

Recherches sociographiques



Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine

Roger Chamberland

Volume 33, Number 2, 1992

Images, Art et culture du Québec actuel

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/056694ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/056694ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Département de sociologie, Faculté des sciences sociales, Université Laval

ISSN

0034-1282 (print)

1705-6225 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Chamberland, R. (1992). Les voies/voix multiples de la poésie québécoise contemporaine. *Recherches sociographiques*, 33(2), 277–298.
<https://doi.org/10.7202/056694ar>

Article abstract

Not very many studies of contemporary poetry have been written because this literary field, more than any other, has been the forum of an avant-garde movement that has had a profound impact on the genre. However, if one looks more closely, it can be observed that the field of poetry has all too often been examined on the basis of the effect of an institutional framework that has placed this new style, the *Nouvelle écriture*, at the forefront. Our purpose here is to revisit the common ground of avant-garde poetry and then move toward the neglected avenues of more classical poetic discourse, as well as those that have in a sense broken away from the avant-garde movement to explore completely different pathways or voices. The goal is in fact to establish the topography of these zones of poetic creation and to identify the characteristics essential to a new esthetic paradigm.

LES VOIES/VOIX MULTIPLES DE LA POÉSIE QUÉBÉCOISE CONTEMPORAINE

Roger CHAMBERLAND

Les études portant sur la poésie contemporaine sont peu nombreuses parce que ce genre littéraire, plus qu'aucun autre, a été le lieu de l'exercice d'une avant-garde qui en a profondément bouleversé la pratique. Pourtant, à y regarder de plus près, on constate que le champ de la poésie a été trop souvent examiné à partir d'un effet de cadrage institutionnel qui a mis à l'avant-plan ces textes dits de recherche, autrement nommés «Nouvelle écriture». Nous avons voulu ici revisiter les lieux devenus communs de l'avant-garde poétique et aller vers ces avenues négligées des discours poétiques plus classiques, mais aussi celles qui, d'une certaine manière, ont essaimé à partir de l'avant-garde pour explorer des voix/voies tout à fait autres. Il s'agit ni plus ni moins d'établir la topographie de ces zones de la création poétique, de dégager les caractéristiques essentielles d'un nouveau paradigme esthétique.

On a un peu vite associé l'évolution de la poésie québécoise aux transformations sociopolitiques qui ont secoué le Québec, comme s'il y avait relation de cause à effet. Un commentateur comme Jean ROYER, par ailleurs auteur de plusieurs recueils d'interviews littéraires et d'anthologies de la poésie québécoise (1982 à 1989, 1987, 1991), fait à coup sûr coïncider la modification des thèmes principaux en poésie avec une donnée sociale, culturelle ou politique: 1967, l'exposition universelle de Montréal; 1970, la crise d'octobre et la Nuit de la poésie au Gesù; 1975, la Rencontre internationale des écrivains qui a pour thème «la femme et l'écriture»; 1980, l'échec du référendum et la déroute des options nationalistes. La même approche est privilégiée par Laurent MAILHOT et Pierre NEPVEU, les auteurs de l'anthologie *La poésie québécoise. Des origines à nos jours* (1986), et en général par plusieurs historiens de la littérature qui reconduisent de cette façon la conception de l'objectivisme historique, comme s'il n'existait pas de tensions propres au champ

littéraire exerçant un effet de contrainte suffisamment fort pour infléchir le *cursus* de l'histoire littéraire. Peu s'en faut, en effet, pour que l'on assigne l'évolution de la poésie au développement des idéologies en terre québécoise. Cette façon de voir découle plus d'un effet de cadrage institutionnel que d'une analyse du «phénomène littéraire» défini, selon Clément MOISAN, à la suite de France VERNIER, comme :

[...] les conditions d'émergence des textes, leur production, l'édition, la diffusion, les institutions scolaires et universitaires, les conditions d'apprentissage de la langue, la lecture, les différentes instances législatives en ce domaine, comme les académies, les prix littéraires, les revues, la définition du *domaine culturel* et des *corpus littéraires*, etc. (MOISAN, 1987: 194.)

En somme, ce que l'on a retenu du discours critique et poétique des années soixante-dix à nos jours s'inscrit dans un moment de réception historique où l'on a cherché à établir l'univocité d'une démarche au détriment d'une *interréceptivité* dialogique par lequel les textes et les diverses instances de réception dialoguent entre eux.

Dans le cadre de cet article, j'aimerais proposer une étude de la poésie québécoise des années soixante-dix à nos jours qui, délaissant l'analyse institutionnelle, historique et sociopolitique, s'intéresse principalement aux «écrits» marginalisés ou ignorés par la critique littéraire tout en établissant un parallèle avec les tendances poétiques consacrées. Certes, on ne peut faire une telle analyse sans considérer l'économie générale de la société québécoise et, plus globalement, des grands courants de pensée qui traversent l'Occident. On traitera ici de la poésie en considérant l'ensemble du phénomène littéraire, dans la mesure où l'écriture est une dynamique, un système en continuelle interaction avec d'autres systèmes de natures diverses. De la sorte il s'agit moins d'analyser les mécanismes d'institutionnalisation de l'avant-garde, ce qui a déjà été fait ailleurs par Pierre MILOT (1988) et Jacques PELLETIER (1986), ou de reconstruire l'espace social, que de rendre compte de divers courants en poésie qui ont été obliérés par les luttes et conflits en vue de l'acquisition du pouvoir symbolique. C'est ainsi que j'explorerai l'effervescence éditoriale des années soixante-dix, de l'oralité au formalisme de la *Nouvelle Écriture*, sans oublier le questionnement de l'objet-livre. Dans les années quatre-vingt, ces tendances trouveront leur prolongement dans une préoccupation pour le corps et le quotidien; je terminerai sur la poésie transculturelle comme enjeu majeur des années à venir. On verra non seulement le passage des générations, mais comment le poème se fait soit «texte» ou «écriture», soit «performance» et «inscription textuelle».

De l'oralité et de l'avant-garde

La décennie soixante-dix est marquée dès le début par l'oralité. Celle-ci oralité peut être entendue dans son sens le plus large, telle que définie par Paul ZUMTHOR (1983, 1987, 1990), et comprendrait tout aussi bien la poésie rendue par la voix que la chanson. Les soirées de poésie, déjà populaires durant les années soixante, deviennent des événements de plus en plus fréquentés par une jeunesse encline à adhérer avec force à une civilisation de l'audiovisuel au détriment de la tradition de lecture.

De la nuit de la poésie de 1970 à la Chant'août de 1975, en passant par les soirées politiques des *Poèmes et chants de la résistance* et les fêtes populaires comme la Fête nationale du Québec du 24 juin, la voix sera l'un des modes privilégiés de la transmission de la parole poétique. Toutefois, force est de constater que le support vocal est souvent doublé par le texte écrit dans la mesure où la majeure partie des textes de chansons de plusieurs auteurs sont colligés et publiés (Gilles Vigneault, Jacques Blanchet, Raymond Lévesque, Félix Leclerc, Claude Léveillée), des auteurs dont la carrière a débuté durant les années soixante, mais qui ne reçoivent une reconnaissance populaire qu'à partir des années soixante-dix. De la même manière, plusieurs poètes dont on reconnaît le caractère fondateur des textes font l'objet d'une rétrospective et acquièrent une certaine notoriété, d'ailleurs assurée par le système d'enseignement qui met leurs ouvrages au programme. Dans ces œuvres, on cherche volontiers à exploiter les grands thèmes propres au sentiment de conscience nationale : le pays, le colonialisme, la réalité québécoise, qui parcourent également les œuvres en prose, le théâtre, le cinéma et plusieurs autres manifestations artistiques.

Mais une toute nouvelle génération d'écrivains en pleine émergence se définit en relation conflictuelle avec ceux qui ont choisi la poésie comme mode d'appropriation d'un réel empêché. Les femmes sont plutôt absentes de ce mouvement, hormis Nicole Brossard, qui en sera la chef de file, et France Théorêt qui, très tôt, prendra ses distances. Principalement regroupés autour des revues d'avant-garde comme *Les Herbes rouges*, *La Barre du jour* qui deviendra *La Nouvelle Barre du jour*, *Cul Q*, *Hobo Québec*, *Mainmise*, *Stratégies*, *Chroniques*, ces jeunes poètes privilégient une approche de la poésie en rupture avec celle qui précède. Comparativement à leurs prédécesseurs, ces écrivains ont presque tous une formation universitaire en sciences humaines, plusieurs sont professeurs dans les cégeps nouvellement créés et tous se sont nourris au structuralisme, à la sémiologie naissante (BARTHES), à la nouvelle philosophie (DERRIDA, FOUCAULT, BLANCHOT), à la psychanalyse freudienne, aux théories de MARX reformulées et acclimatées à la littérature dans *Tel quel* par, entre autres, KRISTEVA et SOLLERS. Ce trafic d'influence vient aussi des États-Unis avec les mouvements contre-culturels (*beat*, *hippy*, *rock*). Philippe HAECK, qui s'était engagé dans cette «révolution du langage poétique» mais qui s'en est rapidement détaché, témoigne de ce *Zeitgeist* :

C'est dans une telle atmosphère de création qu'a pu naître notre intérêt pour les sciences de l'homme, principalement la philosophie, la sociologie, la poétique, la psychanalyse, pour les luttes collectives autour de la question nationale, du syndicalisme des travailleurs salariés, de la condition étudiante, des revendications féministes, pour des lieux marginaux révélés par la contre-culture américaine : l'homosexualité, les drogues, les philosophies orientales, la jouissance sexuelle, la culture amérindienne, les musiques afro-américaines, les expériences communautaires, pour notre histoire culturelle : pratiques littéraires, artistiques, sociologiques, philosophiques. (HAECK, 1980: 73.)

C'est dire que la formation humaniste des collèges classiques cède le pas à une vision de la littérature qui s'investit d'un pouvoir critique et autocritique beaucoup plus grand et à la prétention d'une plus grande scientificité. L'écriture poétique devient

expérimentation, « laboratoire d'écriture » peut-on lire dans l'un des premiers numéros de la revue *Quoi* en 1967, abrogeant un je devenu suspect parce que trahissant les origines du poète, qu'elles soient bourgeoises, féministes, ouvrières ou religieuses ; de toutes façons, la poésie et ses poètes, aussi marginaux soient-ils, sont toujours récupérés par l'institution littéraire et, au bout du compte, leur discours jadis alternatif devient la norme ambiante. En somme, que vaut l'expression poétique de milliers de petits je aux côtés d'une collectivité opprimée ? L'imposition d'un sens n'est-elle pas une autre façon d'exercer son pouvoir ? Qui, mieux que Roger DESROCHES et François CHARRON, a défini le projet de ce mouvement d'avant-garde :

Mimer la *représentation* poétique et la détruire en accordant la primauté à la matérialité des mots (production du signifiant). Nier à l'écriture sa *véracité a priori*, l'exposer comme lieu de <taxation> d'un sens. Écrire non plus pour un <lecteur>, mais pour une <lecture> qui désaxe le phénomène habituel : l'identification au texte. (CHARRON et DESROCHES, 1971 : 6.)

Ce mouvement que l'on dira « formaliste » et dont on a largement étudié le fonctionnement institutionnel (voir par exemple, PELLETIER, 1986), privilégie le travail formel, non pas dans une optique d'intelligibilité ou de saturation du sens, mais, exploite plutôt le caractère ludique des mots dans leurs interrelations et dans les possibilités expressives de la mise en pages. Surmultiplication du sens, de la signification dira-t-on ; les formes canoniques de la poésie sont battues en brèche, on rejette la subjectivité, le lyrisme, on redéfinit l'image en fonction d'un travail de déconstruction du rapport au réel et de reconstruction ludique selon la formule « jouer avec les mots, jouer avec les mots » ; on privilégie l'intertextualité, l'écriture elliptique, la phrase tronquée, la syntaxe détournée :

Enfiévré

La ruse se dactylographie

(au creusage de l'effort — la décontraction des aléas) —

une couverture

(bafoué : le signal)

tract anarchisant

(il saute l'heure du) (BEAUSOLEIL, 1974 : 34).

L'affranchissement du « bon usage » du lyrisme est d'autant plus radical que ce dernier est déporté vers le corps et le texte — d'où le titre de Nicole BROSSARD qui connut ses heures de gloire : « Le cortex exhubérant ». Claude BEAUSOLEIL et André ROY affirmaient dans « Pour une théorie fictive », un petit manifeste publié dans la revue *Cul Q*, vouloir faire coïncider corps d'écriture et corps de lecture, l'un et l'autre participant du même principe de jouissance :

D'où l'écriture comme processus éminemment sensuel : l'excitation épidermique violant sans répit la pensée à thèse.

D'où la lecture comme évasion charnelle stratifiée.

D'où l'écriture comme mise au jeu pré-coïtale dont le résultat de la prégnance serait moins le livre qu'une articulation fixant/figeant, gelant/irrémédiablement les désirs.

D'où la lecture en copie conforme à l'acte sexuel.

D'où l'écriture comme lit de procuration érotique signalant le recommencement de l'accouplement sexuel/textuel. (ROY et BEAUSOLEIL, 1974 : 39, 50.)

Cet article est publié quelques semaines seulement après la parution du livre de Roland BARTHES, *Le plaisir du texte*, dont l'influence est particulièrement sensible parmi cette génération d'écrivains et d'intellectuels, au même titre que *Tel Quel* avec qui il a partie liée. De Barthes, on retient les enseignements en sémiologie, mais aussi son retour à une certaine forme d'hédonisme de la littérature, à un plaisir esthétique fondé sur la mise en forme du corps dans le processus de lecture. Il n'en fallait pas plus pour que cette « leçon » soit acclimatée au travail d'écriture. Le texte, on l'a vu plus haut, passe par les voies (naturelles) du corps : il est à la fois thématiqué et intransitif ; remis en jeu dans l'espace libéré du poème qui se joue dorénavant de toutes situations. Ce corps de plaisir, travaillé par les pulsions, s'arrime au pouvoir révolutionnaire de transformer l'ordre bourgeois qui régle les institutions, qu'elles soient sociale, politique, culturelle ou littéraire.

Le livre en question

Dans la foulée de ce mouvement qui prend la poésie à bras le corps, un autre groupe travaille plutôt à secouer la tradition séculaire de l'objet-livre. Dès 1968, Louis GEOFFROY fait paraître ses quarante-cinq *Graffiti*, des cartes professionnelles sur lesquelles il a fait imprimer des poèmes à la thématique très variée, à l'exception d'une « suite pornographique » en dix épisodes, insérés dans un étui de plastique bleu. De cette façon, Geoffroy signale une certaine déchéance de la poésie et du rôle du poète, dorénavant obligé d'imiter les gens d'affaires qui laissent leur carte partout. L'année suivante, Roger SOUBLIÈRE reprendra l'expérience mais, cette fois-ci, c'est le domaine de la consommation qui est pris comme modèle. Cent deux cartons imprimés, d'un diamètre de huit centimètres, sont déposés dans une boîte de conserve scellée et vendus par l'auteur sous le titre d'*Anti-Can*. Il développe une certaine dualité de l'objet poétique en utilisant un contenant d'utilité courante, populaire, renfermant une « nourriture » intellectuelle complexe, difficile à digérer et plutôt réservée aux quelques « happy few » à qui d'ailleurs plusieurs disques sont dédiés, mais de façon sibylline : « À Machin lenne », etc. La production d'un artefact de consommation et sa vente dans les grandes surfaces d'alimentation, répondent pour l'auteur à un besoin d'intégrer la littérature et l'art en général au quotidien.

Plus modeste, en un certain sens, est le projet de Guy ROBERT qui, dans le recueil *Ailleurs se tisse* (1968), offre un jeu de combinaisons poétiques ou, selon la définition de Wladimir KRYNSKI : « [...] une multiplicité de perspectives que nous pourrions appeler spatio-lectorielles (KRYNSKI, 1984 : 15-16) ». L'auteur a divisé son livre en quatre parties, chacune étant fractionnée en trois ou quatre sections. Au niveau de la page, se trouvent les « variantes mobiles » que le lecteur déplace à sa guise pour composer son propre texte à partir des possibilités inouïes qu'offre une telle manipulation. Le fragment poétique est surmultiplié dans un ordre tout à fait aléatoire dont la somme n'est jamais identique. Beaucoup plus qu'une « œuvre ouverte », *Ailleurs se tisse* est un véritable objet de langage poétique puisque chaque concrétisation de

poème n'est qu'une probabilité instable, un texte transitoire et réflexif qui reconduit le lecteur à/dans sa lecture, *ad infinitum*.

Inventions d'objets-livres

Quelques années plus tard, Yrénée BÉLANGER et Guy M. PRESSAULT fondent les Éditions de l'œuf dont la spécialité est l'objet-livre qu'ils expérimentent jusqu'à ne produire que des objets évidés de toute substance littéraire, comme, *By Air Mail/Par avion* (non daté), un sachet de plastique contenant une gomme à effacer et de la vitre cassée; *Des mêmes auteurs*, un tube de pâte dentifrice contenant des nouilles alphabet; *Avortement rapide* (1974), composé d'une enveloppe circulaire sans rabat ou encore *Scrap book* (1974), une boîte de plexiglass de huit centimètres contenant divers menus objets allant d'une paire de ciseaux à une poupée de plastique en passant par des dés à jouer, un crayon, un jeu d'osselets et autres bimbeloteries. Autant de « choses » qui, marquées du sceau d'un éditeur, renvoient évidemment à la sphère littéraire sans que nous y retrouvions de prime abord du texte. C'est donc que les auteurs ont joué sur le réflexe institutionnalisé : à stimulus donné (la mention de l'éditeur) correspond une réaction prévisible (repérage de textes plus ou moins longs). Cette production d'objets atextués est elle-même doublée par une autre série d'objets-livres qui portent encore du texte, fragmenté, pulvérisé, parfois obscène, d'autres fois loufoque tels les collages de spicilèges de journaux, annonces publicitaires, cendres de papier provenant d'un manuscrit essentiel pour les exégètes de l'œuvre de Pierre QUESNEL(?), etc. Le livre est présenté dans tous ses états : pages cartonnées retenues dans un serre-joint (*Deux Oeufs dans*) (1974), ou retenues par un anneau (*Écrire partout défense d'écrire*) (1974); feuillets embrochés au centre par une tétine et dont les couvertures représentent l'anatomie intime de la femme (*Entre tes lèvres, ma chair...*) (1974); poupée de tissu synthétique ensachée (*Dans les plaies*) (1974), sein de caoutchouc mousse, grandeur nature, ou deux œufs de plastique (*Là, derrière le corps*) (1971), placés sur la couverture. Dans la grande majorité des cas, le texte est absent, rendu illisible (encrage trop violent ou trop pâle, reliure centrale) ou tout simplement raturé, découpé, sacrifié au profit de « l'objet », souvent hors d'atteinte de toute opération de lecture, se signifiant par lui-même comme seul référent. Les auteurs des Éditions de l'œuf perçoivent bien que la frontière entre ce qui est encore de la littérature — ou du moins ce qui en assure le support et la transmissibilité : le livre —, et ce qui ne l'est plus, est une frontière dialectique en déplacement dans l'histoire. Si l'on maintient encore à l'occasion certaines caractéristiques du livre (format, reliure, impression typographique), on les trafique pour les rendre hors d'usage et les détourner de leur fonctionnalité respective. Bref, l'écrivain commercialise une espèce de produit littéraire *ready-made*, ni tout à fait livre, ni tout à fait littérature, ni tout à fait « objet d'art » ; à la limite même de ce qui peut se nommer « œuvre littéraire / œuvre artistique ». La seule certitude que nous ayons, c'est que les auteurs des Éditions de l'œuf destinent leurs productions au marché du livre, au réseau de distribution et à ses librairies ; c'est d'ailleurs dans ces

derniers endroits qu'il était possible de se les procurer, tout comme ils ont été enregistrés au dépôt légal de la Bibliothèque nationale du Québec au même titre que n'importe quel autre livre.

Ces réalisations, une douzaine en quatre ans (1971-1975), forcent la révision du pacte incertain et arbitraire qui lie un écrivain, un éditeur et le public autour d'un jugement; ceci est un livre de littérature, cela n'en est pas un. L'absence de toute forme littéraire inscrite marque bien, comme le remarque Michel LEIRIS à propos des *ready-made* de Marcel DUCHAMP, «une volonté aiguë d'enlever à nos inventions toute signification étrangère à elles-mêmes, comme pour les dépouiller radicalement de la possibilité d'être langage». (LEIRIS, 1946: 192.)

Le dynamisme de l'édition

Mise en question du langage, mise en question du livre, la poésie québécoise est dans une de ses périodes les plus prolifiques si l'on se fie au nombre de maisons d'édition qui verront le jour durant ces années et de recueils qui y seront publiés. Parmi celles-ci, soulignons les Éditions de l'Aurore, dont la collection «Lecture en vélocipède» est dirigée par les frères François et Marcel Hébert, ceux-là mêmes qui œuvrent également aux *Herbes rouges*, les Éditions du Noroît, fondées par Joseph Bonenfant et Célyne Fortin, et les Écrits des Forges animés par Gatien Lapointe. Si la première a eu la vie relativement courte, il en est tout autrement des deux dernières qui deviendront des éditeurs majeurs de poésie, relayant les Éditions de l'Hexagone, haut-lieu de la poésie des années soixante et soixante-dix. À l'Aurore, on publie les auteurs de la nouvelle génération, souvent les mêmes qu'aux *Herbes rouges*: Roger DESROCHES, André ROY, Madeleine GAGNON, Claude BEAUSOLEIL, Nicole BROSSARD.

Aux Éditions du Noroît, la publication d'un recueil commande un travail graphique, chaque fois individualisé. On sollicite graveur, photographe, artiste et on ménage pour chaque titre, un format, un type de papier, un caractère typographique, une couverture différente, une mise en pages singulière. Pour chaque livre on cherche à accommoder une ligne graphique et un discours poétique, sans pour cela privilégier un certain type de poésie. On retrouve à cette maison d'édition ceux et celles qui, dans une certaine mesure, s'inscrivent en marge des courants dominants, principalement représentés par l'Hexagone, *Les Herbes rouges*, l'Aurore. Alexis LEFRANÇOIS sera le premier à y être publié en 1971 avec *Calcaires*, un recueil dégagé des contingences avant-gardistes et des préoccupations de conscience nationale. Lefrançois offre une poésie amoureuse, écrite dans un langage finement travaillé, remplie d'images grandiloquentes:

l'aube s'est faite ô mon amour comme un manteau de tulle
ou comme à chaque fenêtre un horizon tendu
comme un désir longtemps perdu comme une longue tendresse
comme une envie de rire ou de boire (LEFRANÇOIS, 1971: 36).

Le Noroît offre un spectre poétique très large qui couvre tout autant la poésie à caractère humoristique — par ailleurs plutôt rare jusqu'à maintenant au Québec — comme celle d'un Jean CHARLEBOIS ou d'un Jacques THISDEL, dont le texte s'appuie très fortement sur l'illustration qui l'accompagne, que métaphysique, comme celle d'un Pierre LABERGE ou d'un Michel CÔTÉ, ou le lyrisme au féminin, comme celui de Denise DESAUTELS ou de Marie UGUAY. En somme, cet éditeur cherche moins à faire école qu'à publier de la poésie qui vient de divers horizons. Tout autre est le projet des Écrits des Forges lancé par Gâtien Lapointe dans le but de favoriser la diffusion de la jeune poésie. Au fil des années, les Écrits des Forges ont permis à plusieurs nouveaux auteurs de faire paraître leurs travaux sans chercher à s'astreindre à l'un ou l'autre courant esthétique. De la même manière, les Éditions du Jour, particulièrement actives au début de la décennie, permettent à des voix nouvelles de s'inscrire dans le champ poétique, tandis que les Éditions Naaman de Sherbrooke commencent à publier des auteurs de la francophonie. En somme, l'effervescence poétique est à son comble; on publie allègrement en se permettant de nombreuses licences. La poésie, plus que n'importe quelle autre forme littéraire, devient le lieu de convergence de tous les courants, de toutes les influences. On mêle et juxtapose tout aussi bien le lyrisme traditionnel, la poésie de bon aloi et l'apologie des sentiments nobles tels que le marxisme, la psychanalyse, la pensée féministe, la contre-culture, le structuralisme :

D'avantage, la parole québécoise inscrit le corps et le sexe dans sa problématique et ses champs ludiques. L'érotisme y voisine souvent avec la pornographie, la mystique se confond parfois avec la lubricité, la trivialité y est complaisamment affichée [...]. (LEMIRE, 1989: XXXVI.)

L'écriture au féminin

De fait, on observe un déplacement de la préoccupation sociale identitaire vers une prise en charge de son identité à travers la conscience de sa condition masculine et féminine. Roger DESROCHES a bien synthétisé cette pensée lors de sa prestation à la Nuit de la poésie au théâtre Gesù en 1970 en affirmant : « Au pays incertain, je préfère le corps certain » remettant à plus tard (ou à jamais !) toutes velléités nationalistes. Ce « corps certain » est, pour plusieurs écrivains, un centre de plaisir, de jouissance, d'exultation des sens. Pour les femmes, au contraire, le corps est, dans la foulée de la pensée féministe alors en pleine émergence, un lieu d'oppression tout azimut dont il faut s'affranchir par la dénonciation, mais aussi par une remontée aux sources, une mise au jour de ses origines. Nicole BROSSARD et Lisette GIROUARD écrivent avec justesse :

De cette période, on retiendra aussi une parole au centre de laquelle la sexualité crie, proteste, provoque, enlace. La langue active les liquides et les sécrétions. Les « parties intimes » se nomment vulves, clitoris, seins. Du recueil *Slurch* (1970) de Marie-Francine Hébert, en passant par *Filles-commandos bandées* (1976) de Josée Yvon, *Que du stage blood* (1977) de Yolande Villemare, *Bloody Mary* (1977) de France Théorêt, *En beau fusil* (1978) de Francine Déry jusqu'à *Sling shot* (1979) de France Vézina, les titres se font évocateurs d'un corps à corps sexué décodant la violence qui en régit les mouvements et les approches. (BROSSARD et GIROUARD, 1991 : 22.)

Comme le soulignent les deux auteures de l'*Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, le rapport d'adresse est divisé en deux :

[...] d'une part, dirigée vers les hommes, une adresse qui oscille entre la revendication, l'insulte, la doléance et la déclaration d'amour, malgré tout ; d'autre part, une parole tournée vers les femmes où l'interlocutrice prendra les traits multiples de la mère, la sœur, la fille et de l'autre femme, amie ou amante. (BROSSARD et GIROUARD, 1991 : 22.)

La geste poétique féministe a force tout autant dans les thèmes que dans la pratique même : toute la gestion de la langue française, et plus encore l'institution littéraire, étant séculairement une affaire d'hommes, plusieurs femmes font se chevaucher les genres les uns sur les autres, brisent la syntaxe traditionnelle, multiplient les effractions aux codes et normes poétiques. On amalgame prose, poésie, journal intime, énoncé théorique, manifeste sans qu'un genre ou l'autre assure le leadership du sens. On passe ainsi de la fiction théorique à l'essai poétique, du réalisme quotidien à la prospection lyrique. La notion même de poésie est battue en brèche, on lui préfère des appellations déviantes (étreinte-exploration, théâtre-jeu) jusqu'à la fixation à des génériques comme texte et écriture, qui sont devenues les formes consacrées.

Nicole BROSSARD est probablement celle qui a été, plus qu'aucune autre, à la base de cette problématique féministe et, plus encore, de la modernité québécoise en poésie. Les écrivains, hommes et femmes, qui ont commencé d'écrire durant les années soixante, tant à *La Barre du jour* qu'aux *Herbes rouges*, ou chez d'autres éditeurs qui privilégiaient cette nouvelle écriture, s'entendent pour reconnaître l'effet déclencheur qu'ont pu avoir les écrits de Brossard, comme en fait foi le colloque «Traces. Écriture de Nicole Brossard» organisé par *La Nouvelle Barre du jour* en 1982. Dans le «Liminaire» des Actes du colloque parus cette même année, Claude BEAUSOLEIL marque bien la place de cette écrivaine :

Des débats neufs ont souvent pris source dans ces œuvres : le texte, le formalisme, la transgression, le féminisme, le lesbianisme, la modernité. [...] La nouvelle écriture trouve là un cheminement fait d'affirmations et d'hypothèses, de tensions et de rigueurs. (BEAUSOLEIL, 1982 : 9.)

L'un des textes fondateurs de BROSSARD, nous l'avons dit, est *Le cortex exubérant* qui, dès 1974, pose les termes de cette guérilla féministe qui prendra force tout au long de cette fin de décennie :

L'invitation à te saisir parmi les mots du tendre texte comme une ouverture, une béance/déchirante. CETTE ÉCRITURE NE PARDONNE PAS QUI DÉSORMAIS CLABOUSSE É TALE TOUFFE.

[...] Mais plus cela qui jouissait devant moi était possédé... ce corps lent à mourir finirait dans un instant par s'abolir ne laissant rien, las, devant moi. Possesseur (n.m.)/dépossédée dans la tentative même d'inscrire ici l'acte pur du véritable revirement : — posséder rien — sans grammaire pour l'inscrire nominal dans le ventre/vulve territoire mais surtout clitoris haut lieu. (BROSSARD, 1974 : 3.)

Madeleine GAGNON, France THÉORÊT, Denise DESAUTELS, Louise BOUCHARD, Geneviève AMYOT, Carole MASSÉ, Germaine BEAULIEU, Josée YVON et Yolande

VILLEMAIRE alimentent la problématique d'une subjectivité au féminin qui a redéfini le formalisme régnant en fonction d'une écriture qui prend en compte l'existentiel, la souffrance, la folie, l'amour, la maternité, la réalité du quotidien, le sentiment. De tels propos, dans la grande foulée des revendications féministes des années soixante-dix, ont trouvé plus qu'un écho sympathique : dorénavant il sera difficile d'écrire sans tenir compte de cette écriture-femme dont l'intensité et l'émotion auront des répercussions même parmi les textes de nombreux poètes masculins. Les maisons d'édition inscrivent de plus en plus des recueils écrits par des femmes à leur catalogue. Dans plusieurs autres domaines, on poursuit cette quête féministe : au théâtre, *Les fées ont soif* (1978) de Denise BOUCHER crée un scandale ; Madeleine OUELLETTE-MICHALSKA publie un essai dévastateur, *L'échappée des discours de l'œil* (1982) ; le COLLECTIF CLIO met à rude épreuve les préjugés concernant la présence des femmes dans le développement politique, social et culturel du Québec en faisant paraître *L'histoire des femmes au Québec* ; on crée de nombreuses revues, dont *La vie en rose* (1980), et on met sur pied des collectifs d'écrivaines, dont le groupe ROSE SÉLAVY (1982), dirigé par Yolande VILLEMAIRE, où les femmes trouvent un lieu de convivialité pour la création artistique et littéraire ; on pourrait allonger la liste des événements marquants et des titres tout aussi bien en roman, en nouvelle qu'au cinéma. L'onde de choc de cette révolution féministe s'est propagée jusqu'à nos jours mais en prenant une coloration différente, plus intimiste, dirigée autrement quant à sa problématique de départ et de ses objectifs, comme le soulignent N. BROSSARD et L. GIROUARD :

Plus de grands débordements, de colères, d'emportements utopiques, seulement une douce inquiétude, une étrange quiétude où l'on s'étudie et s'observe dans la mise en scène amoureuse et existentielle, frôlant ici le quotidien, frôlant là l'enfance, la mort et le réel hyperréel. Le rapport d'adresse se tourne vers un tu familier qui épouse de plus en plus la forme d'un autre moi. (BROSSARD et GIROUARD, 1991 : 24.)

Les jeunes auteures, qu'elles aient pour nom Marie UGUAY, Anne-Marie ALONZO, Rachel LECLERC, Hélène DORION, Élise TURCOTTE, Louise DUPRÉ, pour n'en nommer que quelques-unes, ont assimilé les revendications et les pratiques de leurs consœurs et réactivé un lyrisme individué à travers une prose où la fiction est parfois très présente. Élise TURCOTTE, deux fois lauréate du Prix Émile-Nelligan, écrit :

Je suis un personnage : je tombe par terre dans la cuisine. Étendue sur le plancher, je reste là tout l'après-midi.

Personne ne m'a vue mourir. Pourtant, je suis si certaine d'avoir été aimée. Je suis si contente.

Il ne fait plus froid, mon bracelet me regarde, le soleil me demande. Je suis là. (TURCOTTE, 1989 : 9.)

Chez Hélène DORION, le rapport à l'autre passe par la médiation de l'écriture :

Quelque chose de toi vivrait
plus longtemps que toi
cette ligne brisée
où disparaît le désir
j'ai pris note des scènes

où tu circules
 en un présent qui reconduit ton corps
 dans la vie privée de la phrase. (DORION, 1991: 17.)

L'investissement du privé

Il n'y a pas que les femmes qui soient portées vers une écriture du quotidien, qui reconsidèrent toutes formes de relations existant entre le poète et le monde qui l'entoure même si celui-ci est de plus en plus circonscrit à la sphère du privé. Le procès de personnalisation est en accord avec la quête de l'identité — celle-ci étant non réductible au seul échec référendaire de 1980 —, et de la communication. Gilles LIPOVETSKY a bien délimité les pourtours de cet individualisme contemporain :

Dans un système organisé selon le principe de l'isolation « douce », les idéaux et les valeurs publiques ne peuvent que décliner, seule demeure la quête de l'ego et de son intérêt propre, l'extase, la libération « personnelle », l'obsession du corps et du sexe : hyper-investissement du privé et conséquemment démobilité de l'espace public. (LIPOVETSKY, 1983: 48.)

Retour donc à la subjectivisation et à l'humanisme où le corps, dans cette « culture de la personnalité » pour reprendre les termes de Richard SENNETT, est devenu sujet. De fait, la connaissance de soi est portée par la passion de la révélation du moi :

La poésie est davantage l'un des états possibles de l'être qu'un « moyen d'écriture ». Traverser le langage pour atteindre le réel, c'est aussi traverser la fiction du « je » pour atteindre le « moi ». (DORION, 1986: 67.)

Il s'agit d'une nouvelle figuration du réel où le discours amoureux, la mélancolie, l'angoisse devant le nouvel état des sociétés se manifestent très souvent dans des effets de retournement critique où l'urgence du dire sous-tend une plus grande conscience de l'histoire et de l'écriture, une façon d'appréhender le réel dépourvue de toute velléité d'absolu mais affirmant une plus grande subjectivité, rendue à l'état endémique. Le narcissisme, par son caractère de retour sur soi, sa force centrifuge, se double d'une certaine forme d'exhibitionnisme. On démonte les mécanismes d'écriture et l'on se donne à lire dans cette démonstration. Le texte, notion qui illustre bien l'hybridation des genres, développe la conscience excessive de la névrose d'expression, à travers des dispositifs de régulation d'images fondées sur l'anecdote quotidienne et urbaine, sur le désir et la séduction. Cette « nouvelle écriture », ainsi que l'ont désignée les écrivains gravitant autour de la revue *La Nouvelle Barre du jour* lors d'un colloque tenu en 1980, est produite, d'une part par ceux et celles qui, dans la décennie précédente, ont valorisé les accents transgressifs du texte (VILLEMAIRE, BEAUSOLEIL, DESROCHES, ROY, CHARRON, de BELLEFEUILLE, CORRIVEAU) et, d'autre part, par de nouveaux écrivains (Marcel LABINE, Louise DUPRÉ, Anne-Marie ALONZO, Louise COTNOIR, Louise DUPRÉ, Paul CHANEL-MALENFANT). Dorénavant, la poésie s'oriente vers une lecture consciente, informée à l'extrême, parcourue d'un réseau d'intertextes, de citations et de références littéraires et culturelles de toutes sortes, de la réalité que l'on traque dans sa plus totale banalité. Le discours poétique devient beaucoup plus narratif, syncopé, largement dissymétrique.

Le fragment joue à plein, surdétermine les effets de sens provoqués par la circulation inférentielle. La poésie se lie aux cultures nouvelles tout en empruntant pêle-mêle des données factuelles au passé de façon à surmultiplier les marques du réel par le trompe-l'œil et la perspective. Cet éclectisme est particulièrement visible dans les œuvres de Yolande VILLEMAIRE et Claude BEAUSOLEIL. On lit, dans *Une certaine fin de siècle* de BEAUSOLEIL :

car dans cette ville qui me prend
il y a tout ça et les mots qui s'envolent
comme d'une machination
nous reviendrons dans des snack bars
nous reviendrons comprendre et pleurer
nous reboirons les textes mayas. (BEAUSOLEIL, 1983 : 55.)

Pour sa part, Yolande VILLEMAIRE écrit dans *Les coïncidences terrestres* :

veilleur qu'en est-il de la nuit ?
l'essentiel en elle
ptah sekhmet thot
setchat
déesse des archives comme irir khatchadourian
à Salt Lake City en 1924
attentive aux mots. (VILLEMAIRE, 1983, n.p.)

Le texte poétique s'écrit et s'inscrit dans sa propre image : il s'établit une vaste correspondance entre les écrivains d'ici et d'ailleurs, d'aujourd'hui ou des générations précédentes, par le biais de la citation, de la dédicace, de la dénomination. L'écriture est habitée par le contexte génétique et de production du discours, et par le discours lui-même : autoréflexivité et autotélisme. Tout devient d'une extrême signification : on procède à l'observation et à la codification périphérique (la réalité), mnémonique (les cultures passées, présentes, futures) et proxémique (l'intime, le vécu momentané) du temps et de l'espace de la genèse du texte.

Dans bien des cas, il s'agit d'un quotidien urbain où les thèmes de l'errance, de l'hédonisme, du contact entre les êtres ont acquis une très grande importance et ne sont jamais développés sans une certaine recherche formelle, si l'on songe par exemple aux textes de Claude BEAUSOLEIL, Hugues CORRIVEAU, François TÊTREAU et Jean-Paul DAOUST. Ce discours poétique centré sur le moi s'active également à travers un lyrisme régénéré où l'intime se mêle au quotidien, à la réflexion philosophique, au mal de vivre que l'on peut lire dans les œuvres de Marie UGUAY, Gilbert LANGEVIN ou Michel BEAULIEU :

il y a ce visage qui repasse
amande amère de l'été
de nos vies d'alors et ce jour
avec son indifférence allait
sans savoir s'enfoncer en nous
sans que les yeux ne se capturent
à l'abri chaud de leurs verres
fumés la paille à la bouche. (BEAULIEU, 1984 : 39.)

Parallèlement, d'autres pratiques d'écriture marquent également, comme le soulignent Laurent MAILHOT et Pierre NEPVEU «[un] même souci de lisibilité et de rigueur, allant parfois jusqu'à un certain classicisme : c'est le cas de Marcel Bélanger, Alexis Lefrançois, Pierre Laberge, comme, plus récemment, de Robert Mélançon et Gilles Cyr». (MAILHOT et NEPVEU, 1986: 18.) Voix unique dans la poésie québécoise, CYR allie la pureté de la forme à la brièveté de l'expression dans des poèmes publiés avec parcimonie ; quelques mots jetés sur le papier expriment la densité d'une expérience, le questionnement d'une chose quelle qu'elle soit :

Aux branches
les conditions prolongées
plusieurs s'approchent
s'emploient
regardent
avec quoi. (CYR, 1991: 29.)

Poésie et métaphysique

Après les ruptures formalistes, la négation du sujet puis le retour à un certain lyrisme, il semble bien que la poésie métaphysique ait à nouveau droit de cité. La spiritualité, jusque-là suspecte aux yeux de plusieurs, est une préoccupation de plus en plus présente. Un poète comme François CHARRON, engagé dès le début des années soixante-dix dans le mouvement formaliste, écrit désormais des poèmes marqués du sceau du questionnement métaphysique car son cheminement l'a amené à un plus grand dépouillement, à se laisser conduire dans l'expérience poétique afin de poser l'énigme que sont l'univers, la vie et la mort.

Notre corps est un souvenir qui n'a plus de
Fenêtre. Ce n'est pas la peine de courir,
L'espace se soulève tout seul pour nous
Toucher un peu, l'espace emmène le souvenir
À la vitesse de l'avion qui nous effraie.
Et le cœur, ce vieux mot usé, un instant
Remonte par nos faims et par nos soifs,
Le cœur s'égare sur les toits des villes,
Son périmètre reste impossible à imaginer.
La vie ne peut plus attendre, la vie est
Tout à fait la vie. (CHARRON, 1985: 7.)

Chaque recueil de François Charron refait le procès de l'existence, de ce qui en constitue les limites, mais aussi de ce qui en garantit le sublime. Pierre OUELLET, un autre poète remarquable, vient de publier coup sur coup trois recueils de poésie : *Sommes*, *L'omis*, suivi de *Plus un être pour recueillir doucement l'esprit gentil des morts (pour parler après ça — plus doucement aux choses)* et *Théâtre d'air* suivi de *L'avéré* : trois titres qui, par leur facture et leur thématique, relogent le langage poétique dans la dialectique de l'être-au-monde dans l'absence de ce monde même.

À chaque tournant
 le monde
 Rencontre sa fin : qu'il ne
 reconnait pas
 À elle est comme le visage
 qu'un nom nouveau
 Voile de noir :
 en deuil du nom ancien
 À vivre, alors, est à la frontière
 de tout. (OUELLET, 1989 : 76.)

L'éclat du désastre

Du côté de la jeune poésie, on se pose les mêmes questions concernant de la pérennité de l'existence ; à la différence près que ce questionnement est beaucoup plus près de la réalité journalière, de ce qui se vit dans l'ici et maintenant, dans les conditions que sont le chômage, les études menant à des emplois précaires, la pauvreté, l'environnement menacé par la pollution, les conflits mondiaux, l'éclatement de la famille, la solitude, la difficulté d'établir des relations durables avec qui que ce soit et, bien sûr, le sida. Les années quatre-vingt et quatre-vingt-dix sont celles du désenchantement et de l'expectative parce que l'héritage des générations précédentes est plutôt fragile, piégé à la base. Le contexte global de l'Occident est tel qu'il est difficile d'y déceler une quelconque avenue de libération, comme le souligne Claude PARADIS dans *Stérile Amérique* :

[...] je suis de votre race profonde et éternelle je sens mes racines en me collant au sol (quand je respire à pleins poumons les pores de la planète blessée)

je suis comme un enfant qui agonise (sans raison) il est certain que je mens. (PARADIS, 1985 : 41.)

Discours encore plus extrémiste que celui de Francis FARLEY-CHEVRIER qui, dans un premier recueil, *L'impasse de l'éternité* (1991), exprime avec justesse la dialectique d'une jeunesse « qui ne connaît l'éternité que de son vivant parce que le passé nous détruit tous dans un avenir angoissant » ainsi que le mentionne le texte de présentation de la quatrième de couverture.

nous agissons inutilement
 nous nous effacerons
 n'ayant été qu'un siècle acculé sans présent
 nous serons les premiers à mourir
 en fermant notre histoire
 nous ne fuyons qu'un temps hors de portée
 rien d'autre
 l'absence nous résumera. (FARLEY-CHEVRIER, 1991 : 63.)

Regard lucide sur la détérioration de la planète, sur cette jeunesse dont on sacrifie l'intelligence et le dynamisme et que l'on tient à distance des lieux de décision et de commande. Toutes les révolutions ont eu lieu et ont épuisé toutes les formes possibles d'avant-garde ; jusqu'à la création littéraire qui a été domestiquée et « s'enseigne » au cégep et à l'université par ceux-là mêmes à qui a le plus profité la révolution des

années soixante et soixante-dix : la génération du *baby boom*. Même l'édition alternative est problématique puisqu'il est presque impossible de se démarquer de ce qui s'est déjà fait : des revues comme *Bonnet de nuit* ou *Gaz moutarde* tentent, avec des moyens modestes, de publier des textes qui disent l'urgence de la situation, la dérégulation d'hommes et de femmes dont le seul combat possible est la survie.

Inscriptions textuelles et performances

C'est à Québec, autour de la revue *Intervention*, devenue *Inter*, que se sont effectuées les créations les plus significatives depuis 1980 dans le champ de la poésie alternative. La filiation avec le domaine des arts visuels est ici beaucoup plus marquée ; ce n'est pas tant la poésie qui est examinée que la pratique de l'art qui est mise en déroute par l'emprunt à toutes autres formes artistiques : cinéma, théâtre, poésie, danse, etc. Ainsi, en octobre 1982, eut lieu, à Saint-Ubalde (comté de Portneuf), ce que l'on peut désigner comme la plus grande sculpture agricole et textuelle du monde : l'*Agrotexte*, trois mots — TEXTE TERRE TISSE — labourés par une quinzaine de maîtres laboureurs sur une longueur d'un kilomètre et demi, chacune des lettres mesurant soixante-dix-huit mètres sur quatre-vingt-douze. Conçue et élaborée par Jean-Yves FRÉCHETTE, de la Centrale textuelle de Saint-Ubalde, cette manifestation, devenue fête foraine par l'ampleur de son organisation et par la participation massive de la population locale, prend tout son sens dans l'interaction de la littérature et de l'agriculture. De fait, les trois mots labourés, comme le souligne l'organisateur, font appel à « une économie de sonorités contrastant avec l'étendue du signifiant visuel » ; dès lors, la terre retournée fait basculer le sens à son tour et renvoie à l'acte immédiat — un texte sur la terre se tisse —, mais favorise également tout un réseau de connotations qui déplace le support habituel de l'écriture, à savoir le papier, pour l'inscrire à même la « terra mater », cette terre mère nourricière de l'homme. Gravé dans cette matière première, le texte retrouve une vie cyclique, naturelle, et chacune des saisons vient apporter aux mots, aux lettres, la texture même de sa coloration. De la même façon, la lecture n'est possible qu'à vol d'oiseau ou en avion : il était souhaitable, étant donné que l'homme peut désormais se mouvoir dans l'espace, que l'on songe à « écrire » des textes dont les dimensions seraient adaptées à celles de ses déplacements. Ce n'est donc pas un hasard si les premiers hommes à « lire » l'*Agrotexte*, le jour de son exécution, furent des parachutistes qui sautèrent dans le texte, à pieds joints (!)

Ce même Jean-Yves FRÉCHETTE, assisté cette fois-ci de Pierre-André ARCAND, a produit un autre objet singulier, aux Éditions du Noroît, présenté sous enveloppe accordéon, et intitulé *Plis sous pli* (1982). Le « shipping bag » contient tous les éléments essentiels à la reconduction de la performance : une clef, prototype de celle ayant servi à Arcand pour prendre livraison de la série d'enveloppes, un crayon feutre noir, un couteau de plastique et une douzaine d'enveloppes blanches numérotées, annotées, horodatées et initialées par un témoin « neutre » recruté pendant l'envol : lors d'un voyage Montréal-Paris, Arcand est accosté par un individu, le fondé de

pouvoir de Fréchette, qui lui remet toutes les instructions nécessaires pour la participation à une performance d'écriture. Il s'agit de décacheter une enveloppe-réponse toutes les demi-heures et de noter, dans le carré noir destiné à cet effet sur le dessus de celle-ci, les impressions, commentaires..., qu'il ressent à la suite de la lecture des textes contenus dans chaque lettre. Chaque missive a fait l'objet d'un pliage méticuleux qui se raffine au fur et à mesure que se poursuit l'échange.

D'entrée de jeu, le lecteur prend connaissance du commentaire d'Arcand —toutefois, il est bon de noter que les performeurs n'ont rien négligé afin de reconstituer les conditions de production du «texte»; aussi retrouvons-nous sur quelques enveloppes des interventions de type alimentaire (chocolat, moutarde, jus d'orange ou de pomme) auxquelles s'ajoutent certaines pièces à conviction (couverture d'un pot d'eau de source «Dax» et celui du jus d'orange «Réa»). Ces remarques, plutôt que d'instruire un dialogue abscons, sont elles-mêmes des annotations sur l'état momentané, physique ou intellectuel de l'épistolier. Puis, lors du dévoilement de chacun des plis de Fréchette, on met à jour une série de réflexions portant sur les fondements mêmes de la notion de «texte», d'«écriture», de mode de production et des rapports du réel avec l'imaginaire. Ainsi sommes-nous amenés à engager notre propre réflexion et à envisager cette mise en scène comme une prolifération du réel dans l'ordre du discursif. Le lecteur ne contrôle plus sa lecture mais l'objet, *Plis sous pli*, s'assujettit, par les opérations qu'il oblige (découpage, dépliage), tout nouveau manipulateur qui doit se mesurer à sa matérialité.

Outre l'*Agrotexte* et *Plis sous pli*, Jean-Yves FRÉCHETTE a produit *Physi-texte* (1981), une performance de publication en 50 exemplaires d'un recueil improvisé à partir de la sélection et du collage de 4 000 fragments de textes collés à même les barreaux d'une cage où était enfermé le «performeur» durant six heures; *G mon soleil sans complexe* (1983), un dispositif de production de textes informatisée et mis en marche par l'énergie solaire à travers un jeu de miroirs réfléchissant la lumière du soleil dans un puits vide d'ascenseur jusqu'au 3^e étage d'un édifice gouvernemental dont les employé-e-s ont alimenté l'ordinateur de mots qu'ils affectionnaient; l'*Itinéraire du texte* (1984), une sculpture de papier et transposition territoriale d'une bande de papier biodégradable longue de 165 kilomètres, déroulée pendant six jours à partir de Jackman (Maine, U.S.A.) jusqu'à Lévis en banlieue de Québec et composée des textes de 10 000 étudiants de la Beauce; et, finalement, le *Party textuel* (1986), un ensemble de publications internationales produit en quelques jours à Saint-Ubalde grâce à un logiciel de création littéraire qui servait à composer à partir d'une banque de mots recueillis auprès d'étudiant-e-s provenant d'une quinzaine de pays.

Tous ces événements performatifs constituent en quelque sorte une théâtralité de l'écriture dans la mesure où il y a un décentrement de la signifiante au profit de la matérialité du geste, de l'action. Dans toutes ces mises en scène, on retrouve un même souci «d'objectivité scientifique» —description rigoureuse des instruments, de la quincaillerie textuelle, et du déroulement qui survalorise le processus comme discours singulier. D'autre part, la participation populaire à ces activités d'écriture

sert à la démystification de l'écrivain comme entité intouchable, de l'écriture comme procédé hermétique de connaissance et de transformation du monde et de la société.

La poésie sonore

Depuis vingt ans, dans les arts visuels, il y a de plus en plus intégration des arts de la scène sous sa forme la plus achevée, la performance, qui, abolissant la représentation, introduit des notions de lieu et de temps, de contexte spatio-temporel qui nous oblige « à penser l'art en termes d'activité, en termes d'effectuation ». (PONTBRIAND, 1980: 6.) De plus en plus d'artistes présentent des spectacles multimédias (vidéo, musique, chorégraphie, théâtre, etc.) dont le texte est le support majeur (on n'a qu'à assister aux performances de Laurie Anderson pour s'en convaincre). On se questionne sur la validité des concepts traditionnels extrêmement codés de musique, théâtre, sculpture, peinture, cinéma et littérature en mettant en cause leur représentation, leur mode de signifier et celui de leur interprétation: « En modifiant les conditions unilatérales de réception, en mettant en jeu le sujet interprétant, la performance rend explicites les conditions de perception de l'œuvre d'art ». (PONTBRIAND, 1980: 7.)

Le texte poétique ne se présente plus nécessairement dans sa forme hégémonique et consacrée, le livre ou, plus spécifiquement, le recueil, mais il ressurgit dans sa forme médiévale, l'oralité, selon la distinction qu'apporte Paul ZUMTHOR, en se référant à Henri MESCHONNIC (ZUMTHOR, 1984). Dans la mesure où « le sonore n'est pas l'oral, entendez que l'« oralité », c'est l'historicité d'une voix, son usage » tandis que la voix porte le langage, qu'en elle et par elle s'articulent les sonorités signifiantes. Mais cette vocalité n'est pas livrée dans son état brut, comme la chanson de geste pouvait l'être, elle passe par l'innovation technologique des moyens de production (magnétophone à enregistrement répété et retour continu, synthétiseur, vidéoclip, microphone et amplificateur, etc.). Au premier festival d'*In(ter)ventions* tenu à Québec en avril 1984, des invités d'Europe, de Toronto, de Montréal, de New York et de Québec même, ont, selon l'intention dadaïste, surréaliste et « fluxus » (George Maciunas), donné des spectacles de poésie sonore où « le ludisme des rythmes et de la mise en scène du corps comme matériau « pauvre » ne pouvait que faire basculer la poésie en performance multidisciplinaire. On passe curieusement de l'oreille à l'œil pour « entendre » » (DURAND, 1985: 39.) Quelques performances publiées sur vidéocassette sous le titre *Neoson(g) cabaret* font état de l'esprit de ces soirées. Leur audition substitue à la fonctionnalité de la lecture la verbalisation d'une situation particulière qui rend impossible toute reconstitution de l'événement dans son unicité, ce que, par contre, la vidéo amplifie en la distorsionnant parfois. Dans un certain nombre de performances, le décor, les costumes et les accessoires en démultiplient la valeur signifiance dans le jeu des rapports qu'elles instituent, alors que le « texte » échappe à toute saisie excédant la durée de l'action. L'écriture du son est immédiate, irréprésentable en d'autres temps et lieux; l'acte de communication est irréversible,

singulier et annule presque tout discours que l'on pourrait tenir sur la performance. Le son signe le sens.

Que ce soient les livres-objets des Éditions de l'Oeuf, les productions de la Centrale textuelle de Saint-Ubalde ou les spectacles de poésie sonore du groupe *Inter*, on remarque la même exigence de définalisation des langages et des codes car la volonté de non-rhétorique est évidente. On tente de repousser les limites de la validité de l'usage respectif à chacun des moyens de production sollicités, quitte à désinvestir le sens de toute compréhension transcendante. On peut qualifier ces productions de postmodernes dans le sens où le « post » « ne signifie pas un mouvement de comeback, de flashback, de feedback, c'est-à-dire de répétition, mais un procès en "ana-", un procès d'analyse, d'anamnèse, d'analogie et d'anamorphose ». (LYOTARD, 1986: 126.) On ne cherche pas à capitaliser l'événement produit en savoir et en pouvoir symbolique, susceptibles de menacer les avant-gardes traditionnelles (*La Nouvelle Barre du jour*, *Les Herbes rouges*), en place depuis la fin des années soixante, mais on essaie d'actualiser, de gratifier des affects et des fantasmes: « Art de la présence du corps, de la voix, d'un désir fétichiste, art de la documentation de ce désir, de sa figuration ». (Régis DURAND, cité dans PONTBRIAND, 1980: 52.) Leur hétéronomie radicale les engage dans un processus constitutif de dérèglement des codes et de remotivation du signe à partir de nouvelles structures de signification théâtrales, littéraires, artistiques, qui valorisent le dynamisme pulsionnel. Bref, on aspire à la destruction des limites qui conditionnent les systèmes de réception. La « culture du narcissisme » prend dorénavant forme et acte dans cette nouvelle théâtralité de l'écriture et de textes de voix.

Situation présente

Il semble bien que la poésie québécoise ait retrouvé un nouveau souffle malgré les contraintes de tous ordres qui la menacent: on publie près d'une centaine de recueils de poésie par année; la transmission orale gagne en popularité grâce aux récitals et au Festival international de la poésie de Trois-Rivières qui, en quelques années seulement, a acquis une solide réputation à travers le monde. D'autre part, le retour à une certaine lisibilité n'est pas étranger à ce renouveau pour la poésie; certains recueils connaissent même des rééditions, ce qui ne s'était pas vu depuis de nombreuses années.

La contribution des autres communautés culturelles est de plus en plus importante dans les années quatre-vingt. Le phénomène de l'immigration n'est pas nouveau et, déjà, dans les décennies précédentes, quelques poètes néo-québécois ont publié de la poésie (Michel VAN SCHENDEL, Alain HORIC, Serge LEGAGNEUR, Roland MORRISSEAU, Anthony PHELPS). Mais, plus récemment, des auteurs dont la langue maternelle n'est pas le français publient des recueils sans renier leur culture et leur langue d'origine, intégrant parfois celle-ci à leurs textes. Une maison d'édition comme Guernica, que dirige Antonio D'Alfonso à Montréal, publie des poètes tant

italiens, libanais, égyptiens qu'espagnols ou marocains. De la même manière, les Écrits des Forges favorisent les coéditions ou la publication d'auteurs de la francophonie, permettant un meilleur dialogue des cultures. D'autres éditeurs, qui étaient restés sourds à ces nouvelles voix, semblent de plus en plus ouverts et accueillent ces écrivains dans leur collection. Fides, par exemple, publie *Sous le signe de Dracula* (1985) du poète d'origine roumaine Mircea ANDRIESANU. Pour ces Néo-Québécois ou ces fils et filles de parents immigrants, la problématique d'ensemble est quelque peu déplacée par rapport à ce que vivent les poètes québécois. La question de l'origine n'est jamais résolue et alimente le rapport à l'autre, l'ici et l'ailleurs :

Ce rapport à l'ici, il ne peut être de l'ordre de la fondation, de l'ontologie, de l'identité — il se définit désormais comme épreuve, comme passage (de la mort à la naissance, du même à l'autre, de l'identique au changeant). (NEPVEU, 1987 : 207.)

La poésie d'un Joël DESROSIERS, d'un Bernard ANTOUN, d'un Fulvio CACCIA, d'une Nadine LTAIF ou d'une Anne-Marie ALONZO sont autant d'écritures migrantes avec lesquelles s'accordent de plus en plus les textes contemporains. C'est à ce titre que l'on peut parler de poésie transculturelle dans la mesure où ces textes excèdent leur culture d'origine pour atteindre à quelque chose qui est de l'ordre d'une culture francophone contemporaine en terre québécoise. Tels sont les enjeux de la littérature fin de siècle qui devra composer avec les multiples sédiments culturels des groupes ethniques dont on reconnaît progressivement l'apport tant sur le plan de la culture que sur celui de l'esthétique en général.

Roger CHAMBERLAND

*Centre de recherche en littérature québécoise,
Université Laval.*

BIBLIOGRAPHIE

- BEAULIEU, Michel, *Kaléidoscope ou les aléas du corps grave*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît. 1984
- BEAUSOLEIL, Claude, «Le jeu chaotique des messages», *Motilité*, L'Aurore: 32-36. 1975
- BEAUSOLEIL, Claude, «Liminaire», «Traces. Écriture de Nicole Brossard. Colloque NBJ 1982», *La Nouvelle Barre du jour*, 118-119, p. 9. 1982
- BEAUSOLEIL, Claude, *Une certaine fin de siècle*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît. 1983
- BROSSARD, Nicole, «Le cortex exubérant», *La Barre du jour*, 44: 3-22. 1974
- BROSSARD, Nicole et Lisette GIROUARD, *Anthologie de la poésie des femmes au Québec*, Montréal, 1991 Éditions du Remue-Ménage.

- CHAMBERLAND, Roger, *Circa les Herbes rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde*, thèse de 1987 doctorat, Québec, Université Laval.
- CHAMBERLAND, Roger, « Les nouvelles instances de consécration dans le texte poétique moderne », dans 1986 Maurice LEMIRE (dir.), *L'institution littéraire*, Québec, Crelq/I.Q.R.C. : 93-102.
- CHAMBERLAND, Roger, « Veilleur qu'en est-il de la nuit ? » dans *Découvrir le Québec. Guide culturel*, 1987 Québec, Les publications Québec français, p. 52-56.
- CHARRON, François, « La vie n'a pas de sens », *Les Herbes rouges*, 134. 1985
- CHARRON, François et Roger DESROCHES, « Notes sur une pratique », *La Barre du jour*, 29: 2-7. 1971
- CORRIVEAU, Hugues et Normand DE BELLEFEUILLE, *À double sens. Échanges sur quelques pratiques* 1986 modernes, Montréal, Les Herbes rouges.
- CYR, Gilles, *Andromède attendra*, Montréal, l'Hexagone. 1991
- DORION, Hélène, (en collaboration) dans *Choisir la poésie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges: 67-70. 1986
- DORION, Hélène, *Les états du relief*, Saint-Lambert, Éditions du Noroît. 1991
- DRAPEAU, Renée-Berthe, *Féminins singuliers. Pratiques d'écriture : Brossard, Théorêt*, Montréal, Triptique. 1986
- DUPRÉ, Louise, *Stratégies du vertige. Trois poètes: Nicole Brossard, Madeleine Gagnon, France* 1989 Théorêt, Montréal, Éditions du Remue-ménage.
- DURAND, Guy, « L'Oralité », *Inter*, 27, p. 39. 1985
- En collaboration, « Poésie 1981 », *La Nouvelle Barre du jour*, 100-101. 1981
- En collaboration, « Traces. Écriture de Nicole Brossard. Colloque NBJ 1982 », *La Nouvelle Barre du jour*, 118-119. 1982
- En collaboration, « Poésie 1983 », *La Nouvelle Barre du jour*, 122-123. 1983
- En collaboration, « La nouvelle écriture. Colloque NBJ 1980 », *La Nouvelle Barre du jour*, 90-91. 1980
- En collaboration, *Choisir la poésie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges. 1986
- En collaboration, « Littérature nouvelle du Québec », *Europe*, 68^e année, 731. 1990
- En collaboration, *La poésie des herbes rouges*, Montréal, l'Hexagone. 1990
- FARLEY-CHEVRIER, Francis, *L'impasse de l'éternité*, Montréal, Les Herbes rouges. 1991
- FRANCEUR, Lucien, *Vingt-cinq poètes québécois 1968-1978*, Montréal, l'Hexagone. 1991
- HAECK, Philippe, *Naissances. De l'écriture québécoise*, Montréal, VLB Éditeur. 1979

- HAECK, Philippe, « De la curiosité », *La Nouvelle Barre du jour*, 90-91 : 73-98. (Colloque NBJ 1980. « La 1980 nouvelle écriture »).
- HAECK, Philippe, *La table d'écriture. Poétique et modernité*, Montréal, VLB Éditeur. 1984
- KRYSINSKI, Wladimir, « Ailleurs se tisse », recueil de poésies de Guy Robert, dans : Maurice LEMIRE *et al.* 1984 (éds), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome IV, Montréal, Fides : 15-16.
- LEFRANÇOIS, Alexis, *Calcaires*, Éditions du Noroît. 1971
- LEIRIS, Michel, « Arts et métiers de Marcel Duchamp », *Fontaine*, 54 : 188-193. 1946
- LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec, tome V (1970-1975)*, Montréal, 1989 Fides.
- LIPOVETSKY, Gilles, *L'ère du vide*, Paris, Gallimard. 1983
- LYOTARD, Jean-François, *Le postmoderne expliqué aux enfants*, Paris, Galilée. 1986
- MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU, *La poésie québécoise. Anthologie*, Montréal, l'Hexagone. 1986
- MILOT, Pierre, *La camera obscura du postmodernisme*, Montréal, l'Hexagone. 1988
- MOISAN, Clément, *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, PUF. 1987
- NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, 1988 Montréal, Boréal.
- QUELLET, Pierre, *Théâtre d'air* suivi de : *L'avéré*, Montréal, VLB Éditeur. 1989
- PARADIS, Claude, *Stérile Amérique*, Montréal, Leméac. 1985
- PELLETIER, Jacques (dir.), *L'avant-garde littéraire et culturelle des années 70 au Québec*, Montréal, 1986 Université du Québec à Montréal.
- PONTBRIAND, Chantal, « Introduction », *Performance, text(e)s et documents*, Actes du colloque « Performance et Multidisciplinarité : Postmodernisme », Montréal, Parachute, 6. 1980
- ROY, André et Claude BEAUSOLEIL, « Pour une théorie fictive », *Cul Q* : 39-50. 1974
- ROYER, Jean, *Écrivains contemporains 1 à 5*, Montréal, l'Hexagone, 1982 à 1989.
- ROYER, Jean, « La nouvelle écriture de 68 à 83 », *Les deux rives*, 1 : 6-8. 1984
- ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise. Les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, 1989 Montréal, Bibliothèque québécoise.
- ROYER, Jean, *La poésie québécoise contemporaine. Anthologie*, Montréal/Paris, l'Hexagone/La Découverte. 1987
- THÉORÊT, France, *Entre raison et déraison*, Montréal, Les Herbes rouges. 1987

TURCOTTE, Élise, *La terre est ici*, Montréal, VLB Éditeur.
1989

VILLEMAIRE, Yolande, *Les coïncidences terrestres*, Montréal, Éditions de la Pleine Lune.
1983

ZUMTHOR, Paul, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, PUF.
1984