

Université de Montréal

Sur la place publique

Construction historique de l'événement Nuit de la poésie 1970

par

Olivier A.-Savoie

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales
en vue de l'obtention du grade de M.A.
en littératures de langue française

décembre 2014

© Olivier A.-Savoie, 2014

Université de Montréal
Faculté des études supérieures et postdoctorales

Ce mémoire intitulé :
Sur la place publique : construction historique de l'événement Nuit de la poésie 1970

Présenté par :
Olivier A.-Savoie

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Élisabeth Nardout-Lafarge
Présidente-rapporteure

Martine-Emmanuelle Lapointe
Directrice de recherche

Micheline Cambron
Membre du jury

Résumé

Toute historiographie se construit sous la forme d'un récit, soutenue par une narration qui, autour d'une intrigue, sélectionne et organise les événements en fonction de leur importance relative à des critères prédéterminés. La période des années 1960, qui est habituellement décrite comme celle de la naissance de la littérature québécoise, est on ne peut plus représentative de cette logique narrative qui sous-tend toute démarche historique. Un événement retenu par cette histoire, la Nuit de la poésie du 27 mars 1970, s'est littéralement élevé au rang de mythe dans l'imaginaire littéraire, mais aussi identitaire des Québécois. Que ce soit à travers les triomphes de Claude Gauvreau et de Michèle Lalonde ou la foule de plusieurs milliers de personnes devant le Gesù qui espérait assister à la soirée, cet événement, mis sur pellicule par Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse, a été conçu par plusieurs comme l'apothéose de « l'âge de la parole ».

Une observation minutieuse de ce happening soulève cependant de nombreuses questions concernant la construction de ce rôle dans l'histoire littéraire québécoise. En effet, tant l'étude des conditions d'organisation de la soirée que l'analyse de son mode de transmission révèlent des motivations archivistiques qui laissent transparaitre l'objectif de la Nuit à « faire événement », à produire des traces qui participeront à l'inscription historique de la poésie québécoise. Considérant que l'œuvre filmique de Labrecque et de Masse constitue le seul véritable document témoignant de cet événement et que celui-ci a fait l'objet d'un montage ne présentant qu'une facette de la soirée, les enjeux de représentation et de mise en récit inhérents au cinéma documentaire poussent à questionner le portrait désiré de la poésie de l'époque que l'on voulait créer à travers le long-métrage. Véritable plateau de tournage, le spectacle du 27 mars 1970 appelle à être analysé dans les termes d'une conscience historique qui pousse les acteurs du milieu littéraire de l'époque à ériger les monuments qui seront à la base du canon et de l'institution littéraires québécois.

L'étude, mobilisant les ressources de l'analyse de texte, de la sociologie de la littérature, de la théorie historiographique et de la théorie du cinéma, portera principalement sur le documentaire *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*, considéré comme véritable recueil de textes, mais aussi de façon tout à fait originale sur les archives inédites rejetées du montage final des réalisateurs de l'ONF. Au terme de ce travail, j'approfondirai la réflexion sur le rôle historique d'un événement emblématique de la littérature québécoise en explicitant la construction historique autour de celui-ci. Il s'agira non seulement de relativiser l'événement en tant que tel, mais aussi de réfléchir sur le grand récit espéré par les artistes de l'époque.

Mots clés : Littérature québécoise; Nuit de la poésie; récit historique; Révolution tranquille; poésie orale; Jean-Claude Labrecque; Jean-Pierre Masse

Abstract

Any historiography is constructed on the model of a story, that is, the narration of an underlying plot which conveys the particular choosing and singling out of events based upon their importance according to predefined criteria. The 1960s, which are usually depicted as the period where Quebecois literature came into being, are representative of this narrative logic which underlies the stream of history. "La Nuit de la poésie", which took place on the 27th of March 1970, was one of those events singled out by history and mythologized in Quebec's collective imagination. As such, the happening, filmed by Jean-Claude Labrecque and Jean-Pierre Masse, was conceived by many as the apex of this fruitful period called the "âge de la parole".

A study of this happening, however, raises many questions about the process of historical construction which took place around the event. The organization of the night, as well as the way it was passed to further generations, both highlight the strong aspiration to create an historical event and to mark Quebec's literary culture. Given that Labrecque and Masse's documentary is the only genuine document attesting to the event, and that the film itself has been subjected to a great deal of editing, issues of representation and of creation of narrative need to be addressed in the context of the cultural affirmation Quebec went through in the 1960s. The Night thus should be analyzed as an indication of an emergent historical consciousness, influencing the cultural actors of the 1960s and 1970s and creating a new group of canonical figures in Quebecois literature.

This study, based on text analysis, the sociology of literature, historiography, and film theory, will bear on the documentary *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*, and specifically on the singular work of editing which led to the rejection of many performances from the final documentary. At the end of this analysis, I will deepen the historical role of this iconic event by addressing the cultural and historical construction that surrounded it. The effect of my perspective will be to mitigate the impact of this event alone, but also to draw on the key features that underlined the historical vision characteristic of the literary Quebec of the 1960s.

Key words : Quebec literature; Nuit de la poésie; historic narration; Quiet revolution; oral poetry; Jean-Claude Labrecque; Jean-Pierre Masse

Tables des matières

Introduction.....	1
Chapitre 1. Histoire et événement	7
1.1. L’histoire comme construction ou le romancier qu’est l’historien	8
1.2. Qu’est-ce qu’un événement?	15
Chapitre 2. Le printemps du Québec : le grand récit de la Révolution tranquille.....	27
2.1. (Re)naissance d’un peuple	29
2.2. Naissance de la littérature québécoise.....	36
Chapitre 3. Mise en récit de l’événement : le film documentaire	46
3.1. L’idée derrière la Nuit.....	48
3.2. Un plateau de tournage.....	52
3.3. Une visée archivistique	54
3.4. Une conscience historique ?.....	60
3.5. État des travaux	64
3.6. Influence du discours de la décolonisation francophone	83
3.7. Enjeux de montage.....	87
3.8. Construire le canon : le cas de « Speak white ».....	102
Chapitre 4. L’envers de la Nuit: regard sur les performances rejetées....	108
4.1. Déroulement original du spectacle.....	110
4.2. Une réception inégale.....	120
4.3. Thématiques rejetées	128
4.3.1. Une dimension politique trop affirmée.....	128
4.3.2. Un refus du religieux	133
4.3.3. Essais formalistes et poésie intimiste	137
Chapitre 5. La Nuit à travers le temps : constats et perspectives	141
5.1. Magnifier la Nuit.....	143
5.2. Commémorer la Nuit.....	146
5.3. Noircir la Nuit	153
Conclusion	158
Bibliographie	169
Annexes	i

Remerciements

À ma directrice, Martine-Emmanuelle Lapointe, pour les bons conseils, la disponibilité, l'écoute, les travaux inspirants, la dédramatisation et l'amitié;

À ma famille, qui me supporte depuis toujours;

À Jean-Pierre Masse, dont la générosité n'a d'égal que son amabilité. Merci pour le matériel, les discussions et l'enthousiasme;

À tous ceux qui m'ont généreusement confié leurs souvenirs : Luc Cyr, Gaétan Dostie, Jacques Garneau, Diane Parisien, Hélène Rioux, Jean Royer, Louis Royer et Gleason Théberge. Un merci spécial à Jean-Claude Labrecque;

À mes estimés collègues du CRILCQ : Gilles Dupuis, Patrick Poirier, Fabrice Masson-Goulet, Marc-André Lajeunesse, Véronique Grondines, Miriam Bolduc et Marianne Côté-Beauregard. Faire rayonner la culture québécoise à vos côtés fut un privilège;

À mes amis et collègues du DLLF, pour la franche camaraderie, les discussions, les échanges et le vif sentiment de communauté qui résulte de tout ça. Merci à Jordi Pourcher, Alex Tommi-Morin, Leilah Bruneau Da Costa, Hélène Lépinay-Thomas, Jean-François Thériault, Alice Michaud-Lapointe, Sarah Fontaine, Thomas Roy, Maxime Lecompte et Alexie André Bélisle. Un merci spécial à Thara Charland pour la relecture et le dépôt du mémoire;

Aux membres de l'équipe du Café Oui mais non, qui m'ont permis d'élire domicile dans leur sous-sol, havre de paix et de kitch, pendant mes derniers mois de rédaction;

À Anne-Sophie, qui m'a accompagné tout au long de ce processus. Merci d'avoir fait tout ce chemin avec moi, ton soutien et ton amour ont été très précieux.

Pour le soutien financier, je remercie le Conseil pour la Recherche en Sciences Humaines du Canada (CRSH) et le Département des littératures de langue française de l'Université de Montréal.

Introduction

Comme première image, le musicien Walter Boudreau, dos à la foule, prêt à conduire son orchestre. Presque instantanément, l'Infonie entame un arrangement du concerto pour violon en la mineur de Jean-Sébastien Bach. Les cuivres et les bois résonnent avec assurance au rythme des gestes enthousiastes du chef, dont on devine l'excitation malgré la prise de caméra qui ne laisse voir dans l'obscurité que sa silhouette retournée. Le ton est donné pour une nuit grandiose.

Ainsi s'entame *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, documentaire réalisé par Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse pour le compte de l'Office national du film du Canada. Reflet du happening ayant pris place au Gesù dans les heures qui ont séparé les 27 et 28 mars 1970, cette œuvre cinématographique constitue à proprement parler le seul document permettant encore aujourd'hui de témoigner de l'existence de cette nuit qui est restée dans l'imaginaire collectif québécois emblématique de l'effervescence littéraire des années 1960. On ne saurait cependant confondre le reflet et la chose, la réalité et la captation que l'on en fait, forcément partielle, manipulée, interprétée. À l'image de ce chef d'orchestre, dont le visage demeure dans l'ombre, invisible à l'œil de la caméra, le film documentaire, malgré une certaine prétention à l'objectivité que lui confère son inhérente dimension informative, ne peut prétendre jeter sur son objet un regard omniscient, en dehors des considérations de celui qui, se tenant derrière la caméra, pointe son appareil vers ce qu'il désire avant tout faire paraître.

Si l'histoire littéraire québécoise est restée profondément marquée par cette nuit du printemps 1970, il faut sans cesse se rappeler que c'est à travers ce regard cinématographique cadré, subjectif et partiel que s'est transmise la *réalité* de la Nuit, celle qui, vue et revue par des générations de spectateurs, a contribué au fil du temps à forger le souvenir de l'événement. Il est donc impossible d'éloigner ce rôle historique des enjeux de représentation et des notions de manipulation et d'orientation du réel : l'éphémère expérience vécue par les spectateurs au Gesù le 27 mars 1970 et la trace filmique tangible qui témoigne de la soirée renvoient inévitablement à deux Nuits différentes, à deux réalités qui, sans être concurrentes, n'ont pu contribuer de manière semblable à la constitution de l'histoire littéraire.

Le présent travail entend interroger les rouages de cette sémantisation de la soirée de lecture en tant que moment fort de la poésie moderne de la province. En prenant comme point de départ cette disparité entre réalité et fiction, ce glissement entre la nuit vécue et la Nuit racontée par l'entremise du cinéma, je tenterai d'examiner les nombreux enjeux soulevés par la construction de ce mythe littéraire qui s'impose comme véritable cas problématique, comme question d'histoire de la littérature dont l'examen met au jour les conditions dans lesquelles le milieu littéraire québécois a su inventer certains de ses plus grands points de repère. Nous verrons en effet qu'un tel projet ne s'est pas concrétisé sans visée historique précise et que la réalisation d'un film de deux heures portant sur un happening qui a traversé une nuit complète ne peut se solder que par des choix, des coupures, bref, un jeu sur le réel qui, bien qu'inhérent à tout travail documentaire, soulève la question du factice et trahit le désir de brosser un portrait spécifique de la poésie québécoise qui correspond aux aspirations de l'époque.

L'étude portera principalement sur le documentaire *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, considéré dans le cadre de mes recherches comme véritable recueil de textes, comme anthologie de la poésie québécoise dont la constitution appelle à en interroger le rôle historique. Afin de confronter à cette vision romancée de la Nuit une version plus complète du spectacle original, j'aurai également recours aux épreuves de tournage du documentaire contenant les performances rejetées du montage final qui ont conséquemment sombré dans l'oubli. J'espère retirer de cette « reconstruction » du spectacle un panorama qui me permettra de multiplier les points de vue sur l'événement et d'observer dans quelle mesure l'image qui nous a été transmise de la Nuit est le fruit d'une manipulation focalisée sur certains aspects de la poésie au détriment d'auteurs poursuivant à l'époque des démarches poétiques en discordance avec l'idée de littérarité que l'on pouvait avoir en 1970. L'inscription claire du projet dans une période de l'histoire québécoise marquée par l'idée de fondation me poussera également à explorer les conditions dans lesquelles a été organisée la Nuit, ce qui nous permettra de constater que la tenue de cet événement s'inscrit dès son origine dans un projet identitaire plus large visant une inscription tangible dans l'histoire.

Relativement à ces différents enjeux, j'émet l'hypothèse que le jeu avec le réel opéré par le documentaire pose le long-métrage comme œuvre de fiction, comme construction doublement orientée visant l'exaltation d'une poésie, l'expérience d'une manifestation orale de la littérature cherchant à confirmer une prise de parole publique, commune et engagée des

poètes de l'époque, vision historiquement légitimée, mais somme toute romancée et réductrice de la littérature au tournant des années 1970. Cette construction appelle à être mise à l'épreuve par une analyse plus large, non seulement de l'événement en tant que tel, mais du climat poétique et politique de l'époque.

Ce travail ne pourrait se réaliser sans un recours à de multiples méthodes critiques. En effet, je questionnerai d'un côté les poèmes constituant l'anthologie qu'est le documentaire en procédant à une lecture croisée qui mobilisera les ressources de l'analyse de texte. De l'autre, j'observerai l'événement à l'aune d'une réflexion sur le développement de l'institution littéraire au Québec inspirée de la sociologie de la littérature. J'entends également tirer profit de la dimension cinématographique de mon corpus primaire en réfléchissant au complexe rapport au réel entretenu par le cinéma documentaire. La réflexion que je propose demeurera cependant essentiellement historique et s'intéressera donc particulièrement aux enjeux historiographiques reliés au rôle de l'événement dans la constitution du récit de la poésie moderne au Québec.

Car l'histoire, à l'instar de cette reconstruction génératrice de sens opérée par Labrecque et Masse, n'est ni plus ni moins qu'un récit qui, rapprochant le travail de l'historien de celui de l'auteur, procède à un acte créateur qui laisse transparaître l'impossible accès au réel :

l'histoire, qu'elle soit littéraire ou non, est un récit mémoriel nourri des angoisses et des vœux de ceux qui la composent et, comme toute intrigue bien menée, elle ne peut faire l'économie des ellipses, des articulations causales, des types, des catégories et des emblèmes¹.

Une analyse de l'impact de la Nuit de la poésie 1970 ne saurait donc faire abstraction de ces dimensions subjective et sensible de la discipline historique. Se déroulant à une époque charnière de l'histoire moderne québécoise autour de laquelle s'est construit un mythe encore largement ancré dans l'imaginaire collectif, la Nuit est un événement qui doit en partie son rôle historique à son adéquation avec ce mythe à travers lequel nous esquissons encore aujourd'hui toute la décennie qui a vu se dérouler la Révolution tranquille.

Ce lien étroit qui unit histoire et narration a notamment été théorisé par le philosophe français Paul Ricœur dans les trois tomes de son étude intitulée *Temps et récit*. En effet,

¹ Martine-Emmanuelle Lapointe, *Emblèmes d'une littérature: Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, 2008, p. 7-8.

l'auteur développe dans ses travaux la thèse selon laquelle « la temporalité ne se laisse pas dire dans le discours direct d'une phénoménologie, mais requiert la médiation du discours indirect de la narration² ». À travers une lecture des *Confessions* de saint Augustin et de la *Poétique* d'Aristote, Ricœur relie les thématiques relatives au temps et au récit en mettant de l'avant le concept d'intrigue comme moteur de toute expérience temporelle humainement concevable. La discipline historique faisant partie de ces entreprises de mise en ordre du temps, la réflexion de Ricœur s'inscrit résolument du côté des théories narrativistes de l'histoire. C'est à travers ce qu'il nomme la triple *mimésis* que s'élabore ce processus de médiation de l'expérience temporelle humaine. Si l'acte de mise en intrigue (*mimésis* II) est au centre du système de l'auteur, que cette étape déterminante « tire d'une simple succession une configuration³ » en opérant une « synthèse de l'hétérogène⁴ » qui reconstruit le réel par le biais de la fiction, cette phase créatrice et familière ne pourrait se concrétiser sans ce qui, en aval et en amont, impose l'exercice comme processus dynamique rendu à la fois possible par des compétences préalables relatives au monde de l'action (*mimésis* I) et une réactualisation par l'appropriation du récit à travers l'acte de lecture (*mimésis* III). De cette précompréhension de l'agir humain, « de sa sémantique, de sa symbolique, de sa temporalité⁵ » à l'acte proprement configurant et médiateur qui produit une intrigue destinée ensuite à être lue, reçue et réinterprétée, la triple *mimésis* suit une logique de préfiguration, de configuration et de refiguration qui systématise les « modalités d'être-au-monde⁶ » du récit à travers lequel nous pouvons concevoir le passage du temps. Défini par son dynamisme, « le récit, chez Ricœur, n'est pas un objet nucléaire et clos, c'est essentiellement un processus créateur qui permet de donner au temps une forme qui puisse, par son caractère fictif, résoudre sur un mode poétique les multiples apories du temps⁷ ».

Appelées à être continuellement évoquées au cours de ce travail, les étapes de la triple *mimésis* tiendront un fort rôle structurant dans le développement de ma réflexion sur la Nuit de la poésie. Nous constaterons en effet que si le discours historique québécois peut facilement se

² Paul Ricœur, *Temps et récit. 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1985, p. 435.

³ *Id.*, *Temps et récit 1 : L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, coll. « Essais », 1983, p. 127.

⁴ *Ibid.*, p. 128.

⁵ *Ibid.*, p. 125.

⁶ Micheline Cambron, *Une société, un récit, Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 28.

⁷ *Ibid.*

soumettre à une analyse basée sur la théorie ricœurienne, la Nuit de la poésie reproduit à petite échelle ce même processus de mise en récit, de fictionnalisation en trois étapes qui donne aux cinéastes de l'ONF un rôle semblable à celui de l'historien. À l'image d'un jeu de poupées russes, Labrecque et Masse ont configuré la Nuit, ont développé un récit à petite échelle qui est ensuite devenu lui-même un événement phare dans la grande intrigue de l'histoire littéraire québécoise. C'est donc sans surprise que mon examen de la Nuit, se construira autour de ces trois étapes du processus mimétique à partir desquelles j'observerai l'événement en tant que discours historique à part entière.

Le parcours que je me propose de suivre se divise en cinq parties. Tout d'abord, une observation plus attentive des enjeux relatifs à la dimension narrative de la discipline historique et à la notion d'événement en histoire littéraire occupera le premier chapitre de ce mémoire. Le propos du deuxième chapitre sera ensuite centré sur le grand récit historique construit au Québec autour de la Révolution tranquille et de la décennie des années 1960. J'aborderai également le développement parallèle de l'institution littéraire pendant cette période retenue par l'histoire comme celle ayant vu naître la littérature québécoise. Ces assises théoriques me permettront par la suite d'aborder le cas de la Nuit de la poésie 1970 en rapport avec le contexte sociopolitique et littéraire dans lequel elle a été mise sur pied. Le troisième chapitre de ce mémoire explorera ainsi deux facettes fondamentales de l'événement. Dans une première partie qui se rapprochera des enjeux soulevés par *mimésis I*, je m'intéresserai aux motivations des organisateurs de la Nuit. À travers une exploration des conditions d'organisation de la soirée, qui révélera une véritable adéquation avec le projet institutionnel de l'époque, je tenterai de démontrer que l'idée d'élaborer une telle soirée de lecture est en partie redevable à une certaine « précompréhension de l'agir humain » qui pousse à l'époque les membres de la communauté littéraire à tout mettre en œuvre pour affirmer l'existence d'une littérature vivante. Dans la deuxième partie du chapitre, j'analyserai directement le document filmique tiré de la Nuit, ce qui nous fera entrer dans l'étape de la configuration, de la mise en intrigue, *mimésis II*. Joignant à mon analyse des manipulations cinématographiques impliquées dans le montage de Labrecque et de Masse les idées de Paul Fraise concernant les thématiques fortement représentées dans le film, je tenterai d'identifier les grandes lignes du portrait de la poésie proposé par les cinéastes afin de mieux comprendre ce qu'ils désiraient transmettre à la postérité à travers leur long-métrage.

Mon apport le plus significatif à l'étude de l'événement fera l'objet du quatrième chapitre de ce mémoire. En effet, j'aborderai l'envers de la Nuit en observant les archives inédites présentant les performances rejetées du montage final. J'espère ainsi valider certains constats émis par rapport à la représentation filmique du happening et multiplier les pistes d'interprétation de la Nuit à travers une mise en valeur non seulement de certaines esthétiques gardées dans l'ombre, mais aussi de conceptions du rôle de la poésie qui ne correspondaient pas à l'idéal d'engagement du poète de l'époque. J'entrerai finalement dans les limites de *mimésis* III dans l'ultime chapitre qui se penchera sur la réception de la Nuit au fil des ans. Je tenterai de voir comment les différentes lectures de la Nuit au cours des décennies ont construit, multiplié et reconfiguré le rôle historique de l'événement. J'aborderai autant le discours critique autour de la soirée que les témoignages des poètes qui ont participé aux nombreuses reprises visant à retrouver l'ambiance de la soirée originale.

En bout de ligne, j'espère mettre au jour les nombreuses interrogations que soulève le cas de la Nuit de la poésie 1970 par rapport au développement du récit historique de la littérature québécoise. Passée au rang de légende, la soirée joue un rôle qui n'a que rarement été interrogé par les critiques qui y voient habituellement un repère stable et pratique pour faire état de l'effervescence littéraire de l'époque. Je tenterai de mettre au jour l'évidente construction derrière ce rôle fondateur, qui s'entame dès l'élaboration de la Nuit par les acteurs du milieu littéraire. Je chercherai également à multiplier les points de vue sur l'événement en dévoilant nombre de performances qui sont restées inédites jusqu'à ce jour. Il s'agira finalement de s'inscrire modestement dans une suite de travaux qui se proposent depuis plusieurs années d'interroger les fondements des grands points de repères de la littérature québécoise. J'aborderai cependant la question du point de vue encore inédit de l'événement littéraire qui, s'inscrivant de manière fulgurante dans le développement de l'institution, cristallise le désir de l'époque de faire advenir toutes les composantes nécessaires à l'affirmation d'une littérature forte, autonome et témoin de l'existence collective.

Chapitre 1. Histoire et événement

*Un petit peuple qu'on avait dit sans littérature
découvrait brusquement qu'il en avait une...*

Placer en tête de ce premier chapitre cette phrase clamée dès les premières minutes du documentaire *Archives de l'âme*¹ prend tout son sens dans l'optique où elle est à l'origine même de mes questionnements par rapport à la Nuit de la poésie du 27 mars 1970. En effet, les prémisses historiques sous-tendues par une telle déclaration, lancée avec gravité comme postulat initial d'un long-métrage qui vise à revisiter le déroulement de cette soi-disant « fabuleuse nuit blanche », attirent l'attention et peuvent facilement faire sourciller. Le choix des documentaristes, qui consiste à poser la Nuit de la poésie de 1970 comme borne claire ayant répondu de manière inattendue, radicale et directe à la publication en 1839 du Rapport Durham, tend d'une part à confirmer les propos de Micheline Cambron selon lesquels le célèbre passage du texte affirmant que les Canadiens étaient un peuple sans histoire et sans littérature demeure « l'un des traumatismes fondamentaux de l'historiographie² » littéraire québécoise. D'autre part, cette déclaration inscrit également la démarche des documentaristes dans une vision résolument événementielle de l'histoire littéraire et identitaire de la province dans laquelle l'existence collective fait office de *télos*. Ce rôle, démesuré il va sans dire, donné à cette seule soirée par Luc Cyr et Carl Leblanc, pousse à interroger le glissement entre le moment où un événement se produit et celui où il devient, sous la plume d'un historien ou bien, dans ce cas-ci, à travers l'œil de la caméra d'un documentariste, jalon d'une histoire collective. Ce processus à travers lequel un événement devient une plaque tournante, où une nuit de lumière fait brusquement sortir au grand jour une littérature, témoigne bien de ce que Martine-Emmanuelle Lapointe appelle « notre propension à identifier [...] des moments emblématiques d'importants changements de société³ » et à « concevoir les transitions historiques telles des ruptures éclatantes et définitives⁴ ». Le but n'est donc pas ici de

¹ Carl Leblanc, Luc Cyr, *Archives de l'âme*, Ad Hoc films, 2001, 53 min., [DVD].

² Micheline Cambron, « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, n° 124, 2001, histoires littéraires, p. 96.

³ Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 45.

⁴ *Ibid.* p. 45-46.

s'attarder à poser un jugement sur la justesse du choix des documentaristes, mais bien d'y reconnaître la présence d'un processus inhérent à toute démarche historiographique qui appelle à être observé et replacé au sein d'un discours contemporain plus large sur le rôle de la Révolution tranquille.

S'il ne fait aucun doute que la première édition de la Nuit de la poésie est aujourd'hui emblématique de ce qu'on a appelé « l'âge de la parole⁵», une observation minutieuse des circonstances entourant l'organisation de cette soirée de lecture dévoile le rôle prépondérant de différentes instances qui ont, en un certain sens, contribué à « provoquer » l'événement, à le construire de manière à ce qu'il ait toutes les chances d'être légué à la postérité. Replacer la Nuit du 27 mars 1970 dans le contexte social et littéraire de l'époque semble donc être indispensable à une compréhension accrue de ce qui a pu motiver l'organisation d'une telle soirée. Étant donné les nombreuses interrogations que ce constat soulève à propos de la méthode historiographique, cette première partie consistera en un survol de différentes théories issues d'une vision constructiviste de l'histoire générale, de l'histoire littéraire et, plus précisément, de l'histoire littéraire québécoise auxquelles je me référerai tout au long de ce travail.

1.1. L'histoire comme construction ou le romancier qu'est l'historien

Un projet tel que celui que j'entends mener ne peut se réaliser qu'à travers une exploration méthodologique du mécanisme mis en œuvre lors de l'élaboration d'un discours historique. En effet, il est essentiel de se demander ce que fait réellement l'historien lorsqu'il se donne comme mandat de retracer l'histoire de telle ou telle civilisation. Comment peut-il choisir comme étant fondamental un événement au détriment d'un fait historique

⁵ En référence au recueil de Roland Giguère *L'âge de la parole : poèmes 1949-1960* publié aux éditions de l'Hexagone en 1965. L'ouvrage *Histoire de la littérature québécoise* explicite bien l'utilisation métonymique de ce recueil par l'histoire littéraire en notant que ce titre devient « [l']un des principaux emblèmes de la Révolution tranquille [...] ». Il n'est pas rare, en effet, de rencontrer ce type dans des synthèses historiques pour résumer ce qui se passe à partir de 1960, non seulement chez les écrivains, mais dans l'ensemble de la société québécoise. Après un siècle de silence, voici que les Québécois entrent enfin dans l'âge de la parole délivrée [...] ». (Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 330.) Il est aussi important de noter que cet « âge de la parole » est tout à fait cohérent avec le désir des membres de l'Hexagone de se rapprocher d'une pratique poétique engagée sur la place publique et ayant comme première visée l'affirmation collective. Ce rôle donné à la poésie s'éloignerait ainsi d'un certain « âge du silence » ou « âge de la non-parole » représenté par des figures poétiques telles que celle de Saint-Denys Garneau. J'aurai l'occasion de revenir plus tard sur ces quelques éléments. (cf. *Histoire de la littérature québécoise*, p. 369.).

contemporain qui, exclu de l'histoire, sera condamné à sombrer dans l'oubli? C'est pourquoi il est nécessaire, avant même d'aller spécifiquement du côté de l'histoire littéraire, de se pencher sur ce qui a été fait, dans une perspective plus large, chez les historiens qui se sont penchés sur la théorie historiographique.

Comment fait-on la sélection des événements marquants? Vaste question dont la réponse variera selon le projet historique mené. C'est du moins ce que soutient Paul Veyne dans son essai *Comment on écrit l'histoire*, publié en 1971. Paru à une époque où le positivisme était l'idéologie dominante dans la discipline historique, cet essai se positionna à contre-courant des idées généralement admises, notamment en explorant la dimension narrative, partielle et lacunaire de toute historiographie. En effet, dès les premières pages de son essai, Veyne développe l'idée selon laquelle la discipline historique conçue comme science dotée d'une méthode précise et exhaustive doit être mise entre parenthèses au profit d'une réflexion sur la dimension interprétative du travail de l'historien. Dans une vision se rapprochant à plusieurs égards des thèses de Paul Ricœur évoquées en introduction, l'histoire serait plutôt un « roman vrai », fruit du travail de l'historien qui raconte, dans une optique précise, « des événements vrais qui ont l'homme pour acteur⁶ ». En opposition à une objectivité caractéristique des tenants d'une scientificité historique, le caractère romanesque de l'entreprise historique proposé par Veyne ramène la discipline du côté de la subjectivité et la rend indissociable d'une logique narrative qui sert le projet de l'historien-romancier :

Les faits n'existent pas isolément, en ce sens que le tissu de l'histoire est ce que nous appellerons une intrigue, un mélange très humain et très peu « scientifique » de causes matérielles, de fins et de hasards ; une tranche de vie, en un mot, que l'historien découpe à son gré et où les faits ont leurs liaisons objectives et leur importance relative⁷.

Cette notion d'intrigue constitue la véritable pierre angulaire de l'ouvrage de Paul Veyne. En effet, c'est par le biais de cette construction narrative que l'historien répartit les rôles et donne de l'importance à des événements via une sémantisation qui n'atteint sa pleine valeur que lorsque mise en relation syntagmatique avec les autres éléments du récit. Car faire de l'histoire, c'est après tout *raconter* une histoire. Veyne met l'accent sur ce libre choix des

⁶ Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1971, p. 10.

⁷ *Ibid.*, p. 36.

événements par l'historien qui, à travers le projet qu'il entend mener, a le pouvoir de transformer tout fait historique en jalon significatif. Considérant que « le non-événementiel, ce sont des événements non encore salués comme tels⁸ », on ne peut en venir qu'à la conclusion que tout est potentiellement historique, qu'un événement n'est pas significatif ou impertinent en soi et que c'est au sein d'une intrigue que les faits « prennent l'importance relative que leur impose la logique humaine du drame⁹ ». La cohérence du récit historique est donc en quelque sorte comparable à celle du schéma narratif qui soutient tout discours romanesque et dans lequel interagissent sujet, adjuvants et opposants en quête d'un objectif précis. L'insistance de Veyne sur le caractère fondamentalement humain de cette logique narrative laisse d'autant plus paraître la parenté entre sa théorie et les thèses constructivistes de Paul Ricœur à propos de l'expérience du temps.

Libre et subjectif, le travail de l'historien suivrait donc un chemin par lui-même déterminé, un chemin légitime, comme tout autre le serait d'ailleurs, et qui existe dans une conception de la discipline qui s'éloigne résolument de la notion d'histoire avec un grand H¹⁰. La dimension créatrice de la tâche de l'historien prend de ce fait une place considérable : « [il] peut s'arrêter dix pages sur une journée et glisser en deux lignes sur dix années : le lecteur lui fera confiance, comme à un bon romancier, et il présumera que ces dix années sont vides d'événements¹¹ ».

Cette idée de structuration du discours historique sous forme de récit intelligible entraîne aussi, à un deuxième niveau, une inévitable manipulation des événements eux-mêmes

⁸ *Ibid.*, p. 34.

⁹ *Ibid.*, p. 78.

¹⁰ Il est cependant important de noter que cette opposition au positivisme historique ne naît pas avec l'essai de Veyne. L'auteur s'inscrit d'ailleurs au sein d'une filiation intellectuelle précise dès l'introduction de *Comment on écrit l'histoire* en soulignant l'apport à sa réflexion de l'*Introduction à la philosophie de l'histoire* de Raymond Aron. Dans le premier tome de *Temps et récit*, Paul Ricœur écrit à propos d'Aron qu'il a, dans cet ouvrage cher à Veyne, « largement contribué à dissoudre [...] l'assertion du caractère absolu de l'événement ». Sa thèse aurait effectivement visé à remettre en questions « le positivisme régnant sous l'égide de Langlois et Seignobos [...]. Elle ne signifie pas autre chose que ceci : dans la mesure où l'historien est impliqué dans la compréhension et l'explication des événements passés, un événement absolu ne peut être attesté par le discours historique. La compréhension [...] n'est jamais une intuition directe mais une reconstruction. » (Paul Ricœur, *Temps et récit I. L'intrigue et le récit historique*, op. cit., p. 175.). Cette vision de l'histoire est aussi défendue avant lui par l'école des Annales, principalement représentée par Marc Bloch et Lucien Febvre. Ces historiens, rassemblés autour de la revue *Annales d'histoire économique et sociale*, visaient non seulement à dénoncer un prétendu accès au réel historique qui ne serait pas le résultat de critères et de choix de l'historien, mais aussi une « fascination pour l'événement unique, non répétable », préférant mettre de l'avant une histoire basée sur la « longue durée ». (cf. Paul Ricœur, *ibid.*, p. 173-199.)

¹¹ Paul Veyne, op. cit., p. 31-32.

qui, faute de pouvoir être saisis dans leur intégralité, dans leur forme brute, deviennent à travers le travail de l'historien, « un découpage [opéré] librement dans la réalité¹² » visant à faire voir l'événement « tel qu'il a choisi de le faire être¹³ », une lecture vouée à rassembler des morceaux disséminés et à les « [assimiler] à une trame narrative, laquelle constituera l'horizon de nos connaissances et de nos vues¹⁴ ». Cette dimension fondamentalement lacunaire de la discipline historique est donc double : les faits choisis et destinés à tenir un rôle sémantique important sont reconstitués à partir des traces matérielles qui sont mises au jour par les historiens, provoquant un regard toujours oblique et incomplet sur la réalité, la reconstruction d'un réel trouble qui ne se donne jamais entièrement et qui est ensuite, à un niveau macroscopique, placé en relation avec d'autres événements au sein d'une logique dramatique qui est celle du récit, constituant une représentation du passé tout aussi subjective et partielle. Veyne résume bien cette situation lorsqu'il écrit que l'histoire « ne fait pas voir le passé " en direct comme si vous y étiez " [...], elle est *diegesis* et non *mimesis*¹⁵ ».

Paul Veyne précise aussi que, bien qu'ils soient sélectionnés et structurés par l'historien, les événements sont la forme sémantisée de faits qui eux n'auraient rien de subjectif. Dépendants de l'intrigue dans le processus historiographique, les faits auraient cependant « une organisation naturelle, que l'historien trouve toute faite, une fois qu'il a choisi son sujet¹⁶ ». La principale distinction entre la discipline historique et le discours romanesque résiderait d'ailleurs dans cette objectivité du matériau brut de l'historien, dans cette narration de « faits vrais, et non vraisemblables (comme dans le roman) ou invraisemblables (comme dans le conte)¹⁷ ». Veyne nomme « champ événementiel » ce terrain d'investigation dans lequel la démarche de prospection de l'historien a lieu et où les faits seraient organisés avec objectivité. Discerner les deux éléments est donc fondamental au dépassement du sens commun et quelque peu galvaudé du concept d'événement : tout événement retenu par l'histoire est à la base un fait mis au jour par l'historien. Cependant, tout fait n'est pas destiné à

¹² *Ibid.*, p. 57.

¹³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁴ Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p.57.

¹⁵ Paul Veyne, *op. cit.*, p. 14-15.

¹⁶ *Ibid.*, p. 50.

¹⁷ *Ibid.*, p. 24.

faire événement, à laisser une marque et à se voir conférer une quelconque *valeur* historique¹⁸. Le fait, phénomène objectif, « ce qui s'est passé » pourrait-on dire, se transforme à travers le processus d'historicisation en événement, donnée subjective qui, lorsqu'on *raconte* ce qui s'est passé, prend sa place dans un ensemble plus grand et crée sens dans celui-ci à travers une intrigue choisie par l'historien lui-même. C'est précisément cette capacité à s'inscrire adéquatement au sein du sujet choisi qui détermine ce que Veyne a nommé plus tôt l'« importance relative » de l'événement. L'historien de la littérature Alain Vaillant explicite d'ailleurs cette relation problématique entre l'événement réel et sa sémantisation en posant le concept comme notion double : « d'un côté, il renvoie à une réalité objective; de l'autre et de façon indissoluble, il est un fait de représentation et une construction du discours social¹⁹ ».

Afin d'appliquer cette distinction dans le cas précis de la *Nuit de la poésie 1970*, le terme *happening* sera utilisé afin d'identifier le *fait* qu'était à la base cette soirée de lecture, c'est-à-dire le spectacle objectif tel qu'il a été vécu par des témoins oculaires, la *Nuit de la poésie* sans italiques, avant qu'elle ne soit racontée, sémantisée et historicisée. En effet, de ce concept évidemment imparfait, mais commode dans l'utilisation que j'entends en faire, je retiendrai les dimensions collective, spontanée et publique qui circonscrivent somme toute assez bien l'expérience réelle de la soirée, hors de tout récit et de la portée des historiens. Il va sans dire que je serai à cet égard constamment conscient des contraintes de mon propre regard, gardant en tête ces quelques mots de Ricœur qui résument bien les limites de ma démarche : « le passé réellement vécu par l'humanité ne peut être que postulé²⁰ ». Ce spectacle vécu s'opposera tout de même à l'*événement* *Nuit de la poésie* qui désigne l'élément historique qui a été placé dans un ensemble plus large — une intrigue — et qui a été investi d'un sens — une importance relative — qui a rendu cette soirée emblématique du climat poétique de l'époque. Les notions théoriques développées par Paul Veyne vues jusqu'ici permettent d'éviter les questions historicistes relatives notamment aux thèses historiques hégéliennes. En effet, poser le postulat selon lequel tout est digne de l'histoire rend obsolète une réflexion sur une prétendue essence historique qui donnerait à certains faits une place naturelle dans un soi-disant itinéraire objectif, existant en dehors de notre regard sur l'histoire.

¹⁸ Veyne traite de la dimension axiologique de l'histoire en s'inspirant principalement des idées de Max Weber. cf. Paul Veyne, *op. cit.*, p. 72-75.

¹⁹ Alain Vaillant, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, p. 123.

²⁰ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 177.

Tout serait en effet digne de susciter l'attention de l'historien, car « tout dépend de l'intrigue choisie; en lui-même, un fait n'est ni intéressant, ni le contraire²¹ ». Comment expliquer dans ce cas que certains faits nous semblent tout de même plus importants que d'autres? Pourquoi une guerre mondiale nous paraît-elle naturellement plus historique que l'agitation de quelques automobilistes, pour reprendre l'exemple proposé par Veyne? Un élément de réponse semble résider dans le fait que « l'histoire n'est pas un déterminisme atomique : elle se déroule dans notre monde, où effectivement une guerre mondiale a plus d'importance qu'un concert de klaxons²² ». Veyne semble ici proposer l'existence dans notre monde d'une légitimité accrue accordée à ce que nous pourrions appeler l'histoire politique, légitimité qui n'aurait cependant rien de fondé par essence et ne serait qu'une forme d'intrigue culturellement valorisée, mais dans l'absolu tout aussi valable qu'un itinéraire alternatif dans lequel cette guerre ne serait qu'anecdote marginale. Au même titre, nous verrons que l'histoire de la littérature n'échappe pas à cette logique et que les événements littéraires servent souvent à valider un jugement esthétique sur des œuvres canoniques qui ne sont cependant reconnues selon aucune essence littéraire qui dépasserait le discours construit et institutionnellement valorisé autour d'elles. Les réflexions de Veyne visent finalement une remise en cause de tout récit historique hégémonique qui, sous le signe de la synecdoque, prétendrait représenter l'entièreté de l'histoire. Il s'agirait donc de se diriger vers une multiplication des récits, vers une histoire libérée d'un sens immanent, conception de la discipline qui, sur le plan de la littérature québécoise, n'est pas sans rappeler les propositions de Micheline Cambron que j'explorerai au cours du prochain chapitre.

L'objet de ce mémoire étant l'étude d'un cas typique d'*événement* retenu par l'histoire littéraire québécoise, l'idée de Veyne concernant l'inévitable regard partiel sur le champ événementiel semble fondamentale et soulève plusieurs questions. En effet, comment ne pas repérer dans le documentaire *Nuit de la poésie 27 mars 1970* un réel travail d'historien de la part de Jean-Claude Labrecque et de Jean-Pierre Masse, un montage qui, à partir de données brutes, modifie et présente sous un jour précis et subjectif le happening vu par quelques milliers de personnes le 27 mars 1970? L'application des théories de Paul Veyne n'est en effet pas seulement intéressante en ce qui concerne la constitution du récit historique de la

²¹ Paul Veyne, *op. cit.*, p. 52.

²² *Ibid.*, p. 50.

littérature québécoise, mais fait aussi réaliser à quel point, par sa nature même, l'événement *Nuit de la poésie* obéit à la même logique. Sorte de mini-discours historique, fruit de multiples couches de manipulation qui ont résulté en la représentation de l'événement tel que nous le voyons aujourd'hui, cette soirée de lecture semble en effet fonctionner au niveau micro selon les mêmes règles que Veyne observe au niveau macro lorsqu'il est question de la constitution d'une historiographie.

De ce fait, jusqu'à quel point devons-nous donner le crédit de la « mythification » de cet événement à la version somme toute fictionnalisée de la *Nuit de la poésie* qui circule sur nos écrans depuis plus de quarante ans? La vision de Labrecque et de Masse vise-t-elle à exalter certaines facettes de la soirée qui auraient contribué à son inscription dans le « grand récit » de l'histoire littéraire québécoise, intrigue qui, « sans être fausse, [serait] habitée par les angoisses et les désirs [...] d'une certaine génération, d'une certaine époque²³ »? Qu'implique le fait que les réalisateurs, contrairement aux historiens qui cherchent à reconstruire des événements qu'ils n'ont pas personnellement vécus, aient été impliqués dès le départ dans l'organisation de la *Nuit*? Au même titre, pouvons-nous toujours voir comme un travail d'historien un processus de reconstruction événementielle opéré par des acteurs qui ont eu accès à l'intégralité d'un fait marquant et qui ont sélectionné consciemment les éléments auxquels la postérité aurait droit? Bien qu'on ne puisse répondre de manière simple à ces questions qui traverseront tout mon travail et que les raisons du passage à l'histoire de cet événement ne se limitent pas à sa seule mise sur pellicule — nous verrons que le processus d'historicisation est mis en branle bien avant la tenue de la soirée et se poursuit bien après celle-ci — je tenterai de circonscrire les rouages de cette reconstruction événementielle dans la suite de mon mémoire par l'analyse des archives rejetées du montage final. Ainsi, je poserai un regard nouveau sur la *Nuit de la poésie* 1970 afin de donner une vision plus juste du déroulement de la soirée et des circonstances qui ont motivé son inclusion dans le récit historique québécois. Cette analyse détaillée de l'événement évoquera bien entendu les enjeux relatifs au processus historiographique mis en œuvre au sein des littératures fortement institutionnalisées et permettra en bout de ligne une compréhension plus large de ceux-ci.

²³ Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 30-31.

La pensée de Paul Veyne impose également une importante précaution méthodologique, celle de ne pas tomber dans mon propre piège et de céder à la tentation d'identifier le discours développé par le documentaire de Labrecque et de Masse afin de le remplacer par un autre, basé certes sur une conception différente de l'événement, mais au final tout aussi lacunaire, ce qui limiterait à mes yeux la portée du travail que je prévois réaliser. J'espère donc plutôt « multiplier les points de vue », tenter de voir ce que la Nuit de la poésie a *aussi* été, non ce qu'elle constitue objectivement, prétention qui irait évidemment à l'encontre des principes sur lesquels je me base afin d'analyser l'objet historique que constitue mon corpus primaire.

1.2. Qu'est-ce qu'un événement?

Bien que nous ayons tiré de l'approche de Paul Veyne une conception de l'histoire qui pose la discipline comme subjective, partielle et orientée ainsi qu'un premier élément de définition de l'événement en tant que fait sémantisé et inclus dans une intrigue qui résulte d'une quête causale et téléologique, je tenterai maintenant d'identifier les critères fondamentaux qui, en amont de la mise en récit, favorisent le choix par l'historien d'un fait au profit d'un autre. En effet, même si la théorie de Veyne stipule que « tout est potentiellement historique », nous verrons que certaines caractéristiques auraient tendance à augmenter le potentiel événementiel d'un fait retracé par un historien dans le cadre d'une démarche narrative précise. Je profiterai également de ces précisions théoriques pour recentrer le questionnement autour de mon objet d'étude et ainsi entamer la réflexion d'un point de vue spécifiquement littéraire. En m'inspirant des éléments identifiés dans la théorie concernant proprement la discipline historique, je tenterai de circonscrire ce qui serait le propre du fait marquant en littérature. Bien que l'intégration de cette notion en histoire littéraire soit relativement récente, la parution de quelques ouvrages collectifs dans les dernières années a grandement alimenté la réflexion sur une vision événementielle de la discipline. L'historien de la littérature Alain Vaillant s'est aussi arrêté sur le concept, tentant de le théoriser dans son *Histoire littéraire* parue en 2010. En m'inspirant des réflexions de Vaillant et de divers auteurs réunis dans les ouvrages *Que se passe-t-il? Événements, sciences humaines et littérature* et *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle?*, je tenterai de formuler une définition qui synthétisera les différentes notions qui pourraient éclairer une observation du

cas de la Nuit de la poésie 1970 comme événement au sein de l'historiographie littéraire québécoise.

Dans un article de 2002 intitulé « Qu'est-ce qu'un événement? », l'historien Michel Winock propose une « grille de lecture²⁴ » comportant quatre variables et visant à « définir et [...] mesurer un événement historique²⁵ ». Bien que la théorisation de Winock demeure sommaire et schématique, elle permettra d'élaborer un cadre conceptuel large qui sera appelé à être nuancé et enrichi par la suite. Après avoir prêté à l'événement un double rôle dans lequel celui-ci « surgit comme rupture, mais en frayant la voie au devenir²⁶ », l'historien met en place ses propositions méthodologiques en suggérant que l'intensité, l'imprévisibilité, le retentissement et la créativité seraient les principaux paramètres qui permettraient d'identifier l'événementiel. L'intensité d'un événement concernerait le nombre de personnes impliquées et serait donc une donnée quasi mathématique qui fournirait une idée de l'ampleur d'un phénomène d'un point de vue purement quantitatif. L'auteur enchaîne en écrivant que « le prévisible ne fait pas événement, par définition²⁷ ». Un effet de surprise, de choc, serait donc également inhérent à l'événement historique, qui ferait brusquement jaillir du nouveau dans un monde empreint de stabilité. Il s'agit donc de favoriser « l'illusion de bouleversement, celle de la césure²⁸ » et de donner au fait historique un rôle de « plaque tournante », processus qui érige l'événement comme point précis autour duquel se mettent en place un « avant » et un « après ». Le retentissement serait enfin le troisième élément à prendre en considération et concerne la connaissance populaire de l'événement, son « onde de propagation²⁹ ». À cet effet, Winock souligne que le développement des médias de masse dans l'histoire contemporaine a grandement contribué à la multiplication des événements, par leur capacité « à en assurer la publication sur des territoires de plus en plus élargis³⁰ ». Ce pouvoir médiatique aurait fait son apparition dès l'invention de la presse à grand tirage au XIX^e siècle.

²⁴ Michel Winock, « Qu'est-ce qu'un événement? », *L'histoire*, n° 268, septembre, 2002, p. 32.

²⁵ *Ibid.*, p. 34.

²⁶ *Ibid.*, p. 33.

²⁷ *Ibid.*, p. 34.

²⁸ Luc Capdevila, « Les temporalités de l'événement en histoire », dans Didier Alexandre *et al.*, dir., *Que se passe-t-il? Événements, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 80.

²⁹ François Dosse, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « le nœud gordien », 2010, p. 135.

³⁰ Michel Winock, *loc. cit.*, p. 35.

Winock écrit d'ailleurs à cet égard que « sans la grande presse il n'y aurait jamais eu d'affaire Dreyfus³¹ ».

Cette idée est directement inspirée d'une étude de Pierre Nora dont le propos est tout à fait emblématique des enjeux contemporains reliés à la notion d'événement. Nora explique en effet dans « Le retour de l'événement » que les médias de masse, depuis l'arrivée de la grande presse au XIX^e siècle, ont en quelque sorte dérobé des mains des historiens le pouvoir de création d'événements et que « dans nos sociétés contemporaines, c'est par eux et par eux seuls que l'événement nous frappe, et ne peut pas nous éviter³² ». Si l'historien avait jadis le monopole de l'élection événementielle, qu'il donnait au fait marquant « sa place et sa valeur et [que] nul ne pénétrait en histoire sans son estampille³³ », le développement des journaux, de la radio et surtout de la télévision aurait transféré aux médias le pouvoir de provoquer les événements par leur capacité à mettre de l'avant un fait et de le faire connaître presque instantanément à un nombre élargi de personnes. Ces pouvoirs du texte journalistique, du son et de l'image « transforment en actes ce qui aurait pu n'être que des paroles en l'air³⁴ » et modifient le rôle de l'historien qui dès lors reçoit les événements plutôt qu'il ne leur donne forme. De ce fait, Nora considère que les médias ne se contentent pas de relater des événements qui se produisent indépendamment et à propos desquels ils ne joueraient qu'un rôle de transmission, mais seraient carrément « la condition même de leur existence³⁵ ». Dans un ouvrage récent se penchant sur les différentes théories de l'événement à travers l'histoire, François Dosse arrive aux mêmes conclusions en écrivant que « l'événement moderne n'est décidément rien sans ses supports de communication, exemplifiant l'idée selon laquelle être, c'est être perçu³⁶ ».

Bien que des éléments tels l'instantanéité et le caractère foncièrement domestique de la télévision jouent un grand rôle dans la théorie de Nora et que ceux-ci ne sauraient être évoqués dans le cadre de ce travail, nous verrons plus tard qu'une telle pratique de la part des médias, qui viennent en quelque sorte provoquer l'événement, n'est en rien étrangère aux

³¹ *Ibid.*, p. 35.

³² Pierre Nora, « Le retour de l'événement », dans Jacques Le Goff et Pierre Nora, dir., *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1974, p. 285.

³³ *Ibid.*, p. 290.

³⁴ *Ibid.*, p. 288.

³⁵ *Ibid.*, p. 286.

³⁶ François Dosse, *op. cit.*, p. 319.

motivations derrière l'organisation de la Nuit de la poésie 1970. Rappelons seulement pour le moment que c'est par le biais du cinéma que nous entretenons encore aujourd'hui un rapport avec cette soirée et que cette mise sur pellicule n'a pu qu'amplifier le phénomène et le passage à l'histoire du happening du 27 mars 1970. Ma tâche s'inscrira donc directement dans la veine de cette « nouvelle fonction » de l'historien dont parle François Dosse et qui consiste à « décrypter la construction du sens du message en double rapport avec la factualité elle-même et le support qui en rend compte³⁷ ».

En guise de dernière variable, Winock propose l'observation des conséquences d'un événement sur la société dans laquelle il s'est produit. Si les trois premiers critères étaient relatifs au présent du fait marquant, à son actualité, la postérité de l'événement, la marque qu'il laisse serait ce qui confirmerait son existence même : « intense, imprévisible, retentissant, l'événement n'est vraiment intelligible que par sa portée³⁸ ». Winock entend par « créativité » la capacité de l'événement à innover, à modifier le monde dans lequel il est advenu, à construire après avoir par définition mis à mal un équilibre en place. Au même titre, François Dosse parlerait de son côté de la « trace » laissée par l'événement, dans ce qu'il devient après coup. Nous comprendrons par là que l'événement, s'il gagne à être retentissant au moment où il arrive, doit également sa place dans l'histoire à des enjeux de réception. Il va sans dire que cette étape est fondamentalement reliée à la mise en intrigue proposée par Paul Veyne et que l'essence même de cette trace réside dans la reconstruction de l'historien qui met en lien l'événement et différents éléments postérieurs vus comme conséquences directes ou indirectes de celui-ci, ce qui suppose une subjectivité inhérente au calcul des conséquences d'un fait marquant.

Un élément qu'il semble impératif de considérer et qui n'est malheureusement pas explicité par les deux dernières variables de Winock, paraissant même jusqu'à un certain point pris pour acquis, est la disponibilité de traces matérielles, d'une empreinte relative à l'événement. Si le rôle des médias ne semble être évoqué qu'en rapport avec la possibilité d'un immédiat retentissement et que la créativité d'un événement paraît survenir d'elle-même, au fil du temps, il semble fondamental de souligner, à l'instar de Luc Capdevila, que « l'événement,

³⁷ *Ibid.*, p. 244.

³⁸ Michel Winock, *loc. cit.*, p. 35.

pour exister, doit laisser des traces. L'épisode isolé, inconnu de tous, appartient au néant³⁹ ». Qu'il s'agisse donc de textes, d'images, de photos ou d'artéfacts divers, la transmission de l'événement est redevable des traces matérielles qu'il laisse, des *tekmeria* dirait Paul Veyne, témoignages qui permettent une reconstruction du passé, qui, bien que toujours imparfaite⁴⁰, permettra à l'historien d'élever un fait au rang de jalon au sein d'une histoire. Nous verrons plus loin que l'équipe responsable de l'organisation de la Nuit de la poésie 1970 avait à l'époque bien compris que « par essence, l'histoire est connaissance par documents⁴¹ » et que l'existence de telles traces est à l'origine même du passage à la postérité de la première édition de cette soirée au détriment d'événements contemporains dont l'absence d'archives a causé l'oubli quasi complet.

Un regard jeté vers le domaine littéraire laisse paraître la constante précaution avec laquelle on aborde la question de l'événement. En effet, que ce soit chez Alain Vaillant, qui inscrit le concept dans le groupe des « outils théoriques flous et pratiques que l'histoire littéraire aime employer pour donner du relief et de la profondeur à son récit⁴² », ou bien chez Emmanuel Boisset, selon qui « il n'existe pas de théorie littéraire dont le site originaire, dont la posture étymologique soit l'événement comme concept fondateur, transcendantal, condition de possibilité à partir de quoi pourrait se penser la littérature⁴³ », presque tous reconnaissent les lacunes théoriques qui ne permettent qu'une compréhension partielle du concept qui, paradoxalement, serait omniprésent au sein de l'historiographie littéraire. Le manque d'assises conceptuelles spécifiques au domaine de la littérature porte donc la récente réflexion

³⁹ Luc Capdevila, *op. cit.*, p. 81.

⁴⁰ « L'histoire est connaissance mutilée », écrit Paul Veyne. L'historien explicite bien la double réalité des traces qui sont à la fois indispensables à une reconstruction du passé, mais aussi toujours lacunaires et propices à aveugler l'historien quant aux éléments qui font défaut: « Un historien ne dit pas ce qu'a été l'Empire romain ou la Résistance française en 1944, mais ce qu'il est encore possible d'en savoir. Il va assurément de soi qu'on ne peut pas écrire l'histoire d'événements dont il ne reste aucune trace, mais il est curieux que cela aille de soi: ne prétend-on pas cependant que l'histoire est ou doit être reconstitution intégrale du passé? N'intitule-t-on pas des livres "Histoire de Rome" ou "La Résistance en France"? L'illusion de reconstitution intégrale vient de ce que les documents, qui nous fournissent les réponses, nous dictent aussi les questions; par là, non seulement ils nous laissent ignorer beaucoup de choses, mais encore ils nous laissent ignorer que nous les ignorons. » (*Comment on écrit l'histoire*, p. 26.)

⁴¹ Paul Veyne, *op. cit.*, p. 15.

⁴² Alain Vaillant, « L'invention de l'événement littéraire », dans Corinne Saminadayar-Perrin, dir., *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle?*, Saint-Étienne, Publications de l'Université de Saint-Étienne, coll. « Le XIX^e siècle en représentation(s) », 2008, p. 31.

⁴³ Emmanuel Boisset, « L'événement est inadmissible, d'ailleurs il n'existe pas », dans Didier Alexandre *et al.*, dir., *Que se passe-t-il? Événements, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, p. 57.

à constamment dialoguer avec les domaines de l'histoire et de la philosophie qui, en partie à travers l'évocation des théories vues plus tôt, donnent une place de choix à la problématisation du concept d'événement, inspirent les historiens de la littérature et participent à l'appropriation progressive de la notion par l'histoire littéraire.

Un premier constat qui ressort de la lecture des principales études sur le sujet est le lien étroit que les tentatives de définition de l'événement littéraire entretiennent avec les hypothèses narrativistes de l'histoire. C'est en effet sans difficulté que nous pouvons retracer des points de convergence avec les théories concernant la sémantisation de faits historiques et leur inscription dans un grand récit subjectif. En introduction du collectif *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle?* paru en 2008, Corinne Saminadayar-Perrin, après avoir elle aussi posé la notion d'événement littéraire comme « point aveugle de la réflexion contemporaine⁴⁴ », choisit d'inscrire sa démarche dans la lignée de celle de Paul Veyne en réaffirmant le fait qu'un événement ne l'est jamais en soi et que ce que l'on « perçoit comme tel résulte d'une sélection et d'une construction dont il faut avoir conscience⁴⁵ ». Alain Vaillant choisit d'ailleurs lui aussi de mettre en lumière cette disparité entre fait objectif et événement en mentionnant dans sa contribution au même ouvrage que « l'événement littéraire est le syntagme utilisé pour désigner et qualifier le fait, quel qu'il soit, auquel l'historien, dans sa tâche d'interprétation littéraire, se chargera de donner son sens et sa valeur⁴⁶ ».

Cela dit, l'élément le plus intéressant que Saminadayar-Perrin tire de la théorie de Veyne est la distinction que fait le théoricien entre histoire et histoire de la littérature. Veyne pose en effet l'histoire littéraire comme discipline axiologique, donc relative aux *valeurs*⁴⁷, aux grands artistes, contrairement à l'histoire prise dans son sens plus large qui s'intéresserait « à ce qui a été comme ayant été⁴⁸ ». Saminadayar-Perrin soutient que l'étude de l'histoire littéraire sous la loupe de l'événement permettrait de s'éloigner de l'approche axiologique traditionnelle et d'aborder la discipline d'un point de vue plus spécifiquement *historique* au sens où l'entend Paul Veyne. Selon l'auteure, l'étude de l'événement littéraire permettrait non seulement de « dé-naturaliser le chef-d'œuvre, et de problématiser les trompeuses évidences

⁴⁴ Corinne Saminadayar-Perrin, « Introduction », dans Corinne Saminadayar-Perrin, dir., *op. cit.*, p. 7.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 8.

⁴⁶ Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷ cf. Paul Veyne, *op. cit.*, p. 94-99.

⁴⁸ Paul Veyne, *op. cit.*, p. 94.

de la tradition, laquelle définit puis explique l'événement en fonction du jugement "littéraire" qu'elle porte sur les œuvres⁴⁹ », mais aussi de s'interroger sur « les modes de légitimation qui ont produit cette tradition [en prenant en compte] la dimension sociale, communicationnelle et institutionnelle du fait littéraire⁵⁰ ». Il s'agit finalement d'observer l'événement littéraire pour ce qu'il est, un outil historique fortement construit, un « opérateur d'intelligibilité⁵¹ » qui vise soit à « consolider la hiérarchie traditionnelle des œuvres et la périodisation admise, soit à la relativiser, voire à la contester en mettant au jour d'autres événements marginalisés ou effacés par "l'histoire des vainqueurs"⁵² ». L'étude de Saminadayar-Perrin s'intéresse certes au XIX^e siècle français, ce qui entraîne un inévitable ajustement des notions à l'espace-temps qui nous intéresse, c'est-à-dire le Québec de la fin des années 1960, mais permet tout de même de problématiser le cas de la Nuit de la poésie puisqu'il y est finalement question des balbutiements de l'institutionnalisation de la littérature et de son arrimage aux médias qui n'ont cessé de faire mousser la visibilité d'œuvres destinées à intégrer le canon. Or, l'étude de l'événement permet justement de miser sur les raisons extra-littéraires de la consécration d'une œuvre, d'en arriver à la conclusion que « le chef-d'œuvre ne doit plus son extraordinaire promotion à ses qualités intrinsèques, mais à un croisement de causalités disparates et de stratégies plus ou moins assumées⁵³ » qui concernent en grande partie des enjeux de diffusion qui rejoignent les caractéristiques de l'événement vues plus tôt. Dans ses multiples aspects, pouvant prendre la forme « de la publication d'un livre, d'une naissance ou d'une mort, de la sortie fracassante d'un manifeste, d'un scandale ou de la remise d'un prix, d'une manifestation officielle, etc.⁵⁴ », l'étude de l'événement littéraire permettrait de prendre conscience de sa fonction de légitimation et d'institutionnalisation des œuvres, comme l'exprime Alain Vaillant :

Qu'on le veuille ou non, la notion sert donc avant tout, peu ou prou et de façon plus ou moins visible, à cautionner par un concept historique le jugement esthétique qu'a porté, sans toujours le formuler explicitement, le critique qu'est aussi l'historien de la littérature⁵⁵.

⁴⁹ Corinne Saminadayar-Perrin, *op. cit.*, p. 8.

⁵⁰ *Ibid.*, p. 8.

⁵¹ *Ibid.*, p. 9.

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*, p. 22.

⁵⁴ Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 31.

⁵⁵ *Ibid.*

Nous verrons à quel point un projet tel que celui de la Nuit de la poésie visait de manière consciente à participer au rayonnement d'une authentique littérature nationale, projet qui lui-même s'inscrivait dans l'entreprise plus large d'affirmation de la nation québécoise, et que de cela découle un fort lien avec la démarche d'institutionnalisation de la littérature qui s'est concrétisée sous de multiples formes tout au long des années 1960. Il sera alors possible de voir que la pratique de l'événement au Québec rejoint à plusieurs égards celle décrite par Saminadayar-Perrin au sujet du XIX^e siècle, une pratique à travers laquelle il s'agit « de se démarquer, de créer l'événement, de susciter ou de participer à une révolution littéraire, d'intervenir sur le cours de l'histoire littéraire, de le dire, d'inciter le public à en prendre conscience⁵⁶ ».

Dans le cadre de sa réflexion sur les faits littéraires du XIX^e siècle dont l'histoire a gardé le souvenir, Alain Vaillant expose deux pratiques historiques de l'événement qui, malgré d'importantes disparités du point de vue de la méthode, aspirent tout de même à des conséquences similaires :

Sous l'Ancien Régime, c'était le pouvoir qui organisait les événements et faisait de ces grandes mises en scène (fêtes, entrées royales, spectacles, inaugurations, solennités diverses) autant de manifestations de sa puissance et de sa grandeur. À l'époque moderne, il arrive que des pouvoirs intermédiaires ou des contre-pouvoirs (les médias, en particulier) prennent l'initiative de créer l'événement dont la fonction est alors au moins autant de contribuer à rythmer la vie sociale voire à favoriser la santé économique des industries culturelles qu'à refléter des enjeux politiques immédiats. Mais, dans les deux cas (sous la forme traditionnelle ou médiatique), l'événement est l'un des moyens privilégiés par lesquels la collectivité (identifiable au « peuple » pour la politique, au « public » pour la culture) s'éprouve comme telle et se reconnaît dans des pratiques ou des convictions communes. Quel qu'il soit, l'événement est collectif, doit avoir une très forte visibilité, (d'où la prédilection pour le spectacle ou toutes les formes de mise en scène de l'espace, comme les fêtes, les cérémonies ou l'érection de monuments) et présenter une indéniable valeur symbolique (comme le permet par exemple la pratique commémorative).⁵⁷

Qu'il soit donc le fait d'un pouvoir monarchique ou d'un organe médiatique, l'événement est avant tout un outil de représentation collective et est donc, par le fait même, foncièrement

⁵⁶ *Ibid.*, p. 27. (Saminadayar-Perrin cite Giselle Séginger, « Nerval : une révolution à retardement? », dans Agnès Spiquel, Jean-Yves Guérin, *Les révolutions littéraires aux XIX^e et XX^e siècles : «À la fin, tu es las de ce monde ancien»*, Valenciennes, Presses universitaires de valenciennes, 2006, p. 157-158.)

⁵⁷ Alain Vaillant, *op. cit.*, p. 33.

politique. Le spectacle vivant, par la visibilité qu'il offre⁵⁸, servirait d'autant plus à diffuser les enjeux identitaires inhérents à tout fait emblématique. La représentation théâtrale serait d'ailleurs, grâce à sa dimension spectaculaire et collective, la forme la plus importante d'événement littéraire retenue par Vaillant. Prenant comme exemple le cas emblématique de la bataille d'*Hernani*, l'auteur explique à quel point le théâtre de l'époque *faisait* événement au même titre que les sorties cinématographiques au XX^e siècle. Il est aussi à noter que ces événements théâtraux, bien qu'ils soient « construits à partir de textes et d'enjeux esthétiques concrets, [doivent] leur événementialité [...] à leur nature même de spectacle vivant et à la fonction sociale primordiale qu'assumait le théâtre et que la presse se chargeait d'enregistrer et d'amplifier⁵⁹ ». Vaillant soulève aussi le fait que la charge politique de l'événement littéraire est d'autant plus marquée par la manifestation scénique, « où la réunion effective d'un public nombreux dans la salle de spectacle crée des conditions similaires à celles d'une assemblée politique⁶⁰ ». Bien que l'événement qui nous intéresse dans le cadre de ce mémoire en soit un dédié à la poésie, ces différents éléments relatifs à la dimension scénique d'un spectacle public et à la dimension politique de l'événement littéraire sont tout de même à garder en tête et pourront alimenter la réflexion relative à l'objet d'étude du présent travail qui se doit d'être relié au projet d'affirmation nationale québécois.

Cette trop rapide traversée de différentes théories portant sur la constitution du récit historique et sur la notion d'événement aura permis de jeter les bases de l'analyse du corpus primaire de mon travail et aura contribué à poser certaines questions qui seront fondamentales dans la réflexion que proposera ce mémoire. Bien que mon analyse de la Nuit de la poésie 1970 emprunte les points de vue de différentes théories critiques, l'objet de mon travail demeure avant tout une question d'histoire de la littérature. Ainsi, un détour plus substantiel

⁵⁸ La visibilité d'un événement, tout comme chez Nora, serait tout de même intimement liée à la représentation médiatique. À propos de l'événement littéraire, Vaillant va même jusqu'à dire qu'« à strictement parler, il n'existe pas d'événement littéraire, mais seulement des événements médiatiques, construits autour de la littérature ». (*Ibid.*, p. 34.) Selon lui, la littérature serait d'ailleurs par nature assez étrangère aux dimensions d'instantanéité et d'immédiateté qui seraient inhérentes à l'événementiel. La publication d'un ouvrage serait en effet en soi très peu spectaculaire, le livre ne gagnant que progressivement sa renommée et servant davantage une consommation individuelle. Les médias seraient venus au XX^e siècle pallier ces lacunes à travers la création de prix ou bien, plus récemment et en s'inspirant du marketing, « du système de pré-achat, qui permet, par exemple pour les volumes de *Harry Potter*, de dater au jour, à la minute et à la seconde près la sortie mondiale et la diffusion immédiate massive d'un livre, l'exactitude horlogère ayant alors pour fonction de mettre en scène et de signifier spectaculairement le caractère collectif de l'événement éditorial ». (*Ibid.*, p. 33-34.)

⁵⁹ *Ibid.*, p. 35.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 37.

du côté de la théorie relative au processus historiographique s'imposait et méritait que l'on y consacre un chapitre.

L'exploration des idées de Paul Veyne, à la suite de celle des théories de Paul Ricœur en introduction, a tout d'abord permis d'affirmer l'importance d'une approche de l'histoire s'éloignant d'une conception scientifique de la discipline. Pour Veyne, le travail de l'historien n'aurait rien de l'objectivité scientifique et serait davantage lacunaire, subjectif et, surtout, intimement relié au concept de narration. Comme le romancier, l'historien crée un récit intelligible pour lequel il « trie, simplifie [et] organise⁶¹ » les faits qui — nuance très importante chez Veyne — existent objectivement et ont leurs relations propres. L'histoire étant connaissance par documents, l'historien dans son travail procède à une reconstruction historique à l'aide des témoignages qui ont traversé le temps pour arriver jusqu'à lui et, grâce à une démarche de sémantisation, érige des événements qu'il met au service de l'intrigue qu'il s'est proposé de mener. Ces événements, une fois mis en dialogue avec d'autres éléments jugés significatifs, résultent finalement en un récit historique certes intelligible, mais surtout foncièrement subjectif, lacunaire et orienté. La construction est donc double : à la fois le grand récit et les événements qui le constituent ne prennent forme qu'à travers le regard latéral et incomplet de l'historien. La relation de dépendance qui lie l'événement à son récit est d'ailleurs à cet égard primordiale. Aucun événement ne l'est en soi, celui-ci n'obtenant qu'une « importance relative » qui ne prend sens que dans l'ensemble plus large dans lequel est inscrit le fait. Il n'existerait donc pas d'événements en dehors de nous, mais seulement des faits auxquels la subjectivité de l'historien donne de l'importance.

Malgré le rôle prépondérant de l'intrigue qui donne un potentiel historique à tout fait objectif, nous avons tout de même pu constater l'existence de certains critères qui pourraient favoriser la promotion d'un fait au statut d'événement. Ainsi, nous avons vu à travers les réflexions de Michel Winock que des caractéristiques telles que l'intensité, l'imprévisibilité, le retentissement et la créativité sont fréquemment observables et rendent plus probable la sélection d'un fait par l'historien. Il est cependant nécessaire de souligner que le calcul de ces critères n'est pas non plus totalement objectif — ne prenons ici comme exemple que le cas des *conséquences* d'un événement — et que la subjectivité de l'historien a aussi son rôle à jouer

⁶¹ Paul Veyne, *op. cit.*, p. 14.

dans la création événementielle à ces différents niveaux. Les idées de Pierre Nora sur l'importance des médias dans le retour de l'événement au courant du XX^e siècle ont aussi pu être repérées chez plusieurs auteurs abordés. Cette thèse a permis d'explicitier le glissement relatif à l'élection événementielle qui s'est produit entre historiens et médias lors de l'apparition de la presse quotidienne, puis de la radio et de la télévision. Par extension, ce constat a aussi pu faire ressortir toute l'importance des traces matérielles, témoignages nécessaires à la reconstruction par l'historien du passé dont il souhaite traiter.

Nombre de ces éléments théoriques relatifs à la discipline historique ont pu être observés lorsque la question de l'événement a été traitée d'un point de vue littéraire. En effet, malgré l'inscription relativement récente de la notion au sein de la réflexion contemporaine, les textes de Corinne Saminadayar-Perrin et d'Alain Vaillant ont pu entre autres faire ressortir les forts liens que la théorisation littéraire de l'événement entretient avec les théories narrativistes de l'histoire. Qu'il s'agisse donc d'une publication, d'une mort d'auteur ou bien d'une manifestation publique, l'événement littéraire est, par définition, une construction à laquelle l'historien donne un sens. La nature axiologique de l'histoire littéraire permet aussi de reconnaître la dimension fondamentalement institutionnelle des événements, qui tendent soit à légitimer un ordre établi, soit à créer un choc qui fera accéder de nouvelles figures au sein du canon. La dimension médiatique de ces événements a également été affirmée et a montré que la stratégie de diffusion d'un événement est tout aussi importante que le fait lui-même. Finalement, le rôle de l'événement littéraire en tant qu'outil de représentation collective a aussi permis d'affirmer la dimension politique qui lui est inhérente, notamment dans le cas des événements se déroulant sur scène et devant public.

Comment ces notions s'appliqueront-elles concrètement à l'objet que j'entends analyser dans le cadre de ce travail? Évidemment, les nombreuses réflexions témoignant de l'importance de la narrativité et de la subjectivité au sein de la discipline historique vues jusqu'ici me pousseront à analyser les raisons de l'inclusion d'une telle manifestation dans l'imaginaire littéraire et identitaire québécois. En effet, quel sens avons-nous donné à cette soirée de lecture dans l'histoire de la littérature de la province? Dans quelle intrigue se voit-elle conférer une « importance relative »? En gardant ces questionnements historiques en tête, comment la démarche d'organisation de l'événement peut-elle être interprétée? Quelles motivations avaient les poètes à se réunir ainsi et quel message voulaient-ils transmettre? Ce

message est-il bien porté par le documentaire de Labrecque et de Masse, qui constitue le seul document facilement accessible témoignant de cette soirée du 27 mars 1970? Qu'implique le fait que ces traces aient été produites par ceux-là mêmes qui ont organisé la Nuit de la poésie? En quoi cette soirée visait-elle à participer au projet plus large d'affirmation nationale et littéraire et cette démarche peut-elle être mise en lien avec celles d'autres acteurs de l'époque? L'analyse de l'événement, comme chez Saminadayar-Perrin, permet-elle de constater l'existence de rouages institutionnels propres au développement de la littérature québécoise dans les années 1960? Les questionnements mis de l'avant par cette première partie sont nombreux et prendront une place centrale tout au long de mon analyse. L'examen de la Nuit que je proposerai s'intéressera successivement à chaque étape du processus événementiel, s'apparentant ainsi en quelque sorte à la chaîne « émission/diffusion/réception⁶² » dont parle Luc Capdevila, passant de l'organisation à la Nuit elle-même, puis à sa mise sur pellicule et à l'accueil de l'événement tant du point de vue du milieu littéraire que de celui de l'histoire.

Procéder à l'étude des contextes littéraire et social de l'époque ainsi que du discours contemporain concernant les années 1960 semble être un premier pas pouvant mener à l'inscription de la Nuit de la poésie 1970 dans un ensemble plus large en tant qu'événement. En effet, quel discours historique a-t-on construit autour de la Révolution tranquille et des années 1960 en général? Quel était le statut de la littérature québécoise et comment concevait-on la pratique poétique à l'époque? Le chapitre qui suit explorera ces quelques idées.

⁶² Luc Capdevila, *op. cit.*, p. 82.

Chapitre 2. Le printemps du Québec : le grand récit de la Révolution tranquille

Entamer un chapitre portant sur la représentation historique de la Révolution tranquille provoque instantanément un sentiment de vertige. Période charnière, « centre de l'histoire du Québec moderne et contemporain¹ », la décennie des années 1960 fait l'objet d'une fascination qui n'a d'égal que le nombre et la diversité des travaux la problématisant, ce qui a pour effet de rendre ardue toute tentative de synthèse. Devant cette abondance de témoignages et d'études, un constat semble cependant clair : qu'il s'agisse de la glorifier ou d'en relativiser les tenants et aboutissants — nous verrons que de nombreux chercheurs l'ont fait dans les décennies suivantes — on ne cesse au Québec de revenir à la Révolution tranquille, d'essayer d'en cerner le rôle et de mieux en définir l'héritage.

Cette période mythique de l'histoire de la province symbolise à plusieurs égards le changement fulgurant et l'arrivée d'une modernité qui modifie le rapport au monde et rompt radicalement avec la grande noirceur, période de repli sur soi, dominée par la religion et un système de valeurs conservateur. Cette schématisation, encore largement répandue aujourd'hui au Québec, laisse transparaitre la présence marquée dans l'historiographie et l'imaginaire collectif québécois de la logique narrative du discours historique, notion centrale du premier chapitre de ce mémoire.

Généralement racontée comme le véritable acte de naissance de la nation québécoise moderne, la Révolution tranquille telle que l'histoire l'a retenue s'est construite au fil du temps et de l'écriture, dans une vision communément acceptée de l'évolution de l'histoire sociale de la province. Comme nous l'avons cependant vu à l'aide des théories de Paul Veyne, le récit historique n'est jamais absolu, il est partiel et partial, empli des aspirations et des angoisses d'un peuple, mais aussi d'un *télos* espéré, qui donne un sens précis à l'histoire et qui appelle à être relativisé et remis en contexte. Micheline Cambron, dont les travaux sur l'histoire littéraire québécoise seront maintes fois cités au cours de ce chapitre, écrit d'ailleurs à ce propos que « la mise en ordre d'un "réel" ne produit pas du réel mais bien une modélisation du réel, pour tout dire une fiction — fût-elle épistémologiquement féconde² ».

¹ Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 37.

² Micheline Cambron, *Une société, un récit, Discours culturel au Québec (1967-1976)*, *op. cit.*, p. 17.

L'exploration de ce récit commun autour de la décennie des années 1960 semble donc être une première étape incontournable vers une compréhension accrue du phénomène derrière le passage à l'histoire de la Nuit de la poésie de 1970. L'existence d'une relation très forte à l'époque entre littérature et politique, entre nation et écriture de la nation, pousse en effet à croire que l'importance relative de la première édition de la Nuit de la poésie, son rôle prépondérant, pourrait bien se retrouver au sein de ce grand récit de la Révolution tranquille, période qui, en histoire littéraire, est d'ailleurs aussi considérée comme celle de la naissance de la littérature spécifiquement québécoise.

L'abondance des recherches portant sur la Révolution tranquille permet d'emblée d'écartier quelques axes d'analyse déjà largement abordés et ainsi de proposer une certaine définition négative de l'objet de ce chapitre. En effet, les pages qui suivent ne s'attarderont pas à passer en revue les nombreuses réformes sociales et politiques que le Québec a vécues sous le règne du gouvernement libéral de Jean Lesage. Une telle énumération a été menée à des dizaines de reprises et une remise en contexte de la sorte n'est pas nécessaire dans le cadre du présent travail, qui se contentera d'évoquer au besoin les réformes étatiques pertinentes. Ce chapitre n'aura pas non plus de prétentions totalisantes et ne visera donc pas à dresser un portrait de ce qu'aurait *réellement* été cette période de l'histoire québécoise, entreprise évidemment impossible à réaliser. Il s'agira surtout de s'inspirer de différentes études portant sur la représentation collective de la Révolution tranquille, sur les *topoi* de la mise en récit de la décennie 1960 qui structure encore aujourd'hui la mémoire que nous avons de cette période. La synthèse semblera peut-être ressasser des évidences, des généralités ; tel est, en un certain sens, le but du présent chapitre : expliciter ces éléments qu'on ne voit plus tant ils semblent aller de soi. Ces quelques thèmes dominants, une fois identifiés, serviront plus tard de balises et d'axes d'analyse à l'examen du documentaire réalisé par Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse afin de circonscrire les motivations derrière les choix de montage de l'œuvre cinématographique tirée de la Nuit de la poésie 1970.

Cette étude de la Révolution tranquille se déclinera en trois étapes. Dans un premier temps, nous tenterons d'identifier les articulations principales du grand récit sociopolitique de la période à l'aide de différentes études s'intéressant à la constitution de la mémoire collective au Québec, autant du côté de celle que les acteurs de l'époque tentaient de construire que de celle issue des témoignages et des travaux plus récents opérant un retour critique sur la

décennie. Nous nous intéresserons ensuite de manière plus spécifique au domaine littéraire, aussi en pleine effervescence dans les années 1960. Nous délimiterons les rapports qui unissaient à l'époque l'idée de littérature à celle d'existence nationale légitime et verrons l'importance du développement de l'institution littéraire, étroitement lié à l'émergence des institutions politiques modernes, dans le processus d'invention de la littérature québécoise. En dernier lieu, je profiterai de l'exposition de ces différentes notions pour procéder à une courte exploration du rôle donné à la Nuit de la poésie 1970 dans ce contexte, ce qui permettra d'entamer la réflexion sur l'inscription de cette soirée de lecture comme événement majeur de l'histoire littéraire québécoise, idée à laquelle sera ensuite dédié le dernier chapitre de ce mémoire.

2.1. (Re)naissance d'un peuple

Un souci de clarté me pousse à entamer cette partie en mentionnant une certaine ambiguïté concernant les délimitations historiques de la Révolution tranquille. Si l'arrivée au pouvoir des Libéraux de Jean Lesage en 1960 semble représenter de manière consensuelle le début de cette période historique, son achèvement, cependant, est moins clair aux yeux des historiens. En effet, bien que plusieurs voient la Révolution tranquille se terminer lors de la défaite de l'équipe du tonnerre six ans plus tard, centrant ainsi le phénomène autour des réformes politiques et sociales de l'État, d'autres y incluent l'entièreté des années 1960, mettant aussi de l'avant la progression des interrogations identitaires des Québécois tout au long de la décennie et l'émergence d'un fort néo-nationalisme. Micheline Cambron, dans son ouvrage *Une société, un récit*, qui s'intéresse au discours culturel au Québec entre 1967 et 1976, privilégie la première option, observant en la décennie qu'elle étudie une période ayant « vu une "Révolution tranquille" porter ses fruits³ ». Elle dresse donc un portrait du Québec à

³ *Ibid.*, p. 43. L'auteure retrace ainsi le parcours québécois pendant ces années : « les gigantesques barrages hydro-électriques d'une toute jeune société d'État, Hydro-Québec; la création d'un système public d'enseignement post-secondaire, les cegeps; la régionalisation et la réorganisation du réseau public d'enseignement secondaire (création des polyvalentes et Opération 55); la consolidation d'une puissante fonction publique et l'accroissement du rôle de l'État; la laïcisation d'une société que certains qualifiaient de "théocratique", dans la foulée du concile Vatican II; enfin, la montée d'un nationalisme politique et économique aiguillonné par une réussite saluée mondialement, celle d'Expo 67, et par le succès de nombreux artistes québécois à l'étranger – Gilles Vigneault, Monique Leyrac et d'autres ». (p. 43) Cette énumération laisse clairement voir que la période à laquelle Cambron s'intéresse, qui est aussi celle à laquelle appartient la Nuit de la poésie 1970, se déroule en directe continuité avec les changements politiques de la première moitié de la

partir de 1967 qui applique de manière concrète les nouvelles valeurs mises en place depuis le début de la décennie, devenant par le fait même « la période des grandes réussites collectives⁴ ». Considérant le nombre d'institutions nées entre 1966 et 1970 — ne prenons ici comme exemple que la refonte effective du système d'éducation suite à la création du ministère de l'Éducation en 1964 — et l'importance des réflexions identitaires, nous considérerons l'entièreté de la décennie comme faisant partie de la Révolution tranquille, tout en étant conscient des différents découpages de la période.

L'année 1960 s'impose donc comme premier *topos* du discours mis en place très tôt autour de la Révolution tranquille. Borne hautement symbolique, l'arrivée de cette nouvelle décennie représente une radicale prise de conscience chez le peuple québécois. Dans son ouvrage *Emblèmes d'une littérature*⁵, Martine-Emmanuelle Lapointe, qui consacre un chapitre de ses recherches au grand récit de la Révolution tranquille au Québec, voit en l'année 1960 le « passage d'un seuil historique, [...] l'avènement d'une modernité à la fois culturelle, sociale et politique⁶ ». Véritable « discours de rupture, voire d'origine, commandé par l'idéologie de transformation, d'évolution et de création⁷ » selon Nicole Fortin, l'arrivée des années 1960 est conçue comme l'éveil d'une communauté qui peut enfin espérer s'affirmer en tant que nation.

C'est principalement dans ce que plusieurs ont appelé le récit de la survivance que s'inscrit cet épisode de l'histoire québécoise : histoire politique, intimement reliée aux questions nationales et se dirigeant de manière claire vers une existence libre et complète du peuple québécois dont l'affirmation aurait été empêchée depuis les balbutiements de son

décennie. Que cette période soit appelée « L'après Révolution tranquille » par Cambron ne cause donc pas un effet de rupture, mais davantage de continuité par rapport à la délimitation canonique de la Révolution tranquille, entre 1960 et 1966.

⁴ *Ibid.*

⁵ Dans cet ouvrage, l'auteure interroge la mémoire de trois romans des années 1960 en s'intéressant à leur réception critique. Il s'agit de montrer comment la réception du *Libraire* de Gérard Bessette, de *L'avalée des avalés* de Réjean Ducharme et de *Prochain épisode* d'Hubert Aquin a construit un véritable récit mémoriel autour de ces œuvres, à partir de leur compatibilité avec le contexte sociopolitique de la Révolution tranquille, les instaurant ainsi comme emblèmes, canonisés par une institution naissante cherchant l'affirmation à travers l'élection de classiques représentatifs. Je ferai régulièrement référence à cette étude, ma démarche visant à inscrire la Nuit de la poésie 1970 dans le même parcours d'institutionnalisation de la littérature québécoise de l'époque.

⁶ Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 9.

⁷ Nicole Fortin, *Une littérature inventée, Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Ste-Foy, Les presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1994, p. 88.

existence. La Révolution tranquille symboliserait dans cette logique un véritable acte de naissance, une arrivée au monde pour les Québécois qui, mettant de côté ce qui dans le passé les forçait à se résigner à vivre sous la tutelle de l'*autre*, peuvent enfin croire en un projet qui les fera entrer au concert des nations. Cette idée du recommencement, de la naissance, se concrétise principalement à travers la nouvelle appellation dont se dote le peuple, qui passe de « Canadien-français » à « Québécois » : « Abondamment glosé, cet important transfert symbolique a dévoilé et réalisé à la fois un singulier désir collectif; en changeant de nom, la collectivité semblait changer de peau, muer au sens strict du terme⁸ ».

Sans remettre en question l'importance des diverses réformes sociales et politiques de l'époque, de nombreux intellectuels ont, depuis la fin des années 1980, tenté de s'éloigner de ce discours de la survivance et des efforts historiques des années 1960 et 1970, remettant en question « le figement des interprétations, leurs accents triomphalistes et leur aspect téléologique⁹ ». C'est ainsi que des auteurs comme Jocelyn Létourneau, Nicole Fortin et Pierre Nepveu ont été tentés de mieux comprendre les fondements de cette mise en récit des années 1960, voire de la *dépayser*, comme l'écrit Nepveu dans *L'écologie du réel*, explorant la période à partir de critères s'éloignant de la question strictement politique et nationale. On passe littéralement du grand récit à une multiplication narrative qui permet l'éclosion d'une foule de petits récits, de la « catalogue à la courtepoinette », pour reprendre l'expression de Micheline Cambron. Il est cependant important de constater que cette remise en question du récit de la Révolution tranquille est en grande partie le propre d'un discours savant qui est à distinguer de la mémoire collective de la période qui est encore bien vivante aujourd'hui :

malgré les nouvelles propositions et les relectures, l'histoire de la Révolution tranquille que relatent les médias, les journaux, les manuels d'histoire, les histoires littéraires et certains ouvrages de critique littéraire [...] retiennent le « grand récit » de la modernité triomphante. « Grand récit », la Révolution tranquille l'est donc surtout dans la mesure où une majorité de Québécois en partagent la mémoire et en font le lieu du renouveau, la transformant en un « carrefour historique » où naquirent toutes les promesses¹⁰.

Même son de cloche chez Micheline Cambron, pour qui « les évidences — "Révolution tranquille", "progrès" dans l'éducation, "rattrapage" socio-économique, etc. — qui sous-

⁸ Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 42.

⁹ *Ibid.*, p. 38.

¹⁰ *Ibid.*, p. 40

tendent la perception que les Québécois avaient (et ont toujours, pour la plupart) de cette période de leur histoire sont éminemment discutables¹¹ ». Dans un commentaire largement inspiré des travaux de Ricœur, l'auteure écrit cependant que ce sont ces évidences mêmes qui donnent à la période son homogénéité, se posant « comme les topiques clés qui permettent de donner du sens aux événements singuliers¹² ». C'est précisément contre ce sens unique et cette homogénéité qu'ont écrit plusieurs théoriciens depuis les années 1980.

Ce *topos* de la renaissance signifie aussi que la nation, à ce moment clé de son histoire, se libère et rompt avec une instance qui, jusqu'alors, l'empêchait d'arriver au monde. Analysant les témoignages d'étudiants universitaires par rapport à leur vision de l'histoire du Québec, Jocelyn Létourneau cible de manière éloquente le mal que vient guérir la Révolution tranquille dans l'imaginaire collectif. Cette « bête méchante, l'*Autre à deux têtes*¹³ », formerait les deux dimensions de la soumission canadienne-française « pré-révolutionnaire » dans le récit encore répandu de nos jours : « La première tête est celle de l'*Autre en soi* : le clergé, Duplessis, les traditionalistes, les fédéralistes, etc.; la seconde est celle de l'*Autre hors-soi* : les Anglais, le capital étranger, le gouvernement fédéral, les Américains parfois, etc.¹⁴ ». D'un côté la laïcisation, de l'autre, la mise en place d'un interventionnisme fort auraient suffi à venir à bout de cet ennemi bicéphale, ce que Létourneau souligne, non sans ironie : « Heureusement, grâce à cet épisode que l'on appelle la Révolution tranquille, ce peuple a réussi à s'émanciper, au moins partiellement, à se moderniser et à se donner les moyens de penser qu'il pouvait exister sans tutelle¹⁵ ».

Le récit identitaire québécois, fondé sur les idées de recommencement, de modernité et de libération, laisse paraître de manière limpide une partie des aspirations de l'époque, des désirs d'un peuple en quête d'une existence nationale reconnue. L'hypothèse de Martine-Emmanuelle Lapointe, qui analyse la place de la Révolution tranquille dans l'histoire littéraire et nationale québécoise comme véritable construction mémorielle dévoilant une affectivité

¹¹ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 45.

¹² *Ibid.*

¹³ Jocelyn Létourneau, « Se souvenir d'où l'on s'en va », dans *Passer à l'avenir, Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2000, p. 36.

¹⁴ *Ibid.*

¹⁵ *Ibid.*

certaine¹⁶ chez les historiens et critiques des décennies 1960 et 1970¹⁷, vient rapidement rappeler la fondamentale subjectivité avec laquelle se construit l'histoire. Cette hypothèse laisse aussi transparaître le réel désir d'un récit des origines marqué par un événement précis et sémantisé par une brusque, glorieuse et éclatante prise en main du destin national, quitte à procéder à un fin travail de sélection mémoriel qui met en lumière certains éléments phares de la trame narrative espérée, au détriment d'autres aspects qui, menaçant d'ajouter une ombre au tableau, sont délicatement laissés de côté :

Derrière les dates phares, les traditions, les fêtes nationales et les monuments se cachent des raisons et des enjeux profonds, rattachés à l'identité et à la culture des collectivités. [...] En général, les mémoires collectives, orales ou écrites s'inspirent de faits historiques, légèrement orientés peut-être, mais sans plus. Corriger subtilement le récit de ses origines, répondre aux accusations illégitimes ou soigner les blessures collectives, voilà qui a motivé et motive encore nombre d'historiens, d'intellectuels et de littérateurs¹⁸.

Ce désir d'arrivée au monde s'est ordonné tout particulièrement autour de l'idée de fondation, à travers l'affirmation nationale, mais aussi, et surtout, à travers le désir d'un espace géographique : le pays, en construction et en voie d'advenir. L'idée véhiculée par les Libéraux de Jean Lesage, celle d'être « maîtres chez nous », et l'arrivée d'un néo-nationalisme fort, menant à la création du Parti Québécois en 1968, ont donné à l'idée d'indépendance politique du Québec le statut de projet de société ayant le potentiel de confirmer la désaliénation et la libération collectives. Largement récupérée par le domaine littéraire — n'oublions pas après tout que la poésie du pays demeure le courant poétique dominant des années 1960, du moins celui que l'histoire a retenu — la figure du pays est à l'époque une « "valeur fétiche" qui cristallise et maintient, dans les domaines sociaux,

¹⁶ Jocelyn Létourneau constate le même phénomène plus près de nous dans le cadre de son analyse des méthodes historiographiques de l'historien Gérard Bouchard. L'auteur voit dans la démarche de l'historien une fixation envers l'accession du Québec à l'indépendance nationale et l'affirmation politique du peuple québécois, *télos* qui motiverait à rebours toute la démarche historique de l'auteur qui tenterait d'expliquer l'inaccomplissement de la souveraineté politique : « Bref, l'histoire nationale du Québec de Gérard Bouchard sera celle d'un véritable pays se constituant dans le temps, tributaire d'un sens entier, possédant son propre centre de gravité et ambitionnant d'achever, par sa refondation souhaitable dans la souveraineté, voire l'indépendance politique, son itinéraire historique amorcé il y a plus de trois cent cinquante ans » (p. 49). Létourneau y voit « l'indisposition d'un intellectuel devenu impatient d'attendre qu'une collectivité, la sienne, sorte enfin de son ambiguïté réputée [...] pour s'élancer dans la reconquête définitive de soi » (p. 78). Cf. Jocelyn Létourneau, « Passer d'héritiers à fondateurs » dans *op. cit.*, p. 43-78.

¹⁷ cf. Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 59-60.

¹⁸ *Ibid.*, p. 55-56.

culturels et politiques, l'unité des forces transformationnelles de la collectivité¹⁹ ». Entrant donc aussi dans la catégorie des *topoi* de la Révolution tranquille, l'accession au pays et tous les questionnements identitaires et politiques s'y rattachant ont motivé nombre de lectures et d'interprétations, tant du côté historique que littéraire, ce qui a évidemment contribué à la mise en place du récit commun qui a traversé les décennies.

La pérennité de ce discours, dont les contours viennent d'être rapidement esquissés, peut facilement être vérifiée à travers les différents documents officiels parus dans le cadre des célébrations du cinquantième anniversaire de la Révolution tranquille en 2010. Ces documents, pour la plupart gouvernementaux, dressent un portrait de la période qui s'inscrit bien dans le paradigme de la commémoration, mettant en lumière tout l'éclat de la rupture et l'envergure des changements vécus à l'époque. C'est du moins l'impression que nous laisse la lecture du numéro 84 de la revue *À rayons ouverts*, publiée par Bibliothèque et Archives nationales du Québec et celle du site web *Révolution tranquille 50 ans*, mis en ligne par le ministère de la Culture, des Communications et de la Condition féminine.

Sans m'attarder trop longuement à ces documents, j'aimerais seulement soulever la forte narrativité avec laquelle est traitée la Révolution tranquille dans le cadre de ces rétrospectives de la décennie des années 1960. Prenons par exemple le site web, qui décline son analyse de la période en cinq thèmes (transformation du rôle de l'État, modernisation du système d'éducation, développement du système social, promotion de la culture et de la langue, création d'une économie moderne) et qui multiplie les allusions aux dimensions draconienne et brusque des changements : « transformation radicale », « profonds changements sociaux », « reprise en main des destinées du Québec », « vague de réformes sans précédent », etc.²⁰. L'accent est mis sur l'arrivée d'un État interventionniste fort et instigateur d'une foule de nouvelles institutions qui proposent *désormais* — terme cher à la période — un Québec à l'image d'un peuple dont l'identité peut enfin s'affirmer. Une autre section du site propose une ligne du temps où sont réunis les différents événements marquants de la décennie 1960. Fait intéressant, la Nuit de la poésie de 1970 représente le dernier événement culturel marqué recensé, et est laconiquement présenté de la sorte : « Nuit de la

¹⁹ Nicole Fortin, *op. cit.*, p. 119.

²⁰ Ministère de la Culture, des Communications et de la condition féminine, *Révolution tranquille 50 ans*, [En ligne], <http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/index.php?id=1>, page consultée le 26 avril 2014.

poésie tenue au Gesù. Cent cinquante poètes y prennent part²¹ ». Le gonflement du nombre de poètes, qui tourne en réalité autour de soixante, laisse clairement voir l'éclat que l'on désire donner à la période, quitte à faire paraître plus grands que nature des événements qui en réalité n'ont eu qu'un impact relatif.

Du côté de la revue *À rayons ouverts*, on semble avoir le désir de remettre en question les idées reçues sur la Révolution tranquille dès le texte de présentation, rédigé par Guy Berthiaume, alors Président-directeur général de BANQ :

Plusieurs des formidables conférenciers [...] nous ont rappelé avec éloquence que les ruptures des années 1960 n'avaient pas été aussi brutales que notre mémoire sélective l'aurait voulu. Cette remarquable série de huit causeries [...] nous aura fait découvrir une « grande noirceur » dont le moins que l'on puisse dire c'est qu'elle était plutôt *chiaroscuro* qu'obscurantiste²².

Cette nuance historique faite en début de parcours ne trouve cependant pas d'écho dans les autres parties de la publication, qui exaltent de façon peu prudente le bouillonnement propre à la Révolution tranquille. Dès l'ouverture du dossier, on associe ouvertement la période aux « mythes fondateurs du Québec contemporain²³ », laissant paraître un certain intérêt pour le caractère problématique d'une telle notion. On se rend cependant compte que ce premier article, qui expose les différents fonds d'archives gouvernementaux de BANQ issus de la période, entérine plutôt qu'il ne remet en question le discours consacré, « mythique », de la Révolution tranquille. La publication divise son analyse selon les différentes facettes de la société : économie, politique, culture, etc. La section culturelle de la revue, centrée sur la musique, le cinéma, les revues et la littérature des années 1960, expose bien le fort lien entre le projet politique d'affirmation nationale et les artistes issus de tous les domaines. Le texte portant sur la production littéraire de l'époque, orné du titre évocateur « Naissance de la littérature québécoise », s'ouvre d'ailleurs en soutenant que « L'affirmation de l'identité québécoise durant la décennie 1960-1970 passa notamment par l'affirmation d'une littérature proprement québécoise²⁴ ». Tout comme sur le site *Révolution tranquille 50 ans*, la Nuit de la

²¹ Ministère de la Culture, des Communications et de la condition féminine, *Faits et gestes – fil du temps*, [En ligne], <http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/index.php?id=52>, page consultée le 26 avril 2014.

²² Guy Berthiaume, « Tranquille, la Révolution? », *À rayons ouverts*, n°84, automne 2010, p. 3.

²³ Pierre Louis Lapointe, « Les archives gouvernementales, un éclairage essentiel sur quelques mythes fondateurs du Québec contemporain », *ibid.*, p. 5.

²⁴ Esther Laforce, « Naissance de la littérature québécoise », *ibid.*, p. 21.

poésie 1970 est perçue comme un événement culturel majeur, véritable apex de l'effervescence littéraire de l'époque : « La Révolution tranquille "littéraire" culmina en 1970 avec la Nuit de la poésie [...] au cours de laquelle fut récité le fameux poème-manifeste *Speak White*, de Michèle Lalonde [...], exemple saisissant d'une littérature qui s'engage et se politise²⁵ ». Cette émergence de la littérature comme vecteur d'affirmation nationale a motivé une vision de l'histoire littéraire dont les moments marquants, les ruptures spectaculaires que l'historiographie affectionne tant, sont à la fois le symptôme et la source de la vision communément partagée de la Révolution tranquille, la politique et la littérature s'alimentant mutuellement à travers un engagement manifeste et recherché. Ce lien intime qui unit politique et littérature ne date pas d'hier et l'existence d'un corpus proprement québécois était dans les années 1960 partie intégrante du projet d'affirmation nationale. Cette naissance n'a cependant pas été laissée au hasard. Elle est le fruit d'un effort institutionnel qui confirme un désir de provoquer et d'accélérer l'élection de classiques qui, formant un canon tangible, seraient enclins à confirmer avec force l'existence du corpus national.

2.2. Naissance de la littérature québécoise

Tout comme le peuple, la littérature, dans les années 1960, passe de « canadienne-française » à « québécoise ». C'est à la revue *Parti pris* que l'histoire rattache habituellement l'avènement du vocable avec la parution, en 1965, d'un numéro-manifeste devenu emblématique, soit « Pour une littérature québécoise ». Cette rupture éclatante que l'histoire littéraire se plaît à se raconter n'est cependant pas aussi soudaine que l'on pourrait le croire. Une observation du climat littéraire des années précédentes laisse en effet voir que « si cette expression passe aussi rapidement dans la langue courante, remplaçant presque aussitôt la vieille appellation [...], c'est qu'elle traduit une idée qui a déjà fait son chemin auparavant²⁶ ». Cette dimension nationaliste de la littérature, particulièrement présente dans le genre poétique, est au centre des préoccupations des auteurs depuis plusieurs années lorsque paraît le numéro de janvier 1965 de *Parti pris*, ce qui permet même de constater que le littéraire a en quelque sorte devancé l'avènement de la Révolution tranquille en défendant nombre de ses valeurs avant l'arrivée de Jean Lesage au pouvoir en 1960.

²⁵ *Ibid.*, p. 22.

²⁶ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 277.

Sans remonter très loin, il est possible de constater que les rapports entre littérature et histoire, entre littérature et existence historique de la nation ont été soutenus et explorés selon différents angles et visées depuis les débuts coloniaux. La célèbre phrase de Lord Durham selon laquelle les Canadiens étaient un peuple sans histoire et sans littérature est sans l'ombre d'un doute l'un de ces éléments qui ont contribué à cimenter le rapport entre existence littéraire et existence identitaire. Conseillant dans son fameux rapport de 1839 l'assimilation rapide de cette collectivité qui ne pouvait prétendre au statut de peuple, Durham créa un traumatisme dont les effets sont facilement visibles jusque dans les années 1960 et accentua de manière importante le sentiment selon lequel l'existence d'une littérature nationale forte était l'une des conditions *sine qua non* de l'existence du peuple : « Dans une telle perspective, posséder une littérature c'est exister comme communauté ou comme peuple, raconter l'histoire de cette littérature, c'est témoigner de cette existence²⁷ ». Véritable anamnèse de l'histoire collective québécoise, le texte de Durham a motivé nombre de répliques qui visaient à démentir les propos du comte britannique. Par là même, elle tentaient de faire naître une littérature qui, tout en interrogeant l'identité nationale, apporterait des fondations solides au peuple québécois en quête d'un destin autre que celui prescrit depuis la conquête: « Construire l'histoire, c'est alors à la fois inscrire en faux l'argumentation du "colonisateur" anglais, déconstruire le discours classique tenu sur la nation québécoise et permettre l'émergence d'un contexte viable pour la reconnaissance, et même l'existence, d'une littérature²⁸ ».

Histoire d'abord tendue « vers la magnification du génie français catholique et l'accomplissement d'une mission nationale, toute spirituelle dans le flot mercantile et matérialiste de l'Amérique anglophone²⁹ » avec des figures comme celle de l'Abbé Casgrain, la littérature, dans les années 1960, change de paradigme, passant « de l'horizon divin à l'horizon humain³⁰ ». Devenu récit identitaire visant à accompagner un projet d'affirmation nationale, la littérature est plus que jamais reliée au social et ses auteurs assument désormais leur rôle politique et s'engagent, dans une démarche toute sartrienne, sur la place publique. On

²⁷ Micheline Cambron, « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 96.

²⁸ Nicole Fortin, *op. cit.*, p. 65.

²⁹ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 82.

³⁰ *Ibid.*

entre dans ce que Pierre Nepveu a appelé l'esthétique de la fondation, où « la littérature donne le réel comme une exigence, un impératif originaire: commencer, naître, créer³¹ ».

Tout au long des années 1950 et 1960, cette conception de la littérature, engagée et portée vers une prise de parole publique et active, a particulièrement été défendue par l'Hexagone. Fondée en 1953, cette maison d'édition, mise en place par un groupe de six amis dont faisait notamment partie Gaston Miron, est encore aujourd'hui perçue comme une instance à l'origine d'un renouveau littéraire et social notoire. Foyer de la poésie du pays, cette maison d'édition avait dès le départ « le but explicite [...] de créer une poésie nationale, voire une littérature nationale³² ». Les activités littéraires de l'Hexagone visent donc à l'époque l'émergence d'une parole, sont un recours contre un silence et un confinement que la poésie a, selon les poètes gravitant autour de la maison d'édition, porté en elle trop longtemps. On revoit les pratiques poétiques, tout comme la place du poète dans la société afin d'entamer ce que l'histoire a nommé plus tard « l'âge de la parole », période prolifique qui s'opposa consciemment à l'intimisme et à l'individualisme de différentes figures poétiques de la première moitié du siècle, Hector de Saint-Denys Garneau en tête des représentants de cet « âge du silence » dont les poètes de l'Hexagone désirent se dissocier. À l'époque, la poésie d'Alain Grandbois s'oppose en quelque sorte à celle de Saint-Denys Garneau et sert d'inspiration majeure aux jeunes écrivains de l'Hexagone, qui voient dans les textes du poète une universalité, une ouverture et une modernité qui les pousseront à revendiquer une forte filiation avec l'auteur des *Îles de la Nuit*³³.

Les six facettes de la forme hexagonale renvoyant au groupe des six fondateurs de la maison d'édition, l'importance des notions d'amitié et de coopération dans le fonctionnement des activités éditoriales visent également à exalter cette nouvelle vision de la pratique poétique : engagé, le poète milite pour le bien de la collectivité avant celui de l'individu. Les premiers prospectus de la maison d'édition, observés par Gilles Marcotte dans *Littérature et circonstances* notamment, sont à cet égard tout à fait probants : la prédominance du *nous*, le tutoiement du destinataire-lecteur et l'insistance accordée à l'effort poétique collectif sont

³¹ Pierre Nepveu, *L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, p. 212.

³² Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 369.

³³ cf. Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 63-68.

autant de moyens pris par les auteurs pour créer un sentiment de dialogue au sein d'une cellule qui vient rompre avec la solitude passée du poète³⁴.

Comme on le fait remarquer dans *l'Histoire de la littérature québécoise*, l'Hexagone, avec d'autres éditeurs de l'époque, participent donc à la constitution d'un corpus d'œuvres majeures qui sont déjà publiées lors de l'avènement de la Révolution tranquille, période où l'on reconnaît l'importance de ces œuvres écrites tout au long de la décennie précédente. L'arrivée de la Révolution tranquille est ainsi considérée « non pas [comme] une rupture, mais [comme] une relance, une exposition de tout ce qui entre dans la perspective de l'invention de la littérature québécoise. Ce qui est nouveau, ce ne sont donc pas les œuvres elles-mêmes, [...] mais leur impact sur le milieu littéraire comme sur l'ensemble de la société³⁵ ».

Placée dans une perspective plus large, la démarche des jeunes poètes, qui nourrissent le désir de « construire une communauté par la mise en place d'un réseau de distribution³⁶ », s'inscrit fondamentalement dans une logique d'institutionnalisation littéraire qui est alimentée par une multitude d'instances tout au long des années 1950 et 1960 au Québec. Le but de l'Hexagone n'est pas de défendre une conception esthétique précise de la poésie, mais bien d'accueillir des artistes de diverses influences et de leur procurer un public, de faire sortir la poésie des livres et de l'offrir à lire et à entendre. Cette démarche visant à la fois à mettre sur pied un corpus national de jeunes auteurs profitant d'un rayonnement accru sur la place publique et à établir une filiation avec les poètes des décennies antérieures permet non seulement de renverser la logique historique de la survivance en contribuant au processus de libération nationale, mais aussi de mettre en place, à travers les activités d'édition, une plateforme propice à la diffusion et à l'accessibilité de la littérature qu'on appelle maintenant québécoise.

Les activités de l'Hexagone participent donc à un processus de légitimation du corpus national québécois qui, à cette époque, dépasse largement les frontières de la maison d'édition fondée par Gaston Miron. La littérature québécoise, après tout, ne s'est pas « inventée » toute seule; il serait faux de penser que le littéraire s'est imposé aux Québécois en fonction d'un

³⁴ cf. Gilles Marcotte, « L'Hexagone et compagnie » dans *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 113-122.

³⁵ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 367.

³⁶ François Dumont, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1999, p. 64.

soi-disant essentialisme artistique, hors de toute conception subjective de la littérarité. Nombreux sont les travaux dont les titres nous rappellent que l'avènement de la littérature nationale au Québec a été en grande partie provoqué, moussé par des instances diverses qui, mettant en œuvre leurs pouvoirs de légitimation et de diffusion, ont permis d'intégrer au jeune canon des œuvres qui offraient une image de la nation coïncidant avec l'évolution narrative recherchée à l'époque. Que ce soit donc chez Nicole Fortin (*Une littérature inventée*), chez Gilles Marcotte (*Une littérature qui se fait*), chez Lucie Robert (*L'institution du littéraire au Québec*) ou bien chez Georges-André Vachon (*Une tradition à inventer*), tous nous rappellent qu'une littérature, a fortiori une littérature « mineure » ne possédant pas de tradition comparable à celle de la littérature française, ne doit pas l'existence de son canon à des critères exclusivement littéraires, mais bien à l'action plus ou moins concertée d'instances diverses ayant le pouvoir de donner une direction précise au processus d'élection de l'emblématique. Le rôle de ces instances dans les décennies 1950 et 1960 a été étudié selon diverses approches. Ainsi, Martine-Emmanuelle Lapointe, dans *Emblèmes d'une littérature*, se penche sur le rôle de la critique littéraire, en pleine constitution à l'époque. Nicole Fortin, de son côté, dans *Une littérature inventée*, travaille plus spécifiquement sur le discours des revues culturelles fondées dans la deuxième moitié des années 1960. Mon travail, de façon plus modeste, s'inscrit aussi dans cette lignée, mon désir étant d'étudier la notion d'événement littéraire en tant que facette encore inexplorée de ce processus d'institutionnalisation.

À peine mise au monde, la littérature québécoise « est contrainte de se donner l'organisation nécessaire à sa survie³⁷ ». Un premier concept fondamental relatif à l'institution littéraire est en effet la quête d'autonomie qui lui est inhérente. Soumis jusqu'alors aux instances de légitimation françaises, pour ne pas dire parisiennes, le milieu littéraire québécois désire se doter d'outils lui donnant le pouvoir de créer ses propres classiques, lui permettant de juger sans intermédiaire de la qualité des œuvres destinées à intégrer la mémoire collective. Largement étudiées par de nombreux théoriciens au cours des dernières décennies, les contributions les plus emblématiques étant probablement celles d'Alain Viala, de Jacques Dubois et de Pierre Bourdieu, le système institutionnel relatif à la littérature est entre autres

³⁷ Jacques Dubois, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Espace nord, coll. « références », 2005 [1978], p. 200.

caractérisé par la diversité des instances le constituant. En effet, les œuvres et auteurs destinés à intégrer la mémoire collective subissent le traitement successif d'institutions qui mènent ce qu'Alain Viala a nommé le « procès de classicisation » :

La *légitimation* suppose à la fois une audience suffisante, un certain succès donc, et la reconnaissance par les pairs, par les instances autorisées du champ. *L'émergence* correspond au moment où un écrivain se détache parmi un ensemble d'auteurs légitimés, se distingue, accède à une légitimation supérieure. La *consécration* advient quand il y a accès aux marques les plus hautes de distinction. La phase de *perpétuation* est, pour qu'on puisse parler de *classique*, des plus décisives : elle suppose l'entrée dans des espaces qui assurent une diffusion de notoriété à long terme³⁸.

Les institutions regroupées dans ces quatre différentes étapes du procès de classicisation sont de diverses natures. En effet, maisons d'édition, prix littéraires, critiques, bourses et lectorat sont autant de facettes de ce système qui vise à élire certaines figures au rang convoité de « classique ». Dans le Québec des années 1960, un point tournant dans le développement de cette institution littéraire est sans l'ombre d'un doute l'implication accrue de l'État dans la création d'instances de légitimation. Le milieu culturel, jadis financé en grande partie par des intérêts privés, tombe avec l'arrivée de Jean Lesage sous la responsabilité de l'appareil public. Le ministère des Affaires culturelles est créé en 1961 et celui-ci joint ses efforts à ceux du Conseil des Arts, au niveau fédéral³⁹. L'apport étatique ayant contribué de la manière la plus directe au développement de l'institution littéraire québécoise est cependant sans conteste la modernisation du système d'éducation.

L'école est assurément la composante la plus fondamentale de l'institution littéraire. S'inscrivant concrètement dans la phase de « perpétuation » des œuvres délimitée par Viala, cette étape « décisive » du processus de classicisation, le milieu scolaire détient un pouvoir que les défenseurs d'une littérature proprement québécoise cherchent activement à s'approprier dans les années 1960. Dans son ouvrage *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, Clément Moisan décrit l'étendue du pouvoir subjectif de légitimation que recèle l'enseignement de la littérature et de son histoire :

L'enseignement n'est jamais une activité neutre, mais bien au contraire des connaissances purement subjectives. Sans le vouloir et même en le sachant, on

³⁸ Alain Viala, « Qu'est-ce qu'un classique? » dans *Littératures classiques*, n°19, automne 1993, p. 25.

³⁹ cf. Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 361-362.

manipule les faits et les idées, on les enveloppe par ses propres façons de les voir et de les appréhender. L'agent transformateur est le maître qui, à l'instar du manuel, choisit les textes, les découpe selon ses besoins, les surdétermine pour les valoriser, les consacre pour enfin, au bout du processus, obtenir la sanction de l'institution⁴⁰.

Théâtre d'une construction qui entérine la valorisation d'œuvres acclamées par l'institution, la classe de littérature ainsi que l'histoire littéraire qui y est enseignée transmettent non seulement une idée fortement subjective du littéraire, mais également une construction narrative soutenue par un choix d'œuvres canoniques divisées en périodes précises et choisies en fonction de leur adéquation au projet historique mené. Enseigner la littérature, c'est avoir le pouvoir de découper une histoire qui assure non seulement une pérennité aux œuvres étudiées, mais aussi de choisir ce corpus en fonction d'une idée du littéraire et d'une conception du rôle de la littérature dans la société qui s'inscrivent inévitablement dans un espace-temps précis. Cette dimension scolaire de l'institution littéraire appelle évidemment la question de la transmission de la tradition : à travers les choix que feront les instances de la nouvelle institution, quelle vision de la littérature les acteurs de l'époque voulaient-ils transmettre aux générations suivantes? Il est en effet permis de penser que la construction de cette littérature québécoise dans les années 1960 s'est matérialisée à travers des choix d'œuvres portant en elles certaines caractéristiques fortement reliées aux enjeux de l'époque. Du moins, il semble évident que dans un contexte où l'on désire activement mettre au monde une littérature et la doter d'une tradition forte, l'institution scolaire tient un rôle fondamental : si un peuple désire ses classiques, ceux-ci se doivent, la plupart du temps, d'être enseignés dans les classes.

Le milieu de l'éducation, pendant la Révolution tranquille, vit justement des changements radicaux qui ont en quelque sorte favorisé l'entrée de la littérature québécoise dans les écoles de la province. La tenue de la commission Parent en 1963 et 1964 pose les bases d'une réforme majeure : abolition des collèges classiques, création du ministère de l'éducation, laïcisation, modernisation et démocratisation du système scolaire sont autant de moyens mis en œuvre pour améliorer la qualité de l'éducation au Québec et permettre aux jeunes de la province de poursuivre des études supérieures, notamment à travers la création

⁴⁰ Clément Moisan, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « littératures modernes », 1987, p. 97.

des cégeps et du réseau de l'Université du Québec. Du point de vue littéraire, le Rapport Parent propose « que la littérature québécoise soit davantage présente dans la formation générale, depuis les écoles secondaires jusqu'aux nouveaux cégeps⁴¹ », au détriment du canon de la littérature française, largement étudié dans les classes des collèges classiques.

L'ensemble de l'appareil institutionnel mis en place afin de faire émerger la littérature québécoise, du rôle de légitimation et de diffusion de l'Hexagone jusqu'à celui de perpétuation du réseau scolaire, sert activement le projet d'affirmation nationale de l'époque : construire une mémoire, créer des classiques sur mesure et mettre au monde une parole poétique vivante sont tous des processus fortement liés aux objectifs de la Révolution tranquille. Qu'on ait décelé que le « professeur de littérature trouve sa légitimation dans l'exploitation et la célébration d'un patrimoine qui cimente la nation, la confirme dans l'existence, la crée⁴² » n'a dans cette optique rien de surprenant : tributaire des enjeux identitaires⁴³, le canon littéraire porte en lui une dimension politique patente qui confère une place centrale aux aspirations collectives de l'époque. Ainsi, pour des raisons qui sont à la fois identitaires et littéraires, « on avait bien compris à l'Hexagone, [...] qu'il fallait *créer de l'institution*⁴⁴ » afin de mettre en place les éléments nécessaires à une existence pleine et libre : identification d'une origine, d'un mythe fondateur; relecture de corpus anciens visant la mise en place d'une filiation littéraire, construction d'un canon reflétant les aspirations collectives de l'époque, naissance d'une critique visant une légitimation savante du corpus national, acquisition d'une autonomie littéraire par rapport aux institutions parisiennes, etc. sont autant d'entreprises de l'époque qui, initiées par l'Hexagone ou d'autres acteurs du milieu, ont contribué à l'affirmation de la littérature québécoise. Soulignons finalement l'interdépendance des instances politique et littéraire: d'un côté, le politique met en place des outils permettant

⁴¹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 362.

⁴² Gilles Marcotte, « Québec français : littérature, enseignement » dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, dir., *Trajectoires : Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Montréal / Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal / Éditions Labor, 1985, p. 178.

⁴³ Martine-Emmanuelle Lapointe souligne cette dimension identitaire de l'institution littéraire en évoquant les recherches de Marc Fumaroli, d'Alain Viala et de George Steiner. Tous parlent du canon comme forme de constitution, de légitimation et d'affirmation identitaire pour le groupe qui le met en place. cf. Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 72.

⁴⁴ Gilles Marcotte, « Introduction », *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 11; cité par Nicole Fortin, *op. cit.*, p. 50.

l'émergence d'une culture affirmée et vivante, de l'autre, le milieu culturel soutient le projet politique dans lequel s'investit le peuple.

Cette exploration successive du récit historique mis en place autour de la Révolution tranquille et de « l'invention » de la littérature québécoise permettra d'aborder dans son contexte le cas de la Nuit de la poésie 1970. Dans le chapitre qui suit, nous constaterons d'abord l'intime implication des poètes de l'Hexagone dans le processus d'organisation de la soirée, ce qui laisse croire qu'une partie des aspirations de la célèbre maison d'édition pourraient être reflétées dans la forme même du happening et du documentaire dont le spectacle a ensuite fait l'objet. L'intérêt de cette revue du contexte de l'époque réside néanmoins dans la forte inscription de la Nuit de la poésie 1970 dans le discours de la naissance que l'on rattache à la décennie 1960 au Québec. En effet, ne prenons ici comme exemple que le documentaire *Archives de l'âme*, qui, non seulement pose la Nuit de la poésie comme événement fondateur ayant répondu à l'affirmation de Lord Durham, comme je l'ai déjà mentionné au début du premier chapitre, mais s'ouvre avec une voix-off qui murmure gravement « au commencement était le verbe⁴⁵ », créant carrément un lien mythique, voire mystique entre la Nuit de la poésie et la *Genèse* (de la littérature québécoise). Bien que le dernier chapitre de ce mémoire se concentrera sur les questions de réception et de lecture de l'événement au sein de l'histoire littéraire, je peux tout de suite avancer que la Nuit de la poésie a été à plusieurs reprises considérée comme l'apothéose de cette période extrêmement féconde de la littérature au Québec. Les fréquentes reprises de la pratique « Nuit de lecture de poésie » témoigne d'ailleurs de l'importance de l'héritage de cet événement original, dont l'atmosphère est sans cesse recherchée dans ces nuits officieuses (ou officielles, des Nuits de la poésie ont en effet été organisées et filmées en 1980 et 1991), souvent mises sur pied dans les cégeps et les universités.

L'implication dans l'organisation de la Nuit de plusieurs acteurs très engagés dans le projet de mise en place de la littérature québécoise fait cependant naître quelques interrogations. En effet, à cette époque de l'histoire particulièrement « favorable aux questions de la fondation d'une littérature et de l'institutionnalisation des œuvres et des figures⁴⁶ », ne serait-il pas possible de voir en la Nuit de la poésie 1970 un fait institutionnel visant à

⁴⁵ Carl Leblanc, Luc Cyr, *op. cit.*

⁴⁶ Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 76.

participer à cette large entreprise d'affirmation québécoise? L'observation minutieuse de la soirée laisse en effet croire que cet événement s'inscrit à part entière dans le projet mené par le milieu intellectuel de l'époque et que le documentaire réalisé par Labrecque et Masse ne serait pas un simple témoin passif du rassemblement poétique, mais en serait littéralement l'origine, appuyant davantage l'hypothèse selon laquelle la place de cette soirée dans l'histoire littéraire nationale aurait été construite de toutes pièces pour refléter les valeurs relatives au *télos* collectif espéré.

Chapitre 3. Mise en récit de l'événement : le film documentaire

Il y a toujours du hors-champ. [...] La réalité est sans couture, un film c'est de la haute-couture, ou du prêt à porter. [...] C'est un art de l'ellipse autant que de la présence.

François Niney, *L'épreuve du réel à l'écran*

Le montage est indissociable du cinéma. Nécessaire manipulation qui permet au média de s'imposer comme forme narrative, cette organisation des images dans le temps représente « une rhétorique aussi essentielle au langage filmique que le sont la conjugaison et les conjonctions à la langue¹ ». Signe flagrant du rejet, de l'exclusion qui trafique le réel à chaque coup de ciseau, le montage cinématographique pose constamment la question du rapport entre la réalité extérieure et la réalité construite par le document. Évidemment, ces questions se posent d'autant plus dans le cas du cinéma documentaire qui souvent, « [à] la différence de la mise en scène de fiction, [...] se présente comme un témoin oculaire objectif² ». Redevable d'un réel qu'il prétend reproduire, le documentaire ne peut cependant aspirer à reconstruire l'actualité de ce qu'il capte : le cadre de la prise de vue ainsi que l'agencement des images ne permettent que l'élaboration d'une vérité interne et nécessairement orientée issue du travail de composition du cinéaste. Entre « réalité factuelle et vérité intentionnelle³ » se trouve l'objectif de la caméra qui reçoit des images définies tant par ce qu'elles révèlent que par leur hors-champ.

Le cas de la Nuit de la poésie 1970 est à cet égard des plus probants. En effet, produire un document de deux heures ayant comme but de relater un happening qui en a duré plus de dix implique inévitablement des choix. L'impossibilité matérielle de mettre sur pellicule la totalité de la soirée pousse en effet, d'un côté, à élire certaines figures vues comme représentatives de l'entièreté du happening et, de l'autre, à rejeter plusieurs poètes dont les

¹ François Niney, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De boeck, 2002, p. 15-16.

² *Ibid.*, p. 13.

³ *Ibid.*, p. 35.

œuvres, faute d'être incluses dans le film, ne laisseront pas la trace tangible que procure l'existence du document et seront, de ce fait, condamnées à sombrer dans l'oubli.

Les deux chapitres qui vont suivre seront intimement liés et tenteront respectivement d'explorer l'une des deux facettes de ce jeu sur le réel qui s'impose à toute entreprise documentaire. L'étude de ces manipulations est nécessaire puisque de leur subjectivité découlent des critères de sélection qui sont forcément datés, inscrits dans un espace-temps dont les modalités peuvent nous en apprendre davantage sur l'idée de littéarité qui pouvait à l'époque être dominante. Si je m'intéresserai dans le quatrième chapitre de ce mémoire aux performances qui n'ont pas survécu au montage de Labrecque et Masse, ce chapitre-ci s'arrêtera sur ce qui nous a été montré, sur ce que l'histoire a pu retenir de cette grande manifestation poétique. Une synthèse des circonstances entourant l'organisation du happening du 27 mars 1970 nous permettra d'abord d'observer les motivations derrière le projet et d'établir des liens avec le climat poétique de l'époque. Une réflexion sur les implications historiques d'un projet tel que celui de la Nuit de la poésie suivra et sera approfondi par une exploration de l'idée de « courbe dramatique », concept fondamental dans l'œuvre de Labrecque et de Masse. Il s'agira en fait d'observer les choix des documentaristes et d'en retirer certaines constantes afin d'identifier ce qui, à l'époque, semblait être digne de passer à la postérité ou, en d'autres mots, d'identifier les composantes de la reconstruction d'un réel qui ne se donne jamais entièrement et qui se trouve au cœur de l'entremêlement entre fiction et expérience. Pour ce faire, je me baserai non seulement sur le film lui-même, mais aussi sur un corpus secondaire très diversifié : documents officiels de l'ONF, témoignages des réalisateurs et poètes, articles de journaux et travaux critiques antérieurement réalisés sur le sujet me serviront à cerner le mieux possible les choix qui ont présidé au montage du documentaire. De nombreuses informations seront également tirées d'entretiens réalisés directement avec diverses personnes impliquées dans l'organisation, notamment Jean-Pierre Masse et Jean-Claude Labrecque.

Avant d'entamer ce chapitre, il me semble important de rappeler que tout ce qui va suivre n'a pas la prétention de mettre au jour une soi-disant supercherie de l'histoire littéraire québécoise. Bien que nous ayons affaire à deux entités différentes, il n'est évidemment pas question de chercher à prouver que le documentaire de l'ONF n'a rien à voir avec la soirée

originale, ni de prescrire un montage alternatif qui aurait procuré un *meilleur* accès au réel⁴. L'œuvre cinématographique, qui ne peut demeurer que dans les limites de la subjectivité, constitue davantage un *certain* regard sur l'événement, regard que je tenterai de circonscrire en lisant entre les lignes des poèmes constituant cette anthologie vivante de la poésie québécoise des années 1960.

3.1. L'idée derrière la Nuit

Un examen des circonstances dans lesquelles est né le projet Nuit de la poésie permet de relativiser en grande partie le discours largement répandu qui donne à cette soirée le statut de manifestation poétique inattendue, spontanée et tout à fait inédite. En effet, bien que la nuit du 27 mars 1970 soit le seul rassemblement du genre dont une trace matérielle facilement accessible subsiste encore à ce jour, il n'en demeure pas moins que le désir de faire sortir la poésie des livres et de la clamer sur la place publique est tout de même à l'époque bien vivant au Québec, et ce, depuis plusieurs années⁵. Cette nouvelle vision de la poésie qui, comme nous l'avons vu, est largement défendue par les poètes de l'Hexagone, s'est entre autres cristallisée

⁴ Le cinéma de Jean-Claude Labrecque a d'ailleurs déjà provoqué un certain débat sur le rapport au réel dans la pratique du documentaire. En réponse à un texte du sociologue Guy Rocher dénonçant une image supposément tronquée de la réalité dans le documentaire *À hauteur d'homme*, qui s'intéresse à la campagne électorale de Bernard Landry en 2003, François Ouellet soulève le caractère foncièrement subjectif de tout discours, en particulier celui du cinéma documentaire. Accusant Rocher de réclamer une « objectivité transcendante, [...] celle de Dieu, en quelque sorte », Ouellet propose une vision du cinéma documentaire inspirée directement de la création fictionnelle : « Globalement, un bon cinéaste ou un bon romancier [...] développe une trame événementielle à laquelle il assure le maximum de cohérence essentiellement par la présence récurrente des personnages. La fiction aime les héros : Labrecque en a choisi un, Bernard Landry. Autour de lui gravitent des personnages secondaires, aussi bien des attachés politiques que des journalistes [...]. Mais il aurait pu faire autrement. Il aurait pu choisir de montrer Bernard Landry à partir d'un point de vue autre que celui des journalistes par exemple, ou encore de choisir de tourner un documentaire sur Jean Charest (ce dont il nous a heureusement préservés!). Le film aurait assurément été différent, mais il n'aurait pas moins été orienté. La vie est ailleurs, toujours dans le regard d'un autre ». Ne pas nier l'inévitable narrativité du réel, assumer que l'impossible objectivité ne laisse au cinéaste que la possibilité de construire « une réalité parmi d'autres », voilà pour Ouellet ce qui fait de l'œuvre de Labrecque un film « à hauteur d'homme ». cf. François Ouellet, « *À hauteur d'homme* : une construction de la réalité », *Le Devoir*, 2 octobre 2003, p. A6.

⁵ À ce sujet, Micheline Cambron écrit que « l'importance de l'oralité, au Québec, en ces années-là, est telle que la poésie tout entière semble basculer dans l'oral. D'abord, pour s'en tenir au plus manifeste, il y a cette abondance de récitation de poésie en public, que ce soit dans des récitals, dans des assemblées politiques ou sociales, dans des cafés ou, zénith de cette oralisation de la poésie, lors de la *Nuit de la poésie* organisée par Gaston Miron en 1970, laquelle marquera une sorte d'apothéose exaltée et exaltante de l'insertion de la poésie dans la vie sociale au Québec » (Micheline Cambron, *Une société, un récit Discours culturel au Québec (1967-1976)*, *op. cit.*, p. 103.). Il est intéressant de constater que l'auteure prête aux œuvres orales de l'époque la particularité de ne pas avoir « de support (du moins visible) qui garantisse leur pérennité » (p. 102). N'y aurait-il pas un lien à établir entre le rôle d'« apothéose » donné à la Nuit de la poésie et l'existence, justement, d'un support garantissant sa pérennité?

quelques temps avant la tenue de la Nuit à travers deux événements majeurs de l'époque : la « Semaine de la poésie » en 1968 et la série de spectacles « Poèmes et chansons de la résistance », présentée en 1968 et 1969. Ces manifestations, totalement oubliée en ce qui concerne la première, vaguement retenue par l'histoire dans le cas de la deuxième, sont d'une importance capitale dans le processus qui a mené à la tenue de la Nuit de la poésie 1970.

Fondée moins d'un an auparavant, la Bibliothèque nationale du Québec accueille du 1^{er} au 8 mars 1968, dans l'ancienne bibliothèque Saint-Sulpice, une semaine entièrement dédiée à la poésie. Organisée par Claude Haefely, poète français qui sera par la suite intimement impliqué dans l'organisation de la soirée du 27 mars 1970, cette semaine visait à donner une tribune aux poètes afin qu'ils puissent établir un lien avec leur lectorat et faire découvrir la vitalité poétique de l'époque à un public plus large. Le programme de la semaine⁶ confirme l'importance de l'événement, tant du point de vue de la diversité des manifestations culturelles que de celui du nombre de poètes et d'artistes impliqués. Si la poésie française tient un rôle somme toute considérable dans la programmation (un spectacle d'André Brassard intitulé *Les belles heures du temps jadis* est par exemple entièrement dédié aux textes français du XII^e au XVI^e siècle), la poésie québécoise est tout de même privilégiée. Autant la poésie de l'Hexagone (Gaston Miron anime une soirée de lecture en compagnie de Georges Dor) que la jeune littérature émergente (Nicole Brossard ainsi que d'autres poètes impliqués dans la revue *La Barre du jour* lancent un numéro et occupent une soirée nommée « Épreuves textuelles ») représentent durant cette semaine les diverses facettes de la poésie de l'époque.

Dans une visée beaucoup plus politique s'entame quelques mois plus tard la série « Poèmes et chansons de la résistance ». Organisée par le groupe Vallières-Gagnon, cette série avait deux objectifs principaux. D'un côté, il s'agissait de « présenter un spectacle qui ait un impact socio-politique important, qui contribue à la prise de conscience des Québécois de la situation d'exploitation dans laquelle ils se trouvent⁷ », de l'autre, les représentations visaient à « amasser des fonds [...] consacrés à l'appui apporté aux prisonniers politiques québécois

⁶ Bibliothèque nationale du Québec, *Une semaine de poésie, du 1^{er} au 8 mars 1968*, Québec, Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1968, 8 p.

⁷ Jacques Larue-Langlois, *Invitation aux poètes dans le cadre de la série de spectacles « Poèmes et chansons de la résistance »*, Montréal, 17 décembre 1968, Fonds Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/009/018, 2 p.

dans leur lutte contre l'appareil judiciaire⁸ ». Le spectacle affirmait d'ailleurs très fortement son engagement envers les prisonniers politiques : un extrait du procès de Pierre Vallières était lu en ouverture, suivi d'un appel nominal de treize prisonniers politiques, fait sur scène par autant de poètes⁹. Encourageant les participants dans ses lettres d'invitation à « mettre sur pied un spectacle "engagé" et politisant¹⁰ », Jacques Larue-Langlois, organisateur de la tournée, met l'accent sur le rôle fondamental que peut avoir cette manifestation poétique dans la lutte politique en cours :

Il faut vous rappeler que les gestes que vous allez poser sont extrêmement importants et qu'en les posant, vous jouez un rôle non moins important dans le processus de libération de notre peuple à tous, le peuple québécois. C'est l'accumulation de petits actes épars qui permet de démarrer des révolutions et il est bien évident qu'un changement radical de système s'impose chez nous au Québec, aux seules fins que nous y devenions les maîtres, ce qui est normal¹¹.

La série de spectacle sera d'abord présentée en octobre 1968 à Hull, Québec, Trois-Rivières et Sherbrooke, puis le 3 février 1969 au Théâtre de la Comédie-Canadienne à Montréal. Remportant un vif succès, vu par « 21 000 personnes au Québec¹² » selon Jean Royer, le spectacle regroupe nombre de poètes et d'artistes qui seront de retour lors de la Nuit de la poésie 1970, notamment Pauline Julien, qui interprète la chanson *Le temps des vivants* de Gilbert Langevin et Michèle Lalonde, qui lit pour la première fois son célèbre texte « Speak white », performances qu'elles reproduiront intégralement le 27 mars 1970. Parmi les artistes qui participent aux deux événements se retrouvent aussi Raoul Duguay, Raymond Lévesque, Gaston Miron, Claude Gauvreau et le Quatuor du nouveau jazz libre du Québec¹³.

La « Semaine de la poésie », ainsi que « Poèmes et chansons de la résistance », sont tous deux directement précurseurs de la Nuit de la poésie 1970¹⁴. Évoqués dans de nombreux

⁸ *Ibid.*

⁹ Auteur inconnu, *Horaires du spectacle « Poèmes et chansons de la résistance » du 19 octobre 1968 à Hull*, Fonds Gaston-Miron, Archives nationale du Québec, 410/009/018, 3 p.

¹⁰ Jacques Larue-Langlois, *op. cit.*

¹¹ Jacques Larue-Langlois, *Invitation aux poètes dans le cadre de la série de spectacles « Poèmes et chansons de la résistance »*, Montréal, 6 octobre 1968, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/009/018, 2 p.

¹² Jean Royer, « Manifestation nationale pour les créateurs du Québec », *l'Action*, 21 mars 1970, p. 14.

¹³ Toutes ces informations sont tirées de la programmation du spectacle du 19 octobre 1968 présenté à Hull trouvée dans les archives personnelles de Gaston Miron. Évidemment, rien n'indique que la programmation est restée exactement la même lors des représentations subséquentes du spectacle.

¹⁴ Dans le documentaire *Les Nuits de la poésie*, réalisé en 2010 par Jean-Nicolas Orhon, un effet de montage produit d'ailleurs une confusion par rapport aux origines de la Nuit de la poésie. Un extrait d'entrevue de Jean-

articles et entrevues portant sur la soirée de lecture, ces événements ont engendré l'atmosphère que l'on a directement tenté de reproduire durant la nuit du 27 mars 1970. Le communiqué promotionnel de la soirée de lecture est à cet égard très clair :

En 1968, à la Semaine de la poésie de la Bibliothèque nationale, les poètes montaient sur scène et révélaient la poésie-spectacle. "Poèmes et chansons de la résistance" accentua encore cette percée. [...] La Nuit de la Poésie regroupera toutes ces expériences en un spectacle-recherche ininterrompu de 8 ou 10 heures, leur offrant un cadre, un lieu qui leur permettent de se rencontrer, se décroiser et s'intégrer¹⁵.

Un jeune réalisateur, Jean-Claude Labrecque, assista en effet aux deux événements et fut désolé de constater que rien n'était fait pour immortaliser ces prises de parole publiques. C'est à la « Semaine de la poésie » que lui vint en premier l'idée de mettre sur pied une soirée de lecture, comme il en témoigne dans cette entrevue accordée au quotidien *Le Devoir* :

[...] j'avais assisté à la Semaine de la poésie. J'avais alors reçu un véritable coup de poing en plein visage. Et je me disais qu'il était vraiment aberrant qu'un tel événement se perde, qu'on ne puisse pas le conserver sur pellicule. Et c'est comme ça que j'ai commencé à imaginer une « Nuit de la poésie » qu'on pourrait filmer de bout en bout¹⁶.

N'étant pas seulement motivé par le désir d'organiser un spectacle dont les limites ne seraient celles que d'une éphémère soirée, Labrecque avait surtout en tête l'idée d'immortaliser l'événement, d'en retirer un document qui puisse être transmis aux générations futures afin de pallier un manque que personne n'avait pensé combler lors des soirées précédentes, « il

Claude Labrecque dans lequel le cinéaste relate sans la nommer la « Semaine de la poésie » de 1968 est en effet inséré dans une partie du film où il est question de « Poèmes et chansons de la résistance », donnant l'impression que le réalisateur traite du deuxième événement et laissant croire qu'il s'agit de l'unique élément déclencheur de la Nuit de la poésie. Cette absence de la Semaine de poésie de 1968 est aussi notable dans la thèse de Paul Fraisse, publiée en 2013 et inspirée du documentaire d'Orhon en ce qui concerne les origines de la Nuit. Encore une fois, les deux événements sont confondus, l'auteur relocalisant même « Poèmes et chants de la résistance » à la Bibliothèque nationale. Dans le cas du documentaire *Archives de l'âme*, on traite amplement de la « Semaine de la poésie », mais les réalisateurs ont laissé de côté « Poèmes et chansons de la résistance ». Devant cette confusion, je crois que l'hypothèse qui se rapproche le plus de la réalité est que les deux événements ont eu leur rôle à jouer : si l'idée est venue à Labrecque lors de la « Semaine de la poésie » en 1968, les poètes et performances que l'on retrouve à la Nuit de 1970 ont quant à eux été inspirés dans une assez large mesure par « Poèmes et chansons de la résistance ».

¹⁵ Auteur inconnu, *Une Nuit de la poésie à Montréal à la fin du mois...*, Dossier de production du film *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, Service des archives et de la gestion des documents de l'Office national du film du Canada, 2 mars 1970, 1 p.

¹⁶ Jean-Pierre Tadros, « À soir, on va faire vibrer le monde », *Le Devoir*, 23 janvier 1971, p. 14.

s'agissait à [ses] yeux d'une section de la vie québécoise qui n'avait jamais été inventoriée¹⁷ ». C'est un véritable rapport vital à la poésie que le réalisateur voulait transposer sur pellicule, un engouement qui était selon lui trop grandiose pour être oublié : « Le dernier soir, le spectacle avait commencé à 8 heures du soir et à une heure trente du matin, il y avait encore des gens debout qui écoutaient et personne ne voulait partir. Cela correspondait à un besoin élémentaire, comme manger du pain¹⁸ ». L'idée « d'organiser une Nuit de la poésie qui s'inspirerait de cette semaine et de profiter de cette occasion pour filmer les poètes québécois¹⁹ » semblait donc être pour Labrecque une véritable nécessité : « il y a des priorités au Québec [...] et ça, c'en était une²⁰ ».

3.2. Un plateau de tournage

Loin d'être une soirée de lecture autonome à laquelle se seraient simplement invités des cinéastes, la Nuit de la poésie du 27 mars 1970 est une véritable création cinématographique, un « plateau de tournage²¹ », un film capté devant public et directement financé par l'Office national du film du Canada. Ce constat permet d'emblée de relativiser le lieu commun selon lequel, à la Nuit de la poésie 1970, « des milliers de Québécois se [sont groupés] spontanément dans la plus grande fête de la parole qui ait jamais eu lieu au Québec²² ». Nous avons en effet davantage affaire à un spectacle réglé au quart de tour qui s'est largement inspiré de soirées ayant eu à l'époque autant, sinon plus, de visibilité, inscrivant donc le spectacle dans un contexte déjà effervescent du point de vue de la poésie orale.

Ayant le désir de créer de toutes pièces un happening recréant l'atmosphère d'autres soirées dont les traces sont à peu près nulles, Jean-Claude Labrecque fait d'abord appel à l'Office du film du Québec afin d'obtenir le financement nécessaire. Devant l'inaction de l'organisme, qui hésite à s'investir dans le projet, le réalisateur se tourne ensuite vers l'ONF,

¹⁷ Luc Perreault, « Une trêve avant la guérilla », *La Presse*, 23 janvier 1971, p. D9.

¹⁸ Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *Cinéastes du Québec 7 : Jean-Claude Labrecque*, Montréal, le Conseil, 1971, p. 13.

¹⁹ Luc Perreault, *loc. cit.*

²⁰ *Ibid.*

²¹ Cette expression est utilisée par Luc Cyr et Carl Leblanc dans le documentaire *Archives de l'âme*. La dimension construite de la Nuit de la poésie, sa première vocation cinématographique pourrait-on dire, a, à ma connaissance, d'abord été mise au jour par les travaux de ces documentaristes.

²² Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *op. cit.*, p. 4.

dont l'équipe de la production française est alors dirigée par Jacques Godbout. Celui-ci accepte rapidement de produire le film qui doit, pour des raisons budgétaires, être réalisé avant la fin du mois de mars 1970²³. Le refus initial de l'organisme cinématographique québécois sonne alors faux à l'oreille de Labrecque : « devrais-je vous avouer que j'étais un peu gêné de dire que c'était le gouvernement du Canada qui produisait un film sur la poésie québécoise²⁴ » dira-t-il en entrevue en 1971.

Parallèlement, Labrecque met sur pied un comité afin de sélectionner les auteurs qui seront appelés à performer lors de l'événement. Accompagné de son collègue Jean-Pierre Masse, le réalisateur fait appel à de nombreux poètes tels que Gaston Miron, Gérald Godin, Raoul Duguay et Claude Haeffely. Il est d'ailleurs nécessaire de préciser que, si l'idée du tournage est bien celle de Labrecque, l'idée d'organiser un événement nocturne semble quant à elle venir initialement d'Haeffely, qui désirait, pour donner suite à sa « Semaine de la poésie », « susciter deux événements qui permettraient aux poètes québécois de mieux se connaître²⁵ » : une Nuit de la poésie ainsi qu'une Foire aux poètes qui ne vit finalement jamais le jour.

Une particularité de ce comité d'organisation est sans aucun doute l'importante représentation des poètes de l'Hexagone. L'implication soutenue des écrivains rattachés à la maison d'édition, en particulier celle de Gaston Miron, à qui incombera un véritable rôle de maître de cérémonie durant la soirée, tend d'emblée à rendre indissociables les deux instances et explique, du moins en partie, les propos de David M. Hayne, qui voit en la soirée un véritable « sous-[produit] de l'Hexagone²⁶ », un « épiphénomène²⁷ » qui ne saurait être analysé en dehors de ses liens avec l'organe éditorial. Appelé à se prononcer sur son choix de fixer

²³ Tenir l'événement au Gesù est d'ailleurs davantage une conséquence des contraintes temporelles qu'un réel choix des réalisateurs. Labrecque et Masse ont en effet reçu à la fin du mois de décembre 1969 la confirmation que l'ONF désirait aller de l'avant avec le projet, ce qui ne laissait que peu de temps aux organisateurs, qui devaient tenir la soirée avant le 1er avril. La seule salle qui n'était pas déjà occupée la dernière fin de semaine du mois de mars était le Gesù, puisqu'il s'agissait du week-end pascal et que la salle devait être fermée à l'occasion du vendredi saint (n'oublions pas que la salle se trouve après tout directement sous l'église du Gesù).

²⁴ Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *op. cit.*, p. 14.

²⁵ Claude Haeffely, *La pointe du vent*, Montréal, L'Hexagone, 1982, p. 31.

²⁶ David M. Hayne, « L'Hexagone : histoire littéraire, bibliographie, comparatisme », dans Cécile Cloutier et Ben Shek, dir., *La poésie de l'Hexagone Évolution, signification, rayonnement*, Communications du colloque organisé par le département d'études françaises de l'Université de Toronto et tenu à l'Université de Toronto du 26 au 28 octobre 1979, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 12.

²⁷ *Ibid.*

spécifiquement le genre poétique au détriment d'autres formes d'art, Jean-Claude Labrecque parlera d'ailleurs de l'Hexagone comme de l'épicentre artistique de l'époque: « Dans les années cinquante et soixante, la poésie a été la forme d'art la plus accomplie qu'il y ait eu au Québec. L'art des années cinquante au Québec, c'est l'Hexagone²⁸ ».

À la fois spectacle vivant et archive en construction, la Nuit de la poésie porte en elle deux réalités, deux visées distinctes auxquelles se sont ralliés, partiellement ou entièrement, tous ceux qui de près ou de loin ont participé au projet, des spectateurs aux membres du comité d'organisation. Pour Jean-Claude Labrecque, le désir est cependant clair : la démarche vise à produire une œuvre cinématographique et le Gesù, au cours de la nuit du 27 mars 1970, est avant tout un plateau de tournage. Dans ce contexte, il serait légitime de se demander ce qui a motivé les cinéastes à organiser ce spectacle, si le but était avant tout de filmer les poètes. En effet, n'auraient-ils pas pu inviter les auteurs sur un véritable plateau de tournage afin d'immortaliser leurs performances sur pellicule ? En entrevue, les réalisateurs expliquent que leur désir était de créer une atmosphère qui rendait aussi subtile que possible l'entreprise cinématographique. Tout en donnant le monopole de l'attention de la caméra aux poètes, placer entre la scène et la lentille un public enclin à réagir aux performances assurait un nécessaire effacement de l'équipe de tournage afin de donner à l'événement le naturel recherché: « le public servait en quelque sorte de tampon entre le poète et la caméra. Il me permettait d'être un spectateur et de faire le film²⁹ » dira Jean-Claude Labrecque. La décision de ne pas filmer la foule était d'ailleurs directement liée à cette quête d'authenticité : « pour filmer la foule on aurait dû éclairer la salle et se déplacer parmi les gens. On aurait ainsi pipé les dés. Cela aurait fait studio de cinéma et les gens auraient eu l'impression de jouer. Alors que nous voulions passer le plus inaperçu possible³⁰ ». Provoquer du spontané, voilà comment on pourrait résumer la démarche des réalisateurs, pour qui la *trace* créée en direct motivait tous les choix organisationnels de la soirée.

3.3. Une visée archivistique

Constater que la Nuit de la poésie 1970 n'est pas un événement aussi inattendu que l'histoire a pu le faire paraître et que celle-ci a été inspirée par une vie littéraire active depuis

²⁸ Jean-Pierre Tadros, *loc. cit.*

²⁹ Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *op. cit.*, p. 14.

³⁰ Jean-Pierre Tadros, *loc. cit.*

plusieurs années ne saurait être une fin en soi. Bien qu'il soit indispensable de retracer les origines d'un événement auquel l'histoire prête habituellement une spontanéité quasi miraculeuse, l'exercice conserve malgré tout une dimension anecdotique qui ne saurait satisfaire mes recherches. Toute la pertinence de cette courte analepse me semble plutôt résider dans la posture historique problématique qu'elle expose. Événement créé pour « faire l'histoire », du moins pour produire un document qui sera conservé par les générations futures comme témoignage de l'état de la poésie au Québec en 1970, la Nuit de la poésie est un projet qui représente à plusieurs égards le désir de l'époque de mettre sur pied une institution littéraire dotée de sa propre tradition, de ses propres classiques.

Bien que la visée archivistique ait été gardée la plus discrète possible dans le cadre de la publicité entourant le spectacle (« Nous [n'avions] dit à personne que ce film était produit par l'ONF pour laisser toute la place à la poésie³¹ » confiera Jean-Claude Labrecque), les primes motivations des réalisateurs ont été par la suite affirmées à de nombreuses reprises. « Refaire cet événement là [la « Semaine de la poésie » de 1968], et tourner, dans un esprit d'archives³² » en tentant de fixer un moment précis de la pratique poétique au Québec afin d'en laisser un vibrant témoignage aux générations futures, voilà l'idée du réalisateur de l'ONF³³.

Cette « mentalité d'archiviste³⁴ » dont parlent abondamment les cinéastes n'est pas sans influencer, lors du montage du film, la définition que l'on donne de l'œuvre en construction. Une lecture attentive des différentes entrevues et documents officiels laisse même voir un certain désir de s'éloigner du concept de « cinéma documentaire » au profit d'une dénomination qui suggérerait une plus grande objectivité, une adéquation accrue au réel. C'est ainsi que des expressions telles que « œuvre filmique qui dépasse le documentaire³⁵ »,

³¹ Jean-Claude Labrecque, *Souvenirs d'un cinéaste libre, Jean-Claude Labrecque avec Francine Laurendeau*, Montréal, Art global, 2009, p. 53.

³² Carl Leblanc, Luc Cyr, *op. cit.*

³³ Dans un article paru lors de la sortie du documentaire, en janvier 1971, Ghislaine Rheault souligne avec justesse l'importance dans le titre du film de la date à laquelle s'est produit le happening (rappelons que le nom officiel du documentaire est *La nuit de la poésie 27 mars 1970*). Elle y voit un réel désir de fixer l'état de la poésie « à un moment donné de l'histoire du Québec ». Cette présence explique aussi selon elle la sobriété du film, son « allure austère, académique qui est voulue ». cf. Ghislaine, Rheault, « Une anthologie vivante de la poésie d'ici », *Le Soleil*, 23 janvier 1971, p. 39.

³⁴ Jean-Claude Labrecque, *Souvenirs d'un cinéaste libre, Jean-Claude Labrecque avec Francine Laurendeau, op. cit.* p. 53.

³⁵ Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *op. cit.*, p. 4.

« image même, au sens poétique du terme, de l'événement de cette Nuit de mars³⁶ » ou « film témoin³⁷ » sont utilisées afin de mettre l'accent sur la soi-disant passivité des cinéastes, qui de leur propre aveu, se voient comme de simples « courroies de transmission³⁸ » ayant le désir d'« enregistrer l'événement sans le juger³⁹ ». En évoquant régulièrement la sobriété des caméras, qui demeurent la plupart du temps immobiles et en retrait⁴⁰, les commentaires sur le film cherchent généralement à démontrer que celui-ci « se différencie nettement du documentaire traditionnel qui cherche trop à présenter la réalité par fragments⁴¹ ». En effet, selon Carol Faucher, « le film n'apparaît pas [...] comme le point de vue d'un individu sur un événement. Au contraire, c'est l'événement lui-même qui devient la seule réalité du film. Le cinéaste n'intervient pas. IL NE CHERCHE PAS L'EFFET, MAIS LE FAIT⁴² ».

Le désir des cinéastes de créer une pièce d'archive permettant de savoir « ce qu'était le Québec au printemps 70⁴³ » ne vient pas sans une certaine anticipation des moyens de diffusion qui permettront au film d'être vu par le plus grand nombre de personnes possible. Si le film a été diffusé pendant deux semaines au cinéma Verdi à Montréal au début de l'année 1971 et a été projeté sur quelques autres écrans de la province par la suite, les réalisateurs ne s'attendaient pas à un succès commercial instantané. L'équipe derrière le documentaire avait plutôt en tête, dans une visée davantage pédagogique qu'économique, « le public nombreux des Cegep [*sic*] [et] des universités⁴⁴ ». En effet, Jean-Claude Labrecque avait la conviction que ces institutions scolaires, de plus en plus fréquentées, pouvaient procurer à son film un public enthousiaste: « Là, il y a vraiment un public qui veut voir ce genre de film. Et c'est une

³⁶ *Ibid.*

³⁷ Carol Faucher, « Un nouveau film de Jean-Claude Labrecque », *Québec-Press*, 16 août 1970, p. 16A.

³⁸ Carol Faucher, « "Il faut cesser d'être gêné, d'avoir peur de déranger le monde" », *Québec-Press*, 24 janvier 1971, p. 17B.

³⁹ *Ibid.*

⁴⁰ Afin de filmer la Nuit, trois cameramen opéraient quatre caméras différentes: deux caméras arriflex étaient installées dans la salle (une au fond de la salle, une autre côté cour) alors qu'une troisième filmait le hall du Gesù. À ces trois caméras s'ajoute un appareil portable cameflex que Jean-Claude Labrecque utilisa afin de filmer directement sur scène. Si on retient surtout le caractère sobre du film (d'autant plus que ce style détonne avec les autres œuvres de Jean-Claude Labrecque, à l'époque réputé pour son audace en tant que directeur de la photographie, notamment pour son film *60 cycles*, réalisé en 1965), il faut noter que certains plans du documentaire sont tout à fait impliqués dans l'action, ne prenons comme exemple que la performance de l'Infonie qui clôt l'œuvre.

⁴¹ Carol Faucher, « Un nouveau film de Jean-Claude Labrecque », *loc. cit.*

⁴² *Ibid.*

⁴³ Carol Faucher, « "Il faut cesser d'être gêné, d'avoir peur de déranger le monde" », *loc. cit.*

⁴⁴ Ghislaine, Rheault, *loc. cit.*

population maintenant très importante⁴⁵ ». Le rôle d'anthologie de la poésie québécoise qu'on voulait donner au documentaire devait donc dès le départ contribuer à l'affirmation de la littérature québécoise en tant que littérature autonome, projet qui passe immanquablement par des instances de légitimation comme le réseau scolaire. C'est ainsi que le projet Nuit de la poésie s'inscrit tout à fait dans la démarche de l'Hexagone et du milieu littéraire en général : donner naissance à une littérature proprement québécoise, enfin dotée de ses classiques, de son histoire et de ses institutions.

Nous avons vu plus tôt que les institutions scolaires, instances de légitimation par excellence, ont été réformées dans la décennie 1960 et que la littérature québécoise y avait trouvé une place plus importante. Jean Royer, dans un communiqué précédant l'événement, parle ouvertement du message que la Nuit de la poésie veut envoyer. Pour les organisateurs, il s'agissait d'une

[...] manifestation à l'échelle nationale. La campagne électorale des poètes. Une guérilla qui veut rappeler aux comités de programme des universités qu'ils n'ont pas d'excuse pour boycotter l'étude des poètes québécois. L'occasion pour la poésie de déboucher aussi plus loin que les poètes. Une nuit où chaque poète tire à mille! Une nuit de la lumière que se font les poètes pour lutter contre la nuit où on les place⁴⁶.

Outre le terme « guérilla », qui souligne encore une fois les dimensions brutale et soudaine du happening, cet extrait traduit le désir chez les organisateurs de contribuer, à travers la Nuit de la poésie, à l'institutionnalisation de la littérature québécoise dans le réseau scolaire de la province. Fait intéressant, un autre document aujourd'hui complètement oublié et rendu quelque peu obsolète par la sortie du documentaire de l'ONF a été publié quelques mois après l'événement original. Il s'agit du *Livre de lumière*, un montage de soixante diapositives accompagné d'un document mettant en contexte chaque photo et d'une cassette audio contenant une narration de Michel Garneau commentant les différentes images. Ce projet, mené par Claude Haeffely, « a été conçu à l'intention des écoles et universités⁴⁷ » afin d'assurer un « enseignement vivant à la poésie québécoise⁴⁸ », écrit-on dans un article visant la

⁴⁵ Carol Faucher, « Un nouveau film de Jean-Claude Labrecque », *loc. cit.*

⁴⁶ Jean Royer, « La nuit de la poésie » dans *Pays intimes - Entretiens 1966-1976*, Montréal, Leméac, 1976, p. 79.

⁴⁷ Auteur inconnu, « Un "livre de lumière" sorti de la Nuit de la Poésie québécoise », *L'Action*, 7 novembre 1970, p. 17.

⁴⁸ *Ibid.*

promotion du document. On retrouve ici les mêmes intentions que celles qui habitent l'équipe du documentaire.

L'implication de l'ONF dans le projet n'est pas non plus étrangère à ce désir de retrouver l'œuvre de Labrecque et Masse dans les classes du Québec. En effet, l'organisme fédéral, dont le mandat de départ est de « produire et distribuer des films destinés à faire connaître et comprendre le Canada aux Canadiens et aux autres nations, et promouvoir la production et la distribution de tels films⁴⁹ » est reconnu depuis sa fondation pour le matériel pédagogique qu'il propose aux professeurs du pays. Sachant qu'à « cette époque, au Québec, un enseignant [pouvait] se procurer des documentaires via les catalogues de [l'organisme]⁵⁰ », les réalisateurs étaient conscients, avant même la tenue de la Nuit, que le film qu'ils allaient réaliser aurait la possibilité d'être distribué dans le réseau scolaire et servir à l'enseignement et au rayonnement de la littérature québécoise. Avec un certain recul, il ne semble pas exagéré d'affirmer que les réalisateurs ont largement réussi leur pari. Aujourd'hui encore, *La Nuit de la poésie 27 mars 1970* fait partie des outils pédagogiques par excellence dans les classes de littérature québécoise de la province et est fréquemment utilisé pour rendre compte du climat littéraire au tournant des années 1970 au Québec.

La réalisation de ce que les cinéastes ont souvent appelé une « anthologie vivante » utilisant le média cinématographique n'est évidemment pas anodine et possède aussi ses particularités. En effet, il va sans dire que le moyen utilisé pour transmettre les textes impose des axes d'analyse différents de ceux qu'on aurait utilisés si Labrecque et Masse avaient publié une anthologie sous la forme d'un ouvrage. Le cinéma assure la transmission de la dimension orale de la poésie et, avec elle, la prosodie des auteurs eux-mêmes, ajoutant une forte dimension rhétorique qui n'a pu qu'être significative par la suite dans la réception des textes vus et entendus à travers le film. Nous verrons d'ailleurs en fin de chapitre le cas d'un de ces poèmes, le célèbre « Speak white » de Michèle Lalonde, dont l'oralité est intimement liée à sa place dans le canon de la littérature québécoise. Le cinéma joue aussi du point de vue du spectateur-lecteur qui, regardant un spectacle lui-même présenté en direct à un public physique, rejoint en quelque sorte l'auditoire original, accentuant ainsi en apparence

⁴⁹ Office national du film du Canada, *Mandat*, [En ligne], <http://onf-nfb.gc.ca/fr/a-propos-de-lonf/organisation/mandat/>, page consultée le 15 juin 2014.

⁵⁰ Kim Décarie, *L'éducation cinématographique, une nouvelle approche pour les écoles secondaires québécoises*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, p. 12.

l'authenticité de l'événement : « La salle qui regarde le film rejoint la salle qui est dans le film. Il se produit alors un curieux dialogue entre les deux. Cela donne une espèce d'effet stéréophonique passé-présent absolument remarquable. Aucune distanciation n'est ainsi créée⁵¹ », postule Jean-Claude Labrecque en entrevue. Cette position dans laquelle est placé le spectateur du documentaire contribue indéniablement à transmettre ce que Micheline Cambron appelle les « effets perlocutoires de cette littérature de la performance⁵² ». La performance poétique aurait en effet cet avantage de procurer au témoin, ou au spectateur en différé dans le cas qui nous intéresse,

le sentiment de proximité idéologique, d'appartenance à une communauté, [qui] se trouve constamment renforcé par la *participation* à laquelle l'événement littéraire nous convie; et nous nous sentons conviés parce que nous avons le sentiment de participer, d'en être: on ne peut échapper à l'appartenance⁵³.

Un fort constat historique semble globalement ressortir de ce parcours des circonstances organisationnelles de la Nuit de la poésie 1970. Conscient qu'un événement, afin d'être transmis par l'histoire, se doit de laisser des témoignages, des *tekmeria* pour réutiliser le terme de Paul Veyne, Jean-Claude Labrecque a mis sur pied une véritable entreprise de production de traces visant à construire de toutes pièces un événement historique témoignant pour les générations futures du climat poétique animé de l'époque. Contrer cette potentielle évanescence d'une vitalité littéraire jusqu'alors jamais vue était même, selon le réalisateur, d'une importance capitale pour la province: « Quand je parlais de priorités au Québec, c'est ça que je voulais dire. Presque rien n'existe sur notre littérature. Il n'y a pas de matériel, le monde disparaît, les choses se perdent parce que rien ne se fait⁵⁴ ». Le documentaire qui en est ressorti, véritable mise en récit visant à s'inscrire historiquement dans une narration plus large, celle de la naissance de la littérature québécoise et, par extension, celle de l'affirmation du peuple québécois enfin arrivé à la parole, devient par le fait même un objet fortement problématique. En effet, l'objet filmique est traversé par le discours subjectif de ceux qui l'ont monté, c'est-à-dire les cinéastes qui ont eux-mêmes organisé l'événement original. Désirant à la fois provoquer un événement s'inscrivant dans le grand discours de la naissance de la

⁵¹ Jean-Pierre Tadros, *loc. cit.*

⁵² Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 104.

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *op. cit.*, p. 14.

littérature et de la nation et participer à l'élection de figures canoniques du corpus poétique québécois, le projet *Nuit de la poésie* 1970 soulève de nombreuses questions sur le rapport au réel et la mise en récit de celui-ci, autant du point de vue de l'historiographie que de celui du cinéma documentaire. Cette relation particulière à la construction de l'histoire appelle à être analysée et inscrite dans un cadre théorique plus large. Je ne saurais cependant aborder ces questions avant d'avoir cité, en guise de résumé, cet extrait d'un texte de Dominique Noguez qui rejoint à merveille les différents enjeux soulevés dans les pages précédentes:

Or ces poètes de profession ou de circonstances ne se doutaient pas, ou ne se doutaient qu'à demi, qu'ils étaient pris là dans l'un des plus formidables pièges que le cinéma ait jamais tendus à la littérature. Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse ne se contentaient pas en effet de filmer le plus important récital de poésie jamais donné au Québec: ils l'avaient machiavéliquement organisé eux-mêmes. Exemple rare d'un cinéma de l'actualité qui *crée* l'actualité qu'il veut capter. Point limite où le cinéma "documentaire" rejoint le cinéma de fiction. Et je ne sais pas pourquoi j'ai écrit "machiavéliquement", car l'intention des deux cinéastes était pure et digne d'éloge: il s'agissait de graver dans une mémoire de pellicule, à jamais si possible, pour longtemps en tout cas, le visage de la poésie québécoise en 1970⁵⁵.

3.4. Une conscience historique?

Avant sa tenue, la *Nuit de la poésie* avait, de l'aveu même de Jean-Claude Labrecque, deux objectifs précis : « d'abord réussir la *Nuit* en tant que phénomène à prendre place dans l'histoire de la poésie au Québec et ensuite faire un film qui aille au-delà de l'anthologie et constitue un spectacle en soi⁵⁶ ». Je m'attarderai pour le moment à ce premier objectif, qui suscite un certain nombre de questionnements du point de vue de l'historiographie littéraire québécoise. En effet, ce désir de Labrecque de provoquer l'histoire, de créer un événement qui d'avance serait destiné à devenir jalon d'un récit intelligible pose le réalisateur dans un rôle d'historien pour le moins particulier. Son projet en est non seulement un de production de traces visant à meubler la mémoire collective, mais aussi de mise en forme de ces traces via la manipulation d'un réel qu'il a lui-même vécu. Il paraît sensé d'affirmer que l'objectif de Labrecque impose d'emblée une certaine compréhension de ce qui *constitue* le caractère

⁵⁵ Dominique Noguez, « La poésie québécoise en gloire », *Vie des Arts*, n° 62, 1971, p. 51.

⁵⁶ Mireille Kermoyan, « Entretien avec Jean-Claude Labrecque – Communiqué officiel de l'ONF », Dossier de production du film *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, Service des archives et de la gestion des documents de l'Office national du film du Canada, 15 janvier 1971, 1 p.

historique dans un espace-temps donné. En effet, pour avoir l'ambition de créer l'histoire, il semble nécessaire d'en comprendre minimalement les rouages. Serait-il donc possible de parler de cette production intentionnelle de traces, de cette « visée archivistique » qui cache un jeu sur le réel motivé par le désir de s'inscrire dans un récit en construction comme d'une certaine forme de « conscience historique »? La conscience d'évoluer dans l'histoire, c'est-à-dire la « compréhension du présent par le passé qui permet d'envisager le futur⁵⁷ », semble d'emblée présente dans le Québec des années 1960. Dans l'optique où, comme l'écrit Raymond Aron, « chaque collectivité a une conscience historique, [...] une idée de ce que signifient pour elle humanité, civilisation, nation, le passé et l'avenir, les changements auxquels sont soumises à travers le temps les œuvres et les cités⁵⁸ », le discours sur l'entrée dans une certaine modernité s'opposant à un sombre passé, ainsi que l'éclosion d'une forte cohésion nationaliste visant l'affirmation d'un peuple jusqu'alors brimé dans son existence semblent suggérer que la conscience historique des Québécois était particulièrement vive à cette époque. Cette série de changements coïncide du moins avec une partie de la définition qu'Aron donne de la conscience historique, dans laquelle la « conscience d'une dialectique entre tradition et liberté⁵⁹ » serait fondamentale. S'étant penchée sur la définition du concept, Catherine Duquette souligne d'ailleurs que les rapports entre conscience historique et affirmation identitaire ont déjà été constatés à plusieurs reprises, notamment par Nicole Tutiaux-Guillon, qui écrit que « la conscience historique nourrit l'identité individuelle ou collective : elle est la conscience d'appartenir à un groupe qui a une histoire, un héritage que l'on assume ou rejette, qu'il s'agisse d'une famille, d'une classe, d'une nation⁶⁰ ».

Les cinéastes de l'ONF évoluent donc dans un contexte de forte conscience historique. Or, ce constat n'est pas suffisant pour cerner le phénomène que je tente de circonscrire. La compréhension de Jean-Claude Labrecque et de Jean-Pierre Masse de la dimension

⁵⁷ Catherine Duquette, *Le rapport entre la pensée historique et la conscience historique. Élaboration d'un modèle d'interaction lors de l'apprentissage de l'histoire chez les élèves de cinquième secondaire des écoles francophones du Québec*, thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, Québec, Université Laval, 2011, p. 48.

⁵⁸ Raymond Aron, *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « le goût des idées », 2011 [1961], p. 105.

⁵⁹ *Ibid.*

⁶⁰ Catherine Duquette, *op. cit.*, p. 37. L'auteure cite Nicole Tutiaux-Guillon, « L'histoire enseignée entre coutume disciplinaire et formation de la conscience historique : l'exemple français », dans Nicole Tutiaux-Guillon et al., dir., *Identités, mémoires, conscience historique*, Saint-Étienne, Publication de l'université de Saint-Étienne, 2003, p. 28.

fondamentalement matérielle de l'histoire, du rapport essentiel que la discipline entretient avec les traces, les documents et les témoignages, me laisse croire que leur démarche s'inscrit davantage sous le signe de ce qu'on pourrait appeler une « conscience historiographique ». En effet, qu'un individu soit conscient qu'un futur regard se posera sur l'époque qu'il est en train de vivre et que ce regard se posera sur des documents qu'il a le pouvoir de laisser en héritage me semble dépasser la seule conscience de l'historicité de l'être, celui-ci étant également familier avec la manière dont les hommes racontent et mettent en forme les connaissances qu'ils ont de leur passé, faute d'y avoir directement accès. Dans tous les cas, l'objectif de passer à l'histoire à travers une production de traces auxquelles on assure une large diffusion rappelle fortement la thèse de Pierre Nora concernant le pouvoir historiographique des médias, qui se seraient arrogé la capacité d'élection événementielle au détriment des historiens, qui se retrouveraient conséquemment avec des éléments préconçus pour être historiques en guise de matière première.

Inscrire cette posture dans un système précis est une tâche difficile. En effet, la théorie se penche habituellement sur l'historiographie en tant que pratique *a posteriori*, réalisée par un historien dont le regard historique n'est constitué que des traces avec lesquelles il entretient une relation documentaire et non un rapport de vécu. On explore donc la démarche dans laquelle l'historien se dit « cela *a été* historique » et non celle, pourtant aussi intrigante, d'individus se disant, au futur, « cela *sera* historique ». Une fine compréhension des mécanismes régissant l'histoire ne permettrait-elle pas cependant de jouer avec ces procédés, en temps réel, en créant de toutes pièces ce qui sera considéré comme « historique » ? C'est bien ce que le cas de la Nuit de la poésie semble suggérer. Évidemment, rien ne peut garantir une place dans l'histoire, le travail de mémoire se faisant en grande partie par les générations suivant les événements, mais il semble possible de mettre toutes les chances de son côté, de provoquer les circonstances pour qu'elles semblent toutes alignées vers l'arrivée d'un moment fort de l'histoire. Cette démarche doit évidemment être replacée dans le contexte d'institutionnalisation, de naissance prolongée de la littérature et de la nation. En effet, n'est-il pas naturel, dans ces circonstances, de construire une mythologie qui servira à légitimer la pérennité d'une institution que l'on cherche à établir par tous les moyens ?

Il semble qu'une bonne manière de cerner cette posture d'historien « en temps réel » serait de l'inscrire dans le système qu'est la triple *mimésis* développée par Paul Ricœur. Plus

précisément, c'est au sein de *mimèsis* I que la conscience historiographique que je tente de circonscrire semble trouver sa place dans le processus de mise en récit du temps et de l'histoire humains. Selon Ricœur, l'étape de préfiguration et de précompréhension du monde de l'action qu'est *mimèsis* I se divise en trois traits précis⁶¹. Il est en effet nécessaire qu'auteur et lecteur partagent d'abord une capacité à identifier les traits structurels de l'action dans ses dimensions paradigmatiques et syntagmatiques. Ensuite, une compréhension des médiations symboliques, rattachées notamment au système de valeurs morales propre à un groupe d'individus s'impose puis, finalement, une capacité à identifier le caractère temporel inhérent à la représentation de l'action vient compléter cet ensemble d'éléments nécessaires à la mise en récit qui se produit ensuite dans *mimèsis* II.

La notion de « précompréhension du monde » retient ici mon attention. En effet, le projet de Jean-Claude Labrecque, tel qu'il le décrit, semble nécessairement entraîner une forte *mimèsis* I, une compréhension aiguë de l'application des principes soutenant l'activité historiographique humaine, notamment de la cristallisation de l'histoire autour d'un récit doté de moments forts agissant comme moteurs narratifs. Organiser un événement en ayant l'objectif d'en faire l'un des jalons de cette histoire présuppose une compréhension préalable du processus selon lequel un événement « reçoit sa définition de sa contribution au développement de l'intrigue⁶² ». Cela ne donne pas directement le pouvoir de construire l'histoire, mais la connaissance d'un paradigme précédant l'acte de configuration, l'entrée dans le « royaume du *comme si*⁶³ », la mise en récit à proprement parler semble rendre plus probable l'entrée dans le grand récit historique.

Les moyens relevés jusqu'à présent ayant pour objectif d'assurer le passage à l'histoire de la Nuit de la poésie 1970 comportent une dimension extra-narrative. En effet, créer des traces et en assurer la diffusion ne représente qu'une facette de la démarche des cinéastes. La conscience historiographique qui pousse Jean-Claude Labrecque à organiser un événement qui vise à intégrer l'histoire afin de pallier l'oubli d'autres entreprises littéraires pousse ensuite le réalisateur à entrer lui-même dans les limites de *mimèsis* II en opérant une mise en récit du happening en configurant les traces laissées aux générations futures. Comme je l'ai déjà

⁶¹ Paul Ricœur, *op. cit.*, p. 109.

⁶² *Ibid.*, p. 127.

⁶³ *Ibid.*, p. 125.

souligné à plusieurs reprises, le documentaire est un choix subjectif de performances fait par les documentaristes à partir de l'événement réel. Ce choix représente assurément le pendant narratif de la démarche de représentation du happening du 27 mars 1970. Selon quels critères Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse ont-ils choisi les poètes qui devaient figurer dans le film? Quel portrait de la poésie québécoise au tournant des années 1970 voulaient-ils laisser à la postérité? Dans quelle mesure l'événement original a-t-il dû être manipulé pour en arriver à ce portrait désiré? Considérant que l'œuvre est avant tout *valeur*, que considérerait-on comme *littéraire* à l'époque, digne d'être gardé en mémoire? Je tenterai de répondre à ces questions en observant directement l'œuvre de Labrecque et de Masse.

3.5. État des travaux

Assez curieusement, très peu de travaux critiques portent sur la Nuit de la poésie 1970. En effet, bien que quelques projets tels que le documentaire *Archives de l'âme* aient contribué à jeter un regard nouveau sur l'événement en interrogeant le happening au-delà de ce que nous montre le film de l'ONF, aucun travail universitaire d'envergure ne s'était jusqu'à maintenant penché sur ce jalon de l'histoire littéraire québécoise. Cet état des travaux entend cependant rendre compte d'une thèse de doctorat déposée au cours de l'écriture du présent mémoire et s'intéressant en partie à la première édition de la Nuit de la poésie de 1970. Cette thèse, écrite par Paul Fraisse et intitulée *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*⁶⁴ se penche sur la Nuit de la poésie 1970 en tant que phénomène de poésie orale. Son intérêt pour l'événement s'inscrit donc dans un travail de plus grande envergure sur l'oralité au Québec qui traite aussi entre autres de la pratique contemporaine du slam. Étudiant le spectacle à travers le documentaire de Labrecque et de Masse, l'auteur consacre l'une des parties de sa thèse à une analyse du film basée sur une série de thèmes traversant les différents poèmes choisis par le duo de réalisateurs. Si certains éléments de nos travaux respectifs se recoupent, notamment en ce qui a trait aux informations factuelles concernant la Nuit, le dépôt de cette thèse permettra

⁶⁴ 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 en littérature française et francophone, Université de Cergy-Pontoise, 2013, 401 p. (Sauf indiqué, toutes les citations de cette sous-partie seront tirées de cette thèse. Je me contenterai donc seulement de mettre en référence entre parenthèses et dans le corps du texte les pages desquelles sont tirées les différentes citations).

au final d'établir un dialogue entre deux visions de l'événement étudié. Il me semble en effet que nos démarches sont appelées à se compléter puisque Paul Fraisse n'a pas eu accès aux archives rejetées du montage final. Mon étude de ces documents inédits permettra d'approfondir certains axes d'analyse utilisés par l'auteur, ce qui pourra, je l'espère, faire avancer la réflexion sur le sujet.

Considérant que Fraisse a déjà réalisé une analyse détaillée du documentaire dans le cadre de ses recherches, je me propose, afin d'éviter les redites, d'extraire les principales articulations de la vision que l'auteur propose de la Nuit en résumant ses trois principaux axes d'analyse à travers l'évocation des éléments qui ont alimenté le plus significativement ma réflexion sur l'événement. Je serai évidemment appelé, au sein de ce résumé, à entrer sporadiquement en dialogue avec les propos de Fraisse afin d'ajouter certains détails ou de marquer mes réserves par rapport à certaines facettes de son argumentaire. Je compléterai dans un deuxième temps cette partie en proposant quelques éléments exclus de son analyse qui viendront compléter son travail sur le documentaire.

L'analyse du film proposée dans cette thèse est basée sur la récurrence de certains thèmes précis dans les poèmes retenus et correspond donc, au niveau de l'œuvre entière, à un travail de nature paradigmatique. De mon côté, j'interrogerai le documentaire en tant que forme colligée, d'un point de vue davantage syntagmatique et narratif, m'attardant au travail de reconstitution événementielle opéré par Labrecque et Masse à travers une analyse du dialogue qui prend en compte l'importance de la narrativité que crée la succession des différents poèmes. Je pourrai analyser la manière dont les réalisateurs ont reconstruit la Nuit en tant que tout homogène, supporté par ce qu'ils désignent comme étant une « courbe dramatique » précise. L'œuvre de Labrecque et de Masse pourra ensuite être mise en parallèle avec les performances de la Nuit qui n'ont pas survécu au montage, ce qui me permettra de mieux circonscrire les différentes manipulations cinématographiques à la lumière d'une version plus complète de la soirée de lecture.

D'entrée de jeu, il faut souligner que les travaux de Paul Fraisse s'appuient sur des intuitions qui rejoignent à plusieurs égards celles qui m'ont poussé à entreprendre ce travail. En effet, Fraisse inscrit comme moi la Nuit de la poésie dans le contexte de forte affirmation nationale et identitaire des années 1960 au Québec. Il souligne aussi à plusieurs reprises l'émergence d'un nouveau rôle social pour le poète, désormais engagé dans la sphère

publique. Le rapport intime de l'époque entre littérature et politique est de ce fait fondamental dans son étude de la Nuit de la poésie. Il souligne d'ailleurs à très juste titre le désir de fabrication, de fondation qui est inhérent à la démarche des poètes de l'époque et qu'on peut retrouver sous plusieurs formes dans les poèmes de la Nuit.

Dans la première partie de l'analyse, intitulée « Poésie et cinéma : de la performance au documentaire », l'auteur aborde plusieurs éléments qui rejoignent les fondements de ma réflexion sur l'événement. En effet, Fraisse affirme très tôt dans son travail la différence fondamentale entre le happening du 27 mars 1970 et le document cinématographique qui en a été tiré. Pour lui, le film est une œuvre à part entière qui s'inscrit dans une logique de représentation et qui, sans constituer une version inférieure ou édulcorée de la soirée originale, ne « saurait se substituer au spectacle en lui-même » (p. 127). Le but des réalisateurs ne serait donc pas de recomposer fidèlement la soirée, mais d'en « restituer de manière globale l'ambiance » (p. 145). Ce constat est très intéressant puisqu'il soulève directement le conflit entre le désir d'objectivité et le jeu sur le réel que nécessite le cinéma documentaire. Tout comme moi, il souligne donc qu'il « est difficile d'évoquer l'événement en dehors de cette version filmée qui [...] a conduit à figer, filtrer et interpréter la représentation » (p. 134) de la Nuit. L'architecture particulière du discours que le documentaire propose sur l'événement frappe donc aussi Paul Fraisse, qui soutient que le montage de Labrecque et Masse est soutenu par des choix esthétiques et littéraires subjectifs : « parce qu'il est lui-même condensation des temps forts et "lecture" de l'événement, le film pose donc à l'observateur la question des critères qui ont présidé à ces choix » (p. 133).

La perspective archivistique de Jean-Claude Labrecque sur laquelle j'ai réfléchi dans la première partie de ce chapitre est également soulignée par Fraisse, qui prend conscience du désir de la Nuit de s'inscrire dans l'histoire littéraire de la province. Sa vision de l'historicité de la Nuit passe cependant par un autre enjeu extrêmement pertinent : le processus de réitération qui fait en sorte qu'une Nuit de la poésie, suivant la première édition de 1970, est réorganisée à tous les dix ans. Pour lui, cette pratique commémorative témoigne du désir de mettre en place une tradition qui viendrait renforcer le sentiment de cohésion nationale et l'autonomisation de la culture. Évoquant l'ouvrage *L'invention de la tradition* d'Éric Hobsbawm et de Terence Ranger, Fraisse décrit le phénomène contemporain de fabrication de traditions visant à rassembler les membres d'un peuple autour d'une culture commune et

transhistorique (p. 255-256). Il apparaît évident que ces traditions inventées, avec la dimension de continuité temporelle qu'elles instaurent, contribuent aussi à légitimer l'institution littéraire québécoise à travers les décennies. Bien que je postule de mon côté la présence d'ambitions historiques de la Nuit de la poésie 1970 en tant qu'événement autonome, cette notion de « tradition inventée », avec le jeu de dialogue et d'intertextualité qu'elle établit entre les différentes éditions de la Nuit, me semble aller de pair avec les intentions de départ de Jean-Claude Labrecque.

Quant à la vision de l'événement proposée par les réalisateurs à travers le film documentaire, Fraisse traite de nombreuses manipulations que je serai appelé à analyser en profondeur dans le cadre de mon travail sur les archives. L'auteur aborde notamment, outre l'ordre reconfiguré des performances, le rejet de poèmes ne correspondant pas à ce que les réalisateurs voulaient mettre de l'avant dans leur film. Fraisse propose notamment que certaines performances, par exemple celle de Roger Des Roches, ont été laissées de côté car elles ne témoignaient pas suffisamment du contexte politique de l'époque. Selon lui, Des Roches a été écarté du montage final « parce qu'il proposait une esthétique trop intimiste et semblait ne pas assez tenir compte des préoccupations collectives qui dominaient alors » (p. 134). Je reviendrai évidemment plus loin sur cette question fondamentale à la lumière non seulement des archives de la Nuit, mais aussi en m'inspirant de témoignages des principaux artisans de ce montage, Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse.

Ce premier chapitre consacré à la Nuit de 1970 se termine par une réflexion sur les implications de la dimension scénique de la poésie. Fraisse croit que les dimensions spectaculaire et orale inhérentes au récital de poésie imposent non seulement une analyse des textes, mais également un examen centré entre autres sur « la gestuelle, [...], les caractéristiques physiques du poète, sa manière de déclamer, le rythme, la voix, le costume, les effets comiques ou scéniques qui cherchent à donner une valeur nouvelle à chacun des poèmes » (p. 138) etc. Ainsi, l'auteur introduit la notion de « mise en scène du poème », qui désigne une sorte de plus-value théâtrale donnée à un texte ayant préalablement une existence sur papier (p. 149). En effet, il est juste de souligner que la plupart des textes lus lors de la Nuit de la poésie n'ont pas été conçus pour être transmis à l'oral et ont d'abord été le fruit

d'un travail d'écriture visant la publication papier. Pour l'auteur, cette poésie ne pourrait donc pas constituer à proprement parler de la « poésie sonore ou orale » (p. 148)⁶⁵.

Cette « mise en scène du poème » passe par différents stratagèmes opérés par les poètes eux-mêmes. Il s'agit en définitive pour eux de se doter d'un éthos qui aura pour effet de modifier la réception par l'auditoire du texte lu. Ce travail scénique peut par exemple prendre la forme de costumes (Paul Chamberland, Raoul Duguay), de décors (Denis Vanier) ou bien d'interactions directes avec les spectateurs (Georges Dor lance dans la foule des recueils de poésie avant de procéder à la lecture de ses textes). D'autres auteurs développent une mise en scène plus directement reliée au poème lui-même, notamment le « Panneaux-réclame » de Michèle Lalonde, qui tombe résolument dans le domaine de la performance avec ses trois récitants qui s'échangent la parole avec une théâtralité des plus affirmées (p. 149-151). J'ajouterai que l'aspect spectaculaire de ce texte, écrit spécialement pour la Nuit de la poésie, ne réside pas seulement dans ces éléments scéniques, mais est aussi inscrit directement dans l'écriture du poème, qui joue avec des effets rythmiques et des figures de style particulièrement efficaces lorsqu'utilisées à l'oral telles les allitérations, les paronomases et l'emprunt parodique au discours publicitaire. Paul Fraisse souligne qu'une autre partie des poètes participant à la Nuit optent au contraire pour une neutralité qui, sous couvert de sobriété, laisse tout de même voir un fort parti pris du point de vue de la représentation, de l'éthos que désirent construire les artistes. Ces poètes, notamment Jean-Guy Pilon, Yves Préfontaine et Gatien Lapointe, appartiennent tous à la génération d'écrivains plus âgés et lisent, affublés de leurs vestons cravates, leurs poèmes de manière sobre et linéaire (p. 150).

Le dernier élément relatif aux rapports entre poésie et performance relevé par Fraisse concerne les disparités entre les textes lus lors de la Nuit et leurs versions publiées. Ces « adaptations scéniques », modifications que les poètes font à leurs poèmes « en fonction de l'environnement très particulier et unique du spectacle » (p. 153), s'inscrivent selon l'auteur dans une « réelle démarche en direction du public », un désir d'acclimater leurs textes aux attentes des spectateurs et au contexte du spectacle. L'auteur procède donc à une mise en

⁶⁵ Plus loin dans sa thèse, Fraisse circonscrit mieux le type de poésie dont il est question en évoquant les notions d'oralité seconde et d'oralité mécanique tirées de l'ouvrage *Introduction à la poésie orale* de Paul Zumthor. D'un côté, l'oralité des poèmes de la Nuit est seconde « dans la mesure où elle résulte d'un premier travail d'écriture et que le support oral n'influence pas directement le matériau poétique » (p. 308), d'un autre, l'oralité est mécanique puisqu'elle est supportée et médiatisée par l'enregistrement, transmise en différé par le cinéma documentaire.

parallèle de ces différentes versions des textes afin de faire ressortir l'ampleur du travail d'adaptation opéré par les poètes. Il laisse donc voir que des éléments tels que l'actualité ou l'engagement politique poussent les auteurs à modifier et bonifier leurs textes en fonction du contexte de la soirée à laquelle ils participent. Fraisse met ainsi au jour une autre couche de sélection et de manipulation du matériau poétique dans le contexte de représentation qu'est la Nuit de la poésie. Car en plus de présenter des textes choisis et potentiellement modifiés à un public, les poètes sont aussi conscients de présenter ces textes à la caméra qui archive les lectures. Même si je m'attarderai moins à ces manipulations opérées par les auteurs eux-mêmes, je crois qu'il est tout à fait pertinent d'inclure cette analyse de Fraisse à la somme des éléments construisant à travers le film un regard subjectif et partiel sur la poésie de l'époque.

La deuxième partie de l'analyse de Paul Fraisse est dédiée à l'observation des grandes thématiques et problématiques des poèmes que nous présente l'œuvre cinématographique de Labrecque et de Masse. Celle-ci se décline selon trois axes principaux : la dimension collective de l'écriture, le rapport à la langue et l'engagement politique.

Dans un premier temps, l'auteur explore comment les poèmes témoignent du désir de l'époque de redéfinir le rôle du poète dans la cité. En se basant principalement sur le texte « Sur la place publique » de Gaston Miron, Fraisse décrit le désir d'engagement du poète dans la collectivité qui s'oppose à une certaine pratique centrée sur l'individualité que Miron décrit dans son poème comme étant chose du passé. Mentionnant que cette période en histoire littéraire est habituellement décrite comme étant celle du passage du « je » au « nous », Fraisse se propose ensuite de procéder à l'analyse des différentes formes d'expression du sujet et de son identité dans les poèmes de la Nuit en s'intéressant particulièrement à l'utilisation des pronoms personnels. Loin d'en arriver à des conclusions qui réaffirmeraient l'omniprésence de la première personne du pluriel dans la poésie de l'époque, l'auteur retire des poèmes de la Nuit des constats qui proposent davantage une remise en question de cette cassure canonique entre individualité et collectivité⁶⁶. Pour lui, le passage au « nous » ne peut se faire qu'à travers une précédente affirmation individuelle du poète qui, prenant conscience de sa propre situation, peut ensuite parler de l'état de la collectivité dans laquelle il évolue. Cette complexe réflexion sur la place de l'individu dans un contexte de revendications collectives se traduit

⁶⁶ Ces tensions entre sujet individuel et sujet collectif sont pour Fraisse emblématisées par les mots de Miron, lorsque celui-ci écrit « je vois notre infériorité et j'ai mal en chacun de nous » (p. 173-174).

notamment selon Fraisse par plusieurs hésitations des poètes, qui mettent en cause leur légitimité, leur droit de parler au nom de la majorité (p. 168). Le premier vers du poème de Jean-Guy Pilon, s'entamant par l'interrogation « Qui suis-je pour... » est, pour Fraisse, emblématique de cette réflexion des poètes sur leur propre rôle par rapport à la collectivité (p. 168). Même son de cloche chez Suzanne Paradis, qui s'interroge sur « ces instances personnelles que sont le "je" et le "nous" » (p. 168) en écrivant en ouverture de son poème: « Qui est toi? Qui est moi? Et le nom de ce peuple? »⁶⁷ (p. 168). Paul Fraisse propose donc que l'instance énonciative se voit avant tout comme témoin individuel d'une situation collective dans laquelle il est inclus et que conséquemment, « l'expression du "nous" dans le contexte de la revendication identitaire se fait [...] à partir d'une expression de soi » (p. 172)⁶⁸.

Paul Fraisse enchaîne avec une analyse du rapport à la langue des différents poètes de la Nuit. Cette partie du travail vise notamment à observer l'utilisation du français québécois en rapport avec la démarche identitaire des auteurs. C'est ainsi que Fraisse voit dans les poèmes de la Nuit une tension entre différents niveaux de langage, entre une langue littéraire normalisée, proche du français hexagonal, et une langue populaire proche du joul. C'est donc à cette étape de son travail que Fraisse commence à s'intéresser au conflit générationnel qui subsiste tout au long de la Nuit et qu'une multitude de regards sur l'événement rendent observable.

Sans surprise, Fraisse observe que l'affirmation du français québécois est faite en grande partie par les poètes appartenant à la plus jeune génération (p.188). Apparaissant comme un moyen fort d'affirmation identitaire, l'utilisation du français québécois serait pour plusieurs une légitimation littéraire de la variété de français parlée par les Québécois, au détriment des tenants d'une langue littéraire fixée selon la norme hexagonale. L'auteur voit

⁶⁷ Fraisse avance que ces vers ne figurent pas dans la version imprimée du texte et qu'ils ont été ajoutés spécialement à l'occasion de la Nuit de la poésie. Il est ici nécessaire de spécifier que ces vers apparaissent bel et bien dans la version du poème publiée dans le recueil *Pour voir les plectrophanes naître*, publié en 1970. Il est aussi pertinent de mentionner que le texte a été coupé par les réalisateurs du documentaire et que la première strophe lue par Suzanne Paradis est fidèle au texte imprimé : « Je cherche rythme et règne ensemble / l'arrière-chant qui résonne au-delà du silence / et l'accord permanent de nos corps et des mondes / je cherche qui est toi qui est moi et le nom de ce peuple ». cf. Suzanne Paradis, *Pour voir les plectrophanes naître*, Québec, Éditions Garneau, 1970, p. 83.

⁶⁸ Cette situation collective circonscrite par le je-poète est surtout celle d'un « nous » soumis à une instance dominante, celle de la « Grande main qui pèse sur nous » que chante Pauline Julien (p. 169), celle du « ils » manipulant la « maudite vis que l'on a dans la tête » chez Raymond Lévesque (p. 170) ou bien du « vous » de Michèle Lalonde dans « Speak White ».

par exemple cette revendication linguistique chez Gérard Godin, qui, dans le poème « Énumération », exploite à profusion les ressources lexicales du français québécois (sacres, anglicismes, etc.) (p. 189-190). Je dois ici ajouter qu'il est important de noter que cette évocation de la langue populaire chez Godin n'est pas uniquement à comprendre comme une revendication visant la légitimation. En effet, la démarche des auteurs écrivant en joul à cette époque, notamment ceux rassemblés autour de la revue *Parti pris*, a davantage comme objectif d'exposer cette langue parlée par le peuple et de dénoncer la situation de pauvreté et d'aliénation qui a mené à son utilisation afin d'éventuellement en sortir. Bien que d'autres auteurs dans l'histoire de la littérature québécoise aient revendiqué le joul comme langue québécoise à part entière, il faut ici considérer l'utilisation de cette variété du français comme un moyen et non comme une fin, comme un outil de dénonciation et de solidarité plutôt qu'une démarche d'établissement sous-tendue par un sentiment de fierté. Cité dans l'*Histoire de la littérature québécoise*, Godin dit d'ailleurs clairement à cet égard que « Le bon français, c'est l'avenir souhaité du Québec, mais le joul, c'est son présent⁶⁹ », inscrivant ainsi dans un contexte politique précis l'utilisation de cette langue. Pour ces écrivains, il s'agit d'un « mal nécessaire⁷⁰ » permettant de « surmonter l'opposition entre la langue d'écriture et la parole⁷¹ », le quotidien et le littéraire, démarche fortement liée à l'engagement politique des auteurs et à leur désir de rapprocher la littérature du peuple, de la débarrasser de ses apparences élitistes. Il faut aussi souligner qu'une différence existe entre la notion de « joul » et celle de « français québécois » et que l'utilisation du premier, intimement relié à la notion de pauvreté et d'aliénation (mettant donc surtout de l'avant l'influence de l'anglais, véritable marque du poids de l'opresseur), en tant qu'outil de dénonciation d'une situation sociale précise n'empêche pas la revendication d'une spécificité québécoise de la langue française s'éloignant, pour des raisons linguistiques et historiques précises, de la norme parisienne. Dans la première partie de sa thèse se penchant sur la question du joul d'un point de vue historique, Fraisse saisit bien que l'utilisation du joul en littérature est problématique et est « à la fois l'expression paradoxale de fierté identitaire, de la honte culturelle et de la pauvreté linguistique » (p. 90). Il est malgré tout clair que l'utilisation du joul par Godin, doublée de la

⁶⁹ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 460.

⁷⁰ *Ibid.*

⁷¹ *Ibid.*, p. 462.

forme du poème qui se présente comme une liste de courtes dénonciations frondeuses, est particulièrement efficace vis-à-vis du public et aide à « renforcer le phénomène d'identification chez chaque spectateur » (p. 189). Le français québécois est aussi, lors de la Nuit, utilisé à divers degrés par Claude Péloquin, Raymond Lévesque, Odette Gagnon, Denis Vanier, Louis Geoffroy et Georges Dor, pour n'en nommer que quelques-uns.

D'un autre côté, des poètes comme Jean-Guy Pilon ou Yves Préfontaine écrivent dans une langue très normalisée et rejettent les particularités du français québécois. Fraisse explique en partie cette disparité linguistique par le fait que ces auteurs, plus vieux, ont pour la plupart fréquenté le collège classique, où l'enseignement du français était grandement basé sur la norme parisienne et le corpus littéraire largement issu du canon français (p. 188).

Dans une sorte d'entre-deux, Fraisse voit Michèle Lalonde et Gaston Miron, qui se retrouvent selon lui dans une situation contradictoire rendant ambigu leur rapport à la langue. L'auteur voit premièrement une tension entre les propos de Michèle Lalonde sur le français québécois dans « Speak white » et le niveau de français dans lequel est écrit le poème. Selon lui, des vers tels que « pour raconter / une vie de peuple-concierge / [...] rien ne vaut une langue à jurons / notre parlure pas très propre » sont à voir comme un plaidoyer « en faveur de la spécificité québécoise de la langue française » (p. 191). Cette revendication resterait selon Fraisse dans le domaine de la théorie et entrerait en contradiction avec le niveau de langage beaucoup plus normé dans lequel est écrit le poème. Le texte se ferait donc défenseur du français québécois puisqu'il revendiquerait « la nécessité de recourir à cette langue afin de dire l'identité québécoise » (p. 191). Bien qu'il s'agisse d'une lecture possible du poème de Lalonde, il me semble que la brève évocation du français québécois par l'auteure sert davantage à présenter celui-ci comme étant partie intégrante de la pauvreté et de la logique de domination qu'elle tente de dénoncer dans son texte. La langue ne serait qu'une facette de la situation de domination dont tout peuple subissant l'impérialisme et le colonialisme doit se défaire, laissant de côté toute forme de fierté. Même si le texte fait surtout allusion à la situation québécoise, rendant tentante une lecture opposant français et anglais, il me semble que l'universalité à laquelle aspire le poème pousse à voir la question linguistique non pas comme une donnée culturelle précise, mais comme la pièce maîtresse du schème de domination décrit dans le texte. L'œuvre posant dès ses premiers vers l'anglais comme langue de culture, « Speak white » traite surtout d'une langue de domination économique universelle

pouvant se matérialiser dans l'idiome de n'importe quel peuple colonialiste. N'écrivant pas directement en joul comme le fait Gérard Godin, Lalonde dénoncerait donc somme toute la même situation d'infériorité de laquelle le peuple québécois ne peut aspirer qu'à se sortir. Un vers comme « nous sommes un peuple inculte et bègue », qui fait directement allusion aux propos de Lord Durham, pourrait-il laisser lire que le portrait fait par Lalonde est le fruit d'une ironie qui emprunte sarcastiquement le regard du dominant sur le dominé? Une telle lecture m'apparaît juste, mais il me semble tout de même qu'aucun élément précis dans le texte ne permet de voir ce poème comme une revendication unilatérale en faveur d'une utilisation de la langue « tachée de cambouis et d'huile » décrite par Lalonde. Il semble du moins que la langue française dont parle l'auteure est intimement reliée à la situation sociale dénoncée et que l'amélioration de cette situation entraînerait conséquemment une augmentation de la qualité de la langue qui, en gardant une spécificité québécoise, s'éloignerait des attributs de saleté et de pauvreté qui lui sont prêtés dans le poème.

Chez Miron, Fraise voit le même type de tension « entre la théorie et la pratique de la revendication linguistique » (p. 192). Pour lui, une contradiction existerait entre la dénonciation de Miron de « l'aliénation linguistique » dont les Québécois seraient victimes à travers l'influence de l'anglais et son propre intérêt poétique pour la langue populaire, notamment pour le juron et les régionalismes propres à l'oralité du français québécois. Fraise cite notamment cet extrait du poème « Monologues de l'aliénation délirante », deuxième texte lu par Miron lors de la Nuit de la poésie, afin de montrer l'état de dépossession vécu par le poète :

moi je gis, muré dans ma boîte crânienne / dépoétisé dans ma langue et mon
appartenance / déphasé et décentré dans ma coïncidence / ravageur je fouille ma
mémoire et mes chairs / jusqu'en les maladies de la tourbe et de l'être / pour
trouver la trace de mes signes arrachés emportés / pour reconnaître mon cri dans
l'opacité du réel⁷² ».

Que l'œuvre de Miron soit en partie dédiée à dénoncer cet état d'aliénation vécu comme une véritable « dépossession de soi comme être⁷³ », il n'y a aucun doute. Cependant, cette dénonciation d'un certain colonialisme culturel me paraît plutôt complémentaire avec l'intérêt de Miron pour d'autres facettes du français québécois. Selon Fraise, l'utilisation de

⁷² Gaston Miron, « Monologues de l'aliénation délirante », *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 93.

⁷³ *Ibid.*, p. 128.

ressources de la langue populaire et orale, par exemple celle de sacres ou de régionalismes, dans la poésie de Miron est contradictoire puisqu'elle renverrait à une « langue quotidienne [...] porteuse [des] signes de l'aliénation » (p. 193) dénoncés par le poète. Dans l'optique où le français québécois n'est pas un tout homogène dont les particularités seraient entièrement issues d'une quelconque situation de domination ou de pauvreté, je suis d'avis que ces deux pratiques peuvent coexister de manière tout à fait logique. Si Miron écrit que l'intrusion de la langue d'un peuple dominateur dans celle d'une collectivité dominée « suppose [que cette atteinte] a été précédée par l'aliénation du politique et de l'économique⁷⁴ », c'est justement pour affirmer que la situation d'aliénation qu'il dénonce ne concerne que l'importante influence de l'anglais dans le français québécois et non pas toute particularité de cette variété du français qui la différencierait d'un prétendu français de référence. Je reviens sur la distinction évoquée plus tôt entre « joual » et français québécois et rappelle que l'aliénation linguistique dénoncée par Miron et les traits linguistiques spécifiques à une région géographique ne sont pas nécessairement la même chose. Miron s'en prend donc seulement à une facette du français québécois directement tributaire d'une situation de domination culturelle et économique, sans pour autant renier d'autres traits spécifiques du français au Québec qui n'ont aucune relation avec l'hégémonie culturelle anglophone, mais sont plutôt le fruit d'un mélange de facteurs linguistiques, politiques et géographiques qui ont fait en sorte que la langue au Québec n'a pas évolué de la même manière que l'usage hexagonal⁷⁵.

Fraisse termine cette partie en étudiant la très intéressante utilisation de l'anglais et de références au monde culturel anglophone par les poètes de la contre-culture (p. 194-195). L'auteur aborde notamment le cas de Paul Chamberland qui, dans son texte, cite des paroles de chansons des Beatles et des Doors et celui de Denis Vanier, qui utilise l'anglais et multiplie les références à la culture américaine. Selon Fraisse, ces références au monde anglophone se

⁷⁴ *Ibid.*

⁷⁵ Miron constate cependant dans ses réflexions sur la langue la « présence d'un phénomène de double diglossie où l'anglais et le français de France étaient perçus comme des dialectes prestigieux par rapport au [sien], tordu et dévalorisé » (Gaston Miron, « Le mot juste », *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, p. 242). Il n'est donc pas faux d'affirmer que l'utilisation poétique des particularités du français québécois par Miron est liée à la question de l'aliénation, mais il faut considérer que celle-ci met à mal ce second rapport de force culturel avec la France qui pousse à voir la culture québécoise comme inférieure. Dans ces circonstances, la démarche de Miron est conséquente : il tente de dénoncer d'un côté l'influence de l'anglais, fruit d'une situation de domination économique et politique et, de l'autre, l'hégémonie culturelle française en légitimant ce que le français québécois a à offrir en dehors des anglicismes syntaxiques et lexicaux.

font dans un paradigme autre que celui de « l'autre dominateur » et s'inscrivent davantage dans une tradition contre-culturelle qui « n'est plus associée à une culture dominante et oppressante » (p. 195). Dénonçant clairement le système capitaliste à travers certaines références au monde commercial américain (« Kraft fuck the cheese », lance Denis Vanier), les jeunes auteurs embrassent tout de même une américanité qui entre en discordance avec les envolées nationalistes des poètes de l'Hexagone. Ces poètes n'hésitent pas à déplacer la question nationaliste et à adopter un autre rapport au territoire qui transforme en alliés ces « autres » qui, chez d'autres poètes, sont confinés au rôle du colonisateur. Cet appel à une certaine solidarité entre les communautés vise surtout à remettre en question un capitalisme et un impérialisme que des jeunes de toute l'Amérique contestent à cette époque.

Paul Fraise entame ensuite une réflexion sur l'incontournable question de l'engagement politique dans les poèmes de la Nuit de la poésie. Comme il le souligne avec justesse, le happening du 27 mars 1970 se déroule dans un climat politique bouillonnant. En effet, le FLQ pose des actions violentes depuis déjà 1963; Charles Gagnon et Pierre Vallières, deux leaders du mouvement, sont emprisonnés depuis 1967 et nous sommes à quelques mois de l'adoption de la Loi sur les mesures de guerre par le gouvernement fédéral de Pierre-Elliott Trudeau⁷⁶. Avec la fondation du Parti Québécois en 1968, les idées nationalistes sont plus d'actualité que jamais et les poètes de l'époque se donnent pour la plupart comme devoir de participer activement à cette marche vers l'indépendance politique. Fraise étudie trois aspects de la dimension politique de la Nuit : celui du pays, celui de l'histoire et, finalement, celui de la place du manifeste comme forme poétique dans la pratique de l'époque.

Dans un premier temps, si on voit que Jean-Guy Pilon interroge les capacités du langage à décrire ce pays fantasmé (p. 198-199), on constate dans une deuxième analyse que de nombreux poètes associent la notion de pays à celle du rêve, du fantasme. C'est en effet l'un des éléments les plus intéressants de cette partie de l'analyse de Fraise, qui voit

⁷⁶ Fraise relate d'ailleurs l'anecdote racontée dans le documentaire *Archives de l'âme* selon laquelle des policiers en civil de la Gendarmerie royale du Canada auraient assisté au spectacle afin d'évaluer les allégeances politiques des participants à la Nuit (p. 197). Étant donné que plusieurs poètes ont été arrêtés en octobre 1970 (ne nommons que Gaston Miron, Pauline Julien, Gérald Godin et Michel Garneau), il est permis de penser que la Nuit de la poésie a joué un certain rôle dans le déroulement de la crise d'Octobre quelques mois plus tard. J'ajouterai que cette présence policière n'est pas sans confirmer le pouvoir de mobilisation donné à la poésie engagée de l'époque : les autorités étaient bien conscientes des objectifs des poètes et savaient que des rassemblements de la sorte pourraient éventuellement donner naissance à une contestation de plus grande envergure.

notamment dans le poème « Je chante-pleure » de Georges Dor un témoignage à la fois de l'espoir, mais aussi de la difficulté que comporte ce rêve de pays, qui, à force de ne pas se réaliser, devient un projet de plus en plus lourd à porter (p. 200). Cette notion d'espoir est aussi présente dans la chanson « Le temps des vivants », chantée par Pauline Julien et écrite par Gilbert Langevin, qui pose le pays comme projet rêvé, espéré et pouvant mettre fin, dans une logique somme toute binaire, au temps des « prisons », des « barreaux », des « victimes », bref, à la situation de domination décrite par plusieurs figures poétiques de l'époque⁷⁷. Chez Gatién Lapointe, qui lit « Le printemps du Québec », Fraisse voit à juste titre une évocation du pays faite à travers la métaphore filée de la nature, du printemps, de l'éveil : « Un rameau surgit au premier pas du temps », « Avec la première branche de l'année / Un peuple trace sur la terre sa liberté ». Les premiers vers du poème (« Est-ce que c'est le printemps? / Pourtant, je le dis, je l'affirme / Pour y croire plus, pour qu'il devienne vrai / Je l'affirme pour l'obliger à devenir vrai ») témoignent de leur côté d'un questionnement du rapport entre l'acte poétique et le réel. Cherchant à avoir un « impact sur le réel » (p. 168), le « je » lyrique pose la parole comme agissante et apte à combattre une situation de doute, capable de faire naître une situation en l'affirmant, en la nommant. Reste que Fraisse voit subsister chez Lapointe un « certain doute, [une] retenue » (p. 201) par rapport au projet en voie de devenir, incertitude qu'il détecte chez la plupart des auteurs évoquant l'idée du pays en construction.

La suite de son analyse sur l'engagement politique dans la Nuit est probablement celle qui a le plus retenu mon attention. Posant comme prémisses le sentiment partagé par les artistes et le public de participer à « un événement d'ampleur historique » (p. 203) et la démarche globale d'affirmation identitaire visant la mise en place d'un patrimoine historique et d'une littérature (l'auteur mentionne d'ailleurs le désir de répondre aux propos de Lord Durham), Fraisse tente de circonscrire la manière dont les poètes interrogent cette notion centrale d'histoire dans leurs textes. La notion de « conscience historique » que j'ai utilisée plus tôt s'avère particulièrement éclairante ici. Paul Fraisse s'attache d'emblée au traitement ironique de l'histoire dans les poèmes de la Nuit. L'auteur voit d'abord dans le « Panneaux-

⁷⁷ Si Fraisse voit dans cette vision onirique du pays une substitution du désir à la réalité, une expression négative reliée à la dimension « irréelle » de l'idée nationale (p. 201), je pencherais de mon côté pour une interprétation plus optimiste du texte, qui semble exprimer une confiance en l'avenir qui donne une dimension prémonitoire au rêve exprimé par Langevin et pose dans un avenir on ne peut plus rapproché la concrétisation des aspirations contenues dans le texte: « C'est fini le temps des malchances / Notre espoir est un oiseau ».

réclame » de Michèle Lalonde une dénonciation des « enjeux mercantiles qui animent le continent depuis les premiers temps de la colonisation » (p. 207) par l'utilisation d'une ironie qui, reprenant la logique du dominant et du dominé, dénonce le développement du capitalisme matérialiste dès le début des temps coloniaux. À travers la personnalisation de l'histoire, qui « éclata de rire » à la vue du débarquement des Européens en Amérique, Lalonde utilise l'ironie et la dérision afin de poser un regard autre sur l'histoire américaine et ainsi ridiculiser en quelque sorte l'impact du mercantilisme européen sur l'environnement américain et les populations amérindiennes. Fraise voit également cette ironie face à l'histoire chez Claude Pélouquin, qui s'en prend directement à l'historicité du spectacle auquel il est en train de participer en clamant, juste avant d'entamer la lecture de son texte, « C'est la grande Nuit de la poésie, j'en suis sûr », remarque dont le sarcasme est facilement perceptible (p. 208).

Fraise souligne également la présence dans les textes de la Nuit d'une « vision dépréciée de l'histoire ». En effet, l'auteur voit chez différents poètes une démarche historique qui vise à « proposer une vision [...] amoindrie de l'histoire tout en cherchant à revendiquer une forme de spécificité et de fierté » (p. 208). Dans un processus ayant pour but de faire ressortir une voix historique proprement québécoise, Fraise voit chez Miron ce désir de « donner à son pays une "légende au futur" » (p. 209) en se revendiquant de sa « condition d'humilié », lui qui écrit dans « Monologues de l'aliénation délirante » : « or je descends vers les quartiers minables / bas et respirant dans leur remugle / je dérive dans des bouts de rues décousus / voici ma vraie vie — dressée comme un hangar — / débarras de l'Histoire — je la revendique ». La dénonciation de cet état d'aliénation et la démarche pour en extirper la collectivité québécoise est pour Miron le moyen d'inscrire le peuple québécois dans l'histoire (p. 210). Le même genre de motivations historiques est soulevé dans « Le temps des vivants » lorsque Gilbert Langevin revendique l'arrivée du « vrai visage de notre histoire », véritable plaidoyer pour une inscription historique de la spécificité québécoise: « Si l'histoire est écrite par les vainqueurs et donc par la culture dominante, il s'agit pour les Québécois de se la réapproprier et d'y inscrire leur individualité, leur spécificité » (p. 210). Pour tous ces poètes, cette revendication historique passe donc par l'inscription d'une nouvelle voix : « dire autrement la nécessité du peuple québécois de s'inscrire dans l'histoire est [...] [l']un des thèmes partagés (sinon un lieu commun) de la poésie des années 1970 » écrit Fraise en fin d'analyse.

La dernière facette de l'engagement politique observée par Fraise est la présence accrue de textes s'apparentant à la forme du manifeste. En effet, que ce soit à travers la rhétorique frondeuse de certains textes ou dans le désir de certains auteurs de soulever les passions à travers une schématisation quelque peu manichéenne, Fraise voit dans plusieurs poèmes de la Nuit de nombreux traits définitoires du genre (p. 212). Bien que le contexte politique soit au centre de nombre de ces entreprises poétiques, Fraise traite aussi de textes qui défendent des idées davantage reliées à la littérature. Il aborde notamment « Speak white », qui présente cette dichotomie entre deux instances opposées, ce « nous » opposé à ce « eux », le dominé face au dominant. Le « Manifeste de l'Infonie », récité par Raoul Duguay, est aussi abordé et présenté comme texte défendant des idées « à la fois d'ordre esthétique et culturel en même temps qu'idéologique et politique » (p. 213). La récurrence des anaphores à travers des formules s'entamant avec « la conjonction "que" suivie du subjonctif » (p. 213) (« Que la lettre soit dans l'esprit et l'esprit dans la lettre ») donne également au texte de Duguay les qualités du manifeste.

Ce type de revendications est aussi présent chez Denis Vanier, qui présente dans « Allô Police » une partie de ses arguments sous forme de liste (« Premièrement : le clitoris en tant qu'instrument d'insubordination / Deuxièmement : la vulgarité pour sa pureté et sa bonne odeur », etc.) et utilise avec virulence une rhétorique dont la violence ne laisse comme issue qu'un changement radical et total (p. 212-213). En bout de ligne, cette présence accrue du manifeste vient confirmer pour Fraise qu'à l'époque, « le littéraire et le politique participent d'un même besoin de renouveau et d'affirmation et s'épaulent mutuellement » (p. 216). L'utilisation des formes impératives par les poètes « cherchent à convaincre l'auditoire de la nécessité d'agir et de réagir » (p. 216) afin de construire l'identité québécoise, tant d'un point de vue politique que littéraire.

La dernière partie de la thèse de Paul Fraise consacrée au documentaire concerne les jeux d'opposition, les différentes visions de la poésie, bref, les multiples points de rupture qui éloignent ou rapprochent certains groupes de poètes dans leur conception même de l'écriture poétique. D'entrée de jeu, Fraise n'hésite pas à parler de la présence au Gesù d'un véritable « conflit générationnel » opposant en quelque sorte les anciens et les modernes, une nouvelle pratique de la poésie s'opposant à une norme dite « institutionnelle » (p. 219). Rendu visible par les réalisateurs dès le début du documentaire avec des extraits d'entrevues et d'échanges

mettant de l'avant d'évidentes tensions entre certains poètes plus âgés (notamment Gaston Miron, Claude Gauvreau et Gâtien Lapointe) et des groupes de jeunes spectateurs⁷⁸, ce conflit de générations est d'abord systématisé par Fraise à travers une prise en compte de l'âge des différents poètes. L'auteur identifie alors trois grandes catégories qui, loin de pouvoir délimiter de manière précise ces fameuses « générations », fournissent tout de même un point de départ intéressant⁷⁹. Évidemment, la porosité de ces trois groupes du point de vue de la pratique poétique est flagrante, mais une telle systématisation permet au moins d'observer des éléments tels que l'éducation reçue par ces différents groupes d'écrivains. Chez les plus jeunes poètes, il est cependant clair que certaines figures plus âgées sont directement représentatives d'une pratique poétique révolue, notamment chez Denis Vanier, qui écrit dans la version publiée de « Allô Police » : « Thank you Allah pour les racks à viande universitaires / qui se déshonorent à lire jean-guy pilon / pendant que les vrais poètes prennent des aspirines de draculas incessants » (p. 221). Il est d'ailleurs frappant de voir comment l'urbanité très affirmée de l'esthétique de Vanier entre en contraste avec certains textes des poètes de l'Hexagone insistant sur le territoire du pays à venir comme étendue naturelle de forêts et de lacs. Ce désir de renouveau et de modernité est pour Fraise particulièrement visible à travers une remise en cause des « formes conventionnelles et de la poésie comme genre institué » (p. 224). Que ce soit en effet chez Péloquin, qui se réjouit de voir qu'ils sont « tant d'écrivains au pays à croire en cette fantastique stérilité du pouvoir de dire » (p. 225) ou chez Godin qui, d'un point de vue davantage formel, propose une pratique énumérative s'éloignant d'une certaine pratique traditionnelle de la poésie (p. 225), nombreux sont ceux qui remettent en question le genre poétique dans le cadre de sa pratique instituée. L'hypothèse proposée par Fraise est que cette émancipation, majoritairement soutenue par les jeunes poètes, se fait par

⁷⁸ À titre d'exemple, mentionnons ici le commentaire très évocateur de Gâtien Lapointe qui, en entrevue, confie à la caméra qu'« on retrouve son âge ce soir. Parce que les autres sont là, qui nous poussent dans l'dos. Alors qu'ils nous obligent à avancer, à courir, et, on voit un peu que les générations vont très vite aujourd'hui. On dit cinq ans peut-être, c'est une génération au Québec » (J'utilise ici la transcription de l'extrait faite par Paul Fraise, p. 222). Cet extrait cerne très bien le climat poétique de l'époque dans lequel la jeune génération cherche à entrer dans une modernité qui se concrétise à travers l'utilisation de thématiques et de formes différentes de celles que prescrit la tradition poétique.

⁷⁹ Ces trois catégories de poètes sont les suivantes : premièrement, les auteurs nés dans les années 1920 (Claude Gauvreau, Pauline Julien, Gaston Miron, Raymond Lévesque et, par extension, Jean-Guy Pilon, Georges Dor et Gâtien Lapointe). Deuxièmement, les poètes nés dans les années 1930 (Paul Chamberland, Yves Préfontaine, Suzanne Paradis, Michèle Lalonde, Raoul Duguay, Yves-Gabriel Brunet et Gérald Godin) puis, finalement, les auteurs nés dans les années 1940 (Pierre Morency, Nicole Brossard, Claude Péloquin, Odette Gagnon, Louis Geoffroy et Denis Vanier) (p. 220).

rapport à une poésie « suspecte » dans laquelle est visible « le signe de la trop forte influence de la culture mère et de ses modèles (métropolitains) ou encore le signe d'une écriture personnelle et codifiée dans laquelle se sont enfermés les auteurs jusqu'alors » (p. 226). Dans l'optique où la démarche de l'époque vise à inscrire une nouvelle voix, propre à la collectivité québécoise, cette rupture prend automatiquement tout son sens.

Une autre caractéristique majeure de la poésie entendue le 27 mars 1970 est pour Paul Fraise l'importante présence dans les textes d'éléments relatifs à la culture populaire. Que ce soit à travers l'utilisation d'un niveau de langue ou la dénonciation d'une situation socio-économique difficile, Fraise soutient que « la culture populaire apparaît comme une expression privilégiée de l'identité québécoise » (p. 229). L'un des éléments qui contribuent le plus à broser ce portrait de la collectivité québécoise est la récurrence des allusions au monde prolétaire. Que ce soit en effet chez Michèle Lalonde (« haussez vos voix de contremaîtres / nous sommes un peu durs d'oreille / nous vivons trop près des machines / et n'entendons que notre souffle au-dessus des outils ») (p. 230), chez Raoul Duguay (« Sois prolétaire, roi de ton rêve ») (p. 231), chez Georges Dor (« debout les pauvres, les misérables / les malheureux, les exploités ») (p. 231), chez Miron, qui descend « vers les quartiers minables » (p. 231) ou chez Raymond Lévesque qui métaphorise l'oppression à travers l'image de « la vis » (p. 231), la représentation de la collectivité québécoise est souvent basée sur une image négative se concentrant sur la condition ouvrière, explicitement reliée au rôle de l'exploité. L'appropriation de cette esthétique de la pauvreté visant la dénonciation d'une domination économique rappelle directement la notion d'aliénation mise de l'avant par Gaston Miron. En continuité avec cette idée de l'importance de la culture populaire dans la Nuit de la poésie 1970, Paul Fraise souligne la présence accrue de chansonniers parmi les artistes figurant au programme du spectacle. Forme intimement reliée à l'engagement social et riche d'une forte tradition au Québec, la chanson est pour l'auteur « l'un des genres les plus aptes à décrire la spécificité de la culture québécoise » (p. 232). Permettant en effet « d'évoquer une dimension patrimoniale de la culture sans qu'elle soit imposante ou écrasante » (p. 235) et de proposer une forme poétique alternative fondamentalement reliée à l'histoire québécoise, la présence de la chanson dans la Nuit de la poésie, « à une époque où les Québécois cherchent à la fois à valoriser leur histoire, à définir leurs valeurs et affirmer la spécificité de leur culture » (p. 235)

représente pour Fraisse « le mode privilégié de cette expression nationale des années 1970 » (p. 238).

Le dernier axe d'analyse de Paul Fraisse concerne la présence de plusieurs jeunes poètes influencés par les idées de la contre-culture américaine. L'auteur souligne en effet avec justesse que si les poètes de l'époque sont particulièrement préoccupés par la question nationale, ils sont aussi sensibles « aux grandes tendances culturelles qui influencent fortement la culture nord-américaine » (p. 239). Visant une remise en question globale du système de valeurs en place en se concentrant notamment sur la dénonciation du capitalisme et du consumérisme américains, le mouvement contreculturel des années 1960 se définit également par ses valeurs pacifistes et est intimement relié à la culture hippie, largement représentée lors de la Nuit de la poésie 1970 (p. 240). Se manifestant notamment dans le documentaire à travers le style vestimentaire de différents poètes (Raoul Duguay et Nicole Brossard, entre autres, arborent cheveux longs et vêtements aux couleurs particulièrement voyantes (p. 242); Paul Chamberland, de son côté est affublé d'une combinaison sur laquelle est imprimé un énorme cœur rouge, ce qui n'est pas sans marquer un extraordinaire contraste avec les complets revêtus par les poètes plus « traditionnels »), la contre-culture oppose au système dénoncé ce que Paul Fraisse identifie comme étant une conception humaniste du monde. Que ce soit à travers l'appel à la liberté de l'Homme de Raoul Duguay qui se concrétise dans « des valeurs positives, d'amour, de paix, de respect, par l'esthétique des éléments naturels associés à la couleur et à la lumière » (p. 241) ou le désir de Denis Vanier de « tout saboter » au profit d'une liberté illustrée avant tout dans ses textes par la sexualité et la drogue⁸⁰ (p. 241), la contre-culture québécoise propose un recentrement des valeurs autour de l'individu libre qui est directement en concordance avec les revendications des jeunes de l'époque aux États-Unis. Mentionnons également au passage la récurrence dans les poèmes de la Nuit de références au

⁸⁰ La drogue tient d'ailleurs un rôle majeur dans le déroulement de la Nuit de la poésie. Non seulement avons-nous fréquemment droit dans les témoignages concernant le spectacle à une description de l'épaisse fumée et de l'odeur de marijuana qui flottait dans la salle tout au long de la soirée (« il se fuma beaucoup de pot ce soir-là », écrit Dominique Noguez dans son article « La poésie québécoise en gloire », *op. cit.*, p. 51.), mais des commentaires plutôt humoristiques concernant la consommation de drogue sont aussi fréquemment lancés par les poètes sur scène (notamment par Claude Péloquin, qui souligne de manière peu subtile sa consommation avec les musiciens de l'Infonie). Un témoignage de Jean-Pierre Masse dans *Archives de l'âme* révèle aussi que les fumeurs dans la salle laissaient craindre un incendie chez les organisateurs. D'un point de vue plus anecdotique, les archives inédites révèlent une intervention de Masse au beau milieu du spectacle qui, s'adressant au micro, enjoint aux spectateurs d'arrêter de fumer, les épaisses émanations rendant difficile le tournage avec la caméra placée au fond de la salle.

monde de l'informatique, aux ordinateurs, aux machines, qui sont la plupart du temps vues comme participant à l'aliénation de l'individu, notamment chez Georges Dor (« C'est assis dans ma cour / que les ordinateurs me trouvent / qu'ils m'immatriculent ») (p.246), Raoul Duguay (« Que partout l'homme ne soit pas une machine à pitons ») et Michèle Lalonde (« vos-jours-sont-comptés-par-un-ordinateur »).

Même si cette contre-culture est directement inspirée des mouvements de contestation internationaux, Paul Fraisse souligne avec justesse que le mouvement québécois comporte certaines spécificités pouvant être identifiées dans les interventions de la Nuit de la poésie. Fraisse propose que l'originalité de la contre-culture québécoise serait de la lier au thème national (p. 242), de remettre en question la société de consommation et le capitalisme dans un contexte d'identification de valeurs définitoires de la collectivité. Particulièrement visible dans le « Panneaux-réclame » de Michèle Lalonde ou dans le poème lu par Paul Chamberland, cette dénonciation du système économique se fait dans une visée constructive, désirant cibler ce contre quoi doit se définir la collectivité québécoise. Il s'agit en bout de ligne d'inscrire une voix propre, d'assumer une certaine « américanité sans pour autant accepter la portée écrasante des valeurs qui dominent le territoire » (p. 245). Il est aussi important de noter qu'une évocation récurrente dans ces poèmes de la « négritude blanche » (notamment dans « Speak white », mais aussi chez Denis Vanier, qui évoque le « White french canadian panthers party of Montreal » (p. 244)) pousse à unir sans trop de nuance les valeurs capitalistes dénoncées à la culture anglo-saxonne, accentuant la nécessaire indépendance du peuple québécois (Les « deux solitudes » sont d'ailleurs clairement évoquée par Paul Chamberland, pour qui « un abîme sépare / le peuple des porcs / du peuple des enfants » (p. 244-245)). Ce rapprochement entre revendications nationales et dénonciation du système capitaliste au profit de valeurs remettant « l'homme au centre des préoccupations sociales » (p. 246) pousse Fraisse à une conclusion qui, à la lumière des textes, semble s'imposer : « Le nationalisme ou le souverainisme souhaité par les auteurs [...] entretient [à cette époque] une relation très étroite avec une forme de socialisme » (p. 247). Engagée, la poésie ne se contente pas de militer pour l'émancipation du peuple québécois, mais vise aussi à centrer ce combat autour de valeurs précises qui contribueront à marquer sa spécificité au sein de l'Amérique.

Ce parcours détaillé de la thèse de Paul Fraisse laisse voir au final un événement en phase avec les obsessions et les enjeux de l'époque. La Nuit de la poésie, présentée à la fois

comme « une anthologie, un manifeste, un état des lieux de la poésie au Québec et un atelier du pays à venir » (p. 226), s'inscrit à travers le regard de l'auteur comme jalon du processus de revendication culturelle et identitaire qui est au centre de la littérature des années 1960. Oscillant entre revendication et dénonciation, les poètes présents au Gesù le 27 mars 1970 promeuvent une démarche qui passe par l'affirmation de « valeurs qui sont celles de la nation québécoise au moment où elle s'affirme et prend conscience de sa force et de sa place dans le monde » (p. 239). Mettant particulièrement de l'avant les lectures engagées politiquement visant l'affirmation identitaire et culturelle et les textes proposant une nouvelle vision de la poésie à travers des formes s'éloignant de l'écriture traditionnelle, le montage de Labrecque et Masse donne avant tout une tribune aux textes pouvant de près ou de loin être associées à la notion de rupture. Ces observations de Paul Fraise concernant les grandes thématiques disséminées dans le documentaire sont fondamentales dans l'étude de l'événement.

3.6. Influence du discours de la décolonisation francophone

Les différents thèmes mis en évidence par Paul Fraise laissent en bout de ligne paraître le désir d'affirmation identitaire qui traverse l'entièreté du documentaire portant sur la Nuit de la poésie. Ce constat, lorsque mis en parallèle avec le désir des réalisateurs d'ériger l'événement en point fort de l'histoire littéraire québécoise, de l'inscrire dans un récit en pleine construction, permet de voir que le spectacle du 27 mars 1970 agit à de multiples niveaux dans le processus d'affirmation culturelle de l'époque. En effet, ces deux facettes participent indéniablement d'une dynamique centrée sur la notion de fondation : arriver au monde, donner une voix historique à la nation, atteindre l'autonomie culturelle, construire une institution littéraire permettant de se libérer du sceau d'approbation français, donner forme au pays à venir, voilà autant d'objectifs qui nourrissent les ambitions des intellectuels de l'époque. Le rôle de la poésie dans ces circonstances est donc double. Comme le résumait Pierre Nepveu et Laurent Maillot, « il s'agit toujours, dans la poésie québécoise moderne, de la "fondation du territoire". Formule ambiguë s'il en est car ce territoire, c'est aussi bien l'espace réel du Québec (libre) que le "territoire de la poésie". La naissance souhaitée d'un nouveau pays coïncide avec la naissance du langage [...]»⁸¹ ». Désirant à la fois créer une

⁸¹ Laurent Maillot et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, Typo, coll. « poésie », 1996 [1986], p. 24.

anthologie contribuant à la constitution du canon national et mettre de l'avant des poètes dont les œuvres contribuent à définir la spécificité de la nation québécoise, la Nuit de la poésie telle qu'elle nous a été transmise présente de manière forte les multiples facettes de l'engagement littéraire de l'époque. La dimension téléologique inhérente au processus d'affirmation identitaire définit donc dans une certaine mesure la création littéraire que nous laisse voir le documentaire de Labrecque et Masse. Sorti sur la place publique, engagé politiquement, le poète est lié de manière indissociable au devenir du peuple et prend en quelque sorte le rôle d'éveilleur de consciences en propageant les idéaux considérés comme définitoires du projet national.

Un cadre théorique, mentionné au passage dans les travaux de Fraise, semble néanmoins fondamental à la compréhension de ce besoin d'affirmation culturelle de par la grille d'analyse qu'il propose, soit l'importante influence du discours de la décolonisation chez les intellectuels québécois des années 1960. Dans un mémoire de maîtrise consacré à la question, Mathieu Poulin observe comment les mouvements africain et antillais, théorisés notamment par Albert Memmi, Frantz Fanon et Aimé Césaire, ont fait l'objet d'une appropriation et d'une adaptation à la situation québécoise, particulièrement au courant des années 1960. Une étude de la Nuit de la poésie à la lumière de ces notions permet, il me semble, de circonscrire et de contextualiser de manière assez précise les objectifs de la démarche de Labrecque et de Masse. Poulin retrace le développement chez les auteurs de l'époque, notamment Gaston Miron, Hubert Aquin et les jeunes auteurs de *Parti pris*, d'une véritable « conscience colonisée ». Au contact des textes théorisant la situation d'aliénation et de domination dans diverses colonies françaises, les auteurs de la province découvrent des situations analogues à celle du Québec, desquelles ils retiennent un vocabulaire, une rhétorique et une conception des rapports de force qui leur permet de nommer plus adéquatement les différentes composantes de leur démarche.

Les recherches de Mathieu Poulin deviennent particulièrement utiles lorsqu'il étudie la façon dont le discours de la décolonisation a été adapté à la situation spécifique du Québec. En effet, l'auteur explique d'abord que la « colonisation [européenne] s'imposa dans l'imaginaire collectif comme un enjeu principalement racial, opposant / unissant les Blancs aux Noirs, aux

Arabes et aux Asiatiques⁸² ». Le paradigme racial ne pouvant s'appliquer à la situation de domination dénoncée au Québec, les recherches de Poulin suggèrent que ce serait davantage à travers « la promotion de la question culturelle [...] que les intellectuels néonationalistes des années soixante [auraient] tâché d'étoffer le rapprochement avec les peuples "explicitement colonisés"⁸³ ». Véritable « point d'ancrage du décolonialisme québécois⁸⁴ », la défense d'une culture propre vis-à-vis une culture dominante colonisatrice devient pour les intellectuels le principal cheval de bataille afin de contrer l'aliénation du peuple québécois et de marquer sa différence :

La dimension culturelle est ce qui différencie la colonisation des autres types de domination (notamment économique, basée sur les classes sociales, et politique, basée sur les opinions), en cela que les groupes antagonistes sont de prime abord déterminés par leur appartenance à une certaine culture. Bien sûr, la colonisation intègre à son système tous les autres types de domination : alors que Césaire, Memmi, Vallières et *Parti pris* considèrent le capitalisme comme étant le plus grand complice de l'entreprise coloniale, Aquin, Miron et D'Allemagne voient en le système politique confédératif canadien la structure responsable de l'asservissement du peuple québécois. Or, si ces perspectives sur la question permettent de conférer une certaine matérialité — donc la potentialité d'une emprise — à l'oppression vécue, cette dernière ne s'exerce pas moins avant tout sur le terrain plus abstrait de la *personnalité* d'un peuple, de sa vision du monde particulière, de l'ensemble des caractéristiques qui contribuent à sa cohérence, et, surtout, sa différence⁸⁵.

Cet extrait rassemble en un paragraphe une grande partie des observations de Paul Fraise sur la Nuit de la poésie : dénonciation du système capitaliste et du fédéralisme canadien, critique de l'influence de la culture anglophone sur la culture québécoise ainsi que définition d'une culture propre à travers l'identification de valeurs et de traits identitaires la plupart du temps rattachés à la culture populaire. Il semble ainsi clair que le statut colonial du Québec est au centre des préoccupations de la plupart des poètes présents au Gesù le 27 mars 1970. Citant Aimé Césaire, qui définit la culture comme étant « l'effort de toute collectivité humaine pour se doter de la richesse d'une personnalité⁸⁶ », Poulin souligne également le dynamisme du

⁸² Mathieu Poulin, *Citer la révolte : La reprise québécoise du discours de la décolonisation francophone*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, p. 66.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ *Ibid.*, p. 68.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 67. Mathieu Poulin cite Aimé Césaire, « Culture et colonisation », *Présence Africaine*, nos 8-9-10, juin-novembre 1956, p. 191.

concept, qui est à l'époque en pleine redéfinition. Cette valorisation de la culture vise en effet à rompre avec le nationalisme du début du siècle, davantage centré sur la question ethnique⁸⁷ et à le remplacer par un concept plus ouvert, intégrateur, « [composé] d'éléments hétérogènes⁸⁸ ». Il paraît donc juste d'affirmer que la Nuit de la poésie donne à voir cette phase de redéfinition du nationalisme, dont le paradigme se renouvelle en fonction des valeurs des années 1960.

L'inscription historique du peuple constitue le deuxième enjeu fondamental dans la réflexion décolonialiste québécoise qui éclaire directement les analyses du présent travail. Fondamentale dans la démarche d'émancipation, « représentative d'un plein contrôle sur sa destinée en tant que peuple, [l'histoire] s'avère également un objet de désir en cela qu'elle évoque la possibilité d'une participation active et libre aux affaires de la communauté internationale⁸⁹ ». Le désir des intellectuels de l'époque de rompre avec les valeurs des décennies précédentes, tant du point de vue de la conception du nationalisme que de celui des valeurs religieuses, empêche cependant de fonder cette démarche historique sur un ensemble de traditions et impose l'établissement de bases nouvelles. En effet, « si le passé "canonique" canadien-français s'avéra inutilisable dans le cadre du projet décolonialiste, les intellectuels des années 1960 durent privilégier de nouveaux éléments historiques dans l'élaboration de leurs discours, donc véritablement redéfinir l'identité du peuple⁹⁰ ». Nous retrouvons là l'esthétique de la fondation, omniprésente à l'époque, tant en littérature qu'en politique.

La quête d'autodétermination du peuple québécois, largement influencée par le discours de la décolonisation francophone, vise donc à éviter « l'extinction d'un peuple et de sa vision du monde particulière par l'assimilation⁹¹ ». Or la Nuit de la poésie de 1970, comme nous l'avons vu, participe activement à la définition de cette « vision du monde » ainsi qu'à la création de cette empreinte historique à l'image de la collectivité québécoise des années 1960,

⁸⁷ Lionel Groulx demeure à ce jour la figure emblématique de cette vision du nationalisme québécois.

⁸⁸ Mathieu Poulin, *op. cit.*, p. 71. Cette nouvelle conception du nationalisme centrée sur la question de la culture est théorisée par Hubert Aquin dans son texte « La fatigue culturelle du Canada français ». Pour Aquin, le nationalisme ne peut être fondé sur une réalité ethnique, mais doit davantage être considéré comme « [l']expression politique d'une culture » (Hubert Aquin, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, vol. 4, n° 23, 1962, p. 310). Pour Mathieu Poulin, la parution de ce texte est le « premier véritable geste concret, littéraire, pour établir un rapport entre la situation québécoise et le discours de la décolonisation » (p. 73).

⁸⁹ *Ibid.*, p. 78.

⁹⁰ *Ibid.*, p. 80.

⁹¹ *Ibid.*, p. 68.

que ce soit dans les propos des poètes mis de l'avant ou dans l'esprit même de l'événement qui vise à affirmer l'existence de la littérature québécoise. Comme en témoigne Jean-Claude Labrecque dans une entrevue donnée à l'occasion de la sortie du film, « pour nous, faire un tel film, c'est assumer notre identité de Québécois. Il faut cesser d'être gêné, d'avoir peur de déranger le monde⁹² ». L'évènement présente ainsi une conception précise de l'artiste, dont le rôle est de « profiter des tribunes qui s'offrent à lui en vue d'éveiller le peuple et de le pousser à agir concrètement vers le renversement de l'ordre qui le confine à un état d'infériorité et de soumission⁹³ ».

3.7. Enjeux de montage

Mais quels sont les moyens cinématographiques utilisés par Labrecque et Masse afin de construire ce portrait de l'événement et de la poésie de la province à ce moment précis de l'histoire? À travers quels procédés en sont-ils arrivés à ce document témoignant de ce « Woodstock de la poésie québécoise⁹⁴ »? Selon quels critères ont-ils procédé à l'inévitable hiérarchisation des textes et à la construction de la narration qui à partir de l'événement « en conserve la mémoire, [...] le reproduit, le concentre, en fait un moment fort⁹⁵ »?

La question de la reconstruction subjective du spectacle s'est imposée dès la sortie du film au début de l'année 1971. Par conséquent, Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse ont assez tôt été appelés à commenter leur processus de montage. La notion à laquelle les réalisateurs font le plus souvent appel dans ces textes afin d'expliquer leur démarche est celle de « courbe dramatique ». Dans plusieurs entrevues, Labrecque explique en effet que les différentes manipulations apportées au matériau brut qu'est le spectacle du Gesù ont servi à construire une succession narrative des lectures, une histoire de la Nuit de la poésie faite à posteriori et qui suit une évolution construite de toutes pièces par le cinéma documentaire :

Nous n'avons pas voulu faire un reportage sur la Nuit de la poésie, [...] mais bien un prolongement. Nous avons pris comme base la dramatisation. La ligne du film est une ligne dramatique. C'est un puzzle. C'est impossible de changer l'ordre d'apparition des poètes à moins de détruire son unité. Nous n'avons fait aucun effort pour donner au film son allure nationaliste. Nous n'avions qu'à

⁹² Carol Faucher, « "Il faut cesser d'être gêné, d'avoir peur de déranger le monde" », *loc. cit.*

⁹³ Mathieu Poulin, *op. cit.*, p. 116.

⁹⁴ Cette expression est récurrente dans les communiqués promotionnels de l'ONF afin de qualifier le documentaire de Labrecque et Masse.

⁹⁵ Ghislaine Rheault, *loc. cit.*

prendre ce qu'il y avait. Nous nous sommes contentés de balancer les différents poèmes en fonction d'une courbe dramatique. C'est pour cette raison que nous n'avons pas respecté l'ordre selon lequel les poèmes ont été présentés au cours de la Nuit⁹⁶.

Le premier élément qui appelle à être commenté dans cet extrait est sans doute l'impossibilité d'altérer l'ordre produit par le film. Il suffit en effet de constater que cette « unité » cinématographique est précisément mise à mal par l'ordre de passage original des poètes le 27 mars 1970 pour confirmer la dimension sémantiquement créatrice du montage de Labrecque. Déjà, il faut considérer le tout à travers la logique de la représentation : le film est un « prolongement » de la soirée, un casse-tête dans lequel s'imbriquent les lectures et qui construit petit à petit une image précise de la poésie de l'époque. Il est également intéressant de noter encore une fois la tension entre un certain désir d'objectivité et le nécessaire jeu sur le réel : Labrecque affirme avoir construit un tout inaltérable tout en disant n'avoir fait « aucun effort » pour affirmer la dimension nationaliste de l'événement⁹⁷. Dans un autre entretien, Labrecque pose cependant l'affirmation du nationalisme de la soirée comme véritable pierre angulaire du film : « Dans LA NUIT DE LA POÉSIE, il y avait deux prérogatives : d'une part une anthologie (partielle) de la poésie, printemps 1970, et d'autre part, le thème de la réalité nationale qui s'en dégageait⁹⁸ ». Bien qu'il soit juste de dire que le nationalisme ressort naturellement du spectacle du Gesù, il est tout de même possible de constater que l'altération de la réalité n'est pas tout à fait assumée par le réalisateur. Présenter la dimension nationaliste du spectacle n'est en effet pas tout et les réalisateurs ont indéniablement décidé de rallier cette idée nationaliste à certains thèmes, posant ainsi la question de la composition de cette facette de la soirée.

Il est donc nécessaire d'interroger les fondements de cette « courbe dramatique » en observant dans quelle mesure celle-ci sert et construit le portrait de la poésie développé par les réalisateurs. Dans leurs entretiens, Labrecque et Masse ne révèlent que peu d'informations concernant les critères qui ont présidé à l'élaboration de leur montage. En se basant sur les

⁹⁶ Luc Perreault, *loc. cit.*

⁹⁷ Labrecque minimise d'ailleurs l'ampleur de ses manipulations dans un communiqué de l'ONF en révélant qu'il a « préparé le film en décidant de conserver la ligne dramatique qui était née de la Parole au fur et à mesure de la Nuit. J'ai trouvé difficile alors, continue-t-il, d'omettre certains poètes, afin de ramener la Nuit de la Poésie dans les limites d'un long métrage, car je les aimais tous » (Mireille Kermoyan, *op. cit.*).

⁹⁸ Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *op. cit.*, p. 14.

quelques indices disponibles, par exemple que la courbe dramatique a mené les réalisateurs à « [éliminer] dès le départ tous les groupes de théâtre⁹⁹ » ou bien que leur captation de l'Infonie « n'est pas tant pour l'Infonie elle-même que pour Raoul [*sic*] Duguay¹⁰⁰ », aucun discours cohérent ne peut être construit par rapport à l'objet pris dans son ensemble. Labrecque révèle cependant en entrevue que « la première heure [du film] est différente de la deuxième dans le sens où la parole devient dramatique. Au Québec, étant un peuple de peu de mots, il est intéressant de voir se dessiner une dramatisation seulement avec des mots¹⁰¹ ». Outre la division du film en deux parties, que je garderai en tête et tenterai d'analyser plus tard, il est frappant de voir une fois de plus cette opposition entre parole et silence, ce changement de cap qui fait entrer la collectivité québécoise dans l'âge de la parole.

Objectivement, il est possible de diviser en trois catégories les écarts entre le spectacle et sa représentation cinématographique. S'impose d'abord celle du choix des poètes. Il faut souligner que cette démarche de sélection s'entame bien avant l'étape du montage et se divise en trois phases précises. Les organisateurs ont en effet dressé d'abord en comité une liste des poètes invités à performer lors du spectacle¹⁰². Plusieurs noms ont donc été exclus assez tôt dans le processus. Questionné dans le cadre de l'écriture de ce travail, Jean-Pierre Masse révèle que le comité de sélection a notamment rejeté la participation de Rina Lasnier, considérée comme trop « catholique », de Félix Leclerc, trop « populaire » et d'Alfred DesRochers, « trop folklorique ». Dans sa biographie consacrée à Gaston Miron, Pierre Nepveu écrit également que le poète voulait

inclure quelques poètes anglophones de la région de Sherbrooke : Ralph Gustafson, Doug Jones, mais les camarades du comité organisateur font valoir que nous sommes en 1970 et que dans l'atmosphère politique et linguistique que l'on connaît, ces poètes dont la valeur n'est pas en cause risqueraient d'être mal accueillis¹⁰³.

On voit ici l'importance cruciale de cette étape de sélection dans le développement du projet *Nuit de la poésie*. En effet, il y a fort à parier que le visage de la *Nuit* (et le discours entretenu

⁹⁹ Jean-Pierre Tadros, *loc. cit.*

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *op. cit.*, p. 14.

¹⁰² Voir en annexe une liste de poètes dressée lors d'une réunion tenue le 4 février 1970 et qui inclut de nombreux noms de poètes qui n'ont finalement pas participé au spectacle.

¹⁰³ Pierre Nepveu, *Gaston Miron La vie d'un homme*, Montréal, Boréal, 2011, p. 491.

autour d'elle) aurait été sensiblement différent si des poètes québécois de langue anglaise avaient fait partie de l'événement. Il est donc déjà possible de voir qu'une partie de la sélection, qui mènera éventuellement aux *happy few* qui auront la chance de représenter la poésie québécoise dans l'anthologie filmée est effectuée bien avant la tenue du spectacle lui-même.

Après avoir choisi et invité les poètes au Gesù, les réalisateurs ont ensuite procédé à une autre étape de sélection basée sur des questions purement techniques. En effet, Jean-Pierre Masse révèle que la quantité de bobines n'était pas suffisante pour filmer l'entièreté de la Nuit du 27 mars et que les cinéastes ont ainsi dû abandonner l'idée d'archiver toutes les performances et choisir parmi les poètes qui devaient être filmés. Bien qu'il s'agisse à première vue d'une information plutôt anecdotique, il est clair que ce manque de matériel eut un effet direct sur la constitution finale du documentaire. Finalement, l'ultime étape de sélection s'est déroulée une fois la soirée passée, lorsque les réalisateurs ont choisi parmi les performances filmées la minorité de lectures qui ferait partie du montage final. De ces trois étapes d'écrémage résultent les 23 performances que l'on peut voir dans *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*.

Le deuxième type de manipulation cinématographique réside dans les reprises de tournage dont Paul Fraisse parle déjà dans ses travaux. Il est cependant important de noter qu'outre la performance de Miron, reprise quelques semaines après le 27 mars pour cause de problèmes techniques, les lectures de Gatien Lapointe et de Nicole Brossard ont aussi fait l'objet du même stratagème. Nicole Brossard ne lit d'ailleurs pas dans le documentaire le même texte qu'elle a déclamé lors du spectacle original. Ces reprises permettent de conclure que certaines figures semblaient d'emblée indispensables au projet : « Au départ, certains choix s'imposaient : il était sûr que Gaston Miron en soit. C'est pourquoi ce passage du film a dû être repris, tout comme celui de Nicole Brossard¹⁰⁴ ».

Dernière manipulation manifeste du documentaire : l'ordre des poètes, véritable fondement du « puzzle » créé par le montage cinématographique. Bien qu'il soit difficile d'identifier une logique implacable dans cette succession précise des lectures, certains éléments frappent par leur capacité à brosser les contours du projet global du film. Les

¹⁰⁴ Ghislaine Rheault, *loc. cit.* La journaliste paraphrase les propos de Jean-Claude Labrecque recueillis en entrevue.

premières scènes du montage sont transparentes à cet égard, presque sans équivoque. Le déplacement de la performance de l'Infonie en ouverture pose d'emblée la dimension spectaculaire de la soirée¹⁰⁵. Les images d'une foule massée devant l'entrée du Gesù qui entrecourent celles de l'orchestre transmettent de leur côté une évidente fébrilité qui n'est pas étrangère au désir d'affirmer un sentiment d'imprévisibilité, une relative perte de contrôle prenant par surprise les organisateurs et soulignant à gros traits le choc nécessaire à tout événement. Ainsi, croyant organiser un modeste récital, les artistes deviennent soudainement victimes de leur succès et se retrouvent devant des milliers d'enthousiastes venus écouter la poésie et affirmer la vitalité littéraire du Québec. Il est d'ailleurs intéressant de voir Michel Bujold s'adresser depuis le balcon du Gesù aux nombreux spectateurs qui attendent à l'extérieur, lui qui non seulement donne une idée de l'affluence en les informant que des places ne seront disponibles qu'à une heure du matin, mais qui incite aussi la foule à s'approprier la poésie : « Vous cherchez la poésie là où elle n'est pas! Elle est ici! Qui va réciter un poème là, qui va parler? La poésie c'est l'expression libre! En dedans, tout est arrangé! Vous autres, vous pouvez improviser, vous avez le pouvoir d'improviser! ». Outre l'explicitation hâtive de l'organisation minutieuse du spectacle, mention qu'il est permis de voir comme un clin d'œil de la part des cinéastes, cet extrait participe aussi à l'illustration des tensions et des dissidences qui subsistent entre les différents groupes de poètes. Participant lui-même à la Nuit et faisant partie de la jeune génération d'auteurs, Bujold ne dénonce-t-il pas à travers ses propos un certain carcan qui l'empêche de voir la Nuit comme la manifestation d'une poésie libre? Il y a du moins dans cette « introduction » du documentaire une exposition des conflits opposant les poètes plus âgés aux jeunes du public. En effet, que ce soit dans l'extrait où les ambitions de Claude Gauvreau sont remises en doute par un groupe de jeunes étudiants ou bien dans ceux où Gaston Miron prend à partie divers jeunes membres du public, d'un côté concernant le nombre de places disponibles, de l'autre par rapport à ces jeunes qui déclarent « avoir peur de devenir des machines », la période

¹⁰⁵ La façon dont s'entame le film entre d'ailleurs hautement en contraste avec le début réel de la Nuit, qui s'est amorcée avec un numéro son et lumière ainsi que la performance du mime Claude St-Denis. (Concernant l'ouverture du spectacle, voir note 2, p. 111).

précédant le spectacle se déroule dans le documentaire de Labrecque et Masse sous de vives tensions générationnelles¹⁰⁶.

Ces premiers moments qui révèlent des divergences entre organisateurs et public et entre les poètes eux-mêmes font ensuite place, une fois le spectacle commencé, à une étrange connivence qui semble vouloir donner l'impression qu'à la Nuit de la poésie, tous mettent de côté leurs différends au profit d'une plus grande nécessité, d'une idée plus grande de la poésie comme action concrète vers l'affirmation nationale. En effet, ce simulacre de communion construit par le film est quasi sans faille : si le hall du Gesù était chaotique avant le début du spectacle, poètes et spectateurs, une fois dans la salle, sont éblouis par le moment d'harmonie qu'ils vivent. Sans temps mort ni accroc, la Nuit de la poésie devient un projet consensuel qui réunit les poètes au-delà de tout ce qui pourrait habituellement les diviser¹⁰⁷. Ne reste que les huées entendues lors de la lecture de Claude Gauvreau, qui font cependant place à des applaudissements nourris lorsque celui-ci est rappelé sur scène par la foule suite à la lecture de son dernier texte. Dans le cadre du projet documentaire, Gauvreau devient alors une figure de résistance, d'obstination, dont la démarche est centrée sur la notion de liberté, « seule capable de permettre un épanouissement plénier ». Ayant marqué l'imaginaire comme moment fort de la Nuit, cette performance, poussée avec résilience jusqu'à sa fin malgré les sifflements du public, devient — paradoxalement puisque l'auditoire est alors l'instance persécutrice — représentative et métaphorique d'une lutte transgressive menée avec vigueur pour l'existence d'une différence. L'appel à la liberté lancé par le poète en fin de lecture est, comme on peut le supposer, ce qui rallie les jeunes davantage intéressés par une poésie engagée. Du moins, le « vive le Québec, vive l'universel » que lance le poète juste avant son ovation debout pousse inévitablement à réinscrire la poésie de Gauvreau dans le tout qu'est le documentaire et à en faire une certaine lecture politique, la liberté clamée par le poète faisant

¹⁰⁶ J'abonde donc dans le sens de Paul Fraise, pour qui l'ouverture du film laisse voir une confrontation entre différents groupes de poètes : « Poètes traditionnels contre poète hippies, poètes de la contre-culture contre poètes de l'institution, poètes liés au surréalisme contre poètes militants » (Paul Fraise, *op. cit.*, p. 142).

¹⁰⁷ De l'hégémonique rôle historique donné à la poésie du pays résulte une tendance à oublier que tout au long des années 1960, l'idée de poésie engagée ne va pas de soi pour tous et fait l'objet de vifs débats. À ce propos, consulter l'excellente étude de François Dumont *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, 248 p.

écho à l'affirmation nationale des autres auteurs et ce, même si les textes en explorés ne comportent pas d'emblée cette dimension engagée.

Cette soudaine bonne-entente de la toile bigarrée qu'est la communauté poétique de l'époque est évidemment en partie redevable au montage que propose le cinéma documentaire. En effet, nous verrons dans le cadre du travail sur les archives que de réelles tensions ont littéralement traversé le spectacle et que la réception de l'événement n'a pas donné lieu à l'unanimité à laquelle le film tente de nous faire croire. Je ne mentionnerai pour l'instant que la division du spectacle original en deux parties, assez hermétiques l'une à l'autre du point de vue des traditions poétiques. Dans le documentaire, cette division est gommée et les performances sont rassemblées et mélangées par les réalisateurs dans le cadre du jeu sur l'ordre. Il y a donc un réel désir de monter un film qui témoigne de la diversité de la pratique poétique en 1970, tant d'un point de vue textuel que géographique (de nombreux auteurs de Québec, Sherbrooke et Trois-Rivières ont notamment participé au spectacle), mais aussi de créer un portrait dans lequel les poètes sont unis et se concentrent sur un objectif commun. Ainsi, on peut voir les poètes de l'Hexagone côtoyer ceux de *La barre du jour* ; les auteurs de *Liberté* lire côte à côte avec les jeunes des *Herbes rouges*. Le texte de Raoul Duguay qui ouvre le documentaire pose d'ailleurs assez explicitement les bases de cette communion désirée : « Que tout le monde soit poète », « Des milliers de poètes s'avançaient dans la nuit », « Que tout un chacun soit toute et tous tout un chacun / Que tout le monde parle la même langue ». Demeurent cependant certains éléments problématiques, qui sonnent faux dans cette soudaine alliance des poètes autour du pouvoir de la poésie et qui laissent transparaître toute la complexité du réel. Pensons notamment à la performance de Claude Péloquin qui clame être heureux de voir qu'ils sont « tant d'écrivains au pays à croire en cette fantastique stérilité du pouvoir de dire » et qui fait ouvertement part de ses doutes par rapport au socialisme, idéologie à laquelle s'identifient de nombreux écrivains de l'époque. Notons cependant la dimension spectaculaire de son arrivée sur scène, indice que sa présence dans le film peut être redevable au désir de présenter « ce que l'événement pouvait avoir d'imprévisible¹⁰⁸ »¹⁰⁹.

¹⁰⁸ Dominique Noguez, *loc. cit.*, p. 53.

La notion de communion peut également être utilisée dans sa dimension religieuse. En effet, le film s'attarde clairement à ériger ses propres figures mystiques et cléricales, annonciatrices de la bonne nouvelle poétique québécoise. La performance de Duguay notamment, avec ses « formules du registre [...] prophétique¹¹⁰ » et ses cris caractéristiques laisse voir un prédicateur prêchant au moyen d'une incantation qui clame la poésie comme base de ce qui constitue littéralement une foi nouvelle. De même, la manière dont a été refilmée la performance de Miron, en plan très serré et en subtile contreplongée donne l'impression d'un sermon fait par le poète qui, tel un prêtre, reste calme et constant dans le rythme de sa lecture alors qu'il annonce à haute voix que « les poètes de ce temps montent la garde du monde ». Il faut dire que le vocabulaire religieux traverse une grande partie de l'imaginaire relatif à l'événement. En effet, que ce soit Jacques Flahault, qui retient du spectacle que « nos poètes prêchent, ce sont nos grands prêtres¹¹¹ » ou bien dans cette entrevue donnée par Jean-Claude Labrecque dans laquelle on considère que le « résultat [de la Nuit] a été un miracle¹¹² », la métaphore religieuse revient constamment et renforce cette idée de renouveau en suggérant que les Québécois ont définitivement rompu avec leurs croyances du passé en adoptant un nouveau culte mené par les poètes. En entrevue avec Luc Cyr, Pierre Cadieu explique le rôle quasi mystique du poète lors de la soirée : « On était investi d'une mission, on était de véritables prêtres du verbe. On allait dire la grand-messe pour notre peuple québécois, notre âme, notre inconscient collectif qu'on cherchait partout¹¹³ ». N'oublions pas après tout que le spectacle même se déroule sous une église et que cette appropriation du lieu de culte catholique n'est pas sans participer à cette sémantisation de l'événement : à cette grand-messe de la poésie québécoise, les fidèles sont légion.

Mis à part la métaphore religieuse, l'autre grand discours autour de la Nuit de la poésie est foncièrement politique. Largement entretenu par Jean Royer, qui écrit notamment qu'en « cette nuit [...] du 27 mars 1970, le Québec a porté ses poètes au pouvoir [, que] la salle du

¹⁰⁹ Les réalisateurs disent d'ailleurs en entrevue qu'ils n'ont « conservé que des extraits des interventions de Paul Chamberland et de Claude Péloquin parce qu'[ils ont] jugé que ça ne constituait pas à proprement parler de la poésie » (Luc Perreault, *op. cit.*).

¹¹⁰ Paul Fraise, *op. cit.*, p. 213.

¹¹¹ Jacques Flahault, *Invitation au lancement du Livre de lumière*, Dossier de production du film *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, Service des archives et de la gestion des documents de l'Office national du film du Canada, 1970, p. 1.

¹¹² Conseil québécois pour la diffusion du cinéma, *op. cit.*, p. 4.

¹¹³ Pierre Cadieu dans Carl Leblanc, Luc Cyr, *op. cit.*

Gésu [*sic*] à Montréal est devenue le lieu d'une Assemblée Nationale¹¹⁴ », cette image du poète-politicien est féconde dans l'interprétation de la Nuit et permet à Royer de consolider les différentes performances et de donner un sens global à la Nuit à travers l'engagement pour la liberté du peuple. Parlant de la présence d'une « conscience de la liberté québécoise¹¹⁵ » instaurée par les poètes, Royer voit naître dans le public une « force massive qui s'est élevée à partir de paroles non nécessairement politiques [...] [chez] une jeunesse engagée au cœur de la société et qui veut être responsable de son destin. Et il est sans doute normal, continue-t-il, qu'une Nuit de la poésie débouche sur l'accomplissement de la liberté¹¹⁶ ».

La notion de liberté est peut-être celle qui permet le mieux de cerner le sentiment de cohésion qui ressort du montage de Labrecque et de Masse. Celle-ci semble en effet à première vue constituer un objectif partagé par l'ensemble des auteurs. Si cette quête se matérialise chez plusieurs à travers la problématique du pays et de la collectivité, d'autres revendiquent une pleine liberté de l'individu, tandis que certains poètes en font une question littéraire, revendiquant une liberté formelle. Ce dénominateur commun désigne donc des quêtes foncièrement différentes, contradictoires même, mais leur rassemblement dans le cadre du film met tant l'accent sur le besoin d'émancipation qu'au final l'énergie créée par ce leitmotiv semble en effet rassembler l'ensemble des intervenants. Mis en parallèle avec le « besoin collectif de la parole au Québec¹¹⁷ » auquel vient répondre la tenue même de l'événement, on retrouve alors une logique politique centrale dans la constitution du documentaire :

[L'] emplacement relatif [des auteurs] permet de composer finalement un message qui éclate, qui fait ressortir l'enracinement des poètes dans "le pays", leur apparition sur la place publique. [...] Les protestations venues de la foule, les huées sont d'autant plus manifestes que les poètes chahutés n'expriment pas une volonté de libération¹¹⁸.

Reste à voir comment la courbe dramatique construite par les cinéastes participe au développement de ce message. De nombreuses performances alimentent en effet la dimension

¹¹⁴ Jean Royer, « Préface », *Nuit de la poésie québécoise*, s.l., Secas, 1970, p. 1.

¹¹⁵ *Id.*, « La nuit de la poésie » dans *Pays intimes – Entretiens 1966-1976*, *op. cit.*, p. 80.

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*, p. 78.

¹¹⁸ Ghislaine Rheault, *loc. cit.* Il faut préciser que ces propos, écrits dans le cadre d'une entrevue avec Jean-Claude Labrecque ne peuvent être attribués de manière certaine au réalisateur. Le texte laisse cependant croire à l'utilisation du discours indirect libre et suggère donc que cette vision du documentaire est celle du cinéaste.

nationaliste du film. À travers un engagement manifeste et une utilisation de la poésie misant sur l'exposition et la dénonciation d'un état de domination, la majorité des poètes livrent des textes qui visent soit à éveiller les consciences par rapport à l'aliénation du peuple québécois, soit à jeter les bases de la collectivité libre à venir. Ainsi, il semble évident que la gravité de la situation décriée octroie une véritable dimension dramatique au film et crée une accumulation qui repose non pas sur un crescendo présentant des poèmes lus avec de plus en plus de gravité, mais davantage sur une impression globale dans laquelle s'additionnerait la charge dramatique de chaque texte. Ainsi, si l'idée de courbe suggère un apex à mi-chemin suivi d'une lente descente, *La Nuit de la poésie 27 mars 1970* semble davantage fonctionner selon la logique de l'accumulation, de la montée dramatique qui se concentre autour de quelques moments forts et qui atteint sa pleine ampleur en fin de parcours.

Quel rôle peut-on cependant donner aux textes moins ouvertement engagés, ceux qui, à la lumière d'une lecture attentive, ne présentent aucune dimension politique évidente et exploitent davantage la matérialité du langage, la polysémie et le formalisme? Comment contribuent-ils à cette courbe dramatique, à ce message du film qui donne l'impression que l'engagement du littéraire va de soi en 1970? L'analyse de Paul Fraisse, qui se concentre sur l'hypothèse de la Nuit comme plaidoyer pour l'affirmation d'une culture québécoise, se base sur la majorité des performances du documentaire, mais ne s'attarde qu'en surface à de nombreux textes qui ne semblent pas coïncider avec cette idée engagée du littéraire. C'est notamment le cas des poèmes de Nicole Brossard, d'Yves-Gabriel Brunet, d'Yves Préfontaine, de Pierre Morency et d'Odette Gagnon. Il ne s'agit aucunement ici de souligner une faiblesse de l'analyse de Paul Fraisse, mais davantage de mettre en relief notre inévitable propension à construire du sens et à laisser de côté certains éléments qui ne correspondent pas aux conclusions recherchées. La déclaration de Labrecque concernant le soi-disant ordre inaltérable des poètes du documentaire pousse cependant à questionner ces cas problématiques qui semblent jurer avec l'ambiance globale du film.

Il est possible de considérer de deux manières l'inclusion de ces textes dans le montage final du long-métrage. Il faut d'abord considérer l'évidente ambition du documentaire de démontrer la vitalité de la poésie de l'époque à travers l'exposition de sa

diversité. Derrière l'idée de créer une « bigarrure¹¹⁹ » qui témoigne des différentes esthétiques exploitées par les écrivains, incluant celles moins portées vers un engagement patent, demeure une cohérence avec le projet de départ, une exposition de la vitalité littéraire et de la liberté des auteurs qui proposent une grande diversité de textes poétiques. C'est notamment ce qui semble expliquer la présence du texte de Nicole Brossard, si différent de l'ensemble et très difficile à interpréter dans une perspective engagée. Si nous considérons le film comme un outil voué à poursuivre les aspirations de l'Hexagone, soit celles de faire vivre la littérature québécoise, il semble légitime d'avoir procédé à une alternance des esthétiques dans la constitution de l'ordre des poètes.

D'un autre point de vue, il importe de souligner l'effet d'écho que produit la cohabitation des textes sur l'interprétation des poèmes qui ne sont pas explicitement politiques. Le média utilisé, par la dimension orale et vivante qu'il entraîne dans la transmission des œuvres, semble en effet favoriser la mise en place d'un mode de réception dans lequel les différents textes s'entre-suggèrent littéralement des interprétations. Inutile en effet de rappeler que la réception d'un texte déclamé diffère grandement de celle d'un poème imprimé sur papier, lu et relu : contrairement au lecteur, le spectateur est dépendant du rythme de lecture et des intonations de celui qui déclame, rendant difficile l'analyse spontanée. Ainsi, le visionnement intégral de *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*, ne permettant pas facilement au spectateur de s'arrêter et de procéder à un travail herméneutique notable sur chaque texte, aurait peut-être davantage comme effet de restituer une ambiance globale de laquelle émanent certaines idées directrices. Alternant entre poèmes engagés dont la visée est facilement transmissible à l'oral et écriture beaucoup plus complexe et versée dans le formalisme et la matérialité du langage, les réalisateurs mettent en place une situation dans laquelle la diversité des textes et des esthétiques n'est pas un obstacle à l'unité, où l'engagement de certains poèmes crée une ambiance qui oriente l'interprétation des œuvres davantage polysémiques. N'ayant l'occasion d'entendre qu'une seule fois les poèmes d'Yves Préfontaine, d'Yves-Gabriel Brunet, de Pierre Morency et de Nicole Brossard, le spectateur ne s'attachera qu'à certains mots, certaines expressions qui, dans le contexte anthologique, sont particulièrement susceptibles d'être ceux qui font écho aux autres textes de l'ensemble. Cette contamination

¹¹⁹ Dominique Noguez, *loc. cit.*, p. 53.

interprétative que la transmission des textes à l'oral encourage permet, je crois, de créer au final une plus grande unité dans le montage de Labrecque et de Masse. Des textes qui ne présentent à première vue aucun signe d'engagement manifeste, une fois inclus dans le tout du spectacle, prennent une dimension revendicatrice, s'inscrivent dans l'ensemble afin de créer l'unité et le sens recherchés. Une lecture minutieuse des textes laisse cependant voir que sous ces termes, dont la récurrence semble créer des liens solides avec le nationalisme de la majorité des poètes, se cachent des hésitations et des inquiétudes qui nuancent le portrait global du film.

Comme nous l'avons vu, le poème de Suzanne Paradis est carrément étêté par le montage et s'entame dans le film par ce significatif « Qui est toi? / Qui est moi? / Et le nom de ce peuple » qui vient proposer beaucoup plus fortement une interprétation engagée du poème et qui rend d'autres passages du texte, notamment « j'exige l'autonomie et tout l'inextricable », ouvertement politiques. L'évocation d'une « puissante envergure d'oiseau blanc » en fin de texte renvoie aussi directement au dernier vers du « Temps des vivants » de Gilbert Langevin, chanson engagée interprétée par Pauline Julien, deux performances plus tôt : « Notre espoir est un oiseau ». Soulignons cependant que la quête de liberté présente dans le texte de Paradis est doublée de récurrentes antithèses (« Je te vis, je te meurs, je t'arrache et t'enracine ») qui traduisent aussi un déchirement par rapport à cette question identitaire posée par le texte.

Cas de figure semblable chez Yves-Gabriel Brunet, qui suit tout juste Suzanne Paradis. Son premier poème reprend non seulement la figure de l'oiseau (« Et une forêt d'oiseaux labourait la terre »), intimement reliée à la notion de liberté dans l'ensemble du documentaire, mais se concentre aussi sur la question du tellurisme, du territoire, ce qui crée immédiatement un lien avec les lectures de Jean-Guy Pilon (« L'exigence du pays! », « Arbre ») et de Gatien Lapointe (« Le printemps du Québec ») qui suivent directement celle du poète. Comme chez Paradis, les textes de Brunet présentent de réelles hésitations. Dans son premier poème, ce dernier écrit « qu'on ne bâtit pas une ville sur un torrent d'oiseaux » et témoigne ensuite, dans son deuxième texte au cours duquel il se projette dans la mort, d'une certaine incertitude quant à la pérennité du territoire.

Le texte d'Yves Préfontaine, « Quand la terre se fendra », semble lui aussi directement influencé par le poème qui le précède, celui de Paul Chamberland. Dans sa version de

« Demain les dieux naîtront », Chamberland dénonce les ravages de l'économie, « l'inégalité, l'oppression, la violence » et désigne comme responsable de cette désolation contemporaine le « peuple des porcs », qu'il oppose au « peuple des enfants », celui qui doit témoigner « de la vie contre toutes les forces de mort » et restituer l'homme à l'humanité. Cet état actuel de la société est ensuite directement abordé par Préfontaine, dont le texte peut être vu comme la mise en pratique de cette opposition réclamée par Chamberland. Du moins, à l'écoute de la première strophe du poème, dans laquelle Préfontaine écrit qu'il « ne parle plus que sable, source et feuille / toutes choses très lointaines et sans morgue / toutes choses insignes et sans signes actuels / toutes choses inaptés dans l'acte d'aujourd'hui », il est difficile de ne pas voir ce refus des « signes actuels » comme un rejet de la société telle que Chamberland vient de la décrire. La distance prise par Préfontaine vis-à-vis des « hautes pourritures » impose également une logique binaire qui rappelle le raisonnement du poème précédent. Mais le texte de Préfontaine est beaucoup moins explicite quant aux détails de la situation décriée. Si quelques allusions à la guerre sont perceptibles (« Au-delà du meurtre, des crachats / de l'acier, de l'atome affolé, délires et forces »), la dénonciation est beaucoup plus ouverte à l'interprétation que celle de son prédécesseur. Utilisant donc les éléments du premier texte pour expliquer le deuxième, l'effet d'accumulation est probant et crée un véritable sentiment d'unité. Ces deux performances, suivies des textes récités par Pauline Julien, se rejoignent finalement dans leur volonté de définir la collectivité à travers l'identification des valeurs et des instances d'oppression contre lesquelles celle-ci doit se lever. Les ratés de l'économie contemporaine et la guerre dénoncés par Chamberland et Préfontaine trouvent ensuite une représentation allégorique en cette « main du bourreau » qui finira par pourrir. Encore une fois, la notion d'engagement chez Préfontaine ne pourrait cependant être plus ambiguë, le texte de l'auteur témoignant davantage d'un sentiment d'effacement que d'un goût pour l'engagement actif.

D'autres effets d'échos de la sorte sont présents dans le documentaire. Je pense notamment à la chanson d'Odette Gagnon, dont le répétitif « fais d'lair » renvoie directement au sentiment d'aliénation qu'on peut voir juste avant en la « vis » de Raymond Lévesque et au sentiment de révolte que décrit Gérald Godin à travers les sacres de son « Énumération ». La récurrence de l'idée de naissance s'impose dans les poèmes de Pierre Morency, qui lit avec énergie qu'il est né bombe et, qu'un jour, il « aura des mains », formule anaphorique qui

revient tout au long du dernier texte et qui demeure à l'oral ce qui ressort le plus de la lecture de l'auteur. Évidemment, cette idée de naissance et d'arrivée au monde fait écho à de nombreux autres textes, mais l'insistance sur les mains entre aussi en contraste avec cette « grande main qui pèse sur nous » du poème de Roland Giguère¹²⁰. De même, l'« enfant comme tous les autres » qu'on « a mis en laisse au fond d'une cave » de son deuxième texte, dans le contexte du film, ne peut que renvoyer à la collectivité dominée, au « peuple des enfants » dont parle Paul Chamberland.

L'analyse de la performance de Pierre Morency tend à montrer que le concept de courbe dramatique développé par Labrecque est à comprendre dans les deux acceptions du terme « dramatique ». En effet, si on inclut dans le montage des lectures abordant avec gravité la question identitaire et nationale, la dimension théâtrale d'une performance, la prestance et l'intensité avec lesquelles un auteur déclame ses poèmes peuvent également contribuer au développement de cette logique narrative du film. La fougue de Morency, la détermination de Gauvreau, la colère de Denis Vanier, l'aplomb de Pauline Julien, mais aussi le cabotinage de Claude Péloquin, l'humour de Louis Geoffroy et la volubilité excessive de Raoul Duguay participent à la mise en place de l'ambiance unique de la Nuit.

Il est évidemment tentant de chercher à faire ainsi coller tous les morceaux, à rendre limpide la signification du positionnement de chaque poète. Mettre au jour un système parfait dans le film de Labrecque demeure cependant une tâche irréalisable. Même si le réalisateur prétend avoir mis sur pied une œuvre inaltérable dans laquelle chaque pièce trouve son importance relative, il n'en demeure pas moins que l'événement tel que restitué par le documentaire se construit autour de moments clés, de facettes de cette construction narrative particulièrement bien menées et autour desquelles se regroupent des passages moins percutants, laissant en bout de ligne une construction « soigneusement dosée, avec des temps

¹²⁰ Si l'imaginaire de la naissance dans le texte de Morency suggère presque instantanément dans le contexte du film une lecture engagée relative à la collectivité, il n'en demeure pas moins que l'auteur, quelques semaines après la tenue de la Nuit, se montre réticent à l'idée d'un rôle social pour la poésie, lui qui « refuse toute problématique collective au nom de la souveraine individualité : "Comment veux-tu, dit-il, que l'homme collectif s'organise une société qui soit juste, saine, alors que l'homme individuel ne l'est pas?" Il ajoute : "mieux vaut être souverain dans soi-même que d'œuvrer pour une souveraineté hypothétique. C'est pas le pays qui compte, c'est l'homme" ». (François Dumont, *op. cit.*, p. 190-191. L'auteur cite Jean Royer, « Pierre Morency. "Au nord constamment de l'amour". Entrevue », *L'Action*, 18 avril 1970, p. 18.)

forts et des temps plus pians¹²¹ ». Je pense par exemple aux trois premiers textes, ceux de Duguay, de Lalonde et de Gauvreau qui n'ont vraisemblablement pas été rassemblés par hasard en ouverture du documentaire. Utilisant le plus explicitement les ressources de l'oralité dans le film, cette succession de poètes vient créer dès le départ un effet saisissant, un grand éclatement qui confirme le nécessaire recours à la parole, toute la pertinence de donner aux écrivains une tribune leur permettant de se rassembler autour de la poésie déclamée. Cette affirmation de l'intrinsèque oralité de la poésie québécoise ne vient-elle pas aussi, dès le départ, accentuer cette idée de naissance et d'arrivée à la parole à travers le rôle liminaire que l'on peut donner à l'idée de poésie orale dans l'évolution historique d'une littérature?

Le visionnement du film de Labrecque permet également de comprendre ce qu'entend le réalisateur lorsqu'il avance que la parole devient dramatique dans la deuxième moitié du documentaire. En effet, si la première partie du film semble se dérouler sous le signe de l'optimisme, de la dénonciation et de l'engagement de Paul Chamberland qui clame qu'« il est temps de réagir contre tout ce qui nous choque et nous courbe si souverainement », de Pauline Julien qui chante « Le temps des vivants » et de Gaston Miron qui est « sur la place publique avec les [siens] », il est vrai que la dernière ligne droite du film se déroule sous le signe de la colère avec Godin, de la violence avec Vanier, de l'amertume avec Raymond Lévesque, de la désillusion avec Georges Dor, sans oublier le sentiment d'asphyxie ressenti par Odette Gagnon. Or, comme nous l'avons vu à plusieurs reprises, cette division de la Nuit ne tient qu'à moitié. Ces performances sont entrecoupées, dans la première partie du film, de poèmes laissant place au doute, à l'hésitation et à la remise en question de la légitimité du sujet, et dans la deuxième moitié, à l'humour de Louis Geoffroy, à l'hermétisme de Nicole Brossard et aux digressions de Claude Pélouquin. Cette ascension dramatique a cependant un allié de taille, un texte qui est demeuré dans l'imaginaire collectif comme emblématique de cette soirée et, par extension de toute la poésie engagée de l'époque. « Speak white » de Michèle Lalonde, véritable point d'orgue de l'œuvre de Labrecque et Masse, apex incontesté et incontestable de ce parcours de deux heures, prend une place si importante et si efficace dans la réalisation du projet des réalisateurs que la charge dramatique du texte semble annuler en fin de parcours toutes les contradictions du documentaire.

¹²¹ Dominique Noguez, *loc. cit.*, p. 53.

3.8. Construire le canon : le cas de « Speak white »

« Speak white » est sans l'ombre d'un doute le texte le plus marquant de la Nuit de la poésie 1970, celui que l'histoire a retenu comme véritable emblème de cette soirée de lecture. Point culminant faisant exploser toute la tension accumulée au fil du documentaire, le poème de Lalonde, ultime texte du parcours mis en place par les réalisateurs de l'ONF, doit en grande partie sa place dans l'histoire littéraire à ce rôle fondamental dans la logique interne du film de Labrecque et de Masse.

Si le fait que la performance de Lalonde n'a pas réellement eu lieu à la fin du spectacle relève de l'évidence à ce stade-ci de la réflexion, il est cependant intéressant de noter que l'auteure a longtemps refusé de lire son texte dans le cadre de la Nuit. Jean-Claude Labrecque dévoile en effet en entrevue que Lalonde trouvait que son texte, lu pour la première fois en 1968, était dépassé et avait été écrit dans d'autres circonstances, ce qui rendait selon elle sa lecture obsolète dans le cadre de la Nuit :

Elle nous avait fait un long discours, à Jean-Pierre et à moi : c'était un vieux texte écrit pour la présence française à l'Université McGill et qui avait été employé à toutes les sauces. Elle voulait dire des textes inédits. Jean-Pierre Masse et moi en étions ravis et lui avons fait de la place pour *America* [Panneaux-réclame] [...]. Mais nous avons persisté et elle a finalement livré *Speak White*, un des sommets du film¹²² ».

Négociée par les cinéastes, la lecture de « Speak white » a finalement eu lieu à mi-chemin de la deuxième partie du spectacle.

Si la lecture de « Speak white » a été utilisée comme apogée de ce développement dramatique, c'est qu'encore une fois, le terme dramatique doit être entendu dans ses deux acceptions. Dénonçant de façon on ne peut plus pathétique la situation de domination du peuple québécois, la force du texte réside aussi grandement dans la théâtralité et la rhétorique en marche tout au long de la performance. En effet, « Speak white » fait partie des textes du film qui bénéficient le plus des spécificités du média cinématographique utilisé dans l'élaboration de cette anthologie de la poésie québécoise. La transmission orale du poème permet à la performance de Lalonde d'être enrichie de nombreux éléments qui accentuent l'aspect dramatique du documentaire. Qu'il s'agisse d'un côté de différents attributs

¹²² Jean-Claude Labrecque, *Souvenirs d'un cinéaste libre*, Jean-Claude Labrecque avec Francine Laurendeau, *op. cit.*, p. 51.

prosodiques de la lecture de Lalonde, qui lit presque entièrement de mémoire, le regard droit devant elle et avec une intensité qui lui fait à plusieurs reprises casser la voix et qui donne toute sa force d'impact au texte, ou bien, de l'autre, le silence assourdissant de la foule — rarissime dans le documentaire — qui témoigne de l'envoutement de l'auditoire, il est clair que les conditions de lecture dans cet extrait vidéo ont contribué à façonner la représentation de « *Speak white* » dans l'imaginaire collectif et à en faire le monument qu'il est aujourd'hui.

Avec « *Allô police* » de Denis Vanier, le texte de Lalonde est le seul poème du documentaire écrit entièrement à la première personne du pluriel¹²³, ce qui crée un sentiment de communauté qui n'est pas sans rappeler les propos de Micheline Cambron précédemment cités au sujet des effets perlocutoires de la poésie déclamée. Souvenons-nous aussi du témoignage de Jean-Claude Labrecque, pour qui le média cinématographique permettait à ce sentiment d'identification de se transporter à travers le temps et l'espace pour se rendre jusqu'aux spectateurs de l'œuvre filmique. Cette dimension collective du texte s'ajoute donc à la rhétorique de Lalonde et est transmise aux spectateurs du documentaire.

Il ne semble pas risqué, presque quarante-cinq ans plus tard, d'affirmer que « *Speak white* » est un poème qui, au fil des années, a été beaucoup plus vu et entendu que lu. Presque inconditionnellement projeté dans les classes de littérature de la province, d'autant plus que le documentaire est depuis quelques années disponible directement sur le site web de l'ONF, cet extrait vidéo est sans conteste le moyen de transmission par excellence du poème à travers l'histoire. Il faut dire que le texte n'a été publié que dans quelques anthologies depuis et qu'il a fallu attendre 1974 avant que le poème soit mis sur papier pour la première fois sous forme d'affiche. Ce mode de publication tout à fait atypique met évidemment de l'avant les dimensions politique et manifestaire du poème, mais soulève aussi directement certains enjeux de la transmission orale de la poésie. En effet, sur le dos de l'affiche est imprimé un « avertissement » écrit par Michèle Lalonde qui révèle que la motivation à publier le texte est avant tout de le fixer par l'intermédiaire d'un support qui permettra d'éviter les nombreuses reprises rattachant le texte à des causes politiques qu'il n'était pas destiné à défendre en premier lieu :

À ce jour, j'ai autorisé la reproduction de *Speak white* dans quelques rares publications et anthologies, notamment dans la revue *Socialisme* 68, no 15

¹²³ cf. Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 172-173.

(Montréal) et dans *Chants et poèmes de la résistance*, recueil édité par le Comité d'organisation des spectacles. Il existe aussi, en langue anglaise, deux traductions autorisées, celle de M. D.G. Jones et celle de M. Ben Shek. *Speak white* a été par ailleurs abondamment reproduit, ici et là, sous ma signature et sans qu'on m'en avise, avec des coquilles et des déformations de sens. On l'a de la même manière souvent lu en public. Certaines versions abrégées, adaptées ou utilisées abusivement à des fins idéologiques circulent et ont été portées à ma connaissance. La présente édition est la seule conforme, en tous points, au texte original¹²⁴.

Malgré ces précautions, il n'en demeure pas moins qu'au cours des années, les reprises de « *Speak white* » ont été nombreuses et que l'oralité a presque toujours été au centre de ces diverses utilisations subséquentes du texte. Pensons notamment au court-métrage réalisé par Pierre Falardeau et Julien Poulin en 1980, dans lequel Marie Eykel récite avec intensité le poème sur fond de photographies choc illustrant domination économique et répression étatique. Plus récemment, le texte de Michèle Lalonde a été repris et modifié à plusieurs reprises dans le cadre de la grève étudiante de 2012, notamment par Catherine Côté-Ostiguy qui a écrit « *Speak red* » et Marie-Christine Lemieux-Couture, auteure de l'impétueux « *Speak rich en tabarnak* ». Ces textes, tous transmis à l'oral par le biais du cinéma ou bien d'Internet, exploitent et recréent à divers degrés la force oratoire de la lecture princeps et sont donc directement redevables de l'immortalisation par Labrecque et Masse de la lecture exaltée de Lalonde le 27 mars 1970. La troisième édition officielle de *La Nuit de la poésie*, en 1991, perpétue elle aussi le texte phare de la première mouture en présentant la lecture du « *Speak what* » de Marco Micone. Véritable pastiche opérant un revirement de situation dans lequel les Québécois « de souche » deviennent l'instance dominatrice face aux communautés immigrantes, le texte de Micone a été à l'époque extrêmement mal reçu par Lalonde et de nombreux poètes actifs en 1970. Même s'il est aisé d'identifier certains passages plus provocateurs (« comment parlez-vous / dans vos salons huppés / vous souvenez-vous du vacarme des usines / and of the voice des contremaîtres / you sound like them more and more¹²⁵ »), le poème de Micone se termine sur un véritable appel à la solidarité de la part de ces « cent peuples venus de loin », facette du texte ignorée par nombre de lecteurs qui n'y ont vu qu'un brulot déshonorant le texte original.

¹²⁴ Michèle Lalonde, *Speak white*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Les murs ont la parole », 1974, 1 p.

¹²⁵ Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise Des origines à nos jours Nouvelle édition revue et augmentée*, Montréal, Typo, coll. « poésie », 2007 [1986], p. 513.

Devenu depuis sa captation une véritable institution du canon de la poésie québécoise, modifié et renversé au profit de multiples causes, « Speak white » doit certainement une partie de son rôle historique à la perpétuation qui passe par ces récurrentes reprises et réécritures, qui, en adaptant les propos du texte original, contribuent à consolider la place du texte dans la liste des poèmes majeurs du Québec.

Le rôle donné au poème de Lalonde dans le documentaire provient sans doute du fait que le texte exploite une logique d'opposition manichéenne qui non seulement résume et synthétise à merveille la lutte à laquelle les poètes veulent rallier la collectivité, mais octroie à l'œuvre une dimension rhétorique tout à fait frappante. Explicitement anticolonialiste et anti-impérialiste, le texte de Lalonde opère en fonction d'un schéma on ne peut plus simple : les exploités contre les exploités, un « nous » dominé faisant face à un « vous » dominant. Proposant une solidarité entre le peuple québécois et tous les peuples dominés de la terre, posant « Speak white » comme « [...] langue universelle / [...] avec ses mots lacrymogènes / avec ses mots matraques », le texte de Michèle Lalonde est à la fois spécifique et global, à la fois un appel à la résistance nationale et un plaidoyer pour une ouverture et une fraternité entre les peuples exploités. Ce manichéisme n'est sans doute pas étranger à la fréquence des utilisations politiques de ce texte. Véritable « recette », degré zéro du poème engagé, « Speak white » est un texte à l'efficacité désarmante qui appelle de par sa forme à être repris, utilisé et transformé. En effet, un auteur n'a qu'à adapter les deux instances du poème, le dominant et le dominé, à la cause qu'il souhaite défendre et remplacer les nombreuses références historiques par des traits d'actualité pour en arriver à un pastiche en bonne et due forme. Autant Micone que les auteurs de la grève de 2012 procèdent à ce stratagème de réécriture que la forme du poème original rend extrêmement aisé.

Véritable pierre angulaire de cette « courbe dramatique développée par les réalisateurs, « Speak white » a été l'un des poèmes qui ont donné à l'événement son caractère mythique. Devenu jalon majeur de la poésie québécoise, le texte de Lalonde est un exemple parfait du succès de l'entreprise historique de Labrecque qui, à travers la création de traces, d'archives, a tenté de donner une tradition et un canon tangible à la poésie québécoise.

Ce parcours à travers les différents aspects de la représentation cinématographique de la Nuit de la poésie 1970 a permis de constater le désir des réalisateurs de l'ONF de léguer aux générations futures un document intégralement en phase avec les enjeux et les aspirations

de l'époque. Événement organisé pour créer une trace, pensé pour faire l'histoire et s'inscrire dans le grand récit de la Révolution tranquille, le spectacle du 27 mars 1970 se présentait tel un apport actif à l'affirmation d'une littérature nationale et au développement de son institution naissante, à l'époque où le peuple québécois se définit et tente de s'émanciper à travers l'affirmation de voix culturelles et politiques spécifiques. S'inscrivant en directe continuité avec les aspirations des éditions de l'Hexagone et des diverses instances institutionnelles en plein développement, la Nuit de la poésie représente dans toute sa splendeur le « nous » québécois moderne et participe activement, à travers le discours des poètes, à la définition de la culture et de la spécificité du Québec. Or, à cette période où « toute production culturelle est évaluée à l'aune de sa québécity¹²⁶ », la constitution du document qui nous donne aujourd'hui accès à cette soirée de lecture a à l'époque été pensée en fonction de certains critères permettant de broser convenablement cet autoportrait fantasmé de la collectivité. Entre revendication et dénonciation, les poètes du documentaire de Labrecque et de Masse militent tous à leur façon pour la libération du peuple québécois. Centrés autour de concepts fondamentaux tels la langue française, la culture populaire et diverses valeurs rattachées au socialisme, à l'humanisme, à l'anticapitalisme et à la défense de l'auto-détermination des peuples, les textes du documentaire témoignent de manière grandiose du nécessaire engagement du poète qui sort sur la place publique afin de donner au peuple québécois sa place dans l'histoire. L'unité qui règne dans cette réunion inespérée des poètes de l'époque tient cependant en partie à la magie du cinéma. Comme nous l'avons vu, la question du montage est fondamentale dans le rapport que nous avons à l'événement en ce qu'elle opère une mise en récit qui, en ne nous laissant voir qu'une partie de la réalité, permet de faire éclater un message, de l'amplifier et d'orienter la réception historique du spectacle en recentrant le spectacle autour de thématiques précises. Je m'arrêterai maintenant sur l'envers du décor en me concentrant sur ce qui, au contraire, a été rejeté du montage final des réalisateurs. À travers cet exercice, j'identifierai les différents aspects du spectacle qui correspondaient moins à l'idée de poésie nationale ayant cours à l'époque, qui s'intégraient moins harmonieusement dans le récit historique en construction, rendant ainsi plus

¹²⁶ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 102.

intelligibles les choix des réalisateurs, motivés par le désir fondamental de définir les contours de la communauté québécoise, finalement dotée d'une littérature propre et autonome.

Chapitre 4. L'envers de la Nuit: regard sur les performances rejetées

*Une minute de silence s'il vous plait,
pour tous ceux qui sont poètes
et que l'on ne peut pas entendre.*

Raoul Duguay

Les extraits mis au jour en 2001 par Luc Cyr et Carl Leblanc dans le cadre d'*Archives de l'âme* donnent à leur projet documentaire une importance capitale dans l'étude de l'événement de mars 1970. L'inclusion de ces archives rejetées du montage final de Labrecque et de Masse, oubliées dans les voutes de l'ONF pendant plus de 30 ans, ouvre non seulement la porte à un questionnement relatif à la pratique du montage documentaire, mais permet aussi de voir et de remettre en contexte différentes performances inédites de plusieurs participants, notamment de Gaétan Dostie, Michel Garneau, Louis Geoffroy, Michel Bujold et Gaston Miron. *Archives de l'âme* n'aborde cependant jamais de front la question de la représentation cinématographique de l'événement, se concentrant sur le déroulement même du spectacle à travers de nombreuses entrevues des différents acteurs de l'époque. Véritable portrait visant à glorifier la Nuit de la poésie, à affirmer sa place historique dans le grand discours de la naissance du peuple québécois en posant la soirée comme point tournant, sinon fondateur de la poésie au Québec, le documentaire ne relève jamais la dimension fabriquée et manipulée de l'événement tel qu'il a été transmis par l'ONF. Les images d'archives sont la plupart du temps utilisées comme autant d'exemples venant valider la vision canonique — c'est-à-dire nationaliste et engagée — de l'événement. La notion même de manipulation cinématographique n'est évoquée qu'en toute fin de parcours, le narrateur mentionnant en guise d'ouverture que « sur la soixantaine de poètes qui ont défilé cette nuit-là, vingt-cinq survivront au montage¹ ». L'analyse menée dans ce chapitre s'entame donc, en quelque sorte, tout juste là où le travail d'*Archives de l'âme* s'arrête.

Afin de multiplier les points de vue sur l'événement, d'observer ce qui s'est produit en dehors des limites du film de l'ONF pour comprendre ce que la soirée a aussi été, plusieurs

¹ Luc Cyr, Carl Leblanc, *op. cit.*

sources d'archives seront convoquées. J'ai entre autres eu la chance d'avoir accès aux épreuves de tournage de l'ONF par l'intermédiaire de Jean-Pierre Masse lui-même. Ces quelques heures de matériel peuvent être divisées en quatre catégories d'archives distinctes. On trouve d'abord des scènes incluses dans le documentaire, mais filmées par une autre caméra présente dans la salle. Ces extraits ne présentent évidemment qu'un intérêt limité dans le cadre de mes recherches. Sont aussi disponibles des segments des performances des poètes présents dans le documentaire, mais lisant des textes différents de ceux que l'on voit dans le film, ce qui permet de voir les thématiques particulièrement recherchées par les réalisateurs. L'impression que laissent certains de ces segments est en effet qu'un documentaire totalement différent aurait pu être construit si un texte alternatif de chaque poète sélectionné avait été choisi. D'autres textes, notamment « Panneaux-réclame », mais aussi ceux de Paul Chamberland, de Suzanne Paradis et de Claude Péloquin, ont été abrégés dans le cadre du long-métrage. Les archives permettent donc aussi de voir en version intégrale ces différentes performances.

S'ajoutent un certain nombre de scènes de discussions de coulisses, d'entrevues et de commentaires des poètes que j'évoquerai sporadiquement afin de préciser l'opinion de certains participants sur le spectacle. La dernière catégorie consiste en de nombreuses lectures inédites de poètes absents du documentaire, partie la plus neuve de ces archives. Si ces documents sont au bout du compte les mêmes que ceux utilisés par Cyr et Leblanc, je compte en faire une utilisation plus étendue et somme toute assez différente en me concentrant directement sur les parties du spectacle que le montage semble vouloir gommer, celles qui ne s'harmonisaient pas assez avec le portrait de l'événement qu'on voulait léguer à la postérité. Il est aussi important de souligner que ces archives vidéo sont fragmentaires et sont loin de présenter une version complète et continue du spectacle. En effet, de nombreux poèmes ne sont captés que partiellement et les multiples coupures rendent difficile la reconstitution du spectacle en entier. Dans ces conditions — et même si la mise au jour de ces documents permet d'amorcer un réel travail sur l'envers de l'événement — il aurait été difficile de réaliser une démarche critique poussée en ayant seulement accès à ces épreuves de tournage.

Heureusement, un deuxième document, totalement inédit cette fois-ci, m'a permis de reconstituer la quasi-totalité de la Nuit de la poésie. Il s'agit d'une bande audio trouvée dans le

fonds Gaston-Miron conservé au centre d'archives de BAnQ Vieux-Montréal². Ce document contient une captation *in extenso* du spectacle, présentant la quasi-intégralité des performances dans l'ordre original de passage. Il s'agit à ma connaissance du seul document existant permettant de jeter un regard sur la constitution initiale du spectacle. L'utilisation combinée de ces deux sources d'archives me permettra donc d'interroger en détails l'événement, de mettre en lumière des éléments que la fragmentation des archives vidéo ne laissait pas voir dans le cadre des travaux précédents sur la soirée.

Évidemment, il serait impossible, dans les limites d'un mémoire de maîtrise, d'entrer en dialogue avec la totalité des performances inédites du spectacle. Devant procéder à un « montage », à un choix parmi l'ensemble des textes mis à ma disposition, j'étudierai les éléments qui me semblent les plus significatifs, les cas intéressants qui, à la lumière du projet que je me suis proposé de mener, acquièrent à mes yeux la plus grande « importance relative », pour reprendre l'expression de Paul Veyne. Il sera donc surtout question des performances qui permettent de jeter un regard neuf sur la soirée, celles dont l'observation remet le plus fortement en question le discours canonique sur l'événement. Je dois d'ailleurs souligner que nombre de performances rejetées par Labrecque et Masse auraient très bien pu se retrouver dans le montage final puisqu'elles mettent de l'avant des valeurs semblables à celles qui dominent et traversent le documentaire de l'ONF. De toute évidence, le choix final des poètes est aussi en partie lié aux préférences personnelles des cinéastes. Tous les textes inédits n'ont pas été écartés parce qu'ils entraient fondamentalement en contradiction avec les objectifs du film.

4.1. Déroulement original du spectacle

Comme nous l'avons vu, l'un des principaux procédés utilisés par les réalisateurs de l'ONF est la reconstruction du spectacle à travers la mise en place d'un ordre tout à fait différent de celui vu par les spectateurs du Gesù le 27 mars 1970. Il me semble donc logique d'entamer ce chapitre avec une liste de la succession originale des poètes. Cet ordre rétabli me permettra non seulement d'évaluer l'ampleur des manipulations des cinéastes, mais aussi de nommer dans un exercice unique tous les artistes qu'on ne peut entendre dans le cadre du

² *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/001 à 410/013/017.

documentaire. Évidemment, reconstituer un spectacle à partir d'archives audio pose son lot de problèmes et crée certaines incertitudes. Je pense notamment à certains extraits de projections visuelles qui sont partiellement visibles dans les chutes de l'ONF, mais qu'il est impossible de retracer dans le document audio. J'explicitai en note ces cas problématiques lorsque nécessaire. Bien que certains textes soient très difficiles à identifier, je noterai également de la manière la plus exhaustive possible les titres des poèmes lus par chaque artiste ainsi que la référence vers la version imprimée lorsque possible. Malgré des recherches soutenues et approfondies, quelques artistes demeurent malheureusement anonymes. Un astérisque précèdera les noms des poètes que l'on peut voir dans le documentaire *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*.

Nuit de la poésie, 27 mars 1970

Première partie

1. Claude St-Denis, mime³
2. Roger Soublière, Jano St-Pierre et Bernard Tanguay
« abécédaire »⁴
3. Michel Bujold et François Bourdage
« Des prolétaires »
« Titre inconnu »
4. Hélène Rioux
« Tableau de l'adulte »⁵
5. Diane Parisien
« Vampires à dentiers »
6. *Nicole Brossard
« VI »⁶
7. Yolande Marchessault (chansons)
« Pour tant de jours » (Texte de Roland Giguère)

³ Un témoignage de Jean-Pierre Masse indique que la Nuit s'est ouverte avec des présentations visuelles créées par l'artiste Pierre Moretti. Aucune archive vidéo à ma disposition ne témoigne cependant de ce numéro d'ouverture. (Entretien accordé par Jean-Pierre Masse, Montréal, 27 novembre 2013).

⁴ Il s'agit d'une adaptation pour trois voix d'un texte issu de « l'objet poétique » *L'anti-can* de Roger Soublière. Publié en 1969, ce recueil paraît sous la forme d'une boîte de conserve contenant près une centaine de disques cartonnés sur lesquels sont imprimés les vers des différents poèmes. L'objet paraît aux éditions Pro-con, « une initiative de la revue *La Barre du Jour* », dit-on à la fin du recueil. cf. Roger Soublière, *L'anti-can*, Montréal, Pro-con, 1969, 102 p.

⁵ cf. Hélène Rioux, *Suite pour un visage...*, Montréal, Éditions du Rapailleur, 1970, p. 15-17.

⁶ cf. *Le centre blanc* dans Nicole Brossard, *Le centre blanc poèmes 1965-1975*, Montréal L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978, p. 229.

- « Noces » (Texte de Pierre Perreault)
8. Robert Lalonde
 - « Rues »
 - « Terre de solitude »
 - « Le malheureux »
 - « Portrait d'un mineur »⁷
 9. *Odette Gagnon
 - « Fais d'lair »
 10. *Denis Vanier
 - « La dilatation de Mia Farrow »⁸
 - « 1 lb. de beurre »
 - « Lesbiennes d'acid »
 - « French kiss »
 - « Allô-police »⁹
 11. Gleason Théberge
 - « Poésie en cubes »
 12. Michel Breuleux
 - « Monsieur Business »
 13. *Paul Chamberland
 - « Demain les dieux nâtront »¹⁰
 14. *Pauline Julien (chansons)
 - « La main du bourreau » (Texte de Roland Giguère)
 - « Le temps des vivants » (Texte de Gilbert Langevin)
 15. Pierre Cadieu
 - « Titre inconnu »
 - « Cœur à toux »
 - « Poème popsicle #1 »
 - « Sommeil »
 16. Quatuor du jazz libre du Québec¹¹
 17. Pierre Cadieu
 - « Manifeste *ozer* du Parti Poétik »¹²

⁷ Tous les textes de Robert Lalonde, poète franco-ontarien, sont tirés du recueil *Charivari des rues*. cf. Robert Lalonde, *Charivari des rues*, Montréal, Éditions Atys, 1970, 67 p.

⁸ Publié sous le titre « La dilatation de renée martel » dans Denis Vanier, *Lesbiennes d'acid*, Montréal, Parti pris, coll. « paroles », n° 21, 1972, p. 42.

⁹ Tous ces textes de Denis Vanier ont été remaniés et publiés dans le recueil *Lesbiennes d'acid*. Ainsi, si l'entièreté des vers déclamés par Vanier sur la scène du Gesù se retrouvent dans la version publiée, de nombreux passages ont migré d'un poème à un autre dans la monographie. Les poèmes entendus lors de la Nuit sont donc selon toute vraisemblance des versions préliminaires.

¹⁰ Comme le souligne Paul Fraisse, la version lue lors de la Nuit de la poésie est une version antérieure du texte qui ne sera publiée qu'en 1974.

¹¹ Accompagnent les musiciens sur scène deux danseurs affublés de chandails du Canadien de Montréal.

¹² Pierre Cadieu, *Manifeste ozer*, Montréal, J. Roy, 1970, n.p.

18. *Michèle Lalonde, Michel Garneau et Michèle Rossignol
« Panneaux-Réclame »¹³
19. *Claude Gauvreau
« Fatigue et réalité sans soupçon »¹⁴
« Sentinelle-onde »¹⁵
« Zeuthe »¹⁶
« L'estomac à ressorts »¹⁷
« Recul »¹⁸
« 56 »¹⁹
« 1 »²⁰
« 4 »²¹
20. Michel Garneau (chansons)
« C'est clair »
« Ce qu'il faut comprendre »
21. Institut Théâtral du Royaume
« Complainte d'un Everest belge »
« Pour André Cartier »
« Le ch'val qui glisse »²²
22. *Raôul Duguay et l'Infonie
Adaptation du premier mouvement du Concerto pour violon en la mineur de
Jean-Sébastien Bach BWV 1041
« Manifeste de l'Infonie » (extraits)
« Numéro musical »²³

Deuxième partie

23. Gaston Miron – Mot de bienvenue
24. Michel Van Schendel
« Raisons d'une abstention »
25. *Gaston Miron
« Sur la place publique »

¹³ cf. Michèle Lalonde, *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris, Seghers / Laffont, coll. « Change », 1979, p. 59-78.

¹⁴ cf. *Les entrailles* dans Claude Gauvreau, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, coll. « du Chien d'Or », 1977 [1971], p. 137.

¹⁵ cf. *Étal mixte* dans *Ibid.*, p. 234-235.

¹⁶ *Ibid.*, p. 246.

¹⁷ cf. *Poèmes de détention* dans Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 866.

¹⁸ *Ibid.*, p. 871.

¹⁹ cf. *Les boucliers mégalomanes* dans Claude Gauvreau, *op. cit.*, p. 1250.

²⁰ cf. *Jappements à la lune* dans *Ibid.*, p. 1491.

²¹ *Ibid.*, p. 1494.

²² Ces trois textes sont des poèmes inédits d'Yves Sauvageau.

²³ Ce numéro est celui que le montage de Labrecque et de Masse place à la toute fin du spectacle.

- « L'ombre de l'ombre »
 « Monologues de l'aliénation délirante » (extraits)²⁴
26. Michel Beaulieu
 « Sans titre »²⁵
 « Sans titre »²⁶
 « Titre inconnu »
 « Tableau » (poème dédié à Alfred Pellan)
27. Jacques Garneau
 « Chemin de croix »
 « Titre inconnu »
28. *Gatien Lapointe
 « Le printemps du Québec »²⁷
29. *Gérald Godin
 « Après »²⁸
 « Énumération »²⁹
 « Poème à l'absente »³⁰
30. *Raymond Lévesque
 « La vis »³¹
 « Le grand cife noir »³²
 « Poètes inconnus »³³ (chanson)
31. *Pierre Morency
 « Je suis un des rares hommes-bombes »
 « Tirer un si grand amour avec un bateau pourri »
 « Autour de notre vie je gravite non encore né non encore formé »³⁴

²⁴ Tous les textes de Gaston Miron sont publiés dans Gaston Miron, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, 272 p.

²⁵ cf. Michel Beaulieu, *Érosions*, Montréal, Éditions Estérel, coll. « quoi », 1967, p. 27.

²⁶ cf. *id.*, *Charmes de la fureur*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du jour », 1970, p. 10.

²⁷ cf. Gatien Lapointe, *Tard dans la nuit*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Enclume », 2002, p. 21. La performance de Gatien Lapointe qui apparaît dans le documentaire de l'ONF est, à l'instar de celle de Gaston Miron, refilmée quelques semaines après l'événement. Dans sa lecture originale, le poète ne déclame pas les quatre vers qu'il a ajoutés en tête de son texte dans la version filmée.

²⁸ Dans le cadre de la Nuit, le poète rajoute une strophe à la fin de son texte qui ne paraît pas dans la version publiée, addition qui donne au poème une dimension explicitement politique : « On demande un peuple à anéantir / on réclame notre agonie / et je beugle aveugle et têtue / je fourre ma vie dans la tienne / esclavage destin maudit / sans même une scintille d'espoir / le bout de la queue du centième d'une espérance / en ce pays ». cf. Gérald Godin, *Libertés surveillées*, Éditions Parti pris, 1975, Montréal, coll. « paroles », n° 38, p. 31.

²⁹ *Ibid.*, p. 45.

³⁰ *Ibid.*, p. 26.

³¹ cf. Raymond Lévesque, *Au fond du chaos*, Montréal, Parti pris, coll. « paroles », 1971, p. 20-22.

³² cf. *id.*, *"Le malheur a pas des bons yeux"*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1971, p. 23-25.

³³ cf. *id.*, *Quand les hommes vivront d'amour*, Québec, Éditions de l'arc, 1967, p. 11-12.

³⁴ Tous les textes de Pierre Morency sont tirés de Pierre Morency, *Au nord constamment de l'amour*, Québec, Éditions de l'arc, 1969, 129 p.

32. Roger Des Roches
« À Françoise Sagan indélébile »³⁵
33. Marie Laberge
« Je suis comme je suis »³⁶
« Nos portes ont si belle figure »³⁷
« Il m'a fallu »³⁸
34. *Yves Préfontaine
« *Entre golfe, glace et glaise - IV* »³⁹
« *Nuaison - II* »⁴⁰
« *Quelques signes presque clairs - I* »⁴¹
« *Quand la terre se fendra* »⁴²
« Le vent investi la contrée... »⁴³
35. Jean Royer
« L'été sans toi »
« La parole me vient de ton corps »
« J'affiche »⁴⁴
36. *Michèle Lalonde
« Speak white »
37. Sylvain Lelièvre (chansons)
« Germinal »
« Toi l'ami »
38. Hélène Gutman
« Offrande »
« Minuit, spleen »
39. Jean-Alexandre Turcotte
« Beau comme le roi de carreaux »
40. Gaétan Dostie
« Révolution »⁴⁵
41. Jocelyn Fournier et Gaston Gouin
« Titre inconnu »

³⁵ cf. Roger Des Roches, *Autour de Françoise Sagan indélébile poèmes et proses 1969-1971*, Montréal, l'Aurore, 1975, p. 22-28.

³⁶ cf. Marie Laberge, *Halte*, Québec, Éditions de l'arc, coll. « de l'escarfel » 1965, p. 9.

³⁷ cf. *id.*, *Soleil d'otage*, Québec, Éditions Garneau, 1970, p. 53-57.

³⁸ cf. *id.*, *Reprendre souffle*, Québec, Éditions Garneau, 1971, p. 50-51.

³⁹ cf. Yves Préfontaine, *Nuaison poèmes 1964-1970*, Montréal, L'Hexagone, 1981, p. 25.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 12-13.

⁴¹ *Ibid.*, p. 17.

⁴² *Ibid.*, p. 19.

⁴³ cf. Yves Préfontaine, *Pays sans parole*, Montréal, L'Hexagone, 1967, p. 45-46.

⁴⁴ Tous les textes lus par Jean Royer sont tirés de Jean Royer, *La parole me vient de ton corps suivi de Nos corps habitables*, Québec, Nouvelles éditions de l'arc, 1974, 126 p.

⁴⁵ Texte constitué majoritairement d'extraits de *Nègres blancs d'Amérique* de Pierre Vallières

- « Titre inconnu »
42. Chanteur inconnu
43. Pierre Bertrand
 « Bienvenue »
 « L'herbe du diable »
 « Confession première »
 « Sermon sur l'Amérique »
44. *Jean-Guy Pilon
 « I »
 « V »
 « XI »⁴⁶
 « Arbre »⁴⁷
45. *Louis Geoffroy
 « Flash-cube #1 : À une maîtresse »
 « Flash-cube #2 : L'Amérique »
 « Intermède sentimental »
 « Flash-cube #3 : Poème patriotique »
 « Flash-cube #4 : Ma femme »
 « Flash-cube #5 : Sans commentaire »
46. Guy Robert
 « Le tocsin des mots »
47. *Suzanne Paradis
 « Sans titre »⁴⁸
48. *Georges Dor
 « Sans titre »⁴⁹
 « Un homme libre » (chanson)
49. Groupe de poètes de Trois-Rivières (Danielle Panneton, Marie-Claude Lacourse, André Dionne, Claude Fournier, Gaston Bellemare, Claude Provost, Yves Beauchesne)
 « Titre inconnu »
50. Luc Granger
Fusées (extraits)⁵⁰
 « Titre inconnu » (chanson)
51. Louis Royer⁵¹

⁴⁶ Les trois premiers textes lus par Jean-Guy Pilon sont des extraits de Jean-Guy Pilon, *Recours au pays*, Montréal, L'Hexagone, 1961, s.p.

⁴⁷ cf. *id.*, *Saisons pour la continuelle*, Paris, Seghers, 1969, p. 20.

⁴⁸ cf. Suzanne Paradis, *Pour voir les plectrophanes naître*, Québec, Éditions Garneau, 1970, p. 83.

⁴⁹ Ce texte est un collage de différents extraits du recueil *je chante-pleure encore*, Longueuil, Éditions Emmanuel, 1969, 63 p.

⁵⁰ Luc Granger lit les derniers paragraphes de ce recueil de pensées de Baudelaire.

⁵¹ Ici, l'enregistrement s'interrompt pour la seule fois du spectacle. Il reprend à la lecture de Claude Péloquin. Il est toutefois possible de savoir que les performances d'Yves-Gabriel Brunet et de Guy Gervais suivent celle de Louis Royer puisque le *Livre de lumière*, dont il fut question plus tôt, présente les photographies de l'événement

- « 0 »⁵²
 « II – Nous irons vider les cercueils de roses »
 « Titre inconnu »
 « Titre inconnu »
 « 6 juin 1969 »
52. *Yves-Gabriel Brunet
 « Titre inconnu »
 « Titre inconnu »
53. Guy Gervais
54. *Claude Péloquin
55. *Raoul Duguay et l'Infonie
 « Manifeste de l'Infonie » (extraits)
 « L'Affaire »⁵³
 « Titre inconnu »
 « Numéro musical » (reprise de la pièce de la fin de la partie 1)

Ce déroulement rétabli de la Nuit permet d'observer quelques éléments relatifs au jeu sur l'ordre opéré par les réalisateurs du documentaire. On constate d'abord que quelques éléments de la succession originale de la soirée subsistent au sein du spectacle reconfiguré que présente l'œuvre cinématographique. En effet, trois duos de poètes (Odette Gagnon et Denis Vanier, Gérald Godin et Raymond Lévesque ainsi que les performances de « Panneaux-réclame » et de Claude Gauvreau) se succèdent dans le film tout comme dans l'horaire original du spectacle. D'autres parties du documentaire, bien que fidèles à la succession chronologique des poètes, exploitent les ressources du montage et utilisent des extraits tirés d'un tout autre moment de la soirée. Je pense notamment aux performances de l'Infonie, qui ouvrent et ferment le documentaire. S'il est juste de dire que le spectacle ne s'est pas réellement entamé avec une performance de l'orchestre de Walter Boudreau, il n'est cependant pas tout à fait exact d'avancer, à l'instar de Paul Fraise, que l'extrait présenté en début de documentaire provient d'une performance livrée en toute fin de spectacle. En effet, les archives nous révèlent que l'Infonie a performé sur scène à deux reprises et que l'orchestre a clôturé les deux parties de la Nuit, montant donc sur les planches à mi-chemin ainsi qu'à la toute fin du spectacle. Les deux extraits de l'orchestre inclus dans le film de l'ONF – le

selon l'ordre de passage original. Les photographies des deux poètes se retrouvent effectivement entre celles de Louis Royer et de Claude Péloquin.

⁵² cf. Louis Royer, *Poésie 0*, Québec, Éditions de l'arc, coll. « de l'escarfel » 1970, p. 96.

⁵³ cf. Raoul Duguay, *Manifeste de l'Infonie le ToutArtBel*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, p. 17.

premier et le dernier — sont ainsi tirés de la première performance du groupe, à la fin de la première partie. Il y a donc un désir chez les cinéastes de terminer leur film de la même manière que le spectacle, mais cela se fait par l'intermédiaire d'une performance qui s'est déroulée à un tout autre moment de la soirée de la soirée⁵⁴.

Ces deux performances de l'Infonie permettent de mettre en lumière la division originale du spectacle, conçu en deux parties séparées par un entracte. Le spectacle ne se divise cependant pas ainsi uniquement pour donner à mi-parcours un répit aux spectateurs. En effet, les deux moitiés du spectacle original ont dès le départ été conçues comme des entités distinctes, menées par des animateurs différents et se concentrant chacune sur une facette précise de la poésie québécoise. Dans un article daté du 21 mars 1970, quelques jours avant la tenue du spectacle, Réginald Martel publie dans *La Presse* une description de ces deux parties de la Nuit :

1. Recherche et animation. Du silence à la poésie collective, Michel Garneau et Michèle Rossignol explorent les diverses expériences et recherches de poètes connus et inconnus. La poésie adopte des avenues insolites, de nouvelles directions. Autour de Garneau et Rossignol : Nicole Brossard, Marie-France Hébert, Roger Soublière, Bernard Tanguay, tous de "La Barre du jour". On a voulu inviter, plutôt que des poètes isolés, des "foyers de poésie". Et encore : L'institut théâtral du royaume, le Théâtre du même nom, L'Infonie et peut être Maurice Blackburn. Et Michèle Lalonde, Michel Bujold, Michel Breuleux, Pierre Cadieux, Robert Lalonde, Gérald Godin, Claude Gauvreau, Denis Vanier, Paul Chamberland, Raoul Duguay et Claude Saint-Denis.

2. Échanges et rencontres. Entre la chanson et la poésie... Les poètes et les chansonniers en prolongement de la soirée Miron-Dor de 1968 à la Bibliothèque nationale et de "Poèmes et chansons de la Résistance", mêlent opinions, poèmes et chansons. D'une part, un dialogue-récital ouvert au public et animé par Gaston Miron et Georges Dor. D'autre part, la participation de groupes extérieurs (Sherbrooke, Trois-Rivières et Québec) qui montent des "bulles-spectacles" autonomes. Enfin, une sorte de "Pour mémoire", représentant une dizaine de poèmes qui ont marqué profondément la poésie québécoise. Ces poèmes seront dits par leurs auteurs et rattacheront à ses sources cette nuit de poésie.⁵⁵

⁵⁴ L'histoire ne s'arrête pas exactement là. En effet, bien que les deux performances de l'Infonie soient à la base tout à fait différentes, les musiciens ont clôturé le spectacle vraisemblablement en mode « rappel » et ont rejoué une pièce déjà livrée au public du Gesù à la fin de la première partie du spectacle. Le morceau qui clôture le film est donc bel et bien celui qui a clôturé la soirée, mais le documentaire nous laisse voir l'extrait vidéo de la première performance, juste avant l'entracte en milieu de soirée.

⁵⁵ Réginald Martel, « La Nuit de la poésie ou les poètes en campagne », *La Presse*, 21 mars 1970, p. 37.

Cette division appelle évidemment à être commentée dans l'optique où elle crée d'emblée une forme de scission générationnelle. D'un côté, la poésie émergente, expérimentale, qui rassemble les deux tendances que sont la contre-culture et le formalisme, de l'autre, la poésie instituée, les auteurs de l'Hexagone, davantage ancrés dans la poésie du pays et la démarche historique qui motive l'organisation de la Nuit⁵⁶. Cette division vient en quelque sorte systématiser le conflit générationnel évoqué plus tôt et laisse d'autant plus paraître les tensions qui animaient le milieu littéraire de l'époque. En effet, bien qu'il serait exagéré de chercher dans cette segmentation une étanchéité parfaite⁵⁷, il semble évident que la construction même du spectacle tend à dissocier les poètes du pays des plus jeunes représentants des pratiques émergentes. Il faut garder à l'esprit que ces différents groupes poétiques proposent à l'époque des visions du rôle de la poésie qui n'ont que très peu en commun. Dans son ouvrage *Usages de la poésie*, François Dumont voit dans la contre-culture des Denis Vanier et Raoul Duguay et dans le formalisme de *La Barre du jour* une démarche centrée sur le progrès ayant comme but premier de rompre avec tout ce qui est vu comme « ancien », de donner lieu à une révolution dans laquelle « le seul critère de valeur littéraire, c'est le nouveau⁵⁸ ». Pour la plupart de ces jeunes, ce passé poétique à l'égard duquel il faut se distancier est largement représenté par les poètes du pays. Dans cette optique, il n'est pas surprenant que pour plusieurs, « l'"ennemi", en poésie, [soit] avant tout la génération de l'Hexagone⁵⁹ ». Sans entrer dans les détails de ces complexes relations entre les différentes factions du milieu poétique de l'époque — l'étude de François Dumont le fait déjà à merveille — il est tout de même possible, à la lumière de ces constats, de voir que le spectacle du 27 mars 1970 met en scène une grande diversité de démarches poétiques dont la cohabitation causait à l'époque de réelles tensions.

L'analyse nous a montré plus tôt que le documentaire de l'ONF tente à travers son montage de gommer les nombreuses oppositions de l'époque en créant un « simulacre de communion » qui rassemble les poètes au-delà de ce qui les divise habituellement, qui les fait

⁵⁶ Il semblerait cependant que l'idée du « pour mémoire » ait été abandonnée dans la mouture finale du spectacle.

⁵⁷ La présence de Pauline Julien et des chansons engagées de Michel Garneau dans la première partie du spectacle ou bien celles de Pierre Morency et de Roger Des Roches dans la deuxième témoignent bien de cette perméabilité du spectacle.

⁵⁸ François Dumont, *op. cit.*, p. 184.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 202.

descendre sur la place publique pour une idée plus grande de la poésie comme élément définitoire du peuple en pleine édification. Une étude *in extenso* de la Nuit permet cependant de constater que le spectacle, loin d'être aussi consensuel qu'on nous le laisse croire, a plutôt donné lieu à de nombreuses manifestations de ce conflit générationnel et littéraire. Sans surprise, la plupart de ces manifestations n'ont pas survécu au montage final, le risque d'altérer le portrait glorifiant de la prise de parole nationale étant sans doute trop important aux yeux des artisans du documentaire.

4.2. Une réception inégale

Hormis la division du spectacle, qui tend à opposer dans sa forme même les générations de poètes présents à la soirée, les réserves de certains auteurs quant à la tenue même du projet rendent visibles les tensions qui animaient les poètes de l'époque et permettent de relativiser la grande connivence que l'on rattache habituellement à l'événement. En effet, le visionnement des archives inédites de la Nuit laisse constater que les réalisateurs du documentaire de l'ONF ont choisi de laisser de côté toute prise de parole dissidente par rapport au projet. La performance du poète d'origine française Michel Van Schendel est à cet égard des plus significative. Ouvrant la deuxième partie de la Nuit, l'auteur, pourtant rattaché à l'Hexagone, monte sur la scène du Gesù afin d'enregistrer sa dissidence par rapport à la formule même du spectacle. Son texte, qui paraît quelques semaines plus tard dans *Socialisme québécois*⁶⁰, revue qu'il dirige à l'époque, permet de constater que les rôles social et politique de la littérature font l'objet d'un vif débat à l'époque et que la question de l'engagement du littéraire crée des dissensions et ne peut se concrétiser qu'à travers des conditions qui diffèrent selon les îlots poétiques.

Dans son allocution, Van Schendel explique en quelques mots les raisons qui le motivent à s'inscrire en faux contre la démarche proposée par la Nuit de la poésie. Précisant d'emblée que lui aussi « réclame que la poésie [...] soit portée sur la place publique⁶¹ », principe qui l'a d'ailleurs en premier lieu poussé à accepter l'invitation des organisateurs, le poète poursuit, motive son soudain changement de cap : « Mais les conditions de la parole ne sont pas indifférentes. Je ne connaissais pas alors celles qui orientent le déroulement de cette

⁶⁰ Michel Van Schendel, « Raisons d'une abstention », *Socialisme québécois*, n° 20, avril-mai-juin 1970, p. 56-57.

⁶¹ *Ibid.*, p. 56.

nuit⁶² ». Pour Van Schendel, la poésie « travaille sur l’ambivalence et non sur l’ambiguïté. La confusion est sa pire ennemie⁶³ ». Or le poète voit dans la Nuit un « brûlement [qui] ne laissera à l’aube qu’une seule cendre, résidu de tous les mots entendus, qui les mêlera tous, les réduira tous⁶⁴ ». Cette critique de la Nuit, devenue vaste imbroglio sous la plume du poète, s’inscrit dans une quête de rigueur poétique que la revue *Socialisme québécois* revendique à l’époque comme position éditoriale majeure : « la revue refuse l’ "éclectisme" et le "no man’s land" d’un “dialogue” où tout le monde aurait droit de parole, pourvu qu’il soit animé de ces “bonnes intentions” dont on sait que le chemin de l’enfer est pavé”⁶⁵ ». Défendant une vision de la poésie dans laquelle « le pluralisme [...] ne peut être que réducteur⁶⁶ », Van Schendel voit passer à travers la Nuit une « fumée » qui, joignant un « nationalisme diffus et une mystique néo-religieuse⁶⁷ », ne ferait que réduire le rôle qu’il prête à l’écriture.

« La poésie est critique ou elle n’est pas⁶⁸ », clame l’auteur sur la scène du Gesù. C’est par cette même déclaration que s’entame « Conditions d’une poésie critique », texte qui accompagne la reproduction de l’allocution de Van Schendel dans les pages de *Socialisme québécois* et qui complète la réflexion de l’auteur sur la place de la poésie dans l’espace public⁶⁹. L’abstention du poète vise avant tout à dénoncer l’ambiance globale du spectacle qui met à mal l’inhérente dimension critique de la poésie. Cette atteinte se concrétise à travers deux principaux éléments. D’une part, Van Schendel dénonce l’absence d’autocritique dans la démarche des poètes. Partielle cause de l’ambiguïté du spectacle, l’absence de ce travail de la poésie sur elle-même ne laisserait place qu’au « masque d’une parole autre qui, l’investissant, ne [cesserait] de la réduire⁷⁰ ». La poésie se doit de définir son « lieu » de parole, c’est-à-dire d’explicitier son propre rapport à l’idéologie qui la surdétermine avant de pouvoir pleinement

⁶² *Ibid.*

⁶³ *Ibid.*, p. 56-57.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 57.

⁶⁵ François Dumont, *op. cit.*, p. 167. L’auteur cite « Socialisme québécois », *Socialisme québécois*, n° 20, avril-mai-juin 1970, p. 2.

⁶⁶ *Ibid.*, p. 168.

⁶⁷ Michel Van Schendel, *loc. cit.*, p. 57.

⁶⁸ Michel Van Schendel, avec la collaboration de Madeleine Monette et de Paul Rompré, « Conditions d’une poésie critique », *Socialisme québécois*, *op. cit.*, p. 58.

⁶⁹ L’allocution de Van Schendel lors de la Nuit n’est qu’un résumé des raisons qui le poussent à être critique de l’événement et ce texte représente la continuité directe de son raisonnement, lui qui spécifie lors de son intervention que « [l]es raisons d’ensemble [de son abstention] seront communiquées en temps et lieu par le groupe dont [il est] solidaire ». Je serai donc naturellement appelé à citer fréquemment ce supplément.

⁷⁰ Michel Van Schendel, *loc. cit.*, p. 58.

la critiquer. Pour les poètes, il s'agit donc de répondre avec lucidité à la question « d'où parlez-vous? », interrogation qui vise à identifier les « mécanismes » de la parole dominante en place et que la discordance de la Nuit rend impossible : « Un "lieu" pour l'intelligence des rapports, et pour la poésie qui est toute intelligence, s'évanouit dans la nuit de la poésie quand il dissout tous les rapports dans la ferraille de l'ambigu. Un "lieu" — les nuits de la poésie ne le tolèrent pas — pose ses définitions⁷¹ ». Dès lors, le « nationalisme diffus » dénoncé par l'auteur, « résurgent du "pays" vague ou de la québécoïté⁷² » semble être directement symptomatique de cette lacune dans laquelle les concepts mal définis imposent une incertitude qui ne peut en aucun cas servir de base au projet mené. Pour être pleinement critique, la poésie, qui ne peut travailler qu'à « l'intérieur du langage », se doit de soulever l'emprise de l'idéologie sur la parole : « Si la poésie est de l'ordre de l'idéologie, elle la montre aussi comme désordre, elle en indique l'emprise confuse que, de ce fait, elle réduit⁷³ ».

Michel Van Schendel va même jusqu'à proposer que, loin de mener cette démarche critique, la Nuit fige elle-même la parole au profit d'un projet « mystico-nationaliste » qui instrumentalise « la poésie pour la subordonner à des impératifs masqués d'ordre idéologique⁷⁴ ». Fonctionnant donc selon une logique qu'ils prétendent vouloir démanteler, les participants à la Nuit mettent en scène une « poésie du sens plat, tributaire d'une caution ou justification préalable, et d'un sens à transmettre absolument⁷⁵ ». La poésie, réduite à un « Signifié global », est en quelque sorte privée de sa liberté de tout dire et, ne reproduisant que la logique du système qu'elle prétend dénoncer, devient de ce fait inapte à remplir son fondamental rôle critique. Dans le même ordre d'idées, Van Schendel pointe du doigt l'ambiance de la Nuit dans laquelle la littérarité d'un texte est réduite à une validation populaire basée sur la récurrence de « certains personnages, de [...] certains mots magiques (tels que ceux de "liberté" ou de "libération nationale") [qui] deviennent la caution de la poésie, deviennent le critère de la validité du texte avant même qu'il ne soit prononcé⁷⁶ ». Ce sont ces mêmes « mots magiques » qui contribuent à créer dans le documentaire ce que nous

⁷¹ Michel Van Schendel, avec la collaboration de Madeleine Monette et de Paul Rompré, *loc. cit.*, p. 60.

⁷² *Ibid.*, p. 57.

⁷³ *Ibid.*, p. 59.

⁷⁴ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 69.

⁷⁶ *Ibid.*

avons défini plus tôt comme un effet d'écho qui motive une lecture politique de l'ensemble des textes, incluant ceux qui ne proposent pas explicitement des vers engagés. Van Schendel pousse finalement l'aporie en proposant que la Nuit, qui se donne comme « Fête de la contestation », ne serait « au contraire qu'un événement intégré au processus d'échange et de consommation du système social qu'elle prétend remettre en question⁷⁷ ». Dénonçant une publicité à l'image « "pop" du poète-à-la-lyre⁷⁸ » et une « fausse tolérance qui offre l'image d'un "open-house" poétique⁷⁹ », l'auteur voit en la Nuit une pratique du « produit poétique » qui s'éloignerait de l'arme critique que serait le « travail poétique ».

Dans un deuxième temps, l'auteur s'en prend plus concrètement aux poésies surréaliste et « joualisante », représentatives de « deux types d'idéologie littéraire qui ont particulièrement séduit depuis vingt ans les poètes québécois [...] la "mystique de la transcendance" et le "réalisme de l'immanence"⁸⁰ ». Van Schendel reproche à la première d'essentialiser le langage et à la deuxième de substituer la parole à l'action : « Ce que nous remettons en question, c'est précisément cette mystique poétique qui veut que le mot soit porteur et être de la chose [...]. Or, prononcer le mot "révolution", ce n'est pas poser un acte politique⁸¹ ». La poésie, ainsi transformée en « croyance indécise, en simple passivité, en bavardage⁸² », se distancie de toute démarche dialectique : « essence spirituelle » d'un côté, « miroir sans épaisseur » de l'autre, elle ne peut mener dans sa pleine mesure la critique du langage qui la définit comme « exercice constant de la discontinuité ». Simple incantation motivée par une mystique trompeuse, la parole prise lors de la Nuit ne peut donc, selon l'auteur, qu'entraîner des conséquences négatives pour la poésie. Ce refus d'une « multiplicité indifférenciée des poétiques contestataires⁸³ » qui, chez François Dumont, caractérise également la démarche poétique des jeunes poètes rattachés à la contre-culture et au formalisme qui s'opposent à cette « discordance » prônée par la génération de l'Hexagone au profit d'une « concordance » des discours permettant une rupture globale, pourrait très aisément être appliquée au documentaire de l'ONF issu de la Nuit. En effet, le rassemblement

⁷⁷ *Ibid.*, p. 70.

⁷⁸ *Ibid.*

⁷⁹ *Ibid.*

⁸⁰ *Ibid.*, p. 67.

⁸¹ *Ibid.*, p. 68.

⁸² Michel Van Schendel, « Raisons d'une abstention », *loc. cit.*, p. 56.

⁸³ François Dumont, *op. cit.*, p. 202.

consensuel des différentes démarches contestataires que crée le montage au profit d'un signifié global qui réussit grâce à son imprécision à traverser en filigrane l'entièreté des poèmes semble faire tomber l'œuvre cinématographique dans l' « humeur vague » dont parle Van Schendel dans son discours.

La prise de parole du poète est évidemment loin de faire l'unanimité lors du spectacle du 27 mars. Si le documentaire de l'ONF ne nous laisse pas voir cette intervention dissidente, il gomme également les nombreux commentaires d'autres auteurs qui, profitant du droit de réplique qui leur est offert, prennent sur scène ouvertement position contre les propos du poète de l'Hexagone. Si Gaston Miron, suite à la lecture, invite les intéressés à ouvrir un débat et à réfléchir collectivement aux arguments de Van Schendel, soulignant la diversité de la soirée, la foule, elle, hue hostilement le protestataire suite à sa lecture⁸⁴. De la même manière, Yves Préfontaine, suivant l'invitation au débat de Miron, prend la parole afin de souligner « qu'il n'y a qu'ici, les Québécois, pour endurer une critique d'une chose qui n'a même pas eu lieu⁸⁵ », ce à quoi un spectateur répond « C'est parce qu'on aime ça, les fascistes! »⁸⁶. Michel Van Schendel a été de cette façon mainte fois dénoncé lors de la soirée, notamment par Jean Royer, qui dédie ses poèmes à l'auteur en précisant que « nous sommes vivants plus loin que dans notre tête ». Attention semblable de la part de Gérald Godin, qui de son côté dédie ses deux premiers textes, « Après » et « Énumération », à Van Schendel, « parce qu'un peu diffus », dit-il à la foule. En entrevue avec Jean-Pierre Masse dans le hall du Gesù peu de temps après sa performance, Godin renchérit :

ce qui est le plus important ce soir, c'est le texte de Van Schendel [...]. Alors moi ce que je trouve merveilleux dans l'intervention de Van Schendel, c'est que, il y a huit ans, Van Schendel dans une conférence avait dit "la poésie doit être sociale et engagée" et moi j'avais fait un article contre lui que j'avais appelé "Les réducteurs de poésie". Or ce soir, huit ans après, Van Schendel, dans son texte, parle des réducteurs de poésie qui veulent faire de la poésie engagée, je trouve ça merveilleux, c'est un contradicteur né ce gars-là, tu comprends. Il prend le contrepied de tout, c'est tout. C'est permis, ça fait un très bon spectacle, je suis d'accord, mais moi, je doute de son sérieux⁸⁷.

⁸⁴ Cela s'ajoute aux moqueries de l'assistance qui, faisant directement le parallèle avec l'omniprésence de la drogue dans la salle, s'esclaffe lorsque Van Schendel clame qu'à « travers cette nuit passe une fumée ».

⁸⁵ *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/010.

⁸⁶ Dans une entrevue inédite de Van Schendel réalisée par Luc Cyr dans le cadre du documentaire *Archives de l'âme*, le poète laisse croire que cette accusation de fascisme provient de nul autre que Denis Vanier.

⁸⁷ Entrevue provenant des épreuves de tournage de *La Nuit de la poésie 27 mars 1970*.

Bien que l'interprétation de Gérard Godin ne soit pas des plus nuancées — l'hermétisme et le caractère sommaire du texte de Van Schendel n'étant sans doute pas étrangers à cette impression globale d'un simple plaidoyer pompeux contre la poésie engagée alors que son propos est en réalité beaucoup plus complexe — celle-ci résume bien la façon dont il a été accueilli par ses pairs et par la foule : comme un trouble-fête, un rabat-joie qui semble, à cette grand-messe littéraire, prendre plaisir à se faire *advocatus diaboli*, celui qui, au procès de canonisation de la poésie québécoise, se charge d'argumenter en défaveur de la démarche.

L'intervention de l'auteur ne rencontre cependant pas seulement des détracteurs. Outre les applaudissements d'une partie de la foule suite au rigide « Je ne suis pas d'accord » lancé avec fermeté sur scène par le poète, un groupe de jeunes auteurs rattachés à *La Barre du jour* fait paraître le 4 avril dans *La Presse* un article qui rejoint un certain nombre de réserves adressées par Van Schendel. Ce collectif, nommé « Groupe d'études théoriques » et formé de Claude Bertrand, Pierre Bertrand, Michel Morin, Marcel Saint-Pierre, Claudine Sauvageau, Jean Stafford et France Théorêt, divise son plaidoyer contre la Nuit en deux parties. Dans un premier segment intitulé « La poésie à quatre pattes », le groupe de jeunes poètes se moque d'emblée des visées du spectacle et des poètes participants à qui ils donnent avec raillerie les rôles de « prophètes, messies, annonciateurs de vérité, de l'identité enfin retrouvée d'un peuple religieusement attentif à la voix de son destin⁸⁸ ». Rigoureusement opposés à cette prise de parole faite au nom du peuple par ces « poètes, propriétaires exclusifs de la Parole nationale⁸⁹ », les auteurs s'en prennent avant tout à cette soumission de la poésie aux impératifs nationalistes qui donne lieu à un « commerce vulgaire [...] [qui] n'a finalement pour fonction que de masquer ce lieu critique où se constitue la poésie⁹⁰ ». À cette pratique glorifiant la figure du poète « qui se [donne] comme la voix du peuple⁹¹ », le Groupe d'études théoriques oppose une pratique « impersonnelle » de la poésie, dans laquelle ce lieu critique peut se constituer à travers une pratique objective de l'écriture :

En faisant ainsi passer la nation pour le peuple, on fait passer les nationalistes pour les libérateurs du peuple. Mais on s'interdit, par la même occasion, de faire

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

⁸⁹ *Ibid.*

⁹⁰ *Ibid.*

⁹¹ *Ibid.*

une poésie vraiment populaire, c'est-à-dire impersonnelle, critique et révolutionnaire, on s'interdit tout simplement de faire de la poésie⁹².

Le texte s'attarde également à dénoncer, tout comme chez Van Schendel, cette « atmosphère faussement mythique » dans laquelle « ce qui est donné comme une fête poétique n'est en fait qu'une manifestation politique, rite par lequel la parole signifiante prétend coïncider avec la chose signifiée et agit comme substitut⁹³ ». Comme le soutient François Dumont, qui utilise à la fois ce texte et celui de Van Schendel pour illustrer une partie de la communauté dissidente de l'époque, la question de la « représentation »⁹⁴ est au centre de la critique des jeunes poètes, qui dénoncent l'instrumentalisation de la notion de « parole du peuple » au profit d'un projet politique que les auteurs prétendent défendre en tant que porte-parole de la collectivité.

La deuxième partie de l'argumentaire du groupe rassemble dix propositions qui visent autant d'aspects problématiques de la Nuit. Encore une fois, de nombreux éléments de la critique rejoignent ceux de Michel Van Schendel, notamment la présence de « valeurs commerciales [et de] voix plus ou moins sûres, mais officielles » à travers lesquelles « parlait [...] le nouvel ordre établi⁹⁵ » ou bien la présence de ces « mots clefs » qu'il suffisait de dire « pour entraîner l'approbation et la réussite du poème⁹⁶ ». Refusant « l'aliénation d'une telle poésie, d'un tel langage d'échange », le Groupe d'études théoriques rappelle que « la fonction de la poésie est de rompre le champ clos de la parole idéologique qui, comme en cette nuit, prend le masque de la poésie⁹⁷ ». Il reproche au poète de ne pas faire « tout ce qui est en son pouvoir véritable pour reculer cette réification (commerciale) qui fait apparaître la poésie comme vérité ou substance : il encourage ainsi cette consommation du sens qui, instantanément, érige la poésie en "vérité poétique" en lui conférant "sa" valeur⁹⁸ ». S'éloignant donc de ces poètes qui sombrent dans la parole idéologique et qui « s'approprient le droit de parler pour les autres⁹⁹ », les membres du collectif proposent une conception scientifique de la poésie, pratiquée avec une objectivité la poussant à déconstruire les

⁹² *Ibid.*

⁹³ *Ibid.*

⁹⁴ cf. François Dumont, *op. cit.*, p. 186-188.

⁹⁵ Groupe d'études théoriques, « Les dix propositions », *La Presse*, 4 avril 1970, p. 34.

⁹⁶ *Ibid.*

⁹⁷ *Ibid.*

⁹⁸ *Ibid.*

⁹⁹ *Ibid.*

« évidences mortes qui prennent encore un caractère d'évidence¹⁰⁰ ». Tout comme chez Van Schendel, il s'agit donc de se battre contre une fixation du sens, contre une instrumentalisation du langage que la poésie se doit fondamentalement de dénoncer et qui est perpétuée dans la Nuit de la poésie à travers le « nationalisme [et] la nouvelle religion libertaire¹⁰¹ ».

Ces exemples laissent donc voir que l'engagement du littéraire ne va pas de soi à l'époque, qu'il est vu comme contraignant par certains et que malgré les apparences, « à la fin des années soixante, la volonté de faire un pays au moyen de la poésie [perd] bien des adeptes¹⁰² ». Si le documentaire laisse voir une succession de poètes pour qui l'acte de déclamer la poésie prend le sens d'une action concrète, nous voyons bien que cette idée est loin de convaincre tout le monde à l'époque et que la Nuit de la poésie est, dans ce contexte, un lieu d'affrontements dans lequel s'entrechoquent ces différentes visions du littéraire.

Un autre acteur capital du spectacle qui brille par son absence quasi totale de l'œuvre cinématographique est évidemment le public. Comme nous l'avons vu plus tôt, la décision des réalisateurs de ne pas filmer la foule relève surtout du désir de faire passer l'équipe de tournage inaperçue tout au long du spectacle. Il est cependant indéniable, à l'écoute des archives inédites, que le public tient un rôle majeur tout au long de la soirée et qu'il contribue grandement à donner son rythme au happening, qu'il module à travers ses réceptions des textes, qui vont des huées hostiles aux ovations grandioses. L'extrait original de la performance de Gaston Miron pose à cet égard la question de la réception immédiate des lecteurs. En effet, comme nous le savons déjà, la performance de Miron a été refilmée pour cause d'ennuis techniques lors du spectacle du 27 mars. Or la bande originale des cinéastes révèle qu'un des trois poèmes de l'auteur, « Sur la place publique », a été capté intégralement et aurait pu être utilisé au montage final du film. Pourquoi ne pas avoir utilisé cet extrait? Évidemment, le désir d'inclure plus d'un poème du fondateur de l'Hexagone a dû en grande partie motiver la reprise de la lecture du poète, mais les archives permettent également de remarquer que la lecture de « Sur la place publique » par l'auteur de *L'homme rapaillé* reçoit un accueil mitigé de la part du jeune public, qui s'agite et parle à haute voix pendant la

¹⁰⁰ *Ibid.*

¹⁰¹ *Ibid.*

¹⁰² François Dumont, *op. cit.*, p. 67.

performance. À partir de cet extrait, il n'est donc pas interdit de penser que le refus d'intégrer un extrait de Miron, grand manitou de la poésie québécoise, dans lequel il n'était pas unanimement ovationné a *aussi* joué dans la décision des réalisateurs de recréer sa performance en studio et de l'entourer de faux applaudissements nourris. En effet, aurait-il été conséquent, considérant le projet de départ, de léguer à la postérité une performance somme toute moyenne d'une figure aussi importante que celle de Miron? Une telle réception inégale de la foule est réservée à nombre d'autres auteurs performant durant la Nuit. J'aurai l'occasion de relater dans les pages qui suivent certaines des interventions les plus actives du public que les archives permettent de visionner.

Revenons cependant au déroulement du spectacle qui, en plus de donner la parole au dissident qu'est Michel Van Schendel, met de l'avant certaines thématiques que les réalisateurs ont choisi de rejeter intégralement de leur documentaire. Il s'agit là d'une dimension fondamentale du montage des cinéastes de l'ONF dont l'examen permet de mieux circonscrire la représentation construite par le long-métrage en multipliant les points de vue sur l'événement.

4.3. Thématiques rejetées

Bien que les performances inédites de la Nuit soient d'une grande diversité et qu'elles soient disséminées dans l'entièreté du spectacle, une observation minutieuse des textes et des conditions de lecture de ces nombreux poètes fait émerger certaines constantes qui permettent d'identifier un certain nombre de balises qui ont vraisemblablement régi la réalisation du montage du film. Mon analyse a permis d'identifier quatre de ces frontières que les réalisateurs ont choisies afin de délimiter le choix des poètes présents dans le documentaire.

4.3.1. Une dimension politique trop affirmée

Si le film *La nuit de la poésie 27 mars 1970* laisse voir le manifeste engagement nationaliste de la grande majorité des poètes, Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse ont laissé de côté tout un pan de la poésie engagée qui a été lue sur la scène du Gesù. Dans le documentaire *Les Nuits de la poésie*, Labrecque confie le désir de départ de provoquer un événement où la poésie aurait une certaine primauté sur la politique : « la politique, ce sera

ailleurs, l'important, [c'est] la poésie. Tout le monde était d'accord avec ça, mais tranquillement, la politique était trop présente, la politique est sortie, [a] émergé lentement à travers les textes¹⁰³ ». Ne pouvant évidemment triompher de cet omniprésent engagement politique qui motive un grand nombre de poètes de l'époque, les réalisateurs ont quand même décidé de rejeter certaines manifestations très spécifiques. Le témoignage de Labrecque peut sembler étrange étant donné la fondamentale dimension engagée de son film, mais en observant les choix des cinéastes, il apparaît que la politique envahissante dont parle le réalisateur est avant tout circonstancielle, basée sur l'évocation d'enjeux dont l'actualité contribuait à galvaniser la foule de l'époque, mais qui ne présentaient pas de valeur poétique évidente. C'est ainsi que le montage du documentaire laisse notamment de côté toute allusion explicite au FLQ. Cette facette de l'événement, déjà abordée à plusieurs reprises, notamment par Paul Fraisse ainsi que par Pierre Nepveu est tout à fait omniprésente dans le spectacle original. En effet, nombreux sont les poètes qui dans leurs textes font des références au groupe militant, notamment Louis Geoffroy, qui dans son *Flash-cube #3* lance que « le FLQ [le] fait bander » et le groupe formé de Roger Soublière, Jano St-Pierre et Bernard Tanguay qui clament que « des hommes se lèveront des hommes comme pierre-paul et pierre et charles et les autres¹⁰⁴ », faisant évidemment référence aux prisonniers politiques dont les noms sont aussi un véritable leitmotiv de la soirée¹⁰⁵. De la même manière, Michel Bujold salue Pierre Vallières et Charles Gagnon et Pierre-Paul Geoffroy, qu'il inclut dans sa liste des « conquérants de la présence immédiate et totale » sous des applaudissements nourris de la foule, tout comme Michel Garneau, qui chante la liberté de ses « frères » Charles et Pierre. Le cas le plus notable est cependant celui de Gaétan Dostie, qui est chargé de lire sur fond de rythme militaire de caisse claire un texte de Pierre Vallières intitulé « Révolution » dans lequel revient sans cesse le vers « La liberté se trouve au bout des fusils! ». Ce texte suscite une réaction extrêmement mitigée de la part de l'auditoire, qui se déchire entre applaudissements enthousiastes et huées dénonciatrices qui s'accumulent et finissent par

¹⁰³ Entrevue avec Jean-Claude Labrecque dans Jean-Nicolas Orhon, *Les Nuits de la poésie*, Les films du 3 mars, 2011, 67 min., [DVD].

¹⁰⁴ Roger Soublière, *L'anti-can*, Montréal, Pro-con, 1969, p. 96.

¹⁰⁵ Le 27 mars, Vallières et Geoffroy sont toujours emprisonnés. Charles Gagnon, pour sa part, vient tout juste d'être libéré après plus de trois ans de prison et assiste à la Nuit de la poésie au Gesù. Il sera d'ailleurs emprisonné de nouveau lors de la Crise d'octobre quelques mois plus tard.

enterrer la voix du lecteur sur scène. Au-delà de la référence felquiste, qui trouve dans ce texte son actualisation la plus extrême, la violence du poème est sans conteste ce qui a motivé son exclusion par les réalisateurs du documentaire. Il ne faut également pas oublier que le documentaire est produit par l'ONF, qui demeure après tout un organisme fédéral ayant à l'époque droit de regard sur le contenu du film. Ce rejet des allusions spécifiques aux événements politiques de l'époque est peut-être lié à une certaine crainte de censure de la part de l'organisme gouvernemental¹⁰⁶. Le texte de Vallières lu par Dostie entretient un rapport très critique à la littérature, vue comme forme de contestation passive : « Je veux changer un peu la vie d'ici, la changer de fond en comble et non pas la transfigurer par la chanson, le poème, la drogue, l'alcool et la contestation théorique et verbale¹⁰⁷ ». Il va sans dire que cette énumération recoupe de nombreux aspects constitutifs de la fête qu'est la Nuit de la poésie

L'évocation de Vallières, Gagnon et Geoffroy est fréquente dans la soirée et confirme l'influence de *Chansons et poèmes de la résistance* sur l'organisation de la Nuit. Ces noms font d'ailleurs très clairement partie de cet ensemble de « mots magiques » qui entraînent automatiquement lors du spectacle une validation du poète sur scène par l'auditoire. Outre les évocations intratextuelles, nombre de ces mentions se font sous la forme de dédicaces. Ce détail est important puisque, contrairement au contenu des poèmes, les dédicaces faites par les poètes étaient complètement hors du contrôle des organisateurs de la Nuit. En effet, si les réalisateurs ont reçu quelques semaines avant la tenue du spectacle l'entièreté des textes qui allaient être lus sur scène, leur permettant ainsi de connaître à l'avance la teneur des performances, les dédicaces sont, pour leur part, tout à fait inédites. Ces différentes mentions des prisonniers politiques en introduction des poèmes, faites notamment par Gaétan Dostie et Michel Garneau, ont eu leur lot de conséquences du point de vue du montage documentaire. Pour Michel Beaulieu, qui entame sa performance en dédiant sa lecture à Pierre Vallières et Pierre-Paul Geoffroy, « deux individus qui sont enfermés en ce moment parce qu'ils ont cru à

¹⁰⁶ En entrevue, Jean-Pierre Masse m'a confié que le poème « Énumération » de Gérard Godin avait en premier lieu été intégré au montage en prévision de la censure de l'ONF. Désirant plutôt intégrer un autre texte de l'auteur, Labrecque et Masse ont eu l'impression que le poème était si hostile à l'égard du gouvernement fédéral qu'il passerait comme problématique aux yeux des hauts placés de l'ONF, permettant ainsi aux réalisateurs de l'utiliser comme levier au cas où un autre poème devait être rejeté du montage. Le montage a cependant été intégralement approuvé par l'ONF, scellant la présence d'« Énumération » dans le long-métrage. (Entretien accordé par Jean-Pierre Masse, Montréal, 27 novembre 2013).

¹⁰⁷ Gaétan Dostie, « Révolution », texte entendu dans *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/013.

notre liberté à tous », cette dédicace est directement responsable de son absence du documentaire. Labrecque et Masse avaient en effet le désir de donner une place à Beaulieu dans le montage final, mais cette inclusion était conditionnelle au retrait de la dédicace, toute allusion au FLQ étant rejetée du film. Le poète, qui clame en ouverture de sa performance que « la poésie est liberté », refusa que l'on coupe cette partie de sa lecture et s'exclut donc lui-même du long-métrage.

Une dernière prise de parole politique extrêmement significative est celle de Pierre Cadieu, qui dans la première moitié du spectacle lit le « manifeste *ozar* » du Parti Poétik. Véritable regroupement politique pour lequel se présente Michel Bujold dans le comté de Saint-Jacques aux élections provinciales du 29 avril 1970, le Parti Poétik soutient un discours qui s'inscrit pleinement dans les aspirations contreculturelles de l'époque. Texte coup de poing injustement relégué aux oubliettes par l'histoire littéraire, le manifeste du parti traduit avec véhémence l'appel des poètes à un réinvestissement de l'art qui passe inconditionnellement par une rupture complète avec la tradition institutionnelle. Le texte dénonce une situation réductrice dans laquelle l'esprit créateur serait diminué par le développement d'une norme artistique et d'une logique consommatrice qui soumet la liberté artistique à des impératifs marchands. La nécessaire rupture que propose le parti se fait à de multiples niveaux. Premièrement, rupture avec le passé, qui présente une conception de l'art irrécupérable aux yeux des poètes : « Déjà, il y en a trop qui mettent leurs pieds dans les trous déjà faits. [...] La cave de l'expression est polluée. La mort plutôt que le passé. [...] Maintenant est trop tard. Déjà les écoliers ont en devoir l'analyse de vos œuvres¹⁰⁸ ». Cette mention de l'institution scolaire pose également la critique d'une certaine muséification de l'art et des monuments qui s'érigent à partir de celle-ci : « Il faudra peut-être des siècles, Borduas, avant qu'on ne cesse de t'imprimer et de te faire des monuments. Avant que ne cesse de s'empiler les thèses Art et Société. Avant que n'explorent les bombes de couleur et que se déroule le flot des paroles¹⁰⁹ ». Perpétuel mouvement vers l'avant, la conception de l'art défendue par les poètes est au service des « vivants » et refuse tout confort ou norme qui ferait ralentir l'avancée de l'élan créateur. Cette réduction institutionnelle de l'art passe

¹⁰⁸ Pierre Cadieu, *op. cit.* Le texte peut être entendu dans *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/005.

¹⁰⁹ *Ibid.*

également par une modification des motivations des artistes, qui aspirent au confort matériel plutôt que de s'adonner à une pratique désintéressée de l'art : « Mort à l'art pour l'or! » lance Cadieu sur scène, avant de s'adresser plus loin directement à ses pairs : « Artistes tristes, votre rêve devient vite, trop vite, une bourse du ministère. La gloire, la célébrité... une peinture dans une succursale de banque. Est-ce là toute l'ambition de l'entreprise artistique¹¹⁰ »! Ne s'en prenant pas qu'à ceux qui pendent « leurs toiles à l'épicerie du coin¹¹¹ » et qui voient en une « dissertation explicative » le symbole de la réussite, Cadieu dénonce également toute contrainte à la pratique de l'art, s'érige contre « la nécessité de ci et de ça pour créer¹¹² » et rejoint donc par la bande d'autres critiques de la Nuit qui dénoncent une instrumentalisation de la pratique de l'art, la nécessité d'un sens prérequis à l'écriture poétique.

À tout cela, le Parti Poétik oppose une pratique désintéressée d'un art démocratisé, omniprésent et accessible à tous : « Tout homme peut créer. Le chant, la danse, le dessin, la cuisine... chaque homme devrait pouvoir construire et inventer sa propre maison¹¹³ », dit Cadieu avant d'ajouter qu'« il faut renverser le cercle vicieux de l'Ordre artistique. Il faut que la poésie déborde du livre¹¹⁴ ». Cette démarche libératrice n'est possible qu'à travers un pari « sur l'impossible », un réenchâtement de l'art dans lequel on fuit les lieux où « la magie n'est plus ». L'appel du Parti Poétik en est un en faveur d'une audace toujours renouvelée : « les miracles sont à refaire. Tout est à créer. En ce temps latent tout peut survenir. Sauve qui peut, il faut tout oser. Que les dieux protègent et gardent ceux qui oseront¹¹⁵ ».

Sans remettre en question la Nuit de la poésie en tant que telle, ce texte, qui appelle à une rupture globale, développe une opposition qui rejoint directement les arguments de ceux qui critiquent directement l'événement. Renverser l'ordre établi, démocratiser l'art au détriment de ceux qui l'instrumentalisent et prétendent parler au nom de tous, voilà pour quoi militent Bujold et Cadieu. Il est difficile de ne pas inscrire cette démarche dans le conflit générationnel dont il a déjà été question et qui viserait à dénoncer la pratique de certains

¹¹⁰ *Ibid.*

¹¹¹ *Ibid.*

¹¹² *Ibid.*

¹¹³ *Ibid.*

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

poètes plus âgés, notamment ceux de l'Hexagone, que d'autres avant eux ont dénoncé pour avoir « pactisé avec le "système", notamment en acceptant des postes à Radio-Canada¹¹⁶ ».

4.3.2. Un refus du religieux

La forte récurrence dans les textes de références à la religion catholique constitue l'un des aspects frappants du spectacle intégral. Cette thématique abordée par les poètes est d'autant plus saisissante qu'elle est tout à fait occultée par le film documentaire. Prenant diverses formes, ces traces de l'héritage religieux ne concordent pas toutes avec le discours empreint de modernité qui accompagne habituellement l'événement et laissent voir chez certains auteurs la survivance d'une foi catholique qui influence directement leur écriture poétique. C'est notamment le cas chez François Bourdage, qui accompagne sur scène Michel Bujold en début de spectacle. Son texte, intitulé « Des prolétaires », dénonce le pouvoir corrompateur de l'argent en abordant la question à travers le filtre de la morale catholique. Bien qu'il soit difficile d'identifier la cible véritable du poète — le titre du texte suggère qu'il est question de l'injustice de la condition ouvrière, mais l'auteur n'identifie jamais réellement ceux à qui s'adresse sa critique — la récurrence des allusions bibliques montre toute l'importance de la culture religieuse dans sa pratique de la poésie :

Nous croyons encore aux apôtres / véritables de Jésus-Christ / Nous savons bien qu'ils sont des nôtres / les Saints que le monde proscrit // [...] Mais nous abhorrons les faux prêtres / ceux qui vendent le sang de Dieu / Si demain nous étions les maîtres / nous les chasserions du saint lieu // Nous n'avons pas le goût de rire / avec ces crétins bien repus / Et nous savons l'art de maudire / ceux que l'argent a corrompus // La sainte face hagarde / de Jésus nous a révélé / Quelle colère sainte il garde / pour ceux qui nous ont tout volé // Sa pauvreté même contemple / tous les pauvres demeurés nus / Et les impurs marchands du temple / qui sont si vite revenus¹¹⁷

Une telle influence de la religion est aussi visible dans la poésie de Pierre Bertrand, qui écrit des textes dénonçant avec pessimisme la perte de repères contemporaine. Se faisant moraliste et s'en prenant à toute forme de corruption de l'Homme — son texte « L'herbe du diable » est par exemple une longue harangue dénonçant les dangers de la drogue — l'auteur

¹¹⁶ François Dumont, *op. cit.*, p. 176.

¹¹⁷ François Bourdage, « Des prolétaires », texte entendu dans *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/001.

écrit une poésie « imprégnée d'un sentiment religieux où prédomine l'expression d'une pensée et d'une spiritualité toutes catholiques [...] »¹¹⁸. Ses textes lus à l'occasion de la Nuit, notamment « Confession première », dans lequel il témoigne de sa propre « petitesse d'âme », et « Sermon sur l'Amérique », sont de grandes dénonciations des vices de l'individu moderne, l'égoïsme et la superficialité étant ses cibles de prédilection : « Bienheureux ceux dont le corps est devenu l'église première¹¹⁹ » dit-il sous les sifflements de la salle.

On ne peut affirmer que les textes de ces deux auteurs sont pris au sérieux par le public du Gesù, qui soulève par ses réactions la dimension anachronique d'une telle pratique de la poésie. En effet, la foule s'esclaffe à chaque occurrence du vers « Nous n'avons pas le goût de rire » dans le poème de François Bourdage et, n'appréciant vraisemblablement pas les leçons données par Pierre Bertrand, chahute carrément les textes de l'auteur. Dans la même logique, il n'est pas étonnant que ces performances n'aient pas survécu au montage final du film documentaire. En effet, cette poésie religieuse est on ne peut plus marginale à l'époque et évolue dans l'ombre d'une pratique majoritaire qui rejette en bloc l'héritage catholique. Sans surprise, ce type d'écriture ne fait pas partie du portrait de la poésie québécoise que l'on veut brosser à travers l'anthologie cinématographique construite à partir de la Nuit.

C'est cependant afin de la tourner en dérision que la majorité des poètes de la Nuit abordent la question religieuse. En effet, se moquer de l'héritage catholique en le travestissant est pratique récurrente dans la Nuit et semble être le parfait moyen de redéfinir un certain rapport de force afin de confirmer la libération de la jeune génération de Québécois du joug de cette tradition oppressante. La lecture du texte « L'affaire » par l'Infonie illustre à merveille cette dimension de la Nuit. Reprise humoristique d'un cours de catéchisme typique des écoles de la province, le texte de Walter Boudreau révèle toute l'absurdité de l'enseignement religieux transmis comme une vérité inébranlable aux enfants québécois en remplaçant simplement les termes sacrés par cette unique dénomination : l'Affaire. Prenant la forme d'un dialogue mettant en scène une « maîtresse d'école » questionnant une classe

¹¹⁸ Marc-André Goulet, « Quatre revues québécoises et la modernité littéraire : *Passe-partout*, *Poèmes*, *Cul Q* et *Mium/mium* » dans Jacques Beaudry (dir.), *Le rébus des revues : petites revues et vie littéraire au Québec*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 125.

¹¹⁹ Pierre Bertrand, « Sermon sur l'Amérique », texte entendu dans *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/008.

d'enfants qui répète avec enthousiasme les leçons apprises par cœur, le texte ridiculise une forme d'endoctrinement irrationnel basé sur la naïveté des élèves :

L'Affaire, connaît-elle tout? Oui! L'Affaire connaît tout! Qui a fait l'Affaire? Personne! L'Affaire a toujours été là! L'Affaire nous voit-elle? Oui! L'Affaire nous voit toujours! Où est l'Affaire? L'Affaire est partout! Combien y a-t-il d'Affaire? Il y a une seule Affaire! Combien y a-t-il d'affaires dans l'Affaire? Il y a trois affaires dans l'Affaire! Quelles sont les trois affaires dans l'Affaire? Les trois affaires dans l'Affaire sont : l'Affaire, l'Affaire et l'Affaire!¹²⁰

La Nuit se déroulant un vendredi saint, certains auteurs profitent de l'occasion pour lire des poèmes de circonstances. Ainsi, Pierre Cadieu et Jacques Garneau lisent tous deux un « chemin de croix », faisant ainsi référence à la cérémonie en quatorze tableaux relatant la Passion du Christ. Malgré la reprise de la forme originale, les deux poètes livrent des textes qui traitent tout à fait différemment de l'héritage religieux. Pierre Cadieu, dans son « Poème popsicle #1 », laisse entièrement de côté l'histoire christique, n'intégrant au milieu de son texte que la division en stations afin de raconter un récit complètement éclaté:

Troisième station : Armande s'achète des petites culottes / Quatrième station : La faculté de sciences de l'Université de Joul invente l'arrache-kotex automatique à l'épreuve de l'humidité / Cinquième station : On retourne deux carreaux en arrière, Madame Tremblay a perdu sa carte de bingo! / Zérosième station : Jean-Luc fait gazer son Oldsmobile / L'espoir est resté pogné dans le caramel trop dur / Je mangeais du Cracker Jack, j'ai avalé mon cadeau ¹²¹!

Le lien avec la Passion du Christ est davantage conservé chez Jacques Garneau, qui procède à une réécriture joualisante de l'ascension du Calvaire : « Première station : Jésus et sa gang de christs / Cette première station est une station Esso / Jésus vient faire le plein avant de partir en grand¹²² ». On reconnaît ainsi dans le texte de Garneau le travestissement total des réelles étapes du chemin de croix : « Cinquième station : Jésus pique une jasette avec la femme qui

¹²⁰ Walter Boudreau, « L'Affaire », texte entendu dans *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/015. Ce texte de l'Infonie a été publié dans Raoul Duguay, *Manifeste de l'Infonie le ToutArtBel*, op. cit., p. 17, et enregistré sur l'album *Vol. 3*, paru en 1969 sous le titre « Ode à l'Affaire ».

¹²¹ Pierre Cadieu, « Poème popsicle #1 », texte entendu dans *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/005.

¹²² Jacques Garneau, « Chemin de croix », texte entendu dans *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/011.

lui torche le nez / Laissez-moi votre image sur ce torchon pourri / ainsi je pourrai dire : j'ai ta photo dans ma chambre¹²³ ».

Ces textes tournant au ridicule la pratique religieuse plaisent au public, qui se sent interpellé par l'évocation de ce référent commun qu'est la culture catholique. Il faut aussi préciser que, si la foule est particulièrement avide de revendications politiques, la dimension festive de la Nuit la rend également très sensible aux textes humoristiques, dimension du spectacle quelque peu occultée par la courbe dramatique du documentaire. Ainsi, des poètes comme Robert Lalonde et Raymond Lévesque, par exemple, lisent des textes drolatiques qui leur procurent un accueil particulièrement chaleureux de la part de la salle. En entrevue dans le documentaire *Les Nuits de la poésie*, le poète François Charron témoigne d'ailleurs de cette double attente du public : « [...] il y avait vraiment une forme d'intolérance. On voulait vraiment que ça renvoie à un appel à la lutte, un appel à la souveraineté du Québec en fait ou encore à l'humour¹²⁴ ».

Expliquer comment ces différents textes se moquant de la tradition religieuse ont été écartés du montage de Labrecque et de Masse est une tâche plus complexe. En effet, ceux-ci semblent à première vue tout à fait conformes au projet collectif dépeint dans le film, basé sur une modernité qui s'affirme à travers un désir de liberté et un refus d'un héritage écarté en partie par la Révolution tranquille. Il n'aurait donc pas paru étrange que l'un de ces textes soit inclus dans le film. La rigueur avec laquelle ces extraits ont été mis de côté pousse cependant à réfléchir aux motivations des réalisateurs. L'hypothèse qui semble la plus plausible est celle d'un refus des cinéastes d'aborder toute valeur jugée ancienne, même sous le couvert de la blague, et de concentrer l'image du film sur l'idée d'avenir, sur la collectivité en définition, sur la parole des poètes, nouveaux prêtres de l'identité collective. S'attarder à cette ancienne « valeur-refuge¹²⁵ » deviendrait dans ces circonstances obsolète : si la religion était au centre de la réflexion des auteurs de *Refus global* en 1948, l'engagement social du poète en 1970 passe par d'autres chemins et se concentre sur d'autres enjeux plus enclins à concrétiser la liberté tant convoitée. La rupture avec la religion est donc bien présente, mais prend la forme

¹²³ *Ibid.*

¹²⁴ Jean-Nicolas Orhon, *op. cit.*

¹²⁵ À propos de ce concept emprunté à la théorie de la décolonisation, voir Mathieu Poulin, *op. cit.*, p. 76-77.

d'un silence, d'une absence complète qui confirme que l'enjeu principal se trouve maintenant ailleurs.

4.3.3. Essais formalistes et poésie intimiste

De nombreux auteurs participant à la Nuit mettent également en scène deux pratiques poétiques éloignées de la tendance majoritaire à l'engagement social du poète. Ces textes, qui sont surtout portés sur scène par la génération de jeunes poètes, remettent directement en question l'hégémonie apparente de la poésie du pays et sont le présage de ce que seront les lignes de force de la poésie québécoise tout au long des années 1970.

D'un côté, certains jeunes auteurs rattachés à *La Barre du jour* présentent sur scène des textes formalistes prônant une autonomie affirmée du littéraire. Le cas le plus manifeste est sans aucun doute celui de Gleason Théberge qui, accompagné d'un groupe de poètes formé d'autres jeunes collaborateurs de la revue, mais aussi de Paul Chamberland et de Denis Vanier, monte sur scène afin de créer de la « poésie en dés ». Le numéro s'inspire d'une publication du poète Bernard Tanguay qui se compose de huit dés sur lesquels sont inscrits différents mots, le jeu consistant évidemment à lancer les dés et à construire des vers à partir des mots rassemblés au hasard. Sur scène, Gleason Théberge, affublé d'un grand sarrau blanc, accompagne le numéro d'un texte explicatif qui prend la forme d'un discours visant à analyser le plus objectivement possible l'acte d'écriture. Le poète en vient à la conclusion que le désordre des dés n'empêche pas la création et qu'en ce hasard se fonde une certaine liberté poétique¹²⁶. Le groupe procède donc à une véritable expérience littéraire, qui vise à explorer les possibilités de la poésie en tant que forme et qui correspond tout à fait à l'intérêt partagé par les collaborateurs de *La Barre du jour* pour l'aspect plus théorique de la littérature. Cette performance peut être vue non seulement comme une réaction à la glorification de la figure auctoriale qui traverse la soirée — la poésie avec les dés se fait finalement au hasard, presque par elle-même — mais aussi comme une démarche se portant en faux contre les impératifs qui imposent un engagement social du poète, celle-ci proposant une recherche visant à comprendre davantage l'acte d'écriture en lui-même et ne comportant aucune dimension

¹²⁶ C'est sans surprise que Gleason Théberge fait référence au courant de sa lecture au poème « Un coup de dés jamais n'abolira le hasard » de Stéphane Mallarmé, poète formaliste en filiation directe avec nombre de revendications des jeunes auteurs de *La Barre du jour*.

politique patente. Sans dénoncer directement la poésie sociale, les auteurs livrent cependant une performance témoignant de l'existence à l'époque d'une tendance formaliste pour laquelle le littéraire est une fin en soi et non un outil politique et social.

Parallèlement, de nombreux auteurs proposent des textes intimistes qui, repensant la notion de communauté, entrent en conflit avec les attentes d'une grande partie de la foule. En effet, une poète comme Marie Laberge déclame des textes centrés sur l'exposition d'une subjectivité contemplative qui ne sont pas bien reçus par une partie du public du Gesù. L'auteure de Québec est en effet interrompue à plusieurs reprises par des spectateurs qui se moquent littéralement de ses vers : « Je me laisse gagner à l'ivresse de vivre!¹²⁷ » dit-elle à l'auditoire avant d'arrêter momentanément sa lecture. L'hommage à la ville de Québec qu'elle lit ensuite décrit avec lyrisme la capitale à travers le regard d'un sujet s'appropriant l'espace urbain : « Ma ville murissante qui mastique son temps / Ma ville au cœur trop loin des hanches / que j'aurais dû violer pour mieux apprendre / si gauche et lointaine amoureuse / et presque pareille à moi¹²⁸ ». Traitement semblable pour Roger Des Roches, dont le texte à saveur surréaliste « À Françoise Sagan indélébile » soulève protestations et huées de la foule¹²⁹, tout comme chez Jean-Alexandre Turcotte de Sherbrooke, qui propose une poésie intime, centrée sur le sujet et ses sensations : « miroir, ta beauté, facile, ta beauté facile, ta beauté patine au bout de mes doigts occultes comme un chant trop beau que mes lèvres balafrees balbutient ¹³⁰ ». La poète Hélène Gutman, de son côté, explicite le malaise causé par les attentes du public en clamant, avant d'entamer la lecture de ses trois textes, « J'espère qu'il y a des gens qui aiment encore les poèmes d'amour ». Notons qu'une bonne partie de ces auteurs proposant des textes intimistes proviennent de l'extérieur de Montréal, ce qui n'est pas sans poser la question du caractère métropolitain de la conception du poète impérativement engagé que l'on retrouve à l'époque.

¹²⁷ Marie Laberge, « Je suis comme je suis », texte entendu dans *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/012.

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ François Charron commente d'ailleurs cette réception du texte dans la postface du recueil *Autour de Françoise Sagan indélébile* : « [le poème] a été lu par l'auteur à la *Nuit de la Poésie* tenue à Montréal, au Gesù [*sic*], le 27 mars 1970. Copieusement hué, Des Roches a soulevé la hargne d'une foule assoiffée de "révolution". Je n'oublie pas le scandale lorsqu'il dit : "je plonge dans mon vagin histoire d'ouvrir la bouche un peu", preuve qu'il touchait là une corde sensible : le problème de la bisexualité inhérente à chaque individu, tel que l'a montré Freud » (François Charron, « Postface » dans *Autour de Françoise Sagan indélébile*, *op. cit.*, p. 99.).

¹³⁰ Jean-Alexandre Turcotte, « Beau comme le roi de carreaux », texte entendu dans *La Nuit de la poésie 1970*, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/013.

Si la majorité des poètes déclamant de la poésie intimiste ne peuvent être vus dans le montage final du documentaire, il faut également constater que certains de ceux dont les textes politiques se retrouvent dans le film lisent aussi parallèlement des poèmes moins engagés qui auraient pu donner une toute autre idée de leur pratique poétique. C'est notamment le cas de Gérard Godin, qui après son célèbre « Énumération », lit « Poème à l'absente », un « poème d'amour » qui relate la détresse d'un sujet solitaire s'adressant à une interlocutrice invisible : « Souvent depuis que tu es partie / je joue à si tu étais encore là / je te parle et je te parle / je ne fais rien pour te déplaire / mais veut veut pas le soir tombe / et avec lui tout un cortège d'ombres¹³¹ ». En plus des poètes dont la performance est tombée dans l'oubli, le cas de Godin laisse entendre que la sélection d'un autre texte qu'« Énumération » aurait pu donner, au sein de l'anthologie, une image beaucoup plus intimiste de la pratique poétique de l'auteur.

Cette revue des différentes performances rejetées du documentaire de Jean-Claude Labrecque et de Jean-Pierre Masse est, comme nous l'avons vu, forcément partielle. Bien que les textes remettant le plus en question la vision canonique de l'événement aient été évoqués, de nombreux autres poètes auraient pu être abordés dans le cadre de cette analyse, je pense notamment à la poésie de Michel Breuleux, aux chansons politiques de Sylvain Lelièvre et aux vers de Gaston Gouin, qui ne sont que quelques-unes des facettes inexplorées qui témoignent de la richesse de ces pièces d'archives. Néanmoins, ce bref parcours a tout de même réussi à soulever des aspects méconnus de cette soirée, à l'exposer comme lieu de rencontres et d'oppositions, comme rassemblement disparate où s'entrechoquent une multitude d'esthétiques et, conséquemment, une multitude de discours sur le rôle de la poésie et du poète. Ainsi, si on parle souvent en histoire littéraire, à l'instar de François Dumont, du « rassemblement euphorique du Gesù, où triomphe la poésie du pays¹³² », l'observation de ces différentes parties inédites du spectacle révèle la dimension toute relative de ce constat privilégié par la doxa littéraire québécoise. La récurrence de cette perception du spectacle signale également l'immense importance de la vision construite par le film dans la transmission de la soirée à travers les décennies. Le passage à l'histoire ne peut cependant être

¹³¹ Gérard Godin, « À l'absentée », *Libertés surveillées*, Montréal, Éditions Parti pris, coll. « paroles », 1975, p. 26. Le texte publié en 1975 est identique à celui lu lors de la Nuit de la poésie, seul le titre étant différent.

¹³² François Dumont, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1999, p. 80.

entièrement calculé et est grandement redevable du traitement historique réalisé a posteriori. Ce dernier aspect de la construction historique de la Nuit de la poésie 1970 sera exploré dans les pages qui suivent.

Chapitre 5. La Nuit à travers le temps : constats et perspectives

L'analyse dans les deux précédents chapitres du projet « Nuit de la poésie » depuis ses balbutiements a tenté de mettre au jour les ambitions historiques des organisateurs de l'événement à travers la création d'archives matérielles devant participer au projet de naissance de la littérature québécoise mené en grande partie par les poètes rattachés à la maison d'édition L'Hexagone. En organisant un spectacle pensé d'emblée comme un plateau de tournage, Jean-Claude Labrecque, Jean-Pierre Masse, Gaston Miron et leurs collaborateurs ont mis sur pied une grande célébration de la parole poétique québécoise destinée avant tout à passer à la postérité. Ce désir de créer l'histoire sur mesure et en direct, de permettre une diffusion accrue de la poésie est représentatif du projet institutionnel plus large de l'époque et rejoint le développement de nombreuses instances qui, dans les années 1960 ont contribué à mettre sur pied une littérature autonome dotée d'un corpus reconnu.

La Nuit de la poésie 1970 répond dans sa démarche à deux impératifs de l'époque : d'un côté, elle dresse un portrait global de la poésie en 1970 en plaçant sous les projecteurs une multitude de poètes et contribue à travers cette démarche anthologique à mettre sur pied un canon, à créer sur mesure des textes phares immortalisés sur pellicule, à isoler des textes « de la masse des écrits universels pour mieux les élever au rang de chefs-d'œuvre, de classiques¹ ». De l'autre, la Nuit cherche à s'ériger elle-même, à travers son archivage, en événement doté d'une place de choix dans la narration historique de la littérature québécoise en tant que point de bascule instaurant un « avant » et un « après », un acte de naissance au cours duquel les poètes apportent à la collectivité la bonne nouvelle de la parole enfin libérée. S'imposant aujourd'hui comme événement majeur de l'histoire culturelle de la province, témoignant à travers le discours des poètes des idéaux modernes de la Révolution tranquille et de la quête de liberté propre au mouvement néonationaliste, la Nuit de la poésie 1970 semble à bien des égards avoir réussi son pari. L'analyse de la démarche documentaire met également en lumière, à travers le choix des poètes, la dimension fondamentalement axiologique de la littérarité, « qui se doit bien souvent de représenter les valeurs sociales privilégiées par la communauté des lecteurs et des critiques, devenant par là même un lieu d'identification et de

¹ Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 61.

reconnaissance du même² ». Les œuvres choisies et maniées par Labrecque et Masse, celles auxquelles ils ont octroyé la littérarité donnant accès à ce portrait représentatif de la poésie en 1970 sont, à l'instar de la majorité des œuvres littéraires, « acclamées parce qu'elles [semblent] s'inscrire parfaitement dans le contexte socio-politique de l'époque et ainsi [cristallisent] une vision consensuelle de l'identité québécoise. Elles [offrent] les images et les reflets recherchés : désirs faits œuvres, miroirs à l'œuvre³ ». La démarche cinématographique s'apparente ainsi à plusieurs égards au travail de la critique alors en pleine émergence.

Le regard que nous pouvons poser sur l'événement est cependant partiel et basé sur un document monté et orienté. Cette direction donnée au spectacle par le montage des cinéastes a donc contribué, comme nous l'avons vu, à construire l'image mythique qui s'est transmise à travers les décennies. Accentuant ainsi l'effet de certains aspects du spectacle, gommant d'autres dimensions qu'on a jugé moins compatibles avec le projet d'ensemble, le film demeure malgré tout le seul accès possible à cette spectaculaire soirée de la fin du mois de mars 1970.

Le seul désir des organisateurs de provoquer un événement voué à tenir un rôle majeur dans l'histoire littéraire québécoise n'assure cependant pas automatiquement au spectacle une place de choix dans l'imaginaire collectif de la province. En effet, ni la conscience historiographique des cinéastes, ni leur travail de montage visant à harmoniser l'événement avec le discours dominant de l'époque ne suffisent à rendre historique la Nuit de la poésie. Afin d'être sémantisé, de prendre définitivement son « importance relative » au sein d'un plus large récit, le grand texte que forme l'anthologie vivante se doit d'être reçu, lu et approprié par de multiples générations de lecteurs. C'est à ce moment que le système ricœurrien nous transporte dans *mimèsis* III, l'acte de lecture dans lequel s'achève le processus de médiation théorisé par le philosophe. En effet, si l'on a constaté plus tôt que le projet « Nuit de la poésie » présente une forte *mimèsis* I de par la précompréhension des organisateurs de la dimension fondamentalement narrative de l'historiographie, puis réalise l'acte de configuration qu'est *mimèsis* II en recréant la Nuit à travers une « courbe dramatique » qui pose le spectacle comme récit de fiction, qui le transforme en événement *raconté* au sein d'un récit historique téléologique, l'œuvre cinématographique issue du spectacle est ensuite lancée

² *Ibid.*, p. 12.

³ *Ibid.*

du côté du spectateur, hors du pouvoir de ceux qui l'ont créée, dans cette zone d'« intersection entre le monde du texte et le monde [...] du lecteur⁴ ». Si une mise en récit de la Nuit a été faite à travers la démarche cinématographique, seul l'acte herméneutique d'une succession de lecteurs peut actualiser et rendre pérenne la présence de l'événement dans l'imaginaire collectif.

5.1. Magnifier la Nuit

Événement plus grand que nature, la Nuit de la poésie continue depuis quarante-cinq ans à être célébrée par le milieu littéraire québécois. Exaltée par ceux qui l'ont vécue, fantasmée par les jeunes générations de poètes, cette nuit de lecture fait encore aujourd'hui l'objet d'un discours qui, au fil des années, l'a élevée au rang de mythe grandiose idéalisant une prise de parole publique et collective des écrivains : « Les poètes, chassés de la cité idéale de Platon, se retrouvèrent vingt-trois siècles plus tard à Montréal, très exactement dans la nuit du 27 au 28 mars 1970⁵ » écrit Dominique Noguez peu de temps après l'événement, prenant soin de donner des proportions démesurées à ce qu'il voit comme le « Woodstock⁶ » de la poésie québécoise.

Le plus grand mérite de la Nuit est certainement d'avoir su s'imposer comme objet pédagogique dans les cours de littérature en tant que portrait global de la poésie québécoise au tournant des années 1970. Bien qu'il soit difficile de témoigner spécifiquement de cette omniprésence du document dans les classes de la province, il est tout de même possible de s'intéresser aux différents discours qui, parallèlement à l'utilisation anthologique et scolaire du documentaire, ont contribué à donner au spectacle l'aura qui a été transmise jusqu'à aujourd'hui et qui a solidifié la place de l'événement dans l'imaginaire collectif québécois.

Quelques éléments majeurs relient la majorité des lectures de la Nuit que l'on retrouve non seulement dans les témoignages de spectateurs, mais aussi chez les historiens qui traitent encore de l'événement plusieurs décennies après son déroulement. Ces quelques traits de la soirée sont devenus, à force d'être évoqués, de véritables lieux communs de l'histoire littéraire au Québec. Sans surprise, le discours dominant sur la Nuit de la poésie est tout à fait glorifiant

⁴ Paul Ricoeur, *op. cit.*, p. 147.

⁵ Dominique Noguez, *loc. cit.*, p. 51.

⁶ *Ibid.*, p. 53.

à l'endroit du spectacle. Rarement abordée sans être accompagnée d'une ribambelle d'épithètes élogieuses, la Nuit est de manière récurrente qualifiée d'apothéose — littéralement « déification » ; la métaphore religieuse n'est jamais très loin — de l'aspect littéraire auquel elle est rattachée. Ainsi, l'événement devient par exemple « apothéose exaltée et exaltante de l'insertion de la poésie dans la vie sociale au Québec⁷ » chez Micheline Cambron ou bien « apothéose de la poésie québécoise des années soixante⁸ » et « apothéose de "l'âge de la parole"⁹ » sous la plume de Pierre Nepveu. Point culminant de diverses facettes de la littérature de l'époque, la Nuit l'est aussi dans l'optique où elle incarne pour plusieurs un besoin longtemps refoulé. « [N]ée [...] d'un besoin collectif de la parole au Québec¹⁰ », la Nuit met en place les conditions d'une action qui pendant longtemps n'a pu être possible : « Durant la nuit du 27 au 28 mars 1970, quelque chose s'est passé à Montréal. Comme une sorte d'aboutissement, trop longtemps retenu, une débâcle libérant dans le printemps encore timide l'énergie impétueuse d'un souffle chaud de liberté¹¹ ». Avènement populaire de la littérature nationale, cri qui fait sortir les textes de l'intimité monographique, ce « rassemblement prodigieux, inespéré, enthousiaste de milliers de Québécois autour de l'événement "notre poésie"¹² » s'inscrit dans un récit clair dans lequel il agit comme véritable éveilleur de conscience participant au processus définitoire de la collectivité québécoise : « Voilà, nous savons à peu près qui nous sommes maintenant. En tout cas, on le savait beaucoup mieux après la Nuit de la poésie qu'avant la Nuit de la poésie¹³ », confie Gaston Bellemare à la toute fin d'*Archives de l'âme*.

Indéniablement, l'affluence inattendue au spectacle demeure également un lieu commun des lectures de l'événement. Le déferlement soudain d'une foule qu'on prévoyait modeste a causé une fièvre et une relative perte de contrôle qui a grandement participé au développement du mythe « Nuit de la poésie ». En effet, presque tous les témoignages concernant l'événement soulignent à gros trait, à l'instar des premiers instants du

⁷ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 103.

⁸ Pierre Nepveu, « Préface » dans Gaston Miron, *L'Homme rapaillé Poèmes 1953-1975*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 7.

⁹ Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 494.

¹⁰ Jean Royer, « La nuit de la poésie » dans *Pays intimes : Entretiens 1966-1976*, *op. cit.*, p. 78.

¹¹ Guy Robert, « la nuit blanche des poètes », *Liberté*, n° 68, mars-avril 1970, p. 115.

¹² ONF, « Texte descriptif du documentaire *La Nuit de la poésie 27 mars 1970* », https://www.onf.ca/film/nuit_de_la_poesie_27_mars_1970/, page consultée le 23 novembre 2014.

¹³ Carl Leblanc, Luc Cyr, *op. cit.*

documentaire de l'ONF, l'importance de la foule qui prend d'assaut le Gesù et ses environs le soir du 27 mars. La présence de ces milliers de personnes massées jusque sur la rue de Bleury — image marquante s'il en est — et « l'atmosphère asphyxiante de la salle pleine à craquer et débordante de partout¹⁴ » ont souvent servi à appuyer cette idée de manifestation originelle de la vitalité insoupçonnée de la poésie québécoise en mettant en scène une foule qui pour la première fois de l'histoire se réunirait afin d'entendre les auteurs déclamer leurs textes. Sans vouloir réduire l'importance de cet engouement populaire pour la littérature, nous avons vu que l'existence même de la Nuit relève directement du succès d'autres spectacles de la sorte qui attirent déjà depuis quelques années les foules non seulement à Montréal, mais également dans plusieurs régions du Québec.

La Nuit de la poésie est aussi généralement l'affaire de quelques performances phares qui, parmi celles que l'on peut voir dans le documentaire, ont intégré de la manière la plus convaincante le canon littéraire québécois. Qu'il s'agisse de la « politisation du poème [qui] culmine dans le poème-manifeste "Speak White" [...] lu triomphalement lors de *La Nuit de la poésie* en 1970¹⁵ », de Gauvreau qui est « accueilli comme un monument par les jeunes poètes¹⁶ », de l'ouverture grandiose de l'Infonie, de l'irrévérence de Denis Vanier ou bien des poèmes engagés de Gaston Miron et de Gérald Godin, tous ceux qui tiennent dans la courbe dramatique de Labrecque un rôle central sont aussi les poètes qui au fil des années sont devenus les véritables représentants de cette Nuit. Il est également nécessaire de considérer l'importance de la proximité de la Crise d'octobre dans la transmission d'une lecture politique de la Nuit de la poésie. En effet, les historiens ont souvent relié rétrospectivement les deux événements, posant le premier comme précurseur verbal des actions du second : « ce même octobre 70 où se fêtait la poésie¹⁷, éclatait la « Crise », celle où de la parole on passait aux Actes¹⁸ ». Les cinéastes d'*Archives de l'âme* établissent très clairement ce lien entre la Nuit et les événements d'octobre, soulignant à gros trait la continuité entre les nombreuses allusions au FLQ pendant le spectacle et les arrestations de nombreux poètes quelques mois plus tard.

¹⁴ Guy Robert, *loc. cit.*, p. 116.

¹⁵ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 373.

¹⁶ *Ibid.*, p. 321.

¹⁷ Les événements, en plus d'être rapprochés politiquement, sont ici rapprochés temporellement par l'auteure.

¹⁸ Micheline Cambron, *op. cit.*

5.2. Commémorer la Nuit

« La nuit de la poésie est un passage où les poètes ont rendez-vous avec leur stature légendaire¹⁹ » écrit Réjean Beaudoin dans les pages de *Liberté* en 1981. « Rendez-vous », l'expression est juste puisque l'événement devient, à la suite du succès de la première édition, un rassemblement qui, pendant plusieurs décennies, a fait le point, tous les dix ans, sur l'état de la poésie au Québec. C'est donc à juste titre que Paul Fraisse parle de « l'invention d'une tradition » à travers un processus de réitération qui inscrit la Nuit dans une « continuité historique²⁰ » accentuant le rôle de l'événement dans la démarche d'affirmation culturelle de la province. Bien que la tradition se poursuive pendant deux décennies, de nouvelles Nuits « officielles » étant organisées par Labrecque et Masse en 1980 puis en 1991²¹, et que les spectacles attirent à chaque fois une foule considérable, force est de constater que ces soirées commémoratives n'ont cependant jamais réussi à marquer l'imaginaire collectif comme l'a fait l'édition originale en 1970. En effet, malgré la participation de nombreux poètes présents lors de la première Nuit, les spectacles de 1980 et 1991 n'ont pas été en mesure de recréer l'engouement du spectacle du Gesù et contribuèrent donc surtout à renforcer le mythe de la Nuit de 1970²², qui est explicitement évoquée comme point de repère en ouverture de ces deux nuits subséquentes.

Dans le cas de 1980, les modalités d'organisation du spectacle entraînent des conséquences qui semblent expliquer en partie ce rayonnement moins considérable de l'événement. En effet, si les organisateurs ne savaient à quoi s'attendre en 1970, ils tentent dix ans plus tard de tirer leçon de la première Nuit en organisant un spectacle réglé au quart de tour. Déplacé à l'agora du pavillon Judith-Jasmin de l'UQAM afin d'éviter un manque d'espace comme en 1970, le spectacle est organisé de manière à prévenir tout événement inattendu. Si le stratagème donne a priori aux réalisateurs un contrôle sur le déroulement de la soirée, la rigidité du spectacle empêche une certaine spontanéité qui a grandement contribué à

¹⁹ Réjean Beaudoin, « Le camion rouge et l'œil magique », *Liberté*, n° 134, mars-avril 1981, p. 70.

²⁰ Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 256.

²¹ Les Nuits de 1980 et 1991, tout comme l'édition de 1970, font chacune l'objet d'un documentaire. Si l'ONF fait toujours partie du projet en 1980, la troisième édition de la Nuit fut de son côté filmée de manière indépendante, ce qui rend le document particulièrement difficile à obtenir aujourd'hui.

²² Pour une analyse détaillée du contenu de ces deux spectacles, voir les quelques pages que Paul Fraisse dédie à chacune de ces Nuits.

faire du spectacle de 1970 l'événement marquant qu'il est devenu par la suite²³. Une explicitation du projet cinématographique a également déplu à certains poètes qui ont eu le sentiment d'être utilisés aux fins d'un scénario dont les modalités étaient hors de leur contrôle. En effet, les auteurs lisent leurs textes à deux reprises en 1980 : une première fois dans la salle Marie-Gérin-Lajoie où ils sont filmés par les cinéastes et entendus par une foule de quelques centaines de personnes seulement puis, une deuxième fois dans l'agora pour l'auditoire de plusieurs milliers de personnes qui s'est déplacé pour les entendre. Cette mécanique très rigide qui préside au déroulement de la Nuit 1980 donne lieu en bout de ligne à un événement beaucoup moins percutant et complètement dénué du sentiment de nécessité, d'urgence de la parole qui traverse la Nuit de 1970, laissant un spectacle beaucoup plus normé et institutionnalisé.

Jean-François Bourgeault, qui s'est intéressé à l'évolution des Nuits de la poésie, voit dans la succession des spectacles l'effritement graduel du mythe « originel de la première Nuit²⁴ », centré sur l'affirmation d'une communauté fusionnelle que l'éloignement entre le poète et le public ne permet pas dans les reprises de l'événement. Si la Nuit de 1970 « réduit à l'extrême la distance entre les poètes et le public²⁵ » et se prête totalement à ce « mythe d'une effusion communielle²⁶ » dans lequel la poésie est l'affaire de tous, l'édition de 1980 reconfigure selon lui le rapport du poète à la communauté en singularisant l'auteur qui n'est plus lié à « *la* communauté [mais à] *une* communauté, variable selon les poètes (celle des femmes chez Madeleine Gagnon et Marie Savard, des "rockers sanctifiés" chez Lucien Francoeur, etc.)²⁷ ». Il faut dire que même si la Nuit de 1980 s'inscrit dans un contexte politique bouillonnant qui n'évacue pas complètement l'impression de communion entre

²³ Ce désir d'éviter les débordements n'empêche toutefois pas un dérapage de l'événement. Jean-Pierre Masse a pu m'expliquer en entrevue que le spectacle de 1980 a été littéralement avorté au beau milieu de la Nuit. La sortie des bars dans le quartier latin a en effet attiré de nombreux spectateurs turbulents après trois heures du matin. Les bouteilles de bière lancées sur scène et les cris durant les performances des poètes ont convaincu les organisateurs d'arrêter la Nuit et d'évacuer la salle. Labrecque et Masse ont cependant continué à filmer les poètes qui devaient pour le reste de la nuit lire devant une salle vide. (Entretien accordé par Jean-Pierre Masse, Montréal, 27 novembre 2013)

²⁴ Jean-François Bourgeault, « La nuit manquante. Généalogie d'un événement et spéculations concernant sa disparition » dans Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene, 2007, p. 141.

²⁵ *Ibid.*, p. 140.

²⁶ *Ibid.*, p. 141.

²⁷ *Ibid.*

poètes et public (nous sommes alors à quelques semaines du premier référendum. René Lévesque ouvre d'ailleurs cette deuxième édition de la Nuit avec un discours aux accents indépendantistes, dans lequel il parle du spectacle comme du « dixième anniversaire de cette manifestation qui a donc ses lettres de noblesses »), la poésie, en une décennie, s'est diversifiée et les pratiques s'éloignant de celle des poètes du pays ont gagné une légitimité qui se traduit par une affirmation beaucoup plus forte le soir du 28 mars 1980 à l'UQAM. Bourgeault constate également ce détournement des idéaux collectifs dans les réactions du public, qui, contrairement aux acclamations frénétiques de 1970, présente des applaudissements « souvent polis, presque discrets, [qui] relèvent d'une pratique beaucoup plus institutionnalisée du récital poétique, de la parole qui comparaît devant le public et s'en détourne une fois achevée son œuvre²⁸ ».

Cette mise à mal des paradigmes dominants de la première Nuit se complète en 1991, édition dans laquelle Bourgeault relève une fragmentation encore plus importante de la communauté originelle, qui, avec la présence de plusieurs poètes « "migrants" renvoie désormais à cette communauté l'image de minorités extérieures qui sont susceptibles de la prendre pour objet, de l'homogénéiser, d'inquiéter sa monumentalisation en en faisant entendre le discord de voix errant entre plusieurs cultures²⁹ ». Dans une lecture qui oblitère le fort désir de fondation commune présent dans le poème, Bourgeault analyse la présence du « Speak what » de Micone comme le symbole même de cette rupture avec cette culture du mythe de la communauté :

par le fait même qu'il se situe à l'extérieur d'une série de traits accentués du fonds culturel québécois, le poème renvoie dès lors de celui-ci l'image d'une entité achevée, susceptible d'être prise à parti, d'une constitution assez éprouvée au surplus pour qu'elle suscite la critique du désir consensuel qui pourrait la fonder³⁰.

Souscrire totalement à cette interprétation de l'importante présence de poètes migrants dans la programmation de la Nuit de la poésie 1991 est somme toute assez difficile. Le visionnement du film laisse en effet plutôt voir de la part de ces poètes un fort désir de rejoindre cette communauté québécoise, confirmant en quelque sorte sa perpétuelle transformation, son

²⁸ *Ibid.*, p. 142.

²⁹ *Ibid.*

³⁰ *Ibid.*

inachèvement qui passe par une incessante évolution des préoccupations collectives³¹. Il demeure cependant clair que l'engouement n'est plus le même qu'en 1970, que la mystique d'une fondation commune faite à travers le langage s'est peu à peu dissipée au fil des années et que la communion entre les poètes et le public est des plus superficielles : toujours présenté à la salle Marie-Guérin-Lajoie, le spectacle ne se transporte plus comme en 1980 dans l'agora du pavillon Judith-Jasmin et est plutôt retransmis par écran géant aux quelques amateurs qui se sont rassemblés. De la même manière, le désengagement de l'ONF dans l'organisation du spectacle, qui est filmé indépendamment par les cinéastes, est révélateur d'une certaine perte de vitesse de l'événement.

En bout de ligne, ce que la succession de ces trois Nuits laisserait voir est une « modification graduelle, quoique profonde, de la relation qui avait pu unir le poète à la Cité³² », une spectacularisation qui efface lentement l'alliance entre poésie et projet commun et qui a en quelque sorte dirigé une partie des lectures contemporaines de la Nuit originale. En effet, bien que l'événement soit aujourd'hui encore célébré par ceux qui l'ont vécu, le discours a glissé au fil des années du côté d'une certaine nostalgie, principalement chez ceux qui ne connaissent de cette période que les métaphores grandioses que l'on retrouve dans les livres d'histoire. À l'image de la Révolution tranquille, la Nuit s'inscrit dans une époque fantasmée de grands projets collectifs que regrettent nombre de jeunes qui se désolent devant la perte de ce rôle actif et reconnu du poète dans la société. Si une grande partie de la postérité de la Nuit de 1970 réside dans la fréquente reprise de la forme dans l'organisation de spectacles de poésie orale, il est également possible de constater que nombre de ces nuits « officieuses » se réclament directement de l'événement original et tentent d'en retrouver l'atmosphère. Âge d'or d'une poésie engagée sur la place publique, la première Nuit est devenue pour plusieurs le symbole même d'une pratique littéraire en phase avec les aspirations collectives et jouissant d'un attrait populaire qui n'a pas eu d'égal depuis.

La Nuit de la poésie 2010 qui, à travers l'objectif de Jean-Nicolas Orhon est présentée dans le documentaire *Les Nuits de la poésie* en constant parallèle avec le spectacle de 1970,

³¹ Il est d'ailleurs important de souligner que le documentaire sur la Nuit de 1991 se termine par la performance du chanteur Alberto Kurapel qui, en proposant à la foule une version chantée du poème « Soir d'hiver » de Nelligan traduit en espagnol, vient cristalliser le déplacement des préoccupations nationales vers l'établissement d'un projet interculturel plus large.

³² Jean-François Bourgeault, *op. cit.*

est un très bon exemple de manifestation contemporaine visant à établir un lien de filiation clair avec l'événement original. Passant sous silence les manifestations de 1980 et de 1991, Orhon établit une logique de continuité qui structure l'existence même de la nuit quarante ans plus tard, « [t]out se passe comme si [elle] ne pouvait exister par elle-même et qu'elle ne pouvait être abordée qu'à travers l'idée d'une filiation et donc dans une certaine mesure de dépendance par rapport à 1970³³ ». Rencontré dans le cadre du documentaire, Michel Garneau fait directement allusion à cette nostalgie des jeunes générations de poètes qui se demandent pourquoi la situation de la poésie n'est pas aussi exaltante qu'à l'époque. Même son de cloche chez Vincent Charles Lambert, qui constate le regret d'une « sorte de destin commun », d'une cause qui motivait l'acte d'écriture, d'un « adversaire [...] »³⁴ qui donnait tout son sens à la pratique poétique. Ces récurrentes références à la Nuit de 1970 paraissent donc s'inscrire dans la recherche constante d'un intérêt pour une poésie qui rejoint la collectivité. Cette nostalgie n'est cependant pas toute puissante, comme le souligne Lambert qui mentionne le carcan que peut aussi représenter une pratique poétique impérativement engagée : « si je me replonge dans ces années-là, je trouve qu'il y a quelque chose d'extrêmement contraignant là-dedans, il y a une forme de polarisation qui se fait : on a des attentes envers vous, on écrit pour un certain but, dans une certaine optique [...] »³⁵. À plusieurs reprises, le documentaire d'Orhon se libère justement de la simple nostalgie d'un temps perdu en abordant les points positifs de l'évolution poétique depuis 1970, se penchant notamment sur la présence de plus en plus grande de femmes poètes dans les soirées de lecture, mais inévitablement, la première Nuit de la poésie demeure l'horizon régulateur par excellence, le seul point de repère auquel est confrontée la pratique contemporaine. La Nuit de 2010, au bout du compte, n'a eu qu'un faible impact et s'inscrit donc elle aussi dans cette perte de popularité qui caractérise les reprises de l'événement.

Le nombre toujours croissant de soirées de lecture de poésie au Québec dans les quarante dernières années, que ce soit dans les milieux collégial, universitaire ou plus largement littéraire est sans doute en partie responsable de cet « affaiblissement de

³³ Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 262.

³⁴ Vincent Charles Lambert dans Nicolas Orhon, *op. cit.*

³⁵ *Ibid.*

l'événement³⁶ » au fil du temps. À ce propos, Paul Fraisse et Jean-François Bourgeault s'entendent pour dire que « [s]i la Nuit de la poésie connaît un tel essoufflement, c'est en partie [...] en raison de l'essor du genre et de la multiplication des événements périphériques qui conduisent à désacraliser l'événement originel³⁷ ». Intériorisation par le milieu littéraire de la logique des Nuits³⁸, ce développement d'une culture de la performance poétique produit selon Bourgeault une « séparation complète [...] de la poésie et du mythe, du poème et de la valeur inaugurale qu'ont pu lui conférer [...] certaines politiques du destin et de l'avènement collectif³⁹ ». En résulte une « dilution [...] dans la festivité institutionnelle des lectures et des performances⁴⁰ » qui tend à redéfinir la notion d'événement, qui « se formalise, s'évide de son exceptionnalité⁴¹ ». La multiplication de ces manifestations poétiques est évidemment aussi reliée au développement fulgurant de l'institution littéraire qui, permettant une autonomie plus grande des différentes sphères du monde poétique, annule la nécessité d'un événement unique dans lequel toutes les tendances littéraires seraient réunies.

Malgré cette diversification des pratiques qui tend à faire paraître de plus en plus obsolète la forme de la « Nuit de poésie », l'aura de l'événement original reste bien intact et demeure présent en filigrane dans le champ événementiel québécois. L'organisation de l'événement *Nous?* le 7 avril 2012 en fait particulièrement foi. Présenté au Monument National en pleine grève étudiante, ce rassemblement, qui occupe la salle pendant douze heures consécutives, regroupe plus de quatre-vingt intervenants qui participent à une réflexion collective sur l'identité nationale. « Événement unique de prise de parole, de réflexion sur l'état du Québec, sa démocratie⁴² », *Nous?* actualise littéralement la démarche de définition identitaire qui traverse la Nuit de la poésie 1970. Mettant cette fois en scène non seulement des poètes, mais également des intellectuels issus de divers milieux, le happening tente de redonner un sens à la notion de projet collectif en faisant le point sur les aspirations du peuple. Comme l'indique le titre de l'événement, la prémisse de la démarche est un questionnement identitaire auquel une prise de parole collective semble pouvoir apporter une réponse. Les

³⁶ Paul Fraisse, *op. cit.*, p. 260.

³⁷ *Ibid.*, p. 264.

³⁸ Jean-François Bourgeault, *op. cit.*, p. 157.

³⁹ *Ibid.*, p. 150.

⁴⁰ *Ibid.*

⁴¹ *Ibid.*, p. 157.

⁴² C'est ainsi que l'événement a été décrit sur les affiches promotionnelles de l'événement.

organisateurs de la soirée ne cachent en aucun cas l'évident parallèle avec les enjeux collectifs des années 1960 qui ont motivé la pratique de nombreux poètes. En effet, la phrase « Nous sommes arrivés à ce qui commence », variation sur le célèbre vers de Gaston Miron, orne les affiches promotionnelles de la soirée, à laquelle participe notamment Michèle Lalonde, dont la présence sur scène ne peut que créer un sentiment de continuité par rapport à sa grandiose lecture de 1970. *Nous?* vise également à diffuser le plus possible les performances et intègre, à l'instar de Jean-Claude Labrecque et de Jean-Pierre Masse, la captation audiovisuelle des lectures qui sont téléversées en direct sur le site Youtube. La tenue de cet événement confirme l'héritage toujours vivant de la Nuit de la poésie 1970 qui, sans être explicitement nommée, demeure comme une présence diffuse à travers une pratique qui est influencée à plusieurs égards par le spectacle du Gesù.

Cette présence marquée de la Nuit de la poésie dans l'imaginaire collectif québécois est également observable au-delà des frontières du milieu de la performance poétique et intègre encore aujourd'hui plusieurs œuvres de la culture populaire. Ces références sont parfois explicites, comme chez les Trois Accords, qui scandent avec humour « Cette nuit de la poésie, wow / Quand on dit que l'on applaudit, wow / c'était vraiment vrai, c'était parfait⁴³ », parfois plus subtiles, comme chez Alex Nevsky, qui inclut sur son dernier album la chanson « J'aurai des mains⁴⁴ », qui entretient un double lien avec la Nuit de la poésie 1970 : non seulement le titre de la chanson fait directement référence au texte lu lors du spectacle par Pierre Morency, mais le chanteur inclut dans son texte la phrase « L'homme est le plus beau des monuments lorsqu'il se tient debout », réécriture du « Tout homme qui se tient debout est le plus beau des monuments » chanté par Georges Dor dans la chanson « Un homme libre » qu'il interprète aussi lors de la Nuit au Gesù. De la même manière, il n'est pas tout à fait rare de voir des allusions à l'événement de 1970 dans différents discours médiatiques, dans lesquels elle garde son aura de grand moment de prise de parole au Québec, ce qui encore une fois suggère que l'héritage de la soirée déborde du seul milieu littéraire et garde un rôle considérable dans le récit plus large de l'histoire sociale du Québec.

⁴³ Les Trois Accords, « Nuit de la poésie », *Dans mon corps*, ADM, 2010.

⁴⁴ Alex Nevsky, « J'aurai des mains », *Himalaya mon amour*, Audiogram, 2013.

5.3. Noircir la Nuit

Si un consensus historique semble exister par rapport au constat d'affaiblissement de l'événement au fil des décennies, plus rares sont ceux qui réinterpréteront l'apport de la Nuit à l'émergence de la poésie québécoise. En marge de la vision glorifiante et idéalisée dont jouit la Nuit de la poésie 1970 encore aujourd'hui existe cependant un contre-discours qui, à différents degrés, a remis en question l'héritage et le rôle de l'événement dans l'histoire de la poésie québécoise. Diverses, ces réserves ne tombent pas nécessairement dans la dénonciation ouverte et demeurent, pour la plupart, de subtiles nuances par rapport au discours dominant, mais elles constituent néanmoins une somme de lectures de l'événement qu'il faut considérer dans le cadre d'une observation détaillée de l'héritage de la Nuit.

Il faut d'abord noter que plusieurs commentaires historiques sur la Nuit de la poésie ont, à rebours, légèrement nuancé le rôle de l'événement dans le récit de la poésie québécoise. En effet, on retrouve dans certains textes une sémantisation de la soirée qui se distancie du rôle fondateur que plusieurs lui ont donné et octroie au spectacle du Gesù une position mitoyenne, davantage centrée sur le point de bascule qu'il a pu représenter entre les poètes du pays et les jeunes poètes qui prirent une place beaucoup plus importante tout au long des années 1970 : « Événement unique et national : le 27 mars 1970, LA NUIT DE LA POÉSIE réunit sur la scène du Gesù toutes les tendances de la poésie québécoise : écrivains nationalistes, surréalistes et formalistes sont de la fête. Une époque finit, une autre commence⁴⁵ » écrit Jean Royer en 2009. Constat semblable chez Pierre Nepveu et Laurent Mailhot, qui dans leur anthologie de la poésie québécoise écrivent que « Gaston Miron a dit de cette Nuit qu'elle marquait la fin d'une époque. La récitation de *Speak white* par Michèle Lalonde aura probablement été le dernier mot de la poésie dite "nationale"⁴⁶ ». Bien que la provenance de ces propos de Gaston Miron demeure mystérieuse, les auteurs ne se laissent pas complètement convaincre par une telle schématisation caractéristique de l'historiographie : « Mais dans une perspective plus vaste, cette *fin* paraît toute relative⁴⁷ » continuent-ils en précisant que les pratiques formalistes de *la Barre du jour* et des *Herbes rouges* ont malgré tout entretenu de nombreux liens avec la poésie de l'Hexagone. Évidemment, ces

⁴⁵ Jean Royer, *Introduction à la poésie québécoise : Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, Montréal, BQ, coll. « Littérature », 2009, p. 81.

⁴⁶ Laurent Mailhot et Pierre Neveu, *op. cit.*, 1996 [1986], p. 31.

⁴⁷ *Ibid.*

commentaires, qui suggèrent une légère modification de point de vue sur l'événement qui passe de grand moment fondateur à épilogue de la poésie du pays, ont tous deux été écrits plusieurs dizaines d'années après la Nuit et peuvent être expliqués par le recul qui impose une certaine pratique téléologique de l'histoire dans laquelle la suite des événements est connue. Une réflexion du même ordre est cependant identifiable dès 1976 lors d'une entrevue radiophonique sur l'état de la poésie au Québec dans laquelle François Ricard se demande si la Nuit de la poésie « n'a pas été en même temps le couronnement et la fin de quelque chose⁴⁸ », ce à quoi acquiesce Pierre Nepveu. Dans le cadre de la même rencontre, Clément Moisan voit l'événement comme « extérieur à la poésie, en ce sens que cette manifestation [...] est quelque chose qui peut peut-être mettre en valeur [...] la poésie mais non pas nécessairement la faire saisir par le public⁴⁹ ».

La répétition de l'événement en 1980 a de son côté été l'occasion pour certains poètes de jeter un regard rétrospectif sur l'événement original. C'est notamment le cas de Roger Des Roches, qui fait paraître peu de temps après le deuxième rassemblement un texte dans lequel il formule à rebours une critique virulente de la Nuit de 1970. Compte rendu de l'événement de 1980, duquel il dénonce vertement différentes facettes, notamment une salle Marie-Gérin-Lajoie « réservée aux amis⁵⁰ » de l'ONF, les nombreux retards qui poussèrent les organisateurs à « partager les poètes entre les deux salles⁵¹ » et la soumission des auteurs au « scénario du film⁵² », à l'image « calculée d'avance sur le dos de tous pour servir les besoins de la fable⁵³ »⁵⁴, cette réflexion sur la deuxième Nuit, qui demeure une commémoration de la

⁴⁸ François Ricard dans Lise Gauvin et François Ricard, *Dix ans de littérature québécoise I La poésie*, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Radio-Canada, Documents, Cahier n° 7, 2 novembre 1976, p. 10.

⁴⁹ Clément Moisan dans *Ibid.*, p. 9.

⁵⁰ Roger Des Roches, « La nuit de Walpurgis », *Spirale*, n° 9, mai 1980, p. 3.

⁵¹ *Ibid.*

⁵² *Ibid.*

⁵³ *Ibid.*

⁵⁴ Une telle critique adressée directement à la démarche cinématographique n'existe pas dans le discours sur la Nuit de 1970. En 1980, le tournage est mis davantage en évidence par les réalisateurs, ce qui peut peut-être expliquer lors de cette édition cette conscience accrue du plateau de tournage. Il faut aussi dire que les poètes ont vu le montage du premier long-métrage sorti en 1971, ce qui a sans doute aussi contribué à rendre méfiants certains d'entre eux. Dans une critique du documentaire issu de la Nuit de 1980, Marcel Labine s'en prend également à la direction donnée au film à travers le montage en écrivant notamment que celui-ci « montre ce que certains avaient intérêt à voir (comme une belle image de la vivacité de notre poésie) et oublie ce qui n'était pas "montrable" ou "filmable" ». Selon lui, le film ne présente que « des poètes lisant leur texte sur un fond noir, en gros plan pour qu'on puisse bien les reconnaître sur la rue. Ce n'est pas l'état de la poésie au Québec en 80, ce

première, pousse Des Roches à aborder par la bande le caractère mythique de la soirée du 27 mars 1970 et à faire son propre bilan de l'héritage de l'événement.

« Soyons clairs : la poésie québécoise aurait mieux vécu, depuis dix ans, sans la Nuit de la poésie de 1970⁵⁵ » écrit tout de go Des Roches. Loin de prouver une quelconque vitalité poétique au Québec, l'événement aurait davantage entretenu une illusion, un faux constat éloignant la communauté poétique d'un réel portrait de l'état de la littérature dans la province :

En 1970, une démesure était apparue dans l'esprit des gens (lecteurs comme auteurs), issue de la démesure très circonstancielle de l'événement même. On a pris le nombre surprenant venu ce jour-là se masser au Gesù [*sic*] comme une indication d'intérêt et une indication de marché : " La poésie vit! — La poésie est à la portée de tous et toutes! — La jeunesse québécoise connaît et reconnaît ses poètes! " Rien ne pouvait être plus loin de la vérité! Les chiffres de vente, même lorsqu'il est question de la poésie la plus banale et la plus traditionnelle qui soit, sont là pour prouver que rien n'a changé dans ce domaine⁵⁶.

La Nuit de 1970 n'aurait donc attiré selon Des Roches qu'une foule de curieux motivés par une certaine conception du « mythe de l'écrivain⁵⁷ » et ne saurait donc donner une réelle idée de l'état de santé de la poésie au Québec. Il n'en demeure pas moins que l'auteur oppose le succès « inattendu » de cette première édition de la Nuit aux « calculs » qui ont présidé au déroulement de la deuxième. On retrouve ici cette critique des reprises de la Nuit évoquée plus tôt selon laquelle ces spectacles subséquents n'ont jamais été en mesure de reproduire la spontanéité et l'euphorie si caractéristiques du rassemblement du Gesù.

En bout de ligne, il ressort de ce bref parcours l'évidente survivance au fil des décennies d'un discours glorifiant sur la Nuit originale de 1970 qui a su conserver sa place dans la liste des grands événements culturels du Québec moderne. « Souvent imitée mais jamais égale », pourrait-on dire, la forme « Nuit de la poésie » a été utilisée au cours des années à d'innombrables reprises, officiellement et officieusement, dans une constante recherche de l'atmosphère légendaire du Gesù, ce qui n'a pas manqué de créer au fil du temps une certaine nostalgie à une époque où l'engagement actif de la poésie s'est peu à peu effacé. Les différentes lectures historiques de l'événement ne concordent cependant pas toutes et

n'est même pas l'état de cette nuit-là. Au plus, c'est ce qui reste d'un scénario écrit d'avance, d'un projet presque institutionnel ». cf. Marcel Labine, « Une nuit blanchie », *Spirale*, n° 15, janvier 1981, p. 5.

⁵⁵ Roger Des Roches, *loc. cit.*

⁵⁶ *Ibid.*

⁵⁷ *Ibid.*

proposent par moment une révision du rôle historique de l'événement. À la fois fondation, apogée et fin d'une époque, le rassemblement a revêtu de nombreux rôles et habite donc de façon polysémique le récit de la poésie québécoise.

Je ne saurais terminer ce chapitre sans jeter un rapide regard sur le monde académique en tentant de problématiser l'absence flagrante de travaux universitaires se concentrant de façon critique sur la Nuit de la poésie. Bien qu'un certain nombre d'études laissent constater un intérêt récent pour l'événement — mentionnons, outre les travaux de Jean-François Bourgeault et de Paul Fraisse, un texte à paraître de Pascal Brissette portant sur les manifestations de poésie orale au Québec — la Nuit de la poésie est demeurée pendant près de quarante ans un point aveugle des études québécoises. Cette omission du milieu intellectuel est d'autant plus difficile à comprendre qu'elle porte sur un objet éminemment présent dans l'imaginaire collectif, à propos duquel s'est développé un mythe dont la construction historique, nous l'avons vu tout au long de ce mémoire, est problématique à plusieurs égards et appelle à être ébranlée. Cette hésitation du discours universitaire à traiter de cet événement, à remettre en question cette figure doxique de la poésie québécoise peut-elle permettre de comprendre quelque chose du rapport au récit commun et à son héritage pendant les dernières décennies au Québec? Le rendez-vous fantasmé avec l'histoire qui motive le développement conscient d'une forte institution littéraire dotée de ses légendes, de ses événements emblématiques a-t-il construit ce qui serait finalement un édifice précieux dont les piliers seraient nimbés d'une immunité empêchant toute remise en question? Au cœur de cette « histoire longtemps hantée par l'attente du chef-d'œuvre et de l'écrivain de génie, emblèmes d'une institution construite sur le modèle des grandes nations littéraires⁵⁸ », l'assurance provoquée par un moment mythique tel que la Nuit de la poésie 1970 cacherait-elle une peur du vide, la crainte d'une béance qui guetterait l'histoire et qui découragerait toute relativisation des assises de l'événement, toute remise en question de son caractère mythique? Si une telle démarche de relecture du corpus québécois, inaugurée par *L'écologie du réel* de Pierre Nepveu, est en cours depuis les années 1980 et a motivé nombre de chercheurs à questionner les fondements de cette mise en récit issue des années 1960, le traitement tout récent de l'événement majeur qu'est la Nuit de la poésie 1970 laisse entendre que ce processus

⁵⁸ Martine-Emmanuelle Lapointe, *op. cit.*, p. 9.

est toujours en cours et que certaines idoles résistent encore aujourd'hui au fractionnement du grand récit qu'entraîne le *dépaysement* critique mené dans les départements de littérature.

Chose certaine, un rapport très contemporain aux mythes fondateurs des années 1960 se dessine présentement chez tout un pan de la jeune génération de poètes. Questionnant la toute-puissance de ces repères historiques, cette tendance s'inscrit en faux contre le réflexe de nostalgie que plusieurs entretiennent encore face aux glorieuses années 1960. Sans être une invitation au rejet total, cette remise en question serait davantage un simple refus de vivre constamment sous le poids d'une époque révolue et d'une quête ultimement vouée à l'échec. C'est du moins ce qu'exprime Charles Dionne dans le compte rendu d'une table ronde suivant une projection du documentaire *Les Nuits de la poésie* en 2012, dans lequel il explique le caractère contreproductif du constant regret d'un prétendu « âge d'or » sur la pratique poétique contemporaine qui elle, évolue dans un Québec tout à fait différent dans lequel la question de l'engagement poétique ne peut se poser dans les mêmes termes que dans les années 1960 :

Il me semble que si la poésie actuelle peine à rejoindre son public, c'est qu'elle est sans cesse ramenée, ou repoussée, vers le plus grand point d'exclamation de son histoire. [...] [L]e milieu de la poésie a beaucoup changé depuis 1970. Anglophones et allophones se sont joints au rang des « poètes de la résistance » : parce que le Québec s'est transformé. Ses grandes préoccupations sociales se sont inscrites ailleurs que sur une scène éternellement « révolutionnaire tranquille ». D'une poésie profondément collective à une poésie intimiste, le retour n'est pas possible. Survit cette idée qu'il faut retrouver un débat et une réalité qu'aucune jeunesse ne connaît, qu'aucune jeunesse ne connaîtra. Si la poésie doit mourir, c'est qu'elle s'acharne à chercher ce qu'elle n'a plus depuis 1970, ce que les nouvelles générations n'ont pas connu et ce à quoi elles ne pourront jamais s'identifier⁵⁹.

⁵⁹ Charles Dionne, « Les Nuits de la poésie 1970/2010 - instagram poétique? », *Poème Sale*, [en ligne], <http://poemesale.com/2012/03/24/les-nuits-de-la-poesie-19702010-instagram-poetique/>, page consultée le 28 novembre 2014.

Conclusion

La connaissance historique est taillée sur le patron de documents mutilés ; nous ne souffrons pas spontanément de cette mutilation et nous devons faire un effort pour la voir, précisément parce que nous mesurons ce que doit être l'histoire sur le patron des documents.

Paul Veyne, *Comment on écrit l'histoire*

En histoire comme en cinéma documentaire, rien ne se fait en dehors des limites du récit. Seul moyen pour les artisans des deux disciplines de rendre intelligible la complexe expérience humaine, cette fondamentale narrativité n'est possible qu'à travers un jeu de manipulations annulant toute prétention à l'objectivité. Car autant le choix des plans et des cadres par le cinéaste que la sélection des événements marquants par l'historien relèvent d'un regard subjectif qui, meublant un projet narratif prédéterminé, sélectionne, déplace, coupe, adjoint et reconfigure afin d'ériger peu à peu un édifice dont les plans laissent déjà voir les dimensions de l'ouvrage complété.

Dans son texte « Des petits et des grands récits. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », Micheline Cambron utilise l'image de la catalogue, cette grande couverture faite d'une succession de retailles de tissu, pour désigner le grand récit caractéristique d'une certaine conception de l'histoire littéraire. Régie par un *télos* qui au Québec a longtemps été indissociable de la question nationale, cette construction de l'histoire porte en elle un projet dont la

contrainte téléologique détermine les paradigmes permettant l'intégration des petits récits dans le grand récit; la stabilité paradigmatique impose une continuité syntagmatique à peine troublée par les ruptures esthétiques qu'induisent dans leur succession les mouvements littéraires et les écoles : comme s'il n'y avait là qu'un changement de coloris, sans effet sur la facture du tissu¹.

Cette « contrainte téléologique » pousse, dans les limites de l'histoire littéraire, à repenser la notion de littéarité dans ses rapports aux enjeux sociaux spécifiques d'une époque. Discipline fortement axiologique, l'histoire de la littérature met de l'avant des œuvres dont la « valeur

¹ Micheline Cambron, « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *op. cit.*, p. 83.

ajoutée » est octroyée par des organes de légitimation dont les choix sont reliés à l'influence d'un paradigme social qui éloigne de tout essentialisme la valorisation des textes. L'étude de la décennie 1960 au Québec à partir de ces notions pousse à voir la littérature québécoise comme objet purement institutionnel, dont l'avènement a été provoqué par la mise en place d'instances qui, dans la succession des lectures, ont construit peu à peu un canon formé d'œuvres dont la valeur est mesurée à l'aune d'une québécoité qui relie fondamentalement le projet littéraire au projet national. Comme l'écrivent les auteurs de *l'histoire de la littérature québécoise*, « [l]a littérature se présente [à l'époque] comme un projet urgent qui est tout à la fois le reflet et le vecteur des aspirations collectives à la base de la Révolution tranquille² ». En résulte une forte politisation du discours littéraire ainsi qu'une redéfinition du rôle de l'écrivain, qui se doit désormais de sortir sur la place publique et de participer à la démarche de définition de l'identité nationale. « [L]e mouvement de la littérature, explique Micheline Cambron, [devient] tout à la fois la trace et le symbole d'un avènement, celui d'un peuple conquérant sa place dans le concert des nations, affirmant son identité³ ». Ce désir « d'organiser, de soutenir et de promouvoir l'activité littéraire⁴ » provient également du besoin de s'éloigner de la toute puissante institution parisienne en créant des outils permettant une légitimation autonome du corpus national ne requérant pas ce qui était jusqu'alors un passage obligé par les instances européennes. Si la littérature au Québec ne naît pas pour ainsi dire en tant que pratique dans les années 1960, en ce sens que des textes s'écrivent et sont publiés depuis le début des temps coloniaux, cette période doit être néanmoins retenue comme celle de « l'exposition de la littérature québécoise⁵ », celle du développement d'un appareil permettant aux œuvres d'acquérir un rayonnement que les petites littératures ne peuvent obtenir autrement que par le biais d'une institution forte.

Poser la Nuit de la poésie du 27 mars 1970 comme objet d'étude de ce travail a permis d'observer ce processus d'institutionnalisation du point de vue de la notion d'événement littéraire. S'imposant comme moment fort de cette période exaltée de la littérature québécoise, cette soirée de lecture a suscité à travers les pages de ce mémoire de nombreuses questions

² Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 361.

³ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 82.

⁴ Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *op. cit.*, p. 628.

⁵ *Ibid.* p. 361.

historiographiques relatives au développement du discours mythique dont elle jouit encore aujourd'hui. En effet, l'inscription toute naturelle de l'événement dans le grand récit de la Révolution tranquille, qui en a fait un emblème de l'âge de la parole et de l'affirmation de cette communauté québécoise qui, à travers sa poésie, trouve une voix avec laquelle définir sa place au monde, cache une logique de représentation émanant autant du mode de diffusion que des conditions d'organisation de la soirée. Illustrant à merveille ce désir de l'époque de créer de toutes pièces une mythologie et un canon littéraires présentant une vision consensuelle de l'identité québécoise, la Nuit de la poésie, nous l'avons vu, est avant tout un plateau de tournage, un spectacle organisé dans une visée archivistique qui, à travers la création de traces nécessaires au passage à l'histoire, présente un portrait manipulé de la poésie de l'époque qui s'inscrit fortement dans le projet de littérature nationale porté notamment par les poètes de l'Hexagone.

À la fois opérateur d'intelligibilité au sein du grand récit et mode de légitimation des textes dans la constitution du corpus national, l'événement littéraire est fondamental dans la démarche institutionnelle en cours à l'époque. Cette importance est d'autant plus marquée par la dimension politique qu'Alain Vaillant voit dans les événements publics se déroulant sur scène, devant un public nombreux qui assure une valeur collective à la manifestation. L'événement n'est cependant rien sans les traces qu'il laisse à la postérité, sans les documents qui permettent aux historiens de les considérer dans l'élaboration de leur récit. J'ai postulé au cours de ce travail une certaine conscience de ce processus historiographique et de la nécessité de tels témoignages chez les organisateurs de la Nuit, qui veulent à l'époque donner à la littérature québécoise tous les moyens de s'établir et de se transmettre à travers le temps. La Nuit étant à la base la reprise montée d'autres spectacles n'ayant pu être archivés, il faut replacer au centre de l'étude de l'événement cette visée archivistique qui pousse à relativiser la spontanéité habituellement rattachée à la soirée. Même s'il est indéniable que la foule rassemblée au Gesù le 27 mars fut beaucoup plus imposante que ce qu'avaient initialement prévu les poètes et que cette impressionnante affluence n'est évidemment pas étrangère au mythe entourant l'événement, il ne faut pas oublier que le passage à l'histoire de la Nuit est indissociable des moyens de diffusions assurés par l'ONF.

La Nuit, au sein de la démarche institutionnelle telle que développée par Alain Viala, s'inscrit donc résolument dans la phase de perpétuation des œuvres, celle qui assure aux textes

une diffusion à long terme. En tant qu'anthologie vivante de la poésie au tournant des années 1970 et outil pédagogique omniprésent dans les classes de littérature de la province, le documentaire issu du spectacle est fondamental dans la diffusion de textes qui, encore aujourd'hui, sont partie intégrante du corpus canonique national. Nombre de ces poèmes sont même aujourd'hui indissociables de la performance orale captée par Labrecque et Masse, le cas le plus emblématique étant la lecture légendaire de « Speak white » par Michèle Lalonde.

La nécessité d'observer ainsi les raisons extra-littéraires du passage à l'histoire de certains textes et événements dans le contexte québécois justifie l'utilisation soutenue dans mon analyse d'une approche mobilisant les ressources de la sociologie de la littérature. En effet, celle-ci permet d'aborder avec beaucoup plus de latitude les monuments de l'histoire littéraire vus comme intouchables et d'octroyer aux œuvres se trouvant en périphérie du grand récit une littérarité que l'histoire canonique leur avait jusqu'ici refusée. Dans le cadre de travaux qui, comme le mien, s'intéressent au développement de la sémantique entourant certains moments forts de l'histoire littéraire,

[l]'avantage de la sociologie de la littérature est double : mettre entre parenthèses la notion de grand récit en ramenant celui-ci au rang de phénomène offert à l'interprétation ; déplacer les interrogations de manière à ce que des informations jugées anecdotiques, voire impertinentes trouvent une légitimité nouvelle⁶.

Cessant d'être une « réponse aux apories de l'histoire littéraire⁷ », le grand récit historique devient objet relatif, appelé à être interrogé, ébranlé, décuplé. Observer ainsi les textes laissés de côté par l'histoire, c'est passer du côté de la « courtepointe », de la cohabitation d'une multitude de récits qui, en s'opposant à la « catalogue » dans la typologie de Micheline Cambron, pousse à « renoncer à toutes les évidences qui avaient fondé les premiers grands récits de notre histoire littéraire⁸ ».

L'intérêt de mon travail a été d'interroger ce récit afin de constater, à travers l'étude d'un événement, comment, à l'époque, la narration faisait déjà l'objet d'un jeu d'orientation mené par les acteurs du milieu littéraire. En effet, le cas de la Nuit de la poésie présente à merveille comment la place de certains éléments dans l'histoire relève d'une médiatisation qui

⁶ Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 90.

⁷ *Ibid.*

⁸ *Ibid.*, p. 84.

polit le réel et tente de prévoir le déroulement du processus historiographique en maximisant le rapport analogique entre événement et récit espéré.

Manifestation publique dont la réalité a été transmise par un montage présentant par le biais de diverses manipulations un portrait fantasmé de la poésie de l'époque, la Nuit, elle-même forme narrative, appelle à être remise en question, à être soumise à un examen qui dévoilerait les postulats qui ont présidé aux choix des cinéastes qui ont reconstruit le spectacle. Comme dans tout montage, le rapprochement de certaines images, de certains poètes, de certains termes dans les textes construit une vérité, crée un message qui à première vue semble constituer naturellement la réalité de l'événement original et ne peut que difficilement être remis en question, « l'illusion de reconstitution intégrale [venant] de ce que les documents, qui nous fournissent les réponses, nous dictent aussi les questions; par là, non seulement ils nous laissent ignorer beaucoup de choses, mais encore ils nous laissent ignorer que nous les ignorons⁹ ». Cette double ignorance relative au caractère fragmentaire des documents donnant à l'historien un accès au passé est, dans le cas qui nous intéresse, renforcée par le montage de Labrecque et de Masse, qui oriente la lecture des archives produites par ceux qui sont à l'origine même du spectacle original. Si Paul Veyne soutient qu'on ne connaît du passé que ce qui en subsiste et que ce serait « un effort contre nature que d'aller imaginer que puisse exister une chose dont rien ne nous dit qu'elle existe¹⁰ », force est de constater que dans le cas de la Nuit de la poésie, cet accès partiel aux archives a été orienté et calculé par le travail de montage. Comme l'explique François Niney, ce biais du documentariste qui pose des questions « "armées" et orientées » aux documents, est cependant inévitable : il n'existe pas, « à l'état isolé et isolable, [des] faits bruts [...] hors des questions qui conduisent à les re-construire par découpage et à les assembler dans un scénario et un montage¹¹ ». Il n'a donc pas été question dans ce travail de reprocher aux cinéastes tel ou tel aspect de l'ensemble construit par leur documentaire, mais seulement d'en observer les rouages afin d'y découvrir les grandes lignes de ce qu'on voyait à l'époque comme digne de passer à la postérité.

⁹ Paul Veyne, *op. cit.*, p. 26.

¹⁰ *Ibid.*

¹¹ François Niney, *op. cit.*, p. 256.

Afin de réaliser cet examen du documentaire de l'ONF, j'ai dû joindre à mes approches historique et sociologique les ressources de l'analyse de textes. En effet, j'ai pu non seulement analyser les différents poèmes présentés dans le documentaire afin d'observer les formes et thèmes mis de l'avant par le film, mais aussi procéder à une lecture du grand poème que forme l'entièreté du long-métrage. En joignant à mes observations les réflexions de Paul Fraise concernant les différentes thématiques présentes dans le film, j'ai constaté que la vision transmise de la Nuit de la poésie est grandement influencée par les thèmes chers à l'Hexagone et aux tenants de la poésie du pays. Il ressort en effet de la Nuit montée une forte présence de la poésie engagée dont l'intérêt principal demeure le questionnement de l'identité nationale. À travers une tentative de définition de la spécificité québécoise se concrétisant dans la promotion d'un système de valeurs généralement relié à l'idéologie socialiste, les poètes prennent la parole et se réunissent afin de mettre de l'avant une réflexion portant sur le pays à venir, sur la libération du peuple québécois passant par la fondation d'un État indépendant. Cette idée d'affirmation nationale passant par la définition d'une culture propre est, nous l'avons vu à l'aide des travaux de Mathieu Poulin, à examiner en lien avec l'appropriation chez les poètes de l'époque du discours de la décolonisation développé notamment par Albert Memmi, Frantz Fanon et Aimé Césaire.

En phase avec les enjeux politiques de l'époque, le documentaire de Labrecque et de Masse reconduit dans sa pleine mesure le rôle social du poète qui semble à l'époque être la condition nécessaire à l'obtention de la caution de l'institution littéraire en émergence. Le film se construit d'ailleurs autour d'une « courbe dramatique » qui, posant la prise de parole poétique comme mode de prise de conscience par excellence de la situation de domination du peuple québécois, culmine avec « Speak white », dont les dimensions manifestaire et manichéenne galvanisent la foule et créent une symbiose totale entre la poésie et l'auditoire, qui symbolise par extension l'entièreté de la communauté québécoise.

Par ailleurs, le documentaire cherche à créer un simulacre de communion annulant toute dissension dans le milieu littéraire au profit d'une idée plus grande de la poésie et de la collectivité. À travers un choix méticuleux des textes et une reconfiguration de leur ordre, on en vient même à créer une ambiance dont la force provoque une contamination interprétative qui pousse à inscrire les textes moins ouvertement engagés dans le paradigme dominant du film et à procéder ainsi à une lecture politique de ces poèmes qui ne peuvent que dialoguer

avec l'omniprésence de la question nationale dans le documentaire. L'examen du film ne cherchait donc évidemment pas à démontrer que toute forme s'éloignant du discours politico-poétique cher à l'Hexagone était rigoureusement écartée par les cinéastes. L'efficacité du montage réussit cependant indéniablement à récupérer ces quelques œuvres dissidentes au profit du paradigme majoritaire. Dans le pire des cas, la présence de textes formalistes ou intimistes ne fait que réaffirmer cette tendance dominante qui dans le « tissu narratif [...] [accueille] même les œuvres échappant au droit fil du grand texte national, puisqu'insérées dans la trame, ces dernières [contribuent] à en rendre la chaîne plus visible¹² ».

Si la construction de ces messages précis par les documents d'archives est habituellement difficile à mettre à l'épreuve, si l'absence de traces matérielles rend souvent l'envers du décor inaccessible, j'ai eu la chance dans le cas de la Nuit de la poésie d'analyser ce qui est resté dans l'ombre, ce qui a été laissé de côté par le montage documentaire. Permettant de prendre conscience de la mesure des manipulations opérées par Labrecque et Masse, l'accès à ces archives a permis de jeter un certain regard sur une production littéraire moins valorisée à l'époque et de voir une sorte « d'*inverso mundi* de l'histoire littéraire canonique¹³ ». Nous avons ainsi pu constater la mise de côté d'une multitude d'aspects du spectacle original, pensons notamment aux textes intimistes, aux allusions à la religion catholique et à la pratique formaliste des jeunes poètes de *La Barre du jour*. De plus, le sentiment d'unité véhiculé par le spectacle dans sa version filmique a été peaufiné et renforcé par le rejet de toute allusion au FLQ et de toute dissidence par rapport à la tenue de la manifestation poétique. À cet égard, le film laisse notamment dans l'ombre la performance de Gaétan Dostie appelant à la prise des armes et celle de Michel Van Schendel, monté sur la scène du Gesù pour communiquer les raisons de son abstention et mettre de l'avant une conception de la poésie qui entre en conflit avec la grande fête que se proposent les poètes le 27 mars. Les archives nous ont ainsi laissé voir que le consensus créé par le film était bien relatif et qu'une multitude de conceptions du rôle de la poésie se côtoyaient et jusqu'à un certain point s'opposaient pendant la Nuit. Les travaux de François Dumont ont d'ailleurs mis en lumière la nécessité en histoire littéraire de retracer l'évolution de cette idée de poésie, de son rôle au sein de la société, qui n'a cessé de se modifier au fil des décennies.

¹² Micheline Cambron, *op. cit.*, p. 82.

¹³ *Ibid.*, p. 87.

Bien sûr, l'existence de ces tendances littéraires en 1970 n'est pas complètement inconnue de l'histoire de la littérature et a été explorée dans le passé par divers auteurs cités tout au long de ce travail. Le traitement leur étant réservé dans le développement du documentaire de l'ONF tend cependant à exemplifier de façon extrêmement concrète les rouages de la constitution d'un discours historique. Ainsi, mes observations sur la Nuit proposent des questions nouvelles sur l'événement qui permettent de renouveler et d'étendre le rôle de l'événement en tant que cas exemplaire : habituellement désignée comme apex de l'inscription de la poésie dans le monde social, la Nuit peut désormais également faire office d'exemplification par excellence du processus historique téléologique de l'époque, qui, analogiquement se reproduit à grande échelle tout au long des années 1960.

La Nuit de la poésie, pour résumer, joue deux rôles dans le processus d'institutionnalisation littéraire. D'un côté, elle tente de s'imposer comme événement fondateur et historique de la littérature au Québec, comme lieu de mémoire mythique trouvant une place de choix au niveau du grand récit en développement au Québec par son illustration du désir de liberté qui pousse les intellectuels de l'époque à s'engager pour le salut collectif. De l'autre, elle met de l'avant certains auteurs qui correspondent à cet idéal et contribue donc également à élire des classiques qui seront appelés à être enseignés et à intégrer le canon littéraire. Il s'agit donc autant d'avoir une incidence axiologique sur le corpus en octroyant une « valeur ajoutée » à certains textes que de participer au développement de ce que Nicole Fortin appelle la « structure ajoutée¹⁴ », celle qui met en forme et organise de façon intelligible les œuvres consacrées.

Le désir des cinéastes de jouer sur plusieurs plans est également visible lorsqu'on soumet le documentaire à la grille d'analyse développée par François Dumont dans *Le poème en recueil*. L'auteur propose à partir de l'examen d'une trentaine de publications une typologie de l'anthologie littéraire basée sur cinq angles d'approche : « la définition de l'objet, la justification de l'orientation, la nature des matériaux, les critères de sélection et, enfin, le type de configuration¹⁵ ». Ces points de vue sur l'anthologie donnent ensuite lieu à une série de binômes à partir desquels peut se positionner une anthologie : poésie ou nation ; conservation ou manifeste ; textes ou auteurs ; représentativité ou valeur puis chronologie ou

¹⁴ Nicole Fortin, *op. cit.*, p. 35.

¹⁵ François Dumont, *Le poème en recueil*, Montréal, Nota Bene, 2010, p. 100.

thème. C'est à travers l'opposition entre poésie et nation que se concrétise le mieux cette facette du film de Labrecque et de Masse. L'application de ce binôme à la Nuit de la poésie révèle le caractère incertain du document, qui à plusieurs égards se positionne dans un entre-deux qui provoque une mise en tension de la typologie de Dumont. En effet, il ne s'agit pas lors de la Nuit de définir la poésie ou la nation de manière exclusive, mais bien de développer une relation d'interdépendance dans laquelle la poésie sert à déterminer la spécificité de la nation. Faire naître la nation passe inévitablement par l'affirmation d'une littérature. Si Dumont écrit que la nécessité de l'anthologie « ne fait aucun doute, que ce soit à l'école, où [elle] peut être à la fois voie d'entrée et objet d'interrogation, ou chez certaines communautés, pour qui le bilan est une attestation d'existence¹⁶ », il semble que le document filmique de Jean-Claude Labrecque et de Jean-Pierre Masse joue sur les deux plans en tentant à la fois d'affirmer l'existence d'une littérature et d'une identité nationale.

Figurer la soirée sur pellicule a certainement contribué à la fixer dans la mémoire collective, les effets créés par le montage documentaire ayant pour la plupart réussi à s'incruster dans la lecture doxique de l'événement, vu comme un rassemblement spontané, exalté, engagé et uni. L'événement s'est ainsi construit autour de quelques performances clés qui, devenues canoniques, ont renforcé le grand discours dans lequel le poète s'engage pour l'affirmation de la collectivité. On ne saurait cependant faire abstraction des tensions créées par l'héritage de la soirée qui, encore bien vivant aujourd'hui, inspire des positions divergentes face à la postérité de l'événement. Maintes fois commémorée et reprise, la Nuit de la poésie originale a ouvert la voie à un concept qui au fil des années n'a jamais retrouvé la force d'impact qu'il a eue en 1970. Que cette situation soit causée par une modification du rôle de la poésie, qui s'est de plus en plus tournée du côté de l'individu depuis les années 1970 ou bien la prolifération d'événements qui aujourd'hui noie dans la multitude le caractère potentiellement historique de toute manifestation de poésie orale, il est certain que le fantasme de la Nuit originale, porté par une vision généralement magnifiée de l'entièreté de la période de la Révolution tranquille au Québec suscite aujourd'hui dans la communauté poétique une multitude de postures par rapport à l'héritage poétique de la Nuit. Comme nous l'avons vu à la fin du dernier chapitre de ce mémoire, certains membres de la jeune communauté poétique

¹⁶ *Ibid.*, p. 114.

sont aujourd'hui de plus en plus sceptiques face à cet héritage et critiquent l'impératif d'engagement de l'époque, vu comme réducteur, tout en remettant en question les fondements du grand récit avec lequel ils tentent de rompre afin de penser un nouveau rapport de la poésie à la cité, modelé à la lumière de référents nouveaux, mieux adaptés à la réalité d'aujourd'hui. Ce constat d'inefficacité face à la nostalgie d'une époque révolue est évident. Il passe notamment par une remise en question des filiations habituelles, par une translation des repères qui poussent les jeunes auteurs à se réclamer de figures marginales de l'époque. Nous voyons par exemple un intérêt grandissant pour les figures de la contre-culture, Denis Vanier en tête de liste. Voilà en partie illustré le fonctionnement tout axiologique de l'histoire littéraire : tel un mouvement de balancier, certaines figures marginalisées à une époque finissent par ressurgir, plus importantes, plus tard, dans le récit afin de nouer de nouveaux liens de filiation avec ceux qui désirent s'éloigner de l'héritage admis.

Cette remise en question du caractère mythique de la poésie des années 1960 se développe cependant en parallèle d'un autre pan de la jeune poésie qui entretient et revendique cette nostalgie d'une poésie populaire et engagée dans les débats sociaux. Dans son recueil *La mort du Canada*, publié en 2009, Maxime Catellier écrit :

Je m'ennuie de la parole / qui mettait en danger / à chaque syllabe / l'ordre du monde // Je m'ennuie de Michèle Lalonde / de sa rage éclatante / de sa beauté féroce / de ce visage téméraire et lucide / dans lequel on pouvait voir / les plus beaux chants de révolte / s'incarner en un seul regard / jeter sur la faillite de nos rêves / pour leur apprendre à se relever // Je m'ennuie de Claude Gauvreau / comme d'un cheval fou / exécutant des bonds monstrueux / devant une foule hagarde / et balayant d'un grand jappement / le retard séculaire / pesant sur nos idées / comme une maison trop grande et trop vide / dont tous les livres auraient été jetés / au fond d'un puits¹⁷

Comment ne pas voir, dans cet extrait, non seulement une nostalgie assumée du rôle qu'on prêtait au poète dans les années 1960, mais également une description des figures de proue de la littérature de cette époque faisant directement allusion aux performances de la Nuit de la poésie 1970? Indirectement, à travers le « regard » de Lalonde et le « jappement » de Gauvreau, la Nuit est ici posée comme emblème de la dimension collective et engagée de la poésie à l'origine de la nostalgie de l'auteur.

¹⁷ Maxime Catellier, *La mort du Canada; suivi de Lettre à Jean Benoît*, Montréal, Les Éditions Poètes de brousse, coll. « Essai libre », 2009, p. 25-26.

Que l'héritage de la Nuit suscite aujourd'hui une telle opposition plaçant l'événement dans un entre-deux du point de vue historique n'est pas surprenant et reconduit un schéma de tensions entre rupture et continuité qui caractérise depuis toujours la succession des courants qui forme l'histoire littéraire. L'objet historique auquel je me suis intéressé tout au long de ce mémoire demeure cependant l'une des pierres d'assise, l'un des repères à partir duquel se joue cette oscillation contemporaine entre reconnaissance et désaveu de l'héritage des années 1960. Non seulement l'événement est-il continuellement évoqué comme emblématique de l'effervescence littéraire de l'époque et est encore aujourd'hui un document didactique largement utilisé dans les classes de littérature, mais il a aussi contribué à instaurer au Québec une pratique de la manifestation orale de poésie qui permet à plusieurs de s'initier à la déclamation de textes littéraires. L'omniprésence de l'événement dans l'imaginaire collectif démontre que la pérennité de la Nuit n'est en bout de ligne qu'accentuée par ces héritages multiples, ce qui permet de conclure que les poètes et cinéastes derrière le spectacle ont gagné le pari qu'ils s'étaient donnés en organisant une Nuit qui dès le départ se voulait historique.

Bibliographie

Corpus primaire

LABRECQUE, Jean-Claude, Jean-Pierre Masse, *La Nuit de la poésie* 27 mars 1970, ONF, 1971, 111 minutes, [DVD].

LABRECQUE, Jean-Claude, Jean-Pierre Masse, *La Nuit de la poésie* 27 mars 1970 – Matériel inédit, ONF, 1970, [DVD].

La Nuit de la poésie 1970, Fonds d'archives Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/013/001 à 410/013/017.

Les poèmes cités à partir de ces archives sont :

CADIEU, Pierre, « Manifeste Osez », 410/013/005.

CADIEU, Pierre, « Poème popsicle #1 », 410/013/005.

BOURDAGE, François, « Des prolétaires », 410/013/001.

BERTRAND, Pierre, « Sermon sur l'Amérique », 410/013/008.

BOUDREAU, Walter, « L'Affaire », 410/013/015.

GARNEAU, Jacques, « Chemin de croix », 410/013/011.

LABERGE, Marie, « Je suis comme je suis », 410/013/012.

TURCOTTE, Jean-Alexandre, « Beau comme le roi de carreaux », 410/013/013

Corpus secondaire

Documents audiovisuels concernant la Nuit de la poésie

LEBLANC, Carl et Luc Cyr, *Archives de l'âme*, Ad Hoc films, 2001, 53 min., [DVD].

ORHON, Jean-Nicolas, *Les Nuits de la poésie*, Les films du 3 mars, 2011, 67 min., [DVD].

Textes, articles, entretiens et compte rendus concernant la Nuit de la poésie

AUTEUR INCONNU, «Un "livre de lumière" sorti de la Nuit de la Poésie québécoise », *L'Action*, 7 novembre 1970, p. 17.

AUTEUR INCONNU, *Une Nuit de la poésie à Montréal à la fin du mois...*, Dossier de production du film *La nuit de la poésie* 27 mars 1970, Service des archives et de la gestion des documents de l'Office national du film du Canada, 2 mars 1970, 1 p.

BEAUDOIN, Réjean, « Le camion rouge et l'œil magique », *Liberté*, n° 134, mars-avril 1981, p. 70-73.

CONSEIL QUÉBÉCOIS POUR LA DIFFUSION DU CINÉMA, *Cinéastes du Québec 7 : Jean-Claude Labrecque*, Montréal, le Conseil, 1971, 38 p.

DES ROCHES, Roger, « La nuit des Walpurgis », *Spirale*, n° 9, mai 1980, p. 3.

DIONNE, Charles, « Les Nuits de la poésie 1970/2010 - instagram poétique? », *Poème Sale*, [en ligne], <http://poemesale.com/2012/03/24/les-nuits-de-la-poesie-19702010-instagram-poetique/>.

FAUCHER, Carol, « "Il faut cesser d'être gêné, d'avoir peur de déranger le monde" », *Québec-Press*, 24 janvier 1971, p. 17B.

—, « Un nouveau film de Jean-Claude Labrecque », *Québec-Press*, 16 août 1970, p. 16A.

FLAHAULT, Jacques, *Invitation au lancement du Livre de lumière*, Dossier de production du film *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, Service des archives et de la gestion des documents de l'Office national du film du Canada, 1970, 1 p.

GAUVIN, Lise et François Ricard, *Dix ans de littérature québécoise I La poésie*, Service des transcriptions et dérivés de la radio, Radio-Canada, Documents, Cahier n° 7, 2 novembre 1976, 23 p.

GROUPE D'ÉTUDES THÉORIQUES, « La poésie à quatre pattes », *La Presse*, 4 avril 1970, p. 34

—, « Les dix propositions », *La Presse*, 4 avril 1970, p. 34.

KERMOYAN, Mireille, « Entrevue avec Jean-Claude Labrecque – Communiqué officiel de l'ONF », Dossier de production du film *La nuit de la poésie 27 mars 1970*, Service des archives et de la gestion des documents de l'Office national du film du Canada, 15 janvier 1971, 1 p.

LABINE, Marcel, « Une nuit blanchie », *Spirale*, n° 15, janvier 1981, p. 5.

LABRECQUE, Jean-Claude, *Souvenirs d'un cinéaste libre, Jean-Claude Labrecque avec Francine Laurendeau*, Montréal, Art global, 2009, 125 p.

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

MASSE, Jean-Pierre, Entretien, Montréal, 27 novembre 2013.

MIRON, Gaston, Jean-Pierre Masse et Jean-Claude Labrecque, *Compte rendu de la réunion préparatoire du 4 février 1970*, Dossier de production du film *La nuit de la poésie 27*

mars 1970, Service des archives et de la gestion des documents de l'Office national du film du Canada, s.d., 2 p.

- NOGUEZ, Dominique, « La poésie québécoise en gloire », *Vie des Art*, n° 62, 1971, p. 50-53.
- ONF, « Texte descriptif du documentaire *La Nuit de la poésie 27 mars 1970* », [En ligne], https://www.onf.ca/film/nuit_de_la_poesie_27_mars_1970/.
- PERREAULT, Luc, « Une trêve avant la guérilla », *La Presse*, 23 janvier 1971, p. D9.
- RHEAULT, Ghislaine, « Une anthologie vivante de la poésie d'ici », *Le Soleil*, 23 janvier 1971, p. 39.
- ROBERT, Guy, « La nuit blanche des poètes », *Liberté*, n° 68, mars-avril 1970, p. 115-118.
- ROYER, Jean, « La nuit de la poésie » dans *Pays intimes – Entretiens 1966-1976*, Montréal, Leméac, 1976, p. 78-83.
- , « Manifestation nationale pour les créateurs du Québec », *l'Action*, 21 mars 1970, p. 14.
- , « Paroles du Québec », *Le Devoir*, 26 août 1981, p. 15.
- , « Préface », *Nuit de la poésie québécoise*, s.l., Secas, 1970, 2 p.
- TADROS, Jean-Pierre, « À soir, on va faire vibrer le monde », *Le Devoir*, 23 janvier 1971, p. 14.
- VAN SCHENDEL, Michel, « Raisons d'une abstention », *Socialisme québécois*, n° 20, avril-mai-juin 1970, p. 56-57.
- , avec la collaboration de Madeleine Monette et de Paul Rompré, « Conditions d'une poésie critique », *Socialisme québécois*, n° 20, avril-mai-juin 1970, p. 58-71.

Articles, ouvrages et documents divers

- CATELLIER, Maxime, *La mort du Canada; suivi de Lettre à Jean Benoît*, Montréal, Les Éditions Poètes de brousse, coll. « Essai libre », 2009, 52 p.
- HAEFFELY, Claude, *La pointe du vent*, Montréal, L'Hexagone, 1982, 221 p.
- LES TROIS ACCORDS, « Nuit de la poésie », *Dans mon corps*, ADM, 2010.
- NEVSKY, Alex, « J'aurai des mains », *Himalaya mon amour*, Audiogram, 2013.

OFFICE NATIONAL DU FILM DU CANADA, *Mandat*, [En ligne], <http://onf-nfb.gc.ca/fr/a-propos-de-lonf/organisation/mandat/>.

OUELLET, François, « À hauteur d'homme : une construction de la réalité », *Le Devoir*, 2 octobre 2003, p. A6.

Documents relatifs aux événements poétiques des années 1960

AUTEUR INCONNU, *Horaire du spectacle « Poèmes et chansons de la résistance » du 19 octobre 1968 à Hull*, Fonds Gaston-Miron, Archives nationale du Québec, 410/009/018, 3 p.

BIBLIOTHÈQUE NATIONALE DU QUÉBEC, *Une semaine de poésie, du 1er au 8 mars 1968*, Québec, Ministère des Affaires culturelles du Québec, 1968, 8 p.

LARUE-LANGLOIS, Jacques, *Invitation aux poètes dans le cadre de la série de spectacles « Poèmes et chansons de la résistance »*, Montréal, 17 décembre 1968, Fonds Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/009/018, 2 p.

—, *Invitation aux poètes dans le cadre de la série de spectacles « Poèmes et chansons de la résistance »*, Montréal, 6 octobre 1968, Fonds Gaston-Miron, Bibliothèque et Archives nationales du Québec, 410/009/018, 2 p.

Articles concernant la Révolution tranquille

BERTHIAUME, Guy, « Tranquille, la Révolution? », *À rayons ouverts*, n° 84, automne 2010, p. 3.

LAFORCE, Esther, « Naissance de la littérature québécoise », *À rayons ouverts*, n° 84, automne 2010, p. 21-23.

LAPOINTE, Pierre-Louis, « Les archives gouvernementales, un éclairage essentiel sur quelques mythes fondateurs du Québec contemporain », *À rayons ouverts*, n° 84, automne 2010, p. 5-8.

MINISTÈRE DE LA CULTURE, DES COMMUNICATIONS ET DE LA CONDITION FÉMININE, *Révolution tranquille 50 ans*, [En ligne], <http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/index.php?id=1>.

—, *Faits et gestes – fil du temps*, [En ligne], <http://www.revolutiontranquille.gouv.qc.ca/index.php?id=52>.

Recueils contenant les textes lus lors de la Nuit de la poésie

- BEAULIEU, Michel, *Charmes de la fureur*, Montréal, Éditions du Jour, coll. « Les poètes du jour », 1970, 75 p.
- , *Érosions*, Montréal, Éditions Estérel, coll. « quoi », 1967, 57 p.
- BROSSARD, Nicole, *Le centre blanc poèmes 1965-1975*, Montréal L'Hexagone, coll. « Rétrospectives », 1978, 422 p.
- CADIEU, Pierre, *Manifeste ozer*, Montréal, J. Roy, 1970, n.p.
- DES ROCHES, Roger, *Autour de Françoise Sagan indélébile poèmes et proses 1969-1971*, Montréal, l'Aurore, 1975, 99 p.
- DOR, Georges, *je chante-pleure encore*, Longueuil, Éditions Emmanuel, 1969, 63 p.
- DUGUAY, Raôul, *Manifeste de l'Infonie le ToutArtBel*, Montréal, Éditions du Jour, 1970, 118 p.
- GAUVREAU, Claude, *Œuvres créatrices complètes*, Montréal, Parti pris, coll. « du Chien d'Or », 1977 [1971], 1498 p.
- GODIN, Gérald, *Libertés surveillées*, Éditions Parti pris, 1975, Montréal, coll. « paroles », n° 38, 50 p.
- LABERGE, Marie, *Halte*, Québec, Éditions de l'arc, coll. « de l'escarfel » 1965, 55 p.
- , *Reprendre souffle*, Québec, Éditions Garneau, 1971, 77 p.
- , *Soleil d'otage*, Québec, Éditions Garneau, 1970, 79 p.
- LALONDE, Michèle, *Défense et illustration de la langue québécoise*, Paris, Seghers / Laffont, coll. « Change », 1979, 236 p.
- , *Speak white*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Les murs ont la parole », 1974, 1 p.
- LALONDE, Robert, *Charivari des rues*, Montréal, Éditions Atys, 1970, 67 p.
- LAPOINTE, Gatien, *Tard dans la nuit*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, coll. « Enclume », 2002, 53 [11] p.
- LÉVESQUE, Raymond, *"Le malheur a pas des bons yeux"*, Montréal, Les éditions de l'Homme, 1971, 142 p.

- , *Au fond du chaos*, Montréal, Parti pris, coll. « Paroles », 1971, 50 p.
- , *Quand les hommes vivront d'amour*, Québec, Éditions de l'arc, 1967, 141 p.
- MIRON, Gaston, *L'homme rapaillé*, Montréal, Typo, 1998, 272 p.
- MORENCY, Pierre, *Au nord constamment de l'amour*, Québec, Éditions de l'arc, 1969, 129 p.
- PARADIS, Suzanne, *Pour voir les plectrophanes naître*, Québec, Éditions Garneau, 1970, 89 p.
- PILON, Jean-Guy, *Recours au pays*, Montréal, L'Hexagone, 1961, s.p.
- , *Saisons pour la continuelle*, Paris, Seghers, 1969, 42 p.
- PRÉFONTAINE, Yves, *Nuaison poèmes 1964-1970*, Montréal, L'Hexagone, 1981, 69 p.
- , *Pays sans parole*, Montréal, L'Hexagone, 1967, 77 p.
- RIOUX, Hélène, *Suite pour un visage...*, Montréal, Éditions du Rapailleur, 1970, 23 p.
- ROYER, Jean, *La parole me vient de ton corps suivi de Nos corps habitables*, Québec, Nouvelles éditions de l'arc, 1974, 126 p.
- ROYER, Louis, *Poésie 0*, Québec, Éditions de l'arc, coll. « de l'escarfel » 1970, 96 p.
- SOUBLIÈRE, Roger, *L'anti-can*, Montréal, Pro-con, 1969, 102 p.
- VANIER, Denis, *Lesbiennes d'acid*, Montréal, Parti pris, coll. « paroles », n° 21, 1972, 72 p.

Corpus théorique

Théorie historique

- ALEXANDRE, Didier *et al.*, dir., *Que se passe-t-il? Événements, sciences humaines et littérature*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, coll. « Interférences », 2004, 253 p.
- ARON, Raymond, *Dimensions de la conscience historique*, Paris, Les Belles Lettres, coll. « le goût des idées », 2011 [1961], 299 p.
- DOSSE, François, *Renaissance de l'événement. Un défi pour l'historien : entre sphinx et phénix*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « le nœud gordien », 2010, 348 p.
- NORA, Pierre, « Le retour de l'événement », dans Jacques Le Goff et Pierre Nora, dir., *Faire de l'histoire*, Paris, Gallimard, coll. « Folio Histoire », 1974, p. 283-306.

RICOEUR, Paul, *Temps et récit 1. L'intrigue et le récit historique*, Paris, Seuil, 1983, 404 p.

—, *Temps et récit 3. Le temps raconté*, Paris, Seuil, 1985, 374 p.

SAMINADAYAR-PERRIN, Corinne (dir.), *Qu'est-ce qu'un événement littéraire au XIX^e siècle?*, Saint-Étienne, Publication de l'Université de Saint-Étienne, 2008, 318 p.

VEYNE, Paul, *Comment on écrit l'histoire. Essai d'épistémologie*, Paris, Seuil, coll. « Univers historique », 1971, 242 p.

WINOCK, Michel, « Qu'est-ce qu'un événement? », *L'histoire*, n° 268, septembre 2002, p. 32-36.

Théorie relative à l'histoire et à l'institution littéraires

DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Bruxelles, Espace nord, coll. « références », 2005 [1978], 240 p.

MARCOTTE, Gilles, « Québec français : littérature, enseignement » dans Lise Gauvin et Jean-Marie Klinkenberg, dir., *Trajectoires : Littérature et institutions au Québec et en Belgique francophone*, Montréal / Bruxelles, Presses de l'Université de Montréal / Éditions Labor, 1985, p. 178.

MELANÇON, Robert, *Qu'est-ce qu'un classique québécois?*, Montréal, Fides, coll. « Les grandes conférences », 2004, 58 p.

MOISAN, Clément (dir.), *L'Histoire littéraire : Théories, Méthodes, Pratiques*, Québec, PUL, 1989, 284 p.

MOISAN, Clément, *Le phénomène de la littérature*, Montréal, L'Hexagone, coll. « essais littéraires », 1996, 261 p.

—, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire?*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « littératures modernes », 1987, 265 p.

VAILLANT, Alain, *L'histoire littéraire*, Paris, Armand Colin, coll. « U », 2010, 391 p.

VIALA, Alain, « Qu'est-ce qu'un classique? », *Littératures classiques*, n° 19, automne 1993, p. 13-31.

Théorie relative aux contextes littéraire et historique québécois

BIRON, Michel, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Fides, 2007, 685 p.

- BOURGEAULT, Jean-François, « La nuit manquante. Généalogie d'un événement et spéculations concernant sa disparition » dans Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini (dir.), *Sens communs. Expérience et transmission dans la littérature québécoise*, Québec, Nota bene, 2007, p. 133-161.
- CAMBRON, Micheline, « Des petits récits et du grand récit. Raconter l'histoire de la littérature québécoise », *Littérature*, n° 124, 2001, « histoires littéraires », p. 81-97.
- , *Une société, un récit. Discours culturel au Québec (1967-1976)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « essais littéraires », 1989, 201 p.
- DUMONT, François, *La poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal Express », 1999, 127 p.
- , *Usages de la poésie : le discours des poètes québécois sur la fonction de la poésie (1945-1970)*, Ste-Foy, Les Presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1993, 248 p.
- DUQUETTE, Catherine, *Le rapport entre la pensée historique et la conscience historique. Élaboration d'un modèle d'interaction lors de l'apprentissage de l'histoire chez les élèves de cinquième secondaire des écoles francophones du Québec*, thèse de doctorat en Sciences de l'éducation, Québec, Université Laval, 2011, 299 p.,
- FORTIN, Nicole, *Une littérature inventée, Littérature québécoise et critique universitaire (1965-1975)*, Ste-Foy, Les presses de l'Université Laval, coll. « Vie des lettres québécoises », 1994, 353 p.
- FRAISSE, Paul, *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 en littérature française et francophone, Université de Cergy-Pontoise, 2013, 401 p.
- GOULET, Marc-André, « Quatre revues québécoises et la modernité littéraire : *Passe-partout*, *Poèmes*, *Cul Q* et *Mium/mium* » dans Jacques Beaudry (dir.), *Le rébus des revues : petites revues et vie littéraire au Québec*, Saint-Nicolas, Presses de l'Université Laval, 1998, p. 115-155.
- HAYNE, David M., « L'Hexagone : histoire littéraire, bibliographie, comparatisme », dans Cécile Cloutier et Ben Shek, dir., *La poésie de l'Hexagone Évolution, signification, rayonnement*, Communications du colloque organisé par le département d'études françaises de l'Université de Toronto et tenu à l'Université de Toronto du 26 au 28 octobre 1979, Montréal, L'Hexagone, 1990, p. 9-16.

- LAPOINTE, Martine-Emmanuelle, *Emblèmes d'une littérature: Le libraire, Prochain épisode et L'avalée des avalés*, Montréal, Fides, 2008, 357 p.
- LÉTOURNEAU, Jocelyn, *Passer à l'avenir, Histoire, mémoire, identité dans le Québec d'aujourd'hui*, Montréal, Boréal, 2000, 194 p.
- MAILHOT, Laurent et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, Typo, coll. « poésie », 1996 [1986], 750 p.
- , *La poésie québécoise Des origines à nos jours Nouvelle édition revue et augmentée*, Montréal, Typo, coll. « poésie », 2007 [1986], 754 p.
- , *La poésie québécoise*, Montréal, L'Hexagone, 1986, 642 p.
- MARCOTTE, Gilles, « L'Hexagone et compagnie » dans *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, p. 113-122.
- , *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 350 p.
- NEPVEU, Pierre, *Gaston Miron La vie d'un homme*, Montréal, Boréal, 2011, 904 p.
- , *L'écologie du réel: mort et naissance de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, 243 p.
- POULIN, Mathieu, *Citer la révolte : La reprise québécoise du discours de la décolonisation francophone*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2009, 139 p.
- ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise : Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, Montréal, BQ, coll. « Littérature », 2009, 270 p.
- VACHON, Georges-André, « L'ère du silence et l'âge de la parole », *Études françaises*, vol. 3, n^o3, août 1967, p. 309-321.

Théorie littéraire

DUMONT, François, *Le poème en recueil*, Montréal, Nota Bene, 2010, 148 p.

Théorie cinématographique

DÉCARIE, Kim, *L'éducation cinématographique, une nouvelle approche pour les écoles secondaires québécoises*, Mémoire de maîtrise, Université de Montréal, 2011, 122 p.

NINEY, François, *L'Épreuve du réel à l'écran. Essai sur le principe de réalité documentaire*, Bruxelles, De Boeck, 2002, 347 p.

Annexe 1 : Compte rendu de la réunion préparatoire du 4 février 1970

Faisant suite à la réunion du 4 février dernier, vous trouverez ci-inclus la liste du premier choix des poètes.

Date: 27 mars

Endroit: Théâtre du Jésus

LE 9 à 5 DES POETES

- 1) Solitaires
 - 2) Spectacle - Pélo - Duguay
 - 3) Chansionniers
 - 4) Présentation
 - 5) Groupes
 - 6) Poésie électronique - Jean Beaudeau.
-
- 3) Sylvain Lelièvre, Jean-Paul Filion, Marie Savard, Langevin, Dor, Miron, Pierre Léger, Yves-Gabriel Brunet, Garneau, Desrochers
 - 2) Pélo Duguay, Pierre Bertrand, Alphonse Piché
 - 5) Barre du jour - Anicloche - Delirium
-
- 1) Chamberland, Gauvreau, Godin, Michèle Lalonde, Vanier, Michel Bujold, Jacques Brault, Pierre Merreny, Jean Roger, Marie Laberge, Pierre Chatillon, Jean-Guy Pilon, Gratien Lapointe, Jacques Cléroux, environnement Marcel Dubé, Guy Gervais, Louis-Paul Harnel, Louis-Philippe Hébert,

- 1) Gilles Hénault, Marie Laberge (Québec) - Paul Marie Lapointe,
Georges Larouche (Saguenay) Vigneault - André Major- Pierre Perreault
Jean-Robert Rémillard, Michel Régnier - Guy Robert - Jean Roger -
Marcelle Desjardins - Miche Van Sandel - Pierre Neveu - Roger Desrochers
Jean Narrache.

BARRE DU JOUR

Roger Soublière
Nicole Brossard
Marcel St-Pierre
Michel Beaulieu
Bernard Tanguay
Gleason Théberge
Marie-Francine Hébert
Gaétan St-Pierre
Marcel Chouinard

Gaston Miron
Jean-Claude Labrecque
Jean-Pierre Masse

