiatisation de la poésie par les technologies du xx<sup>e</sup> siècle, le corps expressif a joué un rôle de médiateur dans la circulation du langage poétique au sein de la vie collective.

Si le corps expressif est le lieu privilégié de la poésie vocalisée, le « réseau » en est un autre, moins visible sans doute, mais non moins actif et réel. Les articles de Micheline Cambron, de François Paré et de Jason Camlot narrent, chacun à leur façon, l'histoire de l'oralité poétique comme celle de l'émergence incessante de nouveaux jeux de relations entre les individus, les événements et les institutions. La géométrie changeante de ces relations est plus révélatrice, à maints égards, du changement de statut de la poésie québécoise que les particularités formelles et textuelles qui définissent les œuvres poétiques elles-mêmes. Il est clair, par exemple, que l'intégration en cours des multiples régions du Québec au sein d'une culture poétique relativement unifiée est moins le résultat de victoires rhétoriques que du développement de circuits et de structures événementielles qui servent de supports à la poésie en divers lieux. L'article de Camlot sur l'histoire alambiquée du colloque « *Foster Poetry* » de 1963 est intéressant pour comprendre non seulement les réseaux qu'il reconstruit, mais aussi le coup d'arrêt donné à l'expansion des réseaux. Ce colloque fut un événement presque entièrement conçu à partir des nouvelles configurations d'affinités et de collaborations qu'il était censé instaurer. Organisé dans le but de développer l'intérêt des francophones pour la poésie anglo-québécoise, le colloque se transforma rapidement sous l'effet d'événements sociaux importants et devint l'objet de pressions politiques imprévues. Le discours poétique passa, à cette occasion, au second plan, et céda la place aux prises de position et aux injonctions politiques. Tout en évitant la référence aux réseaux, Vincent Lambert suggère que la poésie orale s'inscrit dans une constellation de pratiques plus large, constellation qu'il nomme « littérature orale ». Celle-ci génère de nouvelles formes de performativité aux frontières poreuses entre l'écriture et les autres arts. Ce qui différencie ces formes les unes des autres est leur manière de mettre la voix en scène. Comme les articles de ce dossier le montrent clairement, cette mise en scène de la voix est intimement liée à l'histoire des espaces et des technologies, de la sociabilité et de l'activisme qui ont marqué l'histoire du Québec.

---

14 Voir à ce sujet l'article de Pascal Brissette, « Fête urbaine et poésie en voix. Des soirées de l'École littéraire de Montréal aux Nuits de la poésie », dans le présent dossier, p. 23-43.

15 François Paré, « Esthétique du slam et de la poésie orale dans la région frontalière de Gatineau-Ottawa », dans le présent dossier, p. 102.

16 Simon Dumas, « Le langage est un matériau », dans le document préparé par Vincent Lambert pour le présent dossier, p. 19.

Il convient peut-être, avant de céder la place aux textes qui composent ce dossier, de justifier son titre. L'expression n'est pas un simple décalque du syntagme « poésie vocale » proposé par l'historien de la chanson Jean-Nicolas de Surmont. Pour lui, la « poésie vocale » est constituée de « tous types de texte poétique, en versification libre ou mesurée, faisant appel à une performance vocale<sup>17</sup> ». L'expression « poésie vocale » est proposée en vue de remplacer celle de « poésie orale » utilisée naguère par Paul Zumthor pour décrire, dans une perspective très large et très englobante, les poèmes utilisant le corps et la voix pour arriver, dans l'ici et maintenant d'une performance, aux sens de l'auditeur, de l'épopée médiévale à la chanson rock en passant par la comptine<sup>18</sup>. Surmont rejette l'expression « poésie orale » sous prétexte qu'elle crée une confusion entre les chansons issues de la tradition orale et celles « dont l'auteur et le compositeur sont identifiés<sup>19</sup> », c'est-à-dire les chansons signées. Cet apport terminologique est pertinent, mais le concept proposé par Surmont ne rend pas compte, du moins de manière satisfaisante, de la poésie qui n'est pas prioritairement destinée à la mise en voix ou à la performance, mais qui peut, à l'occasion d'un récital ou d'un spectacle de poésie, être lue, dite, scandée ou chantée sur scène par son auteur ou un interprète. Il y a une différence majeure entre la chanson qui, par sa double composante « linguistique » et « musicale », est historiquement destinée à la mise en voix et qui est, de fait, vocale, et le poème écrit et publié dans la perspective d'une lecture individuelle et silencieuse, s'inscrivant de la sorte dans la tradition lettrée, que des circonstances particulières vont transformer en texte vocalisé. Il n'existe pas de ligne de démarcation claire entre les uns et les autres, et tout poème, si « écrit » et inséparable soit-il de sa mise en pages à première vue, est susceptible de passer de l'imprimé à la voix<sup>20</sup>, même si le poète ne l'a pas composé dans cette optique ; mais le terme de « poésie vocale » ne convient parfaitement que pour désigner les genres fortement dépendants de la musique et d'une interprétation chantée ou vocalisée. Dans la perspective qui est la nôtre, celle d'une histoire de la poésie hors du livre et de l'imprimé, et plus précisément d'une histoire de la poésie *vocalisée* (et non *vocale*), une expression comme « poésie en voix » est préférable à celle de « poésie vocale » parce qu'elle permet de distinguer la chose transmise (la poésie) de son mode de transmission (la voix) et ne suppose pas que la performance occasionnelle ou ponctuelle du poème l'arrache (complètement) à la tradition littéraire dans laquelle il s'est d'abord inscrit. On ne dira pas, par exemple, des poésies de Gaston Miron qu'elles appartiennent à la poésie vocale parce qu'elles ont été mises en musique et chantées par les *Douze hommes rapaillés* à maintes reprises ces dernières années. Même si l'oralité est inscrite au cœur de la poésie mironienne, même si le poète lui-même a dit et redit ses poèmes au coin des rues et sur la scène, même

17 Jean-Nicolas de Surmont, *Vers une théorie des objets-chansons*, Lyon, ENS éditions, 2010, p. 154.

18 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*.

19 Jean-Nicolas de Surmont, *La poésie vocale et la chanson québécoise*, Québec, L'instant même, coll. « Connaître », 2010, p. 9.

20 Tel le fameux « Coup de dés » de Stéphane Mallarmé, dont Paul Valéry se rappelle la lecture dans ses *Écrits divers sur Stéphane Mallarmé*, Paris, Gallimard, coll. « Nouvelle revue française », 1950, p. 14-15.

si des albums de chansons ont été faits à partir de ses textes poétiques ; même si, en somme, sa poésie s'offre le plus naturellement du monde à la vocalisation, elle s'inscrit dans une tradition littéraire et peut être lue pour soi, silencieusement, aussi bien qu'à voix haute : elle appelle la mise en voix, mais elle s'inscrit dans une tradition du poème écrit et circulant sous la forme imprimée, et ne dépend pas de la performance.

La tentation était forte d'utiliser, pour coiffer ce dossier, l'un ou l'autre des syntagmes apparus ces dernières années dans le discours des praticiens de la scène poétique ou de la critique. On peut penser à la « poésie action » de Bernard Heidsieck, à la « poésie directe » de Jean-Jacques Lebel ou encore à la « poésie vivante » d'André Marceau ; mais ces différents termes, liés à l'histoire des avant-gardes (futurisme, Dada, surréalisme, poésie sonore, etc.) ou aux pratiques contemporaines de l'art-performance (rap, slam, etc.), ne peuvent rendre compte de pratiques plus anciennes comme celles des poètes de l'École littéraire de Montréal lors des Soirées du château de Ramezay, de la poésie lue sur les ondes radiophoniques par Robert Choquette à la fin des années 1920, encore moins de la lecture commentée d'un poème que fait le professeur en contexte pédagogique, pour n'évoquer que trois situations, parmi d'autres, analysées dans ce dossier respectivement par Pascal Brissette, Micheline Cambron et Pierre Nepveu. Plus généralement, ces concepts sont liés à des pratiques qui se sont développées, pour la plupart, contre le livre, considéré comme un médium passif, sinon « mort ». L'expression « poésie en voix », sans nier le geste fort et à certains égards révolutionnaire que représentait le réemploi, par les avant-gardes, de la « performance » en poésie, doit être perçue comme une invitation à élargir la réflexion et à explorer les manifestations anciennes ou plus récentes, tonitruantes ou plus discrètes, de la voix humaine s'offrant comme véhicule de la poésie.



## TÉMOIGNAGES

+ + +

VINCENT LAMBERT

Université du Québec à Montréal

Cette section du dossier laisse la parole à des créateurs invités à exposer, dans un court essai, leur vision des rapports entre écriture (poétique) et oralité. Plutôt que d'interroger des poètes sur la lecture devant public, par exemple lors des festivals de la poésie de Montréal et de Trois-Rivières ou du Printemps des poètes à Québec, il semblait plus pertinent de considérer la formation, au cours des dernières années, d'une constellation de pratiques qui témoignent d'une porosité des frontières entre l'écriture et les autres arts, la performance ou le numérique. Ces pratiques donnent lieu à une « littérature orale » vraiment digne de cette appellation paradoxale, c'est-à-dire à un univers parallèle au monde du livre, composite et exploratoire, consciemment dévolu aux mises en scène de la voix.

Nous accueillons ici les contributions de trois poètes jugés représentatifs d'un ensemble de performeurs évidemment plus vaste auquel on peut rattacher, outre celui d'Ivy, de Simon Dumas et de Dany Boudreault, qui ont bien voulu accepter notre invitation, le travail de D. Kimm, de Karoline Georges, d'Hélène Matte, de Christian Lapointe, de David Goudreault, d'Isabelle Duval, d'André Marceau, de Jonathan Lamy, d'Érika Soucy, de Sébastien Dulude et de bien d'autres. Ces créateurs appartiennent, en majorité, à une génération active depuis le tournant du millénaire. Chacun a une manière qui lui est propre de conjuguer écriture, scénarisation et jeu.

Les contributeurs ici réunis ont publié des recueils de poèmes, mais leurs pratiques orales de la poésie, elles, sont liées à trois horizons différents : le slam, la direction artistique de spectacles littéraires et le théâtre. De tous les slameurs québécois, Ivan Bielinski, alias Ivy, a fait œuvre de pionnier en fondant la Ligue québécoise de slam. S'il a publié un recueil de poèmes aux éditions du Noroît, *Les corps carillonnent*<sup>1</sup>, son activité poétique a essentiellement lieu hors du livre, que ce soit sur scène ou sur disque, dans un contexte oratoire qu'il ne conçoit guère comme un simple prolongement de l'écriture. Cette autonomie de la pratique orale est d'autant plus vraie à propos du slam, cette forme de poésie qui a la particularité d'être une discipline, un jeu réglementé à l'instar de l'improvisation, mais qui inclut la plupart du temps un support textuel. Ivy récuse ici les accusations souvent portées contre

---

1 Ivan Bielinsky (Ivy), *Les corps carillonnent*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Initiale », 2005, 51 p.

le slam lorsqu'on l'évalue selon les critères de la poésie écrite (lieux communs, procédés récurrents, etc.) pour insister sur la nature du charme exercé par la prestation sur l'auditoire. De son côté, Simon Dumas est actif aussi bien comme poète que comme directeur artistique. Auteur de trois recueils publiés aux éditions Loup de gouttière, La Peuplade et l'Hexagone, Dumas a fondé les Productions Rhizome, qui préparent de nombreux spectacles et diverses manifestations littéraires aussi bien au Québec qu'à l'étranger, sur différents supports. Il insiste ici sur la notion d'interdisciplinarité, dont la vogue, depuis quelques années, n'aurait aucunement affaibli les clivages entre le livre, la scène et le numérique, trois plans qui sont de plus en plus amenés à se superposer. Enfin, Dany Boudreault est, à la fois, un poète publié aux Herbes rouges, un metteur en scène et un comédien. Il raconte ici comment l'envie d'écrire lui est venue par l'expérience de la vocalité, et demeure donc indissociable du souffle, des gestes, d'un corps. La représentation théâtrale est chez lui le lieu d'une courageuse vulnérabilité à laquelle l'auteur, en s'exposant lui-même, expose le public. Il pose ainsi une question déjà soulevée par Ivy et Simon Dumas, celle du partage de la poésie, de la possibilité pour elle de participer à de nouvelles formes de sociabilité, hors du livre.

+

## BANALITÉ ET ENTHOUSIASME DU SLAM (IVY)

Déclamer un poème adéquatement nécessite des qualités rarement innées. Il faut s'y rompre. Il ne s'agit pas simplement d'une lecture à voix haute, mais de la création d'un objet communicable. C'est là tout l'art de l'interprète.

Des spectacles de « poèmes mis en bouche » sont toujours en vogue : l'événement récurrent du Festival international de la littérature « Poésie, sandwiches et autres soirs qui penchent » en est un exemple. Le travail de Christian Vézina, les spectacles de Fabrice Luchini aussi. Cela fut et sera au petit bonheur des interprètes et du public. Mais la naissance d'un mouvement comme le slam nous oblige aujourd'hui à repenser la déclamation du poème : ne serait-elle pas aussi un art en soi, qui possède son histoire, ses paradigmes, ses enjeux et sa modalité propres ?

Quelques impératifs toutefois : le slam n'est pas un genre de poésie. C'est une façon de la célébrer en spectacle. Des règlements encadrent les prestations — les participants, entre autres, n'ont pas le droit d'improviser ni de réciter le poème de quelqu'un d'autre : ils doivent être eux-mêmes les auteurs de leurs œuvres. Ceux et celles qui « slament » sur une base régulière en viennent donc à écrire *pour la scène* au lieu de simplement y adapter leurs poèmes. En ce sens, ils font véritablement œuvre de poésie orale. Et cette façon de faire des poèmes participe d'un projet extralittéraire qui ne peut être compris par l'usage des seuls poncifs de l'analyse textuelle. Autrement dit, un poème destiné à la scène ne saurait répondre aux exigences du poème écrit.

Pour comprendre la spécificité de la poésie orale, il nous faut appréhender la poésie non comme un genre littéraire, mais comme une épistémologie, une « théorie »

de la connaissance, comme une « science » en soi et pour laquelle le *poetry slam* ou le slam de poésie constitue un terrain — de jeu (dramatique) — immensément fertile, au sens anthropologique du terme.

La mise en garde n'est pas de trop : nombreux sont les critiques et les poètes à se prononcer sur la poésie orale dans une optique presque exclusivement littéraire. On relève ainsi la facilité apparente des vers, le recours à des procédés vétustes comme le jeu de mots, la rime, les assonances. Or, s'il est vrai que le poème littéraire destiné au silence de la lecture s'inscrit forcément dans une histoire de la littérature, ce n'est pas nécessairement le cas pour un poème « qui prend son sexe avec la corde vocale<sup>2</sup> ». L'un se donne comme définitif, gravé dans l'écriture et réactivé une personne à la fois dans l'espace-temps de la pensée ; l'autre est « recréé » à chaque manifestation publique, tributaire de l'enthousiasme et de la conviction de l'interprétant, soumis aux aléas des conditions, disons, « atmosphériques ». Le poème oral se saisit individuellement mais se reçoit collectivement (à moins d'avoir un poète-diseur pour soi). Son matériau est la vibration sonore (bien qu'on ne parle pas ici de poésie sonore) et son mode, la séduction (propre au spectacle). Il cherche la connivence, le lien et le lieu commun, qui appartient à la communauté, pour augmenter l'impact chez le spectateur-auditeur. Les rimes, le compte de pieds, les jeux de mots, les formes classiques, le décalque des chansons, tout cela ne l'effraie pas le moins du monde ; au contraire, cela fait partie de son arsenal de séduction. Le poème oral est un acte de prise de parole — comme on dit « prise de la Bastille » : il y a conquête de l'instant, focalisation des foyers d'intérêt éparés de l'auditoire. C'est une manœuvre. Les mots qui jaillissent alors sont bien plus que des regroupements de vers et de strophes profonds ou incendiaires ; ce sont avant tout des pièges qui capturent/captivent/cultivent l'attention et servent de tremplin pour la suite. Dans le slam, le poème oral est indissociable de la situation de communication, contrairement au poème écrit. Ainsi, le dévaloriser parce qu'il se soumet aux diktats de la foule revient à reprocher au poète littéraire d'être publié. L'un et l'autre tiennent compte du média : le premier agit dans le cadre scénique, le second dans le cadre des pages. L'un recrée chaque fois l'étincelle du feu créateur, l'autre l'a figé pour l'éternité. Le premier mourra avec ses paroles, le second dialoguera encore dans dix siècles — et on lui fera bien dire ce que l'on veut. Poète de l'oralité ; poète de l'écrit : deux spécialistes en poésie, mais poésie, comme je l'ai dit, au sens large. Le slam n'apporte rien à l'histoire du poème écrit. Sa révolution est de partager la force poétique avec et pour tous. Il redéfinit l'apport du public (un jury composé de néophytes vote pour ses performances préférées de la soirée) et l'inscrit dans le processus de la création. Basé sur le principe de l'*open mic*, de la scène ouverte, il n'impose aucune sélection entre les participants et attire un public qui ne peut être comparé à celui qui se déplace pour les « soirées de poésie » puisqu'il est issu de l'ensemble de la société et non des seuls poètes, amis, ou adeptes de la poésie écrite.

Et si Baudelaire craignait que l'Albatros, ce « prince des nuées [...] exilé sur le sol », subisse « les huées<sup>3</sup> », force nous est de constater que c'est plutôt grâce à

2 Léo Ferré, *Poètes vos papiers*, Paris, Gallimard, coll. « Folio », 1956, p. 9.

3 Charles Baudelaire, *Œuvres complètes*, édition de Claude Pichois, Paris, Gallimard, 1975, vol. 1, p. 10.

sa générosité et à «ses ailes de géant» que les gens ordinaires peuvent désormais apprendre à voler.

+

## LE LANGAGE EST UN MATÉRIAU (SIMON DUMAS)

L'art, sa production tout comme sa consommation, est une écologie. Une circulation. Le langage est un matériau. Le matériau principal de l'écrivain. Un matériau parmi d'autres dans la palette de l'acteur, du dramaturge, du cinéaste. Quelle est la palette de l'écrivain ? Se cantonne-t-il vraiment aux mots ?

Il y a belle lurette que le matériau ne catégorise plus strictement l'art : ceci est une peinture car de la couleur est utilisée ; ceci est du cinéma car des images sont en mouvement. Au contraire, le peintre utilise la vidéo, le cinéma fait son nid au théâtre. Les arts se décroissent.

D'un côté, les disciplines empruntent de plus en plus aux pratiques et aux matériaux des autres arts. De l'autre, des artistes ne se reconnaissant pas d'affinités avec les canons de la classification des arts se réclament soit d'une nouvelle discipline, soit d'aucune. À tâtons, ces mêmes artistes, ainsi que leur milieu, essaient d'établir une terminologie nouvelle faisant référence à leur pratique : arts multi-/inter-/transdisciplinaires, indisciplinés. Employés depuis plus de dix ans, ces termes ne font toujours pas l'objet d'un consensus aujourd'hui.

Il est fâcheux qu'au Québec nous ayons cette habitude de séparer la littérature — et ses créateurs — des autres disciplines artistiques. Nous disons «les arts et les lettres», «les artistes et les écrivains». Or, comme je l'ai dit, la littérature est un art, et les écrivains sont des artistes. La perte d'intérêt et les préjugés dont souffrent souvent la littérature et les écrivains pourraient bien être le prix que nous payons pour nous isoler ainsi.

On peut décliner grossièrement les médias de la littérature comme suit : il y a le livre, les pratiques orales ou scéniques, les œuvres littéraires numériques et hypermédiatiques. Ces expressions coexistent, dialoguent et, nous l'espérons, s'enrichissent mutuellement. Pour cela, cependant, le milieu littéraire a besoin de moyens de création, de lieux d'expression et de la compréhension par ses pairs qu'un spectacle littéraire ne consiste pas en l'habillage d'un texte récité avec de la musique ou des images afin de le rendre plus attrayant, mais en la prise de possession par des artistes littéraires (dois-je inventer le terme ?) des matériaux «spectaculaires». Un auteur monte sur une scène. Il va dire un texte. Détaché du livre, le texte s'amplifie. Il y a toujours le rythme, le souffle, mais aussi la voix de l'auteur, son timbre, sa personnalité, peut-être sa nervosité. La voix est le véhicule du texte, mais elle est aussi matière sonore. Elle est une partie du corps. Le corps de l'auteur, sa présence, sa présence dans un espace, une lumière, une présence en relation avec un public. Cet auteur doit soudain composer avec les mêmes quatorze systèmes de signes qu'au théâtre. Pourquoi en ferait-il abstraction ? Et s'il en tient compte, cela fait-il automatiquement de lui un homme de théâtre ?

Bien sûr que non. Et l'auteur, dès qu'il aborde et interroge ces matériaux, les fait siens. Ils deviennent alors tout aussi littéraires que le langage lui-même peut l'être. C'est-à-dire que l'auteur en fait ses matériaux.

Mais quand même... Le langage n'est pas un matériau comme les autres. Il est immatériel et culturel. Il charrie tant l'histoire des mots que celle de la communauté qui est rassemblée autour de lui. Il précède les individus et leur survit, mais provient d'eux et jamais ne cesse d'être refaçoné par l'usage qu'ils en font. C'est un organisme tentaculaire capable d'échanges et d'autorégulation. Capable de mourir aussi.

Le langage, parce qu'il est une des principales pierres d'assise de la culture, s'insinue dans presque toutes les formes de l'expression artistique. Je ne pense pas qu'au théâtre et au cinéma; je connais plusieurs plasticiens qui, à force d'intégrer des mots dans leur travail pictural, ont fini par devenir poètes.

Transcendant la fonction de communication du langage, les écrivains cherchent dans les mots ce qui nous distingue en tant qu'être social. C'est en cherchant dans chaque mot cette épaisseur, cette charge, qui rend la lecture plurielle, que les écrivains font, à partir du langage, de l'art.

Cette idée a peut-être commencé à s'immiscer dans ma tête le jour où, alors que j'étais toujours sur les bancs de l'Université Laval, un de mes professeurs, Éric Van der Schueren je crois, a dit en passant que la raison pour laquelle on décapitait les rois, c'est que, symboliquement, on coupait la tête de l'État. La capitale est à la tête d'un pays, le chef est à la tête d'une bande, le couvre-chef se porte sur la tête, décapiter c'est couper la tête, le capitaine, bon... c'est comme le chef, etc.

Les mots s'usent, perdent de leur tranchant, s'empâtent, se chargent d'ambiguïté et d'Histoire. C'est cette épaisseur qui constitue la vraie matière de la littérature. Mais cette épaisseur, c'est la lecture qui la donne aux mots. C'est l'expérience, individuelle et collective, de chaque lecteur qui insuffle son bagage à chacune des particules du langage.

C'est ce qui me fait penser de plus en plus qu'être écrivain, c'est être son premier lecteur. Écrire serait une sorte de lecture active du texte qui s'écrit et se réécrit et se réécrit. L'impression sur la page est la fixation de ce processus. Une passation aussi, où celui qui a créé partage, laisse aller, donne à interpréter.

Ces processus de lecture sont à la base de mon travail de création littéraire «hors les livres». L'écrivain qui collabore avec des artistes d'autres disciplines afin de faire de son texte une œuvre nouvelle en le faisant passer à travers le bagage d'expériences de ceux-ci, en faisant subir à ce texte d'autres pratiques de trituration du sens, cet écrivain-là ajoute des couches de lecture «active» à son travail. Il y ajoute d'autres matériaux. Il organise une première rencontre avec l'Autre.

La littérature utilise le langage pour nous amener à nous interroger en tant qu'être social... dire cela, n'est-ce pas aussi réclamer de nouveau la place de l'écrivain dans la sphère publique? De tout temps, les poètes se sont avancés au-devant des leurs pour diffuser aux enchères leur art. Dire que la création littéraire est un acte solitaire est faux; c'est seulement la première phase du travail qui l'est.

+

## VOIR LA VOIX (DANY BOUDREAUULT)

Les images se forment, elles se transforment, ne restent pas.  
À cette condition, la parole restitue toujours la surface d'une mémoire lisible,  
une fois que les images ont vu puis oublié<sup>4</sup>.

La parole est un geste.

Et moi, j'aime bouger. Dans les moindres recoins de ma personne. Je pourrais parler de la rigueur que le théâtre m'a donnée, de mon obsession pour le partage, de ma monumentale impudeur, de ma fascination pour les soleils noirs comme Cobain, de mes préoccupations d'éternité et de transmission avec la coécriture de *Descendance*<sup>5</sup>, qui explore les affres de ma cruauté intrinsèque et de ma soif de consolation, de la pièce (*e*)<sup>6</sup>, où j'épluche ma psyché, de mon sentiment d'échec à être homme, de comment je me déjoue en valsant entre lyrisme, tropismes, lieux communs, expressions populaires et abstraction. Voilà pour mon grossier parcours. Je me résume et m'énumère très mal. Qui suis-je pour parler de mon parcours ? Je cours encore.

Je parlerai plutôt du haut de cet être qui accepte chaque jour le criant décalage entre *ce qu'il nous est donné de voir* et *ce qui est vu*. L'imagination est une survie. Si la parole est un geste, alors la métaphore est son élan. Si la parole se fait geste, alors elle se *fait*, et tous les instruments du souffle en nous qu'elle sollicite en témoignent. Notre corps se mobilise, ni plus ni moins. Quel est mon rapport avec l'oralité, outre celui de comédien, de jongleur professionnel avec des mots qui ne m'appartiennent pas ? Je ne peux que m'enorgueillir d'avoir passé toutes ces heures à lire patiemment à l'église, devant une foule attendrie, quand j'avais dix ans. À dix ans, je me sentais déjà ce vieil « agneau », égaré parmi toutes ces brebis âgées qui se gargarisaient de l'histoire de Zachée et de Job. Je parle toujours de mon enfance pour justifier mon présent, je n'ai pas encore trouvé d'espace-temps plus élastique pour y faire résonner les échos. Ma hantise pour ce qui n'existe pas, ce qui est *ailleurs*, me fait me tourner vers ces lieux du passé comme vers un refuge, même impitoyable. Comment être *ici* ? Il faut *dire* : trancher l'air d'un geste, déchirer le silence. Dire le mot primal : *oui*. Dire *oui* à ce qui existe, accueillir le vide. Avec du recul, je crois que j'aurais lu l'annuaire à l'église et que j'aurais provoqué pareil émoi. Pourtant, aucun découpage, aucun travail de sens, aucune organisation du souffle ; que l'expérience commune et sensible du vide. Un jour, je me rappelle m'être dit : et si c'étaient mes propres mots ?

Quand j'écris, je lis à haute voix ce que j'écris. Je regarde les mots dans ma bouche autrement. Je veux voir la voix. Elle me révèle ce que mon corps garde dans l'obscurité de ses muscles. Fréquemment, quand j'écris un vers, ou même une réplique, un monologue, j'essaie d'allonger mon souffle, et je me trompe. J'ai travaillé beaucoup sur l'interruption, la saccade, la rafale parce que je ne crois plus à la

4 Pierre Fédida, *Le site de l'étranger. La situation psychanalytique*, Paris, Presses universitaires de France, 2009, p. 220.

5 Dany Boudreault et Maxime Carbonneau, *Descendance*, Montréal, L'instant même, coll. « L'instant scène », 2014, 132 p.

6 Dany Boudreault, (*e*). *Un genre d'épopée*, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. « scène\_s », 2014, 122 p.

pensée limpide. Je me méfie des franches trajectoires. Je m'intéresse à l'endroit où le langage échoue, je suis fasciné par l'échec des mots à traduire un sens et par notre inextricable désir d'en extraire de tout. Je m'exerce moi-même à en trouver, obstinément, et reconnais que mes propres ressources ne suffisent pas pour comprendre la vastitude du monde. C'est que, pour moi, l'écriture, bien que monacale, n'est pas une calme entreprise. La parole est un geste, tendre et désespéré, une simple amorce, l'envie de bouger même. Les mots s'habillent de notre voix. À jamais. Mes mots veulent courir et ma voix est leur véhicule. D'ailleurs, quand je lis le livre d'un ami ou d'une personnalité littéraire publique (n'est-ce pas de plus en plus fréquent?), j'entends la voix de celle ou de celui qui écrit.

À l'église, je lisais debout, mécanique poupée dans ma toge blanche, et je prenais conscience que les gens ressentaient ce besoin vital de poésie, et d'une poésie qui court vers eux, peu importe sa nature. Je comprenais que les gens voulaient voir la voix comme moi. Je comprenais que les gens voulaient connaître cet endroit du silence, et qu'ils voulaient qu'on les accompagne vers ce lieu. La poésie qui *dit* et *se dit* n'est pas que réflexive, elle affirme son désir d'être partagée. Elle hurle en un murmure : « Aimez-moi maintenant », ou « Laissez-moi vous infiltrer », ou « Laissez-moi décider de ce moment où je vacille et tremble devant vous pour vous exhiber ma maigre image qui se veut foudroyante », ou « Même si ce livre prétend être terminé et que les mots y sont couchés à jamais, je veux vous faire croire que je pourrais en changer l'ordre immuable à tout instant », ou « J'ai cette extravagance de croire à une proximité charnelle entre vous et moi », ou finalement « Je veux vous accompagner dans votre silence, je veux le briser pour vous, je veux en retour que vous accompagniez mes mots, car ils frémissent et sont affamés de votre amour à venir. » Quelque chose comme la compassion.

N'eût été cet exercice dominical de mon enfance, aurais-je eu l'illumination de vouloir « livrer mes mots ici et maintenant devant vous » ? Sans doute. Je l'aurais trouvée tôt ou tard : on trouve les illuminations qui nous arrangent. Peut-être que je me convaincs qu'il existe un lien entre *dire* la poésie et dire le sacré. En réalité, je souhaite contrôler la manière dont vous entendrez ce que j'ai écrit. En vérité, ce que j'écris n'a aucune consistance sans mon geste de dire, mon geste à *moi*, mon geste d'égo infatigable. Comment savoir ? La parole est un geste. La mienne, un geste qui vous interpelle et vous implore de le regarder. En vérité, rien ne me rend plus vulnérable que de dire mes propres mots devant les autres. Et c'est précisément ainsi que je revendique ma puissance.

Les mots m'ont porté aux nues, m'ont permis de voir bien au-delà des montagnes ; ils m'ont par-dessus tout libéré des contingences matérielles. Je leur dois l'immatérialité. Je leur dois l'écho et la résonance. Je leur dois les plaines pour qu'ils circulent librement. Je leur dois mon corps. Je leur dois ma voix simple et sincère. Et n'est-ce pas la plus grande subversion de nos jours, la source d'étonnement la plus violente : cette sincérité, justement ? Dire mes mots me rend vulnérable, je le conçois, mais dire mes mots me fait rejoindre mon courage, et mon courage demeure, à l'échelle humaine, la plus haute des voies.



**FÊTE URBAINE ET POÉSIE EN VOIX**  
Des soirées de l'École littéraire de Montréal  
aux Nuits de la poésie

+ + +

PASCAL BRISSETTE

Université McGill

Deux séries d'événements ont marqué l'histoire de la poésie en voix à Montréal avant le déploiement des grands festivals de littérature (FIL, Voix d'Amérique) à partir de 1994. La première est celle des Soirées du château de Ramezay organisées par l'École littéraire de Montréal à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle. Préparées soigneusement par les membres du cénacle, soutenues par le poète canadien le plus connu de l'époque, Louis Fréchette, fortement publicisées et commentées par les journaux montréalais, qui publièrent des poèmes et des portraits des jeunes écrivains, ces séances publiques ont fait date non seulement dans l'histoire de l'École littéraire, dont elles forment l'âge d'or, mais dans la vie culturelle montréalaise de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>1</sup>; elles ont contribué à diffuser, au Canada, une poésie nouvelle ouvrant ses « croisées » aux influences modernistes et les fermant à l'inspiration patriotico-religieuse, et elles se sont progressivement imposées, au fil du XX<sup>e</sup> siècle, comme un lieu de mémoire où a pu se développer le souvenir d'un « triomphe poétique » sans précédent dans l'histoire de nos lettres, celui d'Émile Nelligan déclamant, devant le Tout-Montréal assemblé dans la demeure des anciens gouverneurs de la Nouvelle-France, son poème « La romance du vin ». La deuxième série est celle des Nuits de la poésie tenues, à une dizaine d'années d'intervalle, au théâtre du Gesù et à l'Université du Québec à Montréal. Organisées par les documentaristes Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse dans la foulée du spectacle *Chansons et poèmes de la résistance* (1968-1969) et de la Semaine de la poésie à la Bibliothèque Saint-Sulpice (1968), ces Nuits ont marqué les consciences tant par leur ambition (réunir sur une même scène une cinquantaine de poètes des quatre coins de la province), leur durée (de 20 h jusqu'à l'aube) et leur retour à presque chaque décennie (1970, 1980 et 1991) que par la diffusion répétée, à la télévision et dans les salles de classe, des documentaires produits dans leur sillage. La première des Nuits, tout particulièrement, a frappé les imaginations et suscité des vocations. Moment clé de la Révolution tranquille<sup>2</sup>

1 Voir Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, Montréal, Fides/Bibliothèque nationale du Québec, 2005, 412 p.

2 Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*, 1970, 111 min., en ligne : [https://www.onf.ca/film/nuit\\_de\\_la\\_poesie\\_27\\_mars\\_1970](https://www.onf.ca/film/nuit_de_la_poesie_27_mars_1970) (page consultée le 15 février 2015).

sur lequel la crise d'Octobre 1970 a jeté rétroactivement sa sombre lumière, la Nuit du 27 mars se présente comme le grand tournant de l'oralité poétique au Québec.

Les Soirées du château de Ramezay et les Nuits de la poésie ont suscité de nombreux commentaires et gloses critiques; elles ont intéressé les journalistes, les spécialistes, les artistes, les poètes, les cinéastes, les professeurs. En faisant retour sur leur genèse respective et en interrogeant leur spécificité, le présent article voudrait contribuer à une meilleure compréhension de l'évolution des pratiques et de l'imaginaire de la poésie en voix au Québec.

## LES SÉANCES PUBLIQUES DE L'ÉCOLE LITTÉRAIRE DE MONTRÉAL

Pour comprendre la place qu'occupent la poésie et les activités de lecture au sein des Soirées de l'École littéraire de Montréal, il faut rappeler quelques faits mis en lumière par une série de travaux des dernières années<sup>3</sup>.

L'École littéraire de Montréal s'inscrit dans le sillage d'un vaste mouvement associatif qui a commencé dès le début du siècle avec la fondation de la Société littéraire de Québec en 1809, et qui s'est considérablement amplifié après l'Acte d'Union. Devenus minoritaires par suite de la réorganisation de la Chambre, les Canadiens de langue française ont dû trouver, après l'union des Canadas, un autre terrain que l'Assemblée pour affirmer les fondements de l'identité nationale. Les pratiques associatives sont alors apparues comme le moyen de favoriser la formation des jeunes gens à la vie publique et de leur offrir l'occasion de débattre de sujets d'actualité en public. Il existe, dès le début des années 1840, des sociétés littéraires et de discussion à Montréal, à Québec et à Trois-Rivières, mais c'est le modèle de l'Institut canadien de Montréal, fondé en 1844 sur le principe de l'instruction mutuelle, qui essaimera à travers la province et qui suscitera le plus d'adhésion. Proposant à ses membres des livres et des journaux, une salle de lecture et un programme de conférences, tenant différents concours et remettant des prix aux plus méritants, ces instituts et les associations catholiques concurrentes (Cabinet de lecture paroissial, Cercle littéraire de Montréal) ont représenté, avant la fondation de l'Université Laval à Québec (1852) et à Montréal (1878), des lieux de formation complémentaire de l'éducation collégiale, une sorte d'université populaire<sup>4</sup>.

3 Voir notamment Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 313 p.; Pierre Rajotte, *La pratique de la conférence publique à Montréal (1840-1870)*, thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1991, 367 f., et « Les associations littéraires au Québec (1870-1895): de la dépendance à l'autonomie », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. L, n° 3, hiver 1997, p. 375-400; Marie-Andrée Beaudet et Rainier Grutman (dir.), « Québec, une autre fin de siècle », *Études françaises*, vol. XXXII, n° 3, automne 1996, p. 3-126; Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. IV : 1870-1894. *Je me souviens* et t. V : 1895-1918. *Sois fidèle à ta Laurentie*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1999 et 2005; Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*.

4 L'ambition de l'Institut canadien de Montréal est en effet de contribuer à l'éducation de la population dans son ensemble, et non seulement à celle des jeunes gens de bonne famille: « L'Institut se compose de toutes les classes de la société; fondé d'abord uniquement par des jeunes gens, il compte aujourd'hui, au

Les imprimés sont très importants au sein de ces associations; l'intérêt attaché à la bibliothèque de l'Institut canadien de Montréal par M<sup>sr</sup> Bourget en témoigne pleinement. Cependant, la diffusion des connaissances ne repose pas seulement sur la circulation des livres et la consultation de journaux et de revues. Les conférences, lectures et débats sur les sujets les plus divers, ouverts au public, y occupent une place très importante, et sont le moyen, pour les «flots de jeunes gens de cœur et d'énergie» qui descendent dans cette «belle arène [sic]» et qui «poussent l'épée dans les rains [sic] de leurs devanciers», d'apprendre «à manier avec habileté ces ressorts secrets qui font mouvoir les hommes; à toucher délicatement ces fibres du cœur humain<sup>5</sup>» :

Il me sera permis aussi de rappeler à la jeunesse, quel que soit le clocher littéraire qui la convoque à se réunir, qu'elle comprendrait bien peu ses intérêts si elle ne profitait pas des occasions qui lui sont offertes, ici ou ailleurs, de s'exercer à parler sa langue en public. Ceux des jeunes gens qui sont doués du talent de l'improvisation y développeront sans effort les dons de leur nature heureuse. Ceux qui ont besoin du procédé plus lent de recueillir [sic] leurs idées par écrit s'initieront insensiblement à l'art de penser en parlant<sup>6</sup>.

Ainsi, c'est toute une culture rhétorique et un idéal oratoire que partagent ces jeunes gens formés à l'école de Cicéron et de Fénelon<sup>7</sup>. Un honnête homme n'est pas complet s'il n'a, outre «l'habitude des bonnes manières, [celles] du bon langage, de la discussion et de l'élocution<sup>8</sup>». Dès leur entrée au collège, les jeunes Canadiens se livrent à des exercices de grammaire, de lecture et de récitation qui débouchent, comme le veut le *ratio studiorum*, sur la classe de rhétorique, puis sur des activités parascolaires comme le théâtre<sup>9</sup>. Certains cercles ou «académies» sont même créés dans les collèges en vue de donner aux élèves l'occasion de s'exercer à la parole publique par le biais de discours (conférences), de discussions (débats) et de déclamations de poèmes<sup>10</sup>. Cette importance accordée dans la formation du jeune Canadien de bonne famille à l'art de lire et de parler en public est confirmée par la présence, dans les catalogues de bibliothèque des collèges, de traités comme ceux d'Ernest Legouvé (*L'art de la lecture*) et d'Henri Dupont-Vernon<sup>11</sup> (*L'art de bien dire. Principes et applications*), qui

---

nombre de ses membres, des hommes âgés et de toutes les conditions sociales [sic]. » J. Emery Coderre, «Neuvième rapport annuel du comité de l'Institut-Canadien», J. L. Lafontaine, *L'Institut-Canadien en 1855*, Montréal, Senécal & Daniel, 1855, p. 80.

5 Chs. Laberge, «Lecture publique. La Chambre d'Assemblée du Bas-Canada», *ibid.*, p. 49.

6 Joseph Doutre, *Annuaire de l'Institut canadien pour 1867*, Montréal, Imprimerie du journal *Le Pays*, 1868, p. 7-8.

7 Voir Marc André Bernier, «Patriotes et orateurs: de la classe de rhétorique à l'invention d'une parole rebelle», *Voix et Images*, vol. XXVI, n° 3, printemps 2001, p. 498-515.

8 Claude Lessard, *Le Séminaire de Nicolet: 1803-1969*, Trois-Rivières, Éditions du Bien public, 1980, p. 381.

9 Voir Denis Saint-Jacques, «De Québec à Montréal. Essai de géographie historique», Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, p. 33.

10 Claude Galarneau, *Les collèges classiques au Canada français (1620-1970)*, Montréal, Fides, coll. «Bibliothèque canadienne-française/Histoire et documents», 1978, p. 204.

11 Ernest Legouvé, *L'art de la lecture*, Paris, Hetzel, 1877, 304 p.; Henri Dupont-Vernon, *L'art de bien dire. Principes et applications*, Paris, P. Ollendorff, 1888, 263 p.

offrent différents conseils sur la manière de rendre à l'oral les subtilités des grands textes de la tradition.

Dans cette perspective éducative, la poésie a donc sa place, même si ce n'est pas la première. À l'Institut canadien de Montréal, les ordres du jour des années 1850 contiennent un point appelé « Déclamation », lequel s'insère après la « Lecture de l'essai » et avant la « Discussion du jour<sup>12</sup> ». La déclamation constitue donc une sorte d'entracte entre les deux principaux moments de la séance régulière, et le peu d'attention qu'y accordent les comptes rendus annuels, qui notent par ailleurs le nombre de lectures et le nom des conférenciers, ainsi que les sujets de débats, permet de croire que la période de déclamation vise avant tout à rappeler aux membres que la discussion qui va suivre doit se maintenir à un certain niveau d'élégance et d'éloquence. Dans les Règlements de l'Institut canadien amendés et adoptés en 1867, la déclamation a été remplacée par un point intitulé « Communications littéraires ou scientifiques », signal d'un recul de la poésie au profit d'enseignements plus diversifiés<sup>13</sup>.

La marginalisation de l'Institut canadien de Montréal dans les années 1860<sup>14</sup> et la cessation de ses activités en 1880, l'apparition de nouvelles associations « littéraires » au cours des années 1870 et 1880<sup>15</sup> et la volonté très affirmée dans les cercles de Québec de promouvoir l'émergence d'une littérature nationale ne modifient pas significativement la place qu'occupe la poésie et le rôle associé à la déclamation au sein des événements organisés par ces associations. La poésie est souvent présente au menu des soirées, mais, lorsqu'elle y figure<sup>16</sup>, elle occupe une place secondaire par rapport à la « pièce de résistance » qu'est la conférence ou à sa variante moins « formelle » qu'est l'essai, souvent lu en privé, devant les seuls membres de l'association<sup>17</sup>. Tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle et au début du siècle suivant, les soirées mondaines et les

12 Voir l'article II des Règlements de l'Institut canadien de Montréal (J. L. Lafontaine, *L'Institut-Canadien en 1855*, p. 23).

13 Des pièces de vers continuent cependant à être lues lors des séances, dont *La voix d'un exilé* le 26 mars 1868 et, le 23 avril de la même année, des « Vers sur l'assassinat d'Arcy McGee » de Louis Fréchette. Voir Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. III : 1840-1869. *Un peuple sans histoire ni littérature*, Québec, Presses de l'Université Laval, 1996, p. 150.

14 Le caractère laïc et ouvert de l'Institut canadien de Montréal, les discours anticléricaux de Dessaulles, l'un de ses membres les plus actifs, et le refus de l'Institut de soumettre sa politique de prêts (livres et journaux) au contrôle du clergé lui valent une condamnation par voie de mandat épiscopal. L'affaire Guibord (1869-1874), née du refus de l'Église de permettre l'inhumation de l'un des membres de l'association dans la partie bénite du cimetière, affaiblit l'Institut canadien, même si, au terme de différents procès, l'affaire se conclut à son avantage.

15 Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. IV : 1870-1894. *Je me souviens*, p. 144-145.

16 Si l'on s'en rapporte à Fernand J. Hould, aucune place ne semble réservée à la déclamation dans les activités régulières de l'Institut canadien de Québec (*L'Institut canadien de Québec [1848-1898], agent de promotion de la vie culturelle à Québec : mythes et réalité*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 1997, f. 77-94), mais les comptes rendus de la Société royale du Canada nous apprennent que le 15 octobre 1889, après une conférence sur la colonisation du Nord, « M. Adolphe Poisson nous faisait goûter les primeurs d'une poésie inédite, le *Navire allemand*, accompagné d'un charmant envoi à M. Rameau ». Voir Société royale du Canada, *Mémoires et comptes rendus de la Société royale du Canada pour l'année 1889*, t. VII, Montréal, Dawson Frères, 1890, p. XIV.

17 Sur l'importance de la conférence au sein des associations littéraires et patriotiques du XIX<sup>e</sup> siècle, voir Pierre Rajotte, *La pratique de la conférence publique à Montréal (1840-1870)*.

cercles informels offrent un autre débouché pour la lecture de poèmes. Les journaux de l'époque rapportent ainsi que, lors d'une soirée organisée chez Honoré Beaugrand, le maître des lieux a lu «une pièce de vers intitulée *Ma fille*, et une poésie composée spécialement pour la circonstance par M. Fréchette, *Spes ultima*<sup>18</sup>». *La Patrie* rapporte qu'au cours d'une soirée chez madame Lacoste, au 73 rue Saint-Hubert, M. Donat Brodeur «a parfaitement rendu deux chansons», tandis que «M. François Tremblay a prouvé un joli talent dans une déclamation : "La muse du poète"<sup>19</sup>».

Bien que la mise en voix de la poésie implique, théoriquement du moins, «la mise en scène du corps parlant<sup>20</sup>», les comptes rendus d'événements de l'époque sont très avares d'informations sur l'utilisation du corps dans l'exercice de la déclamation aussi bien que sur la qualité de la voix ou même la durée de la prestation poétique. C'est ce que montre le dépouillement, dans une recherche menée entre 2010 et 2013, d'une dizaine de périodiques montréalais publiés entre 1891 et 1902<sup>21</sup>. L'objectif général de ce dépouillement était de repérer, au sein d'un corpus diversifié de journaux et de revues, les traces d'oralité poétique tant dans les sections informatives des périodiques que dans les chroniques ou textes de fiction. Cet exercice a permis de trouver trente-deux comptes rendus faisant mention de déclamations de poèmes<sup>22</sup>. Le premier constat qui s'impose à la lecture de ce corpus est la diversité des événements qui font une place à la poésie en voix : séances publiques de cercles (littéraires ou dramatiques), soirées musicales, littéraires ou dramatiques organisées de manière ponctuelle dans une salle paroissiale, dans un collège ou dans un théâtre, représentations théâtrales, commémorations, soirées mondaines, galas, conférences publiques, concerts, fêtes champêtres, etc. La poésie, comme la musique, est à peu près de toutes les fêtes et assemblées. Elle n'est peut-être pas, pour reprendre la métaphore gastronomique généralement en usage pour parler des programmes, le «plat principal», mais elle constitue un «entremets» ou un «dessert» qu'on ne dédaigne pas. On profitera, dans une soirée dramatique, des entractes pour faire «goûter» au public un ou deux poèmes d'auteurs célèbres, et on «servira» une déclamation pour finir en

18 Cité dans Maurice Lemire et Denis Saint-Jacques (dir.), *La vie littéraire au Québec*, t. IV : 1870-1894. *Je me souviens*, p. 154.

19 [S. a.], «Mondanités», *La Patrie*, 17 mars 1902, p. 5. Voir également [s. a.], *La Patrie*, 29 janvier 1902, p. 5 : «Dimanche, M. et Mme Bernard réunissaient chez eux quelques intimes [...]. La soirée, dont le programme se composait de chant, musique et déclamation, fut des plus charmantes.»

20 Voir Stéphanie Massé, «De l'*actio oratoria* à la tribune de l'orateur canadien (1793-1840)», *Tangence*, n° 72, été 2003, p. 11-25.

21 Le titre du projet, financé par le Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) dans le cadre des «Initiatives pour le développement de la recherche», était «Sur les traces de l'oralité. Recherches préliminaires pour une histoire de la poésie orale québécoise (1891-1902)». Les périodiques suivants ont été dépouillés à cette occasion : *La Patrie* (1891, 1896 et 1902), *Le Samedi* (1891, 1896 et 1902), *Le Monde illustré* (1891, 1896 et 1902), *Le Quartier latin* (1896), *Le Glaneur* (1896), *L'Écho des jeunes* (1891), *Le Canada-Revue* (1891), *La Feuille d'érable* (1896), *La Revue nationale* (1895) et *Les Débats* (1902). Les années indiquées entre parenthèses correspondent à celles qui ont fait l'objet d'une lecture ciblée. Je remercie vivement Liliana Rizzuto, assistante de recherche pour ce projet, pour les heures qu'elle a passées à dépouiller ces journaux.

22 Ce recensement ne tient pas compte des textes poétiques interprétés sur le mode «chanté», non plus que des nombreuses annonces d'événements (cours d'élocution, séances de cercles littéraires, etc.) n'ayant pas fait l'objet d'un compte rendu. Les comptes rendus d'événements tenus à l'extérieur du Canada et rapportés en manière d'écho n'ont pas, non plus, été retenus ici.

beauté une soirée autrement remplie par une conférence savante. La poésie en voix cohabite donc très bien avec les autres formes de parole vive<sup>23</sup> que sont l'allocution, la conférence, l'essai d'idée, le théâtre, la discussion et l'opérette. Elle n'apparaît pas comme le moment fort de l'événement, mais elle remplit une fonction bien à elle dans un programme qui valorise la diversité.

Le deuxième constat qui s'impose à la lecture du corpus est que les commentaires des journalistes sur les prestations sont extrêmement banals et convenus. X «s'est surpassé<sup>24</sup>» dans sa déclamation du poème du grand Y, il a débité ses vers «avec une habileté consommée<sup>25</sup>», il a été un «spirituel<sup>26</sup>» ou un «digne<sup>27</sup>» interprète; il «a dit à ravir<sup>28</sup>», «de façon parfaite<sup>29</sup>», il a «prouvé un joli talent<sup>30</sup>», il a «récit[é] avec éloquence<sup>31</sup>», il a «su montrer son talent de déclamateur<sup>32</sup>» et il «a rendu avec beaucoup de goût [tels vers]<sup>33</sup>». Le corps du récitant ne retient jamais l'attention des journalistes, et la voix ne paraît pas davantage les intéresser, sauf lorsque, cas exceptionnel, «l'émotion y [met] un tremblement<sup>34</sup>». Tout se passe comme si, la déclamation répondant à des codes oratoires donnés, un commentaire vague et général tel que «le poème a été bien rendu» suffisait à faire comprendre que l'interprète s'était conformé aux attentes.

Enfin, le corpus révèle que, dans la majorité des événements, même au sein des cercles littéraires, les poèmes déclamés sont ceux de poètes bien connus et appréciés du public montréalais, non les poèmes des récitants. Parmi les poètes français, François Coppée et Victor Hugo occupent la première place, tandis que les Fréchette et Crémazie — le premier, surtout — sont les poètes canadiens les plus lus. On trouve dans le corpus trois occurrences seulement de récitants dont on précise qu'ils ont récité leurs propres vers: J. G. Beaulieu<sup>35</sup>, au cercle Dollard, lit, à une semaine d'intervalle, deux poèmes de sa main, et Georges Dane, le directeur du Théâtre des Nouveautés, lors d'une soirée au profit du monument Crémazie tenue en 1902, «fait entendre, par excès de complaisance», «quelques vers de sa composition<sup>36</sup>» après avoir récité «Le vieux Canadien» de Crémazie. La remarque du journaliste, dans le

23 Voir Stéphane Hirschi, Elisabeth Pillet et Alain Vaillant (dir.), *L'art de la parole vive. Paroles chantées et paroles dites à l'époque moderne*, Valenciennes, Presses universitaires de Valenciennes, coll. «Recherches valenciennes», 2006, 328 p.

24 [S. a.], «Cercle Dollard», *La Patrie*, 19 mars 1891, p. 3.

25 [S. a.], «Gloire à Victor Hugo. Son centenaire fêté aux Nouveautés et au Palais Royal. Ode de notre jeune poète, M. Charles Gill», *La Patrie*, 28 février 1902, p. 1.

26 [S. a.], «Cercle Dollard», *La Patrie*, 19 mars 1891, p. 3.

27 [S. a.], «Cercle Dollard», *La Patrie*, 10 avril 1891, p. 3.

28 [S. a.], «Faits-divers. Théâtre des Nouveautés», *Les Débats*, 2 mars 1902, p. 4.

29 [S. a.], «L'adieu du poète au château Saguenay», *La Patrie*, 11 août 1902, p. 5.

30 [S. a.], «Mondanités», *La Patrie*, 17 mars 1902, p. 5.

31 [S. a.], «Au cercle Ville-Marie», *La Patrie*, 27 février 1902, p. 6.

32 [S. a.], «Soirée dramatique», *La Patrie*, 2 avril 1902, p. 3.

33 [S. a.], «Pour le monument Crémazie. M. Louis Fréchette a fait une intéressante conférence au profit de cette œuvre patriotique», *La Patrie*, 18 décembre 1902, p. 11.

34 [S. a.], «Faits-divers. Théâtre des Nouveautés», *Les Débats*, 2 mars 1902, p. 4.

35 S'agirait-il de Germain Beaulieu, membre fondateur et premier président de l'École littéraire de Montréal? Les recherches n'ont pas permis de le confirmer jusqu'ici.

36 [S. a.], «Représentation au bénéfice du monument Crémazie», *La Patrie*, 13 mai 1902, p. 8.

dernier cas, paraît indiquer que le comédien-poète a mal choisi son moment pour livrer au public montréalais son tribut poétique.

Ces remarques préliminaires peuvent déjà nous aider à mieux comprendre cette série d'activités publiques tenues par l'École littéraire de Montréal en 1898 et en 1899 au château Ramezay et au Monument-National. Paul Wyczynski, Michel Biron, Micheline Cambron et François Couture<sup>37</sup> ont déjà étudié en détail le projet et le déroulement des séances publiques de l'École littéraire, et on se contentera ici de quelques remarques complémentaires.

Disons tout d'abord que l'École littéraire n'innove guère dans la programmation des soirées. Le président, Wilfrid Larose, ouvre la séance avec un discours de bienvenue et introduit celui qui sera chargé de livrer le « morceau de résistance », comme on l'a écrit dans un compte rendu de *La Minerve* le 30 décembre 1899. À la première séance, le soir du 29 décembre 1898, l'invité vedette est Louis Fréchette, le président honoraire de l'École, qui lit un inédit, le drame en cinq actes *Véronica*<sup>38</sup>. Au cours de cette soirée, les poèmes sont lus, comme cela se fait ordinairement lors des soirées dramatiques, pendant les entractes. Les trois séances suivantes sont organisées autour d'une grande conférence présentée soit par un invité bien connu (Laurent-Olivier David le 24 février 1899), soit par un membre de l'École littéraire (Jean Charbonneau le 7 avril 1899 et Wilfrid Larose le 26 mai 1899). Dans ces derniers cas, la poésie est présentée après la conférence, conformément à la tradition.

Ce qui donne à ces soirées de l'École littéraire un relief particulier par rapport à celles tenues par d'autres cercles de l'époque, outre le fait qu'elles occupent un lieu clé du Montréal historique (le château Ramezay)<sup>39</sup> et qu'elles attirent des auditeurs dont la « qualité » et le nombre impressionnent fort les journalistes, est tout d'abord la quantité de poèmes qui y sont récités — plus de quarante-trois pièces en vers et en prose pour la seule deuxième séance, selon Paul Wyczynski<sup>40</sup>. Le poids relatif de la poésie est donc augmenté de manière importante par rapport aux autres manifestations vocales. En guise de comparaison, voici le programme des séances publiques du cercle Ville-Marie tel que présenté par un journaliste de *La Patrie* à l'orée de la saison 1899-1900 :

Le programme comprend ordinairement une conférence et une discussion sur un sujet d'actualité ou d'un grand intérêt, quelques morceaux de chant et de musique, un peu de déclamation et parfois on y ajoute soit une petite comédie bien choisie ou

37 Voir Paul Wyczynski, *L'École littéraire de Montréal*, Montréal, Fides, coll. « Archives des lettres canadiennes ; t. II », 1963, p. 11-36 ; Michel Biron, « La romance du libéralisme. Poésie et roman au tournant du siècle », Pierre Nepveu et Gilles Marcotte (dir.), *Montréal imaginaire : ville et littérature*, Montréal, Fides, 1992, p. 149-209 ; Micheline Cambron et François Hébert (dir.), « Présentation », *Les soirées du château de Ramezay de l'École littéraire de Montréal*, Montréal, Fides, 1999, p. 14-17 ; François Couture, « Le réseau associatif de l'École littéraire de Montréal », Micheline Cambron (dir.), *La vie culturelle à Montréal vers 1900*, p. 289-303.

38 Créé en 1903 au Théâtre des Nouveautés, le drame *Véronica* a été publié pour la première fois, en entier, dans *Poésies choisies*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1908, vol. 3, p. 210-319.

39 Voir Michel Biron, « La romance du libéralisme. Poésie et roman au tournant du siècle ».

40 Voir Paul Wyczynski, *L'École littéraire de Montréal*, p. 19.

un extrait de nos grands drames modernes, de manière à rendre les séances à la fois instructives et délassantes<sup>41</sup>.

Les séances de l'École littéraire n'offrent pas un programme aussi varié, un « menu » aussi complet. Il y a le mets principal, puis la déclamation, mais pas juste « un peu ». L'ordre de présentation est traditionnel, mais les principes de *diversité* et d'*équilibre* sont implicitement contestés au profit de la poésie. Autre fait notable : la valeur accordée aux inédits et aux travaux originaux dans le programme des Soirées. On ne se rend pas aux séances de l'École littéraire pour entendre de jeunes gens déclamer des vers de François Coppée ou de Victor Hugo, mais pour découvrir la poésie *qui se fait* dans le Montréal fin-de-siècle. Si on y entend du Fréchette, c'est par la bouche de Fréchette lui-même, dont on apprécie d'ailleurs fort la diction et l'élocution<sup>42</sup>, qualités qu'on presse les jeunes gens de pratiquer afin de mettre en valeur leurs productions poétiques<sup>43</sup>.

Les jeunes gens qui se présentent à l'élite laïque de Montréal lors des Soirées le font donc à titre d'auteurs et non comme de simples récitants qui feraient pardonner leurs maladresses oratoires par la qualité d'un texte poétique déjà connu et apprécié. Par là, ils s'exposent à la critique, et c'est une autre chose qui frappe à la lecture des comptes rendus : les risques que prennent les membres de l'École littéraire suscitent des commentaires d'une ampleur et d'une originalité qui mettent rétroactivement en lumière la vacuité et la brièveté des comptes rendus des activités tenues antérieurement par les autres cercles littéraires. Il y a manifestement, autour de ces séances publiques, un engouement particulier qui se signale à la fois par la longueur et le positionnement des comptes rendus au sein du journal, par le caractère souvent personnel et original des critiques que les textes lus et la diction suscitent (voir notamment les critiques hautaines, mais très personnelles et affirmées, de Marchy), et par la publication de portraits des membres, sous la forme de dessins<sup>44</sup> ou de photomontages<sup>45</sup>. L'usage de la photographie pour présenter, au sein d'un journal, un *groupe littéraire* n'est pas banal. La publication de mosaïques photographiques dans les journaux de l'époque, notamment *Le Monde illustré* et *L'Album universel*, n'est pas en soi surprenante. Les clubs de raquetteurs et de crosse, les compagnies théâtrales, les orchestres et les fanfares, les communautés religieuses, les équipes journalistiques de l'Assemblée, les finissants de la Faculté de médecine et les associations académiques officielles comme la Société royale du Canada avaient fait l'objet de différentes mosaïques. De même, il était fréquent de publier le portrait dessiné ou photographié d'un écrivain, objet d'un article ou auteur d'un poème également publié au sein du périodique. Mais il ne semble pas qu'on ait, avant la publication du photomontage de l'École littéraire le

41 [S. a.], « Le cercle Ville-Marie. La série de Soirées littéraires, musicales et dramatiques s'ouvrira mardi », *La Patrie*, 30 septembre 1899, p. 1.

42 Voir [s. a.], « Une pléiade de littérateurs. Première séance de l'École littéraire au château de Ramezay. M. Louis Fréchette fait la lecture de son drame "Véronica" », *La Patrie*, 30 décembre 1898, p. 1.

43 « L'espace me manque pour étendre davantage ma critique ; mais je crois devoir engager tous ces messieurs à travailler la déclamation et leur articulation, afin de mieux faire valoir leurs œuvres à la lecture ou à la récitation. Qu'ils veuillent bien accepter tous mes compliments pour leurs louables efforts. » De Marchy, *Le Monde illustré*, 11 mars 1899, p. 707.

44 *La Patrie*, 27 mai 1899, p. 9.

45 *Le Monde illustré*, 21 avril 1900, page frontispice.

21 avril 1900, utilisé la photographie pour représenter, comme formant un corps, un cercle littéraire informel, et il faudra attendre l'arrivée de *Parti pris* et la publication d'une étonnante photographie du groupe en compagnie d'un cheval, dans les pages du *Maclean's* en février 1966, pour voir l'expérience se renouveler<sup>46</sup>.

Les Soirées de l'École littéraire de Montréal se démarquent de diverses manières des autres événements culturels du XIX<sup>e</sup> siècle en faisant appel à la poésie déclamée; et pourtant, il y a fort à parier que ces Soirées n'auraient guère retenu l'attention des historiens de la littérature si Louis Dantin n'avait constitué un récit autour de la quatrième et dernière séance publique tenue par l'École :

J'ai vu un soir Nelligan en pleine gloire. C'était au Château Ramesay [sic], à l'une des dernières séances publiques de l'École littéraire. Je ne froisserai, j'espère, aucun rival en disant que le jeune éphèbe eut les honneurs de cette soirée. Quand l'œil flamboyant, le geste élargi par l'effort intime, il clama d'une voix passionnée sa *Romance du vin*, une émotion vraie étreignit la salle, et les applaudissements prirent la fureur d'une ovation. Hélas ! six mois après, le triomphateur subissait la suprême défaite, et l'École littéraire elle-même s'en allait, désorganisée et expirante<sup>47</sup>.

Dans le « mythe de Nelligan » qui va s'élaborer et dont Jean Larose a déjà analysé la signification dans l'imaginaire québécois<sup>48</sup>, cette dernière séance apparaît comme le moment fort du drame nelliganien, celui où le jeune homme incarne publiquement, devant la communauté et au cœur de la ville, le verbe poétique avant de sombrer « dans l'abîme du rêve », selon le schéma de la « chute du sommet ». Il importe peu que Louis Dantin ait ou non assisté à la Soirée de l'École littéraire, comme il le prétend dans une lettre à Germain Beaulieu<sup>49</sup>. Ce qui est évident, quand on lit ce paragraphe et l'article sur Nelligan dans lequel il s'insère, c'est qu'il ne correspond en rien aux comptes rendus publiés à l'époque dans la foulée des événements. « Œil flamboyant », « geste élargi par l'effort intime », « clama », « voix passionnée », « émotion vraie [qui] étreignit la salle », « fureur d'une ovation » : ce vocabulaire et cette manière de décrire une prestation poétique, qui embrassent tous les aspects de la « performance » — regard, gestuelle, diction, voix, réaction (enflammée) de l'auditoire —, n'appartiennent pas au genre journalistique, mais à la littérature<sup>50</sup>. En une phrase, qui constitue l'une des

46 Les quelques remarques ci-dessus sur les photographies de groupes littéraires sont le fruit d'une recherche menée conjointement avec Michel Lacroix en 2014. Les résultats de cette recherche ont été présentés par M. Lacroix au colloque de Cerisy « L'écrivain vu par la photographie. Formes, visages, enjeux (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles) », juin 2014.

47 Louis Dantin, « Émile Nelligan », *Les Débats*, 21 septembre 1902, p. 3.

48 Voir Jean Larose, *Le mythe de Nelligan*, Montréal, Les Quinze, coll. « Quinze/Prose exacte », 1981, 140 p.; Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1998, 228 p.

49 « J'étais présent à la séance où il lut cette pièce [« La romance du vin »], et je fus stupéfié, je l'avoue, qu'il ne s'élevât pas immédiatement une protestation des rangs mêmes de vos confrères. » Lettre à Germain Beaulieu citée dans Gabriel Nadeau, *Louis Dantin, sa vie et son œuvre*, Manchester, Éditions Lafayette, 1948, p. 99.

50 On trouve dans une « fantaisie historique » publiée le 3 octobre 1896 dans *Le Monde illustré* deux scènes de déclamation « réussies », c'est-à-dire mettant au diapason émotif le poète en voix et son auditoire, et décrivant avec précision les qualités du récitant et les réactions de l'auditoire. Ces deux scènes mettent en

hypotypes les plus efficaces de notre littérature, Louis Dantin crée un poète en voix comme on n'en avait pas vu jusque-là au Canada, capable de se consumer tout entier au profit de la communication poétique et de faire advenir cette chose que Crémazie n'aurait jamais cru possible au Canada quarante ans plus tôt : un triomphe poétique. Ce triomphe, dont Pierre Rajotte et François Couture ont bien montré qu'il avait vraisemblablement été inventé de toutes pièces<sup>51</sup>, va avoir un effet rétroactif important sur les Soirées de l'École littéraire de Montréal en les imposant comme un lieu de mémoire de la poésie québécoise : dans ce lieu qu'est le château Ramezay, dans cet instant de la déclamation tel que reconstitué par Dantin, se joue l'avènement de la poésie moderne au Canada, la réconciliation improbable de la poésie vraie et de la communauté. Ce feu intérieur dont meurt Nelligan, cette « explosion » générée, selon Dantin, par le mélange des deux races qui s'affrontent en lui, aura au moins servi à transmettre, le soir du 26 mai 1899, le feu de la poésie à ses compatriotes. Nelligan peut mourir ; l'École littéraire, même, peut s'éteindre, « désorganisée et expirante » : le « règne du rire amer et de la rage<sup>52</sup> » que chantent Nelligan et ses compatriotes de l'École est terminé. La poésie a désormais droit de cité à Montréal.

## LES NUITS DE LA POÉSIE

Il faudra cependant plusieurs décennies avant que d'autres événements marquants viennent confirmer que la poésie peut jouer un rôle important dans la cité. Les cercles littéraires continuent leurs travaux et la poésie fait toujours partie des programmes de leurs réunions<sup>53</sup> ; la presse s'intéresse, de même, à une grande Fête des

---

présence Clémence Isaure, fondatrice ou restauratrice des Jeux de Toulouse, et deux poètes qui, à quinze ans d'intervalle, déclament devant elle, avec une voix et des accents qui font tomber les « défenses » de l'inaccessible Isaure. La deuxième déclamation a lieu aux Jeux de Toulouse, en 1510 : « Chaque aspirant soumet son œuvre au jugement des mainteneurs. Un jeune homme s'avance, avec un léger accent étranger, il déclame une touchante pièce de vers : *Amour brisé* ; son extérieur est sympathique, sa voix chaude et caressante, l'auditoire est suspendu à ses lèvres. // L'accent, le costume, les vers du poète rappellent à Clémence l'ami de jadis, la scène du jardin ; un sanglot étouffé secoue ses épaules. // À peine le jeune étranger a-t-il fait entendre ses derniers vers, que la foule éclate en bravos frénétiques. // Clémence, brisée d'émotion, se lève pour se retirer et, se penchant vers le prélat, lui dit : — À lui l'amarante d'or, messire évêque. » (Voir Karoli [pseudonyme de Marie Marthe Rochelle Letendre], « Clémence Isaure. À Françoise », *Le Monde illustré*, 3 octobre 1896, p. 356-357.) Un chapitre d'*À travers la vie*, roman inachevé de Joseph Marmette paru dans *La Revue nationale* en 1895, présente plusieurs déclamations dans une mansarde étudiante. La scène s'apparente à ce qu'Anthony Glinier a appelé « l'orgie bohème » (« L'orgie bohème », *CONTEXTES*, en ligne : <http://contextes.revues.org/4369> [page consultée le 15 février 2015]). Les déclamations se font dans un contexte de fête, et la voix des récitants se mêle aux cris exaltés des étudiants échaudés par la bière qui coule à flots (voir Joseph Marmette, « À travers la vie », *La Revue nationale*, mai 1895, p. 372-383).

51 François Couture et Pierre Rajotte, « L'École littéraire de Montréal et ses mythes », *Études françaises*, vol. XXXVI, n° 3, 2000, p. 163-183.

52 Émile Nelligan, « La romance du vin », *Émile Nelligan et son œuvre*, Montréal, Librairie Beauchemin, 1903, p. 161.

53 Le cercle Ville-Marie, qui compte une trentaine de membres entre 1916 et 1933, se réunit dans une salle de la Bibliothèque Saint-Sulpice, au niveau de la salle de spectacle. Certains soirs, on y entend de jeunes poètes lire leurs compositions, comme ce 1<sup>er</sup> mai 1918, où les membres purent écouter M. Émile Venne lire des « symphonies » « d'une voix harmonieuse et expressive » (Olivier Maurault, *Le cercle Ville-Marie. Seize*

poètes<sup>54</sup> tenue dans le Salon rose de l'hôtel Windsor à Montréal le 22 novembre 1953, pour le dixième anniversaire de la mort de Saint-Denys Garneau. À cette occasion, « quelques tableaux [de Garneau] sont exposés et des comédiens, parmi lesquels Jean Gascon, vont lire des poèmes<sup>55</sup> », et Françoise Faucher, de la Société d'études et de conférences, interviewe chacun des poètes présents, dont Gaston Miron et Olivier Marchand, qui viennent de publier *Deux sangs*<sup>56</sup>. Cependant, le phénomène le plus marquant de la période 1900-1970, pour le sujet qui nous occupe, semble être le passage de la poésie vers les ondes radiophoniques<sup>57</sup>, avec des émissions comme *Rêvons, c'est l'heure*, *Au seuil du rêve* et *L'heure provinciale*, au cours desquelles sont lues, souvent accompagnées de musique, des œuvres de poètes québécois (Fréchette, Nelligan, Le May, DesRochers, Coderre, Dantin, Hébert). Dans une perspective d'éducation populaire, on fait découvrir, par le biais de la radio, la vie et l'œuvre de poètes significatifs du passé et du présent. L'époque est également marquée par les premiers enregistrements de poésie en voix chez Folkways Records, à New York, avec *Six Montreal Poets*<sup>58</sup> en 1957 et, l'année suivante, *Voix de 8 poètes du Canada*<sup>59</sup>. On y entend, avec des introductions sonores de François Morel sur l'album francophone, les auteurs lisant leurs propres poèmes. Visant le même objectif archivistique, une *Anthologie sonore de la poésie canadienne-française* est créée à Radio-Canada et diffusée à partir du 14 avril 1960. Trois poètes sont invités par émission et les présentations sont suivies de lectures<sup>60</sup>. Une autre émission radiophonique, qui aura un succès et une longévité considérables, est celle tenue par l'ancien Compagnon de Saint-Laurent, Guy Mauffette, à Radio-Canada entre 1960 et 1973, *Le cabaret du soir qui penche*. Alternant confessions, chansons et récitations de poèmes, cette émission a imposé un nouveau style d'animation radiophonique, intimiste et poétique, sur les ondes nationales. D'autres émissions radiophoniques (*La revue des arts et des lettres*, *Partage du jour*, *Présent*, *La musique ouvre l'œil*, *Au bout de mon âge*, *La nouvelle*

---

*années de vie, 1916-1932*, Montréal, Thérien frères limitée, 1937, p. 18). Pour la soirée du 4 décembre 1920, « tous les membres du Cercle ont été convoqués, avec l'invitation suivante : "Prière aux poètes d'apporter des vers" ». Deux poètes répondirent à l'appel, M. Jean Dufresne, « auteur de la "Pieuvre" et éditeur prochain d'une plaquette de vers », qui lut « quatre pièces de son cru », et M. Léopold St-Amour (*ibid.*, p. 37). Sur les activités du cercle à la Bibliothèque Saint-Sulpice, voir Jean-René Lassonde, *La Bibliothèque Saint-Sulpice, 1910-1931*, Montréal, Bibliothèque nationale du Québec, 2001, p. 228-229.

54 [S. a.], « Au Windsor. La Fête des poètes est de bon augure », *La Presse*, 24 novembre 1953, p. 7.

55 Pierre Nepveu, *Gaston Miron. La vie d'un homme*, Montréal, Boréal, 2011, p. 238.

56 Olivier Marchand et Gaston Miron, *Deux sangs*, Montréal, Éditions de l'Hexagone, 1953, 67 p.

57 Voir Micheline Cambron, « La poésie sur les ondes radiophoniques. "Irradier" les poètes dans l'espace public québécois », dans le présent dossier, p. 45-57.

58 *Six Montreal Poets*. A.J.M. Smith, Irving Layton, Louis Dudek, Leonard Cohen, F.R. Scott, A.M. Klein. Cet album, réalisé par F.R. Scott, a été produit par Folkways Records & Service Corp., New York (Folkways Records Album No FL9805).

59 *Voix de 8 poètes du Canada*. Alain Grandbois, Anne Hébert, Gilles Hénault, Roland Giguère, Jean-Guy Pilon, Rina Lasnier, Yves Préfontaine, Paul-Marie Lapointe. Musique de François Morel. Couverture de l'album de Marcelle Ferron. Album réalisé par Gilles Hénault et Jean-Guy Pilon. Prod. Folkways Records & Service Corp, New York (Folkways Records Album No FL9905).

60 L'*Anthologie sonore de la poésie canadienne-française* est réalisée par Jean-Guy Pilon. Les émissions durent 29 min 45 s. Voir le catalogue du Centre d'archives Gaston-Miron (identifiants 6070000, 6080000, 610000).

poésie, *Studio d'essai*) et télévisuelles (*Carrefour, Féminin pluriel, Ce soir ou jamais, Présence de l'art*) font une place à la lecture et à la récitation de poèmes tout au long des années 1960<sup>61</sup>.

L'apparition dans les années 1950 de nombreuses «boîtes à chansons» (Chez Bozo, La Butte à Mathieu, La Boîte à chansons, L'Arlequin, La Poubelle, Le Chat noir ou Le Patriote), où s'exécutent les Gilles Vigneault, Raymond Lévesque, Claude Gauthier, Sylvain Lelièvre et Monique Miville-Deschênes, pour ne citer que ceux-ci, aura une incidence sur l'évolution des pratiques de la poésie en voix<sup>62</sup>. Cette formule particulièrement heureuse de la prestation chansonnière dans de petits cafés souvent éphémères et enfumés donne à Janou Saint-Denis, au retour d'un voyage à New York où elle a entendu des lectures de poèmes dans des cafés de Greenwich Village, l'idée d'organiser l'équivalent à Montréal, au café El Cortijo (1959-1960)<sup>63</sup>. Gaston Miron, qui est à Paris à la même époque, lit des extraits de «La batêche<sup>64</sup>» lors d'un récital de Pauline Julien et, le 4 décembre 1960, il organise à la Maison des étudiants canadiens une soirée de poésie à laquelle participent des comédiens canadiens, résidents comme lui de la MÈC<sup>65</sup>. L'année suivante, ce sera au tour de Janou Saint-Denis, alors étudiante en théâtre à Paris, d'organiser différentes soirées et lectures de poètes québécois dans des bars et cafés de la Rive-Gauche<sup>66</sup>. À Montréal, Le Perchoir d'Haïti est, à partir de 1964, le lieu de nombreux récitals de poésie organisés par Gilbert Langevin et par les poètes haïtiens Serge Legagneur, Anthony Phelps et Roland Morrisseau<sup>67</sup>. Lors de ces Lundis du Perchoir, on peut entendre des poètes comme Gaston Miron, Raoul Duguay, Claude Péloquin, Gilbert Langevin, Nicole Brossard, Juan Garcia et Michel Beaulieu<sup>68</sup>. Le phénomène est jugé suffisamment important pour qu'il fasse l'objet d'une émission télévisée de *Champ libre* le 26 mai 1965<sup>69</sup>. Le 16 janvier de la même année avait été organisé par la revue *Passe-Partout*, au Bar des arts, un

61 Voir l'utile catalogue du Centre d'archives Gaston-Miron, en ligne : <http://www.crlq.umontreal.ca/CAGM/> (page consultée le 15 février 2015).

62 Voir l'entrée «Boîtes à chansons» dans l'*Encyclopédie canadienne*, en ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/boites-a-chansons-emc/> (page consultée le 15 février 2015).

63 Adrien Thério, «Interview [Janou Saint-Denis]», *Lettres québécoises. La revue de l'actualité littéraire*, n° 41, printemps 1986, p. 36-39.

64 «La batêche (extrait)» [1954-1958], *Liberté*, vol. V, n° 3, mai-juin 1963, p. 215. Sur la genèse et les remaniements de «La batêche», voir Karine Villeneuve, *Genèse du cycle de «La batêche» de Gaston Miron*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2009, 149 f.

65 Ces comédiens sont Marcel Sabourin, Patricia Nolin, Marthe Mercure, Michèle Rossignol, François Tassé. Voir Pierre Nepveu, *Gaston Miron. La vie d'un homme*, p. 355.

66 Selon l'entrevue qu'elle a livrée en 1986 à Adrien Thério pour *Lettres québécoises*, elle aurait notamment lu, dans ces soirées, des poèmes de Maurice Beaulieu, de Jean-Guy Pilon et de Gilles Vigneault. Voir Adrien Thério, «Interview [Janou Saint-Denis]», p. 37.

67 Frédéric Rondeau, *Le manque en partage. Configurations du politique chez Michel Beaulieu et Gilbert Langevin*, thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 2010, f. 26. Voir également le témoignage de Michel Garneau dans Victoria Stanton et Vincent Tinguely (dir.), *Impure. Reinventing the Word : The Theory, Practice, and Oral History of Spoken Word in Montreal*, Montréal, Conundrum Press, 2001, p. 117-118.

68 Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. «Littérature/BQ», 1989, p. 222. Voir également Pierre Nepveu, *Gaston Miron, La vie d'un homme*, p. 450-451.

69 Invités à l'émission, le poète Raoul Duguay, le comédien Jacques Thisdale et le propriétaire du restaurant Le Perchoir d'Haïti, Carlo d'Orléans-Juste, parlent de ce qui se passe au restaurant et de leur conception de la poésie. Voir le catalogue du Centre d'archives Gaston-Miron (identifiant 123103).

réclat de poésie où furent vus et entendus Gaston Miron, Paul Chamberland, Claude Pélouquin, Juan Garcia et Georges Dor.

Il faudrait faire une place, dans ce tableau encore bien incomplet de l'activité poétique en voix des années 1960, à la collaboration entre les poètes et les artistes de la chanson. Le 14 novembre 1966, à l'émission télévisée *Jeunesse oblige*, les chanteurs Pierre Bourdon, Pauline Julien et Monique Leyrac chantent des poèmes d'Émile Nelligan, tandis que Georges Dor, qui présente au printemps de 1967 un spectacle sur la scène de La Butte à Mathieu (Val-David), fait une place, en première de son spectacle, à Gaston Miron qui joue de l'harmonica et lit des poèmes comme « Compagnons des Amériques<sup>70</sup> ». Pauline Julien, qui participera comme Dor à la Nuit de la poésie de 1970, interprète des poèmes de Gilbert Langevin sur son album *Comme je crie, comme je chante* paru en 1969. Dans l'image d'un Canada français en pleine ébullition qui se fait, la poésie et la chanson sont très intimement liées. Lors d'une émission de France Culture diffusée le 19 janvier 1969, Pierre Brassard et Catherine Sauvage interprètent des chansons et des poèmes composés par Vigneault, Grandbois, Dor, Saint-Denys Garneau, Giguère, Lalonde, Préfontaine, Brault, Hébert, Garcia, Ouellette et Miron<sup>71</sup>.

Une grande partie de ces activités ont lieu dans les centres urbains (Montréal et Québec, surtout), mais la voix étant l'un des supports de la poésie les plus faciles à transporter, des poètes partent en tournée à travers le Québec pour faire connaître la poésie du cru. Dès 1965, Gaston Miron et Paul-Marie Lapointe font une tournée poétique en Gaspésie et rejoignent la colonie d'artistes établie à Percé<sup>72</sup>. En 1968, Michelle Rossignol et Michel Garneau créent un spectacle, *Parlure, parole, poème*, qu'ils vont jouer dans différentes villes du Québec<sup>73</sup>. Une autre série de récitals est présentée par le groupe Poètes sur parole (Louis Royer, Jean Royer, Pierre Morency, Pierre Bertrand, Jacques Garneau, auxquels se joindront Suzanne Paradis, Marie Laberge, Raymond Laberge, Sylvain Lelièvre, Rina Lasnier et Gilbert Langevin), qui donnera naissance, en 1976, à la revue *Estuaire*. Le groupe se réunit au Chantauteuil, une petite boîte de la rue Saint-Jean, à Québec, mais il sera invité à présenter ailleurs des récitals, par exemple à l'Institut canadien le 9 février 1970<sup>74</sup>. Malgré tout, le spectacle poétique de l'époque le plus important, à cet égard et à bien d'autres, est Poèmes et chants de la résistance, dont l'idée revient au journaliste Jacques Larue-Langlois et qui a d'abord été joué au théâtre du Gesù, à Montréal, avant d'être repris à la Comédie-Canadienne, puis en tournée en octobre et novembre 1969. Réunissant une vingtaine d'artistes de Montréal, Hull, Québec, Trois-Rivières et Sherbrooke, ce spectacle visait à amasser des fonds pour la défense de Pierre Vallières et Charles

70 Pierre Nepveu, *Gaston Miron. La vie d'un homme*, p. 453.

71 Catalogue du Centre d'archives Gaston-Miron (identifiant 1649279).

72 Pierre Nepveu, *Gaston Miron, la vie d'un homme*, p. 430.

73 « [Michelle Rossignol et moi, en 1968, on [a monté] un spectacle qui s'appelait *Parlure, parole, poème*. On a présenté le spectacle partout au Québec, dans des endroits invraisemblables, mais c'était volontaire. Dans des clubs de golf, des salles paroissiales... On avait un tout petit décor, sans éclairages, mais ce n'était pas grave. [...] La première partie du spectacle était un collage de textes du monde entier à partir des Sumériens, de la Bible — tout était là —, jusqu'aux surréalistes, aux dadaïstes et tout. » Michel Garneau, cité dans Victoria Stanton et Vincent Tinguely (dir.), *Impure. Reinventing the Word*, p. 74.

74 Voir Jacques Beaudry (dir.), *Le rébus des revues. Petites revues et vie littéraire au Québec*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 7-25.

Gagnon, alors emprisonnés à titre de membres du FLQ. Pour Michel Garneau, ce spectacle « donne le grand coup d'envoi de la poésie dite à voix haute<sup>75</sup> ». Deux autres éditions du spectacle seront créées après la Nuit de la poésie, toujours dans une perspective militante et protestataire<sup>76</sup>. Certains textes de poésie et de chanson de la première édition du spectacle seront publiés par Robert Myre et Mario Leclerc dans *Chansons et poèmes de la résistance*<sup>77</sup>, et les deux éditions suivantes feront l'objet d'enregistrements<sup>78</sup>.

Dans les interviews qu'ils ont livrées au sujet de leur documentaire *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*<sup>79</sup>, Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse évoquent ce dernier spectacle engagé surtout pour contraster les visées de l'événement dont ils furent les concepteurs. Dans leur perspective, la Nuit ne devait pas être un spectacle politique, et le montage vidéo dont elle a fait l'objet devait servir à « purifier les textes » : « Miron rappelait aux gars que c'était la Nuit de la poésie et que ce qu'on voulait, c'était de la poésie. La politique, on fera ça ailleurs<sup>80</sup>. » À l'exception de Michèle Lalonde, à qui Labrecque demanda de réciter un poème à haut coefficient politique, *Speak White*, les poètes furent laissés libres de choisir les poèmes à réciter<sup>81</sup>. Dans la genèse de la Nuit de la poésie, c'est un autre spectacle que *Chants et poèmes de la résistance* qui aurait été crucial. Labrecque raconte avoir eu l'idée d'organiser la Nuit au cours d'une soirée tenue en 1968 à la Bibliothèque Saint-Sulpice, dans le cadre d'une Semaine de la poésie. Claude Haefelly, responsable de la revue *Culture vivante* au ministère des Affaires culturelles et directeur des manifestations culturelles de la Bibliothèque Saint-Sulpice en 1967, est derrière cet événement qui alterne spectacles de poésie et lancements de recueils et de numéros de revues. La soirée du lundi 4 mars est animée par Gaston Miron et Georges Dor, et on peut y entendre Gilbert Langevin, Gérald Godin, Claude Gauvreau et Denis Vanier. C'est lors de cette soirée que Labrecque aurait eu l'idée<sup>82</sup> d'organiser un grand spectacle de poésie devant des caméras, de manière à conserver des traces de ce qui semblait alors

75 Transcription des propos de Michel Garneau, cité dans Jean-Nicolas Orhon, *Les Nuits de la poésie*, Maison de la poésie/Les Films du 3 mars, 2011, 70 min.

76 Voir Josée Destrempe-Valiquette, *Poèmes et chants de la résistance-3. Un langage musical populaire différent*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 1980, 98 f. Jean Royer avance que 20000 personnes auraient vu l'une ou l'autre des éditions de ce spectacle (Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, nouvelle édition revue et augmentée, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2009, p. 81).

77 Robert Myre et Mario Leclerc (dir.), *Chansons et poèmes de la résistance*, Montréal, Robert Myre, 1969, 68 p.

78 Josée Destrempe-Valiquette, *Poèmes et chants de la résistance-3. Un langage musical populaire différent*, f. 24-25.

79 Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*, Office national du film, 1970, 111 min. Voir également, des mêmes réalisateurs, *La Nuit de la poésie 28 mars 1980*, Office national du film, 1980, 117 min ; *La Nuit de la poésie 1991*, Office national du film, 1991, 76 min.

80 Transcription des propos de Jean-Claude Labrecque, cité dans Jean-Nicolas Orhon, *Les Nuits de la poésie*.

81 C'est ce qu'affirme Jean-Claude Labrecque dans une entrevue livrée à Jean-François Nadeau, à Radio Spirale, pour souligner le 40<sup>e</sup> anniversaire de *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*, en ligne : <http://radiospirale.org/capsule/tourner-la-nuit-de-la-poésie-du-27-mars-1970> (page consultée le 15 février 2015).

82 Cette idée d'organiser un grand événement national de poésie pourrait avoir germé dans plusieurs esprits simultanément, comme le laisse croire cet autre témoignage de Claude Haefelly : « Après cette Nuit de la poésie dont j'avais eu l'idée mais qui fut organisée par Noël Cormier, filmée par Jean-Claude Labrecque et

— et qui fut sans aucun doute — un moment clé de la vie collective et de la littérature québécoises. Les moyens de tenir ce spectacle lui furent offerts l'année suivante par l'Office national du film du Canada (ONF). Un surplus budgétaire, constaté vers le mois de décembre 1969, rendait possible la création de projets originaux. Labrecque aurait alors présenté le sien à Jacques Godbout, directeur de la programmation française, et, en quelques jours, la décision d'aller de l'avant aurait été prise, pour autant que l'argent mis à la disposition des réalisateurs soit dépensé avant le 31 mars. Cette commandite de l'ONF permit aux poètes de recevoir des cachets comme en reçoivent les comédiens pour leurs prestations<sup>83</sup>.

Notre propos n'est pas d'entrer dans le détail de cette Nuit, que Paul Fraisse a récemment analysée dans une thèse soutenue à l'Université de Cergy-Pontoise<sup>84</sup>. Il est plutôt, dans une perspective historique, de saisir les principaux marqueurs de l'évolution d'une pratique, celle de la déclamation de poèmes devant public. À cet égard, la Nuit de la poésie du 27 mars 1970 et les deux suivantes appellent quelques remarques.

Cet événement est d'abord caractérisé par une présence médiatique forte. Outre son annonce dans les cégeps, une entrevue particulièrement accrocheuse est publiée par Réginald Martel dans *La Presse* du samedi 21 mars 1970<sup>85</sup>. Le journaliste introduit son lecteur chez Gérard Godin, décrit la préparation du spectacle en faisant sentir la fébrilité du comité organisateur. Dor, Miron et Godin y multiplient les formules-chocs : « Pour un soir, la poésie cesse de se ravalier » (Dor), « C'est la campagne électorale des poètes » (Godin), « C'est la guérilla de la poésie québécoise » (Godin), « C'est l'affirmation de l'existence d'une poésie nationale » (Miron). Cette ferveur est contagieuse, et le journaliste se fend de quelques assertions fortes : « La poésie-livre n'est pas morte mais la poésie-parole va vivre. Sans artifices, sans abuser personne. » L'affiche du spectacle, qui a sans doute servi à faire la publicité dans les cégeps, est publiée dans le haut de la page, bien visible. D'autres articles paraîtront après la Nuit qui iront bien au-delà du simple compte rendu. Toujours dans *La Presse* du samedi,

---

Jean-Pierre Masse, je repartais en France pour fonder l'Université Plein Vent ! » Claude Haefely, *La pointe du vent*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Parcours », 1982, p. 38.

83 Sur les détails de l'organisation, voir l'entrevue de Jean-Claude Labrecque et de Jean-Pierre Masse qu'a faite Jean-François Nadeau à Radio Spirale. Voir également Luc Cyr et Carl Leblanc, *Archives de l'âme*, Montréal, Ad hoc films, 2001, 53 min ; Jean-Nicolas Orhon, *Les Nuits de la poésie*, ainsi que le mémoire de maîtrise de Julie Buchinger, *Gaston Miron. Posture et postérité d'un poète*, Montréal, Université McGill, 2009, f. 64-80. On pourra également consulter Pierre Nepveu, *Gaston Miron. La vie d'un homme*, p. 490-494, et Pascal Brissette, « Que sont nos nuits devenues ? », *Québec français*, n° 171, 2014, p. 54-56.

84 Voir Paul Fraisse, *Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec (1970-2010). Des Nuits de la poésie au slam : parcours d'un engagement pour une culture québécoise*, thèse de doctorat, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, 2013, 401 f. Notons que cette thèse est disponible en ligne : [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/95/79/43/PDF/37767\\_FRAISSE\\_2013\\_diffusion.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/95/79/43/PDF/37767_FRAISSE_2013_diffusion.pdf) (document consulté le 15 février 2015). Voir également Jean-François Bourgeault, « La nuit manquante. Généalogie d'un événement et spéculation concernant sa disparition », Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini (dir.), *Sens commun. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene, coll. « Convergences », 2007, p. 133-161 ; et Olivier A. Savoie, *Sur la place publique. Construction historique de l'événement Nuit de la poésie 1970*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2015, 178 f.

85 Réginald Martel, « La Nuit de la poésie ou les poètes en campagne », *La Presse*, 21 mars 1970, p. 37A.

Réginald Martel<sup>86</sup> introduit et publie un manifeste qui lui a été envoyé par le Groupe d'études théoriques<sup>87</sup>, et dans lequel on accuse la Nuit d'avoir « assur[é] la circulation mondaine de la littérature par le maintien de l'opposition absolue entre la production et la consommation ». Le Groupe s'en prend non seulement au spectacle lui-même, mais à ses organisateurs et jusqu'au

public, composé de cette nouvelle classe de marginaux (gauchistes, hippies, contes-tataires, lecteurs du Quartier Latin, artistes ratés, clochards, intellectuels, frustrés de tout acabit) avide de consommer un produit bâtard dans une atmosphère faussement mystique, d'une religiosité d'autant plus asphyxiante que la religion est portée disparue<sup>88</sup>.

Cette fois, c'est une pleine page qui est consacrée à l'événement, et trois photographies faisant foi du succès de la soirée sont publiées en tête de l'article. La diatribe du Groupe d'études théoriques rejoint la déclaration d'abstention prononcée par Michel Van Schendel sur la scène du Gèsu pendant la Nuit et publiée dans *Socialisme*, avec un dossier intitulé « Mystique littéraire et poésie nationaliste », en avril 1970 :

Je dis que le brûlement de cette nuit ne laissera à l'aube qu'une seule cendre, résidu de tous les mots entendus, qui les mêlera tous, qui les réduira tous. Cela ne peut être autrement. [...] [À] travers cette nuit passe une fumée. Elle emporte les poèmes, ou les manifestations particulières, ou les fêtes consenties. Elle est leur dissolvant. Elle est leur commun réducteur<sup>89</sup>.

Guy Robert, dans une chronique de *Liberté*, répondra à ces critiques en affirmant que la Nuit a été l'occasion de répandre « l'énergie impétueuse d'un souffle chaud de liberté » et de créer un sentiment de solidarité humaine essentiel à la libération collective<sup>90</sup>. Sans qu'il soit nécessaire de relire chacun des articles parus dans la foulée de la Nuit<sup>91</sup> et bien après, à chaque nouvelle édition de la Nuit, il est évident que l'expérience a été perçue, par ceux qui l'ont vécue, comme un phénomène sans précédent et faisant date. Le débat même autour de la fonction de la poésie et du danger de l'intégrer dans un spectacle la privant de sa dimension critique est révélateur de l'importance de l'événement aux yeux des acteurs de la scène littéraire des

<sup>86</sup> Réginald Martel, « Après la Nuit de la poésie, la contestation », *La Presse*, 4 avril 1970, p. 34.

<sup>87</sup> Le Groupe d'études théoriques qui signe collectivement le manifeste est composé de Claude et Pierre Bertrand, de Michel Morin, de Marcel Saint-Pierre, de Claudine Sauvageau, de Jean Stafford et de France Théorêt.

<sup>88</sup> Groupe d'études théoriques, « La poésie à quatre pattes », *La Presse*, 4 avril 1970, p. 34.

<sup>89</sup> Michel Van Schendel, « Raison d'une abstention », *Socialisme*, n° 20, avril-mai-juin 1970, p. 56-57. Voir également l'article suivant du même auteur, dans le même numéro de *Socialisme* : « Conditions d'une poésie critique », *ibid.*, p. 58-71.

<sup>90</sup> Guy Robert, « La nuit blanche des poètes », *Liberté*, vol. XXII, n° 2, mars-avril 1970, p. 115-188 (extrait cité, p. 115).

<sup>91</sup> Voir encore Jean Basile, « Au Québec, il y a au moins 4000 poètes », et Christian Allègre, « Quand la poésie se fait affiche », *Le Devoir*, 30 mars 1970, p. 8 ; Dominique Noguez, « La poésie québécoise en gloire », *Vie des arts*, n° 62, printemps 1971, p. 50-53.

années 1970, le « plus important récital de poésie jamais donné au Québec », écrivait Dominique Noguez dans *Vie des arts*<sup>92</sup>.

Au-delà du nombre d'articles publiés dans les journaux et les revues de l'époque sur la Nuit, c'est la variété des médias impliqués dans la médiatisation de la poésie en voix qui en fait un événement fondateur. Le dispositif scénique et la dimension spectaculaire, avec micro et amplificateur, se doublent, pour l'occasion, de la photographie<sup>93</sup> et de tout un dispositif de captation de l'image par la présence de trois caméras enregistrant les séquences et diffusant les images, en simultanée, dans le hall où sont entassés des spectateurs qui n'ont pu trouver de place dans le théâtre et qu'on a accommodés avec des télévisions. Le documentaire produit à partir d'une série de coupes et d'une réorganisation en profondeur du matériel audio-vidéo, augmenté de nouvelles séquences tournées en studio (Miron et Brossard), a été monté « comme un seul poème », selon la belle formule de Jean-Pierre Masse<sup>94</sup>. Efficace et rythmé, comportant de véritables scènes d'anthologie (Lalonde déclamant *Speak White*, Gauvreau livrant ses poèmes en explorée et affrontant quelques huées, Duguay arrivant sur la scène en tricycle, etc.), introduisant l'auditeur dans les coulisses du théâtre et lui montrant tous les spectateurs refoulés à sa porte, ce documentaire remplace de manière très avantageuse, pour les non-spécialistes, l'événement source qui dura plus de dix heures. Ses qualités intrinsèques expliquent qu'il ait été acclamé et diffusé en salle, à la télévision, dans les cours de littérature, sur Internet, et cette diffusion explique en partie à son tour qu'il soit aujourd'hui à peu près impossible de dissocier le spectacle originel de sa médiation cinématographique, et que la célébration de l'un passe par la célébration de l'autre. Dans une nuit de poésie produite en 2013 dans les studios de douteux.tv<sup>95</sup>, on voyait défiler, derrière les animateurs de la soirée et les poètes récitant leurs poèmes, les séquences connues du documentaire de Labrecque et Masse. Le documentaire de Jean-Nicolas Orhon, *Les Nuits de la poésie*, propose de son côté un enchaînement de ces mêmes scènes « mythiques » et de séquences tournées en 2010, à l'occasion de la dernière grande Nuit de la poésie tenue dans le cadre du 11<sup>e</sup> Marché de la poésie de Montréal<sup>96</sup>.

L'expression « grande Nuit » nous met sur la piste de la troisième caractéristique importante des Nuits de 1970, de 1980, de 1991 et de 2010. Contrairement aux nombreuses « nuits de poésie » organisées un peu partout à travers le Québec depuis les années 1970<sup>97</sup>, celles filmées par Labrecque et Masse, puis par Orhon, visent une

92 *Ibid.*, p. 51.

93 Des photographies de Daniel Kieffer et de Marc-André Gagné circulent notamment dans les journaux qui rendent compte de l'événement.

94 Entrevue avec Jean-François Nadeau, à Radio Spirale.

95 L'enregistrement de cette nuit de poésie, disponible en ligne jusqu'en mai 2014 (date du dernier visionnement), a été retiré du site douteux.tv.

96 Voir Jean-Nicolas Orhon, *Les Nuits de la poésie*. Sur la Nuit de la poésie de 2010, voir entre autres Chantal Guy, « Le 11<sup>e</sup> Marché de la poésie. Lumineux poètes de nuit », *La Presse*, 22 mai 2010, p. 19, et Catherine Lalonde, « Les Nuits de la poésie à travers le temps. Le 40<sup>e</sup> anniversaire de la mythique Nuit de la poésie de 1970 permet de voir le chemin de mots parcouru », *Le Devoir*, 22-23 septembre 2012, p. 3.

97 Des nuits de la poésie ont été organisées à Sherbrooke, à Trois-Rivières, à Québec, à Saint-Venant-de-Paquette, à Alma, dans les Laurentides, à Saguenay, à Rouyn-Noranda. Voir entre autres : [s. a.], « Quelques participants à la nuit de la poésie : Université de Sherbrooke 9 sept. 1977 », *Lettres québécoises*, n° 8,

représentativité nationale. Elles sont un événement profondément urbain, imbriqué dans le tissu de la ville (ce que montrent par exemple les documentaristes en filmant l'extérieur du théâtre, la longue file de personnes s'étirant sur la rue De Bleury, et la voix d'un organisateur, clamant du haut du balcon, en direction de cette foule urbaine, que « la poésie, c'est l'expression libre » et que tout le monde « a le pouvoir d'improviser »), mais elles visent à rassembler les poètes des quatre coins de la province, du « pays », en vue de broser un tableau aussi fidèle que possible de la poésie québécoise qui se fait. Des organisateurs d'autres nuits se targueront d'inviter plus de cinquante poètes, mais c'est cette inscription de la poésie nationale dans la grande ville du Québec — devenue également la grande ville des Festivals — qui fait la particularité de ces « grandes Nuits » filmées. Ajoutons à cet aspect la périodicité particulière de ces Nuits (une dizaine d'années), qui leur donne, contrairement aux festivals poétiques annuels, un caractère solennel. La Nuit, la grande, agit ici comme un marqueur (parmi d'autres) de consécration : celui qui n'y est pas invité n'apparaît pas dans le tableau d'une génération.

Ces trois caractéristiques sont loin de cerner le phénomène des nuits, encore moins ce qu'est devenue la poésie en voix depuis les années 1960, notamment avec l'apparition des Festivals de poésie dans les années 1980 et 1990, puis avec le développement des pratiques ouvertement et consciemment performatives de la poésie<sup>98</sup>. Il faudrait encore parler des poèmes mis en chanson<sup>99</sup> par des chanteurs-interprètes comme Pauline Julien (Langevin), Monique Leyrac (Nelligan), le groupe Villera (Saint-Denis Garneau), Chloé Sainte-Marie (Miron), Yann Perreau (Claude Pélouquin), les « Douze hommes rapaillés » (Miron) et bien d'autres. De même, une étude croisée des faits et des représentations du poète en voix devrait être menée de manière à mieux éclairer la relation spécifique qui se tisse, au sein des événements de poésie, entre le poète et la communauté nationale (la scène de récitation étant, à cet égard, un lieu particulièrement révélateur des tensions entre le poétique et le social<sup>100</sup>). Je formulerai simplement, pour conclure, quelques remarques qui touchent

---

novembre 1977, p. 30-31; A. M., « Dits et faits — Deuxième Festival national de la poésie 1986 », *Lettres québécoises*, n° 44, hiver 1986-1987, p. 6-7; [s. a.] « Nouveautés québécoises », *Nuit blanche*, n° 59, mars-avril-mai 1995, p. 8; Maryse Garant, « Les soirées de poésie sont de retour », *Le Citoyen* (Rouyn-Noranda), 16 janvier 2013, p. 56; Catherine Lalonde, « Poésie laurentienne », *Le Devoir*, 24-25 mars 2012, p. F2; [s. a.] « Nuit de poésie à Saint-Venant », *La Tribune* (Sherbrooke), 9 septembre 2004, p. D-4; Yvon Paré, « Le centre-ville d'Alma tremblera d'activités », *Le Quotidien* (Chicoutimi), 14 octobre 2004, p. 23; Émile Roberge, « Quelle nuit ! », *La Voix de l'Est* (Granby), 7 octobre 2006, p. 39; Anne-Marie Gravel, « Un lieu, une nuit, 70 poètes », *Le Quotidien* (Chicoutimi), 27 mars 2008, p. 30; Patricia Rainville, « "Nuitte de poésie au Saguenay". Une 4<sup>e</sup> édition sous le signe de l'intensité », *Le Quotidien* (Chicoutimi), 9 avril 2010, p. 16. Je remercie mon assistante de recherche, Kiev Renaud, qui a retrouvé ces articles et qui a rassemblé une grande quantité de matériaux (pour une étude à venir) sur les nuits de la poésie.

98 Sur le sujet, voir François Paré, « Esthétique du slam et de la poésie orale dans la région frontalière de Gatineau-Ottawa », dans le présent dossier, p. 89-103.

99 Sur le sujet, voir Anne-Catherine Gagné, « Les poèmes mis en chanson : la réconciliation pour un nouveau genre ? », *Québec français*, n° 170, 2013, p. 48-50.

100 Une première ébauche de ce type d'analyse a été menée dans Pascal Brissette, « Visite au grand écrivain et récitation d'outre-tombe. Nelligan dans *Le beau risque* », Björn-Olav Dozo, Anthony Glinoe et Michel Lacroix (dir.), *Imaginaires de la vie littéraire. Fiction, figuration, configuration*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2012, p. 137-151.

plus précisément l'évolution générale de la poésie en voix entre les Soirées du château de Ramezay et les Nuits de la poésie.

La voix était au <sup>xix</sup>e siècle, et reste aux <sup>xx</sup>e et <sup>xxi</sup>e siècles, un support irremplaçable pour le poème. Bien des vers qui n'ont pas connu la publication sous forme de livre, qui n'ont même pas reçu les honneurs d'une publication en revue ou dans un journal, ont été lus à haute voix en public. D'autres ont été « testés » et « gueulés » au coin des rues avant d'être couchés sur une feuille, retravaillés encore, puis publiés en revue, puis en recueil, puis relus dans des soirées de poésie, puis encore retouchés par des compositeurs pour être mis en chanson. Dans ce processus, qui est celui suivi par bien des poèmes de Miron, se perçoit la complémentarité des supports écrit et vocal : « Tout au long de son histoire, et même lorsqu'elle était régie par une stricte définition générique, la poésie a été à la fois dans le livre et hors du livre<sup>101</sup>. »

Ce qui frappe tout d'abord, lorsqu'on se penche sur les événements lointains ou récents faisant appel à la poésie en voix, est sa cohabitation sinon obligée, du moins très fréquente avec les autres formes de parole vive. Du temps de Massicotte et de Nelligan, la parole poétique s'insérait dans les entractes d'une pièce de théâtre ou trouvait sa place au terme d'une soirée animée par une conférence et, généralement, une discussion. La poésie peut encore jouer un rôle similaire au sein de grands événements publics. Aux États-Unis, les présidents démocrates ont pris l'habitude, depuis J.F. Kennedy, d'inviter un *Inaugural Poet* à prononcer un poème devant la nation lors de la cérémonie d'investiture<sup>102</sup>, qui traduit en quelque sorte l'idée ou l'esprit que le nouveau président entend donner à son mandat. Cette poésie en voix, que l'on classerait aujourd'hui dans la catégorie de « poésie de circonstance », et qui cohabite naturellement avec le discours politique ou militant, n'est pas absente de nos contrées. Le 25 avril 2012, au parc Émilie-Gamelin à Montréal, Katia Gagnon lut en public, après les discours contestataires des représentants étudiants, un poème de Marie-Christine Lemieux-Couture intitulé « Speak Rich en Tabarnak<sup>103</sup> », évident pastiche du *Speak White* de Michèle Lalonde. La poésie en voix est encore et toujours présente dans les grands mouvements sociopolitiques et continue de partager la scène et le micro avec la prose parfois peu poétique des politiciens<sup>104</sup> et des militants.

Dans la pratique plus spécifique de la « soirée littéraire », la poésie a par ailleurs augmenté sa présence et son autonomie au sein des autres formes de la parole vive. Occupant autrefois le statut d'« entremets » ou de « dessert » dans un festin dont le « plat de résistance » était la conférence ou la discussion, la poésie a lentement gagné

101 Céline Pardo, Anne Reverseau, Nadja Cohen et Anneliese Depoux (dir.), « Introduction », *Poésie et médias xx-xx<sup>e</sup> siècle*, Paris, Nouveau Monde éditions, 2012, p. 19.

102 Le premier *Inaugural Poet* est Robert Frost, qui récita un poème, « The Gift Outright », décrit par son auteur comme « a history of the USA in a dozen lines of blank verse », lors de l'investiture de J.F. Kennedy, le 20 janvier 1961.

103 La lecture a été filmée par Maxime Leduc et peut être écoutée en ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=aZC-fj8PqHQ> (page consultée le 15 février 2015). Le poème de Lalonde a fait l'objet, à la même époque, d'une autre réécriture/mise en voix par les étudiants du Département de langue et littérature françaises de l'Université McGill, disponible en ligne : <http://www.youtube.com/watch?v=zkbBeQ21d1c> (page consultée le 15 février 2015).

104 On se souviendra que la Nuit de la poésie de 1980 s'ouvre sur un discours de René Lévesque. Voir Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, *La Nuit de la poésie 28 mars 1980*.

le centre du menu et a acquis le droit de s'afficher dans le titre des événements : Nuit de la poésie, Semaine de la poésie, Printemps de la poésie, Festival de poésie, etc. La vieille métaphore du « goûter » a d'ailleurs disparu du vocabulaire journalistique pour parler de la poésie, signe qu'elle n'est plus une chose que l'on déguste en connaisseur ou en tant que membre d'une élite formée dans un collège classique et ayant ses *lettres*, mais une expérience esthétique et multisensorielle<sup>105</sup> à laquelle sont conviés tous les Québécois, de quelques origine et profession qu'ils soient, dans une perspective résolument ouverte et inclusive. C'est ce que traduit, dans un langage volontairement ironique et adolescent, la chanson du groupe Les Trois Accords tirée de l'album *Dans mon corps* :

**« Nuit de la poésie »**

Cette Nuit de la poésie wow  
Quand on dit que l'on applaudit wow  
C'est vraiment vrai c'était parfait  
Cette Nuit de la poésie wow  
J'ai émis j'ai pleuré j'ai dit wow  
J'ai fait tous les temps oh j'étais très dedans

Tu as pris tous ceux qui ont voulu dans tes bras  
Oui j'ai pris tous ceux qui ont voulu dans mes bras  
Dans mes bras

J'y étais ce que je dis est vrai  
Je couvrais la palette au complet des émotions  
Oh je trouvais ça bon  
Je suis toute l'eau de mon corps  
À la fin j'en voulais encore  
J'étais comme fou j'en mettais partout<sup>106</sup>

Ouverte et inclusive, l'expérience poétique tend également, depuis la Nuit de la poésie, à renforcer le lien social par la fête. La soirée littéraire, celle des cercles Dollard ou Ville-Marie, ou encore celle de l'École littéraire de Montréal, visait à rendre public le travail de ses membres et à instruire les auditeurs par la parole, une parole répondant à une rhétorique maîtrisée et aussi efficace que possible. La scène de récitation *parfaite* décrite par Louis Dantin dans son article sur Nelligan, montrant le feu de la poésie passant du poète aux auditeurs, et les auditeurs se levant d'un seul mouvement pour ovationner le poète, est peut-être le premier d'une série de faits (textuels et réels) ayant entraîné la transformation du statut de la poésie en voix au Canada. Certes, Nelligan ne communie qu'avec *l'élite montréalaise* ce soir-là, et l'événement

<sup>105</sup> Il faudrait ajouter qu'il s'agit d'une épreuve physique importante, étant donné la durée de l'événement (approximativement de dix heures, excluant l'attente aux portes du théâtre), la surchauffe de la salle, la fumée de tabac et de marijuana, et le peu d'espace dont disposent les spectateurs pour se mouvoir.

<sup>106</sup> Les Trois Accords, « Nuit de la poésie », *Dans mon corps*, ADM, 2010.

auquel s'intègre sa déclamation n'a rien d'une Nuit de la poésie; mais l'attention portée par Dantin aux différents aspects de la performance, le thème même de «La romance du vin» — le poète, ses rêves de gloire, l'alcool, son rêve brisé d'une communion avec «les hommes» —, tout cela indique bien que la perspective a changé: Nelligan n'instruit pas, sa poésie ne donne pas l'amour du pays, elle n'est même pas édifiante. Et pourtant, sa déclamation provoque (selon le récit de Dantin) un lien fusionnel entre la communauté et le poète. Depuis la Fête des poètes de 1953 et encore plus depuis les années 1960, la poésie, par le biais d'une spectacularisation toujours plus affirmée et technologiquement médiatisée de la voix du poète, se prend de plus en plus elle-même, ainsi que la communauté dont elle se veut l'expression, comme objet de célébration. Elle s'éloigne peut-être, ce faisant, de sa fonction «critique», comme le déplorait Michel Van Schendel en 1970, mais l'intérêt qu'elle suscite, sous sa forme vocalisée, lui a permis, entre autres choses, de retrouver une place au sein de la «production culturelle» contemporaine et de réintégrer les programmes d'enseignement<sup>107</sup>.

---

107 Voir, sur le sujet, Pierre Nepveu, «Pédagogies de la voix. Comprendre et dire la poésie», dans le présent dossier, p. 77-87. Voir également le dossier «La Nuit de la poésie» préparé, dans une perspective pédagogique, par Julie Ayotte et Sophie Hénault («La Nuit de la Poésie. Cahier pratique», *Québec français*, n° 126, 2002, p. 81-85), ainsi que l'article de Julie Désilets et Pascal Grégoire, «Quand la poésie devient happening», *Québec français*, n° 155, 2009, p. 79-80.



# LA POÉSIE SUR LES ONDES RADIOPHONIQUES

« Irradier » les poètes dans l'espace public  
québécois des années 1930<sup>1</sup>

+ + +

MICHELINE CAMBRON

Université de Montréal

Au Québec, dans l'économie des genres de l'entre-deux-guerres, la poésie n'est plus tout à fait le grand genre qu'elle était avant la Grande Guerre. Le roman occupe désormais une place importante, légitimée par la parution de *Maria Chapdelaine*<sup>2</sup> puis d'une série de romans chaleureusement accueillis par une critique abondante. Pourtant, dans les années 1930, les poètes continuent d'être des personnages reconnus dans l'espace public. Ils ont une association, la Société des poètes canadiens-français. Ils sont l'objet d'articles dans les périodiques, depuis les quotidiens jusqu'aux magazines. Être poète, c'est disposer d'un certain statut ou, à tout le moins, d'un capital de sympathie. *La Lyre*, une revue culturelle largement diffusée de l'époque, consacre ainsi, en 1931, dans trois numéros successifs, un espace important à des poètes québécois. Dans le premier, en janvier 1931, on trouve une page présentant deux poèmes élégamment disposés signés Émile Coderre, la biographie du poète occupe plus loin un sixième de page, et un poème signé Jean Narrache, pseudonyme bien connu de Coderre, occupe un autre quart de page. Dans les numéros de février et de mars, Robert Choquette et Alfred DesRochers ont droit chacun à une pleine page qui comporte, outre leur biographie, une photographie et un poème. La série présente ensuite deux romanciers, Jean-Charles Harvey, en avril, et Harry Bernard, dans le numéro de l'été, sans que des extraits de leur prose soient reproduits. Les poètes sont donc posés comme des personnages publics particulièrement importants, dont il faut lire les œuvres et surveiller les publications.

---

1 Ce travail a profité de l'aide du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada (CRSH) et du Fonds de recherche du Québec — Société et culture (FRQSC). Il n'aurait pas été possible sans le concours de l'équipe du projet « Penser l'histoire de la vie culturelle ». Il doit beaucoup, en particulier, aux travaux de Marie-Thérèse Lefebvre et de son équipe, et à ceux de Sandria P. Bouliane et de Catherine Lefrançois.

2 Cette légitimation provient de l'édition montréalaise originale (Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, J.-A. LeFebvre éditeur, 1916, 243 p.), mais surtout du succès phénoménal de l'édition française (Louis Hémon, *Maria Chapdelaine. Récit du Canada français*, Paris, Bernard Grasset, coll. « Cahiers verts », 1921, 254 p.).

## STATUT ET PRATIQUES CONCRÈTES DE LA POÉSIE DANS LES ANNÉES 1930

Ce statut accordé aux poètes et à la poésie est confirmé dans une revue culturelle grand public comme *Le Passe-Temps*, qui diffuse principalement des partitions musicales destinées à être jouées dans un cadre privé, mais consacre aussi, de manière quasi systématique, une page à la poésie<sup>3</sup>. Les poèmes, signés, y sont d'auteurs divers, d'Émile Nelligan à Victor Hugo en passant par Louis-Joseph Doucet, un habitué, et abordent parfois des sujets surprenants<sup>4</sup>. Plusieurs des pièces sont coiffées d'en-têtes : « Vers à réciter », « Pièce à dire », « Monologue » ou encore « Monologues, pièces à dire, etc. », ce qui en fait des textes destinés à être lus à haute voix, dans un cadre privé ou public, de la même manière que les pièces musicales ou les chansons publiées dans *Le Passe-Temps* sont destinées à être jouées ou chantées dans les salons, voire sur scène<sup>5</sup>. La poésie n'est donc pas seulement pour les yeux, mais aussi pour la voix, pour le corps, quoique les pratiques concrètes n'apparaissent qu'en creux.

Même si cette récurrence de textes versifiés destinés à la récitation dans les périodiques invite à penser que l'oralisation de la poésie n'était pas que virtuelle, les informations qui font écho à des lectures orales de poèmes sont rares<sup>6</sup>, et un tableau général de l'oralisation de la poésie semble hors d'atteinte<sup>7</sup>. Certes, les périodiques de toute nature, les programmes et la publicité<sup>8</sup>, les textes critiques, les chroniques, les entrevues, les archives des écrivains recèlent des bribes d'informations quant à des performances sur scène, comme introduction ou intermède dans des spectacles, ou encore lors d'événements officiels ou mondains. Mais le dépouillement systématique

---

3 Sur cette page, dont la place dans le numéro varie, on trouve aussi souvent la rubrique « Disc-o-thon », qui offre des « paroles de disque », et, éventuellement, la partition d'une chanson dont les paroles ont été composées par un auteur canadien.

4 Ainsi paraissent deux poèmes polémiques portant le même titre, « Pensées sur l'Université », qui s'opposent aux Sulpiciens et à leur projet d'université dans les champs. Ils sont signés L.-J. Doucet (n° 848, avril 1932, p. 40) et Pierre Harnois (n° 849, mai 1932, p. 52).

5 Ainsi, on trouve dans *Le Passe-Temps* de nombreux textes de Dumais, un curieux personnage qui est à la fois bonimenteur et professeur de diction. Il ne fait pas de doute que les textes pour la récitation qu'il signe ont fait l'objet de prestations, dans le cadre de son travail de bonimenteur ou de professeur, ou encore dans ses conférences à la radio — il y donne entre autres une série de *Causeries*, en 1930-1931. Voir Germain Lacasse, Johanne Massé et Bethsabée Poirier, « Joseph Dumais, le bonimenteur académique », *Le diable en ville. Alexandre Silvio et l'émergence de la modernité populaire au Québec*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 2012, p. 203-215.

6 Il semble que Robert Choquette ait à quelques reprises présenté des lectures publiques de textes (le 9 décembre 1927, le 24 avril 1928, le 18 décembre 1928 et le 19 novembre 1929), mais les informations sont lacunaires quant aux programmes proposés. Voir Jean-René Lassonde, *La Bibliothèque Saint-Sulpice, 1910-1931*, Montréal, ministère des Affaires culturelles/Bibliothèque nationale du Québec, 1986, p. 274.

7 Pour la période postérieure aux années 1940, les travaux de Karim Larose (Centre Gaston-Miron, Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises [CRILCQ], Université de Montréal) ont permis de faire des inventaires, sinon systématiques, du moins très substantiels, à partir des archives de Radio-Canada. Rien de tel pour la période précédente.

8 Ainsi, le programme de telle soirée musicale ou de telle projection cinématographique peut avoir comporté des intermèdes « poétiques » — déclamation de poèmes ou prestation de chansons. Mais le caractère épars de cette documentation, dispersée dans les fonds d'archives, rend difficile le travail de recherche. Il y aurait là un vaste chantier à investir.

de sources aussi dispersées supposerait un travail colossal et complexe, dont le profit n'est pas évident. Comment aller au-delà des listes d'auteurs et de morceaux que livreraient les dépouillements? Comment distinguer entre pièce rimée et poésie lorsque nous n'avons pas accès au texte? Comment savoir si les spectateurs avaient le sentiment d'assister à une performance poétique?

Les relations entre poésie orale et oralisation de la poésie ne sont par ailleurs pas toujours claires. Émile Coderre propose, à travers le personnage de Jean Narrache, une poésie que ses formes orthographiques inscrivent dans l'oralité, mais qui est, dans les années 1930, principalement diffusée par l'écrit, dans le journal *La Patrie*, les revues culturelles, les recueils de poèmes: l'oralisation concrète des poèmes semble alors avoir été marginale<sup>9</sup>.

En fait, les pratiques orales de la poésie les mieux documentées relèvent de la sphère privée: ce sont les lectures faites dans des cercles de littérateurs et d'artistes, par exemple lors des soirées organisées à Sherbrooke par Alfred DesRochers<sup>10</sup>, ou lors des dernières réunions de ce qui reste de l'École littéraire de Montréal<sup>11</sup>. Mais il s'agit là de pratiques professionnelles, issues des réseaux mêmes des écrivains et qui, ne s'inscrivant pas à proprement parler dans l'espace public, ne transforment guère le statut de la poésie et des poètes. Est-ce à dire que la connaissance des pratiques publiques d'oralisation de la poésie nous échapperait? Un type de présence de la poésie oralisée a jusqu'à présent été peu documenté et ouvre peut-être la voie à une meilleure connaissance de ces pratiques durant la période qui nous occupe: il s'agit de son «irradiation», comme on dit à l'époque pour parler de la mise en ondes radiophonique.

## L'ORALISATION RADIOPHONIQUE

Grâce aux travaux de Marie-Thérèse Lefebvre et de son équipe<sup>12</sup>, nous disposons en effet d'outils pour repérer la présence de la poésie à la radio, à la suite du dépouillement des pages consacrées à la programmation radiophonique dans le journal *La Presse*. Propriétaire de CKAC, *La Presse* consacre en effet un espace important à la

9 L'inventaire du Fonds Jean-Narrache ne comporte que peu de traces de prestations radiophoniques durant les années 1930: *Les trois mousquetaires*, une série diffusée du 6 octobre 1932 au 23 avril 1933, *Le départ pour la messe de minuit*, diffusée à Noël, en 1935 et en 1937, *Au soir du Premier de l'an à la campagne* et *Les rois mages*, diffusées le 31 décembre 1938. Par la suite, grâce à la voix de René Caron, les textes de Coderre seront beaucoup entendus, à la radio et sur disque.

10 Voir Richard Giguère, «La réception critique du mouvement littéraire des Cantons-de-l'Est, 1930-1935», collectif, *À l'ombre de DesRochers. Le mouvement littéraire des Cantons-de-l'Est, 1925-1950: l'effervescence culturelle d'une région*, Sherbrooke, La Tribune/Éditions de l'Université de Sherbrooke, 1985, p. 59-68.

11 Entre 1920 et 1935, l'École tient des réunions irrégulières lors desquelles des pièces sont lues. Voir Paul Wyczynski, «L'École littéraire de Montréal, origines, évolution, rayonnement», *Archives des lettres canadiennes*, t. II: *L'École littéraire de Montréal*, Montréal, Fides, 1972, p. 27-35; François Couture et Pierre Rajotte, «L'École littéraire de Montréal et ses mythes», *Études françaises*, vol. XXXVI, n° 3, 2000, p. 178-183.

12 Marie-Thérèse Lefebvre a dirigé l'équipe «La radio culturelle au Québec de 1922 à 1940: lieu de professionnalisation, d'émancipation et de sociabilité pluridisciplinaire» (CRSH, programme de subvention ordinaire de recherche) de 2007 à 2010. Je la remercie de m'avoir donné accès aux données rassemblées.

radio et publie des grilles horaires qui décrivent parfois, mais pas toujours, le contenu des émissions de manière détaillée. Je suis donc partie de ces dépouillements pour identifier des émissions où se profilait la présence de la poésie à la radio, retournant ensuite aux pages de *La Presse* et à celles de deux périodiques culturels de l'époque, *La Lyre* et *Le Passe-Temps*, afin de disposer d'un contexte plus large d'interprétation. Je m'attacherai ici principalement à deux séries d'émissions préparées et animées par Robert Choquette entre 1930 et 1933 et à *L'heure provinciale*, y compris aux deux «Festivals de musique et poésie canadiennes» proposés dans le cadre de cette dernière émission. Mais il importe avant tout de situer ces émissions dans un cadre plus général.

Il faut d'abord rappeler que la poésie entretient dans les années d'entre-deux-guerres une relation étroite avec la musique, en raison non seulement de l'importance de la chanson, qui flirte parfois avec la poésie et dont le développement est alors décuplé par les moyens modernes de reproduction que sont le disque et la radio, mais aussi de la présence encore forte de la mélodie française, c'est-à-dire de la mise en musique, dans une perspective savante, de poèmes destinés à insuffler à des pièces musicales une émotion plus vive parce que portée par la voix humaine. Il ne s'agit pas là de chansons, mais plutôt de poèmes placés sur de la musique savante. On peut penser aux œuvres de Claude Debussy, de Maurice Ravel ou de Francis Poulenc. Ainsi trouve-t-on dans des programmes musicaux radiophoniques des éléments comme celui-ci, tiré de la grille de CKAC du 22 décembre 1931 :

*Chanson d'ancêtre, Saint-Saëns,*  
(poème de Victor Hugo)

Le poème «Chanson d'ancêtre» de Victor Hugo sera donc chanté sur une mélodie de Camille Saint-Saëns. Il s'agit là d'une forme particulière de présence de la poésie qui est d'autant plus intéressante qu'elle a parfois laissé des traces sonores, en plus des partitions. Au Québec, plusieurs compositeurs, comme Auguste Descarries<sup>13</sup>, Oscar O'Brien<sup>14</sup> et Lionel Daunais, ont pratiqué ce genre, à partir de poèmes tant français que québécois. Ainsi, Lionel Daunais, parallèlement à la création des paroles et de la musique des chansons qui rendront le Trio lyrique célèbre (*Le petit chien de laine, La tourtière*), compose des mélodies sur des poèmes d'Alfred DesRochers et de Robert Choquette<sup>15</sup>. Je n'analyserai pas ici cette forme d'oralisation, ou plus précisément de vocalisation, de la poésie. Mais celle-ci témoigne clairement du fait que, durant les années 1920 et 1930, la poésie entretient avec la musique une

13 La liste de ses œuvres profanes donne des pièces sur des poèmes de Marceline Desbordes-Valmore, de Gonzalve Desaulniers, d'Alfred de Musset et de Paul Verlaine. En ligne : <http://www.associationaugustedescarries.com/liste-des-oeuvres/chant-profane/> (page consultée le 28 février 2015).

14 L'Encyclopédie canadienne attribue à O'Brien «une soixantaine de mélodies pour voix et piano sur des textes français ou anglais», en plus de ses travaux sur le folklore. Il a entre autres mis en musique des poèmes d'Alfred DesRochers. En ligne : <http://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/oscar-obrien-emc/> (page consultée le 13 février 2015).

15 J'ai relevé à partir des catalogues de BAnQ deux poèmes de Choquette mis en musique par Daunais, «Nitchevo» et «Le miroir», et un poème de DesRochers, «Mon cœur est un aïeul». On peut entendre ces deux dernières pièces sur le disque *Lionel Daunais chante Lionel Daunais* (SNE-512).

proximité certaine dans l'ordre de la performance. Cela influe sûrement sur la nature des émissions qui diffusent de la poésie récitée. Par ailleurs, on observe à la lecture des grilles que les émissions pour les enfants, de même que celles qui mettent des enfants en scène, font une place importante à la «récitation». Il est toutefois difficile de connaître la nature des pièces récitées, même lorsque les titres sont mentionnés. Nous ne nous aventurerons pas non plus sur ce terrain.

## ROBERT CHOQUETTE, POÈTE : *RÊVONS, C'EST L'HEURE*

Alors que l'abondante œuvre dramaturgique de Robert Choquette à la radio a été efficacement répertoriée et finement analysée par Renée Legris<sup>16</sup>, notre connaissance des prémices du travail de Choquette à la radio — trois émissions sur la poésie — était réduite à deux titres, *Rêvons, c'est l'heure* et *Au seuil du rêve*, faute de traces dans les archives de Choquette<sup>17</sup>. Le dépouillement des grilles horaires nous apporte désormais nombre d'informations complémentaires que nous pouvons croiser avec des articles de revue ainsi qu'avec des écrits intimes, dans lesquels les faits bruts livrés dans les listes de programmation cèdent le pas à des commentaires plus proches de la performance elle-même : sur le contexte de prestation, sur la relation entre l'artiste qui dit le poème et le public qui écoute, voire sur les dimensions économiques de ces prestations et sur l'image globale de la poésie ainsi projetée. C'est à ce croisement que peuvent être dégagés les contours de cette pratique orale de la poésie à la radio.

Les grilles horaires du 26 novembre 1930 au 1<sup>er</sup> mars 1931 nous apprennent que *Rêvons, c'est l'heure* est une émission d'une heure, présentée les mardis à 22 h 30. En outre, elles nous révèlent parfois les titres des pièces récitées ou ceux des pièces musicales jouées. En raison de sa disposition aérée, le programme de l'émission occupe généralement un espace important dans la grille horaire, et on y insiste sur le concours de «Monsieur Robert Choquette, poète», et de l'Orchestre de *La Presse*<sup>18</sup>. Manifestement, l'émission est bien soutenue par CKAC. Mais sans informations contextuelles, la liste des pièces récitées ou jouées ne nous permet pas de comprendre la nature de la performance, laquelle fait coïncider réalisation et réception du poème en un même lieu et en un même moment, selon la définition de Paul

16 Renée Legris, *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision*, Montréal, Fides, coll. «Archives québécoises de la radio et de la télévision», 1977, 287 p.

17 Une troisième série, dont le titre était resté jusqu'à présent inconnu, m'a été révélée par Marie-Thérèse Lefebvre : *À la claire fontaine*, présentée les mardis à 22 h 20, du 26 mai au 4 août 1931 inclusivement. Le 25 mai, la grille horaire de *La Presse* présente la nouvelle émission, «essentiellement canadienne» : «MM. Robert Choquette et Alfred Laliberté, pianiste, dans un programme littéraire et musical. [...] Notre jeune poète mettra en évidence des pages de prose surtout : contes, nouvelles, extraits de romans signés de noms de chez nous. M. Choquette dira également des vers cependant que M. Laliberté improvisera au piano.» Quel dommage qu'aucune trace ne subsiste des ces improvisations ! Aucune autre information n'apparaît dans les grilles, l'émission y étant par la suite réduite à son titre. Il n'en sera donc pas question ici.

18 Composé de trente musiciens, cet orchestre n'aurait vécu qu'une seule année, les coûts de son maintien étant trop élevés. Voir Pierre Pagé, *Histoire de la radio au Québec. Information, éducation, culture*, Montréal, Fides, 2007, 488 p. Une photo de l'Orchestre de *La Presse* y apparaît, dans la section photographique de l'ouvrage [s. p.].

Zumthor<sup>19</sup>. En effet, la réalisation orale du poème relève de la performance : elle a lieu dans un contexte de parole vive et est reçue comme telle, à une époque qui ne connaît pas encore la diffusion radiophonique en différé. Ainsi inscrite en un point du temps et de l'espace, la performance fait événement et, faute d'avoir été partie prenante de cet événement, nous ne pouvons y avoir accès qu'indirectement.

C'est ici que l'intérêt des archives privées apparaît. Ainsi, un extrait d'une lettre de Robert Choquette adressée à Alfred DesRochers<sup>20</sup> nous révèle que Choquette attache beaucoup d'importance à son travail radiophonique :

Je ne sais pas si tu prêtes parfois l'oreille à mes programmes de radio *Rêvons, c'est l'heure*. En tout cas, j'ai annoncé, mardi dernier, que mon programme de mardi prochain sera en partie consacré à votre gang de Sherbrooke. J'ai écrit et demandé à Dantin un de ses poèmes inédits : je le joindrais à vous autres. Quelle Muse désires-tu escorter ? Jovette ou Éva ?.... — et tâche d'être au radio mardi soir prochain, à 10.30 p.m. : tu sais que tes vers seront débinés avec accompagnement d'orchestre ?? (15 janvier 1931)<sup>21</sup>

D'une certaine manière, tout est là, dynamisé. Les auteurs lus : Alfred DesRochers, Jovette Bernier, Éva Senécal et Louis Dantin. Les œuvres : des poèmes, y compris des inédits. Le contexte de performance : les poèmes sont lus, « débinés », avec accompagnement d'orchestre. Mais on lit aussi la complicité et le désir de Choquette de diffuser la poésie de la « gang de Sherbrooke ». Et même un peu d'ironie : Jovette Bernier et Éva Senécal sont non seulement poètes, mais aussi « Muse[s] », et Choquette lui-même « débina » les poèmes, se donnant ainsi un rôle grotesque.

Cet extrait de la correspondance apporte donc un éclairage complémentaire, plus vif, à un entrefilet critique publié en 1930 dans *La Lyre* :

Monsieur Robert Choquette à la radio

L'heure intitulée *Rêvons, c'est l'heure*

Ce charmant poète possède un timbre de voix très harmonieux et beaucoup de sens musical. Cette heure de déclamation qu'il nous donne, chaque mercredi soir [*sic*], par l'entremise du poste CKAC, et pendant laquelle nous avons le plaisir d'entendre

19 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « Poétique », 1983, p. 32.

20 Je remercie Stéphanie Bernier, qui termine une thèse sur la correspondance entre Choquette et DesRochers et a aimablement accepté de me communiquer les extraits de la correspondance qui portent sur la poésie à la radio. Les passages de la correspondance cités proviennent de ces fonds (BANQ — Vieux-Montréal) : lettres de Choquette à Dantin : Fonds Gabriel-Nadeau MSS177/78/2 ; lettres de Dantin à Choquette : Fonds Yves-Garon MSS218/1Q. Mes remerciements vont aussi à Pierre Hébert. Désormais, seules les dates seront données entre parenthèses après les passages de la correspondance cités. Le lecteur pourra aussi se reporter à la publication, parue depuis la rédaction de cet article, *La correspondance entre Louis Dantin et Alfred DesRochers. Une émulation littéraire (1928-1939)* (édition établie par Pierre Hébert, Patricia Godbout et Richard Giguère, avec la collaboration de Stéphanie Bernier, Montréal, Fides, 2014, 574 p.).

21 Cette lettre est aussi reproduite dans l'article de Renée Legris, « La correspondance DesRochers/Choquette ou l'écho des poètes », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XV, n° 2, été 1990, p. 77-94. En ligne : <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8121/9178> (page consultée le 3 février 2015).

de fort beaux poèmes accompagnés en sourdine par l'orchestre, est une des choses les plus délicieuses que nous ayions [sic] l'occasion d'entendre à la radio<sup>22</sup>.

Le croisement des trois sources nous apprend que l'émission *Rêvons, c'est l'heure* est animée par «Robert Choquette, poète», qui y «déclame» des poèmes. Celui-ci est responsable du choix des poèmes et peut même, comme le révèle la lettre à DesRochers, solliciter directement les auteurs afin de lire des textes inédits. De plus, faisant ses choix, il compose les émissions de manière à leur donner une certaine cohérence — par exemple autour de la «gang de Sherbrooke». Enfin, les poèmes sont lus accompagnés de musique placée à l'arrière-plan, «en sourdine».

Malheureusement, la grille horaire n'apporte, pour les 20 et 27 janvier 1931, aucune autre information que le nom de l'animateur, «Robert Choquette, poète», et le fait que c'est l'Orchestre de *La Presse* qui assure la responsabilité musicale de l'émission. Nous ne savons pas ce qui a été lu. Mais il n'y eut sans doute pas de poème de Dantin, car la suite de la correspondance révèle : «J'ai lu votre nouvelle "Le risque" mardi soir dernier, à la radio, et j'en entends parler dans tous les coins de la ville où j'ai rencontré des oreilles humaines» (lettre du 16 février 1931). La grille qui porte sur ce mardi soir, celui du 10 février, ne nous donne que les choix musicaux...

Heureusement, les grilles sont plus explicites pour d'autres émissions de la série : on y trouve, pour douze des quinze émissions, les titres des pièces musicales jouées et, pour six émissions, les noms des auteurs lus. Par exemple, le 3 février 1931, la grille nous apprend que l'on jouera le *Menuet à la Mozart*, op. 22, n° 5 de Korestchenko ; le 1<sup>er</sup> mouvement de la *Symphonie militaire* de Haydn ; *Les maîtres chanteurs de Nuremberg* de Wagner ; *Les filles du Baden* de Komzak ; la *Rêverie du soir* tirée de la *Suite algérienne* de Camille Saint-Saëns ; et que seront lus des poèmes de Victor Hugo, d'Émile Verhaeren, d'Alice Lemieux et d'Émile Coderre, de même qu'une nouvelle de Jean-Charles Harvey. Tout cela en soixante minutes. Il faut donc en effet penser que les textes sont lus, au moins en partie, sur fond musical. Les aspects techniques de la performance demeurent flous : comment un orchestre peut-il jouer «en sourdine» ? La mise en sourdine se faisait-elle lors de l'enregistrement ou par un travail de mixage ? Employait-on le même type de micro pour la voix que pour l'orchestre ? Il ne semble pas que l'émission ait été enregistrée devant public, contrairement à d'autres dans lesquelles l'Orchestre de *La Presse* jouait<sup>23</sup>. De cette description sommaire de l'émission, retenons que le genre des pièces lues est important puisque l'on prend la peine de le préciser lorsque les titres sont mentionnés, et que les œuvres québécoises y sont placées sur le même pied que les œuvres européennes.

Les grilles horaires permettent aussi d'identifier, pour certaines émissions, les poètes québécois dont les œuvres ont été lues : outre Robert Choquette lui-même, qui lit régulièrement un de ses propres poèmes — cela n'est que justice : après tout,

22 [S. a.], «Monsieur Robert Choquette à la radio. L'heure intitulée *Rêvons, c'est l'heure*», *La Lyre*, n° 76, décembre 1930, p. 11.

23 On ne trouve aucune invitation en ce sens, mais comme l'enregistrement se faisait au poste CKAC (sinon, il en serait fait mention, car cela équivaudrait à une forme de publicité), il est possible que l'on ait pu compter sur le public qui fréquentait les lieux.

il est là à titre de poète —, on trouve Gonzalve Desaulniers, Nérée Beauchemin, Charles Gill, René Chopin, Alice Lemieux et Émile Coderre. La poésie québécoise est ainsi représentée non seulement par des poètes reconnus de la génération précédente, mais aussi par des poètes dont les œuvres sont récemment parues<sup>24</sup>.

On aura compris à la lecture des titres de pièces énumérés plus haut que l'émission ne fait pas dans la musique légère, et que certaines des œuvres présentées sont récentes. L'heure de diffusion, 22 h 30, et le titre de l'émission permettent d'imaginer que Choquette vise à créer une certaine ambiance, qu'il juge favorable à la poésie. Nous sommes loin des déclamations des membres de l'École littéraire de Montréal sur la scène du Monument-National. La poésie — car les textes lus sont presque exclusivement des poèmes — est ici conçue comme relevant de l'intime, et la musique lui sert d'écrin.

## ROBERT CHOQUETTE ET LA DIFFUSION DE LA POÉSIE QUÉBÉCOISE : *AU SEUIL DU RÊVE*

L'intérêt de Choquette pour la diffusion d'inédits se maintient. Il écrit à Dantin, le 16 novembre 1931 :

Mais ce que je voudrais lire de vous, c'est un poème inédit — ou deux ou trois, si vous ne me jugez pas indiscret, j'en ai lu chez DesRochers qui étaient bien beaux; ne pourrais-je en avoir un exemplaire? C'est que j'ai entrepris une nouvelle série de programmes radiophoniques au cours desquels j'ai la prétention de lire chaque fois quelques pièces inédites d'un de nos meilleurs poètes. J'ai pu arracher à René Chopin deux belles pages, que je lirai demain soir. Si ma requête est indiscrete, oubliez-la. Mais ce ne serait pas sans une vive déception que j'abandonnerais l'idée de lire de vos vers inédits à la radio.

Cette nouvelle série, intitulée *Au seuil du rêve*, est enregistrée et diffusée les mardis depuis un restaurant, Le Petit Versailles<sup>25</sup>. L'accompagnement musical y est plus modeste, assuré par le Trio Markovski, dont Oscar O'Brien est le pianiste. La série, qui comptera seulement cinq émissions d'une demi-heure<sup>26</sup>, a droit dans la grille à une

24 Alice Lemieux, qui deviendra Alice Lemieux-Lévesque, a reçu le prix David en 1929; Émile Coderre publie, sous le pseudonyme transparent de Jean Narrache, *Quand j'parle tout seul* en 1932 (avec illustrations de Jean Palardy, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 129 p.), mais plusieurs des poèmes du recueil sont déjà parus dans des périodiques, dont *Le Passe-Temps* et *La Revue moderne*, dans les années qui précèdent.

25 Au 1280 rue Saint-Denis, au sud de la rue Sainte-Catherine, à côté du restaurant Kerhulu et en face de l'Université de Montréal, selon le *Lovell's* de 1930-1931.

26 Choquette parle, dans une lettre subséquente à Dantin (Choquette à Dantin, 5 janvier 1932), d'une émission durant laquelle il aurait lu deux textes de Dantin, *Le Noël de Caroline* et *Le printemps*. Selon la bibliographie établie par Renée Legris, ces pièces auraient été lues dans le cadre de l'émission *Au coin du feu* (seconde partie de *L'heure de La Presse*), présentée le samedi de 22 h 30 à 23 h, à CKAC (voir *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision*, p. 255). *Le Noël de Caroline* aurait été joué le 26 décembre 1931. *Le printemps* est vraisemblablement «le croquis (sketch)» qui a été joué lors de l'émission *Au coin du feu* du 14 novembre 1931, la grille horaire du 28 novembre mentionnant : «Il y a trois semaines [...] une

assez longue description, toujours accompagnée d'une photo de Robert Choquette. Aussi apprenons-nous le 17 novembre 1931<sup>27</sup> que, lors de la première émission, des inédits de René Chopin et d'Éva Senécal seront lus et que quelques-uns des clients présents au restaurant recevront un exemplaire autographié d'un recueil de René Chopin. La grille du 24 novembre nous apprend que Robert Choquette lira des poésies de Simone Routhier, de Germain Beaulieu et d'Alice Lemieux, et que

[p]armi les commentaires et suggestions qui seront adressés au Petit Versailles, il en sera choisi un certain nombre, au hasard, [aux auteurs desquels] Le Petit Versailles enverra gracieusement un recueil de vers de mademoiselle Alice Lemieux avec autographe de l'auteur<sup>28</sup>.

Le contexte de performance est manifestement fort différent de celui de *Rêvons, c'est l'heure*. Les programmes laissent entendre que les lectures occupent des moments distincts des prestations musicales et se font devant public, au restaurant, dans un lieu public<sup>29</sup>, bien que relativement intime. Puisque Choquette privilégie les inédits de poètes québécois, il semble que la réalisation orale des poèmes revête à ses yeux une grande importance et qu'il mise sur sa propre performance pour faire connaître la poésie québécoise qui lui est contemporaine. Il est dommage que rien ne nous soit resté de sa lecture de *Metropolitan Museum*, par exemple, faite le 7 décembre, avant même la parution de son poème<sup>30</sup>. Lors de la troisième émission, Choquette lit deux poèmes de Jovette-Alice Bernier et «L'hymne au vent du Nord» d'Alfred DesRochers, seul poème dont le titre soit nommément présent dans la grille, ce qui donne à croire qu'il était déjà connu des auditeurs, le recueil *À l'ombre de l'Orford* datant de 1930.

*Au seuil du rêve* se révèle ainsi conçue comme une entreprise de diffusion et de promotion de la littérature québécoise, principalement de la poésie<sup>31</sup> — Le Petit Versailles offrira aussi des recueils autographiés de Jovette-Alice Bernier et d'Alfred DesRochers. Le 22 décembre 1931, l'émission est remplacée par un programme musical en provenance de Toronto. Il est difficile de savoir pourquoi la série s'arrête si rapidement<sup>32</sup> et si elle a eu du succès. Il semble que Robert Choquette ait accepté à ce moment-là «le défi d'Arthur Dupont, qui lui demande d'écrire des récits dialogués

---

historiette (par Louis Dantin) était transposée en croquis dialogué.» (*La Presse*, 28 novembre) Les textes de cette série sont présentés sous forme de saynètes préparées, et parfois jouées, par Choquette (*La Presse*, 14 novembre 1931, p. 56).

27 *La Presse*, 17 novembre 1931, p. 22.

28 *La Presse*, 24 novembre, p. 12.

29 «Au seuil du rêve», *La Presse*, 24 novembre 1931, p. 12.

30 *Metropolitan Museum*, Montréal, [s. é], 1931, 29 p.

31 Il y a une exception: «Solitude», un chapitre du *Secret de Lindberg*, de Claude-Henri Grignon (*Le secret de Lindbergh. Biographie romancée, avec une préface en anglais par J.A. Wilson, orné d'un bois de Maurice Lebel*, Montréal, Éditions de la Porte d'or, 1928, 209 p.) lu lors de la dernière émission, le 15 décembre 1931. «Au seuil du rêve», *La Presse*, 15 décembre 1931 p. 10.

32 Peut-être parce que la série *Au coin du feu*, commencée le 14 novembre, demandait trop de travail pour qu'il soit possible à Choquette de mener les deux émissions de front? Dans son article de 1990, Renée Legris indique 1933-34 comme dates de l'émission *Au seuil du rêve* (voir «La correspondance DesRochers/Choquette ou l'écho des poètes», *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. XV,

pour deux séries hebdomadaires<sup>33</sup>», dont *Au coin du feu*, ce qui serait une explication plausible à la fin de la série.

Il faut souligner l'intérêt et l'originalité de ces deux séries d'émissions de poésie, auxquelles ont été consentis des moyens somme toute importants<sup>34</sup>. Nous possédons de nombreux enregistrements de la voix de Robert Choquette<sup>35</sup>. Nous pouvons donc tenter d'imaginer ce que furent ces lectures de vers «débînés avec accompagnement d'orchestre», mais les traces sonores nous feront toujours défaut. Chose certaine, ces émissions s'inscrivent dans une mission que Choquette souhaite assumer, puisqu'il affirme vouloir «tracer, pour les belles choses, un chemin dans l'âme populaire». Il poursuit :

Par les centaines de lettres que je reçois, je m'assure chaque jour davantage que je ne fais pas œuvre vaine, qu'un programme radiophonique n'est pas, comme certains disent, un effort sitôt dissipé en néant, en air, mais bien une graine déposée dans quelques âmes, et qui deviendra peut-être, qui a grand chance de devenir moisson. (Lettre de Choquette à Dantin, le 4 janvier 1933)

## L'HEURE PROVINCIALE ET SES « FESTIVALS DE MUSIQUE ET POÉSIE CANADIENNES »

Mais il n'y a pas que Robert Choquette qui présente de la poésie, selon les grilles horaires. Johanne Lang, qui a analysé la programmation de *L'heure provinciale*<sup>36</sup>, affirme que le public a pu découvrir, par «la lecture des poèmes, des œuvres de poètes contemporains pour la plupart<sup>37</sup>» et entendre à leur propos des causeries

---

n° 2, été 1990, p. 77-94. En ligne : <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8121/9178> (page consultée le 3 février 2015). Nous n'avons pas trouvé trace de cette émission à ces dates.

33 Renée Legris, *Robert Choquette, romancier et dramaturge de la radio-télévision*, p. 38. La mise à plat des dates de diffusion à partir des grilles horaires me porte à croire que la seconde série serait plutôt l'émission *Rêvons, c'est l'heure*, qui n'est cependant pas dialoguée.

34 En 1933, Robert Choquette reprendra l'émission *Rêvons, c'est l'heure* au poste CRCM (Commission de la radio canadienne à Montréal, qui deviendra CBF, et diffuse en français et en anglais), comme le révèle la première parution de la programmation du poste dans *La Presse*, le 27 novembre 1933. Il est d'abord accompagné du Trio Mozart puis, rapidement, la description dans *La Presse* se limite à : «Choquette et chant». L'émission se poursuit jusqu'au 23 avril 1934. Nous n'avons pas davantage d'information sur cette émission. Choquette ne semble pas avoir rompu ses liens avec CKAC, puisqu'il participe à l'émission de fin d'année, figurant au programme comme «Robert Choquette, poète», sa photo faisant partie de la mosaïque qui publicise l'émission le 30 décembre 1933. Mais il se tournera désormais vers diverses formes de théâtre radiophonique et de radioroman.

35 Entre autres des émissions de la série *Propos et confidences* (1970) diffusée à Radio-Canada. Ces émissions ont été retenues par Karim Larose dans les archives du Centre d'archives Gaston-Miron, CRILCQ/Université de Montréal.

36 *L'heure provinciale* est commanditée par le ministère des Terres et Forêts, sous la responsabilité d'Édouard Montpetit et d'Henri Letondal, comme le rappellent régulièrement les grilles horaires. Il y a deux émissions de deux heures chaque semaine, et on y entend de nombreuses causeries, mais aussi de la musique, du théâtre et de la poésie.

37 Johanne Lang, *Inventaire analytique de l'émission radiophonique culturelle québécoise L'heure provinciale à CKAC (1929-1939)*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 2011, f. 64-65. Johanne Lang

qui précédaient les récitations. Le nombre de poètes dont les œuvres ont ainsi été lues par des comédiens et des comédiennes varie énormément selon les années. Au total, de 1931 à 1939, vingt-neuf poètes québécois auront les honneurs de l'émission. Louis Fréchette, Gonzalve Desaulniers, Marie Le Franc et Pamphile Lemay ont droit chacun à deux émissions consécutives, et quatre émissions présentent plusieurs poètes, dont celle consacrée à trois poétesses : Éva Senécal, Simone Routhier et Alice Lemieux. Le 14 avril 1931, la première émission de ce genre, qui rend hommage à Louis Fréchette, propose ainsi « plusieurs pièces vocales de Franz Jehin-Prume sur des textes du poète<sup>38</sup> ». Notons que, là encore, la poésie est mariée à la musique. Les compositeurs sont également mentionnés dans les programmes.

La domination des poètes québécois est écrasante. Seuls Sully Prud'homme, Ernest Psichari, Corneille — alors que l'on souligne le tricentenaire du *Cid* — et Jacques Rivière auront droit en 1936-1937 aux honneurs d'une émission entière ; un pot-pourri de poètes français sera en outre présenté en 1936. Pour le reste, les poètes choisis sont québécois. Bien sûr, on retrouve dans ces émissions certains poètes consacrés dont l'œuvre appartient déjà à l'histoire — Louis Fréchette, Émile Nelligan, Charles Gill, Pamphile Lemay. Mais la plupart des poètes sont vivants et encore actifs — Émile Coderre, Alfred DesRochers, René Chopin, Louis Dantin, Alfred Beauregard —, et plusieurs femmes ont été choisies, dont la toute jeune Anne Hébert, à laquelle une émission est consacrée le 26 mars 1939. La poésie québécoise la plus contemporaine est donc solidement représentée. Cela rapproche certaines des émissions de *L'heure provinciale* consacrées à la poésie de celles de Robert Choquette, particulièrement de la série *Au seuil du rêve*.

Les programmes des émissions comportent toujours de la musique, et s'il est impossible de savoir si celle-ci sert de toile de fond ou si les poèmes sont lus seuls, il est certain que les récitations misent sur l'aspect dramatique que favorise le recours à des comédiens professionnels plutôt qu'aux poètes eux-mêmes. Les comédiens et comédiennes choisis sont des vedettes, et leur photo est parfois reproduite dans les grilles horaires. On peut affirmer que ces émissions de *L'heure provinciale* constituent des événements de prestige, que leur programmation est établie de manière soignée et cohérente, et contribue à la renommée des poètes ainsi invités sur les ondes, dans une visée éducative qui correspond bien au mandat de l'émission<sup>39</sup>.

Les « Festivals de musique et poésie canadiennes », tenus en 1938 et en 1939, constituent un autre cas de figure de la présence de la poésie sur les ondes. Il s'agit en fait de galas publics, au cours desquels alternent poésie et musique<sup>40</sup>. Toutes les

---

donne la liste des conférenciers. Je me suis largement appuyée sur son inventaire pour cette section de mon article.

38 Marie-Thérèse Lefebvre, « Analyse de la programmation radiophonique sur les ondes québécoises entre 1922 et 1939 : musique, théâtre, causeries », *Les Cahiers des dix*, n° 65, 2011, p. 197. Cet article présente une vision synthétique de l'évolution de la programmation.

39 *L'heure provinciale* vise à instruire en divertissant. Voir *ibid.*, p. 190.

40 On peut penser que ces galas reprennent en partie la forme des *Soirées artistiques* organisées par l'Association des auteurs canadiens. Les textes y sont lus par les auteurs, ou encore sont chantés par des artistes lyriques lorsque mis en musique. La soirée du 24 avril 1928 comporte par exemple la lecture de pages et de poèmes inédits par Jovette-Alice Bernier, Gonzalve Desaulniers, Jean-Charles Harvey, Robert Choquette et Alfred DesRochers, et l'interprétation de chansons canadiennes, esquimaudes et indiennes harmonisées par

pièces poétiques sont « canadiennes », de même que la majorité des pièces musicales. Le premier gala, tenu le dimanche 4 septembre 1938, propose des poèmes d'Albert Lozeau, de Jean Charbonneau et de Germaine Bundock — à raison de trois poèmes chacun — et un poème d'Alfred DesRochers (*La Presse*, 3 septembre 1938). Le second, tenu le dimanche 8 janvier 1939, offre un poème de chacun des poètes suivants : Alfred DesRochers, Medjé Vézina, Georgine Boucher, Charles Gill, Blanche Lamontagne-Beauregard, de même que quatre poèmes d'Émile Nelligan (*La Presse*, 7 janvier 1939). Ces deux galas font l'objet d'une publicité plus importante que les émissions régulières de *L'heure provinciale* puisque, chaque fois, les photos des quatre artistes responsables de la récitation et de l'interprétation musicale sont reproduites sur une surface qui excède celle de l'ensemble de la grille de CKAC pour ces fins de semaine là.

Nous ignorons qui fut responsable du choix des poèmes — peut-être Henri Letondal —, mais, manifestement, les galas ont une dimension patrimoniale car, plutôt que la jeune poésie, comme dans les émissions de Choquette ou dans les émissions régulières de *L'heure provinciale*, on y trouve principalement les poètes de la première période de l'École littéraire de Montréal : Jean Charbonneau, Albert Lozeau, Charles Gill et surtout Émile Nelligan, dont la poésie domine quantitativement le second gala. Il faut remarquer la présence de DesRochers aux deux galas, un incontournable semble-t-il, de même que la présence de la poésie féminine : Blanche Lamontagne-Beauregard, mais aussi les plus jeunes, Medjé Vézina<sup>41</sup> et Germaine Bundock<sup>42</sup>. Ces galas n'ont fait l'objet d'aucune réception critique que nous ayons retrouvée.

+

La poésie oralisée est présente dans l'espace public québécois des années 1930 non seulement par des pratiques privées ou publiques qui en valorisent la récitation, comme le révèlent diverses traces ponctuelles dans les archives et les périodiques, mais aussi grâce à la diffusion d'émissions radiophoniques qui lui sont consacrées. Deux visées semblent se dégager de l'analyse de la programmation de ces émissions. D'une part, une mission didactique, appuyée sur la dimension institutionnelle de *L'heure provinciale*, dans laquelle se trouve mise en valeur la poésie déjà consacrée, et dont l'action légitimante trouve son achèvement dans les causeries prononcées sur les œuvres. La présence de comédiens et de comédiennes inscrit cette oralisation de la poésie dans un contexte dramaturgique qui relève explicitement de l'espace public, étendu au salon des auditeurs. Nous ne pouvons pas écouter ces émissions. Y entendait-on les applaudissements ? Comment était présenté chacun des poèmes ? Le choix d'auteurs était-il déterminé par la présence de voix féminines, dans une

---

Alfred Laliberté, interprétées par Germaine Lebel, Émile Boucher et Lionel Daunais (Banque Événements/Équipe *Penser l'histoire de la vie culturelle*. Source première : ANQ-Montréal-BSS-MSS125).

41 Elle fréquente les soirées organisées à Sherbrooke par DesRochers et écrit alors dans *Paysana*, la revue dirigée par Françoise Gaudet-Smet.

42 Quelques-uns de ses poèmes figureront dans l'anthologie *Voix des poètes* ([s. a.], Montréal, Éditions Variétés, 1945, 247 p.). L'histoire a plutôt retenu son travail de critique, de journaliste et de syndicaliste. Voir : <http://arts.uottawa.ca/crcf/fonds/P235> (page consultée le 14 février 2015).

logique de l'alternance des timbres ? Comment se répartissaient les lectures entre comédiens et comédiennes ? Autant de questions qui mériteraient d'être creusées un peu, mais qui demeureront sans doute sans réponse.

D'autre part, Robert Choquette, qui lit lui-même des textes d'auteurs qu'il apprécie, s'appuie sur une visée esthétique : faire découvrir les « belles choses » au public. Il a également une conception de l'audition radiophonique qui est davantage individualisée. Les lettres qu'il reçoit, et qui sont manifestement importantes pour lui, témoignent de la nature de la relation qu'il cherche à mettre en place, liée à la présence d'une voix dans l'obscurité de la nuit, dans l'intimité du rêve, comme le laissent entendre les titres qu'il a choisis. Il est « Robert Choquette, poète », qui lit de la poésie et s'adresse à des auditeurs qui sont aussi potentiellement lecteurs. Comme il l'écrit à Dantin, il est médiateur entre la poésie et « l'âme populaire ».

Les deux visées, didactique et esthétique, se rejoignent dans le désir de diffuser une poésie nationale, de rendre cette dernière matériellement présente par la voix, et de faire des poètes des personnages publics reconnus. Ainsi, l'irradiation pose la poésie à la fois dans la sphère intime, parce qu'elle rejoint l'auditeur dans son espace privé, et dans l'espace public élargi, là où le poème va à la rencontre de ses auditeurs et de ses lecteurs, grâce aux médiations publicitaires et parfois aussi grâce à la constitution d'un premier public de réception, comme celui du Petit Versailles, en lequel se réfléchit celui des auditeurs. La poésie échappe ainsi au registre mercantile évoqué par Coderre dans un poème paru dans *Le Passe-Temps* en janvier 1931 :

... Puis, encore un poème ?.... — Oh ! trahison de l'art !  
J'y chante les vertus d'un nouveau dentifrice !  
Il me fut commandé moyennant trois dollars...  
Et ce soir-là, quel réveillon avec Alice !....

La diffusion à la radio de la poésie oralisée s'inscrit ainsi de manière nette dans la mission que se sont donnée les initiateurs de notre radio : faire de celle-ci un outil privilégié d'éducation populaire et de diffusion d'une culture réputée appartenir à tous, et tant pis pour les marchands de dentifrice...



# LE FOSTER POETRY CONFERENCE (1963)

+ + +

JASON CAMLOT

Université Concordia

Traduit de l'anglais par Renaud Roussel

Cet article porte sur la nature et la signification d'un colloque de poésie aujourd'hui presque oublié : le Foster Poetry Conference (FPC), qui eut lieu au Québec en 1963. En traitant du FPC, je vise à montrer que la perspective privilégiée par cet événement aurait pu avoir une influence décisive sur l'avenir de pareils rassemblements du côté anglophone et sur la future scène poétique anglo-québécoise, à la fin des années 1960 et au-delà. Le FPC était une entreprise trop isolée et trop consciente d'elle-même pour correspondre au concept de « scène », tel que défini par Will Straw : « *Scene designates particular clusters of social and cultural activity without specifying the nature of the boundaries which circumscribe them*<sup>1</sup>. » Organisé par l'ancienne génération de poètes anglo-québécois — John Glassco, Frank Scott et A.J.M. Smith —, cet événement avait pour objectif de cerner les accomplissements de la poésie anglo-québécoise jusqu'alors ainsi que de déterminer la trajectoire qu'elle devrait suivre à l'avenir. Les responsables avaient également l'espoir que ce colloque amènerait la scène poétique anglo-québécoise à interagir et à communiquer davantage avec celle du Québec francophone<sup>2</sup>.

## LA POÉSIE ANGLOPHONE AU QUÉBEC

Bien que Ralph Gustafson, qui participa au FPC, ait effectué des enregistrements audio de l'événement, je n'ai pu en trouver trace pour l'instant. Le présent article,

---

1 « La scène désigne des ensembles particuliers d'activités sociales et culturelles sans que la nature des frontières qui circonscrivent [ces ensembles] soit précisée. » Will Straw, « Cultural Scenes », *Loisir et société / Society and Leisure*, vol. XXVII, n° 2, automne 2004, p. 411. Roussel traduit, ici et pour toutes les citations de l'article.

2 Pour être tout à fait clair, lorsque j'affirme que le FPC n'est pas parvenu à infléchir la trajectoire de la poésie anglo-québécoise afin qu'elle se rapproche de celle du Québec francophone, je ne veux pas dire que les rencontres de poésie bilingues et multilingues se sont avérées impossibles au Québec depuis lors. Nombre de ces événements sont d'ailleurs analysés dans l'ouvrage de Victoria Stanton et Vincent Tinguely qui porte sur l'histoire orale à Montréal, *Impure. Reinventing the Word: The Theory, Practice, and Oral History of Spoken Word in Montreal* (Montréal, Conundrum Press, 2001, 288 p.). Mon article traite du FPC afin de souligner les difficultés rencontrées par une certaine génération de poètes dans l'organisation de cette rencontre au début des années 1960, lors des premières années du financement gouvernemental de telles activités.

qui relate ce qui se passa lors du FPC, repose donc sur les actes du colloque édités par John Glassco<sup>3</sup> et sur l'importante correspondance traitant de l'organisation du rassemblement et de la préparation des actes qui se trouve dans le Fonds John-Glassco à Bibliothèque et Archives Canada. La compréhension que nous avons de l'événement repose ainsi sur l'appareil textuel que constituent les actes publiés au cours de l'année qui suivit l'événement. Ces actes, répondant à la stratégie éditoriale de Glassco, de Scott, de Smith et de leur éditeur à McGill University Press (MUP), Lloyd M. Scott, filtrent notre interprétation de ce qui s'est concrètement passé. Dans une lettre qu'il écrivit à Glassco au début du processus éditorial, Smith affirme que les actes du colloque devraient, selon lui, « suivre les choix faits par Whalley lorsqu'il édita le compte rendu du Kingston Poetry Conference pour Macmillan<sup>4</sup> ». À cet égard, l'ouvrage de George Whalley, *Writing in Canada. Proceedings of the Canadian Writers'Conference, Queen's University, 28-31 July, 1955*<sup>5</sup>, propose un modèle qui enrichit notre compréhension globale du FPC. Le titre des actes édités par Glassco — *English Poetry in Quebec* — s'inspire d'ailleurs du compte rendu écrit par Whalley au sujet du colloque de 1955, tant par sa spécificité générique que par sa précision géographique. Whalley, avec l'aide de plusieurs participants, offre une retranscription systématique du Canadian Writers'Conference (CWC) autour de ses trois thèmes centraux : « The Writer » (« L'écrivain »), « The Writer's Media » (« Les médiums de l'écrivain ») et « The Writer and the Public » (« L'écrivain et le public »). Le livre reproduit les communications présentées, qui servent de thèmes secondaires aux trois parties, et inclut des résumés, tels que compilés par les présidents de séance, des débats au sein des groupes de discussion. Dans son introduction à *Writing in Canada*, Scott écrit : « *The theory and composition of the Conference meant that it was not so much a writers'conference as a conference on writing and its dissemination*<sup>6</sup>. » Il s'agissait en somme d'un véritable colloque universitaire. Afin de se conformer au modèle éditorial de Whalley, Glassco tenta à plusieurs reprises de convaincre Scott et Smith d'écrire une introduction, mais en vain. Ainsi, seule la préface décousue, « factuelle mais sans substance » (« *factual but frothy*<sup>7</sup> ») de Glassco sert de cadre critique aux actes du FPC. Toujours selon l'exemple de Whalley, Glassco souhaitait que les participants se chargent de résumer les discussions qui eurent lieu au cours des séminaires (il n'y eut aucun groupe de discussion avec président de séance au FPC), mais rares furent ceux qui lui envoyèrent quelque chose de publiable.

3 *English Poetry in Quebec. Proceedings of the Foster Poetry Conference, October 12-14*, Montréal, McGill University Press, 1965, 136 p.

4 « [B]e modeled on Whalley's Macmillan editing of the Kingston Poetry Conference report ». Carte postale de A.J.M. Smith à John Glassco, 10 février 1963, Bibliothèque et Archives Canada, Fonds John-Glassco, MG 30 D163 vol. I, Foster Poetry Correspondence, Scott – Wilson. Désormais, seuls le nom du Fonds et celui du dossier seront cités.

5 George Whalley (dir.), *Writing in Canada. Proceedings of the Canadian Writers'Conference, Queen's University, 28-31 July, 1955*, Toronto, Macmillan, 1956, 147 p. George Whalley fut invité à participer au FPC.

6 « L'aspect théorique et la composition du FPC indiquaient qu'il s'agissait moins d'un rassemblement d'écrivains que d'un colloque sur l'écriture et sa dissémination. » Frank Scott, « Introduction », George Whalley (dir.), *Writing in Canada*, p. 3.

7 Lettre de John Glassco à Frank Scott, 19 février 1964, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Correspondence, Scott-Wilson.

Que Glassco ait essayé d'imiter certains aspects du livre de Whalley indique que les organisateurs éprouvaient le désir de faire pleinement corps avec les questions relatives à la poésie contemporaine. L'échec de *English Poetry in Quebec* à égaler la cohérence du compte rendu de Whalley est imputable au fait que le FPC était avant tout un rassemblement d'écrivains et de quelques critiques, contrairement au CWC selon la description qu'en fait Scott dans son introduction. Ainsi, les actes du FPC contiennent des essais critiques de longueur variable, des retranscriptions incomplètes des discussions entre les personnes présentes ainsi qu'une imposante anthologie de poèmes qui occupe le dernier tiers du livre, suivie d'une liste de résolutions transmises par les participants. Cette structure déséquilibrée et ce contenu inégal sont autant d'indices textuels de la dualité discursive propre au FPC, qui associait des discussions universitaires formelles à des lectures publiques de poèmes. Néanmoins, le programme des activités distinguait avec une certaine rigidité la fonction du discours poétique de celle du discours critique. Le colloque ne cédait pas pleinement à cette combinaison spontanée de lectures, d'entretiens et de prises de position artistiques qui caractérisait de nombreux événements de poésie au cours des années 1960 et 1970, et que Stephen Fredman considère comme « une pratique existentielle — un art des contextes<sup>8</sup> » en pleine émergence. Par exemple, les poètes n'eurent pas l'occasion d'évoquer leurs conceptions du processus d'écriture et de l'art poétique en mêlant lectures, autoanalyses (sous la forme de longs préambules expliquant et détaillant leurs visions de l'écriture et les principes qui la guident) et conversations poétiques en public (comme celles qui eurent lieu au Vancouver Poetry Conference de 1963). Les organisateurs choisirent plutôt de réserver la question du processus créatif à un séminaire peu visible (présidé par Irving Layton) et, ce faisant, de la réduire à un sujet comme les autres parmi ceux jugés dignes d'intérêt critique. En outre, le FPC semble avoir été conçu selon un *ethos* fondé sur la responsabilité sociale, comme si ce rassemblement visait ultimement à développer une politique publique relative à la situation de la poésie au Québec et au Canada. Les résolutions publiées à la fin des actes ne font que renforcer cette impression. Nul doute que cet *ethos* était lié au fait que le gouvernement du Québec était l'un des soutiens financiers du colloque<sup>9</sup>.

8 « [E]xistential practice — an art of contexts ». Stephen Fredman, « Creeley's Contextual Practice: Interviews, Conversations, and Collaborations », Stephen Fredman et Steve McCaffery (dir.), *Form, Power and Person in Robert Creeley's Life and Work*, Iowa City, University of Iowa Press, 2010, p. 182.

9 La publication des actes fut d'ailleurs l'objet d'une querelle : on s'interrogeait sur la portée politique que pouvait avoir le compte rendu imprimé d'un événement de poésie de langue anglaise au sein du contexte québécois. Alors que le gouvernement du Québec devait initialement financer l'intégralité de la publication et la faire « imprimer par l'imprimeur de la Reine au Québec » (« printed by the Queen's Printer in Quebec » [Lettre de John Glassco à Frank Scott, 25 octobre 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Correspondence, Scott-Wilson]), le livre fut finalement publié par MUP grâce au soutien du Conseil des arts du Canada et à une modeste contribution de 500 dollars de la part de Québec. Il est possible de retracer l'évolution du financement de *English Poetry in Quebec* grâce aux lettres qui se trouvent dans le Fonds John-Glassco.

## LES ÉVÉNEMENTS DE POÉSIE FINANCÉS PAR LE GOUVERNEMENT

Le gouvernement du Québec n'était pas le seul à financer des séances de lecture de poèmes à l'époque. Le Conseil des arts du Canada (fondé en 1957) commença à subventionner les rencontres publiques de poésie en 1959 lors des Contact Poetry Readings organisés à Toronto par Raymond Souster, Kenneth McRobbie et Avrom Isaacs<sup>10</sup>. Comme le précise le rapport annuel du Conseil pour l'année 1959-1960, «*readings of poetry have not been common in Canada, and therefore the assistance which the Council has recently given for this purpose was something of an experiment*<sup>11</sup>». Il est intéressant de noter que, parmi les écrivains bénéficiant de ce premier soutien financier à une rencontre de poésie, se trouvaient trois poètes anglo-québécois (Ralph Gustafson, Leonard Cohen et A.J.M. Smith) et deux poètes franco-canadiens (Gilles Hénault et Michèle Lalonde<sup>12</sup>). Dès 1959, le Contact Poetry Series de Souster semble avoir été proche d'accomplir ce que Glassco avait en tête pour son colloque, à savoir que des poètes québécois anglophones et francophones partagent la même affiche (même si, dans le premier cas, les poètes des deux communautés linguistiques ne se produisaient pas aux mêmes dates). On continua de financer de tels événements au cours des années suivantes: le Conseil des arts subventionna une rencontre au Hibou à Ottawa (qui fut marquée par «la présence d'un auditoire venu en si grand nombre pour voir le poète Irving Layton que deux séances de lecture durent avoir lieu en une seule soirée<sup>13</sup>») et continua de soutenir le Contact Poetry Series et le Sir George Williams Poetry Series<sup>14</sup> en plus de multiples autres festivals et rencontres partout au Canada. Entre 1959 et 1975 (année où la Sir George Williams Poetry Series prit fin à la suite du rejet de la demande de financement), l'enveloppe réservée aux rencontres de poésie passa de 845 dollars à plus de 80 000, et le nombre d'événements subventionnés, d'un à presque cent<sup>15</sup>. Parmi les rencontres organisées au Québec et financées par le Conseil, on trouve le Sir George Williams Poetry Series, qui toucha des subventions de 1965 à 1974, le Montreal Cegep Poetry Circuit en 1975, et le Vehicule Poetry Series entre 1976

10 Cameron Anstee, «Setting Widespread Precedent: The Canada Council for the Arts and the Funding of Poetry Readings in Canada (1957-1977)», *Amodern*, n° 4, 2015 [à paraître].

11 «[L]es rencontres de poésie n'ont jamais été courantes au Canada; par conséquent, l'aide récemment fournie par le Conseil à cette fin était une sorte d'expérience». Conseil des arts du Canada, *Third Annual Report*, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 1960, p. 26. Les rapports du Conseil des arts ne sont disponibles en français qu'à partir de l'année 1972 (N.d.T.).

12 *Ibid.*, p. 27. Les autres poètes subventionnés furent Alfred Purdy (Ontario), Alden Nowlan (provinces maritimes) et Denise Levertov (États-Unis).

13 «[T]he appearance of an audience for the poet, Irving Layton, so large that two readings had to be given in one night.» Conseil des arts du Canada, *Fifth Annual Report*, Ottawa, Conseil des arts du Canada, 1962, p. 28.

14 Pour un aperçu du Sir George Williams Poetry Series, voir Jason Camlot, «The Sound of Canadian Modernisms. The Sir George Williams Poetry Series, 1966-74», *Journal of Canadian Studies/Revue d'études canadiennes*, vol. XLVI, n° 3, automne 2012, p. 28-59.

15 Cameron Anstee, «Setting Widespread Precedent: The Canada Council for the Arts and the Funding of Poetry Readings in Canada (1957-1977)».

et 1980<sup>16</sup>. Bien sûr, de nombreux événements et rencontres de poésie organisés sans le concours financier du gouvernement contribuèrent à définir la scène de la poésie anglo-québécoise à cette époque, notamment la série de spectacles Chants et poèmes de la résistance, qui visait à recueillir des fonds pour la défense légale de Pierre Vallières et de Charles Gagnon, membres fondateurs du Front de libération du Québec (FLQ). Cette initiative mena à l'organisation de la Nuit de la poésie le 27 mars 1970 au Théâtre Gesù à Montréal. Gaston Miron suggéra que plusieurs poètes anglophones venant de Sherbrooke participent à l'événement, mais Jean-Claude Labrecque, Jean-Pierre Masse et d'autres organisateurs votèrent contre cette proposition<sup>17</sup>. Avec son programme exclusivement en français, la Nuit de la poésie semble ainsi avoir eu lieu dans une tout autre dimension que la plupart des rencontres de poésie anglophone. Comme je vise à le démontrer plus loin, c'est ce type d'événement que les concepteurs du FCP espéraient éviter en organisant un vaste rassemblement bilingue qui conjuguerait les préoccupations des poètes francophones et anglophones.

## LE FOSTER POETRY CONFERENCE

1963 fut une année importante pour les rencontres de poésie au Canada. Sur la côte ouest, Warren Tallman et Robert Creeley organisèrent le Vancouver Poetry Conference à l'Université de la Colombie-Britannique : rétrospectivement, ce colloque, qui combinait des discussions, des séminaires, des lectures et des fêtes chez des particuliers, s'avéra être un moment fondateur dans le développement d'une avant-garde poétique au Canada<sup>18</sup>. Près de Knowlton et du lac Brome dans les Cantons-de-l'Est, la station de ski de Glen Mountain accueillit à l'automne 1963 le FPC, événement tout aussi ambitieux, mais à l'influence probablement beaucoup plus limitée. Ce rassemblement éclectique de poètes et d'intellectuels anglophones devait initialement recevoir des poètes québécois de langues française et anglaise, mais les organisateurs, pour des raisons politiques, décidèrent plutôt de se servir de cette occasion pour faire le point publiquement sur la situation de la poésie anglophone du Québec par rapport au reste du monde. Rendant compte du colloque pour *The Canadian Forum*, Alan Pearson écrit que le programme était « divisé entre des séminaires en journée et un discours en soirée, auxquels s'ajouta, clou de l'événement, un marathon de lecture le dimanche après-midi (présidé et enregistré par Ralph Gustafson) au cours duquel

16 « Poetry Reading Grants », statistiques préparées par Yvonne Cuellar, adjointe, Centre de référence et de documentation, Conseil des arts du Canada, 28 août 2013.

17 À l'occasion du 40<sup>e</sup> anniversaire du film de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, table ronde avec Jean-Claude Labrecque, Jean-Pierre Masse et Jean-François Nadeau (animateur), radiospirale, 25 mai 2010. En ligne : [radiospirale.org/capsule/tourner-la-nuit-de-la-poésie-du-27-mars-1970](http://radiospirale.org/capsule/tourner-la-nuit-de-la-poésie-du-27-mars-1970) (page consultée le 2 février 2015).

18 Voir le documentaire de Robert McTavish intitulé *The Line Has Shattered. Vancouver's Landmark 1963 Poetry Conference* (Delta, Non-Inferno Media, 2013, 58 min.), dont la première eut lieu à l'Université Simon Fraser de Vancouver le 31 mars 2013. Des enregistrements de l'événement réalisés par Fred Wah sont maintenant disponibles en ligne par l'intermédiaire de la Slought Foundation : [https://slought.org/resources/vancouver\\_1963](https://slought.org/resources/vancouver_1963) (page consultée le 4 mars 2015).

presque tous les poètes présents lurent de nouveaux poèmes<sup>19</sup>. Comme le prouvent les thèmes des séminaires et des communications — «The Poet and the Nuclear Crisis» (A.J.M. Smith), «The Creative Process» (Irving Layton), «The Poet in Quebec Today» (Scott), «The Reviewer of Poetry» (Milton Wilson), «The Little Magazine» (Louis Dudek), «Revolution and Poetry»<sup>20</sup> (George Whalley) — ainsi que les poèmes lus par des écrivains établis (Smith, Scott, Layton, Dudek et Gustafson notamment) ou plus jeunes (Leonard Cohen, D. G. Jones, Seymour Mayne et K. V. Hertz), les «anciens» («elders») et les «enfants» («children»<sup>21</sup>), comme Glassco les appelait, ce colloque résultait d'une volonté ferme mais isolée de préparer l'avenir afin que le Québec anglophone demeure le chef de file du modernisme canadien.

À l'instar du Vancouver Poetry Conference, le FPC avait pour but d'évoquer et d'interroger le futur de la poésie canadienne. Il faut toutefois noter que les modèles qui inspirèrent la rencontre de Vancouver — conformément au cadre défini par Creeley et Tallman, professeur de littérature américaine — mettaient en exergue l'importance des formes libres et innovantes dans l'art poétique américain, alors que les affinités des organisateurs du FPC se situaient clairement du côté de la poésie formelle. En outre, et il s'agit là d'un point essentiel pour notre analyse, le FPC se préoccupait de l'importance que la poésie francophone pourrait avoir à l'avenir au sein de la poésie canadienne. Une telle vision n'était pas sans lien avec les récentes manifestations d'une poésie québécoise nationaliste que le colloque de Vancouver ignorait, volontairement ou non.

Dans son article «The Two Traditions: Literature and the Ferment in Quebec», publié à peine un an avant la tenue du FPC, Louis Dudek fait état d'une telle préoccupation du point de vue d'un humaniste libéral québécois et anglophone. Selon son raisonnement, si le Canada, de par son histoire, a la possibilité de produire une littérature novatrice et unique en son genre, à la fois nationale et cosmopolite, il le doit à l'évolution culturelle distincte de ses deux nations fondatrices. Aussi, l'avenir de la littérature canadienne dépendrait d'une synthèse complexe de ces cultures :

*Canadian literature, if we understand it, becomes the whole literature of France and the whole literature of England standing behind the literature of French Canada and the literature of English Canada. We must conceive of it in this large, dramatic frame, if we are to escape from provincialism and if we are to create a new complex civilization in the north. This, and nothing less, must be our aim*<sup>22</sup>.

19 «[D]ivided between seminars for the daytime and an address for the evenings, with a climactic marathon poetry reading on Sunday afternoon (Ralph Gustafson presiding at the tape recorder), consisting of new work by almost all the poets present.» Alan Pearson, «Foster Poetry Conference: A Report», *The Canadian Forum*, novembre 1963, p. 178.

20 Traduction des titres: «Le poète et la crise nucléaire»; «Le processus de création»; «Le poète au Québec aujourd'hui»; «Le critique de poésie»; «La revue littéraire»; «La révolution et la poésie». Le terme *little magazine* désigne une revue littéraire qui publie des textes expérimentaux d'écrivains souvent inconnus et qui paraît de manière irrégulière (N.d.T.).

21 John Glassco, «Preface», John Glassco (dir.), *English Poetry in Quebec*, p. 6-7.

22 «Si nous comprenons bien, la littérature canadienne correspond à l'ensemble des littératures de France et d'Angleterre sous-tendant les littératures du Canada français et du Canada anglais. Il nous faut la concevoir à l'intérieur de ce cadre vaste et imposant afin d'échapper au provincialisme et afin de créer une civilisation

L'interprétation de la littérature canadienne qu'offre Dudek englobe les traditions française et anglaise ainsi que les publications littéraires du Canada, tant du côté anglophone que du côté francophone. Selon sa perspective, la littérature nationale du Canada repose sur les origines internationales, ou du moins binationales, des deux principaux groupes qui peuplent le pays. La « trajectoire [la plus] prometteuse » (« *[the most] promising course* ») qu'il imagine pour la littérature canadienne à venir est la suivante : « *the way to a greater Canada that is literary in two languages and has a literature in two languages. It is the only way to a true originality for both these literatures, and it is also the way to an endless, unexhausted future of creative effort*<sup>23</sup>. »

Si le FPC ne fut pas conçu afin de mettre en avant l'idée d'une fusion entre les traditions française et anglaise qui serait le seul moyen d'assurer l'autonomie future de la littérature canadienne, Glassco, Scott et Smith l'envisagèrent néanmoins comme une occasion d'amorcer ce qu'ils considéraient comme un rapprochement nécessaire entre les poètes canadiens de langue française et ceux de langue anglaise. Ils pensèrent d'abord à un rassemblement modeste réunissant quelques poètes anglo-québécois, mais la promesse d'une subvention de 3 000 dollars faite en mai 1963 par Glendon P. Brown, un député à l'Assemblée nationale du Québec élu dans la circonscription de Glassco, conduisit les trois organisateurs à imaginer un événement plus ambitieux : une rencontre de poésie bilingue de grande ampleur. Comme l'écrit Glassco à Smith lorsqu'il reçut la bonne nouvelle :

*I've just had a spontaneous but firm offer from Glendon Brown, our local M.P.P. of \$3,000.00 from the Province to defray the expenses of our poetry conference if we hold it in Brome County.*

*If we accept, Brown has said he would like to arrange an official dinner for everyone taking part, though I gather the holding of this event is not an absolute condition of the grant. Otherwise the offer has no strings or restrictions attached, is quite non-political, and is not even conditional on the conference being bilingual, though Brown is enthusiastic on the prospect of its being made so*<sup>24</sup>.

En bon politicien, Brown — en consultation avec ses collègues du ministère des Affaires culturelles du Québec — semble avoir imaginé que l'organisation tout à fait apolitique d'une rencontre de poésie serait une excellente occasion de favoriser les échanges entre les Québécois francophones et anglophones. Smith répondit avec

---

nouvelle et élaborée au nord. Voilà ce que doit être notre objectif, rien de moins. » Louis Dudek, « The Two Traditions: Literature and the Ferment in Quebec », *Canadian Literature*, vol. XII, 1962, p. 49.

23 « [L]a voie qui mène à un Canada élargi, à une littérarité et à une littérature en deux langues. C'est la seule voie à suivre pour que ces deux littératures soient véritablement originales, et c'est également la voie qui mène à un avenir, inépuisable et encore à exploiter, consacré à la création. » *Ibid.*, p. 51.

24 « Je viens tout juste de recevoir une offre spontanée mais ferme de 3 000 \$ de la part de Glendon Brown, notre député local, afin de rembourser les dépenses de notre colloque de poésie si nous l'organisons dans la circonscription de Brome. Si nous acceptons, Brown affirme qu'il aimerait organiser un dîner officiel avec tous les participants, même si l'obtention de la bourse n'est pas conditionnelle à la tenue de cet événement. Pour le reste, l'offre n'impose aucun engagement ni restriction, n'a rien de politique et ne requiert même pas que le colloque soit bilingue, bien que l'idée plaise particulièrement à Brown. » Lettre de John Glassco à Frank Scott, 18 mai 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Correspondence, Scott-Wilson.

enthousiasme à Glassco : « *Urge acceptance of offer for conference which must be bilingual*<sup>25</sup>. » À son tour, Scott écrivit un jour plus tard : « *[T]his is looking very interesting and naturally I heartily support it*<sup>26</sup>. » Entre la mi-mai, lorsque Glassco entendit pour la première fois parler de cette subvention de taille, et la fin juin, les choses évoluèrent de manière inattendue et le projet d'organiser une conférence de poésie intégralement bilingue dut être revu. Soudainement, ce que le gouvernement du Québec considérait comme un événement digne d'intérêt, car apolitique, devint un risque potentiel pour la sécurité nationale. En réalité, les lettres que Glassco écrivit à Scott et à Smith pour leur annoncer l'offre de financement furent envoyées le 18 mai, soit le jour où le FLQ plaça des bombes dans des boîtes aux lettres de Westmount (peut-être que la nouvelle n'était pas encore parvenue jusqu'à Knowlton). D'autres attentats à la bombe sur l'île de Montréal, notamment le jour de la fête de la Reine, ainsi que l'arrestation de certains chefs du FLQ firent les gros titres de la presse nationale au cours du mois suivant<sup>27</sup>. À la fin juin, Glassco dut informer les autres coorganisateurs d'un changement de programme :

*The grant for the poetry conference may have run into a minor snag. Brown tells me the Quebec govt. are worried over its possible (now don't laugh) infiltration by FLQ-ers, Castroites and Communists, and wants to have a complete list of francophone guests, and to know exactly what we intend to discuss, etc. It's not us English they're worried about ! I think we may really have to restore it to its original unilingual status, simply because by the time we should have chosen our list of French invités, submitted it, and had them cleared or screened or whatever the process is (rather an undignified business in any case), there will hardly be time to get the invitations out, receive the replies and arrange for the accommodation and so forth*<sup>28</sup>.

Dans une lettre à Guy Frégault, sous-ministre des Affaires culturelles, où il se résolvait au fait que le FPC serait plus modeste que prévu et fournissait les grandes lignes d'un projet de colloque qui coûterait 1 000 dollars, Glassco écrivit :

25 « Je t'encourage à accepter l'offre pour le colloque, qui se doit d'être bilingue. » Note manuscrite de A.J.M. Smith à John Glassco, 21 mai 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Correspondence, Scott-Wilson.

26 « [C]ela me paraît très intéressant et, bien entendu, je soutiens de tout cœur [cette proposition]. » Lettre de Frank Scott à John Glassco, 22 mai 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Correspondence, Scott-Wilson.

27 Voir David Oancia, « Montreal Suburb Rocked », *The Globe and Mail*, 18 mai 1963, p. 1 ; David Oancia, « Victoria Day. Fearful One in Montreal », *The Globe and Mail*, 20 mai 1963, p. 1 ; David Oancia, « 8 Held as FLQ Terrorists », *The Globe and Mail*, 3 juin 1963, p. 1.

28 « Il est possible qu'il y ait un léger problème par rapport à la subvention pour le colloque de poésie. Brown me dit que le gouvernement du Québec, craignant (ne riez pas) que des felquistes, des castristes ou des communistes infiltrent l'événement, veut une liste intégrale des invités francophones et souhaite connaître précisément ce dont nous avons l'intention de discuter, etc. Ce ne sont pas nous, les anglophones, qui les préoccupons ! Je pense que nous n'avons pas d'autre choix que de restaurer le statut unilingue du colloque, pour la simple et bonne raison que, une fois que nous aurons choisi notre liste d'invités francophones, que nous l'aurons soumise et qu'ils l'auront validée ou contrôlée, quel que soit le procédé (une affaire qui, en tout cas, manque quelque peu de dignité), il ne restera guère plus de temps pour envoyer les invitations, obtenir les réponses, s'occuper de l'hébergement et ainsi de suite. » Lettre de John Glassco à Frank Scott, 25 juin 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Correspondence, Scott-Wilson.

*The Original statement of our aims was set forth in my letter of May 26th to Mr Brown, when it was hoped to make the Conference bilingual. It is still our hope that this conference will be merely a starting-point from which will develop a thoroughly bilingual gathering, in accordance with what we believe to be a genuine need of our common Canadian culture*<sup>29</sup>.

Les organisateurs du FPC conservèrent le même objectif après la fin du colloque : ils parlèrent de mettre sur pied une seconde rencontre de poésie qui devait normalement avoir lieu à North Hatley sous la direction de Ralph Gustafson. Comme l'écrivit Glassco à Smith à propos de la force redoutable de la poésie nationaliste québécoise et de la nécessité d'un rapprochement immédiat entre les poètes québécois de langues française et anglaise :

*This whole matter of rapprochement between French and English and English [sic] poets is a hot potato. If we try to bring it about (as I think we should very soon) it will have to be done privately, i.e. not with Quebec money. Brown turns pale at the very thought, Lapalme sidesteps neatly, and Frégault is, alas, an Anglophobe, dedicated to radical division and reported to be furious at the FPC's success. Obstructions and difficulties are already being thrown up for the NHPC [The North Hatley Poetry Conference]. Anglophone culture is in the doghouse in La Belle Province*<sup>30</sup>.

Plus loin, il réagit à une discussion en cours au sujet de l'impact de la revue nationaliste *Parti pris* sur la culture anglophone au Québec :

*I agree with you about Parti pris. It is dangerous; it is selling over 3,000 copies an issue; it is, as you can see, brilliantly written and prints very good poetry, and is already threatening the (God Save Our) Queen. If you are on their mailing list in Quebec, as I am, the magazine comes to you addressed in huge block letters "ETAT DU QUEBEC," which doesn't go over too well in these parts, especially since the bank in Knowlton was held up and robbed of \$1,500 last week by the ALQ [Armée de Libération du Québec] armed with sub-machineguns apparently taken from the Black Watch Armoury in Montreal in their last raid thereon. These boys mean business.*

29 « Notre premier énoncé d'objectifs fut présenté dans ma lettre à M. Brown datant du 26 mai, lorsque nous espérons que le colloque serait bilingue. Nous gardons toujours espoir que celui-ci ne soit qu'un point de départ vers un rassemblement intégralement bilingue, en accord avec ce que nous croyons être un véritable besoin de notre culture canadienne commune. » Lettre de John Glassco à Guy Frégault, 19 juillet 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Conference Correspondence, Angel-Lapalme.

30 « La question du rapprochement entre poètes francophones et anglophones est un sujet brûlant. Si nous essayons d'aller de l'avant (comme je pense qu'il faudrait le faire bientôt), cela devra être fait de manière privée, c'est-à-dire sans l'argent de Québec. Brown pâlit à l'idée, Lapalme l'esquive soigneusement et Frégault est, hélas, un anglophobe voué à diviser sans distinction et que l'on dit furieux du succès du FPC. On cherche déjà à freiner et à bloquer le NHPC [le North Hatley Poetry Conference]. La culture anglophone n'a pas la cote dans la Belle Province. » Lettre de John Glassco à A.J.M. Smith, lundi de Pâques (15 avril) 1964, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Correspondence, Scott-Wilson.

— *We simply must try to effect some meeting on the common poetic level, even though Jean Le Moyne says it is too late*<sup>31</sup>.

En 1965, comme l'indique cette lettre, il était devenu « impossible », politiquement parlant, d'organiser un colloque de poésie bilingue de grande ampleur afin de compléter celui qui avait eu lieu, en anglais seulement, à Foster. La violence et l'extrémisme que l'on associait aux poètes nationalistes québécois en étaient la cause, ainsi que le ressentiment évident qui se manifestait dès qu'il s'agissait de faire la promotion d'événements culturels anglophones (selon Glassco du moins). Aussi, lorsque Gustafson, qui réfléchissait à une manière de donner suite au FPC, demanda à Glassco « si un tel colloque tenterait d'inclure des poètes de langue française ou s'il suivrait l'exemple de l'automne dernier<sup>32</sup> », ce dernier répondit :

*I am still all for it, but unfortunately Quebec mistrusts the French-language poets almost as much as it did last year. I spoke to Brown last night and he said there's no chance of getting anything for a bilingual conference. It's tragic, but there it is. He suggested that a few French poets whom any of us know personally and who are not connected with the FLQ might be invited. This might be a way of breaking the ice. We have all got to get together some time*<sup>33</sup>.

En résumé, Glassco, Scott et Smith avaient initialement envisagé le colloque comme « un moyen de réunir les deux groupes linguistiques<sup>34</sup> » en incluant des poètes québécois de langues française et anglaise, et ce, jusqu'à ce que les actes violents perpétrés par le FLQ déclenchent une série de négociations entre les organisateurs de l'événement et les bailleurs de fonds gouvernementaux. À cet égard, les conditions de l'accord précisait que « le Foster Poetry Conference devait être unilingue, ne

31 « Je suis d'accord avec toi au sujet de *Parti pris*. C'est une revue dangereuse; chaque numéro se vend à plus de 3 000 exemplaires; elle est, comme tu le sais, superbement écrite, publiée de la très bonne poésie et menace déjà la reine et son hymne. Quand on est, comme moi, inscrit à leur liste de distribution, on reçoit le magazine avec l'adresse "ÉTAT DU QUÉBEC" écrite en énormes lettres majuscules, ce qui a du mal à passer dans ces contrées, d'autant plus que la banque de Knowlton a été braquée et dépossédée de 1 500 \$ la semaine dernière par l'ALQ [Armée de libération du Québec] armée de mitraillettes qui avaient apparemment été prises lors du dernier raid de l'armurerie du Black Watch à Montréal. Ces garçons ne plaisantent pas. — Nous devons simplement essayer de procéder à une rencontre axée sur ce que nous avons en commun, la poésie, bien que Jean Le Moyne dise que c'est trop tard. » *Ibid.*

32 « [W]hether such a conference would attempt again to include French-language poets [or would] follow last autumn's pattern? » Lettre de Ralph Gustafson à John Glassco, 4 février 1964, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Conference Correspondence, Angel-Lapalme.

33 « Je suis toujours d'accord avec cette idée, mais malheureusement Québec se méfie des poètes de langue française au moins autant que l'année dernière. J'ai parlé à Brown hier soir, et il m'a dit qu'on ne pourra pas obtenir quoi que ce soit pour un colloque bilingue. C'est dramatique, mais c'est ainsi. Il a suggéré qu'il serait possible d'inviter quelques poètes francophones que l'un d'entre nous connaît personnellement et qui n'ont aucun lien avec le FLQ. Cela permettrait peut-être de briser la glace. Il faut que nous nous réunissions tous à un moment donné. » Lettre de John Glassco à Ralph Gustafson, 11 février 1964, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Conference Correspondence, Angel-Lapalme.

34 « [A] means to bridge the two linguistic groups. » Brian Busby, *A Gentleman of Pleasure. One Life of John Glassco, Poet, Memoirist, Translator, and Pornographer*, Montréal/Kingston, McGill-Queen's University Press, 2011, p. 187.

devait pas être médiatisé<sup>35</sup> » et que le nom de Glendon Brown, le député provincial qui obtint le financement pour le colloque, ne devait pas être mentionné.

Le format du FPC était tributaire des opinions politiques des représentants du ministère des Affaires culturelles du Québec, qui finirent par réduire la subvention de deux tiers. Les palabres à propos de la somme qui serait versée au FPC forcèrent Glassco et les autres organisateurs à concevoir un nouveau plan et à le mettre en pratique rapidement. Comme pour la préparation des actes du FPC, ils se tournèrent vers le Canadian Writers' Conference, qui avait eu lieu à l'Université Queen's en 1955, pour trouver des idées. Le CWC était lui-même inspiré de deux colloques de poésie organisés respectivement à Harvard en 1950 (événement auquel assistèrent Frank Scott, A.J.M. Smith et A.M. Klein) et à McGill en 1951 (sous la direction de Scott)<sup>36</sup>. Autrement dit, le modèle de secours qui servit à remanier la structure du FPC trouvait son origine dans un espace de discussion sur le modernisme légitimé par l'institution universitaire, comme le prouve la tenue d'événements dans deux des plus prestigieux établissements d'Amérique du Nord. Il ne restait pas assez de temps pour demander aux participants de préparer des communications officielles (comme put le faire Whalley lorsqu'il organisa le CWC); aussi, à la mi-septembre, à peine un mois avant le début du colloque, Glassco, Scott et Smith mirent au point « un programme provisoire autour de six thèmes qui seraient discutés de manière informelle<sup>37</sup> ». Ils ne disposaient pas non plus d'assez d'argent ni d'assez de temps pour inviter des poètes venant des différentes régions canadiennes (contrairement à Whalley), mais quelques poètes qui résidaient hors du Québec furent conviés pour élargir les horizons du colloque. Par exemple, Milton Wilson, un professeur du Trinity College de l'Université de Toronto qui avait été invité à participer au FPC, écrivit à Glassco pour recommander Eli Mandel, qui venait tout juste d'arriver à l'Université York après quelque temps en Alberta, car il « aiderait à élargir notre perspective au-delà de l'ouest de l'Ontario et du Québec<sup>38</sup> ». Glassco, Scott et Smith étaient également à la recherche de participants plus jeunes, facette importante d'un rassemblement qui visait, entre autres, à établir la descendance précise de la poésie anglo-québécoise et à préparer son avenir. L'Ontarien David McFadden était considéré comme un poète représentatif de la jeune génération, mais les contraintes budgétaires obligèrent les organisateurs à opter, au final, pour les « *Cataracters* » — les éditeurs de la revue littéraire *Cataract* —, qui incluaient Seymour Mayne, Leonard Angel, K.V. Hertz, Henry Moscovitch ainsi que les poètes anglo-québécois D.G. Jones et Leonard Cohen qui, quoique déjà bien établis, ne faisaient pas partie de la vieille garde à laquelle appartenaient Glassco, Scott et Smith. De manière générale, il semble que le fonctionnement du FPC ait conjugué les aspects d'un colloque universitaire plus formel et l'atmosphère d'un rassemblement d'écrivains débattant de sujets ambitieux (comme

35 « [T]he Foster Poetry Conference was to be unilingual, it was not to be publicized. » *Ibid.*, p. 188.

36 George Whalley, « Preface », George Whalley (dir.), *Writing in Canada*, p. vii.

37 Traduction de : « a tentative programme of six subjects for informal discussions ». Lettre de John Glassco à Louis Dudek, 17 septembre 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Correspondence, Angel-Lapalme.

38 Traduction de : « would help to broaden our perspective west of Ontario and Quebec ». Lettre de Milton Wilson à John Glassco, 7 septembre 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Conference Correspondence, Scott-Wilson.

leur rôle à l'ère du nucléaire), pratiques (tels que la situation et la fonction de la critique de livres au Canada) ou liés aux techniques et au processus de création.

L'importance immédiate du contexte québécois pour la littérature de langue anglaise, préoccupation déjà omniprésente dans la correspondance entourant la planification de l'événement, faisait également partie du programme du FPC. Par exemple, l'argument principal du séminaire de Frank Scott intitulé «The Poet in Quebec Today» («Le poète au Québec aujourd'hui») soutenait que le poète franco-québécois disposait d'un sujet plus ferme pour écrire de la poésie que son homologue anglo-québécois, et ce, en raison de la montée d'une politique nationaliste. Résumant sa thèse dans les actes du colloque, Scott écrit :

*Quebec is in the midst of a period of "accelerated history" if not actual social revolution. Are we to expect that poets will more directly express this revolutionary feeling? I would think that not only is this kind of poetry bound to emerge but that it is in fact already emerging... The very titles of poems appearing in little magazines like Liberté and Parti Pris show that the furore has reached the younger writers*<sup>39</sup>.

Par la suite, Scott fait remarquer que l'effet de ce changement historique accéléré est sensiblement différent pour les Québécois anglophones et pour les francophones : «*I do not find any sentiment of this kind in the English language poetry of Quebec. Though living in the same province, its writers do not appear to feel that it is their revolution which is taking place*<sup>40</sup>.» Le discours de Scott n'est pas suivi d'un résumé des discussions, mais le compte rendu du colloque qu'a rédigé Alan Pearson pour *The Canadian Forum* suggère que l'argument selon lequel les poètes franco-québécois disposaient d'une source d'inspiration plus viscérale et plus concrète suscita «parmi les réfutations et les approbations les plus désinhibées qu'il soit donné d'entendre lors d'un colloque public<sup>41</sup>» :

*One delegate said, no matter how legitimate the Frenchman's political grievances are, poetry is not the place for them. Poets are not scriveners writing program notes for revolutionaries. He added that the North American poet's preoccupation with the dehumanization of people's lives by business and commercial interests was a much more worthy (and international) subject, and that French Canadian poets ran the risk of becoming parochial and boring. Louis Dudek insisted that such criticism was irresponsible and just added fuel to an already inflammatory situation. By the end of*

39 «Le Québec est au beau milieu d'une période d'"accélération historique", peut-être se trouve-t-il même en pleine révolution sociale. Devons-nous nous attendre à ce que les poètes expriment de manière plus frontale ce sentiment révolutionnaire? J'aurais tendance à penser que non seulement ce genre de poésie fera inévitablement surface, mais que ce processus est déjà en cours... Les titres des poèmes qui apparaissent dans les revues littéraires comme *Liberté* et *Parti Pris* montrent que l'indignation a gagné les jeunes écrivains.» Frank Scott, «The Poet in Quebec Today», John Glassco (dir.), *English Poetry in Quebec*, p. 48.

40 «Je ne retrouve aucun sentiment de ce genre dans la poésie anglo-québécoise. Bien qu'ils vivent dans la même province, les écrivains anglophones ne semblent pas sentir que la révolution en cours est la leur.» *Ibid.*, p. 49.

41 «[S]ome of the most uninhibited rebuttals and agreements that one is likely to hear at a public conference». Alan Pearson, «Foster Poetry Conference: A Report», p. 178.

*this seminar no one could fail to be more aware both of the explosive potentialities within some of the most (apparently) personal and even reactionary French Canadian poetry of the past and of the extent to which such potentialities had been coming into the open in the poetry of the last few years*<sup>42</sup>.

Comme ma réflexion s'est attachée à le montrer jusqu'à présent, les responsables gouvernementaux qui finançaient le FPC n'ignoraient rien des « potentialités » évoquées par Pearson. Les inquiétudes du gouvernement, liées aux affiliations politiques des poètes francophones que Glassco pensait inviter, eurent une influence importante sur le montant du financement octroyé à l'événement et, par conséquent, sur le format et la portée ultimes du colloque.

## LES SÉANCES DE LECTURE

Qu'en est-il des séances de lecture? Peu de temps après la tenue du FPC, Ralph Gustafson écrivit à Glassco :

*You remember at the Conference I suggested that the readings that afternoon would make a good anthology (with some editing)?*

*Having listened to the tape again, I felt this conviction borne in upon me again.*

*I remember hearing that Mr. Brown suggested printing some record of the sessions. Do you think he plus the Quebec Government would like to memorialize the Conference in this way*<sup>43</sup>?

Plusieurs discussions entre les organisateurs et Gustafson s'ensuivirent afin de décider s'il fallait envoyer des enregistrements des lectures à Bob Weaver pour diffusion sur la CBC lors du programme du mercredi soir<sup>44</sup>. Cela dit, l'idée de produire une anthologie imprimée des poèmes présentés lors du colloque semble avoir été conçue

42 « Un participant déclara que les doléances des francophones n'ont pas leur place en poésie, qu'elles soient légitimes ou non. Les poètes ne sont pas des scribes bons à rédiger des notes de programme pour les révolutionsnaires. Il ajouta que les préoccupations du poète américain concernant la déshumanisation liée à la place de plus en plus grande que prend, dans la vie des gens, le commerce et les intérêts commerciaux, est un sujet bien plus louable (et international), et que les poètes franco-canadiens courent le risque de se replier sur eux-mêmes et de devenir assommants. Louis Dudek insista pour dire qu'une telle critique était irréfléchie et ne faisait qu'attiser les braises d'une situation déjà incendiaire. À la fin du séminaire, tout le monde avait davantage conscience, d'une part, des potentialités explosives que renfermaient certains des poèmes parmi les plus personnels et réactionnaires (en surface) de la poésie franco-canadienne d'antan, et, d'autre part, de la manière dont ces potentialités avaient été révélées au grand jour dans la poésie des dernières années. » *Ibid.*, p. 178.

43 « Te souviens-tu que j'ai suggéré lors du colloque que les poèmes lus cet après-midi-là feraient une bonne anthologie (après un travail d'édition)? Après avoir réécouté la cassette, j'ai senti cette conviction refaire surface. Je me souviens avoir entendu M. Brown suggérer qu'on imprime une trace des séances. Penses-tu qu'ils, lui et le gouvernement québécois, aimeraient que l'on commémore le colloque ainsi? » Lettre de Ralph Gustafson à John Glassco, 21 octobre 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Conference Correspondence, Angel-Lapalme.

44 *Ibid.*

bien plus tôt. Notre accès à cet événement poétique est donc tributaire des décisions éditoriales prises par Glassco, Scott et Smith lors de la préparation des actes du colloque, qui furent finalement publiés sous le titre *English Poetry in Quebec*. Or la sélection qu'ils effectuèrent est le reflet de leur goût et de leur jugement littéraires, tous deux fermement établis.

Dans des lettres écrites au cours du processus de sélection, Glassco fait mention des tensions entourant le choix des poèmes à inclure dans les actes. Elles étaient parfois causées par un poète qui se plaignait de l'omission de tel ou tel texte, mais, plus généralement, elles avaient trait à la fonction documentaire des actes en tant que représentation de séances de lecture en public. Dudek critiqua avec virulence le processus de sélection : « *No poem should be omitted if it was read at the conference, unless we can say firmly that it is simply incompetent by any standards. Otherwise the whole principle of democratic inclusion is lost*<sup>45</sup>. » La réponse de Glassco à Dudek évoque « les déséquilibres monstrueux » (« *the monstrous imbalances* ») qu'une inclusion intégrale provoquerait, « donnant à Leonard Cohen le plus grand nombre de lignes avec 240 vers, comparativement aux 145 vers de Doug Jones à la seconde place et à une moyenne globale de 75 vers pour tous les autres poètes, incluant des inanités de plus ou moins mauvaise qualité<sup>46</sup> ». Cette note, comme la correspondance qui l'accompagne, nous apprend non seulement que Cohen a lu deux fois plus de vers que les autres poètes, mais également que la priorité de Glassco en publiant une version imprimée des séances de lecture n'était pas de restituer l'essence de l'événement. Il souhaitait plutôt obtenir une anthologie aussi convaincante que possible en choisissant certains des poèmes lus en public, ce qui aboutit à une compilation de cinquante-cinq pages occupant plus d'un tiers du livre et s'intitulant « Selection of Poetry Readings » (« Sélection des poèmes lus »), avec la précision suivante en sous-titre : « *This selection was made jointly by A.J.M. Smith, F.R. Scott and John Glassco*<sup>47</sup>. » Il est intéressant de noter que les actes du CWC édités par Whalley ne reproduisent pas les poèmes lus lors du colloque, mais font place à un compte rendu des poèmes lus (« Report on the Poetry Readings ») écrit par Jay Macpherson. On y trouve quelques informations sur les poèmes et les personnes qui les avaient lus, mais il s'agit surtout d'un récit qui fait état des séances de lecture en tant qu'événements poétiques. Après avoir signalé que ces séances étaient informelles — fréquemment interrompues, commentées et discutées —, Macpherson réfléchit à l'impact de la poésie lorsque lue à voix haute : grâce à quelques « écoutes approfondies » (« *close listenings* ») de plusieurs lectures, pour reprendre l'expression de Charles

45 «Aucun poème ne devrait être omis s'il a été lu lors du colloque, à moins que nous puissions dire avec fermeté qu'il est irrecevable en tous points. Sinon, le principe de l'inclusion démocratique disparaît.» Lettre de Louis Dudek à John Glassco, 9 avril 1964, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Correspondence, Scott-Wilson.

46 «[G]iving Leonard Cohen top lineage position with 240 lines, compared to Doug Jones in second place with 145, and an over-all average of about 75 lines for every other poet — including tripe of varying degrees of badness.» Lettre de John Glassco à Louis Dudek, 9 avril 1964, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Correspondence, Scott-Wilson.

47 «Cette sélection a été effectuée conjointement par A.J.M Smith, F.R. Scott et John Glassco.» John Glassco, F.R. Scott et A.J.M. Smith, «Selection of Poetry Readings», John Glassco (dir.), *English Poetry in Quebec*, p. 89.

Bernstein<sup>48</sup>, elle tente d'«expliquer l'enthousiasme que [celles-ci] générèrent<sup>49</sup>». Dans ce cas précis, les actes du FPC n'imitent pas l'ouvrage de Whalley. L'opinion de Glassco quant à cet aspect de la pratique poétique qu'est la récitation resta d'ailleurs particulièrement défavorable. Il fit remarquer que, s'il peut s'avérer agréable d'écouter un poème, «bien souvent nous découvrons, lorsque nous le lisons plus tard pour nous-mêmes, qu'il s'agissait d'un mauvais poème<sup>50</sup>». Glassco et les autres organisateurs défendirent fermement leur sélection afin de publier une anthologie de petite taille digne de leurs noms. Cela signifie également que les séances de lecture fonctionnèrent comme une sorte d'audition que les poètes participants durent passer devant les écrivains plus expérimentés responsables du colloque, ceux-là mêmes qui choisirent ensuite quels poèmes semblaient (à l'écrit plutôt qu'à l'oral) assez bons pour faire partie de l'anthologie qui occuperait une partie importante des actes publiés. Glassco déploya bien plus d'efforts pour sélectionner les poèmes que pour éditer les communications et les discussions, ce qui tend à suggérer qu'il considérait une anthologie traditionnelle comme un moyen plus à même que la critique littéraire d'assurer l'avenir de la poésie anglo-qubécoise au sein des lettres canadiennes.

## LES RÉOLUTIONS POÉTIQUES

Le colloque s'acheva sur l'adoption de trois longues résolutions qui proposaient, en substance : de louer le soutien de la province de Québec envers la poésie québécoise et de le recommander comme modèle à imiter par les autres provinces du Canada ; de faire des demandes de subvention auprès du Conseil de recherches en sciences humaines du Canada pour le financement des conférences et des lectures données par les poètes canadiens en tournée ; et enfin, d'inciter la CBC à offrir «un nombre suffisant d'occasions pour la diffusion de la poésie canadienne sur son service télévisuel<sup>51</sup>». Il est clair que les résolutions visaient des résultats concrets puisqu'on confia à quelques participants la tâche de faire suivre certaines d'entre elles à des bureaux et à des responsables gouvernementaux spécifiques. Dans une lettre datant du 12 octobre 1963, Eli Mandel rappelle à Glassco qu'il doit «faire suivre aux personnes compétentes la résolution louant le ministère des Affaires culturelles», tandis qu'il «se chargera des résolutions au sujet de la CBC et du Conseil de recherches en sciences humaines<sup>52</sup>». Glassco remplit son devoir peu de temps après en transmettant

48 Charles Bernstein, «Introduction», Charles Bernstein (dir.), *Close Listening. Poetry and The Performed Word*, New York/Oxford, Oxford University Press, 1998, p. 3-26.

49 «[A]ccount for the excitement the readings generated.» Jay Macpherson, «Report on the Poetry Readings», George Whalley (dir.), *Writing in Canada*, p. 137-138.

50 «[S]o often we discover, on reading the poem later for ourselves, it was a bad poem.» John Glassco, «A Real Good Noise. The Poet As Performer», Ken Norris et Peter Van Toorn (dir.), *The Insecurity of Art. Essays on Poetics*, Montréal, Vehicule Press, 1982, p. 59.

51 «[A]dequate opportunities for the presentation of Canadian poetry on its television facilities.» John Glassco (dir.), *English Poetry in Quebec*, p. 136.

52 «[F]orward to the appropriate people the resolution commending the Department of Cultural Affairs» et «look after the CBC and Humanities Research Council resolutions.» Lettre de Eli Mandel à John Glassco,

la première résolution au ministre des Affaires culturelles du Québec, Georges Lapalme<sup>53</sup>. Les trois résolutions furent adressées à des agences gouvernementales, preuve que les participants à ce colloque de poésie financé par le gouvernement du Québec s'intéressaient également à la politique culturelle. Ces « législateurs non reconnus<sup>54</sup> » comprenaient l'importance stratégique de saluer les institutions gouvernementales qui rendaient leurs rencontres possibles, et ils estimaient que leur vocation de poète et d'intellectuel justifiait qu'ils interviennent dans les affaires culturelles.

Ces trois résolutions, comme la documentation offrant une représentation d'ensemble du colloque, témoignent de la confiance inébranlable des participants quant à la centralité de la poésie anglo-qubécoise au sein de la poésie canadienne. Datant de 1957, l'expression souvent citée de Louis Dudek à propos du « rôle dominant joué par Montréal en tant que centre d'activités et source de nouvelle poésie<sup>55</sup> » continuait d'influencer le ton des participants et leurs propositions, dont l'ambition est révélatrice du rôle important qu'ils estimaient jouer par rapport à l'avenir de la poésie anglo-qubécoise. La préface aux actes rédigée par Glassco indique que la planification d'un second colloque était déjà en cours, « avec l'espoir que le Foster Poetry Conference ne soit que le début<sup>56</sup> ». Comme nous le savons désormais, il s'agissait pour Glassco du « début » d'un véritable rapprochement avec la poésie et les poètes franco-qubécois et peut-être, dans son sillage, de l'émergence d'une nouvelle vague de modernistes canadiens venus du Québec anglophone. Au beau milieu de la campagne québécoise, face à un public composé principalement de Québécois anglophones, il était sans doute possible de formuler de telles propositions avec espoir et résolution.

Le principal événement de poésie organisé à Montréal lors des années 1960 et 1970 — le Sir George Williams Poetry Series financé par le Conseil des arts du Canada — ne se déroula qu'en anglais, ce qui laisse à penser que le FPC ne put être répété, qu'il s'agissait d'une dernière prise de position de la part de la vieille

24 octobre 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Conference Correspondence, Layton-Saint-Germain (1 sur 2).

53 La résolution qu'il transmet est la suivante : « *Be it resolved that the Foster Poetry Conference commends the Quebec Department of Cultural Affairs for the support and encouragement given to the writing of poetry by means of this Conference; and that it further commends the Department for its distribution of literary prizes and expresses the hope that other provinces, and the Federal Government, may be moved to emulate the example set by the Province of Quebec in this sphere.* » (« Qu'il soit résolu que le Foster Poetry Conference loue le ministère des Affaires culturelles pour le soutien et les encouragements manifestés à l'égard de la poésie au moyen de ce colloque, et qu'il loue également le ministère pour la remise de prix littéraires et exprime l'espoir que d'autres provinces ainsi que le gouvernement fédéral soient encouragés à imiter l'exemple de la province de Québec dans ce domaine. ») Lettre de John Glassco à l'honorable Georges Lapalme, ministre des Affaires culturelles, Québec, 22 octobre 1963, Fonds John-Glassco, Foster Poetry Conference Correspondence, Angel-Lapalme.

54 Le poète anglais Percy Bysshe Shelley affirme que « les poètes sont les législateurs non reconnus du monde » (« *poets are the unacknowledged legislators of the world* »). « A Defence of Poetry », *Essays, Letters from Abroad, Translations and Fragments*, vol. I, Londres, Edward Moxon, 1840, p. 57.

55 « [T]he dominant role of Montreal as a center of activity and a source of new poetry. » Louis Dudek, « The Montreal Poets », *Culture. A Quarterly Review*, vol. XVIII, 1957, p. 149.

56 « [I]t is hoped that the Foster Poetry Conference was only the beginning. » John Glassco, « Preface », John Glassco (dir.), *English Poetry in Quebec*, p. 8.

génération de modernistes anglo-qubécois et de la dernière tentative de rapprochement entre poètes anglophones et francophones. Mais, en réalité, les Cantons-de-l'Est furent le théâtre de plusieurs séances de lectures bilingues à partir de la fin des années 1960. Comme l'a montré Michael Benazon : « *Anglophone intellectuals — imbued with the vision being set forth in the Laurendeau-Dunton Royal Commission on Bilingualism and Biculturalism — were looking for ways to build bridges between Francophones and Anglophones*<sup>57</sup>. » La première de ces séances eut lieu en août 1968 à North Hatley, dans le salon d'un potier local<sup>58</sup>. Bien loin d'une rencontre organisée dans un chalet de montagne avec l'aval du gouvernement, cet événement fut l'initiative de la traductrice Sheila Fischman et du poète et traducteur Doug Jones. Les participants furent nuls autres que John Glassco, Frank Scott, et A.J.M. Smith, aux côtés de Roland Giguère, de Pauline Julien et de Gérald Godin<sup>59</sup>. Il s'avéra que Glassco avait eu raison lorsqu'il avait prédit que, si une telle rencontre devait avoir lieu sous peu, « elle [devrait] être organisée de manière privée, c'est-à-dire sans l'argent de Québec ».

---

57 « Les intellectuels anglophones — convaincus par la Commission royale Laurendeau-Dunton sur le bilinguisme et le biculturalisme — cherchaient alors des moyens de bâtir des ponts entre francophones et anglophones. » Michael Benazon, « The Decline and Fall of the Athens of the North. Literary Production in the Eastern Townships », Jason Camlot et Todd Swift (dir.), *Language Acts. Anglo-Québec Poetry, 1976 to the 21st Century*, Montréal, Vehicule Press, 2007, p. 196.

58 Des séances de lecture similaires eurent lieu par la suite dans les Cantons-de-l'Est, notamment le Seventh Moon Reading, organisé annuellement lors de la septième lune — en octobre ou en novembre — entre 1975 et 1990. *Ibid.*, p. 197-198.

59 *Ibid.*, p. 196.



# PÉDAGOGIES DE LA VOIX

## Comprendre et dire la poésie

+ + +

PIERRE NEPVEU  
Université de Montréal

À l'évidence, la voix a toujours constitué un véhicule essentiel de la relation pédagogique, même dans une culture très marquée par l'écrit et le livre comme l'a été la culture occidentale, surtout entre la fin du Moyen Âge et le xx<sup>e</sup> siècle. Dans son essai *Maîtres et disciples*, George Steiner rappelle d'entrée de jeu que la transmission du savoir repose depuis l'Antiquité sur l'oralité, les enseignements des plus grands maîtres, tels Confucius, Socrate, Jésus, Plotin et combien d'autres n'étant passés à l'écrit que grâce à des disciples qui ont consigné leur sagesse : « Le maître *parle* au disciple. De Platon à Wittgenstein, l'idéal de la vérité vécue est un idéal d'oralité, de l'adresse et de la réponse en face-à-face<sup>1</sup>. » On peut penser que la parole vive de l'enseignant, qui suppose la présence d'une voix incarnée capable à la fois de faire autorité, de séduire et de dialoguer, est cela même qui situe, plus que toute autre chose, la transmission du savoir dans l'ordre d'un désir, d'une « transcendance » dont la dimension érotique (maintenue sans s'accomplir) a été soulignée et discutée à juste titre par Yvon Rivard dans *Aimer, enseigner*<sup>2</sup>.

Aucune pédagogie ne saurait faire abstraction de l'oralité et donc de la voix de l'enseignant, bien que celle-ci se trouve très souvent considérée, dans les écrits pédagogiques, sous sa seule dimension instrumentale, à travers des « techniques » qui visent à la mettre en valeur, à la rendre plus efficace en en contrôlant le débit, les intonations, la diction — ou encore à la protéger et à éviter qu'elle se dégrade par la fatigue ou la simple usure. On peut sourire, certes, devant certains documents pédagogiques, tel « La voix de l'enseignant », mis en ligne par le ministère français de l'Éducation nationale, et qui multiplie les conseils pratiques à l'enseignant sur la pose de la voix, sur l'hygiène et la santé de celle-ci, allant jusqu'à lui recommander de « se moucher systématiquement le matin », de « ne pas prendre de sirop en cas de rhume » ou encore de « se méfier de l'air conditionné<sup>3</sup> ». Il n'en reste pas moins que, dans leur

---

1 George Steiner, *Maîtres et disciples*, traduit de l'anglais par Pierre-Emmanuel Dauzat, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 2003, p. 22. Steiner souligne.

2 Yvon Rivard, *Aimer, enseigner*, Montréal, Boréal, coll. « Liberté grande », 2012, 202 p. (notamment p. 99).

3 Ministère de l'Éducation nationale, de l'Enseignement supérieur et de la Recherche, « La voix de l'enseignant », Portail national des professionnels de l'éducation, en ligne : <http://kerstinteixido.typepad.fr/voix-enseignant.pdf>, p. 2 (page consultée le 5 mars 2015).

minutie comique, de telles consignes (incluant des exercices pratiques de pose de la voix) pointent vers le rôle essentiel de l'instrument vocal dans l'enseignement, même si on demeure encore loin ici de l'hygiène souvent obsessionnelle à laquelle les professionnels de l'art vocal soumettent leur précieux organe, sans lequel l'exercice du chant leur deviendrait impossible.

La discipline de la voix a toujours fait partie de l'éducation, autant celle du disciple ou de l'élève que celle du maître, englobées par une même exigence. La diction, la pose de la voix, sa clarté et sa fluidité ne sont pas seulement des techniques, elles sont l'indice même d'un certain ordre culturel, d'une mesure de la langue qui est mesure du sens et du savoir. Ce n'est pas par hasard qu'au moment de l'émergence de la culture humaniste, Rabelais accorde tant d'importance au registre vocal dans le récit de l'éducation de son Gargantua, et cela aussi bien dans la phase négative de celle-ci, proprement désastreuse, qu'à partir du moment où le nouveau maître Ponocrates prend l'enfant sous sa gouverne et entreprend une rectification majeure qui fera du petit géant un être bien formé. Le fils de Grandgousier, rappelons-le, se voit d'abord confié à des maîtres de la vieille école, dont l'enseignement pesamment livresque se révèle stérile. Un trait commun à ces deux maîtres, Thubal Holoferne et Jobelin Bridé, est qu'ils sont décrits comme de « vieux tousseux<sup>4</sup> », une caractéristique disqualifiant d'emblée leur pédagogie, comme d'ailleurs elle rend risible le discours de leur confrère sorbonnard Janotus de Bragmardo, venu demander à Gargantua de rendre aux Parisiens les cloches de Notre-Dame qu'il a dérobées afin de les attacher au cou de sa jument. Admirable écrivain de la voix, de la parole vive, Rabelais prend un malin plaisir à mettre en scène ce discours scandé par la toux et les raclements de gorge (« hen, hen, ehen, hasch<sup>5</sup> »), riche en coq-à-l'âne, en incohérences et en dérapages linguistiques, prononcé par un maître éminent de la Faculté.

De manière analogue, l'échec lamentable de la première éducation de Gargantua trouve son illustration la plus éloquente dans la déliquescence de sa cavité buccale, réduite aux basses fonctions corporelles de l'évacuation : « Puis fiantoyt, pissoyt, rendoyt sa gorge, rottoit, pettoyt, baisloyt, crachoît, toussoyt, sangloutoyt, esternuoyt et se morvoyt en archidiacre<sup>6</sup> ». C'est tout l'appareil phonatoire qui semble ici défait. À l'inverse, encore sous la tutelle de maître Bridé, Gargantua accompagné de son père est sorti consterné d'un souper au cours duquel ils ont fait la rencontre d'un jeune homme instruit à meilleure école, le page Eudémon, qui leur a tenu un long discours « proféré avecque gestes tant propres, pronunciation tant distincte, voix tant éloquente et language tant aorné et bien latin que mieulx ressembloyt un Gracchus, un Ciceron ou un Emilius du temps passé qu'un jouvenceau de ce siècle ». Ce à quoi un Gargantua complètement déconfit n'a pu répondre qu'en pleurant « comme une vache<sup>7</sup> ». On ne s'étonne pas que le nouveau maître Ponocrates, successeur des « vieux tousseux », prévoie dans son programme d'éducation que l'on fasse au jeune

---

4 François Rabelais, *Gargantua*, Paris, Le livre de poche, coll. « Les classiques de poche », 1972, p. 115.

5 *Ibid.*, p. 131.

6 *Ibid.*, p. 141.

7 *Ibid.*, p. 117.

géant, dès son réveil quotidien, la lecture à haute voix de quelques pages des Saintes Écritures, « haultement et clerement, avec pronunciation competente à la matiere<sup>8</sup> ».

## L'ÉDUCATION DE LA BOUCHE

La prépondérance de la voix, et de la lecture à haute voix, est frappante dans l'éducation humaniste telle que la concevait Rabelais, au point où l'auteur de *Gargantua* mentionne à peine dans une phrase, comme si c'était un détail négligeable, le fait que l'enfant est initié à la lecture et à l'écriture, d'ailleurs réduite au seul exercice de bien former les lettres. Cette modernité pédagogique se fonde paradoxalement sur la fidélité à une tradition de la lecture vocale qui était la règle dans l'Antiquité. « Pour Augustin, comme pour Cicéron, la lecture était un talent oral<sup>9</sup> », note Alberto Manguel dans un chapitre d'*Une histoire de la lecture* consacré à la lente émergence de la pratique de lire en silence, tout à fait étrangère à Augustin. Manguel rappelle l'étonnement éprouvé par l'auteur des *Confessions* lorsque, venu rendre visite à l'évêque Ambroise à Milan, il constata que celui-ci pouvait lire uniquement avec ses yeux, sans que sa voix ne fasse entendre aucun son ni que sa langue ni ses lèvres ne bougent. Tout indique cependant qu'une certaine pratique de la lecture silencieuse se soit installée progressivement tout au long du Moyen Âge avant qu'elle connaisse son plein épanouissement à l'époque de Rabelais, grâce notamment à la valorisation par le protestantisme de la liberté individuelle de lire et d'interpréter, puis au développement de la vie privée et d'un rapport plus intime à la culture tout au long de l'ère moderne. Le monde qui nous est décrit et raconté dans *Gargantua* était tout autre : c'était plutôt celui de la place publique, de l'expression orale et des vicissitudes de l'élocution humaine, capable autant de la plus haute éloquence que de formules creuses et autres cafouillages rhétoriques. La voix peut convaincre, enseigner, enjôler, mais peut tout autant discréditer le locuteur et le rendre ridicule.

La discipline de la voix, la domestication d'un appareil phonatoire au départ sauvage, balbutiant, informe, a toujours été une exigence fondamentale de l'éducation dont la civilisation de l'écrit n'a évidemment pas annulé la pertinence. Il est clair à cet égard que l'un des usages importants de la poésie dans l'éducation classique, par la mémorisation et la récitation, était d'ordre rhétorique et visait à améliorer la diction, la justesse du phrasé, la qualité générale de l'expression orale, autant qu'à initier les élèves aux grands auteurs et à une tradition culturelle. C'était le cas dans les collèges québécois, où la mémorisation de la poésie était courante, en même temps que les parents friands de culture et de distinction envoyaient volontiers leurs enfants suivre des cours de diction qui comportaient forcément des exercices de récitation. Toutefois, cette vision normative et disciplinaire de la récitation à haute voix paraît bien insuffisante aujourd'hui, pour toutes sortes de raisons qui touchent sans doute le rapport à l'autorité et à la tradition, mais qui tiennent aussi au foisonnement

<sup>8</sup> *Ibid.*, p. 153.

<sup>9</sup> Alberto Manguel, *Une histoire de la lecture*, traduit de l'anglais par Christine Le Boeuf, Arles/Montréal, Actes Sud/Leméac, 1998, p. 66.

incroyable des voix dans le monde contemporain, que celles-ci soient écoutées en direct ou dans leur forme archivée. On peut penser que, si la poésie contemporaine réaffirme avec force sa vocalité surtout depuis une vingtaine d'années, ce n'est pas seulement *contre*, mais à *même* l'incessant concert des voix contemporaines au sein duquel chacun veut se faire entendre et qui pose en même temps le grand défi d'échapper à la pure cacophonie. Cela ne veut pas dire que la poésie, revenue d'une conception trop exclusivement textualiste, ayant renoué avec sa dimension de « performance » suspendue ou même niée, comme le rappelait Paul Zumthor, par l'hégémonie de l'écriture<sup>10</sup>, ne peut plus être envisagée sous un angle éthique. Dans un ouvrage collectif consacré à l'enseignement de la poésie, Réjean Beaudoin écrivait que « la leçon du poème [...] ne hurle pas son chant à plein volume [...]. On y apprend à devenir maître de soi et à se montrer docile à sa propre règle, sous la dictée du vers<sup>11</sup>. » Cette valeur éthique accordée à la voix du poème dans l'enseignement de la poésie vient d'une longue tradition et elle acquiert certes une nouvelle pertinence dans une civilisation où le cri et le bruit, à plein régime, sont trop souvent la règle.

Cette dimension de la maîtrise n'exclut toutefois pas que, pour un grand nombre de jeunes, l'apprentissage de la poésie est tout autant la découverte d'une liberté insoupçonnée de la langue. Il faut se replacer du point de vue, par exemple, d'élèves de troisième secondaire qui n'ont souvent jamais entendu parler de l'existence du vers libre et qui, choqués, amusés ou exaltés, apprennent que la poésie peut s'ouvrir à une parole drôlement déjantée, loin de toute forme régulière et de tout discours savant, réticente même aux règles de la bienséance. Immense étonnement de constater qu'un poète « sérieux » comme Alexis Lefrançois, présent dans la plupart des anthologies, puisse oser écrire (ou dire) :

Rencontré le lilas, rencontré la nana  
salut lilas, salut nana  
mangé le lilas, mangé la nana  
rencontré l'hirondelle l'odeur de l'herbe  
le rhube des foin le vert du pré  
gloups! mangé

et qu'il puisse même avouer plus loin avoir « mangé/l'envie [...] de montrer mon derrière/mangé l'mouchoir/où je m'avions mouché<sup>12</sup> ». Ainsi donc, on aurait *le droit*

10 Paul Zumthor écrivait : « L'écriture, au cours de la lutte qu'elle engagea, voici quelques siècles, pour s'assurer l'hégémonie dans la transmission du savoir et l'expression du pouvoir, se donna comme but avoué la suspension ou la négation de tout élément performantiel dans la communication. » *Performance, réception, lecture*, Longueuil, Le Préambule, coll. « L'univers des discours », 1990, p. 76.

11 Réjean Beaudoin, « Le chant du poème ne hurle pas à plein volume », Vincent Charles Lambert (dir.), *Leçons du poème*, Québec, Nota bene, coll. « Cahiers du Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau », 2008, p. 50.

12 Alexis Lefrançois, « rencontré le lilas... », *La belle été* suivi de *La tête*, Montréal, Éditions du Noroît, 1977, p. 20. Les réactions que je décris ici sont celles d'élèves de secondaire 3 d'un collège privé de la Montérégie à qui je me suis adressé au cours de l'hiver 2013-2014. Ce poème fait aussi partie de l'anthologie en ligne que j'ai préparée pour le site Internet *Les voix de la poésie* (<http://www.lesvoixdelapoésie.com/> [page consultée le 17 février 2015]) proposé aux élèves de niveaux secondaire et collégial en vue d'un concours de récitation de poèmes dont je parle plus loin dans le présent article.

d'écrire de cette manière? Dans un texte consacré à l'enseignement de la création littéraire (poétique) au niveau universitaire, Louise Dupré a bien montré que ce genre d'interdit se dresse souvent sur le chemin de l'écriture elle-même: «Est-ce que j'ai le droit de travailler ainsi<sup>13</sup>?» Le défi pédagogique principal consiste sans doute à montrer, à partir de l'exemple que je viens de citer, la légitimité et la fécondité d'une multiplicité de registres langagiers dans la poésie et à montrer que cette liberté de ton obéit à une autre discipline de la parole, à d'autres formes rythmiques et sonores qui lui donnent son expressivité et sa signifiante propres. Cette diversité apparaît encore davantage si l'on met un tel poème en regard d'un autre qui parle dans un registre tout à fait différent, comme «L'ange gardien» d'Anne Hébert, pourtant écrit lui aussi en vers libres:

L'ange gardien qui marche obstinément derrière toi  
D'un soleil à l'autre  
Ne projette aucune ombre sur la route  
Pareil au vent qui passe<sup>14</sup>.

Deux régimes de *voix*, deux régimes de *sens*: ce qui laisse bien sûr entière la question du contenu précis de ces termes. De quelle voix parle-t-on? Et quel est son lien avec le *sens*?

## VOIX INCARNÉE, VOIX SIGNIFIANTE

On sait combien la métaphore de la voix est usuelle lorsque l'on parle des écrivains et plus encore des poètes. L'actualité de la voix et des performances vocales dans la culture contemporaine tend plutôt à en concrétiser l'acception. Quand le poète André Velter présente une anthologie intitulée *Poésie d'aujourd'hui à voix haute*, il n'y a aucune ambiguïté quant au caractère incarné de cette «voix», d'autant plus qu'elle se trouve revendiquée comme une «reconquête», un «retour de la vie», dans une charge à fond de train contre «le règne exterminateur de l'innommable», contre le confinement néfaste de la poésie au texte écrit, ce qui a eu pour conséquence, observe Velter, d'avoir «perdu la voix, du moins remis le souffle, assourdi ses éclats, détimbré ses mélodies, brimé ses modulations<sup>15</sup>». De même, mais sur un ton beaucoup plus serein, Robert Pinsky commence un petit livre consacré aux sons et à la prosodie dans la poésie de langue anglaise en rappelant que: «*The theory of this book is that poetry is a vocal, which is to say a bodily art. The medium of poetry is a human body: the column of air inside the chest, shaped into signifying sounds in the larynx and the mouth*<sup>16</sup>.» L'analogie avec la danse soutient cette conception corporelle et

13 Louise Dupré, «L'atelier de poésie», Vincent Charles Lambert (dir.), *Leçons du poème*, p. 25.

14 Anne Hébert, «L'ange gardien», *Œuvre poétique, 1950-1990*, Paris/Montréal, Éditions du Seuil/Boréal, coll. «Boréal compact», 1992, p. 136. Ce poème se trouve également sur le site des *Voix de la poésie*.

15 André Velter, «Vers une nouvelle oralité», Orphée Studio, *Poésie d'aujourd'hui à voix haute*, choix et présentation d'André Velter, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1999, p. 7.

16 «La théorie du présent guide est que la poésie est un art vocal, ce qui veut dire physique. Le véhicule de la poésie est le corps humain: la colonne d'air dans la poitrine, modelée en sons signifiants par le larynx et la

vocale du poème, à cette différence près, capitale : alors que c'est le corps de l'artiste, explique Pinsky, qui est dans la danse l'unique véhicule de l'expression artistique, c'est plutôt le corps de l'auditeur qui est le vrai support de l'expression poétique. C'est mon écoute, mon souffle, mon corps qui donnent voix au poème.

L'intérêt d'une telle perspective ne va pas sans danger : l'insistance sur la voix incarnée risque d'oblitérer que si la danse fait s'exprimer le corps lui-même, la poésie fait parler un langage à travers le corps. À trop faire de la voix un lieu de plénitude, d'énergie, de pure jubilation, on maintient un fâcheux dualisme voix-écriture justement dénoncé par Henri Meschonnic, pour qui le véritable enjeu est plutôt de penser ce qui signifie dans la voix elle-même : « Si le sens est dans les mots, la signification dans le rythme et la prosodie, la signification peut être dans la voix. Par la voix, la signification précède le sens, et le porte. Les mots sont dans la voix<sup>17</sup>. » Je tire de cette remarque une conséquence importante : il y a entre l'enseignement de la poésie et la pratique de la voix, notamment sous forme de lecture à voix haute et de récitation de poèmes, un accord possible, très fécond, qui se refuse précisément à dissocier complètement la voix et le sens, la performance orale et le texte écrit, l'expression et la compréhension.

La dimension vocale de l'enseignement acquiert une signification particulière lorsque l'on parle d'enseignement de la littérature et spécialement de la poésie. Celle-ci, on le voit bien, n'est pas un contenu comme un autre, un simple savoir qu'il s'agirait de transmettre avec la plus grande efficacité possible. Il est frappant d'observer à cet égard la convergence des propos de nombreux enseignants de poésie, parmi les plus expérimentés. Que cela s'exprime sur le mode du doute, de la perplexité, de l'anxiété, d'un sentiment des limites du savoir ou même d'un pur non-savoir, c'est toujours une certaine défaillance du maître qui se manifeste, comme le résume très bien François Paré :

Devant le poème, dont la totalité du sens lui échappe inévitablement, le pédagogue se retrouve, en effet, en position de fragilité, comme si ce langage à la fois proche et lointain renversait les habiles stratégies de la persuasion et du pouvoir qu'il avait pu mettre en place dans l'espace de la salle de classe<sup>18</sup>.

Certains poussent ce constat de fragilité jusqu'à une conclusion radicale : la poésie ne s'enseigne pas. Dans la plupart des cas toutefois, la conséquence que l'on en tire est plus nuancée et elle passe fréquemment par un recours à la voix. Réjean Beaudoin affirme ainsi : « La poésie, je l'enseigne le moins possible. [...] Ce que je tâche de montrer, c'est une soumission complète à la leçon du texte, car c'est sa voix qu'il importe de faire entendre, pas la mienne<sup>19</sup>. » Pierre Ouellet, au cœur même de ce paradoxe pédagogique, soutient pour sa part : « [L]a poésie ne s'enseigne pas, c'est elle

---

bouche. » Robert Pinsky, *The Sounds of Poetry. A Brief Guide*, New York, Farrar, Straus and Giroux, 1998, p. 8. Je traduis.

17 Henri Meschonnic, « L'oralité poétique de la voix », Nicole Revel et Diana Rey-Hulman (dir.), *Pour une anthropologie des voix*, Paris, L'Harmattan, coll. « Connaissance des hommes », 1993, p. 91.

18 François Paré, « Didactique de l'étrangeté », Vincent Charles Lambert (dir.), *Leçons du poème*, p. 57.

19 Réjean Beaudoin, « Le chant du poème ne hurle pas à plein volume », p. 49.

qui nous enseigne<sup>20</sup>»; mais c'est pour montrer ensuite que, enseignée malgré tout, la poésie a lieu dans la discordance et qu'elle suppose de ce fait une «compréhension *par oreille*», là où «le désaccord devient un accordement *autre* dans une langue qu'on entend sonner comme un millier de langues qui s'affrontent, un chœur de voix désaccordées<sup>21</sup>». Bref, devant l'incertitude incontournable du sens, la défaillance du savoir, c'est la voix, au singulier ou au pluriel, qui vient prendre le relais et sauver pour ainsi dire le maître d'un échec pressenti.

Il ne s'agit pas, toutefois, d'une pure stratégie compensatoire, dans laquelle la vocalité viendrait remédier à une faillite de la compréhension. Une telle interprétation reviendrait à soutenir que, faute de pouvoir interpréter un poème, il ne reste qu'à le dire et le redire, sans plus. Ce n'est sûrement pas le sens des propos que je viens de citer. C'est plutôt l'événement très particulier d'une rencontre, voire d'une fusion (sans doute jamais accomplie mais du moins approchée) entre le savoir et la voix, entre la compréhension relative et la performance, qui peut faire la spécificité de l'enseignement de la poésie et relancer l'exigence de sa récitation.

Replaçons-nous dans une classe, ou dans tout autre lieu, telle une salle de bibliothèque, où peut s'enseigner la poésie, ce qui se fait habituellement à partir de livres, de textes écrits, même si le recours à des enregistrements et à des vidéos est utile et fréquent. Ce qui se passe ici ou ce qui devrait se passer (à moins que l'on ait une conception purement livresque et technique de la poésie), c'est la constitution d'un riche espace vocal qui est fait de plusieurs composantes. À la source, il y a la voix du poème lui-même, la voix d'un sujet incarné qui a fait sens à même la matière de la langue, ses mots et sa syntaxe, ses sonorités, son rythme, un sujet qui a dit et écrit avec une exubérance naïve: «salut lilas, salut nana» ou plutôt, sur le mode d'un constat apparemment neutre: «[l']ange gardien qui marche obstinément derrière toi». Ces discours qui sont advenus à un autre moment de la temporalité et qui perdurent, sous leur forme écrite, dans les pages d'un livre, ils ne seraient plus que lettre morte si un lecteur, à distance dans l'espace et dans le temps, ne venait leur redonner voix, non sans altérer cette voix, en la transposant dans son registre et son accent propres. Ce relais vocal dans une altérité créatrice est un élément essentiel de la transmission de la poésie.

On imagine mal un professeur de poésie qui ne ferait pas une place significative à cette voix, qui est à la fois la sienne et celle du poème (et, à travers lui, du poète). Denise Desautels, toujours dans *Leçons du poème*, raconte ainsi son souvenir de l'enseignement de la poésie: «Je lisais, lisais beaucoup et relisais beaucoup dans la salle de classe<sup>22</sup>.» Dans le même ouvrage, j'insistais moi-même sur l'importance de la lecture à haute voix des poèmes en classe, y compris les poèmes plus longs, par exemple «Arbres<sup>23</sup>» de Paul-Marie Lapointe ou «Sémaphore<sup>24</sup>» de Gilles Hénault,

20 Pierre Ouellet, «Leçons de poésie», Vincent Charles Lambert (dir.), *Leçons du poème*, p. 71.

21 *Ibid.*, p. 75. Ouellet souligne.

22 Denise Desautels, «Une utopie essentielle», Vincent Charles Lambert (dir.), *Leçons du poème*, p. 128.

23 Paul-Marie Lapointe, «Arbres», *Pour les âmes*, précédé de *Choix de poèmes/Arbres*, Montréal, TYPO, 1993 [1960, 1971], p. 19-27.

24 Gilles Hénault, «Sémaphore», *Signaux pour les voyants. Poèmes 1941-1962*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Typo», 1984 [1972], p. 125.

parfois en intégrant des personnes du groupe, selon une lecture polyphonique improvisée, chacun lisant une strophe à tour de rôle, ce qui est risqué mais peut donner des résultats étonnants.

L'espace vocal s'amplifie encore par la voix du commentaire. Opposer trop radicalement la voix du poème et celle du commentaire ne peut être que stérile. D'abord parce qu'il est difficile d'imaginer un commentaire qui n'intègre pas de nombreuses citations, plus ou moins fragmentaires, du poème lu, de sorte qu'un entrelacement des deux registres, celui du poème et celui du commentaire, s'établit tout au long du parcours. Plus largement, il y a une voix du commentaire, qui vient de la personne concrète qui le développe, nourrie d'expérience et de passion (ce qu'on souhaite toujours), mais pour qui donner sens et donner voix tendent à devenir deux actions inextricables. Devant l'ouverture de « Sémaphore » de Gilles Hénault, par exemple :

Les signes vont au silence  
Les signes vont au sable du songe et s'y perdent  
Les signes s'insinuent au ciel renversé de la pupille  
Les signes crépitent, radiations d'une essence délétère,  
chimie de formes cinétiques, filigranes d'aurores boréales<sup>25</sup>,

comment ne pas faire *entendre* la très forte allitération initiale, où « entendre » veut dire à la fois écouter et comprendre ? Comment ne pas donner à sentir que, dans l'extinction apparente et comme *a priori* de la capacité de signifier, ce « s » bien sonore et insistant est aussi une relance de la voix et, du même coup, la naissance d'une autre aptitude à signifier, à travers le « songe », la répétition devenant création, la perte rendant possible un réenchancement. Tout le poème qui suivra, en douze laisses incantatoires, développera cette contradiction apparente entre un langage rendu impossible par le froid de l'hiver, cet univers de « paroles gelées » où l'on recroise en passant le Rabelais du *Quart Livre*, et l'émergence d'autres modalités du signe, renvoyant au primitif, au sacré, à l'écriture idéogrammatique, à la magie.

Seules les voix conjuguées du poème et du commentaire peuvent donner leur pleine amplitude à cette transmutation des signes. Et il est vrai qu'au bout du compte, le poème tel qu'en lui-même a le dernier mot, et je dois dire que j'ai toujours aimé (mais parfois le temps manquait) faire la relecture à haute voix d'un poème *après* l'avoir commenté, manière de lui redonner sa place et d'affirmer que le commentaire, si nécessaire soit-il, n'aura été qu'un détour. George Steiner, dans *Réelles présences*, rappelait à ce propos une évidence que trop de commentateurs ont tendance à oublier : « même à [son] plus haut degré de virtuosité de recreation ou de subversion », le commentaire est toujours second, il est de l'ordre de la « dépendance<sup>26</sup> ». Si le texte littéraire, en l'occurrence le poème, est premier, on peut penser en toute logique qu'il devrait aussi avoir le dernier mot, non seulement pour rappeler concrètement les limites du commentaire, mais pour relancer la *voix du poème* dans toute

25 Ibid.

26 George Steiner, *Réelles présences. Les arts du sens*, traduit de l'anglais par Michel R. de Pauw, Paris, Gallimard, coll. « NRF essais », 1991, p. 185.

sa puissance de résonance, y compris dans ce qu'elle a d'irréductible à un contenu intelligible ou rationnel.

## L'EXPÉRIENCE DES VOIX DE LA POÉSIE

Cette primauté de la voix du poème s'impose d'autant plus dans le contexte québécois que l'émergence d'une poésie résolument moderne, au sortir de l'après-guerre jusqu'au seuil des années 1970, s'est formulée très souvent comme l'affirmation d'un *âge de la parole*, pour reprendre le titre de Roland Giguère devenu emblématique. Tout s'est passé comme si, d'une certaine manière, *écrire* ne suffisait pas et que la poésie était l'expression par excellence d'une parole plus globale et organique. Le cas de Claude Gauvreau, dont l'œuvre aura été aussi bien théâtrale que poétique, et qui allait triompher lors de la fameuse Nuit de la poésie de mars 1970, peut être vu à cet égard comme une revendication radicale de la vive voix, d'une oralité qu'il est impossible de réduire à l'écriture et à tout contenu conceptualisable. Le poème, chez Gauvreau, était inséparable d'une mise en scène, il appelait une représentation vocale et corporelle qui, lorsqu'on en était témoin, dégageait une rare puissance expressive. Dans des formes beaucoup moins extrêmes, plusieurs des grands poèmes qui ont résonné au cours des années 1960, de «La marche à l'amour» ou «Compagnon des Amériques» de Gaston Miron<sup>27</sup> à «Roses et ronces<sup>28</sup>» de Giguère, en passant par *L'afficheur hurle*<sup>29</sup> de Paul Chamberland, se fondaient au moins implicitement sur cette vocalité du poème, en tant que parole rituelle, incantatoire ou relevant du cri.

Si la Nuit de la poésie de 1970 a fait de cette «prise de parole» un événement historique et hautement symbolique, il faut observer que le film de Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse<sup>30</sup> est très souvent, pour les jeunes Québécois d'aujourd'hui, la principale (et parfois la seule) porte d'entrée leur donnant accès à la réalité concrète de la poésie, tant il est souvent projeté par les enseignants ou dans des circonstances extrascolaires. Voici que, d'un seul coup, une autre pratique de la parole et de la voix s'impose à eux, à travers les performances de Gauvreau, de Michèle Lalonde disant «Speak White», de Pierre Morency ou de Raoul Duguay — une parole étrangère à celle qu'ils entendent dans les médias, dans les films et même dans les romans, une parole qui est une forme d'insoumission et de convocation à laquelle les adolescents sont souvent sensibles.

On peut penser que, de l'écoute à la prise de parole, de la réception à la pratique, le passage s'impose aisément, et je voudrais à cet égard évoquer une expérience concrète dans laquelle je suis moi-même engagé depuis 2010 et qui constitue pour ainsi dire une application pratique des réflexions que je viens de développer, dans le contexte québécois qui est le nôtre. Il s'agit du concours *Les voix de la poésie* (*Poetry in Voice* dans sa version anglophone), qui vise à initier à la poésie les élèves

27 *L'homme rapaillé*, TYPO, 1998 [1970], p. 59-65 et p. 101-102.

28 *L'âge de la parole*, TYPO, 1991 [1965], p. 116-118

29 *L'afficheur hurle*, dans *Terre Québec* suivi de *L'afficheur hurle* et de *L'inavouable*, TYPO, 1985 [1965], p. 93-140.

30 *La Nuit de la poésie, 27 mars 1970*, Office national du film, 1970, 111 min.

du niveau secondaire et des cégeps au Québec, et des *high schools* dans le reste du Canada, par la récitation publique de poèmes. Cette initiative a vu le jour en langue anglaise à Toronto, inspirée par l'énorme succès du concours *Poetry Out Loud* lancé aux États-Unis en 2006 et qui est parvenu en quelques années à rejoindre des centaines de milliers d'élèves dans toutes les régions du pays voisin, ce qui montre assez, je pense, les immenses possibilités d'accueil de la poésie chez les jeunes, à partir du moment où l'on consent à privilégier sa vocalité et ses possibilités de mise en scène.

Né plus récemment que son jumeau américain, le concours canadien *Les voix de la poésie/Poetry in Voice* connaît un essor rapide depuis son lancement, et il se distingue par le fait qu'il propose deux filières principales, l'une en langue anglaise, l'autre en langue française, auxquelles s'ajoute une troisième, bilingue, pour les élèves qui souhaitent intégrer à leur prestation un poème de l'autre langue, un choix particulièrement fréquent chez les participants du Québec, francophones ou anglophones. Les trois filières constituent trois volets distincts de la compétition, chacun couronné par des prix.

Un élément commun aux *Voix de la poésie* et à son pendant américain est qu'il ne s'agit pas de concours de slam dans lesquels les participants auraient écrit leurs propres textes, un type de compétition qui s'est également beaucoup répandu au Québec et ailleurs depuis quelques années. Si la pratique de la création poétique s'inscrit très bien, parmi d'autres exercices possibles, dans le travail entourant la préparation en classe du concours *Les voix de la poésie*, les performances comme telles consistent à dire sur scène, devant un public, des poèmes appartenant au patrimoine littéraire mondial.

C'est dans ce cadre que j'ai réalisé une anthologie de plus de deux cents poèmes provenant de toutes les régions de la francophonie mondiale et de toutes les époques — du moins pour la France, où l'anthologie remonte jusqu'à François Villon. Le site Internet des *Voix de la poésie* permet de choisir des poèmes par noms de poètes, par thèmes ou encore selon un défilement au hasard : les poèmes d'Anne Hébert et d'Alexis Lefrançois cités plus tôt font partie de cette anthologie, et on peut, aléatoirement, y voir s'afficher successivement des poèmes de Patrice Desbiens, de François Malherbe, d'Andrée Chedid, de Blaise Cendrars, de Max Elscamp, de Dyane Léger, de Léopold Senghor. Une anthologie analogue pour la poésie de langue anglaise est évidemment offerte aux participants.

De tels concours attestent de toute évidence un *retour de la voix* dans les manifestations contemporaines de la poésie, y compris dans des pays comme la France, où la tradition de la lecture et de la récitation publiques a été beaucoup moins vigoureuse qu'ailleurs, ce qui explique en partie le ton enflammé d'André Velter lorsqu'il présente son anthologie *Poésie d'aujourd'hui à voix haute*, sur le mode d'une véritable insurrection contre la réduction du poème à l'écrit. Dans le cas des *Voix de la poésie*, la reprise en charge de l'oralité poétique, qui remonte à la nuit des temps, coïncide avec la découverte par les jeunes des époques et des lieux variés de la poésie écrite dans leur langue ainsi que, dans certains cas, dans une autre langue de grande tradition littéraire et poétique. Il s'agit donc d'une initiation à portée culturelle, où non seulement se trouve valorisée la richesse de la langue, la variété de ses registres et de ses particularités régionales, mais aussi un travail de la mémoire, à la

fois comme rapport vivant au passé et comme pratique spécifique de la mémorisation, trop souvent discréditée et abandonnée dans la pédagogie contemporaine.

Apprendre par cœur des poèmes ? Il est trop facile de renvoyer un tel exercice à l'époque révolue des collèges classiques. Dans une causerie présentée aux finalistes du concours en 2013, Margaret Atwood affirmait que réciter un poème par cœur est la meilleure façon de le connaître. « Connaître » (*to know*) et non pas « comprendre » (*to understand*) : la nuance est importante dans la mesure où elle maintient cette part d'indétermination de sens qui impose une limite à la compréhension intégrale de tout poème. Mais « connaître un poème », c'est aussi une approche de sa compréhension, par l'observation et l'assimilation de sa forme, de sa syntaxe, de son rythme, de son régime propre de signification ; bref, il y a une *connaissance par la voix*, qui se nourrit aussi du commentaire et qui n'exclut nullement les savoirs connexes (sur le poète lui-même, son époque, sa culture, sur les divers mouvements littéraires, sur l'évolution des formes poétiques, etc.) qui peuvent tous soutenir une performance intelligente et informée. La récitation comme telle passe ainsi par un processus pédagogique qui me semble un des aspects les plus intéressants de ce concours. La description, l'analyse, le commentaire y ont leur place, et tout un matériel pédagogique se trouve offert aux enseignants et aux élèves afin de fournir des outils leur donnant accès à la compréhension de la poésie.

On ne saurait ignorer pour autant l'éducation de la voix inhérente à un tel apprentissage de la poésie. Le petit Gargantua ne savait au mieux que balbutier : l'échec de son élocution manifestait l'échec même d'une éducation incapable de lui mettre en bouche un certain savoir articulé. L'accès du sujet humain à sa pleine liberté passe, suggère Rabelais, par l'accès à sa propre voix. Là, dans la maîtrise de la profération du langage, passe aussi la constitution de l'identité, de l'autonomie et de la confiance en soi. Or, le concours des *Voix de la poésie* s'adresse à des adolescents, chez qui la difficulté d'accéder à l'autonomie et à la responsabilité coïncide très souvent avec un désir d'expression entravé, avec un mal de dire et de se dire. Lire à haute voix ou réciter des poèmes est à cet égard d'autant plus formateur que cette pratique est une projection, une sortie de soi et un accès à la parole comme partage et comme participation sociale. Il ne s'agit pas de tomber ici dans le psychologisme et de transformer l'enseignement de la poésie et sa récitation en processus thérapeutique à l'usage des adolescents timides ou perturbés. Par-delà de tels effets secondaires non négligeables, l'horizon est ici poétique, culturel, humaniste. Il ne saurait se maintenir sans une foi en la valeur du poème, en la certitude que, dans le concert des voix contemporaines, dans la surabondance de sons et de discours qui nous assaille, il subsiste des espaces possibles pour une forme et une justesse de la voix, une voix qui ne cherche ni à informer ni à convaincre, ni à contredire ni à agresser, une voix qui ne sait que dire ce qu'elle a à dire et qui, traversant et animant le corps, porte le sens un peu plus loin.



# ESTHÉTIQUE DU SLAM ET DE LA POÉSIE ORALE DANS LA RÉGION FRONTALIÈRE DE GATINEAU-OTTAWA

+ + +

FRANÇOIS PARÉ  
Université de Waterloo

Née en 1975 dans les milieux portoricains de New York et popularisée quelque dix années plus tard sous sa forme compétitive actuelle par le poète Marc Smith, la pratique poétique du slam (*poetry slam*) s'est répandue très rapidement à travers le monde<sup>1</sup>. Dès la fin des années 1990, nous étions déjà bien loin des premiers concours de poésie orale à Chicago, alors qu'on comptait plusieurs centaines de poètes *performeurs* qui, dans des langues aussi diverses que l'anglais, le français, l'allemand, le mandarin et l'arabe, interprétaient devant public leurs propres textes rédigés à grands traits à l'avance ou simplement improvisés. Inspirés par ces premiers tournois de poésie orale aux États-Unis, dont la rencontre cruciale du National Poetry Slam à San Francisco en 1990, les slameurs continuent de s'affronter aujourd'hui par équipes, à la manière des ligues d'improvisation, et dans des compétitions individuelles sur une multitude de scènes théâtrales et musicales. Ayant pénétré progressivement le circuit des festivals et les milieux de l'éducation et de la culture, le slam a grandement renouvelé l'intérêt pour la poésie orale, la lecture publique et le chant poétique.

Dans les contextes québécois et canadien-français, auxquels notre article renverra plus précisément, nous serons à même de constater que l'esthétique du slam continue de s'inspirer, par ses partis pris formels et sa prise en charge de la sphère publique, d'une riche tradition de la récitation poétique communautaire remontant au <sup>xix</sup><sup>e</sup> siècle pour ce qui est de la chanson surtout, et au tournant des années 1970 en ce qui concerne la poésie orale. Bien que les slameurs québécois cherchent aujourd'hui à se distinguer de leurs prédécesseurs des Nuits de la poésie (1970),

---

1 L'étude la plus récente sur les débuts de la poésie slam à New York est celle de Tomás Uraoyán Noel, *In Visible Movement. Nuyorican Poetry from the Sixties to Slam*, Iowa City, University of Iowa Press, 2014, 230 p. L'essai d'Alexander Willrich offre aussi un excellent survol de l'histoire du slam depuis ses origines américaines jusqu'à sa diffusion très rapide dans les pays européens et le Maghreb; voir *Poetry Slam für Deutschland. Die Sprache. Die Slam-Kultur. Die mediale Präsentation. Die Chancen für den Unterricht*, Paderborn, Lektora, 2010, 224 p. On consultera également la thèse très récente de Camille Vorger: *Le slam ou l'écriture partagée: de l'atelier à la toile en passant par les manuels scolaires*, thèse de doctorat, Université Stendhal, Grenoble 3, 2013, 659 f., de même que le premier chapitre de l'ouvrage de Susan B. A. Somers-Willett, «Introduction: Slam and the Search for Poetry's Great Audience», dans *Slam Poetry. Race, Identity, and the Performance of Popular Verse in America*, Ann Arbor, University of Michigan Press, 2009, p. 1-15.

il est évident, comme le montre Jean-François Caron, que les pratiques de l'oralité auxquelles ils font appel appartiennent plus largement à certaines constantes de la prise de parole au Québec<sup>2</sup>. Chantal de Grandpré ajoute d'ailleurs que l'étude de l'oralité en littérature ne peut reposer sur les mêmes paramètres historiques en France et au Québec : « si la poésie contemporaine française s'est beaucoup désoralisée, au Québec, l'oralité est toujours demeurée une valeur vive, constituant, entre autres, sa tradition poétique<sup>3</sup> ». C'est cette « valeur vive » de la voix qui nous semble continuer de marquer les pratiques de l'oralité dans la poésie québécoise. Dans les pages qui suivent, nous présenterons d'abord une vue d'ensemble du mouvement slam au Québec et au Canada depuis le tournant des années 2000, pour ensuite porter notre attention sur certaines voix emblématiques de la poésie slam dans la région frontalière de Gatineau-Ottawa (Québec-Ontario français), région qui nous semble bien représenter le dynamisme des pratiques orales dans les cultures francophones du Canada à l'heure actuelle.

## UN NOUVEL UNIVERS SYMBOLIQUE ?

Alors que plusieurs poètes slameurs optent assez rapidement pour la publication de leurs œuvres sur Internet ou en format livre, force est de constater que la poésie orale contemporaine constitue en soi une part considérable de la production littéraire, surtout en région et dans les sociétés minoritaires. N'étant pas soumise aux procédures d'évaluation et de production qui ralentissent l'échéancier de publication des œuvres et détachent le poète de son public, la performance slam suppose une incarnation immédiate de la parole et une liberté d'expression quasi totale dont ne peuvent généralement bénéficier les artistes du livre et de la chanson. En outre, la poésie orale actuelle permet de refléter plus facilement certains phénomènes identitaires, comme la diglossie, les parlers vernaculaires et l'hybridité linguistique. Dans une brève étude qu'elle publiait en 2009, Corinne Tyszler soulignait que la poésie slam peut entraîner une refonte de l'univers symbolique de la langue : « Les rappeurs et les slameurs infligent ainsi des torsions, des brisures à la langue française, qui nous obligent du même coup à ne pas oublier que la langue appartient à tous ceux qui la parlent<sup>4</sup>. » Nous verrons que chez certains slameurs, issus de communautés minoritaires ou diasporiques, la performance scénique vise précisément à reproduire la langue parlée au quotidien avec tous ses effets de mixité et d'hyperbole. S'il est vrai que, par son recours à des textes rédigés au préalable, le poète slameur reste largement tributaire des structures de l'écriture versifiée et de la poésie chantée, il n'en est pas moins vrai de dire que le slam dépasse largement l'expérience de la lecture publique. Il convient donc de reprendre la distinction très utile entre l'oralité et le *parlé* proposée par Chantal de Grandpré dans son article s'intitulant « La poésie

---

2 Jean-François Caron, « Du conte au slam, les mots qu'on se dit », *Lettres québécoises*, n° 138, été 2010, p. 16-17.

3 Chantal de Grandpré, « La poésie comme parole », *Voix et Images*, vol. XI, n° 2, hiver 1986, p. 228.

4 Corinne Tyszler, « Entre rap et slam : un souffle nouveau dans la langue ? », *Journal français de psychiatrie*, vol. III, n° 34, 2009, p. 18.

comme parole», où elle dénonce certaines conceptions contemporaines de la poésie orale : « de la même façon qu'on continue de l'opposer à l'écrit, comme si l'oral précédait l'écrit, on continue de confondre l'oralité avec le parlé au lieu de voir que l'oralité est un rapport au parlé<sup>5</sup> ». En effet, le slam, non plus que la poésie orale des années 1970, ne peut être une simple transcription du français parlé. Il se présente plutôt comme une « écriture du parlé<sup>6</sup> », une *parole*, répondant à des exigences esthétiques et institutionnelles précises. La poésie slam est donc une construction culturelle de l'oralité (elle n'est pas un « parlé ») et, bien qu'elle vise la spontanéité sur scène, son déploiement en tant que parole agissante reste malgré tout de l'ordre du spectacle.

La métaphore de l'affrontement sportif sert depuis l'origine à structurer le spectacle de poésie slam et à inscrire l'interprétation orale des textes poétiques dans une logique du tournoi et de l'émulation qui était absente des récitals de poésie plus conventionnels<sup>7</sup>. Comme le notent la plupart des sites Internet où s'affichent les différentes équipes de slam, l'appropriation du vocabulaire sportif à des fins artistiques a constitué en soi une forme de subversion et de résistance aux discours dominants dans la société médiatique nord-américaine. L'historique que propose sur son site le collectif français Slam Tribu, par exemple, rappelle le caractère fondamentalement compétitif du spectacle de poésie orale et ses liens, comme pour le sport, avec les milieux urbains : « Joute orale poétique, véritable espace de liberté d'expression, la scène slam rassemble [...] la crème sportive d'une poésie nouvelle. Les feuilles et les stylos ont remplacé les haltères, les micros ont remplacé les protège-dents et les protège-tibias<sup>8</sup>... » À chaque ville, donc, son équipe de slameurs et ses arènes où la poésie se donnera en spectacle par la voix même de ses poètes. Cette structure compétitive des pratiques du slam impose en revanche la formation de réseaux nationaux et transnationaux aujourd'hui bien établis qui permettent la coordination entre les équipes.

Au Canada, le slam fait irruption dans les bars et cabarets urbains dès le milieu des années 1990, alors que se forme d'abord la Vancouver Poetry House (en 1996) et que s'impose assez rapidement le Canadian Festival of Spoken Word à Ottawa, événement multilingue annuel très axé sur les collectivités minoritaires, et notamment sur la poésie autochtone. Au Québec, la création d'une équipe montréalaise de slam (Slamonttréal) en 2006 et de regroupements semblables à Québec (SlamCap), Trois-Rivières (Slam Mauricie, hôte du Grand Slam de 2012), Rimouski (Slam Rimouski) et Gatineau (SlamOutaouais) marque l'arrivée d'une importante génération de slameurs rassemblée autour des figures médiatiques de José Acquelin, Éliz Robert, Queen Ka, Guy Perreault et Mykalle Bielinski, entre autres. Dès 2006, le Festival du texte court

---

5 Chantal de Grandpré, « La poésie comme parole », p. 229.

6 *Ibid.*

7 Dans un article du magazine *Spirale*, Leroy K. May souligne également — et avec ironie — la métaphore sportive qui entoure le récit de slam : « Un *slam*, c'est une balle catapultée par-dessus la clôture du champ centre lorsque les buts sont remplis. C'est un grand chelem, comme les quatre grands tournois de tennis. C'est aussi l'une des origines du mot *slam*, selon son inventeur, Marc Smith. Il est donc difficile de nier l'aspect sportif associé au *slam*. » Voir « Slame ta gueule, critique d'une forme aux limites du racolage », *Spirale*, n° 224, février 2009, p. 26.

8 Slam Tribu, en ligne : <http://www.slamtribu.fr/article-qu-est-ce-que-le-slam-79754566.html> (page consultée le 30 janvier 2015).

de Sherbrooke rassemble poètes oraux et chansonniers de tous âges autour de scènes temporaires et de lieux publics dans une série de spectacles fortement marqués par l'intermédialité et l'action communautaire. C'est en 2012 qu'est ensuite fondée dans cette même ville la Maison des arts de la parole, dont le mandat d'abord réservé au conte traditionnel s'est élargi pour inclure aujourd'hui l'ensemble des pratiques de la « parole partagée ».

Dans la région de la capitale canadienne, les slameurs anglophones ou bilingues se présentent sous la bannière du Capital Slam Collective, tandis que certains poètes franco-ontariens préfèrent plutôt se joindre à leurs collègues de Gatineau et de la région québécoise de l'Outaouais. C'est d'ailleurs par le biais d'une découverte de ces poètes frontaliers de Gatineau et d'Ottawa que nous tenterons de mieux saisir dans les pages qui suivent l'esthétique de la poésie slam et son recours à des conceptions exacerbées de l'espace urbain et des lieux frontaliers. Si le slam n'a cessé d'évoluer au cours des dernières années vers des formes plus établies et plus modérées du spectacle festivalier, il n'a jamais quitté le terrain de la contestation identitaire qui a donné naissance à ses manifestations les plus audacieuses.

## POÉSIE ORALE ET MILITANTISME

En effet, l'émergence du slam aux États-Unis, en Afrique du Sud et dans certains pays européens comme l'Allemagne ou la France permet aux groupes marginalisés d'exprimer ouvertement leurs revendications sur la place publique, alors que ce type de récitals devient rapidement un point de convergence pour tous les militantismes politiques et sociaux. Depuis ses origines dans les bars et cafés fréquentés par la minorité portoricaine aux États-Unis, le slam continue d'être fortement lié à la défense des identités culturelles, génériques et linguistiques, notamment chez les peuples autochtones et dans les communautés minoritaires ou diasporiques. Il n'est pas étonnant, par exemple, que, délaissant graduellement le livre, la poète innue Natasha Kanapé Fontaine (de son nom autochtone Ishinakuan Pakushenitanum) se soit jointe plus récemment au mouvement slam, car la présence de l'écrivaine sur la scène publique et médiatique semble répondre à l'urgence de dénoncer les inégalités sociales et la dépossession identitaire et territoriale auxquelles font face les communautés innues<sup>9</sup>. On notera également l'ampleur inégalée de certains festivals récents, notamment le Women of the World Poetry Slam, où se sont rassemblées plus d'une centaine de slameuses en mars 2014 à Austin (Texas), et, au même moment, dans une dizaine de villes du Maroc, le Festival étrange de slam et musique, réunissant une vingtaine de poètes oraux du monde francophone, parmi lesquels figurait le slameur français Fabien Marsaud (mieux connu sous le nom de scène de Grand Corps Malade).

---

9 Sous le nom de Nana K, Natasha Kanapé Fontaine participe en avril 2014, par exemple, à la Semaine internationale de solidarité avec les prisonniers politiques. Avec d'autres poètes oraux, elle enregistre aussi ses poèmes-performances sur le CD-livre *Les bruits du monde* (Laure Morali et Rodney Saint-Éloi [dir.], Montréal, Mémoire d'encrier, 2012, 189 p.).

Bien qu'il se réclame d'une rupture radicale avec les pratiques traditionnelles de diffusion de la poésie, le mouvement slam emprunte largement aux grandes esthétiques de la contestation ayant cours en Europe et en Amérique dès la fin de la Deuxième Guerre mondiale. Cependant, sur de nombreux plans, le slam appartient d'abord à la culture américaine du spectacle. Il constitue à l'échelle occidentale une exportation culturelle états-unienne au même titre que la chanson populaire, le rap et le hip-hop, auxquels il emprunte d'ailleurs certaines configurations. De nombreux slameurs se situent à la frontière de la culture populaire et de la poésie traditionnelle. Si le mouvement slam a pu trouver au sein d'autres cultures, parfois fortement minoritaires, un terreau favorable, c'est que sa diffusion s'accompagne d'un ensemble de préoccupations plus vastes et plus profondes sur la transmission des traditions orales, fracturées et même annihilées par le colonialisme, les migrations forcées et les guerres. En ce sens, la résurgence des pratiques de l'oralité et du spectacle en poésie contemporaine ressort bel et bien au champ politique. Enno Stahl note que le slam américain naît, au tournant des années 1990, du sentiment d'aliénation ressenti fortement au sein de communautés marginalisées et sans pouvoir, comme celles des Afro-Américains, des Latino-Américains, et des gais et lesbiennes<sup>10</sup>.

Aux États-Unis, le slam constitue en outre un avatar des nombreux récitals de poésie qui sont organisés régulièrement sur les campus universitaires depuis le début des années 1950. Lesley Wheeler fait remarquer, dans un chapitre de son ouvrage consacré à l'histoire des récitals de poésie orale dans ce pays, que les premiers slameurs se sont largement inspirés des poètes de la contre-culture qui fréquentaient tous le circuit universitaire pour y faire entendre leurs textes de vive voix<sup>11</sup>. Cependant, les formes plus récentes de la poésie orale américaine insistent sur la matérialité de la parole en tant que son et rythme, et sur le corps comme élément central de la performance poétique. Elles supposent aussi un lieu de sociabilité où la voix unique du récitant pourra être accueillie et rendue signifiante au-delà d'elle-même par la présence de spectateurs réunis dans le cercle provisoire de la parole partagée. C'est pourquoi en Amérique du Nord le slam reste fortement lié aux mouvements de contestation étudiante, et son effet de nouveauté ne résulte pas nécessairement de son langage expérimental, selon Wheeler, mais plutôt du conflit intergénérationnel sur lequel il s'appuie plus ou moins explicitement<sup>12</sup>.

La scène québécoise du slam ne fait pas exception. Elle puise en effet aux discours sociopolitiques qui motivent les pratiques de la poésie orale partout en Amérique du Nord. Dans sa défense enthousiaste du mouvement slam parue dans le magazine *Québec français*, Anne Peyrouse, elle-même écrivaine, souligne d'ailleurs à plusieurs reprises la nécessité de l'engagement social au sein des pratiques du slam : «les poèmes dits reflètent souvent l'urbain, ils traitent des problématiques de la ville et du "je" qui vagabonde dans cet environnement parfois inquiétant et injuste. Le slameur revêt souvent une cause sociale, parle d'injustice et de frustrations,

10 Enno Stahl, «Trash, Social Beat und Slam Poetry. Eine Begriffsverwirrung», *Text + Kritik. Zeitschrift für Literatur*, vol. X, n° 3, 2003, p. 259.

11 Lesley Wheeler, *Voicing American Poetry. Sound and Performance from the 1920s to the Present*, Ithaca/Londres, Cornell University Press, 2008, p. 16-38.

12 *Ibid.*, p. 129.

exprime la révolte ou la déception<sup>13</sup>». Délaissant le nationalisme, le slam québécois et canadien-français s'attachera plutôt à construire une subjectivité rebelle, en marge des discours politiques dominants et des préoccupations économiques mondiales.

## GATINEAU-OTTAWA : SLAM SANS FRONTIÈRES

Dans sa thèse sur l'histoire de la poésie orale au Québec, Paul Fraise retrace les premiers spectacles de slam à Montréal en 2004 et note la réticence des premiers groupes de slameurs québécois à l'idée d'adopter le modèle sportif du tournoi. Inspiré plutôt par les Nuits de la poésie et par le mouvement Spoken Word, le slam québécois gravite d'abord autour des milieux littéraires et cherche à établir, selon Fraise, une certaine continuité avec le passé, car la distinction entre écriture et oralité ne semble pas opérer de la même façon qu'en France ou aux États-Unis. Ce chercheur souligne ainsi que des poètes oraux très importants, comme Marjolaine Beauchamp et Jean-Sébastien Larouche, ne dépendent pas du tournoi de slam pour diffuser leurs textes<sup>14</sup>.

Cependant, si le mouvement slam parvient à s'établir en dehors de Montréal après 2006, c'est par la formation d'un réseau de concours régionaux et nationaux qui permet de recruter un très grand nombre de participants issus à la fois des milieux littéraires, musicaux et médiatiques. C'est ainsi que Marjolaine Beauchamp, l'une des poètes les plus intéressantes du slam québécois, découvre en 2008 un premier réseau de spectacles de poésie slam dans des lieux aussi improbables qu'un dépanneur ou un bureau de poste du centre-ville de Gatineau dans l'Outaouais québécois<sup>15</sup>. En effet, SlamOutaouais, fondé et animé par Pierre Cadieu, avait mis en œuvre en 2008 les premiers tournois de slam dans cette région de l'ouest du Québec, à l'instar d'initiatives semblables dans la région d'Ottawa, du côté ontarien de la frontière. Fondé en 2004, le Capital Poetry Collective avait été à l'origine de tournois de poésie orale dans l'esprit du mouvement anglophone Spoken Word. De part et d'autre de la rivière des Outaouais, les scènes artistiques et littéraires fonctionnent souvent en vase clos. Toutefois, l'importante communauté franco-ontarienne d'Ottawa sert parfois de trait d'union et de lieu d'échanges entre les institutions anglophones et francophones dans les deux provinces. En dépit de la frontière géopolitique qui tend à dédoubler les infrastructures culturelles et ainsi à fragmenter la production des spectacles, artistes, poètes et producteurs, tant franco-ontariens que québécois, circulent entre les différentes institutions et les divers lieux de diffusion mis à leur disposition.

13 Anne Peyrouse, «Slam mouvance», *Québec français*, n° 156, hiver 2010, p. 50.

14 Paul Fraise, *Langue, identité et oralité dans la poésie du Québec (1970-2010). Des Nuits de la poésie au slam : parcours d'un engagement pour une culture québécoise*, vol. 1, thèse de doctorat, Cergy-Pontoise, Université de Cergy-Pontoise, novembre 2013, f. 358, en ligne : [http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/95/79/43/PDF/37767\\_FRAISSE\\_2013\\_diffusion.pdf](http://hal.archives-ouvertes.fr/docs/00/95/79/43/PDF/37767_FRAISSE_2013_diffusion.pdf) (document consulté le 30 janvier 2015).

15 Voir Alexandre Vigneault, «Marjolaine Beauchamp : du beau avec le laid», *La Presse*, 31 mars 2013, en ligne : <http://www.lapresse.ca/arts/musique/201303/30/01-4636202-marjolaine-beauchamp-du-beau-avec-le-laid.php> (page consultée le 30 janvier 2015).

Il faut dire que, du côté franco-ontarien, les concours et spectacles de slam ne se sont pas développés de façon aussi spontanée. Il est clair que, faute d'institutions et de scènes communautaires, certains slameurs francophones ont choisi dès le début de participer à des événements organisés par les équipes anglophones d'Ottawa. Cependant, dès le milieu des années 2000, les administrateurs scolaires et agents de développement culturel montrent un intérêt nouveau pour le concours de poésie orale. Tandis que le mouvement slam avait pris forme à Gatineau dans des lieux impromptus et inusités, sa contrepartie franco-ontarienne, ne bénéficiant pas d'un milieu urbain homogène sur le plan linguistique, était donc assez rapidement prise en charge par les groupes d'action communautaire et le milieu scolaire. En effet, les dirigeants de ces institutions, fortement préoccupés par la désaffection identitaire et l'anglicisation des jeunes Franco-Ontariens, voient alors dans la performance slam une stratégie destinée à mobiliser les artistes de la relève pour les amener à assumer pleinement leur langue et leur identité publique.

Le développement du mouvement slam francophone à Gatineau et à Ottawa révèle donc deux modèles de prise en charge de la poésie slam. Alors que, sur la rive québécoise, le partage souhaité du texte poétique, incarné devant un public par son auteur même, semble plus facilement réalisable et en quelque sorte plus naturel, le slam franco-ontarien s'est plutôt défini comme un spectacle de participation, certes, mais devant un auditoire prédéterminé dans le cadre de projets d'animation scolaire et communautaire. En marge de cette institutionnalisation (certains diront cette domestication) par l'école du mouvement slam, un certain nombre de poètes franco-ontariens se sont toutefois fait entendre à intervalles réguliers depuis plusieurs années dans des lieux publics d'Ottawa et de Gatineau.

En outre, en littérature franco-ontarienne, la question de l'oralité est omniprésente depuis le début des années 1970, à la fois comme stratégie textuelle et comme mode de diffusion de la littérature dans une société appauvrie sur le plan institutionnel. Si l'on a abondamment commenté depuis plus de trente ans l'importance de la notion d'oralité dans les domaines de la poésie et du théâtre franco-ontariens<sup>16</sup>, les chercheurs ont toutefois beaucoup moins insisté sur les formes plus particulières de la performance slam, dont on peut néanmoins recenser des exemples à Ottawa, à Toronto et à Sudbury. Ainsi, dans la capitale canadienne, il faut certainement parler d'un réseau assez souple de poètes urbains et de slameurs autour de très jeunes auteurs comme Oni (Ingrid Joseph), Marie-Charlotte Aubin, Éliz Robert, Mehdi Hamdad, Brigitte Fontille et plusieurs autres *performeurs* franco-ontariens ou appartenant à des communautés immigrantes francophones. Cette poésie présentée sur les scènes informelles de quelques cafés d'Ottawa est bilingue, dominée par les femmes, et elle n'est pas étanche sur le plan régional puisqu'elle inclut des poètes vocales québécoises de l'Outaouais comme Marjolaine Beauchamp et Lise Careau.

---

16 Voir les travaux de Lucie Hotte, notamment «L'écrivain franco-ontarien entre le fantasme et le mythe», *Tangence*, n° 56, décembre 1997, p. 26-39; et d'Élizabeth Lasserre, «Écriture mineure et expérience minoritaire. La rhétorique du quotidien chez Patrice Desbiens», *Études françaises*, vol. XXXIII, n° 2, automne 1997, p. 63-76. De façon plus générale, voir Lucie Hotte et Johanne Melançon (dir.), *Introduction à la littérature franco-ontarienne*, Sudbury, Prise de parole, 2010, 277 p.

Rendre compte de l'histoire de la poésie orale dans la région de l'Outaouais, c'est d'abord évoquer le rôle essentiel joué de chaque côté de la frontière par les *Cuisines de la poésie*, animées par Robert Dickson à Sudbury au milieu des années 1980 d'une part, et d'autre part par les *Lundis de la poésie*, soirées mensuelles fondées en 1997 par Lise Careau à Gatineau. Bien que l'initiative des *Cuisines de la poésie* se soit limitée aux régions excentrées du Nord ontarien, son impact sur l'ensemble de la production littéraire franco-ontarienne a été très important. Ces soirées de lecture de poésie dans des lieux insolites ont permis de construire la littérature franco-ontarienne contemporaine en grande partie sur les bases de la performance orale, scandée et le plus souvent accompagnée de musique. Pour Robert Dickson, de telles stratégies de diffusion répondaient aux besoins particuliers d'une communauté franco-ontarienne privée d'accès au livre en français. Il n'est donc pas étonnant qu'une telle formule d'intervention publique du poète en situation minoritaire se soit implantée sous diverses formes, par le biais des festivals de la voix et des salons du livre<sup>17</sup>, vers d'autres régions de l'Ontario français et éventuellement de l'Outaouais québécois, où le récitation de poésie et le slam prennent forme autour de la figure centrale de Lise Careau.

Originaire de Sturgeon Falls, près de Sudbury, Careau s'installe à Gatineau vers la fin des années 1960 et devient rapidement une animatrice incontournable de la poésie orale dans la région de l'Outaouais québécois. Réunissant au Café Van Gogh, puis au Café-bar Le Troquet du Vieux-Hull, les poètes et slameurs de toute la région et ouvrant cette scène à de nombreux auteurs émergents, les *Lundis de la poésie* (1997-2008) ont permis de créer un véritable réseau de poésie francophone dans la région et de jeter les bases de ce qui deviendrait plus tard le collectif SlamOutaouais. En 2005, Careau produit elle-même un livre audionumérique dans lequel sont regroupés les nombreux poèmes présentés au cours des années sur les scènes outaouaises. Commentant sa décision d'enregistrer et de publier ces textes à compte d'auteur, Careau fait remarquer que peu d'éditeurs auraient alors accepté de prendre le risque de produire sur support numérique un recueil de poésie orale : « C'est tout nouveau, la littérature orale, et le projet aurait pris trop de temps à se réaliser », explique-t-elle dans un entretien au journal *Le Droit*<sup>18</sup>. Or, dès 2010, l'action des premiers slameurs de l'Outaouais dépasse largement les limites de la région. Plusieurs d'entre eux, dont Lise Careau elle-même, Pierre Cadieu et Marjolaine Beauchamp, joueront un rôle central dans l'institutionnalisation des réseaux de poésie slam au Québec et dans la diffusion sur divers supports des textes destinés à la performance orale.

17 Le Salon du livre de l'Outaouais joue un rôle particulièrement important en ce qu'il constitue un point de contact entre les écrivains de l'ouest du Québec et de l'Ontario français. Ce salon abrite d'ailleurs depuis plusieurs années des activités de poésie orale sous l'égide de SlamOutaouais. Paradoxalement, ce sont les milieux de distribution du livre qui accueillent avec enthousiasme les scènes slam, surtout en région. Dans la plupart des salons du livre, en effet, des soirées slam sont présentées à titre d'activités parallèles ouvertes au grand public. C'est le cas du Salon international du livre de Québec (« Soirée slam de Québec »). En 2013, le Salon du livre de Trois-Rivières invitait le slameur Dany Carpentier (Naid) à présenter ses textes sur scène. Dès 2008, à titre de dernier exemple, le Salon du livre de l'Estrie invite certains artistes de slam, dont Ivan Bielsky, Jean-Sébastien Huot, Marianne Verville et les membres de l'équipe slam du Tremplin.

18 Propos de Lise Careau cités par France Pilon, « La poésie de Lise Careau sur un cédé-livre », *Le Droit*, Ottawa-Gatineau, 16 mars 2005, en ligne : [http://www.culturequebec.info/lisecareau/documents/Careau\\_article\\_Le\\_droit\\_mars\\_2005.pdf](http://www.culturequebec.info/lisecareau/documents/Careau_article_Le_droit_mars_2005.pdf) (document consulté le 8 février 2015).

## SLAM ET MÉDIATISATION DE LA SCÈNE

Sous l'impulsion de Pierre Cadieu, les éditions Vents d'Ouest, établies à Gatineau, publient ainsi en 2010 la première anthologie de poésie slam au Québec<sup>19</sup>. Ce livre, préfacé par Marc Smith et accompagné de fichiers mp3 disponibles sur le site Internet de la maison d'édition, permet alors de faire connaître de façon plus formelle dans les médias conventionnels le fonctionnement des tournois de slam à l'échelle nationale et internationale et de diffuser les textes de cinquante auteurs jusque-là largement passés sous silence. *Slam poésie du Québec*, il faut le préciser, s'adresse en premier lieu aux élèves des écoles secondaires chez qui Pierre Cadieu, lui-même éditeur scolaire et enseignant, souhaite susciter le goût de la scène de poésie orale. Cependant, l'anthologie cherche également à diffuser plus largement le mouvement slam et à inscrire son développement et son action dans l'historiographie littéraire du Québec et du Canada français. Les fichiers audionumériques, rendus disponibles gratuitement par l'éditeur, assurent l'intégrité de la démarche d'oralité des auteurs et permettent aux lecteurs-auditeurs d'entendre la musicalité du poème : « Ces fichiers permettront aux amateurs de mieux s'initier à ce nouvel art déclamatoire où il ne s'agit pas seulement de lire un poème, mais bien de le communiquer avec émotion ou de le scander avec conviction<sup>20</sup>. » Grâce à un éditeur régional, les slameurs de l'Outaouais parviennent donc à inscrire leur démarche à l'échelle du Québec tout entier, et leur rôle ne cessera de s'accroître au cours des années, ce que confirment notamment certains prix prestigieux remportés aux concours nationaux de slam au Québec et en France.

Les textes de Pierre Cadieu, à titre d'exemple, soulignent la part considérable accordée à l'intonation, à l'allitération et aux effets sonores au cours de la performance slam. Dans le poème « Par », disponible en format numérique sur le site Internet des éditions Vents d'Ouest, le poète insiste lourdement sur la solennité mystérieuse du texte, qui se présente avant tout comme une admonition. La voix suggère le chuintement des consonnes sifflantes et labiales, alors que peu à peu l'arrière-plan sonore est pénétré par la rumeur des gouttes de pluie sur le sol :

Par  
Par le silence de la nuit  
Par le lent sifflement du vent  
Par le pianotement de la pluie  
Par le bruit de tes pas que j'entends  
Par les craquements du plancher de bois  
Par le ronronnement du chat  
Par le chuchotement de nos voix<sup>21</sup>.

19 Pierre Cadieu (dir.), *Slam poésie du Québec*, Gatineau, Vents d'Ouest, 2010, 264 p.

20 Propos de Pierre Cadieu cités par Jessy Laflamme, « Pierre Cadieu lance un premier recueil de slam au Québec », *Info07*, 20 avril 2010, en ligne : <http://www.info07.com/Culture/2010-04-20/article-1031145/Pierre-Cadieu-lance-un-premier-recueil-de-slam-au-Quebec/1> (page consultée le 8 février 2015).

21 Pierre Cadieu, « Par », enregistrement audio disponible en ligne : <http://www.ventsdouest.ca/slam.asp> (page consultée le 8 février 2015).

Ce texte est tout à fait représentatif à la fois de l'esthétique sonore du slam, fondée sur la répétition, et de son contenu thématique (ici, la pluie qui tombe, le bruit des pas et du vent), qui permet de souligner sur le plan du sens l'omniprésence des voix. En effet, ce que laisse entendre le poète, n'est-ce pas justement que la pensée intime et le monde matériel qui constitue son extériorité se rejoignent précisément à l'endroit où, le poème entamé, la voix *parle*? Empruntant largement à la tradition littéraire, à quelques exceptions près, les textes de Cadieu bénéficient néanmoins de la stabilité apparente des processus d'écriture. Il s'agit bien d'une poésie écrite. C'est ainsi consigné que le poème fera plus tard l'objet d'une scansion et d'une déclamation qui le situeront pour un temps dans le provisoire de la performance orale.

À l'inverse, l'œuvre poétique de Marjolaine Beauchamp, elle-même inspirée par le mouvement slam mis en place par Cadieu et Careau à Gatineau, tire sa pleine origine de la langue orale. Couronnées de succès dans le circuit du slam national et international, les performances de cette remarquable artiste de la parole se déploient non seulement sur scène, mais aussi et surtout dans l'ensemble des médias traditionnels et numériques. À elle seule, Beauchamp a beaucoup contribué à faire de la performance de poésie slam un événement artistique au sens fort, certes ponctuel puisqu'il s'inscrit dans un lieu et un temps physiques, mais aussi porteur d'échos, de rumeurs et de réverbérations dans la sphère médiatique. Cette expansion *publicitaire* de l'action poétique n'est légitime que si elle reprend sur des modes différents l'oralité fondamentale du texte. En réalité, la poésie slam cherche activement à vibrer dans l'espace de sa diffusion, depuis les mots déclamés sur scène jusqu'à leur circulation exponentielle dans l'espace médiatique contemporain.

Pourtant, le sens du poème n'est pour Beauchamp qu'une émanation de l'histoire personnelle de l'artiste. En 2010, dans un entretien qu'elle accordait au journal *Voir* au moment de la parution de son premier recueil de textes, la poète exprime des doutes sur la validité de sa démarche: « Je suis le syndrome même de l'imposteur. Je suis qui, moi, pour conter ma vie? Je me demande encore souvent ce que je fais là. Je suis une petite punkette avec mes idées *weird* et ma maison fuckée<sup>22</sup>. » Ainsi, le slam reflète pour Beauchamp la marginalité extrême de l'artiste elle-même. En fait, la performance sur scène de la slameuse expose au grand jour toutes les figures et les effets de marginalisation dont la poésie contemporaine doit être à ses yeux l'incarnation première. Dans le même entretien avec Guillaume Moffet, Beauchamp évoque l'ancrage idéologique de sa démarche en soulignant le mandat sociocommunautaire des Éditions de l'Écrou, où venait de paraître son recueil: « L'Écrou est pour moi beaucoup plus qu'une maison d'édition, c'est avant tout une cause. Parce que la poésie au Québec était isolée, réservée à l'*intelligentsia*. Ces poètes-là vont à la guerre. Ils sont capables de lire un poème et que ça sonne comme un show rock<sup>23</sup>. » Ces propos signalent parfaitement de quelle manière la poésie orale, selon Beauchamp, emprunte à l'univers du spectacle (et non pas aux modes de diffusion plus discrets

22 Propos cités par Guillaume Moffet, « Marjolaine Beauchamp. L'impasteure au cœur gros », *Voir*, 20 octobre 2010, en ligne: <http://voir.ca/livres/2010/10/28/marjolaine-beauchamp-limpasteure-au-coeur-gros/> (page consultée le 8 février 2015).

23 *Ibid.*

du théâtre) certaines structures de propagation qui correspondent à la mise en réseau des individus dans les sociétés actuelles<sup>24</sup>. La poésie n'est donc pas qu'un signe tracé sur la page d'un livre fermé : elle se situe plutôt à la jonction du regard et de l'écoute, tout « comme un show rock ».

En outre, le poème slamé devant public ou sur enregistrement vidéo dénonce à maintes reprises la blessure que représente la trace ouverte sur le corps de la femme. Symboliquement, alors qu'elle est elle-même trace, l'écriture du poème ne peut jamais colmater cette fêlure souvent dénoncée :

La fille pas d'filtre

C'est moé la fille pas de caulking din craques

[...]

Juste une fêlure profonde, un stigmate, une tache de naissance<sup>25</sup>

Tandis qu'elle se réclame ici de la répétition et de la musicalité de la voix, seule capable de traduire le sentiment d'impuissance et la colère accumulée, la poésie slam vise à déconstruire l'élitisme attribué par les poètes oraux à la tradition littéraire. Cependant, l'oralité seule du poème ne peut suffire à réduire la distance entre le texte et son public. C'est pourquoi il faudra parler la langue des démunis, refléter l'hybridité linguistique des zones frontalières et déjouer les interdits qui pèsent encore sur la poésie et la désarme : « C'est fou combien ça s'éternise ces fois où ça flanche<sup>26</sup>. » Dans les enregistrements audionumériques de l'œuvre poétique de Marjolaine Beauchamp, les tambours et les percussions forment généralement l'arrière-plan sonore et confèrent à la poésie slam non seulement son rythme primordial — ce texte est d'abord un martèlement —, mais aussi son ancrage dans l'histoire sacrée des peuples opprimés.

Né en Algérie et installé aujourd'hui à Ottawa, le slameur Mehdi Hamdad offre pour sa part l'exemple d'une pratique bilingue et multiculturelle de la performance orale. En 2009, Hamdad s'adjoint des musiciens, adopte le nom de scène de Mehdi Cayenne Club et se présente sur différentes scènes québécoises et françaises. Ses activités l'amènent à collaborer entre autres avec la Maison des arts de la parole à Sherbrooke et à participer, depuis 2013, aux Slamsessions organisées par le café Aux derniers humains à Montréal. Comme Elkhana Talbi (Queen Ka), Hamdad suit un parcours artistique qui le rapproche de l'univers de la musique indie et de ses méthodes de propagation : petites salles, fréquentation des festivals, pénétration du marché scolaire, utilisation des médias sociaux. Ses deux albums, *Luminata* en 2011 et *Na Na Boo Boo* en 2013, sont d'ailleurs surtout composés de chansons. Dans ce contexte, la

24 Voir à ce sujet l'article de Mathieu Arsenault sur la poésie orale en région, notamment celle de Marjolaine Beauchamp et d'Alexandre Dostie : « Ruralité trash », *Liberté*, vol. LIII, n° 3, printemps 2012, 38-47.

25 Marjolaine Beauchamp, « La fille pas d'filtre », texte transcrit ici à partir de l'interprétation orale de l'artiste sur scène (en ligne : <http://voixdici.ca/auteur/marjolaine-beauchamps> [page consultée le 8 février 2015]).

26 Marjolaine Beauchamp, « Les antennes », enregistrement en public lors du concert « Des Trobairitz aux slameuses », Montréal, 9 avril 2009, 3 min, 47 s, disponible en ligne sur la chaîne du Centre de musique canadienne (CMCQuébec) sur Youtube : <https://www.youtube.com/watch?v=dCLVpOT9NJE> (page consultée le 4 mars 2015).

performance slam, si elle a pu au début de la carrière de Hamdad précéder l'enregistrement audionumérique, sert maintenant d'actualisation du produit culturel vendu en salle et par Internet, suivant en cela les pratiques de mise en marché de la musique populaire. Cela dit, une puissante oralité forme toujours la matière première des textes de Hamdad, qui fréquente alternativement, à partir de 2007, les scènes anglophone du *Capital Slam Collective* et francophone de SlamOutaouais. Depuis 2011, Mehdi Hamdad collabore directement avec certains slameurs français de renommée internationale, dont Grand Corps Malade, en assurant la première partie de leur tournée de spectacles. Dans un entretien sur les ondes de TFO en octobre 2013, lors de la sortie de son deuxième album, Hamdad rappelle que l'univers du slam n'est pas relié à une culture nationale particulière. Au contraire, la poésie orale, soutient-il, est «transgénérationnelle et transculturelle», de sorte que personne ne doit s'étonner que le slameur, avant tout un performeur «de la rue», exprime son refus de se limiter à un espace identitaire restreint.

Chez ce slameur, comme chez Queen Ka ou Marjolaine Beauchamp, les mouvements corporels et cinétiques, de même que le support musical très élaboré, servent à rehausser la fonction performative de l'acte de création. En effet, dire le poème, c'est mimer en quelque sorte le moment inaugural qui a vu naître la parole et présider à son entrée dans le monde. Chaque fois, le premier mot de tous se donne à entendre, et c'est sur la base de cette inauguration que la voix épouse les contours du texte. Le slam convoque donc le performeur et son public à une expérience de ce que Michaël La Chance appelle la «conscience scénique», puisque l'interprétation vocale du texte brise sa linéarité première et renvoie le spectateur à une nouvelle conception du message. Pour La Chance, cette «esthétique relationnelle» entre le poète et les lieux où sa parole se déploie est une condition essentielle du succès de la performance poétique, en ce qu'elle imite la théâtralité même des rapports sociaux :

Cette performativité traverse tout le spectre social, depuis le banal «ça va», qui est une question mais aussi une affirmation, jusqu'aux pratiques des artistes et des poètes qui créent ce qu'ils décrivent. Alors le langage ainsi que tous les codes d'expression en même temps décrivent un monde et le façonnent<sup>27</sup>.

En fait, pour cet essayiste, la diffusion de la poésie contemporaine ne peut être pensée à l'extérieur de sa représentation dans l'espace public : «Penser la scène d'écriture, c'est donc prendre acte des modifications de la poésie qui se ressent des transformations de la société et — plus concrètement — qui s'écrit à l'intérieur du processus de reproduction devant public<sup>28</sup>.» Ainsi, chez Mehdi Hamdad, par exemple, les vers du poème récité dévalent en rafales sans qu'aucune syntaxe vienne combler les ruptures ni en expliquer la pertinence. Tout est dans le cri et l'allitération :

Casse-cou  
Casseroles

27 Michaël La Chance, «La conscience scénique en poésie action», *Inter*, n° 95, hiver 2007, p. 29.

28 *Ibid.*, p. 30.

Pas cool  
Pot de colle  
Casse-tête  
Pétrole  
[...]  
Arrête ton char  
Amène ta gang  
Casse-noisette  
On mange des claques  
Je claque  
Je claque<sup>29</sup>.

Déstructurée et marquée par l'urgence d'accumuler les mots, la langue du poème n'offre aucune prise sur la continuité. Pourtant, certains effets narratifs orientent l'écoute du poème slamé et permettent tout de même d'assigner aux claquements de la bouche et au corps contorsionné un sens provisoire. Dans cet extrait d'un texte mémorisé par le poète et fortement scandé, le passage du pronom «on» inclusif à la singularité du poète qui manifeste plusieurs fois sa détresse («je claque») ramène le spectateur à la souffrance vécue par le slameur au moment même où sa parole se fait entendre. De la même manière, chez Marjolaine Beauchamp, le *pathos* de la voix dans la solitude dénudée de la scène suffit à donner sens et profondeur à la répétition allitérative et à la scansion excessive du poème.

## LE CRIBLE DE LA VOIX

Dans les contextes littéraires français et francophones, le slam découle donc de certaines constructions épistémologiques du milieu du siècle dernier qui font du poète un agent prophétique en rupture avec les injustices et les violences de l'histoire. Pour le slameur, la culture du livre et de l'écrit paraît s'appuyer sur une logique de la domination qu'il lui faudra contester par des pratiques subversives liées à la voix, à l'improvisation et au rythme. Dans le contexte français, Georges Bataille attribuait déjà à la poésie une oralité désordonnée et transgressive qui permettait de faire apparaître le non-dit à la base du discours social et d'en déplacer de façon permanente l'hégémonie<sup>30</sup>. Dans *L'histoire de l'érotisme* et dans certaines conférences de la même époque («Le non-savoir et la révolte», 1952), Bataille insistait sur la nécessité de renverser les interdits par une prise en charge de l'espace «profane», désormais libéré de toute sacralité<sup>31</sup>.

29 Mehdi Hamdad, transcription d'un extrait du spectacle de slam présenté au café Aux derniers humains de Montréal le 26 novembre 2013. Le spectacle en entier est disponible en ligne : <https://www.youtube.com/watch?v=2ja7d2ojNis> (page consultée le 8 février 2015).

30 Voir Sylvain Santi, *Georges Bataille à l'extrémité fuyante de la poésie*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2007, p. 56-60.

31 Georges Bataille, «L'histoire de l'érotisme», *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1976, p. 82.

Si l'oralité du texte poétique a pu constituer depuis l'époque médiévale un enjeu important de sa diffusion et de son esthétique, la question de la *performance orale* ne s'est véritablement posée qu'au sortir de la Deuxième Guerre mondiale en Europe et en Amérique, au moment où les appels à la décolonisation et l'émergence de voix minoritaires au sein des sociétés occidentales réclamaient un engagement réel des écrivains dans les débats de l'heure. Maurice Blanchot n'en avait-il pas déjà prédit la nécessité, en soulignant que le poème, s'il prophétise l'avenir, doit d'abord se confronter à l'extériorité radicale et devenir «une parole où s'exprimerait, avec une force désolée, le rapport nu avec le Dehors<sup>32</sup>»? Le poème slamé, martelant le refus de l'écriture et l'emprise du spectaculaire, imposerait ainsi ses figurations scéniques particulières, ses intonations bruyantes et festives, sur cette scénarisation de l'extériorité incarnée qui forme le cœur de son propos. Par son oralité, le poème viserait à exprimer un paradoxe fondamental, à savoir que cette parole d'engagement intérieur qu'est la poésie, par ses liens avec la subjectivité, ne se produirait plus qu'à partir d'un «Dehors» irréductible, dont la scène de spectacle serait l'expression métonymique.

Blanchot fait également du poète un instrument de la rupture historique, dans la mesure où il est amené à produire une figuration contestataire du récit historique dominant : «La parole prophétique est une parole errante qui fait retour à l'exigence originelle d'un mouvement, en s'opposant à tout séjour, toute fixation, à un enracinement qui serait repos.» (LV, 110) Si l'écrivain parle d'abord en son nom propre, il ne cesse toutefois de «dire les choses», et son geste est aussitôt emporté par ce «Dehors» qu'il avait voulu appréhender par le langage et dans lequel il s'est laissé absorber. Son «tourment» revient donc toujours, selon Blanchot, à ne pas pouvoir survivre à la décision d'écrire, dans la mesure où il se doute bien que «tout a été dit et redit», et que seule «une écriture blanche, absente et neutre» pourra finalement émerger du cérémonial de la création postulé par le livre (LV, 285). La lecture que fait alors Blanchot de l'œuvre de Samuel Beckett l'amène à pressentir la mort de l'écrivain, car l'œuvre exigerait désormais que celui-ci s'abolisse dans le silence ultime qu'il a cherché à combattre.

Or tout dans l'esthétique du slam et de la poésie orale s'oppose à cette conception plutôt fataliste des rapports entre l'écrivain et le texte. Certes, une lutte sans merci s'amorce, mais cette fois-ci, c'est l'écriture, conçue comme hégémonie, qui devra s'effacer. Si quelque chose doit disparaître au cours de la performance scénique, c'est donc le texte lui-même, pour lors absorbé entièrement par la voix, le cri, le bruit ambiant et la matérialité hyperbolique du geste déclamatoire. Le poète ne disparaît donc pas, bien au contraire! Sa présence n'a jamais été si nécessaire et sa neutralité, si impensable. Le mouvement slam entend répondre aujourd'hui, comme d'autres formes de théâtralité, aux défis posés par la médiatisation exacerbée des rapports humains et des espaces de sociabilité au sein des sociétés actuelles. Le slam sera donc au cœur de la ville et parlera néanmoins par et pour ses marges; il sera au cœur du pays sans pour autant renoncer à «cette sorte de mise en route éternelle»

32 Maurice Blanchot, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1959, p. 111. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle LV suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

(LV, 112) qui détermine toutes ses postures revendicatrices. Pour les collectivités minoritaires et diasporiques comme pour toutes les périphéries géopolitiques, la scène slam représente la prise en charge symbolique de la revendication identitaire et de la lutte contre l'oppression et l'invisibilité chronique. Telle doit être pour le slameur la voix du poète : publique, engagée, responsable. Le « livre à venir » ne pourra exister que s'il passe par le crible de cette voix qui interprète justement le déclin des régimes de l'écriture et l'avènement d'un monde scandé par la voix. Ici, comme nous avons pu l'observer par l'étude de quelques poètes frontaliers de l'Outaouais, la dimension éthique de la poésie se transforme en une esthétique de la parole incarnée et médiatisée par le spectacle.



+ + +

ÉTUDE

+ + +



NOSTALGIE ET UTOPIE  
DANS L'ŒUVRE DE LISE TREMBLAY  
De *La pêche blanche* à *La héronnière*

+ + +

IRÈNE CHASSAING  
Université du Manitoba

«Je me souviens» : de la devise du Québec au mélancolique roman *Nos échoueries*<sup>1</sup> de Jean-François Caron, la nostalgie apparaît comme un thème récurrent de la littérature québécoise. D'aucuns le diraient fondateur, le reconnaissant déjà dans le patriotisme glorieux des *Anciens Canadiens*<sup>2</sup> de Philippe Aubert de Gaspé ou dans le traditionalisme de *Maria Chapdelaine*<sup>3</sup> de Louis Hémon. Définissable comme le regret mélancolique du passé, la nostalgie constitue à l'échelle littéraire un instrument privilégié de la critique sociale. Dans les premières œuvres de la littérature québécoise, elle oppose ainsi aux incertitudes du présent l'assurance d'un *avoir-été* perçu non pas particulièrement comme meilleur (le monde des *Anciens Canadiens* et de *Maria Chapdelaine* ne peut être qualifié de paradisiaque), mais comme plus propice à la conservation et à l'épanouissement des communautés décrites — que ces communautés soient définies par l'usage d'une même langue, la reconnaissance d'une même histoire ou le respect d'un même mode de vie. Si la nostalgie parle du passé, c'est afin de mieux faire rêver le présent.

Contre toute attente, la nostalgie ne s'est pas inclinée devant la postmodernité et la grande « crise des récits<sup>4</sup> » décrite dès 1979 par Jean-François Lyotard. Dans un contexte caractéristique des grandes sociétés postindustrielles, marquées par la relativisation des discours et la coexistence de codes sociaux et moraux incompatibles, des auteurs aussi divers que Ying Chen, Ouk Chung, Abba Farhoud, Sergio Kokis, Dany Laferrière, Lucie Lachapelle, Virginia Pésémapéo Bordeleau, Kim Thúy ou Lise Tremblay continuent de faire la part belle à ce sentiment<sup>5</sup>. Dans les œuvres de tous

1 Jean-François Caron, *Nos échoueries*, Saint-Fulgence, La Peuplade, 2010, 145 p.

2 Philippe Aubert de Gaspé, *Les anciens Canadiens*, Québec, Imprimerie Augustin Côté et cie, 1877, [s. p.].

3 Louis Hémon, *Maria Chapdelaine*, Paris, Grasset, 1921, 205 p.

4 Jean-François Lyotard, *La condition postmoderne*, Paris, Éditions de Minuit, 1979, p. 7.

5 On pourra ainsi se référer, chez les auteurs mentionnés, aux ouvrages suivants : Ying Chen, *Les lettres chinoises*, Montréal, Leméac, coll. «Roman», 1993, 171 p.; Ouk Chung, *Kimchi*, Paris, Le serpent à plumes, coll. «Fiction française», 2001, 246 p.; Abba Farhoud, *Le bonheur a la queue glissante*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Fictions», 1998, 175 p.; Sergio Kokis, *Le retour de Lorenzo Sánchez*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Romanichels», 2008, 342 p.; Lucie Lachapelle, *Histoires nordiques*, Montréal, XYZ éditeur, coll. «Romanichels», 2013, 133 p.; Dany Laferrière, *L'énigme du retour*, Paris, Grasset, 2009, 301 p.; Virginia Pésémapéo Bordeleau, *Ourse bleue*, Lachine, Pleine lune, coll. «Plume», 2007, 199 p.; Kim Thúy, *Ru*,

ces écrivains, cependant, la nostalgie tend à revêtir un visage bien différent de celui qu'on lui donnait au commencement de la littérature québécoise. Comme ravivée par le contexte de la mondialisation et de la migration, fortifiée aussi par le sentiment de la disparition des appartenances ou celui de leur multiplication, la nostalgie ne peut plus être décrite comme un simple regret du passé aux accents conservateurs, l'apologie d'un idéal auquel chacun se devrait d'aspirer. Dans la littérature québécoise contemporaine, la nostalgie s'impose plutôt comme une mise en question du discours identitaire auquel elle est essentiellement rattachée et comme le témoin privilégié d'une aspiration au changement de la communauté.

L'œuvre de Lise Tremblay illustre parfaitement cette valeur particulière donnée à la nostalgie par la littérature québécoise contemporaine. Née à Chicoutimi en 1957, Lise Tremblay est à ce jour l'auteure de cinq ouvrages : les romans *L'hiver de pluie*<sup>6</sup>, *La pêche blanche*<sup>7</sup>, *La danse juive*<sup>8</sup> (Prix du Gouverneur général en 1999) et *La sœur de Judith*<sup>9</sup>, ainsi que le recueil de nouvelles *La héronnière*<sup>10</sup>. La nostalgie laisse sur plusieurs de ces textes une empreinte bien palpable, sans qu'il soit jamais possible de les qualifier de nostalgiques : d'eux n'émane en effet aucune mélancolie à l'égard du passé, aucun conservatisme. Plutôt qu'une atmosphère ou un parti pris, la nostalgie constitue chez Lise Tremblay un objet de représentation, au même titre que l'échec et la solitude, qui font également partie de ses thèmes de prédilection. Autrement dit, la nostalgie n'est dans son œuvre ni le moteur ni le produit du discours littéraire (comme on peut l'interpréter, par exemple, dans le roman du terroir) : elle serait plutôt sa matière, son objet, sa proie, sur laquelle ce dernier pose un regard étrangement dénué de tendresse. Évidente dans *La pêche blanche*, qui constitue avant tout le récit d'un retour au pays natal, la nostalgie est aussi représentée dans *La danse juive*, qui évoque les tourments d'une jeune femme obèse vivant à Montréal, et dans *La héronnière*, qui décrit les drames d'un village moribond — on la retrouve notamment dans l'ultime nouvelle de ce recueil. Si la nostalgie est un élément fondamental de ces trois textes, c'est qu'elle participe activement à l'univers sombre qu'ils dépeignent et qui opprime les personnages ; paradoxalement, la nostalgie constitue pour ces mêmes personnages une partie intégrante de leur monde intérieur, celle-là même qui leur permet de résister à l'oppression dont ils sont victimes. C'est à cette ambivalence, caractéristique de la nostalgie dans l'œuvre de Lise Tremblay, que nous nous intéresserons ici, ainsi qu'à ce qu'elle nous donne à voir du monde contemporain. Face à la postmodernité et aux écueils de son corollaire, la *surmodernité*, la nostalgie se pose dans l'œuvre de l'écrivaine québécoise comme une authentique force de résistance, un appel au renouvellement du vivre-ensemble, un élan vers l'utopie au sens d'une

---

Montréal, Libre expression, 2009, 144 p. Les œuvres de Lise Tremblay traitant de la nostalgie sont détaillées plus loin dans cet article.

6 Lise Tremblay, *L'hiver de pluie*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature », 1997, 106 p.

7 Lise Tremblay, *La pêche blanche*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2001, 105 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *PB* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

8 Lise Tremblay, *La danse juive*, Montréal, Leméac, coll. « Roman », 1999, 142 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *DJ* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

9 Lise Tremblay, *La sœur de Judith*, Montréal, Boréal, 2007, 166 p.

10 Lise Tremblay, *La héronnière*, Montréal, Leméac, 2003, 108 p. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *H* suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

« construction sociale idéale » : une utopie qui ne pourrait se réaliser que dans le refus de toute prédétermination identitaire, ainsi que dans la prise en main par chaque individu tant de ses propres valeurs que de son propre destin.

## UNE NOSTALGIE SURMODERNE

Construit sur le modèle de notre contemporanéité, le monde décrit par Lise Tremblay dans *La pêche blanche*, *La danse juive* et *La héronnière* se trouve profondément marqué par les phénomènes de la mondialisation et de l'exode, sinon de l'exil — autant de thèmes aujourd'hui fréquemment rencontrés dans la littérature canadienne francophone. Dans l'œuvre de l'écrivaine québécoise, cependant, ces phénomènes ne sont pas directement rattachés à ceux de la rencontre des cultures, comme c'est le cas par exemple chez des écrivains dits « migrants » tels que Dany Laferrière et Abia Farhoud ; singulièrement, ils sont plutôt associés à la permanence, voire à l'exacerbation du sentiment de la localité, perçue comme menacée. Cette menace se manifeste notamment par la désertion des villages, au cœur de *La héronnière*, et par l'uniformisation des paysages, sur laquelle insistent les romans *La pêche blanche* et *La danse juive* : dans les campagnes québécoises, les champs laissent peu à peu la place à des centres commerciaux et à des lotissements aux maisons toutes identiques ; d'un bout à l'autre de l'Amérique du Nord, une banlieue sans limites unifie des paysages qui « donne[nt] le vertige tellement c'est pareil » (PB, 21). Les communautés occupant ces lieux sans âme semblent en proie à un véritable processus de désintégration, dont témoignent bien l'isolement des personnages et la récurrence d'événements violents tels que le meurtre (*La danse juive*, *La héronnière*) ou le suicide (*La pêche blanche*). Abandonnées aux dieux de la consommation, apparemment vidées de tout projet social, les communautés décrites par Lise Tremblay ne semblent plus tenir que par la grâce du message racoleur diffusé par la télévision dans toutes les cuisines. Amour, sexualité, violence, toute passion y est annihilée par sa mise en spectacle, brisée par sa réduction au cliché ; la voici soumise au regard désabusé d'un peuple résigné, dont les médias vont jusqu'à lui aliéner l'identité et l'histoire. C'est cette dépossession que constate l'un des deux principaux personnages de *La pêche blanche*, Robert, dans ce passage où il se retient de commenter, devant son épouse pusillanime, un documentaire vu à la télévision :

Surtout, ne pas en parler à Louise, elle n'aimait pas ses histoires et ça tournait toujours mal. Surtout ne pas commencer, ne pas se mettre à reparler du reportage, ne pas dire que le reportage était faux, que ce n'était qu'un effort pour sauvegarder un folklore imaginaire avec des images choisies pour cela : le petit vieux du coin avec le plus fort accent. Le vieil homme cherchait ses mots et essayait de « bien parler ». Son malaise l'avait fait souffrir. (PB, 36)

Ce qui est ici reproché aux médias par Robert, professeur d'université dans son Saguenay natal, c'est leur usurpation de la tradition, dénaturée puis embaumée sous prétexte de conservation, et dans laquelle il ne parvient pas à se reconnaître. Devant

les efforts du « petit vieux du coin » pour bien s'exprimer, Robert éprouve une souffrance qui témoigne non pas tant d'une forme de solidarité que de la conscience qu'il possède de sa propre aliénation, ainsi que de celle de sa communauté tout entière. Interdit d'exprimer ses sentiments devant son épouse qu'obsèdent les conventions, incapable de transmettre son indignation à ses étudiants claquemurés dans leur « mentalité de banlieusards » (PB, 36), Robert vit cette conscience dans une profonde solitude.

L'univers sombre décrit par Lise Tremblay pourrait être qualifié, en reprenant le concept élaboré par l'anthropologue Marc Augé, de *surmoderne*<sup>11</sup> : il est de fait marqué par un triple excès de l'*ego*, de l'espace et du temps, que suscitent notamment la rapidité des transports et l'omniprésence des médias. Cet état de surmodernité se cristallise dans les différents *non-lieux* que fréquentent les personnages : avions et centres commerciaux anonymes, attractions touristiques où l'identité locale est exploitée à des fins commerciales — autant d'espaces dédiés à la consommation et possédant un caractère à la fois non identitaire, non relationnel et non historique, puisque n'étant habités par aucune communauté définie et n'accordant à l'histoire que le rang de spectacle. C'est le cas, dans le roman *La pêche blanche*, du village du vieux San Diego que visite le frère de Robert, Simon, qui, pendant toute la première partie du roman, séjourne en Californie. Reconstitution de la ville à l'époque de la conquête de l'Ouest, le vieux San Diego cache des boutiques de souvenirs et des restaurants derrière les devantures anciennes de ses échoppes. Il témoigne, en même temps que de la condition surmoderne des touristes qui s'y massent, de la profonde nostalgie qui anime ces visiteurs quant aux promesses d'un passé révolu.

La nostalgie occupe dans la *surmodernité* un rôle fondamental qu'éclaire bien l'histoire de ce concept aux origines précises. Néologisme formé à partir des termes grecs νόστος (le retour) et άλγος (la souffrance), il serait, selon Jean Starobinski<sup>12</sup>, né en 1688 dans la thèse de médecine du Suisse Johannes Hofer<sup>13</sup>. Par le terme « nostalgie », Hofer désignait une pathologie souvent observée chez les soldats en service à l'étranger, à savoir un mal du pays si violent qu'il pouvait en devenir mortel. Générant une profonde mélancolie, la nostalgie ne pouvait être guérie que par le retour du malade dans sa patrie d'origine. Les successeurs de Johannes Hofer lièrent les souffrances du nostalgique à la mémoire, estimant qu'elles étaient suscitées par le jeu des associations d'idées : une image, une chanson, une odeur, un goût, voire une texture (et l'on pense ici à la madeleine de Proust), toute sensation pouvait rappeler au sujet sain la patrie perdue et le plonger dans la maladie. Dès lors, l'idée de nostalgie s'attacha non plus simplement à un territoire, mais au souvenir de ce territoire, c'est-à-dire à un objet aussi imprécis que fuyant. Dans son *Anthropologie*<sup>14</sup>, Emmanuel Kant considère ainsi le nostalgique comme n'aspirant pas réellement à

11 Marc Augé, *Non-lieux. Introduction à une anthropologie de la surmodernité*, Paris, Éditions du Seuil, coll. « La librairie du xx<sup>e</sup> siècle », 1992, 149 p.

12 Jean Starobinski, « The Idea of Nostalgia », *Diogenes*, n° 16, été 1996, p. 81-103.

13 Johannes Hofer, *Dissertatio curiosa-medica, de nostalgia, vulgo. Heimwehe oder Heimsehnsucht*, Bâle, Typis Iacobi Bertschii, 1688.

14 Emmanuel Kant, *Anthropologie du point de vue pragmatique*, traduit de l'allemand par Michel Foucault, Paris, Librairie philosophique J. Vrin, 1964, 174 p.

retrouver l'endroit où il a passé son enfance, mais plutôt son enfance elle-même : une époque définitivement hors de portée, et qui rappelle à certains égards l'idéal platonicien dont l'homme aurait été séparé. Aujourd'hui absent des manuels de médecine, le terme « nostalgie » conserve en français courant les deux grandes acceptions qui ont marqué son histoire : synonyme de « mal du pays », il renvoie également, selon les dictionnaires, à un « regret attendri ou [à un] désir vague accompagné de mélancolie<sup>15</sup> ».

En raison du « désir vague » dont elle relève dans le langage courant, la nostalgie se voit aisément octroyer un caractère insignifiant, stérile, voire débilitant : elle serait la poursuite, parfaitement inutile, d'une chimère qui détournerait ses acteurs du présent et les empêcherait de se projeter dans l'avenir. Aux yeux de la poétesse américaine Susan Stewart, cependant, la nature de la nostalgie s'avère sensiblement plus complexe. Celle-ci ne constituerait pas simplement la recherche d'un lieu ou d'un temps que l'on sait irrémédiablement disparus. La nostalgie ne s'inscrirait pas dans l'expérience vécue, mais dans le grandissement, l'idéalisation de cette expérience, c'est-à-dire dans sa mise en récit :

*The past it [nostalgia] seeks has never existed except as narrative, and hence, always absent, that past continually threatens to reproduce itself as a felt lack. Hostile to history and its invisible origins, and yet longing for an impossibly pure context of lived experience at a place of origin, nostalgia wears a distinctly utopian face, a face that turns toward a future-past, a past which has only ideological reality<sup>16</sup>.*

De nature essentiellement idéologique, puisque fondée sur la narration, la nostalgie constituerait avant tout l'aspiration à un passé idéalisé qui, par son inexistence même, s'inscrirait en creux dans le présent — un présent que la nostalgie viendrait juger de manière aussi implacable qu'arbitraire. Ce dont rêve finalement le nostalgique, selon Susan Stewart, c'est d'une présence absolue au monde, d'une expérience parfaitement authentique, c'est-à-dire vécue de manière directe, sans aucun intermédiaire : une expérience qui ne peut précisément prendre forme sans la médiation de la parole, et dans laquelle le nostalgique devine se cacher le secret de l'origine.

La contribution théorique de Susan Stewart permet de mieux saisir la place qu'occupe la nostalgie dans l'univers surmoderne de Lise Tremblay, qui apparaît à la fois comme l'une de ses caractéristiques et l'un de ses antidotes. Si la nostalgie caractérise la surmodernité, c'est que cette dernière constitue, selon les termes de Marc Augé, un débordement de la narration sur un univers postmoderne justement privé

15 « Nostalgie », *Larousse*, <http://www.larousse.fr/dictionnaires/francais/nostalgie/55033?q=nostalgie#54653> (page consultée le 10 mars 2015).

16 « Le passé auquel elle [la nostalgie] renvoie n'a jamais existé qu'en tant que récit, et donc, toujours absent, ce passé menace continuellement de se reproduire comme un manque ressenti. Hostile à l'histoire et à ses origines invisibles, et aspirant cependant à un impossible contexte d'expérience vécue comme lieu d'origine, la nostalgie porte un visage distinctement utopique, un visage tourné vers un futur-passé, un passé qui n'a de réalité qu'idéologique. » Susan Stewart, *On Longing. Narratives of the Miniature, the Gigantic, the Souvenir, the Collection*, Durham, Duke University Press, 1993, p. 23. Je traduis.

de grands récits fondateurs<sup>17</sup>. La nostalgie intégrerait ainsi la surmodernité par sa propre mise en récit d'un passé présenté comme originel, mais qui se trouve détaché du présent par son inauthenticité affichée, son caractère « plus vrai que nature ». La reconstitution du vieux San Diego et le documentaire sur le folklore du Saguenay décrits dans *La pêche blanche* n'en sont pas les seuls exemples. Dans le recueil de nouvelles *La héronnière*, le passé est une époque occasionnellement mise en scène par la communauté villageoise afin de soutirer leur argent aux touristes — à l'occasion de la fête des moissons, par exemple, ou de l'exposition de photos anciennes : autant d'événements censés exorciser le spectre de la mort du village, mais qui lui donnent plutôt de la force en aliénant aux habitants leur propre mémoire. Dans le roman *La danse juive*, la nostalgie est directement perceptible dans la description de non-lieux. *La danse juive* évoque à la première personne le mal-être d'une jeune femme obèse, et qui tente de composer avec la médiocrité de son univers : son travail de pianiste dans une école de danse, le dégoût de son père à son égard, le désarroi de son amant gras, instable et alcoolique, l'incompréhension de sa mère et de son frère. C'est en compagnie de ces deux derniers qu'au milieu du roman, elle se rend dans un buffet, sorte de « *all you can eat* de banlieue américaine » (DJ, 69). Dans ce restaurant « insignifiant, conçu pour plaire au plus grand nombre » (DJ, 68) et où le « bruit assourdissant » (DJ, 70) étouffe la moindre conversation, la propreté méticuleuse des installations s'oppose à la désignation, au-dessus des différents plats, des lieux géographiques dont ils sont censés tirer provenance. C'est ainsi « vers l'Italie » (DJ, 69) que se dirige la narratrice afin de se servir. Plus tard, alors qu'elle plonge sa fourchette dans un plat de lasagne, ce n'est cependant pas l'exotisme de la botte que la jeune femme rencontre : à travers cette « cuisine de banlieue saturée de colorants et de produits chimiques », c'est plutôt « [son] enfance » (DJ, 69) qu'elle retrouve, et qui la condamne à l'impossibilité de l'ailleurs. La mise en récit des identités nationales proposée par le restaurant se réduit à de véritables clichés culinaires, que seule une posture nostalgique permet de considérer comme authentiques — tristement, c'est dans cette inauthenticité même que la narratrice découvre ses racines.

Arme de la surmodernité, la nostalgie se révèle paradoxalement chez Lise Tremblay un remède à cet état précis du monde, et plus particulièrement au profond sentiment d'inauthenticité qu'il génère chez ses personnages. La nostalgie les renvoie en effet au fantasme d'une expérience authentique qui leur serait propre, et dans laquelle ils trouveraient leur véritable origine — ou plutôt, leur essence. Le passé idéalisé auquel ils se réfèrent par ce sentiment n'est pas prétexte à un divertissement quelconque : il témoigne plutôt d'un manque ressenti dans le présent, d'un vide impossible à combler. Ainsi, la narratrice de *La danse juive*, alors qu'elle consomme son plat de lasagne et s'interroge sur la raison d'être de son obésité, s'échappe en pensée vers la maison de sa famille paternelle où elle se rendait quand elle était enfant :

17 « De la surmodernité, on pourrait dire qu'elle est le côté face d'une pièce dont la postmodernité ne nous présente que le revers — le positif d'un négatif. [...] La demande positive de sens (dont l'idéal démocratique est sans doute un aspect essentiel), qui se manifeste chez les individus des sociétés contemporaines, peut expliquer paradoxalement les phénomènes qui sont parfois interprétés comme les signes d'une crise du sens, et par exemple les déceptions de tous les déçus de la terre : déçus du socialisme, déçus du libéralisme, déçus du postcommunisme bientôt. » Marc Augé, *Non-lieux*, p. 43.

une « petite maison remplie de gros » (*DJ*, 70) où son surpoids constitue la norme, et qu'elle évoque à de nombreux endroits du roman. De même, dans la dernière nouvelle de *La héronnière*, intitulée « Le dernier couronnement » (*DJ*, 97-116), les photos anciennes exposées aux touristes sont à l'origine collectionnées par un veuf meurtri, revenu au village avec son épouse (qui y était également née) peu de temps avant qu'elle ne meure d'un cancer. Par l'intermédiaire de ses photos anciennes, ce veuf cherche à remédier au désenchantement qui a marqué son retour :

Après ma crise cardiaque, explique-t-il, je n'ai pensé qu'à moi. Je n'avais que le village et la chasse en tête. (*H*, 108)

Il y aurait le grand lac, la montagne et les longues journées de chasse. Tout ce dont j'avais été privé me serait rendu. Je n'ai pensé à rien d'autre, surtout pas que le village était peuplé de vieillards et d'étrangers et que les familles qui y étaient restées n'avaient aucune vie sociale. Il n'y avait même plus d'école. Les adolescents allaient tous dans des écoles à l'extérieur et ils y étaient marginalisés. La fin de semaine, ils se défonçaient à la dope et prenaient plaisir à détruire tout ce qu'ils trouvaient. Ils voyaient leurs parents dépendre de ces étrangers arrogants et ça les rendait violents. Ils finissaient tous par décrocher. (*H*, 108-109)

Ayant réalisé que le village de ses souvenirs a bel et bien disparu, le narrateur du « Dernier couronnement » voit sa nostalgie se préciser, se déplacer plutôt ; elle vient se poser non plus sur le village lui-même, mais sur le passé de ce village, passé grâce auquel il parvient à retrouver le sentiment de complicité autrefois partagé avec sa femme. Les photographies anciennes du village — images figées d'un autrefois perçu comme aussi fondateur qu'inaccessible — sont recherchées par le narrateur de manière répétée, comme une échappatoire aux souffrances du présent. La nostalgie constitue pour ce personnage, tout comme pour celui de *La danse juive*, un moyen d'évasion en même temps que l'une des composantes de l'univers surmoderne qui l'opprime ; grâce à elle, il parvient à maintenir l'espoir d'une authenticité de l'expérience vécue — un espoir qui le place toujours plus en porte à faux avec le reste de l'univers.

## IMAGES NOSTALGIQUES, UNIVERS UTOPIQUE

L'analyse des images nostalgiques décrites dans l'œuvre de Lise Tremblay montre que celles-ci constituent pour ses personnages bien plus qu'un refuge devant les aléas de la surmodernité : elles s'imposent comme l'affirmation d'un désir de changement à l'échelle tant individuelle que communautaire. Dans *La héronnière*, *La danse juive* et surtout *La pêche blanche*, la nostalgie s'affirme comme une énergie créatrice et porteuse d'utopie ; elle constitue une force capable de renouveler les conditions du vivre-ensemble et de s'opposer au danger de désintégration qui menace ostensiblement la communauté. Ce caractère de force, d'énergie, s'exprime dans la répétitivité des images nostalgiques — une répétitivité qui permet de les distinguer aisément

dans le récit, et qui amoindrit toute résistance des personnages à leur égard : la nostalgie s'impose à eux comme une idée fixe, une inquiétude. L'image nostalgique fonctionne selon une logique que l'on pourrait qualifier de spectrale, quasi au sens derridien du terme ; elle se rapproche ainsi de la hantise, sorte d'obsession liée à des souvenirs difficiles. La hantise, comme la nostalgie, est très présente dans les textes de Lise Tremblay ; elle se distingue cependant d'elle par le déplaisir qu'elle procure, et par les procédures d'évitement que ses victimes mettent en place pour lui échapper. Dans le roman *La danse juive*, par exemple, l'image du père mal-aimant de la narratrice, vedette du petit-écran au sourire de papier glacé, s'impose à cette dernière avec autant d'obstination que celle de la « petite maison remplie de gros » vers laquelle elle se tourne dans sa tristesse ; elle génère cependant dans son esprit plus de détresse et de rancœur que de curiosité et de plaisir. Adulte, la narratrice garde une conscience aiguë du regard méprisant que son géniteur a toujours posé sur elle, et qui l'empêche encore, dans le présent, de s'accepter. C'est ce que l'on peut observer dans ce passage où elle se trouve harcelée par un douloureux souvenir d'adolescence :

C'est encore le souvenir de la réception au sous-sol qui revient. Il y a le regard de mon père posé sur moi, mon père qui ne peut pas me cacher. Je revois la pièce remplie d'inconnus et une grosse adolescente qui fait le tour des petits groupes et parle à des gens embarrassés de découvrir que mon père a une fille comme cela ; ils n'en reviennent pas. [...] C'est toute l'adolescence dans le sous-sol qui me revient. J'en ai la nausée. (*DJ*, 97)

La conscience obsédante du regard paternel, dans le récit de *La danse juive*, s'associe pour l'héroïne à celle de sa propre obésité, aux difficultés du présent et du passé, à son isolement et à sa solitude. L'image de la maison familiale représente au contraire pour elle le lieu de l'origine, vers lequel un retour permettrait d'expliquer le dégoût paternel à son égard, et qui suscite chez elle une très forte curiosité. On retrouve une même présence conjointe de la hantise et de la nostalgie dans la nouvelle « Le dernier couronnement », où le narrateur ressasse, en même temps qu'il contemple ses photographies anciennes, le douloureux souvenir de la mort de sa femme. C'est cependant dans le roman *La pêche blanche* que ces deux sentiments sont à la fois les plus manifestes et les plus complexes. Comme dans *La danse juive*, la hantise y est généralement associée à l'image du père, être terrorisant au point de ne pouvoir être décrit autrement que comme un revenant : apparemment dénué de toute matérialité, il est une simple « tach[e] blanch[e] dans la cuisine » (*PB*, 31), nimbée de lumière au néon. Cette image fantomatique du père vient régulièrement plonger dans l'angoisse le personnage de Simon, qui est le narrateur d'un chapitre sur deux<sup>18</sup>. Âgé d'une quarantaine d'années, Simon a fui la malveillance de son

18 Dans *La pêche blanche*, la hantise est également largement représentée par l'image de chevaux sous-alimentés observés par Simon plusieurs années avant les événements du récit ; c'est pour échapper à leur souvenir obsédant que ce personnage, qui dit apprécier particulièrement le nord de la Californie, passe pourtant ses hivers près de la frontière mexicaine : « Trois ans maintenant que je passe l'hiver ici [à San Diego] parce qu'on m'avait dit qu'il faisait plus chaud et aussi à cause de la vision des chevaux maigres que je ne pouvais plus endurer. Au nord de la Californie, la mer est plus belle, plus claire. En hiver, les plages

géniteur, qui a toujours regardé ce fils cadet avec dégoût — non pas du fait d'un quelconque surpoids, comme c'est le cas dans *La danse juive*, mais à cause d'une légère difformité qui le fait boiter. Échappant à l'étroitesse de sa communauté du Saguenay, Simon est parti vivre sur la route : chaque automne, il quitte les chantiers de l'Ouest canadien pour séjourner au sud de la Californie où, comme nous l'avons vu, il se trouve au début du roman. Dans l'esprit de Simon, l'image traumatisante du père s'oppose régulièrement à celle, semblablement spectrale mais profondément nostalgique, des promenades qu'il faisait enfant près de la rivière, en compagnie de son frère Robert :

Je ne sais plus. Je suis certain du paysage, du souvenir de la lumière, de la hauteur des caps qui bordent la rivière. Je me souviens de la force du paysage, une force si grande que cela écrase tout. Je me souviens de la chaleur durant l'été, de la douceur que cela créait. Je me souviens de deux enfants qui descendaient les pentes à côté de leur bicyclette pour ne pas risquer de tomber et de se faire interdire la promenade qu'ils préféraient. Je me souviens de ces enfants qui, arrivés sur le belvédère, savaient que leur monde s'arrêtait là, devant cette rivière : personne ne l'avait jamais vaincue et personne non plus ne saurait jamais la vraie profondeur de l'eau. Personne ne connaîtrait sa force. Personne. Les enfants étaient silencieux. De tout le reste, la mère, leur père, la nouvelle maison derrière le centre commercial où je n'allais pas souvent, la lumière éternelle dans la cuisine, je n'étais plus certain. (PB, 70)

Dans ce passage, le personnage de Simon est habité par une image très nette, marquée par l'anaphore « Je me souviens », et qui tranche avec le flou général du souvenir (« Je ne sais plus » ; « je n'étais plus certain »). Cette image génère chez lui un certain plaisir : il y est en effet question de lumière, de chaleur et de douceur ; elle suscite cependant aussi une profonde mélancolie, bien perceptible dans la distance existant entre le « je » du narrateur et la troisième personne qu'il emploie dans son récit. Le lecteur sait pourtant bien que ce « ils » est en réalité un « nous », puisqu'il renvoie à Simon lui-même et à son frère Robert. Revenu au pays natal tout de suite après ses études, ayant accepté à contrecœur les conventions sociales qui l'étouffent, Robert est pour sa part littéralement obsédé par le Saguenay, qu'il va contempler tous les jours en secret. Dans la première partie du roman, c'est exactement la même image des enfants montant au belvédère qui est attribuée à ce personnage par le deuxième narrateur hétérodiégétique :

Il n'était plus un enfant suivi de son frère qui pousse une bicyclette dans une côte pour monter jusqu'à un belvédère interdit, mais un vieil homme inquiet sur un chemin de terre. Un vieil homme inquiet. À rester ainsi près de la rivière et à

---

sont désertiques. J'y avais passé des heures à lire. Puis il y a eu cette histoire de chevaux abandonnés. Tout le monde sillonnait la campagne pour en retrouver. On n'arrêtait pas de passer des images à la télévision. C'était insupportable. Un des gars qui habitaient le même chalet que moi avait écrit un poème sur des squelettes lumineux. Il avait collé une photo montrant des chevaux dont les côtes luisaient sous le soleil. Je ne pouvais plus me déplacer dans les terres sans y penser. » (PB, 32)

s’y coller, il était peut-être resté un enfant poussant une bicyclette dans une côte. C’était de cela qu’il se sentait le plus près, c’était cette image-là qui lui venait. Lui et son frère debout, à côté de leurs bicyclettes, montant et descendant les côtes trop abruptes parce qu’il ne fallait pas tomber; s’ils étaient tombés, ils auraient passé des semaines prisonniers dans la cour et cela aurait été la pire des punitions : ne pas aller au Saguenay. (PB, 46)

Pour Robert, l’image des enfants montant et descendant des côtes leur vélo à la main signale et, paradoxalement, annule le passage du temps : contrairement à son frère Simon, Robert ne se distancie pas de l’enfant qu’il était, et dans lequel il lui semble entrevoir sa véritable nature (« C’était de cela qu’il se sentait le plus près »). Cette différence mise à part, le souvenir de la rivière que les deux frères partagent les unit dans un même regret attendri et mélancolique à l’égard du passé — dans une même nostalgie.

La place qu’occupe le Saguenay dans l’image des deux enfants montant au belvédère pourrait inciter à associer cette nostalgie à son sens originel de « mal du pays » ; *La pêche blanche* évoque de fait l’histoire d’un retour au pays natal. Cependant, au cours du roman, aucun des deux principaux personnages n’exprime jamais le désir concret du retour. La chose va de soi pour Robert, qui vit sur les lieux mêmes de son enfance. Quant à son frère Simon, l’exilé, il déclare justement au début du récit ne pas se décider à revenir au Canada pour la saison des chantiers, comme il en a pourtant l’habitude<sup>19</sup> ; seule la mort de son père, au début de la deuxième partie du roman, le décidera à faire le voyage. Plutôt qu’un regret mélancolique, c’est la haine et le désespoir que suscite chez Simon l’évocation du pays natal : dans le neuvième chapitre, alors qu’il évoque pour un compagnon de voyage les lieux de son enfance, le Saguenay lui « remont[e] à la gorge » (PB, 71) — comme une nausée, mais aussi comme un sanglot. Apprenant dans une lettre que son frère a découvert le cadavre d’un collègue suicidé, Simon s’emporte : « Je les connais : ils vont tous longer les murs en attendant que ça passe, ils vont faire comme si tout était pareil. Je les connais et c’est cela le pire. Mon frère va être seul, puni jusqu’à tant qu’il fasse comme eux, comme si rien ne s’était jamais passé. » (PB, 67) Simon éprouve un profond sentiment de révolte au souvenir de sa communauté d’origine : il a fui son hypocrisie et son silence, et sait ne rien avoir à en attendre. Sa nostalgie, tout comme celle de Robert, n’est donc pas directement liée au désir concret du retour : elle s’enracine nécessairement au-delà des lieux de l’enfance — peut-être, justement, dans l’enfance elle-même. Robert, notamment, se sent encore proche de l’enfant de sa mémoire. Cependant, du fait de l’autorité terrorisante imposée par le père, qui est rappelée à plusieurs endroits du roman, l’enfance est un moment de l’existence que ni Robert ni Simon ne voudraient revivre. L’un et l’autre sont bien plutôt les prisonniers de cette époque dont ils voudraient se détacher.

19 « D’habitude, à ce temps-ci de l’année, j’ai quitté le motel et je suis en route vers Prince Rupert. J’arrive toujours un peu avant la reprise du chantier. Cela me donne le temps de souffler. Chaque jour, je me dis : “Il faudrait que je parte”, et je ne pars pas. » (PB, 12)

Quel est donc l'objet, présent dans l'image figée de deux enfants marchant à côté de leur bicyclette, qui suscite la nostalgie de Simon et Robert ? Le cadre théorique proposé par la poétesse Susan Stewart, que nous avons évoqué plus haut, nous permet de distinguer dans leur souvenir commun une même idéalisation de l'expérience vécue : à travers l'image *a priori* insignifiante d'une promenade faite dans l'enfance, les deux frères entrevoient la possibilité d'une expérience authentique, c'est-à-dire d'un rapport fusionnel avec le monde. De manière notable, la parole n'est pas mentionnée dans leurs récits : Simon, en particulier, décrit les deux enfants comme silencieux. La beauté du Saguenay s'impose dans sa mémoire comme une évidence qui rend la parole inutile. À travers les hyperboles du récit nostalgique, la vision du Saguenay (et plus encore l'espérance de cette vision, contenue dans le mouvement qui conduit les enfants au belvédère) s'impose comme une porte ouverte vers l'infini. C'est ce que vient confirmer la réflexion proposée par Vladimir Jankélévitch dans son essai *L'irréversible et la nostalgie*<sup>20</sup>. Précédant Susan Stewart dans sa description d'une nostalgie grandissant l'expérience vécue, le philosophe français perçoit dans le souvenir nostalgique celui d'un moment qui, malgré sa profonde insignifiance, s'avère unique au regard de l'éternité. Pour Vladimir Jankélévitch, c'est la *passéité* même des faits remémorés, leur caractère d'*avoir-été*, qui est au cœur de la nostalgie. Dans leur singularité, et en raison de leur caractère irrévocable, les événements passés deviennent le symbole de l'éternité même. Ils renverraient à un paradis originel qui appartiendrait non seulement aux temps révolus, mais aussi et surtout à l'avenir : il s'agit bien en effet, pour le nostalgique, de revenir vers ce passé idéalisé, c'est-à-dire de se diriger vers lui. Loin de condamner l'être humain au regret mélancolique du passé, la nostalgie lui ouvrirait ainsi plutôt les portes de l'espérance :

De même que chez Platon réminiscence et regret sont les formes rétrospectives du désir, de même l'espérance d'un passé à venir et le retour à un futur déjà advenu sont deux formes paradoxalement réciproques d'une même nostalgie. En ce point l'âge d'or du passé le plus lointain ne fait qu'un avec l'avenir le plus chimérique. L'homme qui retourne vieilli à ses sources, à son origine, à son innocence, revient où il n'est jamais allé ; revoit ce qu'il n'a jamais vu ; et cette fausse reconnaissance est plus vraie que la vraie<sup>21</sup>.

L'existence passée des deux enfants montant au belvédère, leur caractère d'*avoir-été*, serait ainsi ce qui, dans le présent, sauve Simon et Robert de la désespérance et leur permet de se tourner vers l'avenir. Les éléments communs à chacun de leurs souvenirs tendent à confirmer cette hypothèse. Le premier de ces éléments est la présence de l'autre, le frère, avec lequel est établie une complicité dans la peur de l'interdit posé sur la rivière ; en ce sens, l'objet de la nostalgie pourrait être la relation fraternelle, ainsi que le sentiment de puissance que cette relation générerait — être ensemble, cela signifiait pour les deux enfants être libres, échapper à l'oppression de leur communauté, avoir leur monde à eux. La nostalgie constituerait ainsi le regret

20 Vladimir Jankélévitch, *L'irréversible et la nostalgie*, Paris, Flammarion, coll. « Champs. Essais », 1974, 392 p.

21 *Ibid.*, p.386.

d'une liberté entr'aperçue dans l'enfance, et qui n'a jamais été conquise. Robert, notamment, souffre du poids des conventions sociales. La nostalgie qui habite ce personnage serait celle d'un idéal non réalisé qu'il continue de contempler dans la fixité du souvenir, et qui le juge; en se considérant semblable à l'enfant qu'il fut, Robert témoigne de son échec à conquérir une liberté dans laquelle il trouve paradoxalement son essence, et que lui rappelle chacun de ses regards vers la rivière. Cet élan vers le Saguenay est justement le deuxième élément commun aux souvenirs nostalgiques de Simon et Robert. La fascination pour ce cours d'eau est à l'origine de la complicité des deux frères; c'est cette rivière qui leur permet d'envisager la possibilité de la liberté. Simon, dans le souvenir nostalgique que nous avons mentionné plus haut, décrit le Saguenay comme un symbole de mystère et d'absolu (« Leur monde s'arrêtait là, devant cette rivière. Personne ne l'avait jamais vaincue et personne non plus ne saurait jamais la vraie profondeur de l'eau. Personne. »). La rivière est à la fois toujours semblable et toujours différente: on ne saurait entrer deux fois dans le même fleuve. La rivière est l'élément qui, dans l'univers des deux enfants comme dans celui des deux adultes qu'ils sont devenus, est porteur de sens. Par le caractère ostensible de sa transformation permanente, elle offre une image totalisante de l'espace et du temps qui passent et sont à jamais perdus; elle est à la fois l'être, l'à-devenir et l'avoir-été. Retrouver cette rivière, pour Robert comme pour Simon, c'est être confronté à la fois au même et à l'autre, à la présence et à l'absence, à la possibilité du retour et à son impossibilité radicale. Le Saguenay, dans le décor nordique de *La pêche blanche*, est ainsi comparable au désert de sable qui, selon Abdelwahab Meddeb, hante la littérature maghrébine: un lieu « aussi éphémèr[e] qu'[un] instan[t] » où « se réalise à nu la consubstantialité de l'espace et du temps<sup>22</sup> ». Source de vie et de mort, symbole de l'origine et de la fin, représentation peut-être aussi du père-Kronos qui les a fait naître et les dévore, la rivière dote ceux qui la contemplent d'une place dans l'univers, et leur dévoile le champ des possibles. Elle constitue, en même temps qu'une figure de la loi, un symbole de liberté: une liberté qui ne se définit pas dans l'abolition des interdits, mais plutôt dans la pleine conscience des possibilités qu'offre le monde, et de la place que chacun peut y occuper par et malgré sa propre finitude.

La nostalgie ressentie par Simon et Robert, du point de vue de l'image spectrale qui en manifeste la présence, a finalement pour objet un idéal: un idéal de liberté acquis par chacun dans la prise de conscience de sa propre finitude, et réalisé dans l'être-ensemble — en l'occurrence, dans la fraternité. Cet idéal que le souvenir du Saguenay vient rappeler aux personnages de *La pêche blanche* peut être retrouvé dans la nostalgie qui habite ceux de *La héronnière* et de *La danse juive*. L'héroïne de ce dernier ouvrage découvre ainsi dans la maison paternelle la possibilité d'être vue indépendamment de son obésité, qui y constitue la norme, et d'accéder à l'être-ensemble en prenant sa place dans la suite des générations: la « petite maison remplie de gros » abrite en effet ses cousins, ses oncles et tantes, ainsi que ses grands-parents dont son père l'a éloignée. De même, le veuf affligé de *La héronnière* découvre dans les photos anciennes de son village les traces d'une communauté active et vivante,

22 Abdelwahab Meddeb, « La trace, le signe », *Annuaire de l'Afrique du Nord*, vol. 32, Paris, Éditions du CNRS, 1993, p.107-123.

qui lui permettent de justifier, malgré le souvenir de son épouse, le désir ardent qu'il avait de revenir au village. Chez Lise Tremblay, le sentiment de la nostalgie apparaît en ce sens toujours lié à celui de la communauté — une communauté qui, par son *avoir-été*, idéalisé et magnifié dans le souvenir, atteste de la possibilité future du vivre-ensemble et signale la nécessité d'un changement dans le présent.

Le lecteur est en droit de s'interroger sur la portée de ce discours utopique soutenu par la nostalgie : dans la dernière nouvelle de *La héronnière*, les photographies témoignant de l'existence passée de la communauté sont en effet récupérées à des fins commerciales, vendues aux touristes sous la forme d'un album commenté par un éditeur sans lien avec le village, comme absorbées par la surmodernité avec laquelle elles étaient justement censées contraster. Dans le roman *La danse juive*, la « petite maison remplie de gros » se révèle bien ordinaire ; la narratrice, qui y retourne dans l'espoir de découvrir le « chaînon manquant » (*DJ*, 78) de son existence, et peut-être de se rapprocher de son père, la découvre certes remplie d'obèses tout comme elle, mais semblable au reste de l'univers : la vie s'y écoule morne, triste et sans heurts, sur le fond sonore criard de la télévision. À la fin du roman, l'absence d'idéal auquel se référer pousse finalement la jeune femme à assassiner son géniteur. Par ce geste meurtrier, elle rompt radicalement avec sa communauté, s'en exclut, refuse l'essence qui lui a été imposée ; dans le même mouvement, elle réintègre cependant la communauté qui l'avait mise à part en s'identifiant clairement à une norme : celle du crime, pleinement prise en charge par les différents appareils répressifs et judiciaires auxquels elle finit par s'offrir. Le parricide commis par l'héroïne de *La danse juive* constitue en ce sens autant un acte de révolte que de soumission à l'oppression dont elle est victime : il voue ce personnage à l'ambiguïté. Cette ambiguïté est également bien présente dans *La pêche blanche*, alors que les deux frères finissent par retourner à leur solitude originelle : Robert s'enfonce dans sa contemplation du Saguenay en achetant la maison dont il a toujours rêvé, au bord de la rivière, sans cesse menacée par les eaux ; Simon, lui, s'éloigne à nouveau de son pays natal et repart sur les routes. Au moment de partir, cependant, il emporte avec lui une nouvelle image du Saguenay qui vient remplacer son obsession précédente — une nouvelle nostalgie : « Je suis heureux », explique-t-il. « Je suis sans espoir. Je ne sais pas si je reviendrai, mais ce n'est pas important. Je ne lutte plus avec la rivière, c'est fini. Je n'ai qu'une image, celle de mon frère et moi marchant à travers les cabanes. C'est tout. C'est celle-là que je garderai pour les mois à venir. » (*PB*, 104) L'image des enfants montant au belvédère qui alimentait la nostalgie de Simon a ainsi été transformée dans son esprit ; plutôt, la voici changée, remplacée par une image qui, cette fois, se trouve explicitement choisie. Dans un geste sensiblement existentialiste, Simon décide maintenant de sa propre nostalgie, c'est-à-dire de sa propre essence, qui n'a plus rien d'arbitraire. Par la contemplation mélancolique du passé et l'acceptation de son *avoir-été*, Simon est finalement parvenu à accepter sa présence au monde : il est libre.

+

Si l'œuvre de Lise Tremblay ne peut être qualifiée de nostalgique, la nostalgie apparaît comme l'un de ses thèmes de prédilection, dont nous avons cherché ici à mettre

en lumière les manifestations. La nostalgie se déploie dans les textes de l'écrivaine québécoise à travers différentes images, souvenirs animés d'une même logique spectrale que celle de la hantise, mais qui se démarquent de cette dernière par leur douceur, ainsi que la recherche dont ils font l'objet de la part des différents protagonistes. Récit des origines de soi, récit des origines de la communauté dans laquelle tout individu s'inscrit par sa naissance même, la nostalgie renvoie les personnages à leur essence, à ce qu'ils sont, et partant à ce qu'ils peuvent devenir : elle témoigne d'un avoir-été qui, idéalisé dans la mémoire, leur permet autant de passer au travers du présent que de l'affronter en prenant conscience de ses dysfonctionnements. En ce sens, la nostalgie est porteuse d'utopie, et s'impose comme le moteur d'un changement tant individuel que social. Dans l'univers surmoderne décrit par Lise Tremblay, paradoxalement, la nostalgie constitue également une menace, celle de l'aliénation à une origine subie, marquée du sceau de l'inauthenticité, et dans laquelle la communauté comme l'individu peinent à se reconnaître. Le problème auquel se heurtent ainsi les personnages révèle dès lors sa nature existentielle : il s'agit pour chacun, au travers du spectre de la nostalgie et malgré lui, de choisir quelle est sa véritable essence.

+ + +

## CHRONIQUES

+ + +



## ESSAIS/ÉTUDES

### Des provinciaux et des procrastinateurs

+ + +

KRZYSZTOF JAROSZ

Université de Silésie

Ma lecture du livre de Jonathan Livernois *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec*<sup>1</sup> commence par une surprise. En évoquant le printemps érable de 2012, Livernois place, pour ainsi dire, en exergue du premier chapitre de son essai, un graffiti commémorant la réaction des manifestants face aux assauts de la police : « Duplessis reviens ! T'as oublié tes chiens ! » Et Livernois de poursuivre en disant que « les manifestations et la grogne populaire du printemps 2012 ont été marquées par une volonté, surprenante, de s'approprier le passé et ses symboles » (14) : par exemple, entre autres, un portrait d'André Laurendeau, des fragments de poèmes de Gaston Miron, etc. Ce qui étonne, c'est que cette analogie ait été perçue par des jeunes, en dépit de ce qu'on diagnostique parfois comme une rupture de continuité intergénérationnelle, que certains, dans mon pays du moins, comparent à une coupure de continuité civilisationnelle, puisque la majorité des références culturelles de la génération des quinquagénaires ou sexagénaires polonais d'aujourd'hui diffèrent sensiblement de celles dans lesquelles se reconnaissent leurs enfants adultes. C'est donc finalement un bon signe que les jeunes Québécois manifestent (c'est le cas de le dire !) une telle connaissance de l'histoire de leur pays. Il est aussi somme toute réconfortant qu'à notre époque d'individualisme débridé — et parfois carrément paroxystique ! — on soit encore capable de réagir en fonction d'un instinct grégaire, un peu trop injustement décrié. Cependant, l'évocation de la révolte estudiantine de 2012 n'est que l'introduction à la matière de l'essai dont l'argument n'est pas tout à fait inédit : Livernois aborde la question de ce qu'il appelle, d'après Pierre Vadeboncoeur, « la permanence tranquille » : l'« impression d'être un peuple de tout repos et de toute éternité, [u]n peuple qui flotte sur l'Histoire et qui n'a pas besoin de se presser pour devenir ce qu'il est » (19). En d'autres termes, les Québécois sont (croient être) un peuple dont la pérennité est assurée quoi qu'il arrive, conviction qui — curieusement — coïncide avec des jérémiades qui prédisent la « louisianisation » du Québec. Ce sentiment de « fausse éternité » (21) fait que les Canadiens, les Canadiens français et les Québécois (donc les successifs avatars historiques d'un

---

1 Jonathan Livernois, *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec*, Montréal, Boréal, 2014, 146 p.

même peuple) s'arrêtent juste avant de faire le pas décisif qui ferait d'eux une nation souveraine et libre. D'où vient cette tendance à la procrastination ? Faut-il la chercher déjà dans le caractère provisoire des premières installations des colons français ayant échoué sur les berges du Saint-Laurent, et été constamment menacés d'anéantissement par les forces naturelles et hostiles, comme semble l'évoquer la phrase de Mère Catherine de Saint-Augustin, citée en exergue de l'essai : « Nous ne nous pressons pas pour achever le reste de nos bâtiments, à cause de l'incertitude où nous sommes si nous demeurerons longtemps ici... » ? Toujours est-il que ce sont les événements ultérieurs qui ont formé ainsi les Québécois en gens qui se contentent du provisoire, à commencer par la Cession qui les a laissés pratiquement sans élites et sans le sentiment (vrai ou faux, n'importe) d'être protégés par leur lointain monarque, livrés à la bonne ou à la mauvaise volonté des occupants professant une autre religion et parlant une autre langue. Le repli autour du familier immédiat, c'est-à-dire l'esprit du clocher, est la réaction la plus naturelle. Chaque fois qu'ils sont obligés de sortir de l'intimité rassurante de leur paroisse, ils se voient économiquement et socialement subordonnés aux contremaîtres allophones, détenteurs du pouvoir et d'un savoir-faire exprimés dans une langue de prime abord incompréhensible qui finit par parasiter la langue maternelle de ces paysans dans tous les nouveaux secteurs qui dépassent le cadre de la vie quotidienne et des travaux agricoles. Le messianisme canadien qui va naître bientôt au confluent de ce repli sur soi d'un peuple ainsi conditionné et de l'idéologie ecclésiastique, sans doute elle-même écheveau inextricable d'un calcul politique et d'une foi authentique, va durablement marquer la mentalité canadienne-française. En abandonnant le pouvoir temporaire, tant politique qu'économique, aux « Anglais », qui, de toute façon, le détenaient de fait, et en se réservant une récompense eschatologique, on a créé un mécanisme infernal dont les principaux penseurs canadiens-français (et ensuite québécois) sont conscients. Parmi ceux que passe en revue Livernois, c'est peut-être Yvon Rivard qui résume le mieux ce trait de la mentalité québécoise, le dilemme qu'elle s'efforce en vain de trancher et, en même temps, l'objectif du livre de Livernois, qui consiste tant à décrire le phénomène dans la perspective historique qu'à tenter d'y chercher un remède, aussi difficile à trouver soit-il. Selon Rivard, donc : « Si nous avons un avenir, cet avenir ne peut être que le passé réécrit par ceux qui l'ont quitté et qui le réinventent, et ce passé, c'est l'héritage québécois de la pauvreté, l'héritage d'un peuple qui a appris, pour le meilleur et pour le pire, à se méfier des pouvoirs<sup>2</sup>. » Et Rivard (que je cite d'après Livernois) reprend dans un autre essai : « Ni français, ni américain, le Québécois francophone est le produit de cette double négation qui, en l'excluant en quelque sorte de l'histoire, ne lui a laissé aucune expérience du pouvoir et lui a légué une identité toute problématique<sup>3</sup>. » Séquelle de l'histoire de ce peuple nord-américain qui n'a pas oublié son ancienne patrie européenne, cette « procrastination tranquille » fonctionne même après la sortie de la Grande Noirceur, en freinant efficacement les tentatives successives des milieux indépendantistes. Livernois passe

---

2 Yvon Rivard, *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, p. 69. Je cite d'après Jonathan Livernois, *Remettre à demain*, p. 116.

3 Yvon Rivard, *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 133.

en revue les replis successifs (replis sur le plan des mentalités et des événements) qui suivent des élans d'énergie : la bataille gagnée de Saint-Denis suivie de la défaite à Saint-Charles et à Saint-Eustache, comme si les insurgés n'étaient pas prêts pour l'indépendance ; la réclusion volontaire de Papineau dans des bibliothèques parisiennes (six mois à peine après cet effort armé) et bien d'autres faits plus au moins notoires. Livernois montre aussi des tentatives de sortir de ce moule fœtal dans lequel se pelotonnent les Québécois après chaque grand soulèvement collectif. Comme l'indique l'auteur, l'effort pour surmonter cette malédiction vient des milieux littéraires, or les exemples qu'il donne (Gérald Godin, Jacques Ferron, Gaston Miron, etc.) appartiennent à un passé héroïque et déjà révolu. Cependant, l'exemple du printemps érable permet de ne pas désespérer. Il est même, je l'ai dit, rassurant que les jeunes Québécois aient retrouvé, avec une telle facilité, intensité et célérité, des liens avec le passé, des analogies historiques qui témoignent de leur ancrage dans la mémoire nationale. Seulement, cela équivaut à reproduire le grand mécanisme cyclothymique à l'échelle nationale, la roue de l'éternel retour, la remise de l'entrée dans l'histoire au prochain épisode, à la prochaine fois... Cet enracinement dans le passé équivaut finalement à reproduire les réactions des générations précédentes. Dans *Les noces*, un drame du Polonais Stanisław Wyspiański, créé au début du xx<sup>e</sup> siècle, les convives qui représentent toutes les classes sociales, se mettent, comme dans une transe, à danser une ronde hypnotique, au lieu d'aller lutter pour l'indépendance du pays, comme ils avaient l'intention de le faire naguère encore pleins d'entrain. Je dédie cette image d'un passé heureusement révolu et surmonté aux amis québécois, tout en leur enviant une situation géopolitique qui leur permet de procrastiner à volonté à longueur des siècles, et je salue mon nouveau coéquipier, auteur de ce livre plein d'intérêt qui constitue une excellente synthèse de la ronde québécoise de l'indécision.

+

Si l'essai de Jonathan Livernois a pour sujet les réactions collectives de tout un peuple, *Mœurs de province*<sup>4</sup> de François Ricard est entièrement consacré aux réflexions d'un intellectuel individualiste qu'on n'imagine pas embrigadé à une cause, même s'il est loin d'être indifférent à ce qui se passe autour de lui, à l'image de M. Bergeret, professeur ami de la vérité, protagoniste inoubliable d'une tétralogie d'Anatole France. Ricard place son recueil d'essais et sa démarche d'observateur lucide et détaché sous le patronage de cette figure vénérable avec laquelle il s'identifie ouvertement. La « petite vieillesse » qu'avoue l'auteur de *Mœurs de province*, satisfait de son récent statut de professeur de littérature à la retraite, lui assure, dit-il, une « double liberté » (et une « double jouissance ») : « celle de laisser braire et d'envoyer paître » (219). Si Ricard revendique un provincialisme de bon aloi, c'est que s'étant lui-même défini comme un provincial, il trouve cette situation assez confortable et même permettant un certain décentrement non seulement par rapport aux « centres » de plus en plus illusoire dans le monde d'aujourd'hui, mais aussi de l'idéologie *mainstream* de son milieu. Évidemment, même si son discours porte avant tout sur des problèmes

4 François Ricard, *Mœurs de province*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2014, 232 p.

d'actualité, il n'oublie jamais son érudition, en incrustant ses chroniques de multiples références au professeur Bergeret, à Gustave Flaubert (à qui il emprunte le titre de son livre) et à Blaise Pascal, de qui *Les Provinciales* semble servir de vague modèle à *Mœurs de province*, ne serait-ce qu'à cause de la forme partiellement épistolaire du recueil de Ricard. Ce que Ricard ne dit pas, c'est que sa démarche est par moments proche de celle que Montesquieu fait pratiquer dans ses *Lettres persanes* à Uzbek et Rica. Pour en finir avec ces intertextes qui surgissent au détour de presque chaque phrase au grand plaisir du lecteur averti, évoquons la casuistique<sup>5</sup> qui, comme méthode avouée ou non, accompagne la plupart des analyses auxquelles cet observateur perspicace soumet la réalité de sa province (et parfois du monde entier) en quête du loufoque, qui semble être sa catégorie fétiche, et qu'il détecte infailliblement là où ses congénères ne voient que du feu. Le farfelu (comme dirait André Malraux) n'apparaît qu'à ceux qui, comme Ricard, sont capables de voir au travers de cette carapace d'habitude qui rend invisible l'étrange, l'illogique, l'idéologique et finalement le risible du réel quotidien. Comme l'ironie est la figure la plus difficilement décelable quand l'intention du locuteur nous échappe, et puisque Ricard excelle à jongler entre un sérieux vrai et ce mode d'humour à froid qu'on appelle le pince-sans-rire, on a souvent du mal à interpréter son attitude envers les objets de ses chroniques. C'est le cas des considérations d'un sérieux à toute épreuve qu'il exhibe dans la chronique «Les règles de l'équité», où il soupèse et compare (sérieusement, demi-sérieusement, ou bien en se moquant *in petto* ?) différentes catégories de minorités dont il faudrait égaliser les chances : «ne contribuerait-on pas davantage à l'éradication des inégalités et de l'uniformité qui affectent les campus en embauchant une lesbienne plutôt qu'une invalide, une invalide plutôt qu'une Algonkine, un Canado-Pakistanaï plutôt qu'une femme ? » (56) La conclusion qui invite les autorités à recourir à la casuistique est du même ordre : on ne sait pas si elle est ironique ou sérieuse. À l'époque actuelle où chacun tremble de peur qu'on ne lui intente un procès, les chroniques de Ricard sont parfaitement lisses ; c'est en vain que les meilleurs des avocats y chercheraient une aspérité judiciairement utilisable, un crochet, une brèche. On a pourtant parfois l'impression qu'il choisit délibérément de mettre une plus forte touche d'ironie (ou peut-être d'accentuer sa distance) là où c'est moins dangereux, comme dans «Praline et les hassidim», texte qu'il consacre à la fameuse histoire d'un gymnase fréquenté par les bourgeoises francophones d'Outremont, situé face à une synagogue, différend qui a déclenché, je crois, la discussion sur les accommodements raisonnables. Or, si dans ce texte il y a un groupe presque ouvertement tourné en dérision, ce sont les Outremontaises d'un certain âge qui refusent de polir les vitres du gymnase au risque de polluer les rêves des garçons hassidim. Pour se convaincre qu'il y a dans ce recueil une intention parodique, il suffit de lire la chronique «Le grand humour».

5 En disséquant les catégories, les sous-catégories et les catégories mixtes de cas de minorités sexuelles, ethniques et autres afin d'établir les bases d'une politique d'équité, Ricard fait la remarque suivante avec une intention sans doute parodique : «Plus précisément, je dirais que, si nous disposons bel et bien, en ce domaine, d'une Morale générale très largement répandue et proclamée, ce qui nous fait de plus en plus cruellement défaut, c'est une bonne Casuistique, c'est-à-dire un code minutieux ou du moins une jurisprudence bien documentée qui nous permettrait de prendre les bonnes décisions au bon moment, sans léser personne ni risquer d'aggraver insidieusement les injustices que nous voulons à toute force corriger.» (57)

Ricard s'y évertue à dresser une typologie de l'humour, en commençant par celui qui est évident, pratiqué par les humoristes professionnels, qui est une des marchandises québécoises d'exportation. Au deuxième degré se situe ce que Ricard appelle l'humour moyen,

qui demande déjà un certain effort de déchiffrement, et donc une sensibilité plus exercée. Car le comique, ici, ne se donne pas d'emblée; il est plutôt de l'ordre du double sens, de l'implicite, dissimulé entre les lignes ou à l'arrière-plan d'un texte qui, à première vue, se veut neutre, c'est-à-dire ni drôle ni sérieux, et soumis à une tout autre nécessité que la volonté humoristique. (62)

L'humour du troisième degré, que Ricard propose d'appeler «le grand humour», c'est la réaction qu'on a face à un texte écrit avec une intention sérieuse, mais tellement inintelligent que le prendre au sérieux relèverait, de la part du lecteur, d'un degré d'imbécillité aiguë, voire même incurable. «Y a-t-il quelque chose au-delà du grand humour? Un méta-humour encore plus épuré et plus drôle?», se demande Ricard et il se répond à lui-même: «Si oui, il ne peut être que le fait de l'Humoriste Suprême.» (69) Cet essai, en véritable mise en abyme explicative (si j'ose utiliser ce terme rébarbatif envers un si vénérable représentant des lettres classiques), situe la position de l'auteur entre (et contre) les tâcherons de l'humour farcesque et les agélastes, totalement dépourvus du sens de l'humour, qu'il fustige également. À la réflexion, je me demande si l'on ne pourrait appliquer à ce mode d'expression pince-sans-rire de Ricard l'hypothèse interprétative qu'Andrée Mercier a utilisée afin d'expliquer la manière d'écrire de Jacques Ferron. Or, si je me souviens bien de cette conclusion de Mercier, il faut lire les allégories de Ferron en même temps au degré littéral et au degré métaphorique. Par analogie, il se peut que Ricard ne soit pas forcément opposé au système d'égalisation des chances pour les minorités, mais, en même temps, il se rend compte des absurdités et des paradoxes de ce système lorsqu'on s'amuse à l'imaginer dans ce qu'il pourrait logiquement, mais invraisemblablement, être si on le poussait aux frontières de ses potentialités.

Ricard n'est pas tendre envers les poètes. En recourant à sa méthode favorite, que j'ai essayé de décrire plus haut, il fait une analyse sémantique d'un recueil de poèmes anonyme (mais, dit-il, existant bel et bien) foudroyante sur le plan du contenu. Je renvoie les lecteurs qui préfèrent la prose à la poésie à la chronique intitulée «Une soirée de lecture à la maison». C'est à se tordre de rire (si on s'est assuré au préalable qu'il n'y a aucun poète dans les parages!). D'ailleurs, en lisant le recueil, on s'aperçoit assez vite que la démarche de Ricard consiste dans une grande mesure à démythifier tout ce qu'il se met à observer. Je l'imagine se promenant avec une aiguille dont il use pour percer les ballons de la bêtise et de la grandiloquence de ses confrères intellectuels. Je lui voue surtout une admiration sans bornes pour son analyse de la «littérature-monde», une baliverne à laquelle ont peut-être même cru les signataires du célèbre manifeste (*Pour une littérature-monde*) et indubitablement certaines et certains de nos collègues «francophonistes» du monde entier qui se sont laissé duper par ce terme dont les (prétendus) effets n'ont pas duré plus longtemps qu'une saison éditoriale.

J'estime aussi beaucoup Ricard pour sa vision lucide de la situation du français dans le monde et, plus particulièrement, au Québec. Versatile comme un caméléon, j'ai lu avec empathie et intérêt les pages que Livernois consacre au printemps érable, mais en passant au récit qu'en fait Ricard, l'intellectuel, l'individualiste, l'universitaire (et l'homme âgé) en moi n'a pas su réprimer un accès d'hilarité lorsque, en abordant le même événement, notre essayiste s'est mis à décrire

un autre groupe [de manifestants], nullement opprimé [...] mais particulièrement influent (du moins en théorie): celui des professeurs, artistes, journalistes, intellectuels et autres manieurs de mots, tous plus ou moins protégés par l'État [...], et qui se sont lancés dans « la lutte » avec un enthousiasme et une rage auxquels nous n'étions plus habitués depuis très longtemps au Québec. (224)

Dans une autre de ses chroniques, Ricard parle avec réticence de la révolte estudiantine de mai 1968, en exprimant une sympathie pour les perdants, qui représentent pour lui un ancien monde, un « monde façonné par des siècles d'histoire, de culture, de pensée, d'humanité », « tout ce qui [...] faisait de l'individu autre chose qu'un être voué à la consommation et au bonheur » (205). Conservatisme ? Certes ! Un « âgisme » aigu (et j'entends par là le point de vue caractérisant les personnes matures aux opinions naturellement moins révolutionnaires que celles dont elles étaient peut-être elles-mêmes capables quand elles avaient quarante ans de moins qu'aujourd'hui) ? Très probablement ! Ce qui m'attire pourtant vers ce conservatisme lucide, c'est surtout une certaine honte que je ressens toujours lorsque je me retrouve en présence d'un esprit indépendant qui m'oblige à constater que l'opinion que j'avais jusqu'à ce moment-là sur un objet n'était en fait qu'un réflexe de suiveur qui se pelotonne confortablement et mollement dans le moule d'un avis général ou, en tout cas, admis dans le milieu où il évolue sans trop réfléchir, ni chercher à couper un cheveu en quatre.

Je dirais — sans aucunement improviser une « janusité » pour rationaliser ce que je viens de dire — que ces ouvrages me révèlent deux facettes de ma nature, conciliables dans un seul esprit d'une manière aussi incroyable que ces deux essais se côtoient dans cette chronique : l'un parle d'un réflexe spontané partagé par toute une communauté, et l'autre présente les réflexions d'un intellectuel animé du principe cartésien de tout examiner avant de formuler son jugement. Si j'imagine mal un Ricard (tel qu'il se dépeint dans son livre) s'abandonner au désordre des émotions grégaires, je crois ne pas être le seul à alterner des émois communautaires avec une réflexion critique, même si je suis incapable de m'élever à cet Olympe de la rationalité où siège François Ricard.

Ces deux essais sont parus au Boréal, comme certains autres dont j'avais parlé dans mes chroniques précédentes. Afin de ne pas être accusé de partialité, je promets de consacrer mon prochain texte aux livres publiés par d'autres éditeurs.

## ESSAIS/ÉTUDES

### Écrire dans le « Salon de la race »

+ + +

JONATHAN LIVERNOIS

Université Laval

On n'accorde sans doute pas suffisamment d'attention à la barre oblique du titre de cette section : « Essais/Études ». Fort commode, elle permet à l'essayiste/spécialiste de se tourner d'un côté et de l'autre, d'adopter le point de vue de l'ambivalence, de faire jouer la liberté de l'essai tout en produisant un texte qui ressemble à une bonne vieille monographie. Pour le compte d'une autre revue que je ne nommerai pas (à peine pour dire qu'elle a été fondée en 1959 par de « jeunes écrivains qui n'avaient pas ou avaient à peine dépassé la trentaine »), j'ai beaucoup lu d'essais québécois depuis quelques années. Une de mes premières impressions : beaucoup d'études, qu'on ne saurait décrire comme ces « essais cognitifs » dont parlait naguère Marc Angenot, sont effectivement à cheval sur la barre oblique. Pourtant, leur marque générique est sans équivoque : « essai ».

On ne saurait dire d'où vient la confusion des genres et à partir de quel moment elle s'est développée (a-t-elle toujours existé ?), mais elle s'est sans doute accentuée depuis plusieurs années, influencée par la logique des récompenses et des prix, lesquels ne distinguent pas souvent l'essai, l'étude et le livre de recettes à la mijoteuse. On peut également présumer que, pour un sociologue ou un historien, se réclamer de l'essai permet d'assurer ses arrières. Qui pourrait reprocher un quelconque biais méthodologique à un essayiste ? Qui pourrait dire que les références bibliographiques et les notes sont trop peu nombreuses ? Qui pourrait être perplexe devant les prises de position personnelles du sociologue, qu'il sort de nulle part au milieu d'une argumentation, afin d'y mettre son grain de sel ou pour se sortir d'une aporie ? Voilà ce qui engendre des monographies qui *se veulent* essais : page couverture sans équivoque générique, hypothèse innovante, monographie *normale*, « je » impromptu, critique sociale ou idéologique, retour d'une analyse littéraire, sociologique ou historique, revanches épisodiques du « je » et de ses raccourcis argumentatifs, conclusion scientifique, bibliographie, quatrième de couverture sans équivoque générique.

Il y a quelques années, René Audet a bien vu, il me semble, ce qui fait la particularité de ce genre. Un genre que d'aucuns considèrent pourtant indéterminable et inachevable. Mon collègue de l'Université Laval montre bien que ce n'est pas tant le sujet ou l'engagement que la spatialité de l'essai qui permet d'en définir les contours :

La marge de manœuvre constitue la pierre angulaire de la démarche essayistique, ce jeu offrant la possibilité d'une errance, d'une dérive; cet espace, il est consacré à l'exploration d'une perspective sur la culture, d'une « vision des objets intellectuels » — autorisant par là l'intrusion d'une subjectivité dans la perception d'objets aussi factuels que des lieux, se lisant pour l'occasion comme les traces de leur appropriation culturelle par l'humain<sup>1</sup>.

On aura compris qu'il n'y a pas cet espace, ce jeu, dans ces études du spécialiste qui se veut essayiste. S'il y a des failles dans l'argumentaire, elles ne sauraient être confondues avec les interstices dont parle Audet. Malheureusement, c'est trop souvent le cas dans ces essais/études.

L'essai — ainsi parle la page couverture — de Corrie Scott, *De Groulx à Laferrière. Un parcours de la race dans la littérature québécoise*<sup>2</sup>, a-t-il du jeu ? Chose certaine, l'ouvrage de la professeure de l'Institut d'études des femmes à l'Université d'Ottawa est à cheval sur la barre oblique. D'emblée, le lecteur se réjouit de l'approche : Scott dit avoir recours aux « théories postcoloniales, aux théories critiques de la race (*critical race theory*), ainsi qu'aux théories féministes *queer* » (16) pour établir une sorte de parcours de l'idée de race à travers la littérature québécoise, de Lord Durham à Dany Laferrière. On s'étonnera d'ailleurs que la borne liminaire du titre soit associée au chanoine Lionel Groulx et non à l'illustre membre du Parti Whig. Intention polémique ? Retour de débats jamais véritablement enterrés à propos de Groulx ? Le sujet n'a jamais cessé d'être brûlant : inutile de remonter très loin dans l'histoire du Québec pour savoir que le racisme réel ou potentiel du Canada français crée le malaise, à tout le moins. Doit-on rappeler l'épisode autour du livre d'Esther Delisle<sup>3</sup> ? Et les déclarations de Jean-Louis Roux à propos de la croix gammée sur son sarrau, à l'Université de Montréal ? La notion de race est à manipuler avec soin.

Le lecteur de l'ouvrage de Scott est en droit d'espérer des réflexions innovantes : le sujet est sérieux et les théories de genre et féministes ont la capacité de révéler de nouvelles dimensions de la littérature québécoise. On ne s'attend pas pour autant à la sérénité (feinte ?) de l'observateur désengagé. Et c'est tant mieux. Cela dit, l'ambition de Corrie Scott est bel et bien scientifique : elle veut « paver la voie à une recherche encore embryonnaire au Québec » ; elle a des « objectifs » et des « buts » ; elle propose une « analyse » et cherche à « démontrer » que « la race est un concept qui déborde constamment ses frontières » (36). Elle place aussi la barre haut : à propos des romans du terroir, elle dit pouvoir « apporter un regard neuf sur un pan important de l'histoire littéraire au Québec » (34). Bref, tout ça pour dire que l'éditeur a décidé d'écrire « essai » sur la page couverture de l'ouvrage.

Barre oblique oblige : d'un côté, il y a dans cet ouvrage une démarche d'analyse littéraire (irriguée par des approches théoriques très riches) traquant la polysémie de

1 René Audet, « Tectonique essayistique : raconter le lieu de l'essai contemporain », *Études littéraires*, vol. 37, n° 1, automne 2005, p. 129. L'auteur cite Roland Barthes.

2 Corrie Scott, *De Groulx à Laferrière. Un parcours de la race dans la littérature québécoise*, Montréal, XYZ éditeur, coll. « Théorie et littérature », 2014, 245 pages.

3 Esther Delisle, *Le traître et le juif. Lionel Groulx, Le Devoir et le délire du nationalisme d'extrême droite dans la province de Québec. 1929-1939*, Outremont, L'Étincelle, 1982, 284 p.

la dimension raciale dans un ensemble plutôt hétéroclite de romans, de manifestes, de poèmes et de rapports (de Durham à Laferrière, en passant par le chanoine d'antan, le felquist prisonnier aux « Tombs » et l'auteur des *Quatre mille marches*). De l'autre côté, Corrie Scott parle tout à coup des « collègues qui s'indignent de l'emploi du mot race sans guillemets, ou bien de l'étude du concept en général » et qui « paraissent vouloir minimiser les conséquences désastreuses du racisme » (23); elle s'indigne personnellement d'une citation de Groulx (65); elle écrit, sans soutenir son propos par une quelconque référence, que les réactions au rapport Durham des « historiens canadiens-français » ont « peut-être » été « plus émotives » que celles des Canadiens anglais (44); elle affirme sans coup férir que « *Nègres blancs d'Amérique* est un récit qui se prend affreusement au sérieux » (137); elle analyse la page couverture de *Comment faire l'amour à un nègre sans se fatiguer* en précisant que sa « connaissance des couvertures d'autobiographies [est] limitée » (155); elle propose — indirectement, soulignons-le — une sorte de parcours téléologique qui nous mène depuis Groulx jusqu'à la « valorisation d'une multiplicité de voix multiculturelles [qui] est à célébrer » (176), même si les romans de Ying Chen et de Laferrière sont encore pris avec l'idée de race malgré le désir d'en sortir. Est-ce bien là le régime de l'essai? La question n'est pas superflue. Il ne s'agit pas seulement, ici, d'une question de classification. Il s'agit d'une question de respiration.

En effet, nonobstant des réflexions des plus intéressantes (je retiens la lecture stimulante faite par Scott des œuvres d'Yves Thériault et de Félix-Antoine Savard à propos du référent amérindien comme vecteur d'authenticité), il n'y a pas suffisamment de jeu, ici, pour que l'essayiste respire à son aise. Le propos est d'abord pris dans des chaînes argumentatives beaucoup trop serrées, dont les anneaux sont, paradoxalement, fragiles. Passons sur plusieurs glissements de la question raciale à celle des genres, lesquels mériteraient au moins de plus amples développements. Certaines déclarations, aux fondements de la réflexion, laissent pantois. Je ne retiens que celle-ci : « la littérature québécoise n'a pas vraiment pris son envol avant le 20<sup>e</sup> siècle » (33). On saluera Fréchette et Buies, qui existeraient comme le chevalier inexistant d'Italo Calvino.

On note aussi des références, surtout en ce qui a trait à l'histoire de la province, qui datent un peu ou qui ne sont pas de première classe. Renvoyer à Mason Wade pour affirmer que « plusieurs considèrent que ce mouvement [littéraire du terroir] marque la naissance de la nation canadienne-française » (82) peut laisser perplexe, surtout en regard de tout le travail des dernières années (je pense notamment aux recherches de Marie-Frédérique Desbiens) qui met en relief l'importance de la littérature romantique d'avant les rébellions. Du même souffle, dire avec Mireille Servais-Maquoi (retour en 1974) que « le thème de la terre a monopolisé pendant un siècle, de 1846 à 1947, les énergies créatrices des romanciers québécois » (60), c'est faire la part belle à une image monolithique d'un siècle littéraire qui aurait été complètement, mais alors là complètement inféodé au clérico-nationalisme. Le xix<sup>e</sup> siècle littéraire québécois a ici quelque chose d'une terre mal cadastrée. C'est fort dommage, car la lecture du rapport Durham que fait Scott s'en trouve affaiblie.

On s'interroge dès le départ sur la méthode qui lui permet de lire le document de 1839 : « Si l'on peut dire que le Rapport Durham a déjà fait couler beaucoup

d'encre, il est néanmoins important de réactualiser les textes anciens pour les analyser en fonction du présent. » (45) Bien d'accord, mais l'herméneutique de ce type a un prix. Il faut s'interroger sur les contorsions qu'on est prêt à imposer à un texte du passé. Ainsi ne suis-je pas convaincu par une telle affirmation : « Par leur prétendue paresse, Durham range les Français du Bas-Canada dans la catégorie de l'Autre racial, une catégorie souvent réservée aux Noirs. » (53) Même si elle reconnaît qu'il ne s'agit pas ici d'une race au sens « biologique », Scott télescope plusieurs aspects de la question, aux dépens, me semble-t-il, de l'historicisation nécessaire à sa réflexion. Celle-ci ne peut traverser à sa guise les strates épistémologiques et les régimes d'historicité. Même si Scott note tôt, dans son étude, « la polysémie ou l'indéfinition de la notion de race » (32), les mots de 1839 ne sont pas ceux de 1967. Je reviens souvent à ces mots de Michel Foucault, dans *L'archéologie du savoir* :

Exhaustive, l'identité n'est pas un critère; à plus forte raison lorsqu'elle est partielle, lorsque les mots ne sont pas utilisés chaque fois dans le même sens, ou lorsqu'un même noyau significatif est appréhendé à travers des mots différents: dans quelle mesure peut-on affirmer que c'est bien le même thème organiciste qui se fait jour à travers les discours et les vocabulaires si différents de Buffon, de Jussieu et de Cuvier<sup>4</sup>?

La prudence est, à tout le moins, de mise.

Il faut aussi tenir compte du fait que l'utilisation du vocabulaire de la « race » est, en certaines occasions où le dominant ne donne pas le choix de la grammaire, un piège pour le dominé, qu'on empêche de trouver ses mots et son identité. Cette idée n'est pas nouvelle: je pense à la logique de la décolonisation d'Albert Memmi, aux *Réflexions sur la question juive* de Jean-Paul Sartre, aux essais d'Hubert Aquin tels que « Profession: écrivain » et « La fatigue culturelle du Canada français ». Corrie Scott comprend bien la situation: elle note, dans ses lectures d'œuvres plus récentes (Chen et Laferrière), que celui qui veut se sortir de l'identité qu'on lui impose doit composer avec elle, vaille que vaille. C'est une donnée dont il ne faut pas seulement tenir compte au bout du parcours de la littérature québécoise, mais dès le départ, dès le *xix<sup>e</sup>* siècle, qui demeure une terre mal connue dans cet essai. Ainsi, si vous êtes un auteur qui a consacré, avec un historien reconnu, un essai à la fortune mémorielle de Louis-Joseph Papineau, vous risquez de tiquer quelque peu à la lecture de cette interprétation: « Ayant recours lui aussi à un langage racial, Papineau signale l'importance de la race dans le rapport [...]. Papineau s'inquiète des répercussions négatives qui découlent du portrait racisé des Canadiens français. » (45) Ce qui inquiète Papineau, c'est bien plutôt que le colonisateur cache sous un soi-disant conflit de « races » une révolte contre le régime inique du Colonial Office. Scott aurait peut-être pu creuser un peu plus. Remontez à mai 1837, par exemple, tandis que Papineau s'exprimait ainsi devant l'assemblée de Saint-Laurent :

Tout l'art des commissaires n'a qu'un but, celui de perpétuer cette séparation des races, en la mentionnant avec affectation, en vingt occasions où il n'y avait pas

---

4 Michel Foucault, *L'archéologie du savoir*, Paris, Gallimard, 1969, p. 187.

lieu de le faire; en laissant percer leurs partiales prédilections pour leurs co-sujets Européens, et leurs étroites antipathies contre leurs co-sujets Canadiens<sup>5</sup>.

La logique du pouvoir colonial est retorse.

Peu d'espace, aussi, dans la lecture que Corrie Scott fait du roman *L'appel de la race* (1922) de Lionel Groulx. Bien sûr, dès le titre, il y a de quoi s'inquiéter du propos de ce roman, qui traite de la prise de conscience de Jules Lantagnac, lequel constate l'anglicisation de sa famille à Ottawa. Mais quel est le sens donné ici au mot «race»? Comme l'écrivait le jeune André Laurendeau en 1939, en désaccord sur le vocable, le chanoine n'en parle tout de même pas au sens d'une «race anthropologique». Laurendeau ajoutait:

Voici dégonflées la légende ridicule, l'interprétation malhonnête de quelques lambeaux de phrases, et qui violentaient le contexte entier. Est-ce à dire que le mot «race» soit le terme propre? Je persiste à penser, malgré Lucien Romier, que l'emploi de ce mot constitue une imprécision grave de vocabulaire et, après le nazisme, une imprudence<sup>6</sup>.

Il ne s'agit certainement pas de croire sur parole celui que l'abbé Groulx considérait comme l'un de ses héritiers. À tout le moins, cela invite à la prudence. Malheureusement, les idées déboulent dans l'analyse qu'en fait Corrie Scott. Cette dernière s'attache notamment à l'idée de blancheur dans *L'appel de la race*. La blancheur des maisons, des astres, des lueurs, d'une nappe blanche. La conclusion surprend: «Dans un autre contexte, la simple mention du blanc ne serait pas nécessairement révélatrice d'une mise en discours raciale. Mais une fois que l'on parvient à rassembler tous les récits raciaux du roman, la blancheur nous semble de moins en moins anodine.» (82) Y a-t-il là une pétition de principe? C'est à craindre.

Je retiens finalement ces mots: «*L'appel de la race*, précurseur parmi d'autres de la montée du nationalisme moderne, est représentatif d'une transition du terroir vers le nationalisme moderne québécois.» (82) Quand il n'y a pas d'espace, on finit par oublier qu'il existe des sauts, des discontinuités dans l'histoire littéraire et intellectuelle du Québec. Autrement dit, et comme Yvan Lamonde l'écrivait il y a quelque temps, «le nationalisme souverainiste du RIN et du PQ n'aurait pu être sans celui de Groulx, mais il n'est pas celui de Groulx<sup>7</sup>». Établir un parcours de la notion de race nécessite une attention constante aux variations définitionnelles de l'idée de race, à l'historicité, à tous ces interstices qui font autant sinon plus l'histoire littéraire que ses trames. L'essai, en ces circonstances, peut être intéressant. Le jeu est de mise, en tout cas. Malheureusement, entre l'étude et l'essai, il y a ici quelque chose de barré. C'est dommage. Surtout pour ce sujet ambitieux qui, à la lumière de théories et d'approches riches, aurait pu offrir beaucoup.

5 Louis-Joseph Papineau dans *Procédés de l'assemblée des électeurs du comté de Montréal, tenue le 15 mai 1837*. Imprimé par ordre du Comité central et permanent du comté de Montréal, [s. v.], [s. d.], p. 12.

6 André Laurendeau, *L'abbé Lionel Groulx*, Montréal, Éditions de l'Action canadienne-française, coll. «Nos maîtres de l'heure», 1939, p. 48.

7 Yvan Lamonde, *Historien et citoyen. Navigations au long cours*, Montréal, Fides, 2008, p. 86.

POÉSIE  
La nuit sauvée

+ + +

DENISE BRASSARD  
Université du Québec à Montréal

[L]’homme est une maladie mortelle de l’animal<sup>1</sup>.

Je cherche partout ce que je n’ai pas perdu : mon souffle, ma vie, mon chemin<sup>2</sup>.

Dans son beau recueil *Outrenuit*<sup>3</sup>, comme il l’avait fait déjà dans *Verchiel*<sup>4</sup>, Benoit Jutras emprunte un ton prophétique. Dès les premiers poèmes, une voix s’élève et nous parle depuis l’autre côté du mal, là où pourtant la douleur persiste : « Ma vie est là, anatomie, paysage nain, mes mains sont plus grandes que ma mort. [...] Je viens de l’air noir, je porte la peur, la révélation. » (11) De cet univers en miettes où tout se mélange en une sorte de maelström (sexes, générations, espèces, règnes, etc.), celui qui prend la parole est autant le témoin que la victime. Au fil du livre, le ton oscille entre la profération et le recueillement, l’exacerbation et le dépouillement. De ce fait, la vérité dont on cherche à rendre compte ne tient pas de la révélation, mais de la simple reconnaissance de ce qui était là, déjà, et demeure dans toute manifestation de la matière mise à mal, cela que l’humain, dans sa course folle vers sa fin, refuse de reconnaître comme sien : le mal, la douleur, l’animalité. Si bien qu’on pourrait parler au sujet de cette parole d’un prophétisme de la constatation, comme si le regard ne pouvait se porter devant qu’en partant de très loin derrière.

C’est depuis ce mouvement de reconnaissance et suivant un processus de retournement que s’écrivent les poèmes. Il s’agit de prendre les choses et les êtres à rebours, au revers d’eux-mêmes, en allant par exemple de la non-matière vers la matière, de la désintégration vers la création, afin de voir ce qui se trame dans les coulisses du jour. Car il ne s’agit pas de naître, dans cet enfer dantesque où tout se décline sur le mode de la disparition et de la virtualité, mais de renaître de ses cendres. Ainsi, associée au mal, « toute lumière [apparaît] comme un bûcher » (21) :

---

1 Alexandre Kojève, *Introduction à la leçon de Hegel*, cité par Giorgio Agamben, *L’ouvert. De l’homme et de l’animal*, traduit de l’italien par Joël Gayraud, Paris, Payot & Rivages, coll. « Bibliothèque Rivages », 2002, p. 24.

2 François Guerrette, *Mes ancêtres reviendront de la guerre*, Montréal, Poètes de brousse, 2014, p. 57.

3 Benoit Jutras, *Outrenuit*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014, 120 p.

4 Benoit Jutras, *Verchiel*, Montréal, Les Herbes rouges, 2011, 83 p.

Parce qu'elle est mon mal, mon avalement, la lumière sera ma mère. De ma laideur, elle fera un oiseau de victoire, de mon ignorance, un château sous la terre. (12)

Cette lumière loin de la clarté. Celle-là du soleil mangé et de l'outrecorps, celle-là du refus. Cette lumière, je suis sa fourrure, je reste en elle malgré les épîtres, le ciel blanc. [...] Je vis sur le dos de quelque chose. (20)

Or la renaissance ne pourra avoir lieu que si le sujet parvient à mourir. Aussi n'aura-t-il de cesse de revivre sa propre mort. Les trois suites intitulées «Limbes» donnent à penser que ce cycle est voué à un éternel recommencement. Il semble que pour achever le mouvement de destruction il faille se prêter au désastre, en offrant son corps en sacrifice : «mourir quatre fois, faire l'amour, pénitence, faire son deuil dans les langes, vivre une seule fois, ensuite connaître la soif, le sel, ensuite toucher quelque chose, un fil de soie, un œil fermé, un dieu de passage» (19). Cette lumière obscure transfigure moins qu'elle ne métamorphose, suivant la pente de l'animalité. Rien d'étonnant qu'on trouve dans ces poèmes une telle abondance de poils, de sexes, d'humeurs, de sueur, comme si l'animal se heurtait au désir de sainteté et inversement. D'où ces autoportraits au scalpel, pourrait-on dire, où le corps sous tous ses aspects se donne en pâture : «J'ai vécu un jour, deux jours : satyre, christ, pâtre, panique, moiteur de personne pour tout assourdir. J'ai eu l'amour des chèvres et des chiens, la maladie d'avoir dix ventres pour l'abandon. Toutes mes nourritures, je les donne au musée de l'homme.» (16)

Un mouvement de polarisation et d'attraction mutuelle fait le sujet tantôt plus grand que nature, le rendant à même d'absorber le monde («La forêt aux cent pas, c'est moi. J'attire le noir pour l'aimer dans mon ventre.» [17]), tantôt le fait tout petit et le condamne à être dévoré par lui. Vivre dans ce livre est une manducation. Tout passe par la bouche : les corps, les voix, le paysage. Les limbes seraient-elles situées au centre du corps, là où l'humanité se perd au profit de l'animalité ? Quoi qu'il en soit, le sujet multiplie les identités qu'il nie dans un même souffle, jusqu'à ce qu'elles se dispersent en échos : «ceci est ma croix, je suis chacun de mes quatre sexes de nuit : papa, maman, amour, vapeur. Je suis le plus jeune des tremblements. Le sang aveugle qui vole» (25), «*ici voyez j'ai mon visage de ceci n'est pas moi je ne suis pas le malade la fessée l'orthodoxe*» (37 ; l'auteur souligne). Dans la suite intitulée «Traité», les poèmes empruntent un «tu» autoréflexif et sur le mode de la répétition commandent à la «Première personne» un enchaînement de métamorphoses. Le salut, s'il n'est pas dans la mort, se trouverait peut-être dans la multiplication, puis la dissémination : «Multiplie-toi dans la nourriture, les images, sois fait de fumées ordonnées, de vers blancs, de vingt-deux douleurs par famille, de chants étouffés dans les cercles anciens.» (55) C'est ainsi que le sujet endosse tour à tour les attributs des saints et ceux des parias : juif, nègre, etc. Chacune des identités est exacerbée et, comme atteinte d'excroissance, révèle ce qui dans l'amour blesse : le rejet, le refus.

Chaque nuit est une outre où le sujet se noie pour retrouver au matin le même autre, voué à avancer seul dans l'insensé<sup>5</sup>. Il faut remonter le temps pour trouver

5 J'emprunte son beau titre à Pierre Ouellet, *L'avancée seul dans l'insensé*, Montréal, Éditions du Noroît, 2001, 106 p.

la nuit derrière la nuit, et avec elle l'animal derrière l'homme, la mère derrière l'enfant. Il faut multiplier les identités pour effacer la première personne et se remettre soi-même au monde, affranchi de son passé et de l'amour blessé : « sur mon épaule maman mon animal mon enfant, partout de mes mains la nuit je la pousse. Parce que dire moi c'est dire merci ciel brûlure, c'est dire comme un oracle je marche dans mon ventre. » (93)

Entre les textes en prose hallucinés se glissent de très courts poèmes en vers titrés « Shonagon », du nom de la célèbre auteure japonaise, et sous-titrés « choses » (de fatigue, de dieu, de pureté, etc.). Ils prennent l'allure de listes (répondant ainsi aux *Notes de chevet* de l'écrivaine), dans lesquelles on peut lire à la fois un inventaire (de ce qui reste du désastre), une nomination rituelle (de ce qui aurait conservé le sens) et un exercice d'ascèse, de dépouillement, de dénuement (du sens même il importe de se départir). Sans doute, pour qui a « l'âme du détail transparent » et « voyage dans les feux » (26), faut-il apprendre à renaître léger. Or, seul renaît léger celui qui s'est dépris de soi, semblent nous dire les poèmes. Car c'est la honte, dernier recours de l'animal terré dans l'humain, plutôt que la lumière, qui transfigure et sanctifie : « j'allais dire pardon maintenant/je demande un poème qui humilie » (120).

+

Il est aussi question de douleur dans le très réussi *Rapport de stage en milieu humain*<sup>6</sup> de Bertrand Laverdure, mais elle passe par l'ironie et la caricature. La citation de *Comment tuer Shakespeare* de Normand Chaurette mise en épigraphe donne d'emblée le ton et indique la visée : « se peut-il que la douleur soit insupportable./justement parce qu'elle n'est rien ? » (11) Nous sommes en présence d'un sujet en deuil d'un amour qui, pour n'avoir duré que sept mois, n'en fut pas moins fulgurant. La douleur est cuisante, mais plutôt que de s'adonner à l'élégie, le sujet en fait un objet de dissection ; plutôt que de se complaire dans la tristesse, il se livre à une entreprise de liquidation. Il y a parfois du sarcasme dans cette poésie de l'hypermodernité qui exacerbe la souffrance, où le corps est découpé en morceaux et exposé.

Maintenant un juste équilibre entre les références littéraires, nombreuses, et celles à la culture populaire, les poèmes tantôt magnifient l'amour, tantôt le raillent, procédant à son démantèlement tout en rendant crédible et perceptible la douleur, ce qui crée un effet de proximité dans la distance :

Je vends mon foie, je loue ma graisse, je prête mes reins.  
Je me répands sur Kijiji. (12)

Je flatte l'animal qui définit notre époque. Mes phrases persiflent. Elles ressemblent à des chameaux. Les professeurs inventent de nouveaux quiz. Nous révisons des examens volés. Rien ne se passe tout à fait selon les formulaires.

---

6 Bertrand Laverdure, *Rapport de stage en milieu humain*, Montréal, Triptyque, 2014, 68 p.

*Sphinx sans propriétaire, deux ans, ne grignote pas, adore détruire les caresses, très cher.* (13; l'auteur souligne)

Plusieurs poèmes décrivent l'approche amoureuse et l'après-rupture en mimant les annonces qu'on trouve sur le site Kijiji. On y côtoie le meilleur: ce qu'on projette au seuil d'une relation, et le pire: ce qui s'avère délétère au revers de l'étreinte. Et cela se répète depuis la nuit des temps. La rupture, cette catastrophe toujours-déjà annoncée, cet échec programmé qui bousille l'espoir, est ainsi à la fois affrontée et banalisée, apprivoisée et conjurée. Le livre fait aussi référence à Facebook, où le couple, à ses heures extravagantes, s'est donné en spectacle:

Nous avons détruit ensemble un canapé. Photo *likée* vingt fois. J'avais pris la pose des *gens déraisonnables sont en voie de disparition* de Peter Handke. Tête première sur le coussin restant, les jambes en queue d'avion. Tu écartais les bras avec un sourire d'extase à la Sainte-Thérèse du Bernin. Complètement délavés par l'alcool, la nuit même, nous formions un couple incompatible, un couple irréprochable. (18)

Suit une annonce où le corps de l'amant éploré se mêle au meuble détruit, la chair et les coussins défaits formant une matière incertaine, sorte de magma dont la valeur affichée est niée: «*homme de peu de foi, corps qui ronfle, coutures paranoïaques, 12000\$ à payer avec un chèque qui rebondit*» (19; l'auteur souligne). On solde l'amour, ses souvenirs, ses vestiges, comme on vend n'importe quoi sur Internet. Caricatures de ce qui apparaît déjà caricatural, les annonces semblent franchir un degré de plus dans le processus d'abandon, de détachement. On jette du lest, on se déprend, se défait de sa peine en la découpant pour en faire des objets, des poèmes. La poésie elle-même est à vendre au plus offrant: «*Mon livre est une nouvelle application.*» (21)

Le ludisme et l'autodérision n'excluent pas la lucidité. Au contraire ils semblent la servir, puisque ce couple improbable ne semble pas pouvoir tenir ailleurs que dans ce cadre double et paradoxal. De même les souvenirs ne s'évoquent que mêlés à la fiction des livres, des films, des images: «*Tu as écrit "s'abîmer lentement" sur ton dessin. Nous avons ri avant d'en tirer des conclusions maussades. Nous savions trop qu'il n'existe que la tragédie et le burlesque. Que l'ennui est un mode de distinction sans issues.*» (16) Dans tous les cas, le brouillage a pour effet de déréaliser la douleur paroxystique. Par ailleurs, des faits banals sont transformés en épopées, en grandioses événements: autrement dit en littérature. Au fond, le livre est fidèle à ce que cet amour aura été, une mascarade, une pièce tragique en représentation, une scène de balcon.

Divisé en trois parties intitulées respectivement «Effet Werther», «Effet Doppler» et «Histoire secrète d'une secte normande qui a enfin réussi à distiller le cuir des animaux», le recueil suit un mouvement de détachement croissant. La dernière partie présente des poèmes en vers aux titres animaliers ayant l'allure de fables. Dans cet étrange bestiaire, l'amour apparaît comme un combat qui s'étend à l'ensemble du règne animal (du buffle à l'huître en passant par le cochon et la chèvre), ignorant de l'individualité et même de l'humanité. Un combat sans merci où le sens

à son tour se perd, aussi souvent qu'il recommence. L'amour en effet y est assimilé à un langage et la langue à un insecte qui nous scrute et nous menace de l'intérieur :

Ce que j'invente à chaque seconde est un nouvel insecte  
moins effarouché.  
Psoriasis-amour, le scutigère nous inspecte.

Dans ma main gauche un infinitif  
dans ma main droite un autre infinitif  
pour finir je tape des mains. (68)

De l'humain chassé de l'amour il reste l'animal, semble nous dire le poète, bon à vendre à la criée, et plus rien une fois qu'il a été vendu. Mais cette liquidation n'est-elle pas également une façon de mimer le « travail du deuil », expression retorse participant de cette dictature du bonheur dérivée de la logique économique et qui interdit d'avoir mal (« J'ai mal, et personne ne me croit. » [30]) ? « À la criée du salut nous voici/armés de désespoir<sup>7</sup> », écrivait Gaston Miron. « [J]'offre des poèmes mironiens » (66), écrit Bertrand Laverdure. Parions qu'à sa criée à lui, il n'y a point de salut. Rien qu'un animal qui grogne, insauvable. « La nuit sauvée », écrit Giorgio Agamben en commentant Walter Benjamin,

est le nom de cette nature restituée à elle-même, dont le chiffre [...] est la caducité et le rythme la béatitude. Le salut, dont il est ici question, ne regarde pas quelque chose qui est perdu et doit être retrouvé, qui est oublié et doit être rappelé : il concerne, plutôt, le perdu et l'oublié comme tels — c'est-à-dire un insauvable. La nuit sauvée est relation avec un insauvable<sup>8</sup>.

Cet animal perdu et oublié, cet être tenu dans un cri, c'est peut-être par lui que tout peut recommencer.

+

*Mes ancêtres reviendront de la guerre*<sup>9</sup>, de François Guerrette, est le genre de livre qu'on aurait envie de citer à pleines pages, tant sa beauté fascine. C'est que depuis son dernier recueil<sup>10</sup>, l'auteur a atteint un remarquable équilibre entre la virtuosité des images et la rigueur de la pensée qu'elles incarnent. Il nous propose cette fois une méditation sur la filiation, question épineuse pour qui constate que l'héritage qui lui revient a d'avance été dilapidé, ce qui du coup rompt la lignée comme le sens de l'histoire. Comment rétablir la filiation, indispensable à qui voudrait sauver ce qui peut (peut-être) encore être sauvé ? Voilà le questionnement auquel se prête le sujet

7 Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Prix de la revue *Études françaises* », 1970, p. 31.

8 Giorgio Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, p. 123-124.

9 François Guerrette, *Mes ancêtres reviendront de la guerre*, Montréal, Poètes de brousse, 2014, 62 p.

10 François Guerrette, *Pleurer ne sauvera pas les étoiles*, Montréal, Poètes de brousse, 2012, 87 p.

à la mémoire trouée, dont les jours s'étendent devant lui comme autant de territoires minés : « Je descends d'une longue lignée de naufragés que la peur fait grandir [...] personne n'est en sécurité dans le corps qu'on m'a donné. » (9)

Où que le regard porte la catastrophe a lieu. On y assiste en direct, placé aux premières loges : « À travers mes yeux mes ancêtres voient le monde brûler. [...] Il me faudrait au moins la force brute d'un apôtre ou d'un acrobate suicidaire pour garder ouvertes mes paupières et décrire l'enfer avant de le désertier. » (10) Et ici comme chez les deux autres poètes, le salut n'est pas devant, où rien de bon ne se profile, mais derrière, ou en dessous, dans ce qui sommeille en l'homme : la nuit, l'insu, le sauvage, l'animal.

Les mots ne seront jamais assez violents, assez simples pour traduire mon désir de redevenir indigène. (12)

Je ne suis pas différent des autres animaux nés les veines ouvertes, j'ai soif, froid, honte au milieu de tous ces corps qui ressemblent au mien, chiens de garde qui pleurent en allant travailler [...]. Je suis cerné. (15)

Mes organes vitaux forment un commando fidèle mais décimé, ravagé comme un cœur de chevreuil après la saison de la chasse. (16)

La catastrophe est ressentie dans le corps qu'elle démembre, éviscère, dissèque, fait éclater. L'animalité s'éprouve à travers la peur panique de la destruction. Le vertige aussi, qui monte de l'intérieur du corps, là où s'agitent les fantômes : « Enfermé quelque part en moi, l'enfant que j'ai été sait de quel sommet je suis tombé. » (23)

Le temps s'accélère à la vitesse des changements climatiques : de manière exponentielle. C'est ce qui crée le vertige : « la rapidité de l'univers continuera/de me faire jouir et peur en même temps » (20). Une fois détruite, la terre laissera dans son sillage un « bruit de bête blessée » (17). Mais ce bruit de bête blessée, ce grognement — qui peut-être est ce qui nous relie le plus solidement à la terre —, n'est-il pas précisément la piste à suivre, le fil à saisir et à tendre, seule possibilité de raviver le sens ? « Puisque hurler ne fait pas reculer les tempêtes, ne réveille pas dans mon crâne les pleines lunes qui dorment, je suis prêt à commettre le plus doux sacrilège : transformer le bruit en parole et la parole en lumière. » (26) Comme si ce doux sacrilège rendait de nouveau possible l'espoir, les poèmes qui suivent renouent avec la volonté, la curiosité, le désir. La honte et la peur une fois transfigurées, leur pouvoir de destruction se transforme en ouverture de champ :

il faut être fort simplement fort

se laisser dévorer de l'intérieur  
par la peur lorsque le corps devient  
une épave attirée par les plus hauts sommets (28)

«Les symptômes de l'éblouissement sont précieux» (30), écrit le poète. C'est peut-être qu'aveuglé, on peut de nouveau rêver avec les mains, et échapper à la laideur de ce que l'on voit. Derrière ses paupières, au plus intime de soi, on sauve l'humain de la noyade, on résiste à la tempête : «Rester droit comme un phare allumé est ma contribution, quand soleil et lune demeurent introuvables, ma tête hors d'usage refuse de tomber./La sève dans mes lèvres est celle d'un arbre mille fois foudroyé, jamais abattu.» (30) Ainsi, c'est seulement une fois l'animalité endossée, lorsqu'il hurle de nouveau avec les chiens redevenus loups, que le sujet recouvre la liberté, et rétablit la filiation. Pour cela il convient de s'adonner à l'excès, de s'abandonner au vertige. Ce n'est pas là un but, mais une méthode.

La folie est une porte de sortie, raccourci que je choisis pour me rendre au fond du gouffre où la lumière rebondit, recommence, redonne au silence un sens furieux, un don pour la musique. (31)

où je vais plus besoin  
de parallèles ni de méridiens  
pour retrouver mon chemin j'écoute  
mon souffle laisser des traces d'animaux  
préhistoriques dans les airs (33)

Ici encore le sens de l'histoire passe par la mort du sujet : «Il m'arrive de percevoir dans ma voix les échos de mon cadavre, je n'ai rien à craindre de lui : sa langue paternelle apaise dans mon ventre les papillons qui n'ont jamais su s'envoler, sortir de leur cage et aller à la recherche d'un rôle au théâtre des enfants trouvés.» (32) C'est donc de filiation paternelle qu'il s'agit, c'est elle, la plus fragile, et sans doute la plus difficile à porter, qu'il importe de légitimer et de rendre à la lumière. Or c'est l'un des aspects les plus émouvants de ce livre que de revendiquer et d'affirmer une belle virilité, à la fois sensible et fière, en toute lucidité et en toute liberté.

À ce sujet, il est intéressant de constater que les quatre suites du livre ne portent pas de titre, mais sont précédées d'épigraphes (Gaston Miron, Fiodor Dostoïevski, Roland Giguère, Paul Éluard), ce qui est peut-être pour l'auteur une façon d'établir ses filiations littéraires. Dans la troisième, le sujet revient sur son parcours, procède à une sorte de récapitulation. Conformément à l'épigraphe<sup>11</sup>, il ne trouve rien derrière, rien à droite ni à gauche, et devant lui qu'un lieu de désolation, qu'une absence d'héritage. Mais cette absence même, semble-t-il, permet de déployer un monde, un «hémisphère secret», là seulement où le «guerrier [peut repartir] en mission» (40).

Armé d'un langage né de la mer où chaque voyelle est un courant d'air, je refuse de cesser le feu ; de me taire et de regarder l'horizon se détacher de la route qui mène à une première journée sans guerres. (44)

11 «À ma droite : rien. À ma gauche : rien. Derrière : moins que rien. Tout est devant. Roland Giguère, *L'âge de la parole*.» (35)

Les mots dont le sens déclenche des glissements de terrain provoquent un agrandissement du monde, un continent fantôme où les arbres, en s'épanouissant, rajeunissent. Où les astres ont des racines sous-marines qui leur permettent d'atteindre au matin leur plein mûrissement, leur âge de floraison. (54)

Ainsi étendue à l'échelle de l'univers, la guerre devient un instrument de survie, une protection contre le naufrage, le suicide, et gagne même un pouvoir d'engendrement. Elle rend possible tout recommencement. Le voyage ouvre l'espace en reliant l'avenir au passé. L'homme libre est un homme qui voyage. Il a « le courage des géants qui savent si bien trébucher, se faire mal et se relever » (58), il parcourt « toutes les étapes de la rage avant de lever les voiles, pour de bon, direction genèse » (58) :

à mon réveil je serai invincible une bête/en voie de réconciliation (48)

J'aimerais succomber, laisser rugir dans ma poitrine l'ours brun pour le libérer, le suivre, l'aimer. Je ne fais confiance qu'aux animaux qui ont peur de tuer, de chasser et d'être chassés. (53)

En somme, François Guérrette, comme à leur façon Benoit Jutras et Bertrand Laverdure, poursuit une quête de réconciliation. Une réconciliation difficile, mais nécessaire, entre un homme pris de vertige devant l'horreur du monde et ce que ce spectacle réveille de violence en lui. Cette filiation rétablie entre l'homme et l'animal ouvre la voie vers un certain apaisement. Et peut-être est-ce là la seule façon de sauver ce qui peut encore l'être de notre monde. On l'aura compris, on est ici aux antipodes de la nostalgie, d'un romantisme mièvre ou d'une vision nouvel âge. Ce à quoi les trois poètes nous convient, c'est à une prise de conscience radicale, indispensable en ce temps où notre animalité, oblitérée durant des siècles, fait retour souvent à notre insu et de façon insidieuse, et sous une forme réductrice ou aliénante<sup>12</sup>. Or ce qu'il convient de faire, ce n'est ni revenir en arrière en reniant notre animalité, ni foncer droit devant en reniant notre humanité, mais maintenir la relation entre les deux de manière à échapper à la tentation téléologique et à renouer avec l'expérience. Autrement dit, de « se risquer dans ce vide » entre l'humain et l'animal, comme le suggère Agamben<sup>13</sup>, d'entrer dans cette nuit qui à la fois les sépare et les relie, et d'ainsi raviver le sens de notre humanité.

12 « Les puissances historiques traditionnelles — poésie, religion, philosophie — [...] ont perdu toute efficacité historique. Devant cette éclipse, la seule tâche qui semble encore conserver un peu de sérieux est la prise en charge et la "gestion intégrale" de la vie biologique, c'est-à-dire de l'animalité même de l'homme. Génome, économie globale, idéologie humanitaire sont les trois faces solidaires de ce processus où l'humanité post-historique semble assumer sa physiologie même comme ultime et impolitique mandat. » Giorgio Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, p. 117.

13 « Dans notre culture, l'homme [...] a toujours été le résultat d'une division, et en même temps d'une articulation, de l'animal et de l'humain, où l'un des deux termes de l'opération était ce qui en elle était en jeu. Rendre inopérante la machine qui gouverne notre conception de l'homme ne signifiera donc pas tant chercher de nouvelles articulations — plus efficaces ou plus authentiques — que montrer le vide central, le hiatus qui sépare — dans l'homme — l'homme et l'animal, se risquer dans ce vide : suspension de la suspension, shabbat de l'animal comme de l'homme. » Giorgio Agamben, *L'ouvert. De l'homme et de l'animal*, p. 137.

POÉSIE  
Beautés à découvrir

+ + +

ANDRÉ BROCHU  
Université de Montréal

Connaissez-vous Jacques Boulерice ? Si oui, ce ne sont pas les histoires littéraires ou les anthologies de la poésie actuelle qui vous auront renseigné sur son œuvre. L'accueil qu'elles lui font est inexistant. Seul le très avenant *Dictionnaire Guérin*<sup>1</sup>, que je sache, lui ménage une place ainsi que, bien entendu, le *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, qui vise lui aussi à une honnête exhaustivité<sup>2</sup>.

La reconnaissance publique du talent du poète est donc inexistante, ou presque. Pourtant, deux de ses recueils ont paru à l'Hexagone<sup>3</sup>, et un autre avait été édité par Pierre Belfond à Paris<sup>4</sup>. Mais aucune récompense spécifiquement québécoise n'a été décernée à l'œuvre. Or, après trente ans de publications qui ne comprennent pas que de la poésie, l'auteur vient de faire paraître des *Poèmes choisis*<sup>5</sup> qui devraient aider à réparer cet oubli.

La centaine de pages retenues représente environ le dixième de la production poétique totale. L'auteur a évidemment écarté les textes moins convaincants que les autres. De cette sélection il résulte un corpus homogène et propre à nous introduire dans un univers singulier, dont les qualités d'immédiateté et de franchise sont étonnantes. Voilà une parole humble et directe, qui sait émouvoir. Il est rare, en poésie, que l'expression brute du *moi* émerveille, rien qu'à afficher sa vérité tranquille. Jacques Boulерice parle beaucoup de lui-même, de ses proches, et pourtant on est aux antipodes du narcissisme. Il parle de son père forgeron, de sa mère éprise des mots et des chansons, d'autres membres de sa famille, avec une tendresse si vraie qu'il transfigure ce qu'il peut y avoir de convenu dans une telle rhétorique familiale. Je pense ici aux *Songes en équilibre*, de la très éminente Anne Hébert, qui, dans ce premier recueil,

---

1 Marc-Aimé Guérin et Réginald Hamel (rédacteur), *Dictionnaire Guérin des poètes d'ici de 1606 à nos jours*, 2<sup>e</sup> édition, revue, corrigée et augmentée, Montréal, Guérin, 2005 [2001], p. 168.

2 Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, Montréal, Fides, 1978. On lira les comptes rendus des tomes V (p. 280-281), VI (p. 92-93) et VIII (p. 37-38).

3 Jacques Boulерice, *Le vêtement de jade*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Fictions », 1992, 188 p. et *Reliquaire*, Montréal, l'Hexagone, 2002, 139 p.

4 Jacques Boulерice, *Apparence*, Paris, Pierre Belfond, coll. « Lignes », 1986, 124 p. (prix Québec-Paris, 1987).

5 Jacques Boulерice, *Je ne sais plus pourquoi je veille. Poèmes choisis (1970-2002)*, Montréal, Le lézard amoureux, coll. « L'auriculaire », 2014, 142 p.

s'enlisait dans la sentimentalité facile en campant avec piété l'univers de son enfance. Même voix claire et droite, si l'on veut, que celle d'un Boulerice, mais sans la maîtrise, voire le génie que manifestera plus tard l'auteure du *Tombeau des rois*.

Le titre de l'anthologie personnelle de Jacque Boulerice donne une idée de la voie particulière qu'il emprunte : *Je ne sais plus pourquoi je veille*. Voilà un énoncé riche de sens, en particulier sous-entendus. *Je veille* : il peut s'agir, dans une acception tout à fait première, du refus obstiné du sommeil, ce qui nous introduit dans une mince circonstance dont la raison ne nous est pas connue. Mais *veiller* peut être une métaphore pour désigner une attention à quelque chose de plus vaste, au sens même du monde, de la vie : je ne sais plus pourquoi j'existe et reste attentif à la vérité des choses. L'énoncé est donc compatible avec deux ordres de grandeur, l'un qui est immédiat et concret, l'autre qui nous projette dans une vaste rêverie. Et l'on peut dire que tous les poèmes nous feront osciller d'un de ces types de compréhension à l'autre. Par exemple, les proches du poète, père et mère en particulier, sont à la fois des présences chères et bien matérielles, et d'énigmatiques sauveurs grâce à qui est reconduite la chaleur de l'enfance pendant toute la vie :

#### BIOGRAPHIE

Ce chèque en blanc payable au porteur  
l'enfance du côté de mon père  
jusqu'aux souffles sournois de la forge,  
un pommier doux en pleine terre.

De peine et de misère noire  
la survie d'une femme en fuite  
dégagée du plomb des grisailles,  
ma mère, sa peur endimanchée.

Qui m'ont laissé toutes les couleurs  
à voir, à voir absolument. (116)

Reproduit également en quatrième de couverture, ce poème présente une importance particulière. Il résume à sa façon, comme son titre l'indique, la vie de l'auteur tout en la rattachant aux deux figures majeures que sont les parents. Contrairement à ce qu'on trouve dans d'autres textes, comme les poèmes en prose des pages 105 à 109, des notations négatives sont associées à l'un et à l'autre — les « souffles sournois de la forge » liés au père, lequel se destinait primitivement au travail de la ferme (106) ; la « peine » et la « misère noire », la « peur endimanchée » en rapport avec la mère, dont le piano représente par ailleurs « le solfège élémentaire de [sa] vie jouée » (114). Les côtés sombres ne font que mieux ressortir la générosité des parents, qui vouent leur enfant à un univers illuminé de « toutes les couleurs ». Une telle vénération à l'endroit des auteurs de sa vie est chose rare en poésie et son expression laisse loin derrière, je le répète, les accents maladroits de la jeune Anne Hébert — à qui il faut évidemment reconnaître le mérite prodigieux d'être ensuite devenue celle que nous connaissons

et admirons ! Certes, Jacques Boulerice n'atteindra pas les mêmes sommets, mais on peut lui savoir gré d'avoir donné à l'inspiration familiale et personnelle la beauté qu'il lui a conférée. Sa vie est un « chèque en blanc » dont il est le porteur, grâce au père, et l'enfance ainsi gratifiée revêt l'aménité d'un « pommier doux en pleine terre » — à moins qu'il s'agisse du père lui-même ? L'interprétation que je hasarde est peut-être erronée, car la poésie de Jacques Boulerice est simultanément simple et complexe, se déploie dans plusieurs directions ; mais n'est pas erroné ce climat du sens qui relie ensemble les êtres aimés et une nature offerte à une intime contemplation.

La nature : voilà bien, hormis les parents, les enfants, la femme aimée (119-120), les villageois qui peuplent les poèmes, voilà la multiple présence chaleureuse qui manifeste l'accord du poète avec le monde. Capable de conjuguer l'animé et l'inanimé, elle donne lieu, par exemple, à ce petit prodige de la pierre-oiseau, « une pierre brune et blanche avec des taches sous le ventre, une pierre qui marche sur de minces pattes [...]. Un oiseau comme une pierre parmi les pierres du bord de l'eau, un oiseau qui balance sa queue sans cesse, un oiseau pressé, un oiseau nerveux. » (101) Rien de plus convaincant que cette vie grêle — animale et minérale à la fois — qui tremblote...

Ici comme ailleurs, le concret et l'imaginaire s'allient pour créer l'émotion, représenter quelque chose d'à la fois modeste et aligné sur une énigme plurielle. L'affinité végétal/chair humaine se manifeste de façon éclatante dans « Les os des arbres » :

Les os des arbres craquent quand  
ils tentent de tendre la main,  
de quêter le long des chemins,  
givrés, glacés et gémissants.  
Tous les arbres sous le verglas  
sont en congé de maladie,  
tristes lépreux que les gens fuient. (70)

On ne peut pousser plus loin l'animisme, qui, des arbres, fait des êtres humains et dont le commentaire poétique impose la justesse, la pertinence.

Pour pénétrer un peu mieux le mystère de cette troublante simplicité, on lira l'excellente postface de Jean-François Dowd (127-136), lui aussi poète hors des voies communes.

+

Les Acadiens sont un peuple francophone relativement homogène malgré leur dispersion sur plusieurs territoires anglophones. Par leur relative cohésion, ils peuvent ressembler aux Québécois — eux aussi guettés par l'effondrement linguistique et culturel. La mondialisation, devenue effrénée grâce aux modernes développements de l'informatique et de la communication, y contribue nettement. L'identité nationale est de plus en plus décriée, en particulier par les jeunes qui vivent en dehors de la référence au passé.

Mais on lira avec intérêt l'*Anthologie de la poésie des femmes en Acadie*, de Monika Boehringer<sup>6</sup>. Le livre établit une consonance dans un champ littéraire où l'on pourrait déceler surtout une disparité. Cette unité est la conséquence d'une éducation dont les bons effets se sont maintenus à travers les âges, mais aussi de la stabilité de certaines institutions, telle la maison d'édition Perce-Neige, qui a assuré la publication d'un bon nombre des livres présents dans l'anthologie.

Cela dit, l'unité est marquée à deux niveaux, comme le souligne bien le titre. Il y a, d'une part, la réalité acadienne, la plupart des auteures étant natives des diverses communautés concernées et partageant jusqu'à un certain point un langage poétique commun. L'esprit acadien est là. D'autre part, toutes ces poètes sont des femmes et elles se rallient très souvent à l'idéologie féministe, qu'elles pratiquent avec ferveur et/ou finesse.

On peut s'interroger sur le sens d'un projet qui allie féminisme et littérature nationale, mais il ne manque pas de précédents, notamment l'*Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, de Nicole Brossard et Lisette Girouard<sup>7</sup> — c'est d'ailleurs Nicole Brossard, grande poète et féministe québécoise, qui signe la préface du livre de Monika Boehringer (9-11). Elle lui a en partie servi d'inspiration.

Compte tenu de la double tonalité, idéologique et nationale, du livre, c'est l'accomplissement littéraire, bien entendu, qui confère à celui-ci sa valeur. Or la poésie peut se réaliser de multiples façons, qui vont du lyrisme pur à différentes formes d'expression, marquées tant par le politique que par le social ou l'intime. On trouve toutes ces inspirations dans les textes des vingt-sept poètes.

Matériellement, les contributions varient entre deux pages, dans le cas des œuvres peu développées (d'apparition récente ou de peu de titres), et plus de quinze pages, pour les plus considérables. Les mieux représentées sont celles de Dyane Léger (vingt-deux pages), d'Hélène Harbec (dix-huit pages), de Rose Després et de France Daigle (treize pages), de Georgette Leblanc (dix pages), et d'Antonine Maillet, de Martine L. Jacquot et de Judith Hamel (neuf pages). Dans cette liste, on n'aura guère rencontré de noms célèbres sauf ceux d'Antonine Maillet, connue internationalement pour ses romans et son théâtre, et de France Daigle, dont la réputation s'est étendue au Québec.

L'anthologie couvre d'abord la période des débuts, illustrée par quatre noms seulement si l'on inclut Antonine Maillet (née en 1929). Joséphine Duguay (1896-1981), en communauté Sœur Marie-Augustine, fait entendre les accents de la patrie et de la religion, mais aussi de la nature, et s'en prend allègrement à Albert Lozeau, qui, dans un poème satirique, s'était moqué des «jeunes filles». On peut saluer ici les premiers accents du féminisme littéraire en Acadie!

Les deux poèmes d'Antonine Maillet sont des exceptions dans son œuvre, qui est entièrement rédigée en prose. Malgré des traces de cette orientation, ils ne manquent pas de mordant lyrique, en particulier *La complainte du soldat inconnu*,

6 Monika Boehringer (dir.), *Anthologie de la poésie des femmes en Acadie, 20<sup>e</sup> et 21<sup>e</sup> siècles*, Moncton, Perce-Neige, coll. «Poésie», 2014, 266 p.

7 Nicole Brossard et Lisette Girouard (dir.), *Anthologie de la poésie des femmes au Québec. Des origines à nos jours*, nouvelle édition, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2003 [1991], 476 p.

dont le début semble faire écho à une célèbre chanson de Boris Vian : « Merci, M. le Président, pour tant d'hommages à ma flamme,/pour le salut militaire, mon général, pour la couronne. » (66)

L'on peut classer les poètes que rassemble l'anthologie selon les diverses décennies qui séparent 1940 de nos jours. Depuis Édith Butler (née en 1942) jusqu'à Monica Bolduc (née en 1992), des groupes sensiblement homogènes de poètes se succèdent, à raison de six ou sept pour les années 1940 et 1950, puis de trois pour les décennies suivantes. Bien que superficiel, cet examen laisse apparaître un certain déclin, malgré la fécondité de plusieurs poètes récents, comme si l'année 1960 marquait le début d'une résorption de la vitalité poétique — ou littéraire — acadienne.

La poésie d'Édith Butler, célèbre auteure-compositrice, est constituée de paroles de chansons, ce qui confère aux textes une ingénuité particulière. Il arrive souvent que les poèmes réunis dans l'anthologie aient une provenance plus folklorique que littéraire, ou soient inspirés de la quotidienneté la plus immédiate.

Angèle Arsenault (née en 1943) livre un vibrant éloge des « femmes libérées » (73) qui semble aller tout à fait dans le sens du féminisme, mais qui rejoint le sentiment national le plus poussé puisque ces femmes sont Marguerite Bourgeoys, Mère Marie d'Youville, Madeleine de Verchères et Jeanne Mance... Tradition et modernité composent alors un bizarre amalgame.

Toujours dans la décennie des années quarante, Annick Perrot-Bishop, née en 1945 au Vietnam puis ayant vécu en France avant de se fixer à Saint-Jean, Terre-Neuve-et-Labrador, propose sans doute les poèmes les plus limpides, les plus inspirés de toute l'anthologie. Ils célèbrent délicatement la fluidité de l'existence :

Une fine clarté effleure mon front  
ou est-ce un son qui plisse ma peau ?  
pourquoi trembler alors que la douceur coule  
en humides caresses ? (79)

Au printemps, je boirai à la tendresse des eaux.  
Me blottirai dans le vacillement de l'herbe. Voltigerai  
dans l'humeur bleue du vent. M'endormirai parfois  
au bord d'une larme. Pour m'éveiller, le cœur  
blanchi de sel, les mains creusées d'absence. Alors,  
j'embrasserai la légèreté de l'ombre. Cette louve  
apprivoisée qui me conduira vers la senteur  
de l'humus où s'enracine le ciel. (82)

Dans l'éclaboussure d'un champ. Rouge  
l'horizon s'enchant. J'appelle ton nom. Poignard  
dans l'air coupant. (83)

L'éloquence parfois véhémence ou la fantaisie de plusieurs des textes, signés de Dyane Léger, de France Daigle et d'autres poètes localement réputées telles Georgette Leblanc et Emma Haché, rendent compte de l'âme collective, en particulier

de la sensibilité féminine faite de courage et de générosité. On rencontre des éclats de sens semblables à ceci : « Mon cœur est un vieux ciel./Trop grand pour être accroché à la mamelle de la Vie » (Dyane Léger, 167). La famille — parents et enfants — est souvent évoquée, parfois en termes macabres :

six pieds sous terre  
roulent à tombeaux ouverts  
les os de mon père  
les cendres de ma mère (Pauline Dugas, 181)

Chose étonnante, cependant, l'amour pour le partenaire masculin est un thème presque absent. Le « toi », très rare, est souvent une apostrophe de la poète à elle-même, ou à une amie.

Autre sujet d'étonnement, soit dit en passant : les éditions Perce-Neige respectent scrupuleusement les règles de la nouvelle orthographe (que manifeste surtout l'absence d'accent circonflexe sur bon nombre de mots : « coute que coute », « le gout », « aout », ou du redoublement de certaines consonnes comme dans « morcèlement »). L'usage de cette orthographe n'est pas encore répandu au Québec.

Pour conclure, je dirai que cet ouvrage donne une idée attrayante d'une littérature et, plus précisément, d'une poésie vivante et riche, que le féminisme rend à l'occasion provocante, comme dans ce poème de Monica Bolduc :

**Tu vas être belle ou «The twisted code of women»  
Sois plus féminine**

Tu vas être belle  
Maquille-toi, beaucoup  
Mets du cache-cerne  
Du fond de teint  
Du eye shadow  
Du crayon noir  
Du mascara  
Enwèye mets-en du blush (234)

La féminité, ce serait donc le contraire volage de la rigueur féministe ? On peut en douter ! Être féministe ne suppose pas l'abdication de la féminité. Voyons plutôt ici une ironie proprement poétique, du genre de celle qui est sous-jacente à plusieurs des textes de l'anthologie.

## FÉMINISMES (Re)prendre racine ?

+ + +

LUCIE JOUBERT

Université d'Ottawa

Plusieurs événements au Québec et ailleurs ont récemment donné lieu à l'expression d'un ras-le-bol des jeunes femmes et ont remis à l'ordre du jour d'importants enjeux féministes. La violence des échanges et de certains gestes, la radicalisation de la pensée et la multiplication des tribunes donnent à croire que le féminisme, dans l'ensemble, se fait plus virulent. S'il est plus audible, plus perceptible — et on ne va pas s'en plaindre —, il renoue en fait avec les revendications de trois pionnières (dont deux nous ont quittés) auxquelles les Éditions du remue-ménage consacrent autant d'ouvrages : *De l'invisible au visible. L'imaginaire de Jovette Marchessault*, de Roseanna Dufault et Celita Lamar ; *Qui est Hélène Pedneault ? Fragments d'une femme entière*, de Sylvie Dupont et ses soixante-huit témoins ; *Nicole Brossard. L'inédit des sens*, de Roseanna Dufault et Janine Ricouart<sup>1</sup>.

Je l'ai déjà dit dans ces pages mêmes, mais je le répéterai puisque deux de ces collectifs confirment la tendance : les féministes (littéraires) québécoises de la première heure intéressent beaucoup plus les Canadiennes anglaises et les Américaines que les critiques de ce côté-ci des frontières pour des raisons qui restent à éclaircir (dont, peut-être, le défi que posent ces œuvres à la langue, sur lequel je reviendrai). Il reste que ces trois ouvrages incitent à retourner aux sources de parcours féministes déterminants dans l'exercice de la prise de parole.

C'est ainsi que l'on renouera avec les textes fondateurs, *telluriques*, de Jovette Marchessault dans un amalgame de chapitres qui participent de l'analyse universitaire autant que du témoignage. C'est une spécialité de Dufault et de Ricouart que de convoquer ainsi une diversité des formes textuelles. L'exercice n'est pas sans risque — certains témoignages n'étant d'aucune utilité pour la recherche — mais prouve sa nécessité, justement parce qu'il permet d'élargir le prisme des lectures que l'on peut faire de Marchessault.

---

1 Roseanna Dufault et Celita Lamar (dir.), *De l'invisible au visible. L'imaginaire de Jovette Marchessault*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 2012, 287 p. ; Sylvie Dupont (dir.), *Qui est Hélène Pedneault ? Fragments d'une femme entière*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 2012, 233 p. ; Roseanna Dufault et Janine Ricouart, *Nicole Brossard. L'inédit des sens*, Montréal, les Éditions du remue-ménage, 2013, 328 p.

Il est difficile de faire le tour d'une œuvre aussi complexe, mais Louise Forsyth, avec « Jovette Marchessault dramaturge : vers une théâtralité du féminin », parvient à brosser un tableau convaincant et à résumer efficacement le mandat que s'est donné l'auteure, du moins dans son travail scénique : « toute l'œuvre de Marchessault véhicule un refus des normes du réalisme dans un grand projet artistique visant à changer les habitudes et les structures mentales » (187). À ce désir de bouleversement en profondeur se greffe le *leitmotiv* du déplacement, comme l'explique Claudine Potvin au sujet de la pièce *Le voyage magnifique d'Emily Carr* : « Le motif du voyage au centre de la pièce confère à l'écriture une forme de nomadisme au sens où l'entend Rosi Braidotti, une subjectivité féministe sur le mode nomadique, une forme de devenir créative, une conscience qui résiste aux normes socialement codées, un état de transformation. » (260)

On saluera la réserve exprimée par S. Pascale Vergereau-Dewey dans « Passé recomposé, matriarcat jouissif et "filiation" chez Jovette Marchessault », qui, dans un des textes les plus originaux de ce collectif, pose différemment la question « de la figure idéalisée de la grand-mère qui triomphe de la mère biologique masochiste » (127). « L'on se demande, poursuit-elle, avec Monique Dumont, si cette Grande Déesse Mère ne nous ramène pas à une nouvelle déification de la féminité qui revient à la Vierge Marie, le mythe se révélant réducteur. » (150) Non, semble-t-il, puisque « Marchessault rend aux femmes un corps érotique, parle d'une mère orgasmique et vise à déloger la femme du piédestal symbolique catholique si puissant au Québec qu'il a contaminé l'imaginaire national. » (150)

En outre, le collectif rapatrie des textes déjà publiés ou traduits et agit comme aide-mémoire en nous plongeant dans des univers qu'on ne lit ni ne joue plus guère. Pourtant, certaines thématiques trouveraient aujourd'hui un écho puissant. Ainsi, plusieurs collaboratrices mettent en relief une des composantes les plus marquantes de l'œuvre, à savoir l'inscription des origines amérindiennes de l'auteure, composante qui, compte tenu du contexte social actuel, prend une dimension nouvelle, un peu comme si les racines de l'artiste/écrivaine/dramaturge trouvaient enfin un lieu pour s'ancrer dans un discours désormais inclusif. D'autres font état de l'audace de ces textes éminemment lesbiens à une époque où les relations homosexuelles n'allaient pas de soi. Il serait intéressant de les réentendre, ne serait-ce que pour mesurer le chemin parcouru. Mais les citations qui émaillent le collectif donnent un aperçu du défi que ces textes poseraient au public ; à la fois prose poétique, cri primal, jubilation, ils ont tout pour désarçonner le spectateur, revenu au *lisible* depuis un bon moment :

Je peux me lever, le sens règne à nouveau sur la terre et Petit-Corbeau et Tête-Nuageuse renferment en eux l'étincelle vitale et le pouvoir d'expression de ma vie. Aujourd'hui j'ai la quasi-certitude qu'on n'élèvera plus les enfants des armées futures dans les prairies ; qu'une grande perfection apparaîtra dans le ciel et que nous pourrons nous égarer dans les solitudes où le gibier abonde. Une grande plénitude se répandra à flots sur la terre. (Citation tirée de *Comme une enfant de la terre* ; 134)

Bref, cet ouvrage est un bel hommage (on ne dit toujours pas *femmage*, dommage...), à l'écrivaine disparue; il aurait cependant fallu un travail éditorial un peu plus serré de la part des auteures. Si l'on peut consulter avec profit la bibliographie et les références, l'ensemble aurait pu faire l'économie de nombreuses répétitions (la mention du fait que Marchessault était aussi artiste, des citations récurrentes donnant l'impression qu'on nage toujours dans les mêmes eaux, des données biographiques redondantes); on tique devant des formulations douteuses («l'écrivaine ne possède plus la réaction pure qu'elle avait ressentie enfant» [120], «pour leur aide en fournissant les photos, nous remercions [...]» [9], «je reconnais avec gratitude l'aide que j'ai reçue» [167]) susceptibles d'irriter un lectorat, attentif certes, mais néanmoins frileux devant la question de la qualité d'une langue de plus en plus contaminée par l'anglais.

+

Dans *Nicole Brossard. L'inédit des sens*, de Roseanna Dufault et Janine Ricouart, nous retrouvons un amalgame semblable d'études et de témoignages auquel s'ajoutent ce que l'on pourrait nommer des expériences littéraires, ce qui confère à l'ensemble une qualité résolument postmoderne qui accompagne très bien l'œuvre sur laquelle il se penche. Ainsi, les deux derniers textes (respectivement «Un livre peut changer la vie. Réflexions sur la réalisation de *Mauve Desert: A CD-ROM Translation*» d'Adriene Jenik et «Du roman au DVD en passant par le cédérom: Nicole Brossard et Adriene Jenik à la croisée des chemins du *Désert mauve*» d'Émilie Notard) sont basés, comme les titres le laissent entendre, sur un cédérom d'Adriene Jenik consacré au *Désert mauve*, désormais inaccessible, mais qui — la rareté créant le désir, apparemment — a suscité, dans les dernières années, un grand intérêt auprès des universitaires. Pour pallier le problème, explique Notard, Jenik a produit un DVD pour en actualiser le contenu. Les deux textes tourneront donc autour de cette expérience, sans se recouper puisque, si Jenik y explique sa démarche, Notard la récupérera pour créer son propre *Désert mauve*. L'expérience est concluante, à mon sens, et montre la richesse de l'œuvre brossardienne, qui «déborde» maintenant vers d'autres médiums que le littéraire à strictement parler.

Cette impression se trouve confortée par un autre texte intrigant, «Les corps en première ligne» d'Elizabeth Constable et Lynette Hunter; ici, les auteures racontent l'exercice peu banal auquel elles se sont livrées, qui consiste à proposer une traduction conjointe du texte *La nuit verte du parc Labyrinthe* en relation avec le mouvement *Occupy*, rien de moins. Influencées, disent-elles, par «les étudiantes et étudiants queer, trans et genderqueer qui ont participé au mouvement *Occupy*», les auteures ont cherché à explorer l'appel au respect de la différence omniprésent chez Brossard: «Traduire devient ainsi l'allégorie d'une textualité située qui se préoccupe des précipices produits par un travail qui reconnaît la différence qu'il crée.» (191) La démarche, qui participe de ce que l'on pourrait nommer une *écotraduction*, si le terme était envisageable, explique, en partie du moins, la fascination des anglophones pour l'œuvre brossardienne. Il ne s'agit plus de lire, de comprendre, de s'appropriier le texte: il faut le «réassembler» (192) dans une gymnastique que seul le texte authentiquement ouvert permet.

On trouvera aussi, dans ce collectif éclectique, une intéressante réflexion de synthèse de Susan Knuston sur le rôle qu'a assumé Brossard dans le paysage des mouvements féministes internationaux au cours des dernières décennies. Louise Forsyth (« La forme ardente. Entrée incendiaire de l'émotion et de la pensée lesbiennes dans l'œuvre de Nicole Brossard ») y est égale à elle-même, c'est-à-dire rigoureuse et perspicace. On remarque aussi deux textes de facture plus conventionnelle, mais dont les propos intelligents vont certainement enrichir les études sur Brossard et servir de références : « Écriture d'un temps inquiet. Détournement et ritualisation de l'archive dans le roman *Hier* de Nicole Brossard », de Marie-Hélène Voyer et « Qu'est-ce qu'*Un livre*? Dualité générique chez Nicole Brossard », de Catherine Chartrand-Laporte. Une incongruité : Mireille Calle-Gruber qui parle de Brossard, *l'écrivain*. Un conseil : prendre une grande respiration avant d'amorcer le texte de Ricouart, à cause des quatre-vingt-sept occurrences du mot « regard », sans compter les dérivés « regarde », « regarder ». Une déception : les questions d'Alice Parker à l'auteure (« D'où vous viennent les idées pour vos œuvres ? » [38]).

+

L'ouvrage consacré à Hélène Pedneault est d'une tout autre venue mais vaut la peine d'être commenté dans ces pages, car on oublie souvent que cette forte tête était aussi une littéraire. Le collectif dirigé par Sylvie Dupont ne fait pas nécessairement la part belle à la littérature, et pour causes (le pluriel est volontaire) : Pedneault a tant milité qu'elle est plus associée à l'oralité des coups de gueule et d'indignation qu'au travail patient de l'écriture. On en oublie la richesse stylistique, pourtant toujours là, de ses moindres textes. Ses proches, toutefois, y ont été sensibles.

Chacun des témoignages du recueil, à la façon de la pièce de Pedneault *La déposition*, agit comme une tentative de reconstruction et de compréhension du personnage, entreprise qui demeurera forcément incomplète — on ne connaît jamais bien que soi-même, et encore ! — mais qui permettra de saisir autant les éclats que les zones sombres de la militante. Suzanne Jacob, dans « Un karma », le plus beau texte de ce florilège, dira de celle qui fut pendant un moment son agente :

J'ai mis du temps à comprendre qu'Hélène avait et n'avait pas de corps. C'est-à-dire qu'elle avait deux corps. Un corps qu'elle négligeait autant que sa voiture, qu'elle n'écoutait ni n'entendait, et le corps amoureux, aérien, funambule, dansant, ému, rieur, transporté. [...] La première fois que nous sommes allées ensemble à Québec, un peu avant Belœil, j'ai dit à Hélène que sans vouloir me mêler de ses affaires, quand même, le voyant de la réserve d'huile clignotait sur le tableau de bord. Hélène a dit : « C'est le voyant qui a le problème ». [...] Hélène était à la fois un enfant et une mère. Parfois elle était la mère cachée derrière l'arbre qui laisse croire à l'enfant qu'elle ne le voit pas, parfois elle était l'enfant caché derrière l'arbre qui croit que sa mère ne le voit pas. Mêlant. (31)

Se trouvent résumées ici plusieurs caractéristiques de la militante, que les textes reprendront en boucle : la passion que Pedneault mettra au service des gens en

qui elle croit (elle sera aussi l'agente de Clémence, des Séguin, etc.), le mépris qu'elle aura toute sa vie pour son «maudit corps» — qui lui inspirera par ailleurs quelques-unes de ses meilleures chroniques, dont «Y a-t-il une patate frite dans la salle?» —, ce mélange inouï de force et de vulnérabilité.

Pedneault la littéraire a toujours aimé jouer avec les mots; elle avait le sens de la mélodie (elle a été parolière et on lui doit les mots de la chanson *Du pain et des roses*) et le sens du punch. On parle, dans les pages du collectif, de la MAFIA (Merveilleuse association de femmes intelligentes et aimables), mais surtout, à propos de son combat contre la privatisation de l'eau (Eau secours), du renversement stupéfiant qu'elle a imposé à l'expression «peuple de porteurs d'eau», pour en faire, rappelle Louise Vandelac, «un signe de reconnaissance des "citoyens et citoyennes qui ont accepté de mettre leur intelligence et leur notoriété au service de l'eau"» (139). Peu avant sa mort, elle avait commencé à former une association, «Les copines contre la capine», pour s'opposer au port du voile; on n'ose imaginer les emportements qui auraient été les siens lors des discussions autour de la charte des valeurs québécoises...

À travers tous les fragments de l'ouvrage, qui trouvent leurs sources autant dans Pedneault que dans les textes qu'elle a signés, les «témoins» de cette enquête greffent leur expérience à celle de la disparue. Monique Simard évoque ainsi *Pour en finir avec l'excellence* :

On était en plein dans le néolibéralisme — l'individualisme, le «faut se dépasser», l'excellence dans tout — et je voyais ce discours insidieux pénétrer jusque dans les rangs de la CSN. L'un des premiers signes de cela pour moi (et pour Hélène que ça choquait autant que moi) a été l'abandon de l'école publique par les gens dits de gauche, les gens dits progressistes, mais qui n'ont qu'un enfant et ne veulent pas le «gaspiller». Ils ont le bras gauche en l'air, mais se trouvent une fausse adresse pour envoyer leurs enfants dans les écoles privées d'Outremont! Avec ce livre, Hélène exprimait tellement bien ce que je ressentais. (107)

Francine Pelletier touchera un point sensible, à savoir la solitude de Pedneault :

Même engagée jusqu'au cou dans trois vastes causes — le féminisme, l'indépendance et l'environnement — elle arrivait et repartait le plus souvent seule de ses multiples rendez-vous. Elle arrivait en trombe, en colère, en manque de nicotine, en urgence tout le temps... mais seule. [...] Elle était une *loner* qui avait choisi de noyer sa peine dans l'action. (165-166)

Cette forte en gueule, que l'on doit écarter des répétitions de *La déposition* pour cause d'ingérence, n'enverra pourtant pas paître Gaston Miron, qui lui dit, le lendemain du premier référendum : «C'est votre faute à vous les femmes». «Elle a allumé sa cigarette, raconte Suzanne Jacob, et elle a dit en exhalant la fumée : "Quessé-tu veux". Elle avait décidé de ne pas tenir compte du référendum. Elle avait une force de dénégation ahurissante. Elle vivait dans son Québec libre.» (29) À l'instar de Jean-Martin Aussant, on pleurera le décès prématuré de ce paradoxe ambulant, dont un

des nombreux faits d'arme aura été d'arracher une entrevue à Simone de Beauvoir : « Trop de politiciens de nos jours manquent cruellement de sauce HP, cette faculté de dire ce qu'on pense. » (127)

Si heureusement Brossard est toujours parmi nous pour faire entendre la dissidence, force est de remarquer que ces paroles jubilatoires, contestataires, dirigées vers le « dehors » se font rares, sur le plan littéraire. On entend plus et mieux les revendications des (jeunes) féministes sur la place publique, dans les médias sociaux, qu'en littérature, où l'on assiste au contraire, même chez la nouvelle génération, à une sorte de repli sur soi : l'introspection a son importance, certes, mais les textes de ces pionnières, à la portée plus collective, distillent, en comparaison, une sensation de force commune, une saine agressivité même, un côté revanchard qui fait du bien. Pas de nostalgie, ici : une simple constatation...



+ + +

QUARANTIÈME ANNIVERSAIRE: RÉTROSPECTIVE

+ + +



## QUARANTIÈME ANNIVERSAIRE : RÉTROSPECTIVE

+ + +

LUC BONENFANT

Université du Québec à Montréal

Qu'il porte sur un auteur ou sur une problématique, chaque dossier de *Voix et Images* est constitué d'articles auxquels s'ajoutent des documents — inédits et entretiens, par exemple — qui étoffent autrement le point de vue analytique offert par le sujet à l'étude.

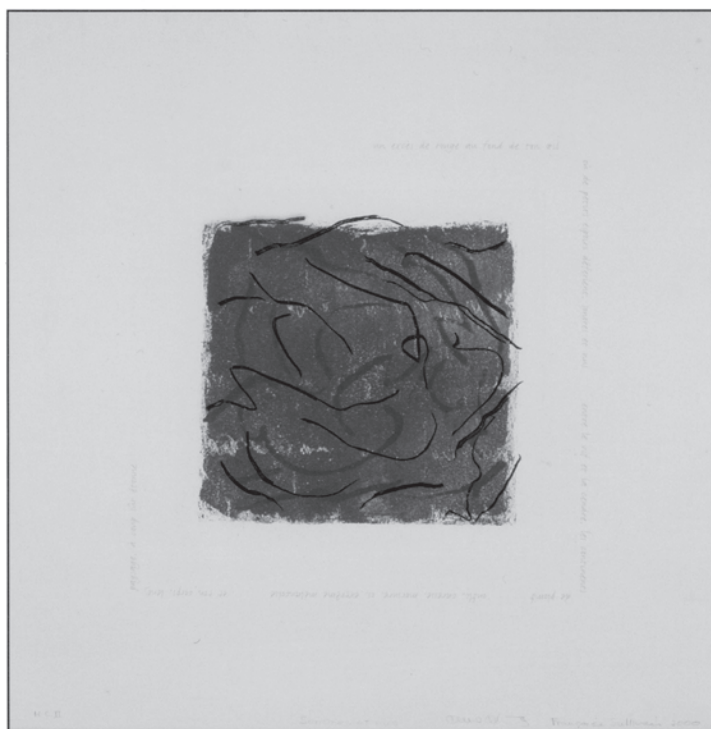
Dans le cadre de la rétrospective visant à célébrer les quarante ans de *Voix et Images*, nous avons souhaité souligner cette diversité des approches constitutives d'un dossier en publiant un entretien avec Denise Desautels initialement paru en 2001 (vol. XXVI, n° 2) et mené par Louise Dupré. Le propos développé par l'écrivaine dans cet entretien montre que la poésie met en place des enjeux irréductibles, cela qu'elle soit écrite ou en voix, comme celle qui occupe le dossier du présent numéro.

# Voix et image S

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

Hiver 2001

DENISE DESAUTELS



77

**UQÀM**  
Université du Québec à Montréal

# D'abord l'intime.

## Entretien avec Denise Desautels

Louise Dupré, Université du Québec à Montréal

**V. et I. :** Votre récit, *Ce fauve, le Bonheur*, porte sur votre enfance. Or, comme beaucoup de familles modestes de l'époque, on sent que votre famille n'a pas cherché à développer chez vous le goût de l'écriture. D'où vous est venu votre désir d'écrire?

**D. D. :** Ce désir est apparu à l'adolescence, au moment où les multiples morts de mon enfance, longtemps refoulées, tenues à l'écart de la conscience — à cause de cette nécessité absolue du Bonheur, qui s'était imposée dans ma famille —, ont fini par se frayer un chemin à l'intérieur de moi. Mais, comme tout se passait dans l'ombre, j'ai été une adolescente souvent triste et mélancolique, aux prises avec une émotion exacerbée que je ne comprenais pas. En réalité, j'étais sournoisement rattrapée par une multitude de deuils qu'on ne m'avait pas appris à faire, qu'on avait simplement camouflés sous un lot de bercements et de caresses, en se servant de la vie éternelle comme consolation. À quatorze ou quinze ans, j'ai commencé à écrire des poèmes et des petits textes en prose dans des cahiers noirs à couverture rigide, que je traînais partout avec moi. J'avais besoin de mettre en mots cet excès d'émotion qui me paralysait. Il y avait beaucoup de naïveté dans ces textes : je m'y épanchais, y répandais ma tristesse avec complaisance, sans chercher à la percer. À la même époque, je rêvais d'être pianiste, peintre, danseuse, comédienne. Tous les arts et les artistes m'attiraient. Peut-être avais-je l'intuition que c'est de là que me viendrait l'éclaircie. Or, je n'aurai aucune précocité, je mettrai des années à saisir le sens de cette première intuition, à saisir aussi que c'est du côté de la littérature que me viendrait cette éclaircie.

**V. et I. :** Vous avez une formation en littérature, je crois...

**D. D. :** J'ai fait une licence en lettres et une maîtrise en création littéraire à l'Université de Montréal. *La promeneuse et l'oiseau* suivi du *Journal de la promeneuse*, le texte de mon mémoire que Pierre Nepveu a dirigé, a été publié aux Éditions du Noroît en 1980.

**V. et I. :** Votre récit se termine sur une scène où la protagoniste se retrouve face à une exposition de Van Gogh. Votre intérêt pour les arts visuels semble être venu très tôt...

**D. D. :** J'aurais aimé savoir dessiner, peindre, sculpter. Ma mère avait ce talent, qu'elle n'a jamais développé ni pris au sérieux, de transformer les matériaux qui lui tombaient sous la main — cire, papier métallique, papier de soie, fil de plomb, etc. — en petites sculptures. Elle a aussi fait quelques croquis au crayon. J'en ai conservé un, tout petit, qui m'émeut encore, où l'on me voit, à quinze ans peut-être, les cheveux longs, bien installée sur un tabouret, le dos au mur, les jambes relevées, appuyées sur le chambranle de la porte, en train de parler au téléphone. L'habileté de ma mère me fascinait et, en même temps, me ramenait à ma propre incompétence. Au collège Basile-Moreau, je me suis inscrite à des cours de dessin et j'ai suivi par plaisir deux cours d'histoire de l'art, Moyen Âge et Renaissance, qui m'ont donné le goût de continuer dans cette voie. À l'université, j'ai fait, avec François-Marc Gagnon et Bernard Tesseydre, entre autres, un certificat en histoire de l'art. J'ai parfois eu l'impression d'être allée vers l'écriture parce que ça allait de soi, que j'étais bonne en français et en *composition*, comme on le disait à l'époque, alors que je n'avais aucun talent, ni pour la peinture ni pour la musique. Aujourd'hui je sais que cette descente au cœur de la langue, cette continuelle quête de sens, qui fait bouger à la fois l'émotion, la pensée et l'écriture, en nous ramenant forcément vers nous-mêmes, m'est essentielle et que, par conséquent, ce choix n'était peut-être pas aussi arbitraire que je le croyais à l'époque.

**V. et I. :** Par la suite, vous avez collaboré avec des artistes. Qu'est-ce que ces collaborations ont apporté à votre travail?

**D. D. :** J'aime penser que les œuvres des artistes avec lesquels j'ai collaboré m'ont permis de *déplacer* mon imaginaire, qu'elles l'ont secoué, m'entraînant le plus souvent sur des chemins de traverse que, seule, laissée à moi-même, je n'aurais peut-être pas eu l'audace de prendre. Quand on se présente comme une poète préoccupée par la mémoire et les blessures qui s'y sont accumulées, une sorte d'archéologue de l'intime, et qu'on écrit beaucoup, depuis plusieurs années déjà, on risque fort, malgré un ardent désir de lucidité, de se piéger soi-même, de contourner avec habileté, et malgré une bonne foi indéniable, ce qui pourrait être trop périlleux, de poursuivre son chemin comme si de rien n'était, et au bout du compte de se répéter, de ronronner, avec l'illusion de l'approfondissement. Comme poète, il me semble qu'on est toujours en danger de répétition. De piétinement. Avec le temps, on arrive à se créer un langage, un univers, un style, quelque chose de précieux avec lequel on se sent à l'aise et qu'on devrait pouvoir pousser toujours plus loin, transformer à sa guise. Or, je n'ai jamais été sûre d'avoir cette aptitude naturelle pour la métamorphose.

Mon désir m'emporte de ce côté-là, mais ma fragilité et mes doutes sont parfois plus forts que mon désir. En choisissant d'aller vers des œuvres d'art, souvent exigeantes, porteuses des grandes inquiétudes humaines, je choisis d'une certaine manière de ne pas fuir, de contourner cette fois non pas le péril lui-même mais la peur du péril, et d'ouvrir ainsi ma petite mémoire intime à d'autres mémoires, avec toutes leurs strates de souvenirs désordonnés, enchevêtrés, douloureux, souvent obscurs, souvent même tout à fait opaques, enfermés sous un faux apaisement de surface. Je dois avouer que mes intrusions en terrain miné sont beaucoup moins téméraires qu'elles ne paraissent l'être puisque les artistes m'y ont précédée, y ont laissé leurs marques. Il serait plus juste de dire que je m'aventure sur un terrain déjà déminé, inscrit dans un projet, métamorphosé par l'art, et que j'y avance avec la sensation d'être accompagnée.

**V. et I. :** Je vois chez vous plusieurs types de collaboration : les recueils illustrés par un artiste, les recueils faits à partir d'œuvres visuelles, les livres d'artiste, parfois les catalogues d'exposition. Y a-t-il des postures d'écriture différentes qui répondent à chacune de ces collaborations ?

**D. D. :** En effet, les postures d'écriture varient selon les types de collaboration. Les quatre ou cinq premiers recueils, que j'ai publiés aux Éditions du Noroît, n'ont à peu près rien à voir avec ce qu'on pourrait appeler des œuvres en collaboration. À cette époque, comme cela se passait habituellement au Noroît, je présentais des manuscrits déjà achevés à des artistes dont j'aimais le travail et auxquels je demandais deux ou trois images d'accompagnement parce que leur univers me semblait, d'une certaine manière, recouper le mien. Mais, à partir de 1986, avec la parution de *La répétition* et de *Écritures/Ratures*, mon attitude s'est transformée. Dans le premier cas, je me suis souvenue, en cours de rédaction, de l'installation d'Irene F. Whittome, *La salle de classe*, présentée au Musée des beaux-arts de Montréal, en 1980. Je suis donc entrée en contact avec l'artiste bien avant d'avoir terminé le manuscrit, et notre rencontre, et les photographies de l'œuvre, qu'elle a mises à ma disposition, ont marqué la suite des événements. J'ai écrit *La répétition* en mêlant librement mon univers au sien. Déjà, à ce moment-là, j'avais été approchée par Francine Simonin, qui souhaitait que nous retravaillions ensemble à un projet de vraie collaboration, dans lequel s'inséreraient des dessins préparatoires aux tableaux et des esquisses de textes. Après ces deux expériences, par ailleurs éloignées l'une de l'autre, le rapport entre mon écriture et les arts visuels n'a plus jamais été le même. Et, pour la première fois en 1988, c'est moi qui ai pris les devants, allant à la rencontre de Michel Goulet et des sculptures qu'il présentait à la Biennale de Venise. Sans doute y avait-il beaucoup d'inconscience dans l'enthousiasme qui me portait vers cet univers masculin autour duquel j'allais articuler le mien. Pourtant je ne l'ai jamais regretté. *Leçons de Venise* m'a donné la chance de mettre en écriture — ce qui n'avait peut-être été jusque-là qu'une intuition — les liens troublants

et pourtant subtils qui existent entre l'intime et le politique. Tout compte fait, je crois que ce livre a secoué ma langue et mon imaginaire, leur insufflant un étrange dynamisme. D'autres expériences similaires, à partir d'œuvres souvent fondamentalement différentes les unes des autres — celles de Martha Townsend, Peter Krausz, Betty Goodwin, Monique Bertrand, Alain Laframboise, entre autres —, m'ont permis de m'éloigner de mes obsessions d'écrivaine, puis d'y revenir avec un regard autre, à la fois plus ample et plus juste. Du moins, je l'espère. En ce qui concerne les livres d'artiste, dans la mesure où on y retrouve souvent de courts textes intimement liés à un objet-livre conçu, en grande partie, hors de la salle de travail, tout y repose sur une vraie complicité entre un concepteur, un artiste et un écrivain. C'est avec Jacques Fournier, directeur des Éditions Roselin, que j'ai appris le vrai sens de ce type de travail en collaboration, plus près de ce qui se passe au théâtre ou en musique qu'en littérature. Ces expériences viennent ponctuer de grandes bouffées d'air ma vie de poète et me réconfortent dans les moments difficiles de l'écriture *en solitaire*.

**V. et I. :** Vous citez fréquemment les écrivains que vous lisez. L'énoncé de Gracq, «en lisant en écrivant», s'applique à merveille à votre écriture. Peut-on voir cette pratique comme une forme de collaboration? Comment la percevez-vous?

**D. D. :** Comme une autre manière d'échapper à certains effets néfastes de la solitude. Écrire seule, bien sûr, mais toujours accompagnée par des voix amies, métamorphosées en quelque sorte par l'écriture, dont certains accents ne me sont pas étrangers. Des voix qui ont accepté de courir des risques en abordant, chacune à leur manière, cette réalité complexe qui est aussi la mienne, la nôtre. Je me sens souvent aux prises avec ce qu'Anne Hébert appelle d'«étranges forces obscures» qui paralysent à la fois ma vie et mon écriture, et me donnent l'impression de tourner à vide ou plus précisément de m'enliser dans une langue remplie de ténèbres, une langue de la blessure, d'où ne pourra jamais surgir aucune étincelle. À ces moments-là, j'ai besoin de chercher ailleurs, dans les livres des autres, par exemple, des bribes de sens, la piste inattendue ou le chaînon manquant. Juste un peu d'air pour ne pas suffoquer. Une seule petite phrase parfois suffit à produire un peu de lumière au milieu des ténèbres, là où je ne l'attendais pas. Une seule petite phrase qui me protège contre moi-même. Écrire seule, bien sûr, mais en continuant à lire, à me sentir liée au monde, à sa pensée et à son mouvement, quitte à être bousculée en cours de route. N'est-ce pas là, comme l'écrivait encore Anne Hébert, le grand pouvoir de la poésie: celui de rompre la solitude?

**V. et I. :** Vous êtes d'abord poète. Vous avez publié de nombreux recueils de poésie. Si tant est qu'on puisse répondre à une question comme celle-là, pourquoi la poésie?

**D. D. :** Je n'aurais pas pu répondre à cette question au moment où j'écrivais mes premiers recueils, les écrivant sans être en quête d'une voix qui soit vraiment la mienne, m'insérant platement — par souci de protection sans doute — dans une langue préfabriquée, aux accents poétiques complètement anonymes. J'ai mis du temps, beaucoup de temps à laisser tomber les résistances de plus en plus nombreuses, de plus en plus farouches, qui me tenaient à distance de moi-même, qui m'étouffaient, lentement me tuaient. À cette époque, la lecture du roman de Jacques Ferron *Les roses sauvages* m'a bouleversée. Je me reconnaissais dans cette femme perdue, absente d'elle-même, que le parfum des roses finira par rendre folle, et qui mourra, suffoquée, après avoir battu sa petite fille. Ces « roses sauvages », dévastatrices, j'ai pris conscience que je les portais en moi. Pour survivre, il me fallait donc agir au plus vite, en extraire les racines, changer de vie et de ville, renouer avec cette part oubliée de moi-même, renouer surtout avec la littérature vivante, dérangeante, de laquelle je m'étais tenue à distance trop longtemps. Cette littérature, qui se faisait surtout aux *Herbes rouges* et à *La barre du jour*, était écrite par des poètes modernes, engagés dans leur histoire, qui rêvaient de transformer le monde par le langage. Ces jeunes poètes, ces « têtes chercheuses », pour reprendre l'expression de Paul Chamberland, je les ai d'abord rencontrés dans les livres de Philippe Haek, *L'action restreinte. De la littérature et Naissances. De l'écriture québécoise*, deux œuvres essentielles qui m'ont remise au monde et vers lesquelles j'étais allée parce que Philippe n'était pas tout à fait un étranger : nous avions étudié à l'université au même moment. Après, j'ai lu tout ce que ces poètes avaient produit, découvrant du même coup l'écriture bouleversante des femmes. Sans elles, je sais que je n'écrirais pas aujourd'hui. C'est accompagnée par ces voix — celles de Madeleine Gagnon, de Nicole Brossard, de Louky Bersianik, de France Théoret, de Louise Cotnoir, d'Hélène Cixous, entre autres — que je suis véritablement entrée en poésie et c'est avec leur audace que j'ai pu écrire *La promeneuse et l'oiseau*. Dans le *Journal*, qui suit le récit poétique, on retrouve cette citation de France Théoret : « J'écris parce que j'ai peur et j'ai peur parce que j'écris », et cette autre, d'Hélène Cixous : « elle était le désir d'elle-même se cherchant dans le noir avec une telle nécessité ; l'innocente urgence de femme. » Cette urgente nécessité d'écrire au plus près de soi, de son désir, de sa peur, de sa violence, même quand on se sent égarée, dispersée, diluée dans le noir, je l'ai rencontrée dans des livres de femmes, qui m'ont à la fois éblouie et secouée, et je crois que ce sont les effets de cette nécessité, choc et ravissement, qui un jour m'ont fait *choisir* — si on peut encore parler de choix — la poésie.

**V. et I. :** Vous avez publié et de la poésie en vers et de la poésie en prose. Ce sont là deux façons de voir le poétique...

**D. D. :** Il est vrai que je me suis beaucoup promenée en poésie, hésitant souvent longtemps, au moment où je commençais un nouveau recueil,

entre le vers et la prose. Avec *Le saut de l'ange*, je suis même allée plus loin, rédigeant une première version du texte en prose, puis une deuxième, en vers, avant de revenir dans une dernière, celle qui a été publiée, du côté de la prose. Dans ce cas-là, le passage par le vers m'aura permis de lire le texte autrement, de le resserrer, de l'épurer de tout ce qui me semblait alors trop prosaïque. Pourtant je sais que cette attirance vers le narratif, avec ce qu'il entraîne, personnages, espaces, temps, événements, tous mes livres en portent la trace, et plusieurs critiques qui les ont commentés ont parlé de la récurrence de cette tentation dans mon travail. Déjà en 1985, j'avais été invitée par Gérald Gaudet à participer à un numéro de la revue *Estuaire*, qui avait pour thème «La séduction du romanesque». Je dois d'ailleurs dire que cette invitation ne m'avait ni heurtée ni surprise. Au contraire, j'ai pris un grand plaisir à écrire ce court essai, qui a pour titre «Poème de la durée/Texte», dans lequel j'ai essayé de comprendre d'où me venait cette attirance, en revenant en arrière, vers *La promeneuse et l'oiseau*, vers *L'écran*, et en faisant un détour par la peinture de Francine Simonin, par cette idée de la série que je retrouvais dans *Films d'intérieurs*. Les dessins et les tableaux de cette exposition présentée à la galerie Treize, cette année-là, m'apparaissaient comme une belle illustration de ce qu'on pourrait appeler la *figuration narrative*, c'est-à-dire un travail analogue à ce que je faisais en poésie ; un travail en lutte contre cette sensation de fragmentation, de dispersion, tant de fois exprimée dans les livres de femmes. Citant dans mon texte cette phrase terrifiante de Roland Barthes, à propos de la poésie moderne : «La Nature y devient un discontinu d'objets solitaires et terribles, parce qu'ils n'ont que des liaisons virtuelles», j'admettais du même coup mon effroi devant le *pur poème*, qui ne pourrait qu'accentuer cette impression de morcellement. Sans nier ni les ruptures, ni les déplacements, ni les retournements, je découvrais que j'étais à la recherche du fil de l'histoire, de ce fil que je ne pourrais retrouver que grâce à une voix — inscrite dans la mouvance d'une forme — qui, récitant, bouge, se déplace, fait des fouilles, en quête d'une vraie continuité, prenant cependant en compte les différents niveaux de réalité, les espaces fractionnés où des images se sont incrustées à notre insu. Cela dit, j'ai été de nouveau tentée par la poésie en vers dans *Un livre de Kafka à la main*, *Mais la menace est une belle extravagance* et *Black Words*, mais j'y suis chaque fois revenue avec ce désir, dont je parlais plus haut, de l'épuration, du dépouillement, après quelques livres à l'écriture plus débridée.

**V. et I. :** Tout récemment, après plus de vingt ans de publication, vous avez fait paraître votre premier récit. J'aurais envie de vous demander : d'où vous est venue cette nécessité de passer au récit ?

**D. D. :** Sans doute m'est-elle venue de cette séduction que n'a jamais cessé d'exercer sur moi le romanesque et, d'une manière plus concrète, du plaisir que j'ai éprouvé à écrire des dramatiques, par exemple, ou

même *Cimetières: la rage muette*, où quelque chose d'extérieur à la poésie a surgi, qui m'a envoûtée. Une réelle ouverture sur l'univers de la fiction, le beau mensonge de la fiction, et ce, malgré la part importante d'autobiographie qui s'y trouve. Or, après quelques tentatives insatisfaisantes, quelques mauvais débuts de roman où je ne suis pas arrivée à trouver *la* voix, celle qu'il m'aurait fallu pour me rendre jusqu'au bout, celle que j'aurais pu soutenir longtemps, sur presque deux cents pages, j'ai mis de côté mon désir. Jusqu'au jour où Jean Royer, alors directeur littéraire aux Éditions de l'Hexagone, m'a parlé de l'écriture d'un récit. Ce fut une sorte d'illumination. J'ai vite senti que le récit me donnerait la possibilité d'aller vers la fiction sans avoir à m'y installer de plain-pied dès le départ; que je pourrais plus facilement y trouver *la* voix, une voix de l'intime — familière malgré son étrangeté —, tout près de celle du poète, une voix qui ne m'offrirait pas autant de résistances que celle que j'avais cherché en vain à inventer hors de moi.

**V. et I. :** Mais votre récit garde tout de même des traces du poétique. Il s'agit bien d'un récit de poète...

**D. D. :** Oui, un récit de poète, dans lequel j'ai voulu poursuivre autrement, dans une autre forme, une exploration de sens... de langage, ce que j'avais déjà tenté de faire quand je me suis aventurée du côté du théâtre radiophonique. Dans «Ce que je cherche à faire», le texte que j'ai écrit pour *De l'écriture du poème*, un essai collectif dirigé par Jean Duval et publié par le groupe de création *Estuaire*, je citais cette phrase de Nathalie Sarraute, qui m'a accompagnée tout au long de l'écriture du récit: «Le lien indissoluble entre la réalité inconnue et la forme neuve qui la crée fait que toute exploration de cette réalité constitue une exploration de langage.» Dès le départ, contrairement à ce qui se passe en poésie, j'ai dû me méfier de ce qu'il y avait de trop superficiellement connu dans cette réalité de l'enfance, résister à l'attrait de l'anecdotique, me dépayser en quelque sorte, pour que l'exploration puisse avoir lieu et me permette d'entrer dans ce lieu trouble où paradoxalement deuil et Bonheur marchent côte à côte.

**V. et I. :** Que vos textes soient en vers ou en prose, on retrouve chez vous une constante: la quête de l'intime, qui a à voir chez vous avec l'autobiographie. Quel lien faites-vous entre l'intime et l'autobiographique?

**D. D. :** Je suis continûment aux prises, dans mon travail d'écrivaine, avec les liens étroits qui unissent au départ ces deux notions, souvent perçues comme interchangeables, presque synonymiques. Dans *Vedute*, le critique d'art René Payant, commentant deux expositions, *Tridimension-Elles* et *Art et féminisme*, aborde cette question avec beaucoup de justesse dans un chapitre qui a pour titre «L'intime comme lieu». «Si la biographie, la subjectivité, est partie de l'autobiographie et oriente sa cohérence comme récit, écrit-il, l'intime est vraiment dans l'écriture même qui construit le

récit, là où le sujet s'échappe, déborde de lui-même.» Le mot est là : «écriture», celui auquel je m'accroche depuis toujours, qui me stimule et me permet d'espérer échapper, à chaque livre, à ce qu'on pourrait appeler l'*intimisme*, mot que je déteste peut-être autant que Barthes détestait le mot «familiarisme». Mon travail consiste à tenter cette expérience de l'échappement, du débordement de moi-même, à me délester de ce qui est trop proprement subjectif pour ne conserver, comme l'écrit encore Payant, «que les traces de l'affolement, du désir éveillé par l'intime à vouloir s'exprimer, s'imprimer dans des signifiants». Avec l'espoir que ce qui s'imprime soit, chaque fois, une petite part de cette mystérieuse humanité que l'on porte, tous et toutes, en soi et qu'on ne peut abandonner à elle-même sans risque.

**V. et I. :** Dans *Lettres à Cassandra*, publié en collaboration avec Anne-Marie Alonzo, vous vous posez la question du texte autobiographique, de sa pertinence. Se trouve affirmée là la nécessité d'une distanciation avec soi-même, même dans le texte autobiographique. Comment y tendez-vous, dans votre écriture ?

**D. D. :** Comme je l'ai déjà écrit ailleurs, y compris dans *Lettres à Cassandra*, j'ai longtemps eu des réticences à avouer l'importance de l'autobiographie dans mon travail. Avec le temps, j'ai compris que, comme la plupart des poètes, je poursuivais, de livre en livre, quelques obsessions qui ont partie liée avec ma vie — qui sont à l'origine même de mon désir d'écrire —, et que la vraie question à laquelle je devais répondre était celle-ci : comment faire surgir de ce qu'il y a de plus subjectif, de plus inavouable peut-être, une langue poétique, qui s'éloigne de l'usage courant, et qui en même temps rejoigne l'autre, les autres aux prises avec leur propre intimité fragile et l'opacité d'un monde dont l'air est souvent irrespirable ? Ni mes grandeurs ni mes misères ne m'appartiennent en propre. Plusieurs écrivains, qui ont stimulé ma pensée et mon écriture, m'ont amenée à saisir que la vie intime, dégagée de ses caractéristiques trop personnelles, plutôt considérée comme un lieu secret, profondément humain, où de multiples mémoires s'affrontent et se confrontent, que cette vie intime se retrouve en chacun et chacune de nous. C'est à cette humanité si souvent fragile, frileuse, inconséquente, qui est la nôtre, que je m'intéresse en écriture, à partir d'un lieu précis, le mien, celui qui m'est le plus facilement accessible. C'est là que se situent mon engagement et mon utopie.

**V. et I. :** En fait, on sent que toute votre pratique gravite autour de l'enfance et, au centre de l'enfance, de la mort de votre père, comme un trou qui aspirerait l'écriture...

**D. D. :** Oui, l'enfance resurgit toujours et partout parce que, comme je l'écrivais dans *Leçons de Venise*, je porte en moi une enfant inconsolable, confrontée très tôt aux multiples visages de la mort et néanmoins longtemps bercée, dorlotée, protégée sous un drap de Bonheur, tenue à dis-

tance du deuil. Il y a, en effet, à l'origine, cette mort de mon père, mais je crois que ce sont les effets nocifs, dévastateurs à long terme, de cette mort sur ma mère, sur sa vie, et tout naturellement sur la mienne, qui m'ont ramenée vers cette mort, comme vers l'événement fondateur, originaire, à partir duquel tout s'est enclenché. Il me semble que ce ne soit pas tant l'absence du père, elle-même, qui ait enténébré à ce point ma pensée et mon émotion que la présence sans cesse inquiète d'une mère mélancolique, aux prises avec ce que Freud nommait le «regret de quelque chose de perdu», un regret tel qu'il entraîne à la fois un sentiment de culpabilité et une sorte de désespoir sans fond. Dans ce contexte, aucun deuil n'est possible. Ni pour la mère, cela va de soi, ni pour la fille. Cette vérité évidente — et ses conséquences dans tous les replis d'une existence —, je ne l'ai découverte que lentement, souvent par bribes, en avançant à tâtons dans l'ombre, grâce à l'écriture poétique.

**V. et I. :** Cet événement est abordé dans *La promeneuse et l'oiseau*, dans le texte «La Blessure», publié dans *Un livre de Kafka à la main*, puis dans votre récit, *Ce fauve, le Bonheur*... Mais dans votre récit, on sent que l'événement est moins douloureux, que le deuil est plus assumé... Est-ce le temps qui a passé? Ou le récit, qui permet de mettre les événements à distance? Comment voyez-vous cela?

**D. D. :** En effet, de texte en texte, la tonalité a changé, passant, de *La promeneuse et l'oiseau* à «La blessure», du tragique au pathétique ou au lyrique, pour se présenter, dans *Ce fauve, le Bonheur* — qui vient plus tard —, dépouillée de ce fatras, comme plus intimiste, plus près de cette tristesse que la petite fille ne pouvait pas nommer, mais qui l'habitait au quotidien. Dans sa critique du récit, Robert Chartrand écrivait : «Ni moyenne, ni exemplaire, c'est une enfance particulière, revisitée sur le ton de la confidence chuchotée.» Cela me paraît tout à fait juste. Or, pour que ce ton de la *confidence* soit possible, il a certes fallu que le temps passe; que, de livre en livre, l'écriture opère son lent travail de dévoilement, de «déchiffrement», écrivait Marguerite Duras, permettant ainsi à l'archéologue de croire encore à l'utilité et à la nécessité de ses fouilles... en terrain miné. De temps en temps, une éclaircie, et la passion, et l'écriture se remettent en marche. Cependant, en ce qui me concerne, je ne crois pas que ce soit le récit, comme genre, qui ait permis cette mise à distance. Je dirais plutôt qu'en 1995 ou 1996 — plus de quinze ans après *La promeneuse* — les conditions avaient changé, étaient en quelque sorte favorables, que j'étais alors prête à m'aventurer de ce côté-là, à prendre ce risque. Certaines pages, entre autres, du *Saut de l'ange* et de *Cimetières : la rage muette*, certains textes de réflexion aussi, m'y avaient préparée. Je pense ici, en particulier, au texte de *Cimetières*, dans lequel la petite fille voit, par le trou de la serrure, sa mère pleurer; texte dont le ton annonce celui de *Ce fauve, le Bonheur* et d'où j'ai extrait cette phrase, «Nous le rejoindrons un jour», reprise dans le récit. Je pense également à

la communication que j'avais lue au onzième colloque de l'Académie des lettres du Québec, qui avait pour thème «Les livres qui vous ont faits», et à laquelle je suis revenue au moment d'écrire le chapitre «La grand-mère». C'est ma grand-mère maternelle — dont le discours janséniste n'ait sans cesse le corps que son souffle dans mon cou et sa voix réhabilitaient pourtant avec force — qui m'a servi de modèle.

**V. et I. :** Sans avoir signé de recueil d'essais — du moins pas encore —, vous avez pourtant écrit de nombreux textes de réflexion sur l'écriture. D'ailleurs, la réflexion est constamment présente dans votre poésie et dans votre récit. Comme chez beaucoup d'écrivains actuels, la réflexion chez vous semble faire partie de votre écriture.

**D. D. :** Elle m'est absolument essentielle. J'écris depuis toujours, avec cette impression, difficile à supporter et à accepter, d'être à la fois chargée et encerclée d'ombres, d'avancer dans le langage, en piétinant, en m'y égarant parfois. C'est pourquoi j'ai eu tant de fois recours, comme pour me ramener à l'ordre, à cette citation de l'écrivaine portugaise, Maria Gabriela Llansol : «Si l'on pousse assez loin dans le langage, on se trouve pris dans l'étreinte de la pensée.» Or, pour arriver à «pousse[r] assez loin», j'ai besoin de freiner l'avancée des émotions incontrôlées qui embrouillent tout, y compris le langage. Pour éviter la dilution, l'enlissement ou la fuite dans une poésie effrénée, pleine de lyrisme et d'inutiles épanchements, je dois me surveiller — «je me tiens à l'œil», écrivait France Théoret. Je sais qu'on ne peut pas parler *naïvement* de l'intime, de tout ce qui sommeille ou s'agite au plus profond de soi, de l'inavouable, ni des liens obscurs, souvent tordus ou menaçants, qui existent entre cet intime et le monde, ni de lucidité, ni d'utopie. Avec le temps, j'arrive mal à concevoir une véritable démarche en écriture, ce corps à corps avec sa blessure autant qu'avec la langue, qui soit sans aucun lien avec la réflexion. La poésie, comme la vie, ne va pas de soi. Elle implique une pensée en mouvement, un travail... que les textes plus réflexifs, présentés à des rencontres d'écrivains ou à des colloques, viennent stimuler.

**V. et I. :** On vous a située dans le courant de la modernité, au Québec, tel qu'il s'est développé autour de *La nouvelle barre du jour*. Vous avez même fait partie du comité de rédaction de *La nouvelle barre du jour*. Quel bilan faites-vous aujourd'hui de cette expérience?

**D. D. :** Elle m'a tenue en éveil, poussée vers l'audace et le renouvellement, et souvent empêchée de céder à des impulsions trop lyriques. J'ai sans doute besoin d'être confrontée à des écritures différentes de la mienne, à des textes où le travail formel, avec sa rigueur et parfois même sa radicalité, occupe le premier plan, où le plaisir du jeu semble quelquefois l'emporter sur l'angoisse des obsessions. Ces écritures sont un contre-poids à mon penchant naturel et me ramènent tout droit à cette nécessité de l'exploration et du mouvement, du dépaysement. C'est à cause de cela

que je m'intéresse, depuis quelques années, au travail de plusieurs écrivains — Michelle Grangaud, entre autres — qui publient chez P.O.L. Quant à *La nouvelle barre du jour* où j'ai travaillé pendant près de six ans, elle m'aura donné la chance de vivre cette modernité de l'intérieur — de m'impliquer pour vrai dans cette aventure, de faire des choix ; de vivre aussi cette euphorie des projets fous, démesurés, comme « Installations/Fictions » qui regroupait vingt-trois écrivains et écrivaines, et vingt-trois artistes ; de vivre tout cela, avec des écrivains, Normand de Bellefeuille et Marcel Labine, dont j'aimais les textes, la pensée, la passion et jusqu'à l'humour... un humour qui nous faisait du bien dans les moments difficiles — il y en a eu quelques-uns — où, épuisés par nos huit numéros par année, nous remettions tout en question, y compris la poésie, notre goût pour la poésie.

**V. et I. :** L'écriture de la modernité, au Québec, a été fortement marquée par la présence des femmes. Vous-même avez déjà affirmé, dans des réflexions sur l'écriture, votre recherche d'une subjectivité féminine, ce qu'on voit très bien quand on vous lit. Où avez-vous l'impression de vous situer dans ce courant ?

**D. D. :** Je fais partie de cette génération d'écrivaines qui ont, comme le notaient Nicole Brossard et Lisette Girouard dans l'introduction de leur *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, « une mémoire d'avant le féminisme [et qui] trouvent en ce dernier un écho à leur expérience ». Et, en ce sens, je me sens concernée par le texte que vous avez fait paraître dans la revue *Trois*, « Là d'où je viens : notes sur l'écriture et le féminisme », parce que je viens d'un lieu qui ressemble étrangement à celui que vous évoquez. Ce Québec d'avant la Révolution tranquille, cet œil menaçant de Dieu, cette « noirceur pesante » de l'enfance, cette négation du corps autant que de la voix, cet effrayant silence des femmes, et leurs désirs enfouis, et leurs peurs, et leur effacement, toute cette mémoire, je la porte au fond de moi. Sans la prise de conscience des femmes qui m'ont précédée et accompagnée, je crois que je n'aurais jamais eu accès à cette mémoire. Ni, au bout du compte, à ma pensée, à mon imaginaire, à ma voix. Aujourd'hui je sais que j'écris avec cette conscience heureuse mais toujours vulnérable, inquiète, d'être une femme qui écrit, une femme parmi d'autres et cependant unique, avec sa fougue, sa passion et sa langue qui n'a par moments, il faut bien le dire, rien de maternel.

**V. et I. :** En vous lisant, on voit que ce questionnement passe souvent par la relation à la mère...

**D. D. :** En 1979, dès ma première lecture de *Et l'une ne bouge pas sans l'autre* de Luce Irigaray, j'ai été remuée. Chaque mot a suscité en moi un vif écho, à cause de cette relation très particulière que j'ai vécue avec ma mère, une mère plus que protectrice, qui croyait en toute bonne foi tenir entre ses mains ma vie et mon salut, pendant toutes ces années qui ont

suivi la mort de mon père. En une quinzaine de petites pages, d'une poésie troublante, l'écrivaine présente cette relation mère-fille comme naturellement étouffante, mortifère même, ne pouvant d'aucune façon mener à une vraie rencontre de deux vivantes, liées par une affection réciproque mais libres, détachées l'une de l'autre. Du moins, tant que les mères ne changeraient pas. Dès cette première lecture, j'ai su que je ne pourrais pas y échapper : j'écrirais à partir de là, de ce nœud, puisqu'il y allait de ma vie. Écrire pour vivre mieux, vivre vraiment, réconciliée un jour avec moi-même et avec ma mère ; écrire aussi en pensant à elle, à sa solitude, en cherchant à mettre des mots sur ses silences.

**V. et I. :** Votre récit fait un lien très intéressant entre mère, deuil et Bonheur... En fait, vous revendiquez le droit à la souffrance, qui est aussi le droit à la vie...

**D. D. :** Ce retour sur mon enfance m'aura ouvert les yeux. On ne peut nier ce droit à la souffrance ni ce droit à la vie sans que fatalement, par la suite, se répercutent, dans chacun de nos gestes et chacune de nos émotions, les effets néfastes de cette dépossession. Et ce mot « dépossession » me ramène à ce qui a été mon livre de voûte, *Le torrent*. Je suis toujours fascinée par cette façon qu'ont nos premières intuitions de ne pas se perdre, de resurgir à l'improviste, plusieurs années plus tard, sous forme d'évidences : par une volonté antérieure à la mienne, j'ai été une enfant dépossédée du monde. Or, cette affirmation, j'ai mis beaucoup de temps à la faire mienne, à la reformuler au féminin, malgré mes multiples relectures du *Torrent*. Sans doute faut-il beaucoup de désir et de patience pour arriver à entendre ce qui a été si longtemps refoulé et ce qui, aujourd'hui encore, ne sort de l'ombre que par bribes furtives. Mais cette passion pour la lumière me vient de là : c'est parce que je l'avais entrevue dans les premières œuvres d'Anne Hébert que j'ai éprouvé le désir de partir à sa recherche, malgré les exigences insatiables du Bonheur, dont les effets continuaient de me hanter et qui ont souvent freiné ma ferveur.

**V. et I. :** Deux ans après *Ce fauve, le Bonheur*, vous êtes revenue à la poésie, l'automne dernier, avec *Tombeau de Lou*. Comment ce retour s'est-il fait ?

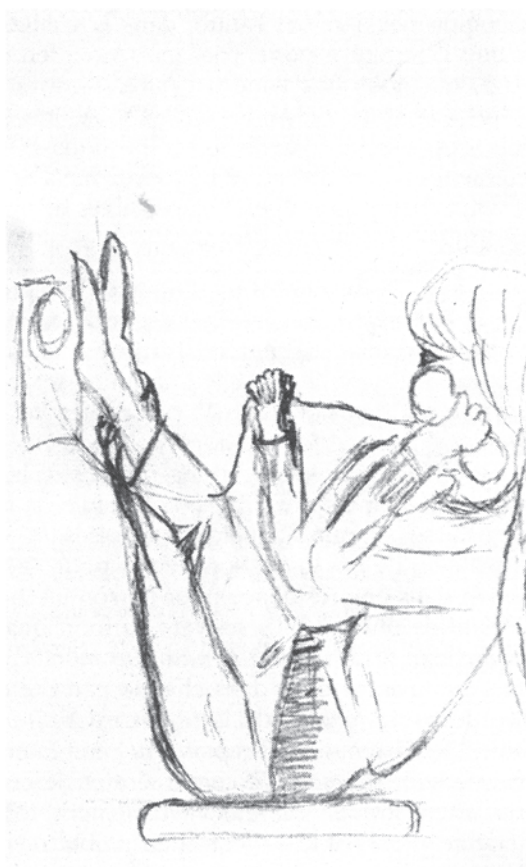
**D. D. :** Après le récit, ce retour à la poésie, je le souhaitais, le prévoyais même, mais... autrement que sous la forme d'un tombeau. Les photographies, qui accompagnent le texte, Alain Laframboise me les avait offertes — format réduit — le 3 avril 1997, jour de son vernissage à la Galerie Graff. Un an plus tard, je recevais une bourse du Conseil des arts et des lettres pour un projet d'écriture poétique, qui les impliquait et dans lequel je mettais l'accent sur leur étrange pouvoir de séduction. Ces « visions domestiques » m'avaient placée, avant même que les mots ne viennent, face à certaines émotions, que je n'avais encore jamais abordées d'une manière explicite dans mon travail. Pendant cette année de réflexion, mes

obsessions d'écrivaine — enfance, arrachement, cri, mort, Bonheur à tout prix — s'étaient subtilement avancées vers moi, marquées par une sensualité particulière, jusque-là interdite. J'avais la conviction que quelque chose d'inédit était en train de se passer. Or, en décembre 1998, une mort tout à fait inattendue a bouleversé ma vie. L'amie de toujours, celle qui avait servi de modèle à l'Anouk de *La promeneuse*, à la Lou de «La blessure» et de *Ce fauve, le Bonheur*, a été emportée par un cancer des os, en deux mois et demi. Cette mort était impensable, inadmissible, car cette amie était ma sœur choisie. Présente partout, jusque dans mon écriture, comme la figure amie faisant contrepoids à celle de la mère. Nous nous étions connues à l'âge de cinq ans, l'année de la mort de mon père, et nous avons pris l'habitude de nous répéter que nous allions vieillir ensemble, nous accompagner, l'une et l'autre, dans la vieillesse. Je sais depuis longtemps que l'éternité n'existe pas, mais nous en avons inventé une, bien terrestre, qui nous liait l'une à l'autre. Bizarrement, après cet événement, les photographies d'Alain Laframboise me sont apparues comme prémonitoires, chargées de mélancolie, dans la mesure, entre autres, où s'y côtoient enfance et mort : petits cercueils et tricycle jaune, poupées jumelles aux chapeaux rouge et blanc, stèles et croix, etc.

**V. et I. :** Quels sont vos projets ? Reviendrez-vous au récit éventuellement ?

**D. D. :** Peut-être un jour. Avant j'aurais plutôt envie de reprendre la narratrice de *Ce fauve, le Bonheur* — là où elle s'est arrêtée, en 1960 —, d'en faire un personnage de roman, et ce, afin d'arriver à m'en distancier davantage. Mais, pour le moment, je travaille à un autre texte poétique, fortement marqué par mon incursion dans la prose bien qu'il soit écrit en vers. Dans ce long poème, une femme adresse à sa mère, vieillissante et souffrante, une lettre où les préoccupations présentes, la réalité immédiate, le voyage et l'éloignement, les arbres, la maladie, la mort, l'écriture, l'emportent sur le passé évoqué à quelques reprises. À l'origine de ce poème, il y a la maladie de ma mère, son départ pour l'hôpital et finalement son installation dans une résidence pour personnes âgées. Il y a surtout la mort la frôlant de plus en plus souvent, la mort quasi quotidienne et chaque fois réversible. D'où ce titre *Pendant la mort*. C'est-à-dire pendant que la mort s'éprouve, se pose dans chaque parcelle du corps de la mère et, par voie de conséquence, de la fille, c'est-à-dire avant la vraie fin, la fin définitive. Qu'advient-il d'elles *pendant* cette interminable mort ? Je me suis intéressée ici *au présent* de cette mère et de cette fille, toutes deux vieillissantes et conscientes de leur vieillissement, toutes deux porteuses d'une mémoire inoubliable — entachée par la mélancolie contagieuse de la mère —, mais toutes deux encore emportées par le mouvement irrésistible de la vie. Et néanmoins différentes, éloignées l'une de l'autre par leurs croyances, leurs valeurs, leur culture, leurs rêves, leur regard sur le monde, leur langage, le temps, etc. Quelques pages — d'un premier état de ce texte — ont été publiées dans le numéro 79 de la

revue *Mœbius*, préparé par Lysanne Langevin, sous le titre de «Tu vieillis de plus en plus vite, et je te suis de près». Le relisant au moment de la publication, j'ai pris conscience de son *originalité* — si je le compare à l'ensemble de mon travail — et j'ai éprouvé le besoin de le mener plus loin, de m'en servir comme point de départ d'une nouvelle approche de cette relation mère-fille, qui s'écrit cette fois au présent.



Portrait de l'auteure  
par sa mère Simonne Brousseau Desautels,  
circa 1959

+ + +

## LIVRES REÇUS

+ + +

## RÉSUMÉS

+ + +

## ABSTRACTS

+ + +

## RESÚMENES

+ + +

## BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +



## LIVRES REÇUS

+ + +

### ESSAIS / ÉTUDES

**BÉDARD**, Éric et Xavier **GÉLINAS**, *Chroniques politiques de René Lévesque*, t. I: *Les années 1966-70*, Montréal, Éditions Hurtubise, coll. « Cahiers du Québec: Science politique », 2014, 756 p.

**BONENFANT**, Luc, *Passages de la prose, poésie dévoyée*. Loranger « contre Mallarmé », Québec, Presses de l'Université du Québec, 2014, 183 p.

**BORDELEAU**, Éric, *Comment sauver le commun du communisme ?*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 197 p.

**BOUCHER**, Mélanie, *La nourriture en art performatif. Son usage, de la première moitié du 20<sup>e</sup> siècle à aujourd'hui*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, 2014, 285 p.

**BRISSETTE**, Pascal et Marie-Pier **LUNEAU**, *Deux siècles de malédiction littéraire*, Liège, Presses Universitaires de Liège, coll. « Situations », 2014, 321 p.

**BRISSON**, Pierre-Luc, *Le cimetière des humanités*, Montréal, Poètes de brousse, coll. « Essai libre », 2014, 102 p.

**BOUCHARD**, Mylène, *Faire l'amour. Shakespeare, Tolstoï et Kundera*, Montréal, Nota bene, coll. « Sillage », 2014, 151 p.

**DUFAULT**, Roseanna et Janine **RICOUART**, Nicole Brossard. *L'inédit des sens*, Montréal, Les Éditions du remue-ménage, 2013, 328 p.

**LEROUX**, Louis Patrick et Hervé **GUAY** (dir.), *Le jeu des positions. Discours du théâtre québécois*, Montréal, Nota bene, coll. « Séminaires », 2014, 406 p.

**LINCOURT**, Marc, *Retour aux pierres élémentaires*, Montréal, Triptyque, 2014, 111 p.

**MORENCY**, Catherine, *Poétique de l'émergence et des commencements. Les premiers écrits de Miron, Lefrançois, Gauvreau, Giguère et Hébert*, Montréal, Nota bene, coll. « Sillage », 2014, 169 p.

### P O È S I E

**AZOULAY**, Daphnée, *Marbre*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014, 44 p.

**BLAIS**, Mathieu, *Notre présomption d'innocence*, Montréal, Triptyque, 2014, 59 p.

**CLAPÈS**, Antoni, *L'architecture de la lumière*, traduit du catalan et présenté par Denise **DESAUTELS**, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Dialogues », 2014, 106 p.

**CÔTÉ**, Michel, *Le dernier tableau sera rouge*, Montréal, Triptyque, 2014, 64 p.

**DE BELLEFEUILLE**, Normand, *Le poème est une maison de long séjour*, Montréal, Éditions du Noroît, 2014, 174 p.

**DELAND**, Monique, *La nuit, tous les dieux sont noirs*, Montréal, Éditions du Noroît, 2014, 132 p.

**GIROUX**, Robert, *Debout sur le côté des choses*, Montréal, Triptyque, 2014, 59 p.

**LAVERDURE**, Bertrand, *Rapport de stage en milieu humain*, Montréal, Triptyque, 2014, 68 p.

**JUTRAS**, Benoit, *Outrenuit*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014, 119 p.

**OUELLET**, Pierre, *De l'air*, Montréal, Éditions du Noroît, coll. « Chemins de traverse », 2014, 186 p.

**PAQUIN**, Éric-Guy, *Morgues*, Montréal, Triptyque, 2014, 104 p.

**POULIN**, Catherine et Mathieu **SIMONEAU**, *Tailler les mammifères*, Trois-Rivières, Éditions d'art Le Sabord, coll. « Rectoverso », 2014, 56 p.

**RANCOURT**, Jacques, *Quarante-sept stations pour une ville dévastée*, Montréal, Éditions du Noroît, 2014, 56 p.

**RENAUD**, Yannick, *Éclairer le ciel, exposer l'ombre*, Montréal, Les Herbes rouges, 2014, 107 p.

**RICHARD**, Nicole, *La clairière. L'incessant retour III*, Montréal, Éditions du Noroît, 2014, 88 p.

## F I C T I O N S

**ARBOUR**, Marie-Christine, *Schizo*, Montréal, Triptyque, 2014, 287 p.

**BELLETÈTE**, Marise, *L'haleine de la Carabosse*, Montréal, Triptyque, 2014, 105 p.

**BOSSÉ**, Véronique, *Vestiges*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2014, 175 p.

**BOUDREAU**, Dany, (e). *Un genre d'épopée*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « scène\_s », 2014, 122 p.

**CLICHE**, Anne Éline, *Jonas de mémoire*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 223 p.

**DEMERS**, Olivier, *Contes violents*, Montréal, Triptyque, 2014, 177 p.

**COUILLÉE**, Nicolas, *Les carnets du demi sous-sol*, Montréal, Triptyque, 2014, 151 p.

**DROUIN**, William, *L'enfant dans la cage*, Montréal, XYZ éditeur, 2014, 134 p.

**HÉTU**, Julie, *Mot*, Montréal, Triptyque, 2014, 204 p.

**LAPOINTE**, Christian, *C.H.S* suivi de *Sepsis*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. « scène\_s », 2014, 114 p.

**POTVIN**, Claudine, *Tatouages*, Montréal, Lévesque éditeur, coll. « Réverbération », 2014, 129 p.

**TURGEON**, David, *La revanche de l'écrivaine fantôme*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 159 p.

**WOLF**, Marc-Alain, *Histoires de famille, histoires de guerre*, Montréal, Triptyque, 2014, 146 p.

## Œ U V R E S   H Y B R I D E S

**BOUCHARD**, Hervé, *Numéro six*, Montréal, Le Quartanier, coll. « Série QR », 2014, 170 p.

**LAPOINTE**, Gilles, Sylvie **READMAN** et Élisabeth **NARDOUT-LAFARGE**, *L'hiver de force à pas perdus. Le Montréal de Réjean Ducharme*, Montréal, Les éditions du passage, coll. « Autour de l'art », 2014, 78 p.

**ORHON**, Jean-Nicolas et Nicolas **REEVES**, *La maison, la ville et les gens. Le phénomène bidonville*, Montréal, Les éditions du passage, 2014, 291 p.

## R E V U E S

*Canadian Literature*, n° 219, hiver 2013, 204 p.

*Canadian Literature*, n° 220, printemps 2014, 204 p.

*Francofonie*, « Émoi, émoi, émoi. Le discours autobiographique francophone comme espace conflictuel », n° 66, printemps 2014, 252 p.

*Globe. Revue internationale d'études québécoises*, « L'avenir (probable) du passé : le risque et l'histoire du Québec », vol. 16, n° 2, 2014, 180 p.

*Le Sabord*, « Renoncement », n° 99, 2014, 62 p.

*Mœbius*, « Ridicule », n° 142, septembre 2014, 155 p.

## R É S U M É S

+ + +

### **PASCAL BRISETTE** FÊTE URBAINE ET POÉSIE EN VOIX. DES SOIRÉES DE L'ÉCOLE LITTÉRAIRE DE MONTRÉAL AUX NUITS DE LA POÉSIE

Qu'est-ce que la poésie en voix ? Qu'est-ce qui était attendu d'un poète déclamant un poème à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et quelle était la portée sociale et culturelle de cette pratique au Québec ? Qu'est-ce qui a changé entre 1899, année où Nelligan déclama sa « Romance du vin » devant l'élite montréalaise assemblée au château Ramezay, et 1970, année où se tint la Nuit poétique de fameuse mémoire au théâtre du Gesù ? En réfléchissant à la genèse et aux conditions de production de deux séries d'événements notoires dans l'histoire de la poésie en voix au Québec (les Soirées de l'École littéraire de Montréal et les Nuits de la poésie), le présent article voudrait fournir quelques éléments de réponse à ces questions.

+

### **MICHELINE CAMBRON** LA POÉSIE SUR LES ONDES RADIOPHONIQUES. « IRRADIER » LES POÈTES DANS L'ESPACE PUBLIC QUÉBÉCOIS DES ANNÉES 1930

Dans l'économie des genres des années 1930, le roman occupe une place importante, légitimée, entre autres, par la parution de *Maria Chapdelaine*. Pourtant les poètes continuent à être des personnages reconnus, présents dans les périodiques et dans les institutions culturelles. L'auteure fait l'hypothèse que c'est la radio qui manifeste le mieux l'importance des poètes dans l'espace public, elle qui fait entendre à un public élargi leur poésie et même parfois leur voix. Elle se penche principalement sur les émissions de poésie animées par Robert Choquette et sur *L'heure provinciale* afin de mieux comprendre le statut de la poésie et des poètes dans la société québécoise des années 1930, et le rôle de l'oralisation de la poésie à la radio dans sa diffusion et sa légitimation.

+

**JASON CAMLOT** LE FOSTER POETRY CONFERENCE (1963)

Cet article s'intéresse à un événement tenu en 1963 dans les Cantons-de-l'Est, le Foster Poetry Conference, qui avait réuni plusieurs poètes de langue anglaise, ainsi qu'au volume publié dans sa foulée, *English Poetry in Quebec* (1965). Aujourd'hui presque oubliée, cette rencontre poétique organisée par John Glassco, Frank Scott et A.J.M. Smith, qui bénéficia du soutien financier du Gouvernement du Québec, avait l'ambition de rapprocher les poètes anglophones et francophones du Québec, et cela à un moment charnière tant du développement des événements publics de poésie en Amérique du Nord que des politiques publiques et culturelles du Québec.

+

**IRÈNE CHASSAING** NOSTALGIE ET UTOPIE DANS L'ŒUVRE DE LISE TREMBLAY. DE LA PÊCHE BLANCHE À LA HÉRONNIÈRE

Thème récurrent de la littérature québécoise, la nostalgie reste généralement associée à un certain conservatisme. Dans le contexte contemporain de la « surmodernité » (Marc Augé), ce sentiment prend cependant une valeur nouvelle, dont témoigne bien l'œuvre de Lise Tremblay. Une étude détaillée des romans *La pêche blanche* et *La danse juive* ainsi que du recueil de nouvelles *La héronnière* montre que la nostalgie ne représente pas nécessairement une « tristesse sans objet » (Susan Stewart), un élan stérile portant l'individu vers un passé à la fois idéalisé et inaccessible. Dans l'univers de Lise Tremblay, la nostalgie se définit plutôt comme l'aspiration à un présent transformé, l'élan vers un idéal que porterait l'ensemble de la communauté : elle ouvre les portes de l'utopie.

+

**PIERRE NEPVEU** PÉDAGOGIES DE LA VOIX. COMPRENDRE ET DIRE LA POÉSIE

La discipline de la voix a toujours fait partie de l'éducation : à la voix du maître qui impose son prestige doit répondre la voix de l'élève, selon une discipline qui renvoie à l'ordre même du savoir et de la culture, comme Rabelais l'avait bien montré en racontant l'éducation du jeune Gargantua. Cet article explore l'espace pédagogique comme un espace vocal, surtout lorsqu'il s'agit d'enseigner la poésie. La voix n'est pas qu'un instrument, elle fait sens aussi bien dans la récitation que dans le commentaire. En fin de parcours se trouve décrite une application concrète de ces principes : Les voix de la poésie, un concours de récitation de poésie dans les écoles secondaires et les cégeps.

+

**FRANÇOIS PARÉ** ESTHÉTIQUE DU SLAM ET DE LA POÉSIE ORALE DANS LA RÉGION FRONTALIÈRE DE GATINEAU-OTTAWA

Dans cet article, l'auteur s'intéresse à l'évolution du mouvement de poésie slam dans la région de Gatineau-Ottawa. Il retrace l'évolution rapide de la performance slam depuis les premiers tournois aux États-Unis en 1975 jusqu'à la formation d'équipes

compétitives à Montréal et dans l'ensemble des régions du Québec et de l'Ontario. En dépit des frontières géopolitiques et linguistiques qui délimitent les espaces urbains de Gatineau et d'Ottawa, les slameurs, tant franco-ontariens que québécois, circulent librement entre les différents lieux de diffusion. Il semble alors utile d'examiner le déploiement de la scène slam dans cette région exemplaire, où se produisent des poètes oraux de réputation internationale comme Marjolaine Beauchamp, Lise Careau, Pierre Cadieu et Mehdi Hamdad.

## ABSTRACTS

translated by Catherine Browne <sup>1</sup>

+ + +

**PASCAL BRISSETTE** FÊTE URBAINE ET POÉSIE EN VOIX. DES SOIRÉES DE L'ÉCOLE LITTÉRAIRE DE MONTRÉAL AUX NUITS DE LA POÉSIE  
(URBAN FESTIVITIES AND SPOKEN POETRY. FROM THE EVENINGS OF THE *ÉCOLE LITTÉRAIRE DE MONTRÉAL* TO THE *NUITS DE LA POÉSIE*)

What is spoken poetry? What was expected of a poet reciting a poem at the end of the nineteenth century, and what was the social and cultural reach of this practice in Québec? What changed between 1899, the year Nelligan recited his “Romance du vin” before the Montreal elite gathered at the Château Ramezay, and 1970, when the famous *Nuit de la poésie* was held at the Gèsu theatre? Focusing on the genesis and production conditions of two famous series of events in the history of spoken poetry in Québec (Soirées de l'École littéraire de Montréal and Nuits de la poésie), this article attempts to provide answers to the above questions.

+

**MICHELINE CAMBRON** LA POÉSIE SUR LES ONDES RADIOPHONIQUES. «IRRADIER» LES POÈTES DANS L'ESPACE PUBLIC QUÉBÉCOIS DES ANNÉES 1930  
(POETRY ON THE RADIO: “RADIATING” POETS IN QUÉBEC’S PUBLIC SPACE IN THE 1930s)

In the genre economy of the 1930s, the major role assigned to the novel was legitimized, among other things, by the publication of *Maria Chapdelaine*. Poets, however, were still well-known figures, present in periodicals and cultural institutions. The author’s hypothesis is that radio—which allowed a wider public to hear their poetry and sometimes even their voice—is the element that most clearly shows the importance of poets in public space. She examines poetry broadcasts hosted by Robert Choquette and *L’heure provinciale* to understand the status of poetry and poets in Quebec society in the 1930s, and the role played by the oralization of poetry through radio broadcasts in making poetry accessible and providing it with legitimacy.

---

<sup>1</sup> Except for “Le Foster Poetry Conference (1963)”, originally written in English by Jason Camlot.

+

**JASON CAMLOT** LE FOSTER POETRY CONFERENCE (1963)

(THE FOSTER POETRY CONFERENCE [1963])

This essay tells the story of the Foster Poetry Conference (1963)—a Quebec-government-sponsored gathering of English-language poets in the Eastern Townships—from its conception by English Quebec poets John Glassco, Frank Scott and A.J.M. Smith to the publication of the conference proceedings as *English Poetry in Quebec* (1965). This historical account presents a meaningful yet all-but-forgotten poetry event within the context of new forms of government support for poetry events, the wider significance of North American poetry readings and conferences in the 1960s, and attempts to achieve greater rapprochement between English and French Quebec poetry communities at a transformational moment in the history of Quebec politics and society.

+

**IRÈNE CHASSAING** NOSTALGIE ET UTOPIE DANS L'ŒUVRE DE LISE TREMBLAY. DE LA PÊCHE BLANCHE À LA HÉRONNIÈRE

(NOSTALGIA AND UTOPIA IN THE WORK OF LISE TREMBLAY: FROM *LA PÊCHE BLANCHE* TO *LA HÉRONNIÈRE*)

Nostalgia, a theme that runs through Québec literature, is generally associated with a certain conservatism. In the contemporary context of Marc Augé's "*surmodernité*" (excessive modernity), however, this feeling takes on a new form that is particularly apparent in the work of Lise Tremblay. A detailed study of the novels *La pêche blanche* and *La danse juive*, as well as the short story collection *La héronnière*, shows that nostalgia is not necessarily "a sadness without an object" (Susan Stewart), an individual's sterile impetus toward a past that is both idealized and inaccessible. In Lise Tremblay's world, nostalgia is rather a desire for a transformed present, an impetus toward an ideal that would be supported by the community as a whole: it opens the doors of utopia.

+

**PIERRE NEPVEU** PÉDAGOGIES DE LA VOIX. COMPRENDRE ET DIRE LA POÉSIE

(PEDAGOGIES OF THE VOICE: UNDERSTANDING AND SAYING POETRY)

A discipline of the voice has always been part of education: the master's voice, imposing his prestige, must be answered by the pupil's voice as part of a discipline that reflects the order of knowledge and culture itself—as was shown by Rabelais in his narrative of the young Gargantua's education. This article explores pedagogical space as a vocal space, especially when poetry is being taught. Voice is more than just an instrument: it provides meaning both in reciting and commenting. At the end, a concrete application of these principles is described: "Les voix de la poésie", a poetry recital competition in high schools and cegeps.

**FRANÇOIS PARÉ** ESTHÉTIQUE DU SLAM ET DE LA POÉSIE ORALE DANS LA RÉGION  
FRONTALIÈRE DE GATINEAU-OTTAWA  
(AESTHETICS OF SLAM AND ORAL POETRY IN THE GATINEAU-OTTAWA BORDER  
AREA)

In this article, the author analyzes the evolution of the slam poetry movement in the Gatineau-Ottawa area. He describes the rapid evolution of slam performances from the first competitions in the United States in 1975 to the appearance of competitive teams in Montreal and throughout Québec and Ontario. Despite the geopolitical and linguistic boundaries that define the urban spaces of Gatineau and Ottawa, slamers—both Franco-Ontarian and Québécois—move freely among the various slam venues. It seems relevant, therefore, to examine the slam scene in this region where internationally-known oral poets such as Marjolaine Beauchamp, Lise Careau, Pierre Cadieu and Mehdi Hamdad come to perform.

## RESÚMENES

traducidos por Francine Bertrand González

+ + +

**PASCAL BRISSETTE** FÊTE URBAINE ET POÉSIE EN VOIX. DES SOIRÉES DE L'ÉCOLE LITTÉRAIRE DE MONTRÉAL AUX NUITS DE LA POÉSIE (FIESTA URBANA Y POESÍA ORAL. DESDE LAS VELADAS DE LA ESCUELA LITERARIA DE MONTREAL HASTA LAS NOCHES DE LA POESÍA)

¿Qué es poesía oral? ¿Qué se esperaba de un poeta que declamara un poema a finales del siglo XIX y cuál era el alcance social y cultural de aquella práctica en Quebec? ¿Qué fue lo que cambió entre 1899, año en que Nelligan declamó su "Romance del vino" ante la élite montrealense reunida en el palacio Ramezay, y 1970, año en que se celebró la Noche Poética, de memoria famosa en el teatro Gesù? Al reflexionar sobre la génesis y las condiciones de producción de dos series de eventos notorios en la historia de la poesía oral en Quebec (las Veladas de la Escuela Literaria de Montreal y las Noches de la Poesía), el presente artículo quisiera facilitar algunos elementos de respuesta a estas preguntas.

+

**MICHELINE CAMBRON** LA POÉSIE SUR LES ONDES RADIOPHONIQUES. «IRRADIER» LES POÈTES DANS L'ESPACE PUBLIC QUÉBÉCOIS DES ANNÉES 1930 (LA POESÍA EN LAS ONDAS RADIOFÓNICAS. "DIFUNDIR" A LOS POETAS EN EL ESPACIO PÚBLICO QUEBEQUENSE DE LOS AÑOS 1930)

En la economía de los géneros de los años 1930, la novela ocupa un lugar importante, legitimada, en particular, por la publicación de *Maria Chapdelaine*. Sin embargo, los poetas siguen siendo personajes reconocidos y están presentes en las publicaciones y las instituciones culturales. La autora sugiere la hipótesis de que es la radio la que manifiesta mejor la importancia de los poetas en el espacio público, es la que da a escuchar su poesía a un público más amplio, e incluso a veces la voz de los poetas mismos. Estudia principalmente las emisiones de poesía dirigidas por Robert Choquette y *La hora provincial*, a fin de entender mejor el estatus de la poesía y de los poetas en la sociedad quebequense de los años 1930 y el papel de la poesía oral en la radio en su difusión y legitimación.

+

**JASON CAMLOT** LE FOSTER POETRY CONFERENCE (1963)

(LA FOSTER POETRY CONFERENCE [1963])

Este artículo se interesa por un evento que se celebró en 1963 en la región quebequense de Estrie, la Foster Poetry Conference, que reunió a varios poetas de habla inglesa, así como por el libro publicado a raíz de dicho evento, titulado *English Poetry in Quebec* (1965). Prácticamente olvidado hoy día, aquel encuentro poético, organizado por John Glassco, Frank Scott y A.J.M. Smith, y que gozó del apoyo económico del Gobierno de Quebec, tenía la ambición de acercar a los poetas anglófonos y francófonos de Quebec, y ello en un momento decisivo, tanto para el desarrollo de los eventos públicos de poesía en América del Norte como el de las políticas públicas y culturales de Quebec.

+

**IRÈNE CHASSAING** NOSTALGIE ET UTOPIE DANS L'ŒUVRE DE LISE TREMBLAY. DE LA PÊCHE BLANCHE À LA HÉRONNIÈRE

(NOSTALGIA Y UTOPIA EN LA OBRA DE LISE TREMBLAY. DESDE LA PESCA BAJO HIELO HASTA EL NIDO DE GARZAS)

La nostalgia, tema que atraviesa la literatura quebequense, suele estar asociada con cierto conservatismo. No obstante, en el contexto contemporáneo de la “sobremodernidad” (Marc Augé), este sentimiento adquiere un valor nuevo, del cual la obra de Lise Tremblay es un verdadero testimonio. Un estudio detallado de las novelas *La pesca bajo hielo* y *La danza judía*, así como de la selección de novelas cortas *El nido de garzas*, muestra que la nostalgia no representa forzosamente una “tristeza sin objeto” (Susan Stewart), un arrebato estéril que transporta al individuo a un pasado a la vez idealizado e inasequible. En el universo de Lise Tremblay, la nostalgia se define más bien como la aspiración a un presente transformado, el impulso hacia un ideal que transportase al conjunto de la comunidad: abre las puertas de la utopía.

+

**PIERRE NEPVEU** PÉDAGOGIES DE LA VOIX. COMPRENDRE ET DIRE LA POÉSIE

(PEDAGOGÍAS DE LA VOZ. ENTENDER Y RECITAR LA POESÍA)

La disciplina de la voz siempre formó parte de la educación: a la voz del maestro que impone su prestigio debe responder la voz del alumno, según una disciplina que remite al orden mismo del saber y de la cultura, como lo demostró muy bien Rabelais al contar la educación del joven Gargantúa. Este artículo explora el espacio pedagógico como un espacio vocal, sobre todo cuando se trata de enseñar la poesía. La voz no es sólo un instrumento sino que tiene sentido, tanto en la recitación como en el comentario. Al final del recorrido se encuentra descrita una aplicación concreta de estos principios: “Las Voces de la Poesía”, un concurso de recitación de poesía en las escuelas secundarias y en las de enseñanza postsecundaria.

**FRANÇOIS PARÉ** ESTHÉTIQUE DU SLAM ET DE LA POÉSIE ORALE DANS LA RÉGION FRONTALIÈRE DE GATINEAU-OTTAWA  
(ESTÉTICA DEL SLAM Y DE LA POESÍA ORAL EN LA REGIÓN FRONTERIZA DE GATINEAU-OTTAWA)

En este artículo, el autor se interesa por la evolución del movimiento de poesía slam en la región de Gatineau-Ottawa. Reconstituye la rápida evolución de la prestación slam desde los primeros torneos en los Estados Unidos, en 1975, hasta la formación de equipos de competición en Montreal y en todas las regiones de Quebec y de Ontario. Pese a las fronteras geopolíticas y lingüísticas que delimitan los espacios urbanos de Gatineau y Ottawa, los que practican el slam, ya sean francófonos de Ontario o de Quebec, circulan libremente entre los diversos lugares de difusión. Parece entonces conveniente examinar el despliegue del escenario slam en dicha región ejemplar, donde se producen poetas orales de fama internacional como Marjolaine Beauchamp, Lise Careau, Pierre Cadieu y Mehdi Hamdad.



## BIOBIBLIOGRAPHIES

+ + +

**IVAN BIELINSKI (IVY)** est poète et auteur-compositeur-interprète. Il a lancé «Feux-Fuyants sur fond d’amour noir» et «Ivy et Reggie» en 1999 et en 2002, puis publié *Les corps carillonnent* (Éditions du Noroît) en 2005. Mais c’est son engagement dans le slam québécois qui l’a surtout fait connaître. En effet, Ivy a fondé en 2006-2007 la scène slam francophone de Montréal, puis la Ligue québécoise de slam, qui regroupe les villes québécoises affiliées. Depuis, c’est par le biais de spectacles, de disques (*Slaméica*, 2008; *Hors des sentiers battus*, 2012) ainsi qu’en de nombreux ateliers, conférences et articles qu’il communique sa passion pour la poésie orale.

+

**DANY BOUDREAU**, originaire de Métabetchouan au Lac-Saint-Jean, est comédien et auteur. Il complète sa formation en interprétation à l’École nationale de théâtre en 2008. Il a écrit et interprété *Je suis Cobain (peu importe)* à la Petite Licorne, et (*e*). *Un genre d’épopée*, dont il a également assuré la mise en scène, au Centre du Théâtre d’Aujourd’hui. Strictement à titre d’auteur dramatique, il a pris part à la mouture 2011 des Zurbains au Théâtre Le Clou avec son texte *Trembler comme les vieilles personnes*, et finalement il cosigne la pièce *Descendance*, publiée à L’instant même. Il a aussi publié deux recueils de poésie aux éditions Les Herbes rouges : *Et j’ai entendu les vieux dragons battre sous la peau*, porté à la scène au Quat’Sous en 2005 par Marcel Pomerlo et sélectionné au Prix des Terrasses Saint-Sulpice, ainsi que *Voilà*, récipiendaire du prix du Salon du Livre du Saguenay-Lac-Saint-Jean en 2007. Depuis maintenant trois ans, il enseigne la poésie contemporaine aux acteurs en formation à l’École nationale de théâtre du Canada.

+

**DENISE BRASSARD** est professeure au Département d’études littéraires de l’Université du Québec à Montréal. Poète et essayiste, elle a publié notamment *L’épreuve de la distance* (Éditions du Noroît, 2010), *La rive solitaire* (Éditions du Noroît, 2008) et *Le souffle du passage. Poésie et essai chez Fernand Ouellette* (VLB éditeur, 2007 — Prix

Raymond Klibansky). Elle a codirigé plusieurs ouvrages collectifs, dont *États de la présence. Les lieux d'inscription de la subjectivité dans la poésie québécoise actuelle* (en collaboration avec Evelyne Gagnon ; XYZ, 2010), et signé de nombreux articles, essais et fictions, parus au Québec et à l'étranger. De 1996 à 2004, elle a dirigé la revue de poésie *Exit* ; elle y demeure engagée comme membre du conseil d'administration.

+

**PASCAL BRISSETTE** est professeur agrégé au Département de langue et littérature françaises de l'université McGill. Il a publié *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national* (Fides, 1998), *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux* (Presses de l'Université de Montréal, 2005) et différents ouvrages collectifs, dont *Deux siècles de malédiction littéraire* (Presses de l'Université Laval, 2014) et *Bohème sans frontière* (Presses universitaires de Rennes, 2010). Il est membre du Groupe de recherche sur les médiations et les institutions littéraires (GREMLIN) et de *Médias19*, et il dirige le Centre de recherches interdisciplinaires en études montréalaises (CRIEM). Ses travaux actuels portent sur les événements de poésie et les figurations du poète en voix à Montréal.

+

**ANDRÉ BROCHU** est né à Saint-Eustache (Québec), en 1942. En 1963, il est nommé professeur de littératures française et québécoise à l'Université de Montréal, et il occupera ce poste jusqu'à sa retraite, en 1997. Poète, romancier, essayiste et critique, il a publié près de quarante ouvrages et remporté plusieurs prix, dont le Prix du Gouverneur général deux fois, pour un roman (*La Croix du Nord*, 1991) et un recueil de poèmes (*Les jours à vif*, 2004). Il est un membre fondateur de la revue *Parti pris* et il collabore assidûment à *Lettres québécoises* (chronique du roman) et à *Voix et Images* (chronique de poésie). Il est membre de l'Académie des lettres du Québec.

+

**MICHELINE CAMBRON**, professeure au Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal, est spécialiste de la littérature et de la culture québécoises des XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> siècles, principalement sur les formes de l'utopie, les relations de presse/littérature et les questions d'histoire littéraire et culturelle. En 2003, elle a cofondé, avec Denis Saint-Jacques, le Centre interuniversitaire de recherche sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ). Depuis 2003, elle codirige l'équipe interdisciplinaire *Penser l'histoire de la vie culturelle*. Elle a récemment été responsable d'un dossier de *Globe. Revue internationale d'études québécoises* intitulé *L'indiscipline de la culture*, et codirigé, avec Lucie Bourassa et Suzanne Foisy, *L'héritage littéraire de Paul Ricœur* (<http://www.fabula.org/colloques/index.php?id=1852>), et, avec Stéphanie Danaux, *La recherche sur la presse. Nouveaux bilans nationaux et internationaux* (<http://www.medias19.org/index.php?id=5057>). Enfin, elle a préparé la réédition des *Mystères de Montréal par M. Ladébauche*, d'Hector Berthelot, chez Nota bene.

+

**JASON CAMLOT** est professeur associé au Département d'anglais et vice-doyen à la Faculté des arts et des sciences de l'Université Concordia. Il a entre autres fait paraître *Style and the Nineteenth-Century British Critic* (Ashgate, 2008) et *Language Act. Anglo-Québec Poetry, 1976 to the 21st Century* (Vehicule Press, 2007). Ses articles, qui portent sur des sujets allant de la littérature et de la culture victoriennes à la poésie contemporaine nord-américaine, ont été largement diffusés au sein de magazines littéraires et de publications savantes. Jason Camlot est aussi l'auteur de quatre recueils de poèmes : *Attention All Typewriters*, *The Animal Library*, *The Debaucher*, et, paru plus récemment, *What the World Said*. Ses recherches actuelles se concentrent sur l'histoire des enregistrements sonores littéraires et sur la présentation numérique de lectures de poèmes, par le biais du projet SpokenWeb (<http://spokenweb.ca>).

+

**IRÈNE CHASSAING** occupe la fonction de professeure adjointe à l'Université du Manitoba. Ses recherches portent sur les concepts d'appartenance, de mémoire et de nostalgie dans les littératures française et canadienne-française. Elle a récemment contribué au volume *Trajectoires et dérives de la littérature-monde*, publié sous la direction de Cécilia W. Francis et Robert Viau (Rodopi, 2013).

+

**SIMON DUMAS** a cofondé en 2000 Rhizome, un organe de recherche et de création en expression littéraire hors du livre. Il en assure depuis la direction artistique, ce qui lui a permis de présenter des spectacles interdisciplinaires de poésie dans des festivals d'arts numériques en Europe : *Atomes* au festival Les Transnumériques (Bruxelles, 2008), *Para quedar/pour rester humain* au festival Bains numériques (Paris, 2010) et *Les duos transatlantiques*, coproduit par Transcultures, au festival City Sonic (Mons, 2013). Pour *La chute du piano*, une coproduction de Rhizome et d'éclats (Bordeaux) présentée à Québec en toutes lettres, à l'Escale du livre (Bordeaux) et au Mois Multi, il a coécrit le texte, cosigné la mise en scène et conçu le dispositif vidéo interactif de la scénographie. En plus des productions qu'il a pilotées pour le compte de Rhizome, il a mené à bien trois spectacles, dont *Fade out*; une installation, *Chœur(s)*; et un court-métrage, *Projections*, qui a été présenté aux Rendez-vous du cinéma québécois en 2011. Poète, Simon Dumas a fait paraître quatre titres de poésie : *Pastels fauves* aux éditions du Loup de gouttière (2001), *Petites îles de soif* aux Écrits des forges (2003), *La chute fut lente, interminable puis terminée* aux éditions La Peuplade (2008, finaliste au prix Alain-Grandbois) et *Mélanie* à l'Hexagone (2013). Il a bénéficié d'une résidence d'écriture à Mexico en 2010 et d'une autre à Paris à l'automne 2014.

+

**KRZYSZTOF JAROSZ** est professeur de littératures française et québécoise, ainsi que de traduction littéraire à l'Université de Silésie (à Katowice, en Pologne), où il dirige la Chaire d'études canadiennes et de traduction littéraire. Il a publié récemment l'ouvrage *L'immanence et la transtextualité dans l'œuvre romanesque de Robert Lalonde* (Katowice, 2011). En 2009, il a dirigé le collectif *De la fondation de Québec au Canada d'aujourd'hui (1608-2008). Rétrospectives, parcours et défis*. Il est fondateur et directeur de la revue littéraire et traductologique *Romanica Silesiana* à l'Université de Silésie depuis 2006 et également corédacteur de la revue *TransCanadiana* de l'Association polonaise d'études canadiennes, dont il est le président depuis avril 2007. Enfin, il est membre du Comité consultatif de la *Revue internationale d'études canadiennes* et traducteur en polonais des ouvrages de Barthes, Bataille, de Certeau, Cioran, Dali, Deleuze, Derrida, Kokis, LaRue et Sartre.

+

**LUCIE JOUBERT** est professeure titulaire à l'Université d'Ottawa. Elle a publié trois monographies : *Le carquois de velours. L'ironie au féminin dans la littérature québécoise (1960-1980)*, *L'humour du sexe. Le rire des filles* et *L'envers du landau. Regard extérieur sur la maternité et ses débordements*. Elle a fait paraître avec Marcel Olscamp le premier tome de la correspondance entre Jacques Ferron, Madeleine Ferron et Robert Cliche, sous le titre *Une famille extraordinaire*, et a dirigé plusieurs numéros de revues, dont « Humour québécois » paru dans la revue *Humoresques*, et « Les voies secrètes de l'humour des femmes », paru dans la revue *Recherches féministes*. Elle travaille aussi à son site *La CLEF : Comment l'esprit vint aux femmes*, consacré à l'humour au féminin.

+

**VINCENT LAMBERT**, postdoctorant à l'Université du Québec à Montréal, membre du comité de rédaction du collectif *La vie littéraire au Québec* et directeur littéraire de la revue *Québec français*, s'intéresse principalement à la poésie et aux genres médiatiques, ainsi qu'aux phénomènes de continuité et de revenance dans l'histoire littéraire du Québec. Il a publié une anthologie de la chronique, des articles sur Saint-Denys Garneau, l'essai contemporain et les représentations du fleuve Saint-Laurent dans la littérature québécoise, dirigé des ouvrages sur l'enseignement de la poésie et les rapports de la littérature aux arts visuels au Québec, et signé deux recueils de poèmes. Il s'apprête à faire paraître un ouvrage collectif sur l'histoire de la critique littéraire au Québec (Presses de l'Université Laval) et une version remaniée de sa thèse de doctorat aux éditions Nota bene, sous le titre *L'âge de l'irréalité. Solitude et empaysagement au Canada français (1860-1930)*.

+

**JONATHAN LIVERNOIS** est professeur adjoint au Département des littératures de l'Université Laval. Il est également rattaché au Centre de recherche sur la littérature et

la culture québécoises du site Laval. Il a récemment fait paraître *Papineau. Erreur sur la personne* (Boréal, 2012, en collaboration avec Yvan Lamonde), *Un moderne à rebours. Biographie intellectuelle et artistique de Pierre Vadeboncoeur* (Presses de l'Université Laval, 2012) et *Remettre à demain. Essai sur la permanence tranquille au Québec* (Boréal, 2014). Il prépare actuellement une étude sur le maillage patrimoine/littérature au Québec pendant les années 1970.

+

**PIERRE NEPVEU** est poète, essayiste, romancier, et il a enseigné la littérature à l'Université de Montréal de 1978 à 2009. Auteur de nombreux articles et comptes rendus consacrés à la poésie, il est aussi coauteur d'une anthologie de la poésie québécoise. Ses essais, dont *L'écologie du réel* et *Intérieurs du Nouveau-Monde*, portent sur la littérature du Québec contemporain et les littératures des Amériques. Il a fait paraître en 2011 une biographie: *Gaston Miron. La vie d'un homme*. Parmi ses recueils de poèmes, *Romans fleuves* et *Lignes aériennes* lui ont tous deux valu le prix du Gouverneur général et *Les verbes majeurs*, paru en 2009, a été finaliste pour le même prix. Pierre Nepveu a vu l'ensemble de son œuvre couronnée au Québec par le prix Athanase-David en 2005 et sa contribution à la littérature québécoise par l'Ordre du Canada en 2012.

+

**FRANÇOIS PARÉ** est professeur titulaire au Département d'études françaises de l'Université de Waterloo (Ontario). Il est membre de la Société Royale du Canada et directeur de la revue *Francophonies d'Amérique*. En 1993, son livre *Les littératures de l'exiguïté* (Le Nordir) lui a valu le Prix du Gouverneur Général du Canada. Il est aussi l'auteur de *Théories de la fragilité* (Le Nordir, 1994), puis, avec François Ouellet, de *Traversées* (Le Nordir, 2000; Nota bene, 2014) et de *Louis Hamelin et ses doubles* (Nota bene, 2008). Son ouvrage *La distance habitée* (Le Nordir, 2003) lui a valu le prix Trillium, offert par le gouvernement de l'Ontario, et le prix Victor-Barbeau de l'Académie des Lettres du Québec. En compagnie de Tara Collington, il a publié *Diasporiques. Mémoire, diasporas et formes du roman francophone contemporain* (Éditions David, 2013). François Paré travaille actuellement sur l'effacement du nom propre chez un certain nombre d'écrivains de l'Amérique francophone, de même qu'à un recueil d'articles sur la langue en situation de minorisation.

+

**WILL STRAW** est professeur au Département d'histoire de l'art et des études en communication de l'Université McGill à Montréal et directeur de l'Institut d'études canadiennes de McGill. Il est l'auteur de *Cyanide and Sin: Visualizing Crime in 50s America* et d'une centaine d'articles sur la musique populaire, le cinéma et la culture urbaine. Il a codirigé les ouvrages *The Cambridge Companion to Pop and Rock* (2001), *Circulation and the City: Essays on Urban Culture* (2010), *Aprehendiendo al delincuente: Crimen*

*y medios en América del norte* (2011), *Formes urbaines : circulation, stockage et transmission de l'expression culturelle à Montréal* (2014) et mène actuellement un projet de recherche sur la nuit urbaine.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

## APPEL D'ARTICLES

La revue *Voix et Images* publie des articles sur tout aspect de la littérature québécoise (analyse d'une œuvre, d'un auteur, d'une époque, d'un genre, d'une problématique). Les articles (16 à 20 pages) doivent respecter le protocole de rédaction de la revue (consulter notre site Web ou écrire à la rédaction) et être accompagnés d'un résumé d'environ 800 caractères, espaces comprises, et d'une notice biobibliographique de 7 à 9 lignes. Le tout doit nous parvenir par courriel, en pièces jointes, à l'adresse [voix.images@uqam.ca](mailto:voix.images@uqam.ca). Tous les textes sont évalués par trois spécialistes. Ce processus est anonyme et exige six mois en moyenne. La revue contacte les auteurs dès que les résultats de l'évaluation sont disponibles.

## PROPOSITION DE DOSSIER

Toute proposition de dossier consacré à un auteur québécois ou à une problématique doit nous parvenir par courriel ([voix.images@uqam.ca](mailto:voix.images@uqam.ca)) et comprendre toutes les informations suivantes : le nom des responsables du dossier et de leurs institutions d'attache ; le titre (même provisoire) du dossier, la liste des collaborateurs (participation confirmée ou non), une table des matières ainsi qu'une description brève mais précise du contenu : corpus, problématique ou thématique, enjeux, etc. Un dossier d'auteur doit aussi comprendre un entretien, un court inédit et une bibliographie (de l'œuvre et de la production critique). Le dossier compte un maximum de 100-125 pages (double interligne). La proposition sera soumise au comité de rédaction de la revue qui l'évaluera à l'occasion de l'une de ses trois réunions annuelles.

Prière d'envoyer toute correspondance à la revue par courrier ou par courriel à : **LUC BONENFANT**, directeur, *Voix et Images*, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, C.P. 8888, succursale Centre-ville, Montréal (Québec), H3C 3P8 ou [voix.images@uqam.ca](mailto:voix.images@uqam.ca).



Presses de l'Université du Québec

On a tous besoin de savoir  
POUR AGIR

Littérature

## COLLECTION De Vives Voix

## COLLECTION DE VIVES VOIX

Publiée par les Presses de l'Université du Québec et la revue *Voix et Images*, la collection « De vives voix » réunit en un volume une sélection critique d'articles sur un auteur ou une problématique parus dans la revue *Voix et Images*. En redonnant accès à des textes marquants, elle révèle l'évolution du discours critique sur les écrivains et les courants majeurs de la littérature québécoise.



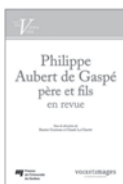
201 PAPIER

### LE THÉÂTRE QUÉBÉCOIS EN REVUE

Sous la direction de Shawn Huffman\* et Lucie Robert

L'ouvrage offre un portrait historique et critique des pratiques d'écriture destinées au théâtre, telles qu'elles ont été traitées par les collaborateurs de la revue *Voix et Images*. Les 15 études qui le composent, parues entre 1974 et 2009, permettent de saisir le caractère singulier de cette écriture, appréhendée dans son rapport à la littérature aussi bien que dans son rapport à la scène, autour de quelques auteurs majeurs.

2014 | 248 pages | 978-2-7605-4081-0



201 PAPIER

### PHILIPPE AUBERT DE GASPÉ PÈRE ET FILS EN REVUE

Sous la direction de Rainier Grutman\* et Claude La Charité

Philippe Aubert de Gaspé, le père comme le fils, sont assurément les premiers auteurs classiques de la littérature québécoise. Les neuf études reproduites dans ce recueil, parues entre 1972 et 2010 dans la revue *Voix et Images*, abordent l'œuvre de ces auteurs selon des approches et des perspectives fort variées, allant de la narratologie à la psychanalyse et de l'analyse du discours à la génétique littéraire.

2013 | 176 pages | 978-2-7605-3682-1



201 PAPIER

### GABRIELLE ROY EN REVUE

Sous la direction de Lori Saint-Martin

Auteure d'une douzaine de romans et de recueils de nouvelles, ainsi que d'une vaste autobiographie, Gabrielle Roy (1909-1983) a marqué la littérature québécoise. Son œuvre a fait l'objet de très nombreuses études critiques, tant au Québec qu'au Manitoba, au Canada anglais et à l'étranger. Les études réunies ici portent sur ses grands romans comme sur ses textes plus intimistes, sur ses contes pour enfants et sur ses nombreux inédits, qui éclairent d'une lumière singulière les livres publiés. Diverses perspectives critiques – entre autres psychanalytique, sociocritique, féministe, formelle – donnent à voir les multiples facettes de sa production littéraire. À ce recueil d'articles présentés chronologiquement s'ajoute une bibliographie des principaux travaux sur Roy publiés en d'autres lieux.

2011 | 220 pages | ISBN 978-2-7605-3324-0



20<sup>e</sup> PAPIER

## SAINT-DENYS GARNEAU EN REVUE

Sous la direction de François Dumont  
et André-Anne Giguère

Auteur de poèmes, d'un journal, de quelques articles et de plusieurs lettres, Hector de Saint-Denis Garneau (1912-1943) est reconnu comme l'un des principaux écrivains de la littérature québécoise. Son œuvre a suscité un grand nombre de commentaires, des plus élogieux aux plus critiques, et une multitude d'interprétations. Si plusieurs critiques se sont attachés au personnage mythique que Garneau est rapidement devenu, d'autres se sont davantage penchés sur les textes eux-mêmes, comme on l'observe dans la plupart des articles parus dans la revue *Voix et Images*. Les études rassemblées dans le présent volume explorent diverses perspectives, qui vont du comparatisme à la sociocritique. À ce recueil d'articles présentés chronologiquement s'ajoute une bibliographie des principaux travaux sur Garneau publiés en d'autres lieux.

2010 | 194 pages | ISBN 978-2-7605-2684-6



20<sup>e</sup> PAPIER

## ANNE HÉBERT EN REVUE

Sous la direction de Janet M. Paterson et Lori Saint-Martin

Le présent recueil d'articles témoigne des multiples facettes de l'œuvre d'Anne Hébert (1916-2003) auxquelles se sont intéressés, entre 1975 et 2002, les collaborateurs de la revue *Voix et Images*. Ces derniers ont proposé des lectures très différentes des articles, selon une approche narrative, psychanalytique ou féministe. Parmi les constantes, la captivité intérieure et le désir de libération constituent une dualité thématique importante de la production d'Anne Hébert. Les études que l'on trouvera réunies ici conservent toute leur pertinence et forment une excellente introduction à cette œuvre majeure des lettres québécoises, laquelle ne cesse de fasciner les lecteurs et les critiques du monde entier.

2006 | 244 pages | ISBN 2-7605-1371-8



20<sup>e</sup> PAPIER

## RÉJEAN DUCHARME EN REVUE

Sous la direction d'Élisabeth Haghebaert  
et Élisabeth Nardout-Lafarge

Réjean Ducharme, né en 1941, a créé une œuvre inépuisable qui, tour à tour, enchante ou inquiète, exprime quelque chose d'essentiel sur la société et l'époque, mais qui résiste à l'analyse. Elle constitue presque un passage obligé de la critique au Québec. Les études réunies ici, choisies parmi une production abondante, portent surtout sur les romans de Ducharme. Outre la dimension ludique du langage, l'une des principales caractéristiques de son écriture, elles font ressortir la complexité de sa création littéraire.

2006 | 216 pages | ISBN 2-7605-1401-3



20<sup>e</sup> PAPIER

## HUBERT AQUIN EN REVUE

Sous la direction de Jacinthe Martel et Jean-Christian Pleau

Acclamée par la critique, l'œuvre de l'écrivain et intellectuel Hubert Aquin (1929-1977) figure parmi les plus commentées de la littérature québécoise. Tant sa richesse formelle que sa valeur symbolique le justifient. Le présent ouvrage propose une sélection de textes critiques publiés sur une période de trente années, en privilégiant les études récentes. Le premier numéro de *Voix et Images*, justement consacré à Hubert Aquin, contenait une de ses rares entrevues, ici reproduite aux côtés de documents inédits.

2006 | 200 pages | ISBN 2-7605-1402-1

# voixetimages

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

### Distribution

Canada : Prologue inc.  
Belgique : Patrimoine SPRL

France : SODIS / AFPU-Diffusion  
Suisse : Servidis SA

Les Presses de l'Université du Québec reconnaissent l'aide financière du gouvernement du Canada et du Conseil des Arts du Canada par l'entremise du Fonds du livre du Canada pour leurs activités d'édition. Elles remercient également la Société de développement des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.



418 657-4399 | puq@puq.ca

Plus de  
1 300 livres  
à feuilleter

PUQ.CA



**Presses  
de l'Université  
du Québec**

# L'étude de la littérature québécoise en accès numérique libre



Tous les articles publiés dans la revue *Voix et Images* depuis sa création en 1969 sont maintenant **librement accessibles** en format numérique.

Ainsi, tout en poursuivant la publication imprimée de ses trois numéros par année, la revue assure la diffusion de plus de **20 000** pages d'articles sur les œuvres et les auteurs québécois.



Visitez le site [www.erudit.org/revue/vi](http://www.erudit.org/revue/vi)



érudit VOIXetimages

UQÀM  
Université du Québec à Montréal

EXPLORER  
LA MÉMOIRE  
ET L'HISTOIRE

# Les cahiers des dix

Fondés en 1936



Numéro

**68**  
**2014**

## SOMMAIRE

Du castor cosmique au castor travailleur :  
histoire d'un transfert culturel

**Denys Delâge**

La bibliothèque personnelle de  
Joseph-Octave Plessis,

**Gilles Gallichan**

Les Cercles de fermières : cent ans d'expertise  
et d'engagement dans les arts textiles

**Jocelyne Mathieu**

À propos de Jean Chauvin (1895-1958)  
et de son livre *Ateliers* (1928)

**Laurier Lacroix**

Un débat crucial autour de modernisation et de  
modernité : les positions de Pierre Elliott Trudeau  
dans la *Grève de l'amiante* (1956) et leur réception

**Yvan Lamonde**

Le gouvernement Duplessis, l'éducation  
et la culture (1944-1959)

**Fernand Harvey**

L'Underground musical des années 1970 au  
Québec : Émergence des pratiques de « musique  
actuelle » et rencontre de deux univers de création

**Marie-Thérèse Lefebvre**

La mobilité sociale subjective au Québec

**Simon Langlois**

## Abonnement annuel

**39,95\$**

(un numéro par année)

(Anciens numéros

également disponibles)



Les Éditions La Liberté

2360 Chemin Sainte-Foy

Québec (Québec) G1V 4H2

Téléphone et télécopieur : (418) 658-3763

Courriel : [liberte@mediom.qc.ca](mailto:liberte@mediom.qc.ca)

Pour les sommaires des volumes 1 (1936) à 67 (2013),  
consulter le site Internet de la Société des Dix : [www.societedesdix.info](http://www.societedesdix.info)

# GLOBE

REVUE INTERNATIONALE D'ÉTUDES QUÉBÉCOISES

École des médias  
Université du Québec à Montréal  
Case postale 8888  
Succursale Centre-ville  
Montréal (Québec)  
Canada H3C 3P8  
courriel : [contact@revueglobe.ca](mailto:contact@revueglobe.ca)  
<http://www.revueglobe.ca>

PRÉSENTE DANS PLUS DE 20 PAYS

Volume 17

2014

Numéro 1

## L'ACTUALITÉ DE L'ART AU QUÉBEC

**Introduction. L'actualité de l'art au Québec • Marie-Ève Charron et Thérèse St-Gelais**

**L'autochtonie dans l'art actuel québécois. Une question partagée • Jean-Philippe Uzel**

**L'art actuel au Québec vu de la francophonie canadienne. Réseaux et influences • Anne Robineau**

**Critères et processus d'évaluation en art contemporain. Les concours d'aide à la création du CALQ • Marcel Fournier et Marian Misdrahi**

**Le corail, la dynamite et autres objets hétéroclites. Originalité et nouveauté par l'image • Maxime Coulombe**

**Documentaire et jeux de fiction. Le cas du cinéma québécois • Mélissa Thériault**

**Des formes de vie à la restitution du présent. De l'artiste anthropologue à l'archéologue • Marie Fraser**

## NOTE CRITIQUE

**Penser l'histoire du mouvement étudiant au Québec : sous les lieux communs, un chantier • Daniel Poitras**

## ÉTUDE LIBRE

**Le fédéralisme canadien peut-il encore être réformé ? • Hugo Tremblay**

## RECENSIONS

## PARUTIONS RÉCENTES EN ÉTUDES QUÉBÉCOISES

**Directeur :** Pierre Barrette

**Coordonnatrice à l'édition :** Marie Fortin

**Comité de rédaction :** Micheline Cambron, Linda Cardinal, Daniel Chartier, Karine Collette, Guy Lachapelle

**Responsable des comptes rendus :** Maxime Raymond-Dufour

On peut se procurer la revue  
en s'adressant au secrétariat : [contact@revueglobe.ca](mailto:contact@revueglobe.ca)

# CiNéMAS

**Cinémas** est une revue universitaire essentiellement consacrée aux études cinématographiques. Elle entend diffuser des travaux théoriques ou analytiques visant à stimuler une réflexion pluridisciplinaire sur un objet protéiforme en croisant différentes approches, méthodes et disciplines (esthétique, sémiotique, histoire, communications, sciences humaines, histoire de l'art, etc.). Une attention particulière est accordée aux recherches visant à analyser les mutations en cours, tant au sein des pratiques créatrices que des discours théoriques.

## L'acteur entre les arts et les médias

**Volume 25, numéro 1, automne 2014**

Présentation

**Serge Cardinal**

La déploration, de Sarah Bernhardt à Al Pacino.

Permanence et migration d'une posture codifiée  
(arts visuels, théâtre, cinéma)

**Christophe Damour**

Le chagrin d'Achille et la colère de Brad :

réflexion sur une médiation oubliée

dans la représentation des affects extrêmes

**Johanne Lamoureux**

Pantomime, danse et stylisation

(Cary Grant, James Cagney, Fred Astaire)

**Christian Viviani**

Charles Kœchlin et l'amour des stars.

L'acteur et son jeu comme moteur expressif

d'une musique de cinéma idéale

**Michel Duchesneau**

Stage Actors and Modern Acting Methods

Move to Hollywood in the 1930s

**Cynthia Baron**

---

### *Abonnement annuel :*

**Canada :** individuel 40 \$ ; étudiant 25 \$ ; institutionnel 75 \$ ;

**Autres pays :** individuel 50 \$ ; étudiant 35 \$ ; institutionnel 90 \$

### *Chaque numéro simple :*

Canada : 18 \$ ; autres pays : 22 \$

### *Chaque numéro double :*

Canada : 25 \$ ; autres pays : 30 \$

**Abonnez-vous en ligne : [www.revue-cinemas.info](http://www.revue-cinemas.info)**

**Revue Cinémas**

Université de Montréal, Pavillon Lionel-Groulx,

C.P. 6128, succursale Centre-ville,

Montréal (Québec), Canada H3C 3J7.

Tél. : 514 343-6111 (poste 3684) et téléc. : 514 343-2393.

Adresse électronique : [cinemas@histart.umontreal.ca](mailto:cinemas@histart.umontreal.ca)



# Littérature *canadienne*

Un périodique de critique et d'analyse

## **Appel de textes rédigés en français**

La revue publie des poèmes ainsi que des comptes rendus et des articles critiques en français portant sur des oeuvres littéraires canadiennes. Cependant nous ne publions pas de fiction narrative.

Pour soumettre des textes en français à  
*Littérature canadienne*, visitez notre site :  
[www.canlit.ca/submit](http://www.canlit.ca/submit)

## **Pour annoncer dans *littérature canadienne***

Aux éditeurs et aux périodiques désireux de réserver une annonce publicitaire dans nos pages, nous signalons qu'il reste de l'espace disponible dans notre numéro sur Gabrielle Roy, à paraître prochainement.

Veuillez contacter nos services de vente :  
Matthew Gruman  
[www.canlit.ca/mediakit](http://www.canlit.ca/mediakit)  
[cl.info@ubc.ca](mailto:cl.info@ubc.ca)

*Littérature  
canadienne*  
Université de la  
Colombie-Britannique  
Buchanan E158  
1866 Main Mall  
Vancouver, BC  
V6T 1Z1  
Tél: 604.822.2780  
Fax: 604.822.5504  
[can.lit@ubc.ca](mailto:can.lit@ubc.ca)  
[www.canlit.ca](http://www.canlit.ca)



*Littérature canadienne* tient à remercier vivement le Fonds du Canada pour les magazines (FCM) pour son aide financière.

LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE VOUS PASSIONNE ?

# ABONNEZ-VOUS À *lettres québécoises*

Entrevues, portraits d'auteurs, critiques  
et comptes rendus de romans, de recueils  
de nouvelles et de poésie, d'essais et plus !



Conseil des arts  
et des lettres  
Québec

Canada



Conseil des Arts  
du Canada

Canada Council  
for the Arts



## 1 AN / 4 NUMÉROS

| INDIVIDU | INSTITUTION |
|----------|-------------|
|----------|-------------|

|                 |                 |
|-----------------|-----------------|
| Canada 30\$     | Canada 40\$     |
| États-Unis 45\$ | États-Unis 60\$ |
| Étranger 60\$   | Étranger 80\$   |

## 2 ANS / 8 NUMÉROS

| INDIVIDU | INSTITUTION |
|----------|-------------|
|----------|-------------|

|                 |                  |
|-----------------|------------------|
| Canada 50\$     | Canada 70\$      |
| États-Unis 75\$ | États-Unis 100\$ |
| Étranger 100\$  | Étranger 135\$   |

## 3 ANS / 12 NUMÉROS

| INDIVIDU | INSTITUTION |
|----------|-------------|
|----------|-------------|

|                  |                  |
|------------------|------------------|
| Canada 72\$      | Canada 95\$      |
| États-Unis 108\$ | États-Unis 144\$ |
| Étranger 144\$   | Étranger 192\$   |

Les prix sont toutes taxes comprises  
et sont sujets à changement sans préavis.

Nom \_\_\_\_\_

Adresse \_\_\_\_\_

Ville \_\_\_\_\_

Code postal \_\_\_\_\_ Tél. \_\_\_\_\_

Courriel \_\_\_\_\_

Ci-joint ☐ Chèque ☐ Visa ☐ Mastercard

N° \_\_\_\_\_ Exp. \_\_\_\_\_

Signature \_\_\_\_\_ Date \_\_\_\_\_

Voix & Images

**ATTENTION : SVP libeller votre chèque à : SODEP / Lettres québécoises**

**RETOURNER À :** SODEP • Service d'abonnement • Lettres québécoises  
C.P. 160, succ. Place d'Armes, Montréal (Québec) H2Y 3E9  
tél. : 514-397-8670 • téléc. : 514-397-6887 • abonnement@sodep.qc.ca

# LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

Des analyses approfondies et variées sur la production ancienne et contemporaine;  
des entrevues avec des écrivains du Québec et des inédits; des chroniques sur l'actualité.

## Direction

Luc Bonenfant

## Comité de rédaction

Anne Élane Cliche, Robert Dion, Jane Everett  
Michel Lacroix, Andrée Mercier et Jean Morency

**NUMÉROS DISPONIBLES:** Raoul DUGUAY (I, 2); Gérard BESSETTE (I, 3); Fernand LEDUC (II, 1); Jean ÉTHIER-BLAIS (II, 3); Pierre PERRAULT (III, 3); Rina LASNIER (IV, 1); Louis-Philippe HÉBERT (IV, 3); Yves THÉRIAULT (V, 2); Jean-Claude GERMAIN (VI, 2); Philippe HAECK (VI, 3); Adrien THÉRIO (VII, 1); Jacques FERRON (VIII, 3); Guy DUFRESNE (IX, 1); Roland GIGUÈRE (IX, 2); Monique BOSCO (IX, 3); Yolande VILLEMAIRE (XI, 3; 33); Yves BEAUCHEMIN (XII, 3; 36); Suzanne LAMY (XIII, 1; 37); Roger DES ROCHES (XIII, 2; 38); PRATIQUES ILLICITES (XV, 2; 44); Gilbert LA ROCQUE (XV, 3; 45); LES CORRESPONDANTS LITTÉRAIRES D'ALFRED DESROCHERS (XVI, 1; 46); Jovette MARCHESSAULT (XVI, 2; 47); François CHARRON (XVI, 3; 48); Louky BERSIANIK (XVII, 1; 49); L'ÂGE DE LA CRITIQUE, 1920-1940 (XVII, 2; 50); Paul-Marie LAPOINTE (XVII, 3; 51); LES ÉCRITURES MASCULINES (XVIII, 1; 52); Francine NOËL (XVIII, 2; 53); LIONEL GROULX ÉCRIVAIN (XIX, 1; 55); SCIENCE ET FICTION AU QUÉBEC: l'émergence d'un savoir (XIX, 3; 57); ARCHÉOLOGIE DU LITTÉRAIRE AU QUÉBEC (XX, 2; 59); André BROCHU (XX, 3; 60); Gilles HÉNAULT (XXI, 1; 61); Suzanne JACOB (XXI, 2; 62); LE BAVARDAGE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXI, 3; 63); Henri-Raymond CASGRAIN (XXII, 2; 65); Gilbert LANGEVIN (XXII, 3; 66); Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA (XXIII, 1; 67); LA CENSURE 1920-1960 (XXIII, 2; 68); LE RÉCIT LITTÉRAIRE DES ANNÉES QUATRE-VINGT ET QUATRE-VINGT-DIX (XXIII, 3; 69); Yves PRÉFONTAINE (XXIV, 1; 70); POÉSIE QUÉBÉCOISE ET HISTOIRE LITTÉRAIRE (XXIV, 2; 71); LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE SOUS LE REGARD DE L'AUTRE (XXIV, 3; 72); RÊVER L'ENFANCE. LITTÉRATURE ET PSYCHANALYSE (XXV, 1; 73); LE CHAMP LITTÉRAIRE DE LA JEUNESSE AU CARREFOUR DE LA RECHERCHE UNIVERSITAIRE (XXV, 2; 74); Normand CHAURETTE (XXV, 3; 75); Denise DESAUTELS (XXVI, 2; 77); GÉNÉALOGIES DU PATRIOTE 1837-1838 (XXVI, 3; 78); Fernand DUMONT (XXVII, 1; 79); LA SOCIABILITÉ LITTÉRAIRE (XXVII, 2; 80); Daniel POLIQUIN (XXVII, 3; 81); Noël AUDET (XXVIII, 1; 82); Monique LARUE (XXVIII, 2; 83); Gilles CYR (XXVIII, 3; 84); Claire MARTIN (XXIX, 1; 85); LE LABORATOIRE DE L'ÉCRITURE: MANUSCRITS ET VARIANTES (XXIX, 2; 86); France DAIGLE (XXIX, 3; 87); LE PSEUDONYME AU QUÉBEC (XXX, 1; 88); LES AVATARS DU BIOGRAPHIQUE (XXX, 2; 89); LA LITTÉRATURE ANGLO-QUÉBÉCOISE (XXX, 3; 90); FIGURES ET CONTRE-FIGURES DE L'ORIENTALISME (XXXI, 1; 91); Gilles ARCHAMBAULT (XXXI, 2; 92); Élise TURCOTTE (XXXI, 3; 93); Denis VANIER (XXXII, 1; 94); FÉMININ/MASCULIN. JEUX ET TRANSFORMATIONS (XXXII, 2; 95); LE DIX-NEUVIÈME SIÈCLE QUÉBÉCOIS ET SES MODÈLES EUROPÉENS (XXXII, 3; 96); Michel Marc BOUCHARD (XXXIII, 1; 97); Michel BEAULIEU (XXXIII, 2; 98); GERMAINE GUÈVREMONT. NOUVELLES SURVENANCES (XXXIII, 3; 99); Pierre NEPVEU (XXXIV, 1; 100); Louise DUPRÉ (XXXIV, 2; 101); TRAJECTOIRES DE L'AUTEUR DANS LE THÉÂTRE CONTEMPORAIN (XXXIV, 3; 102); Herménégilde CHIASSON (XXXV, 1; 103); DE L'ANTHOLOGIE (XXXV, 2; 104); LES MÉMORIALISTES QUÉBÉCOIS DU XIX<sup>e</sup> SIÈCLE (XXXV, 3; 105); NARRATIONS CONTEMPORAINES AU QUÉBEC ET EN FRANCE: REGARDS CROISÉS (XXXVI, 1; 106); Dany LAFERRIÈRE (XXXVI, 2; 107); ROMANCIERS «FRANÇAIS» AU QUÉBEC, «CANADIENS» EN FRANCE (XXXVI, 3; 108); Marie-Claire BLAIS (XXXVII, 1; 109); LA GUERRE DANS LA LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE (XXXVII, 2; 110); Nicole BROSSARD (XXXVII, 3; 111); RELECTURES D'HUBERT AQUIN (XXXVIII, 1; 112); Louis DANTIN (XXXVIII, 2; 113); Michael DELISLE (XXXVIII, 3; 114); THÉÂTRE ET MÉDIAS (XXXIX, 1; 115); VOIX DE FEMMES DES ANNÉES 1930 (XXXIX, 2; 116); LES ESSAIS QUÉBÉCOIS CONTEMPORAINS AU CONFLUENT DES DISCOURS (XXXIX, 3; 117); Daniel DANIS (LX, 1; 118); POÈTES ET POÉSIES EN VOIX AU QUÉBEC (XX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> SIÈCLES) (LX, 2; 119).

VOIX ET IMAGES EST PUBLIÉE SOUS L'ÉGIDE DU DÉPARTEMENT D'ÉTUDES LITTÉRAIRES DE L'UQAM.

[www.voixetimages.uqam.ca](http://www.voixetimages.uqam.ca)

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

# voixetimages

(INCLUANT LES TAXES ET/OU LES FRAIS DE PORT ET DE MANUTENTION)

## QUÉBEC/CANADA

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **30 \$** \_\_\_\_\_  
individu **50 \$** \_\_\_\_\_  
institution **125 \$** \_\_\_\_\_

## ÉTRANGER

1 AN (3 NUMÉROS): étudiant **45 \$** \_\_\_\_\_  
individu **70 \$** \_\_\_\_\_  
institution **150 \$** \_\_\_\_\_

## ABONNEMENT

(taxes et/ou frais de poste inclus)

Je désire m'abonner (me réabonner) à partir du vol. \_\_\_\_\_  
OU DU VOLUME COURANT \_\_\_\_\_

**1** TOTAL POUR L'ABONNEMENT = \_\_\_\_\_ \$

## ACHAT DE NUMÉROS

(19 \$, taxes incluses)

Je désire recevoir les numéros suivants: \_\_\_\_\_

Frais de port et de manutention = 6,00 \$

SOUS-TOTAL = \_\_\_\_\_ \$

**2** TOTAL POUR L'ACHAT DE NUMÉROS = \_\_\_\_\_ \$

**1 + 2** GRAND TOTAL = \_\_\_\_\_ \$

## JE PAIE PAR :

☐ chèque\*

☐ mandat postal\*

☐ Visa

N° \_\_\_\_\_ exp. \_\_\_\_/\_\_\_\_

☐ Mastercard

N° \_\_\_\_\_ exp. \_\_\_\_/\_\_\_\_

NOM \_\_\_\_\_

ADRESSE \_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_  
\_\_\_\_\_

VILLE \_\_\_\_\_ PROVINCE/ÉTAT \_\_\_\_\_

PAYS \_\_\_\_\_ CODE POSTAL \_\_\_\_\_

COURRIEL \_\_\_\_\_

\* LES CHÈQUES OU MANDATS DOIVENT ÊTRE FAITS À L'ORDRE DE: SODEP (VOIX ET IMAGES) ET TRANSMIS À L'ADRESSE: SODEP (SERVICE DES ABONNEMENTS), C.P. 160, SUCCURSALE PLACE D'ARMES, MONTRÉAL (QUÉBEC), H2Y 3E9. TÉLÉPHONE: 514.397.8670, COURRIEL: ABONNEMENT@SODEP.QC.CA, SITE INTERNET: WWW.SODEP.QC.CA

UQÀM

Achevé d'imprimer en mars deux mille quinze  
sur les presses de



**MARQUIS**  
(Québec), Canada.



LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE  
voixetimages

+ + +

119 HIVER 2015

DOSSIER

Poètes et poésies en voix au Québec (xx<sup>e</sup>-xxi<sup>e</sup> siècles) ¶ PASCAL BRISSETTE et WILL STRAW

Témoignages ¶ VINCENT LAMBERT

Fête urbaine et poésie en voix. Des soirées de l'École littéraire de Montréal  
aux Nuits de la poésie ¶ PASCAL BRISSETTE

La poésie sur les ondes radiophoniques. «Irradier» les poètes dans l'espace public  
québécois des années 1930 ¶ MICHELINE CAMBRON

Le Foster Poetry Conference (1963) ¶ JASON CAMLOT

Pédagogies de la voix. Comprendre et dire la poésie ¶ PIERRE NEPVEU

Esthétique du slam et de la poésie orale dans la région frontalière  
de Gatineau-Ottawa ¶ FRANÇOIS PARÉ

ÉTUDE

Nostalgie et utopie dans l'œuvre de Lise Tremblay.

De *La pêche blanche* à *La héronnière* ¶ IRÈNE CHASSAING

CHRONIQUES

Essais/Études Des provinciaux et des procrastinateurs ¶ KRZYSZTOF JAROSZ

Essais/Études Écrire dans le «Salon de la race» ¶ JONATHAN LIVERNOIS

Poésie La nuit sauvée ¶ DENISE BRASSARD

Poésie Beautés à découvrir ¶ ANDRÉ BROCHU

Féminismes (Re)prendre racine? ¶ LUCIE JOUBERT

QUARANTIÈME ANNIVERSAIRE: RÉTROSPECTIVE

Quarantième anniversaire: rétrospective ¶ LUC BONENFANT

D'abord l'intime. Entretien avec Denise Desautels ¶ LOUISE DUPRÉ

LIVRES REÇUS

RÉSUMÉS

ABSTRACTS

RESÚMENES

BIBLIOGRAPHIES

La revue *Voix et Images* est entièrement  
publiée sur du papier recyclé 100 %  
post-consommation.



19 \$ TTC

ISSN 0318-9201



9 770318 920000

19