

La poésie. De l'introspection à l'information identitaire

Jacques Paquin

Number 144, Winter 2007

La littérature québécoise 1940-1970

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/47543ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Publications Québec français

ISSN

0316-2052 (print)

1923-5119 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Paquin, J. (2007). La poésie. De l'introspection à l'information identitaire. *Québec français*, (144), 38–41.

La poésie. De l'introspection à l'information identitaire

PAR JACQUES PAQUIN*

La période 1940 s'ouvre sur les disparitions successives d'Émile Nelligan (1941) et de Saint-Denys Garneau (1943). La borne de 1940 ne peut prétendre à marquer d'une pierre blanche un recueil déterminant pour l'histoire de la poésie. En revanche, elle signale une période d'intense activité qui se manifeste par la création de réseaux littéraires majeurs dans l'histoire de la littérature, comme les éditions de l'Arbre (1940-1944) qui feront paraître *Les songes en équilibre* d'Anne Hébert, en 1942.

Poésie de la solitude et de la transcendance

En 1941, Rina Lasnier entame une œuvre pour laquelle la transcendance sera au cœur du projet poétique avec ses *Images et proses* qui se démarquent, par leur lyrisme visionnaire et authentique, des nombreuses publications à saveur évangélique qui caractérisent les années 1940 et même la décennie suivante. Lasnier publie ses œuvres de maturité au cours des années 1950. La frontière entre poésie et prière demeure bien mince, mais l'expression n'est jamais obliérée par le sentiment religieux. Au contraire, se nourrissant l'un et l'autre, ils confèrent aux images leur force et leur densité, comme en témoignent ces vers de *Présence de l'absence* (1956) :

*Tu es né mêlé à moi comme à l'archaïque lumière les
eaux sans pesanteur,
Tu es né loin de moi comme au bout du soleil les terres
noyautées de feu,
Tu nais sans cesse de moi comme les mille bras des
vagues courant sur la mer toujours étrangère ;
C'est moi ce charroi d'ondes pour mûrir ton destin
comme midi au sommet d'une cloche.*

La publication du *Tombeau des rois* (1953) d'Anne Hébert constitue sans doute le sommet et en même temps la limite que peut atteindre une poésie de l'introspection. La narratrice, qui vit le cauchemar d'un viol par des gigants royaux, entrevoit, malgré les blessures accumulées, l'espoir d'une nouvelle vie :

*Livide et repue du songe horrible
Les membres dénoués
Et les morts hors de moi, assassinés,
Quel reflet d'aube s'égare ici ?*

Par la suite, Anne Hébert, avec *Mystère de la parole* (1965), concrétise une nouvelle conception de la poésie, conçue comme une « solitude rompue », et se rallie au discours de libération collective ambiant, mais en accentuant la prédominance du point de vue féminin qui avait prévalu dans ses recueils précédents, à travers une expérience d'écriture où ce point de vue demeure à l'avant-plan. Dans le corpus des œuvres où la transcendance et l'introspection jouent une part importante, il faut signaler les recueils de Fernand Ouellette. Ce poète a écrit une œuvre importante sous le signe de la fulgurance, qui est à la fois une quête continue et un état d'esprit. C'est un poète des commencements, comme de nombreux poètes de sa génération, y compris Gatien Lapointe, Son œuvre, issue de fréquentations livresques avec la culture européenne, allemande entre autres, occupe une place à part au sein la poésie québécoise. Pour lui, « la fonction de la poésie est beaucoup plus d'accroître que d'assouvir le désir ». Son recueil, *Dans le sombre* (1967), témoigne en effet d'une métaphysique de la sexualité, mélange d'enivrement et d'angoisse et dont la mort représente la ligne d'horizon. Seule l'illumination peut sauver de l'inéluctable :

*Dans l'univers je repris tout corps
parole et pleur en fusion
il se répandait dans le pur
en survolant la mort*

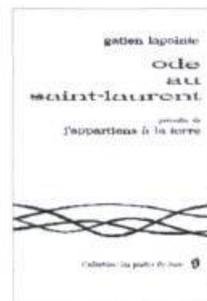
Par sa valeur et par sa signification emblématique pour toute une génération de poètes, le recueil d'Alain Grandbois, *Les îles de la nuit* (1944), mérite de figurer au palmarès de la période. Chez Grandbois, la nuit et l'angoisse forment les compagnons du périple du poète :

*Ah je poursuivais l'interminable route
les villes derrière moi et les hommes sous la pluie*

L'ampleur du chant de Grandbois, bien que profondément désespéré, va inspirer la génération de l'Hexagone, qui voyait dans le prosaïsme des vers de Saint-Denys Garneau un échec de la poésie.

Poésies de la verve populaire

Par contraste avec la dimension cosmique de Grandbois, les recueils d'Alphonse Piché (*Ballades*



de la petite extrace, 1946) et de Clément Marchand (*Les soirs rouges*, 1947), tous deux de Trois-Rivières, apparaissent d'autant plus ancrés dans l'actualité et au plus près des préoccupations des classes populaires. Tous deux procèdent selon la forme de l'inventaire en prenant comme objet d'écriture les divers aspects de la vie quotidienne des gens. Piché renoue avec la poésie populaire de Jean Narrache (pseudonyme d'Émile Coderre), mais en portant une attention particulière aux formes fixes léguées par la tradition du vers, s'inspire des ballades de Villon pour parler de sujets brûlants comme la guerre (« Blessés, crevés, vétérans, hères, ° Maigres chômeurs, enrôlez-vous ° Pour les batailles d'après-guerre »). Marchand, s'il n'est pas le premier à parler des prolétaires, fait figure de pionnier pour désigner Montréal dans sa poésie : « Montréal, lumineux réseaux, luisants pavés, ° Ruissellement diffus des faisceaux de lumières ». Mais ce courant demeure relativement marginal en poésie québécoise. Le surréalisme domine incontestablement la fin des années quarante pour se poursuivre même au-delà des années soixante-dix.

L'influence surréaliste

Les œuvres de Gilles Hénault, Roland Giguère, Paul-Marie Lapointe et Claude Gauvreau, bien que ces poètes répondent parfois à des motifs presque à l'opposé, ont toutes subi, à divers degrés, l'influence du surréalisme. Hénault inaugure en quelque sorte le maillage entre le surréalisme et un langage élevé, entre son engagement social et des réflexions sur le poème lors de la parution d'un recueil qui coïncide avec la fondation des Cahiers de la fille indienne (avec Éloi de Grandmont). Le recueil *Théâtre en plein air* (1946) rend compte du désir de décloisonner de l'homme québécois en quête de libération, par la diversité des formes et des registres poétiques. On note, par exemple, la présence de poèmes en prose. Le poème « Les insulaires » dénonce l'apathie d'une patrie qui n'est pas sans rappeler, avec les accents de révolte en plus, les « îles » de Grandbois : « Les habitants des îles parlent très fort crient très fort dans la tempête. Leurs cris insulaires, en détresse, dressent le pavillon désemparé des solitudes » L'influence surréaliste, première manière, c'est-à-dire caractérisée par le recours à l'écriture automatique, est notable chez Giguère et Paul-Marie Lapointe. Le premier publie son premier recueil *Faire naître* dans sa maison d'édition, Erta, où le graphisme fait partie intégrante de la construction matérielle et verbale du livre. Giguère, qui est le meilleur représentant en poésie québécoise de l'influence exercée par Paul Éluard, emprunte un intitulé du poète français, « Vivre mieux », pour l'adapter à la situation du Québec :

*je détournai de moi
les palmes noires que l'on m'offrait
je quittai pour toujours les routes jalonnées de feux morts*

*pour d'autres routes plus larges
où mon sang confondait le ciel
comme une flèche confond sa cible*

Toutefois, il revient à Paul-Marie Lapointe, alors âgé de 18 ans, d'avoir fait entrer le Québec dans la modernité avec son recueil *Le vierge incendié* publié en 1948, recueil qui coïncide avec la parution du manifeste *Refus global*. Faisant appel aux procédés de l'écriture automatique, Lapointe multiplie toutes les formes de ruptures, à commencer par une contestation et une démolition en règle du siège de la Raison au profit d'une lecture du monde à partir du corps. Le discrédit des facultés purement cérébrales aura des répercussions jusque chez les poètes formalistes qui reconnaîtront leur dette à l'égard de Lapointe : « et tout le pays exploration à plat-ventre du pays de ventre ». Toutefois, malgré un parti pris dans la discontinuité des images, c'est à un lyrisme neuf qu'aspire Lapointe :

*un monde va faire l'habitation du monde
la sphère d'une main
la balle du gamin tout l'idéal en pomme
et goûter le corps universel*

Une certaine tradition de la poésie, identifiée comme la poésie de l'arbre, qui a prévalu dans les époques précédentes, est conspuée mais sans que la thématique soit elle-même remise en question. La fin du *Vierge incendié* annonce déjà le grand poème « Arbres » publié une dizaine d'années plus tard : « parce qu'on a la cervelle des arbres ° et que les arbres c'est la plus belle chose ° quand on ne peut se fier aux hommes ». L'œuvre de Paul-Marie Lapointe, si elle est issue d'une esthétique surréaliste, va aussi se rattacher à la poésie de l'Hexagone, avec la parution de *Pour les âmes* (1965), recueil dans lequel la valorisation de l'improvisation, à l'instar du jazz, va de pair avec une solidarité non seulement nationale mais universelle, avec les choses comme avec les hommes et les femmes de toutes cultures. L'exacerbation du langage et de la révolte atteint un degré de plus dans *Étal mixte* de Claude Gauvreau, dont le texte est écrit durant la période mais qui ne verra véritablement le jour que lors de la réédition posthume des *Œuvres complètes* (1977). La violence est aussi bien un mode d'exploration du langage qu'une manière de résistance à toute forme d'idéologie. L'« Ode à l'ennemi » souvent cité, en donne un bon aperçu :

*Pas de pitié
les pauvres ouistitis
pourriront dans leur jus
Pas de pitié
le dos de la morue*

ne sera pas ménagé
Cycle
Un tricycle
à ongle de pasteur
va jeter sa gourme
sur les autels de ses présidences
Pas de pitié!
Mourez
vils carnivores

Poésies de territoire

Les années cinquante voient la fondation de la plus prestigieuse maison d'édition de poésie, l'Hexagone, qui coïncide avec la parution du premier recueil, *Deux sangs* (1953), écrit conjointement par Olivier Marchand et Gaston Miron. Ce qu'on a qualifié de poésie du pays va consister, chez les poètes les plus marquants, à allier une exploration du territoire et la recherche d'un nouveau langage, le plus souvent sous la forme d'un chant en accord avec le désir d'habiter l'espace québécois au sein d'une géographie qui embrasse tout l'espace américain. *Recours au pays* (1961) de Jean-Guy Pilon et *Ode au Saint-Laurent* (1967) de Gatién Lapointe (dont voici un extrait) en sont les exemples les plus connus :

Ma langue est d'Amérique
Je suis né de ce paysage
J'ai pris souffle dans le limon du fleuve
Je suis la terre et je suis la parole

L'Hexagone, qui est avant tout une maison d'édition, a représenté un lieu rassembleur pour tous les poètes y compris les poètes de la solitude, comme en fait foi la rétrospective des *Poèmes* d'Alain Grandbois (1963). Sur le plan littéraire et idéologique, l'influence de Miron au cours de ces années est énorme bien qu'elle ne se mesure pas en termes de recueils. Son engagement pour la cause nationale de même que ses réflexions sur la fonction de poète dans un Québec dominé par la langue anglaise le conduisent à vivre son rapport à la poésie comme une contradiction étant donné la situation du Québec à l'époque. Pour Miron, l'épanouissement de l'individu est indissociable de la libération du Québec : « un jour j'aurai dit oui à ma naissance ». Miron est confronté à un paradoxe, celui d'être poète, d'écrire des poèmes, manifestant de la méfiance envers la poésie parce qu'elle ne peut que sonner faux dans la logique de la colonisation que professent Miron et les théoriciens de la décolonisation. Ce constat, équivalant à la « conscience malheureuse » chez Sartre, se traduit sur le plan formel par l'incursion d'une prose qui utilise une tonalité intimiste, proche de la confession afin de préserver un dialogue authentique avec la collectivité. Paul Chamberland, dans *L'afficheur hurle* (1965), écrit

que « la poésie n'existe plus ». Jacques Brault, qui cumule les héritages de Garneau, de Grandbois et de Miron, bien qu'il s'exprime lui aussi par le biais de vers amples, évoque dans ses vers un quotidien qui se décline en mode mineur. La mémoire, qui titre son recueil de 1965 (*Mémoire*), se voit forcé d'admettre que son père, comme la collectivité, lui fait honte. Il se trouve confronté au fossé qui sépare le milieu d'où il vient et la nouvelle fonction d'écrivain qu'il essaie d'assumer. C'est ce qui rend si criante la non-coïncidence entre le moi et la collectivité. Le poème « Mémoire » se lit comme une longue confession adressée au père humilié, associé à la pauvreté natale, thématique commune des poètes de *Parti pris* : « J'ai mémoire de toi père et voici que je t'accorde enfin ce nom comme un aveu ». Ces témoignages font écho à l'espoir mironien de transformer un échec langagier en un salut collectif, comme dans « La pauvreté Anthropol » :

Ma pauvre poésie en images de pauvres
avec tes efforts les yeux sortis de l'histoire
 [...] *ma pauvre poésie toujours si près de t'évanouir*
désespérée mais non pas résignée
obstinée dans ta compassion et le salut collectif

Progressivement, bien que les accents de Grandbois soient toujours en filigrane d'un certain registre de voix, le prosaïsme et surtout la tentation du mutisme, voire la sécheresse de cette absence de chant qu'on avait reprochée à Saint-Denis-Garneau, rejoignent contre toute attente les poètes des années soixante. Mais, à la différence de Saint-Denis-Garneau et, sans doute plus encore que pour les surréalistes pour lesquels elle fut pourtant une source d'inspiration fondamentale, la figure féminine chez Miron, Chamberland, Brault et d'autres s'avère une destinatrice privilégiée. Le poète lui accorde le rôle de médiatrice entre lui et la collectivité. Mais elle peut tout aussi bien représenter un obstacle pour l'engagement du poète. C'est encore Miron qui a exprimé l'écartèlement entre l'engagement politique et l'amour. L'échec de la parole, la précarité du pays risque de corrompre ce que le poète tente d'établir avec la femme, comme le constate Miron dans l'un de ses « recours didactique » :

Tu sais que je peux revenir et rester près de toi
ce n'est pas le sang, ni l'anarchie ou la guerre
et pourtant je lutte, je te le jure, je lutte
parce que je suis en danger de moi-même à toi
et tous deux le sommes de nous-mêmes aux autres

Ainsi les deux courants, poésie surréalisante ou automatiste, d'une part, discours lyrique du pays à venir, d'autre part, se maintiendront tout au cours des années soixante.

Les avant-gardes

Au milieu de cette dernière décennie, la contre-culture et le formalisme vont engager la poésie québécoise dans d'autres voies. La première est influencée par l'imaginaire américain, en particulier la *beat generation* et le *sex and drug and rock and roll*, et forme une triade qui résume son orientation. Denis Vanier, Claude Péloquin, Raoul Duguay puis, plus tard, Paul Chamberland, qui y participera dans la décennie suivante, en sont les principaux représentants. Cette poésie mise sur la multiplicité des expériences sensorielles pour atteindre une libération qui, somme toute, ne peut être qu'individuelle, et, en cela, elle prolonge à sa manière les vœux qu'exprime le manifeste de *Refus global* : « Au terme imaginable, nous entrevoyons l'homme libéré de ses chaînes inutiles, réaliser dans l'ordre imprévu, nécessaire de la spontanéité, dans l'anarchie resplendissante, la plénitude de ses dons individuels ». Les pratiques contreculturelles se divisent effectivement entre l'exaltation et une poésie plus polémique, qui se veut provocatrice et qui utilise le langage cru pour dénoncer l'hypocrisie d'une société accusée de brimer les pulsions des individus. C'est le cas de Vanier, poète précoce de 15 ans qui publie *Je* (1965), préfacé par Claude Gauvreau, et *Pornographic delicatessen* (1968), de même que de Josée Yvon, qui publie des recueils où dominent la violence et la pornographie. Mais le courant majeur de la dernière partie de cette décennie est sans contredit le formalisme, qui se concrétisera par la parution de *La Barre du jour*, en 1965. Cette revue, née de l'initiative d'étudiants, veut tourner le dos à la poésie du pays pour proposer une source d'inspiration neuve. De manière significative, elle se trouve à renouer avec des poètes de la génération des exotiques, fondateurs de la revue *Le Nigog* (1918), dont elle publie des inédits. Ce choix délibéré des membres de la revue manifeste une volonté d'entraîner la poésie québécoise hors des sentiers d'un certain régionalisme que représente à leurs yeux l'Hexagone. Les poètes de cette période proposent une perspective matérialiste (à l'encontre d'un idéalisme rejeté en bloc) qui s'inspire largement des formalistes français de la revue *Tel quel*. De même, on assiste à la fondation des Herbes rouges en 1968, où se feront entendre des voix (François Charron, Normand de Bellefeuille, André Roy, Yolande Villemaire, Roger Des Roches, etc.) qui donneront leur pleine mesure dans la décennie 1970. Nicole Brossard, qui publie trois recueils au cours de la période, compose des textes à visée expérimentale où le *je* de l'écrivain, offrant une face neutre, s'est substitué à la représentation d'un sujet lyrique introspectif ou en quête du salut collectif :

*ensemble je dégage devant les fils qui
séparent un regard de l'autre stratégiques
le non-sens de voir que nous sommes épars
dans la distance du retour à la première personne*

La poésie migrante

La littérature migrante offre enfin un autre point de vue sur la littérature québécoise. En poésie, elle a commencé dès la fondation de l'Hexagone, avec des poètes qui ont activement participé à ses destinées : Alain Horic, Claude Haefely et Michel Van Schendel. Mentionnons encore les noms de Juan Garcia, qui publie *Alchimie du corps* (1967), Théodore Koenig et Anthony Phelps. La fraternité, entre autres, fut sans conteste un élément porteur pour les poètes venus des quatre coins du monde et qui cherchent à s'intégrer non seulement à la société québécoise, mais aussi à la recherche de pairs en écriture. La pratique de leur art les amène à découvrir, par-delà ce qui les différencie des Québécois, la possibilité d'un échange où la parole de l'immigré mêle sa voix à celle du pays d'accueil. Le poète immigrant trouve en outre l'occasion d'ajouter une *autre* voix au concert relativement homogène. Ainsi Van Schendel, dans *Poèmes de l'Amérique étrangère* (1958), pose son propre jugement sur la société québécoise tout en l'inscrivant dans le territoire plus vaste de l'Amérique. Son esprit critique ne l'empêche pas de l'accueillir comme sa terre d'élection :

*Je te veux ton alliance à mon doigt
Que je te mate et te cravache revêche
Et te plante sous mes plafonds bas
[...]
Je suis un homme de mes terres d'Amérique*

Conclusion

Toutes ces voies diverses et parfois divergentes, que ce soit celles du surréalisme, du recours au pays, de la contre-culture ou du formalisme, finiront par être réunies le 27 mars 1970 sur une même scène, lors de la Nuit de la poésie du Gesù. Le public a l'occasion de voir défiler devant lui les poètes les plus représentatifs du Québec, dans une atmosphère surchauffée, avec en arrière-plan le climat politique qui va mener à la crise d'Octobre. Nombreux sont les poètes mais aussi les textes qui sont devenus familiers à la suite de cette fête de la poésie : Claude Gauvreau, Gaston Miron, ou Michèle Lalonde lisant « *Speak white* ». Les années 1940-1970 sont celles qui ont contribué à jeter les assises de la poésie québécoise. À partir de 1970, on peut considérer que la poésie a pris sa place au sein des infrastructures, que ce soit dans le domaine éditorial, dans la réception critique ou même au sein des institutions scolaires. Beaucoup de recueils de cette période sont d'ailleurs considérés aujourd'hui comme des classiques. La poésie québécoise de ces trente années est devenue un fait acquis. Une *référence*.

* Professeur à l'Université du Québec à Trois-Rivières et chroniqueur de poésie