

Université de Montréal

2 m 11.2856.1

Les communautés singulières de la revue *Gaz Moutarde* (1989-1995)

par

Maggie Dubé

Études françaises

Faculté des arts et des sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures
en vue de l'obtention du grade de
Maître ès arts (M.A.)
en études françaises

novembre 2000



© Maggie Dubé, 2000

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

PQ
35
U54
2001
v.012

Ce mémoire intitulé :
Les communautés singulières de la revue *Gaz Moutarde* (1989-1995)

présenté par
Maggie Dubé

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

présidente-rapporteuse : É. Nardout-Lafarge
directeur de recherche : P. Popovic
membre du jury : P. Nepveu

Mémoire accepté le :

SOMMAIRE

Dans ce mémoire, nous analysons la revue de création poétique *Gaz Moutarde* (1989-1995). Nous l'étudions à travers le prisme d'une notion : la «communauté», laquelle apparaît comme le leitmotiv sous-jacent aux trois parties qui composent ce mémoire. L'analyse institutionnelle, la philosophie, l'esthétique et la poétique ont constitué les principaux champs disciplinaires auxquels nous avons eu recours.

Nous nous attachons d'abord au discours manifestaire de la revue. L'hypothèse, au premier chapitre, est que *Gaz Moutarde* met en crise la tradition du manifeste, se l'approprie pleinement. En tenant compte du contexte institutionnel et socio-littéraire dans lequel a émergé *Gaz Moutarde* à la fin des années 1980, nous essayons de montrer à quel point il s'est moins agi pour la revue de prendre et de défendre une position (dans le champ des revues) par l'intermédiaire du manifeste que d'en exploiter le potentiel expressif et poétique.

Le second chapitre est central, et d'une importance capitale. Il permet de comprendre sur quelles prémisses et sur quelle éthique se fonde notre étude du périodique. Pour nous, une revue telle que *Gaz Moutarde* met en œuvre l'idée d'une «communauté» paradoxale, où l'«être-en-commun» et la «singularité» produisent une aporie constante. Par le biais du concept philosophique de «communauté», au sens que lui donne Jean-Luc Nancy, nous tentons de décrire la *pratique* contemporaine et particulière de la revue.

L'hypothèse qui préside au troisième chapitre est celle-ci : s'il existe dans *Gaz Moutarde* une «communauté» au sens plus courant du terme, c'est-à-dire un partage fusionnel entre des êtres, c'est surtout virtuellement, fictivement et poétiquement, *dans* les poèmes eux-mêmes qu'elle se donne à lire (et non pas *entre* les poètes gaz-moutardiens, non plus *entre* leurs poèmes). Ainsi, les poèmes de David Hince mettent en scène une communauté avant-gardiste; ceux de Mario Cholette une communauté de corps souffrants; ceux de José Acquelin une communauté apocalyptique.

Mots clés : revue, *Gaz Moutarde*, poésie québécoise, communauté, singularité.

TABLE DES MATIÈRES

Sommaire	iii
Liste des sigles	v
Remerciements	vi
Introduction	1
Chapitre I : URGENCE	11
<i>Contexte (champ des revues dans les années 70 et 80 et situation socio-historico-littéraire de Gaz Moutarde) — Prolongement inerte et autres dérives (Gaz Moutarde et la poésie des années 80) — Considérations génériques : le manifeste ypéritien — Urgence : dans l'action ? — Urgence : éthos et expression dans le manifeste ypéritien — Urgence : en langage accéléré (travail sémantique dans le manifeste ypéritien) — Réintégrer le nominatif — Conclusion : frontières et mises en crise</i>	
Chapitre II : DE LA COMMUNAUTÉ PÉRIODIQUE	41
<i>Communauté singulière — La communauté manifeste — Trains de poèmes — Jean-Sébastien Huot</i>	
Chapitre III : POÉTIQUES DE LA COMMUNAUTÉ PERDUE ET RETROUVÉE	79
<i>Effets d'avant-garde — Petite insolence de David Hince et des autres — Avant-gardisme et autodissolution — Restes d'effets — Des corps souffrants — Aboyé — Scène cruelle — Rencontres incorporelles — José Acquelin : vers la disparition — Apocalypses — Acquelin : une esthétique de la révélation — Révélation de la disparition</i>	
Conclusion	136
Bibliographie	142
Annexes	
Annexe I : « Interfaces » de la revue <i>Gaz Moutarde</i>	150
Annexe II : liste des poètes de la revue <i>Gaz Moutarde</i>	162

LISTE DES SIGLES

G.M. *Gaz Moutarde*
I «Interface»¹

Note : La majeure partie des ouvrages auxquels cette étude fait référence ayant été édités à Montréal, nous n'indiquons le lieu de publication, dans les notes en bas de page, que lorsqu'il ne s'agit pas d'une édition montréalaise.

¹ Le sigle « I » suivi de « # » et d'un chiffre renvoie à l'«Interface» du numéro de *Gaz Moutarde* correspondant.

Remerciements

Merci infiniment à M. Popovic : pour ces choses qu'il m'a faites réaliser, dont le mémoire.

Merci encore mille fois à Jean-Sébastien Huot, qui fut d'une aide indispensable, et dont l'œuvre pleine d'audace m'a inspiré la présente étude.

Merci aux
poètes qui

savent
habiter les
marges

INTRODUCTION

INTRODUCTION

Nous ne sommes pas sortis de l'époque du Sujet. Nous sommes tous, autant que nous sommes, hantés par la fragmentation, le roman absolu, l'anonymat, la pratique collective, la revue et le manifeste. Le romantisme est notre naïveté.

(PHILIPPE LACOUÉ-LABARTHE ET JEAN-LUC NANCY,
L'absolu littéraire)

Ce qui, de la littérature, est inconvenant, c'est qu'elle ne convient pas au mythe de la communauté, ni à la communauté du mythe. Elle ne convient, ni à la communion, ni à la communication.

(JEAN-LUC NANCY, *La communauté désœuvrée*)

Naïvement, nous nous sommes aventurés dans l'épineux, l'incommode, l'hostile. Le périodique. Une revue, cela s'étudie mal. Cette pratique, si particulière en littérature, est peut-être gênante : la revue apparaît comme le lieu de passage par excellence du jeune écrivain maladroit, ou encore comme le lieu de gratuité et d'essai libre du poète consacré ou en voie de l'être. En tout cas elle n'est pas sérieuse, laisse encore et toujours des chances. La revue (se) lance bien des mots d'ordre, mais qui de ses participants les observe «vraiment», les réalise et les sert? Qui? La revue : quel est cet étrange hôtel de passe, ce train qui change de destination et de départ à chaque heure, ce monstre mutant à plusieurs têtes et qui manque de corps ?

Plus que toute autre forme de production littéraire, la revue est fragmentée de partout. Elle est trouée de distances : d'une parution à une autre, distances temporelles, discursives; d'un auteur à un autre, d'un poète à un autre, d'un texte à un autre : distances de toutes sortes (esthétiques, poétiques, etc.) souvent considérables. Elle est trouée d'œuvres trouées — il serait improbable, et pour le moins inhabituel, incongru, d'y pouvoir

retrouver l'œuvre complète d'un auteur. Aussi la revue a-t-elle partie liée avec la *période*, c'est-à-dire l'intervalle, le cyclique, et du même coup le manquant, l'instable, l'hétéroclite, les recommencements, le bégaiement perpétuel. Une œuvre littéraire, quelle qu'elle soit, roman, essai, ou recueil poétique, voire l'œuvre complète d'un auteur, est, il est vrai, tout autant envisageable sous l'angle de la *période*, de l'incomplétude, de ce qui demeure à jamais inachevé. Certes. Mais la revue, ne serait-ce que la revue de création poétique, nous confronte à cette réalité — c'est-à-dire l'apparent manque d'achèvement ou d'unité, qui peut-être croît à mesure que s'érige l'œuvre — de façon encore plus directe, plus concentrée. Elle exacerbe la démultiplication. En tous ses endroits, elle se fractionne : en de multiples poètes, en plusieurs temps, plusieurs manifestes, plusieurs poèmes, qui parfois semblent vouloir se rassembler, se ressembler, sous l'égide d'un seul nom: celui que porte la revue. Cette pratique littéraire, en tant que telle, nous ramène sans cesse, par la force des choses, la force de sa pratique, à son pullulement interne, à son instabilité relative, à son entropie essentielle.

L'inconfort éprouvé devant ce type de pratique — la revue — s'apparente à une hantise, «hantés» (ce qui signifie bien «gênés», «tourmentés», «obsédés») que nous serions tous, comme le disent Lacoue-Labarthe et Nancy, par ce qui contrevient à l'idée de Sujet, à son pouvoir, à son absoluté¹, à l'ascendant profond, symbolique et théorique, qu'il exerce dans la modernité². Notre œil romantique nous fait voir le phénomène littéraire de groupe comme étrange. Non pas qu'il paraisse illégitime ou non reconnu, car l'histoire de la littérature moderne et contemporaine lui réserve habituellement une belle place. On voit défiler dans l'histoire de la littérature (et d'autres arts aussi) écoles, mouvements, cercles, avant-

¹ Le sectionnement du mot «ab-solu» est proposé par Jean-Luc Nancy (*La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 277 p.), pour accentuer et figurer le détachement parfait (absolu) que suggère la notion de Sujet. La «métaphysique du sujet», selon Nancy, présente l'être «comme ab-solu, parfaitement détaché, distinct et clos, *sans rapport*» (p. 17-18).

² Peu importe quand et où nous la faisons commencer, ou même finir. Le problème n'est pas là. Nous pensons que les différentes positions et théories concernant la «modernité» s'accordent au moins, en général, pour dire que Modernité et Sujet vont de paire.

gardes: romantisme, symbolisme, naturalisme, futurisme, dadaïsme, surréalisme, automatisme, et ainsi de suite. Mais nous demeurons perplexes quant aux implications possibles de l'activité proprement collective : n'implique-t-elle pas quelque doctrine ? voire quelque dictature ? des croyances communes ? et un partage de quel ordre ? partage d'une époque, d'une révolte, d'une morale ? y aurait-il «écriture collective» ? des rêves communs ? recherche de l'«œuvre totale» ? recherche d'«absolu» ?

La présente étude consiste en une exploration d'un phénomène qui se présente, du dehors, comme collectif : la revue québécoise de création poétique *Gaz Moutarde* (1989-1995). En effet, cet objet «se présente» tel : genèse et résultat d'un travail collectif. Mais que pouvons-nous entendre par «collectif» ? S'il existe une dynamique communautaire chez *Gaz Moutarde*, comment s'y dessine-t-elle, quelle est-elle ? Ces questions sont celles que pose fondamentalement notre étude.

Ainsi nous avons d'abord été hantés par l'aspect collectif de la chose. Puis, un renversement s'est opéré — complémentaire, et qui aurait pour fonction de maintenir, tout au long de l'étude, un inextricable paradoxe entre individualité et communauté : la lecture et les analyses que nous avons faites des textes de la revue tendent surtout à respecter la singularité de chacun des textes, de chacun des poètes. Une éthique de la singularité traverse cette étude, de part en part, et pourrait être ainsi définie : il importe de rechercher en premier lieu non pas ce qu'auraient en commun diverses choses, mais au contraire ce qui distingue et particularise chacune de ces choses.

Cette manière d'appréhender la revue ne découle pas seulement d'une prise de position subjective et aprioristique. En nous intéressant d'abord au contexte socio-littéraire dans lequel a émergé *Gaz Moutarde*, il nous a semblé qu'une telle posture, une telle éthique de la singularité s'imposait. À notre avis, jamais les gaz-moutardiens n'ont véritablement fait figure de «groupe». Même la production de manifestes, geste habituellement

considéré comme collectif, en témoigne. (Il s'agit bel et bien, à première vue, de «manifestes», puisque suivant la définition de Laurent Mailhot, ils sont des «texte[s] bref[s][...] publié[s] par un (petit) groupe au nom d'un mouvement marginal, contestataire ou d'avant-garde, qui cherche à s'imposer³»). Il serait tout aussi abusif de prétendre que *Gaz Moutarde* fut l'organe, le foyer d'un «mouvement» au sens strict (c'est-à-dire un groupement de personnes qui représente une tendance évolutive en domaine artistique ou littéraire⁴). Nous dirons plutôt qu'elle *s'est donné* un mouvement, c'est-à-dire une attitude bien à elle, qui est autre chose qu'une direction donnée à respecter, autre chose qu'un horizon manifestaire, que des limites posées, qu'une ligne de conduite. *Gaz Moutarde* en a appelé au seul mouvement d'*urgence*...

Le premier chapitre de notre étude parle de cela : l'*urgence*, omniprésente dans les manifestes. Elle y est une *valeur*, farouchement défendue. Et pour cause : un renouvellement de la poésie, à cette époque (la fin des années 1980), se fait attendre; la morosité ambiante doit être rompue. Par conséquent l'*urgence*, ou si l'on veut une attitude qui ne serait pas loin de l'état d'alerte, est alors perçue comme un moteur, un catalyseur de changement. Les manifestes ne cessent de proclamer l'*urgence* d'un renouvellement en poésie. Or ce renouvellement doit pouvoir s'effectuer non pas sur la base d'un ésotérisme, mais plutôt dans un esprit d'ouverture inédit (à l'égard des poètes et de leurs textes). C'est pourquoi les écrits manifestaires gaz-moutardiens, plutôt que de dessiner et redéfinir, de manifester en manifeste, les contours de certaines exigences (esthétiques, poétiques, sociales) qui seraient destinées à un certain groupe, les effacent, les évacuent, pour laisser croître la possibilité d'une percée nouvelle (qui,

³ Laurent Mailhot, *La littérature québécoise depuis ses origines. Essai*, Montréal, Typo, 1997, p. 285. La définition que Laurent Mailhot donne du manifeste se situe dans la lignée de celle donnée par Jeanne Demers et Line Mc Murray, dans leur ouvrage *L'Enjeu du manifeste, le manifeste en jeu* (Longueuil, Le Préambule, 1986, 157 p.) : «intervention-choc écrite et/ou orale faite par un ou des destinataires minoritaires auprès d'une majorité réelle ou fantasmée dont il(s) cherche(ont) à forcer l'adhésion à quelque projet esthétique, éthique et/ou politique qui, dans une dialectique de pouvoir centre fort/périphérie - périphérie/centre fort, confirme ou infirme l'institution» (p. 68).

⁴ Voir la définition de «mouvement» («en littérature, en arts»), Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Robert, 1995, p. 1452.

soit dit en passant, n'implique pas une mise à l'écart des poètes aînés). L'aspect rassembleur et directif du manifeste fuit sous la poussée de la liberté poétique fortement promue par la revue.

Mais, plus encore qu'une simple valeur, *Gaz Moutarde* fait de l'urgence son *moyen d'expression*. Son langage manifestaire court lui-même dans l'urgence, c'est-à-dire dans un rythme, une isotopie, une syntaxe de l'urgence. De cela résultent de multiples ruptures argumentatives et textuelles qui génèrent presque une sorte d'anti-manifeste, en ce sens que la contestation et l'argumentation ne constituent plus l'attrait premier du manifeste. Ces textes abandonnent l'une des motivations premières du genre manifestaire pour s'abandonner à l'expression. Nous nous sommes efforcée de montrer ce qui faisait entrer le manifeste ypéritien⁵ dans sa propre singularité. Nous croyons que l'une des forces premières du manifeste ypéritien, et ce qui par conséquent fonde son originalité, est son débordement expressif, issu de l'idée d'urgence. Un travail sémantique remarquable y est accompli, que nous avons mis en valeur en faisant appel à des pensées qui tiennent compte de la puissance potentielle du langage et des mots, principalement à celle de Gilles Deleuze et Félix Guattari, dans leur chapitre de *Mille Plateaux*, «Postulats de la linguistique⁶». Les auteurs y parlent des «mots de passe» qui sont les garants des transformations créatives opérables sur le langage imposé par les conventions sociales («le mot d'ordre»).

Lieu d'une voix collective et manifestaire problématique qui se déjoue sans cesse elle-même, le manifeste ypéritien nous a permis d'ouvrir une réflexion plus large sur l'idée de la «communauté», telle qu'elle se présente dans *Gaz Moutarde*. Le second chapitre est d'une importance capitale. Il comprend la théorisation du leitmotiv⁷ qui traverse de part en part notre étude de la revue: la «communauté». Ce leitmotiv est en rapport étroit avec l'idée de

⁵ L'«ypérite» désigne de façon savante le gaz moutarde. Nous en dérivons librement l'adjectif «ypéritien».

⁶ Paris, Minuit, 1980, p. 95-139.

⁷ Nous ne parlons pas d'un «thème», d'un «principe», d'une «idée», d'une «figure» de la communauté, mais bien de tout cela à la fois, ce que nous résumons par l'expression, plus générale, de «leitmotiv».

«singularité», qui en est le contrepoint dialectique. Pour rendre raison du jeu complexe entre singularité et groupe, nous avons emprunté le concept de «communauté» proposé par Jean-Luc Nancy dans son essai philosophique *La communauté désœuvrée*. La «communauté», tabou d'une pensée moderne qui a pour effigie un Sujet détaché et individué, doit, selon le philosophe, être repensée, de façon à défaire les mythes «absolutisants» : qu'il s'agisse du mythe d'un Sujet pensé comme détachement absolu ou de celui d'une communauté vue comme un horizon de communion, de fusion parfaite entre les êtres.

Pour Nancy, la relation entre la «communauté» et les «singularités» est permanente, nécessaire et ontologique; elle brise par le fait même le mythe de l'autarcie absolue des deux pôles (Sujet et communauté fusionnelle) et laisse entrevoir un dépassement possible de leur opposition. Les êtres ainsi perçus participent d'un «être-avec» (le *Mitsein* de Heidegger) et forment entre eux une «articulation de singularités», selon l'expression du philosophe français. C'est de cette manière qu'est redéfinie, dans une perspective philosophique et ontologique, la *communauté*.

Penser l'idée générale de communauté (qu'impliquait pour nous au départ la revue) nécessitait que nous passions par le concept tel qu'il est travaillé par Nancy. Dès lors, la revue elle-même allait pouvoir être conçue comme une *communauté*, mais ni comme le lieu d'une communion — de quelque ordre que ce soit, esthétique, sociale —, ni comme le lieu d'un parfait éclectisme, d'un amas de pures individualités. Nous avons cherché un moyen d'illustrer la pratique contemporaine de la revue, telle qu'elle est observable dans *Gaz Moutarde*. Cette pratique nous la reconnaissons comme singulière, différente de celle de quelque «groupe» qui se serait employé à fonder un mouvement, une école, un cercle, une théorie artistique, une philosophie. L'indépendance relative de ses poètes, de ses poèmes devait être prise en compte. Cependant nous ne voulions pas que cela interdise de penser des rencontres possibles, des affinités, des échos, entre des esthétiques, des poétiques, des créations particulières. La théorie proposée par Nancy

suggère (au plan philosophique toutefois) la possibilité de telles rencontres, fortuites ou voulues, entre des singularités qui se côtoient sans cesse, dans un jeu d'«articulations» relativement libres, très différentes de celles qui président à la constitution d'une «organisation». La figure du «train», le train qui rassemble des passagers plus ou moins étrangers entre eux, est seulement citée à titre d'exemple par Nancy pour illustrer son concept; elle nous a pourtant beaucoup inspirée. Les différents numéros de la revue sont devenus pour nous comme différents wagons, ou mieux, différents voyages d'un train nommé *Gaz Moutarde*...

La *communauté* nancienne, fondée sur un «rapport/non-rapport» entre les êtres, nous a permis de mettre en évidence plusieurs paradoxes, dont ceux engendrés par la pratique manifestaire ypéritienne (qui rend improbable l'existence d'un «groupe» ypéritien tout en la suggérant), ou encore ceux que supposent les relations entre les poètes gaz-moutardiens, issus de diverses époques et de divers «mouvements»; elle nous donne également à mieux penser les rapports possibles entre les manifestes et les poèmes (qui ne sont pas interdépendants, mais qui peuvent l'être, à certains moments). Également, la contemporanéité du concept (1986) semblait rejoindre celle de la pratique — contemporaine typique — d'une telle revue. La pratique collective *contemporaine* se distingue entre autres, comme le rappelle Nathalie Heinich, par le fait que le «groupe» n'est plus à proprement parler un «groupe», au sens fort du terme, mais plutôt un regroupement «très faiblement formalisé», «un mouvement flou»⁸.

Tout est ici question de degré. La «communauté» est chose infiniment variable, en ce qui concerne les partages effectifs entre les singularités qui la composent. Si nous nous étions intéressée à un autre «groupe», un autre phénomène collectif, nous aurions parlé d'une autre «communauté», plus proche ou plus éloignée, selon le cas, d'une communauté différente. L'objectif du second chapitre est double : d'une part il s'agit de trouver un

⁸ Voir Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998, p. 266.

moyen d'entrer dans la revue (les revues, en général), un moyen de parler de la pratique de la revue, de son fonctionnement, de sa construction, de la façon dont elle fait se côtoyer différentes productions. Ce moyen a été : penser la revue en termes de «communauté». D'autre part, nous voulions pouvoir particulariser une pratique donnée, en l'occurrence celle de *Gaz Moutarde*. Le concept de *communauté* de Nancy a pu alors servir de base pour nous aider à décrire la communauté spécifique de *Gaz Moutarde*.

Des préoccupations d'ordre générique (concernant «le genre» de la revue) furent au cœur de notre réflexion et de nos analyses. Si la «communauté» est un vecteur, un paradigme, un outil théorique permettant d'aborder la pratique collective en général (une revue, un manifeste, un mouvement, etc.), se demander quelle communauté, esthétique, sociale, poétique, émerge dans tel groupe d'artistes ou d'auteurs rassemblés en un «lieu» donné (il peut être par exemple le lieu virtuel de la revue), à une époque donnée, peut aussi conduire à des découvertes intéressantes d'ordre sociologique, esthétique, historico-littéraire. En d'autres termes, une pratique collective, et la dynamique communautaire qu'elle met en place, peut dire beaucoup d'une époque. Mais nous croyons qu'en utilisant le concept de la «communauté», il s'agit moins de rechercher une certaine structure que de particulariser et de caractériser la «communauté» concernée, afin de respecter sa spécificité. Nous intéresser à la «communauté» telle qu'elle se présente chez les Automatistes, par exemple, nous aurait à coup sûr confronté à un tout autre type de rapports entre les artistes, les productions, que ceux imaginés pour la communauté ypéritienne.

Le troisième chapitre est consacré à l'étude de poèmes particuliers. Ce faisant, nous n'avons pas désiré faire «communier» des poèmes, ou des poètes, ni suggérer un partage profond et collectif d'ordre idéologique ou esthétique. En étudiant certains textes, certains poètes gaz-moutardiens, nous avons tenu à respecter l'éthique de la singularité : il ne s'agissait pas de tisser un réseau efficace, des liens probants, entre des textes, des poètes,

mais de les faire se côtoyer très discrètement (comme la revue le fait elle-même). Aussi les analyses des textes de David Hince, de Mario Cholette et de José Acquelin mettent toujours en suspens ou n'indiquent qu'avec réserves et nuances un rapport intime avec d'autres textes de la revue.

Il ne faut pas s'y méprendre : s'il est question de communauté idéale (fusionnelle), «perdue» ou «retrouvée» dans ce troisième chapitre, ce n'est que *thématiquement*, à l'intérieur des textes eux-mêmes, qui *mettent en scène* ou suggèrent l'existence, fictive ou virtuelle, d'une communauté solidaire, unie. Le *thème* de la communauté (qui n'a plus rien à voir avec la *pratique* de la communauté, dont il est question au deuxième chapitre) est présent dans les poèmes de David Hince qui donnent à voir une communauté avant-gardiste, batailleuse à sa façon, dans ceux de Cholette, qui disent l'union par la souffrance partagée, dans ceux de José Acquelin qui profilent une communauté apocalyptique, et où glisse un être aux aguets de la révélation et de la disparition.

En somme les trois chapitres explorent successivement : le contexte de fondation de la revue et les discours de fondation (les manifestes) qu'elle produit; une pratique et un genre : la revue; des poétiques (liées entre elles par le thème de la communauté fictive ou virtuelle). La diversité des méthodes et des angles d'exploration et l'apparent éclectisme des différentes parties qui composent notre étude sont compensés par une insistance, une même clé d'investigation, un leitmotiv : la communauté. Ce dernier nous aura permis de confronter différents «niveaux» du phénomène littéraire *Gaz Moutarde* : son discours (manifestaire), sa pratique particulière du périodique, certains de ses poèmes.

Loin d'être exhaustive, ni systématique, cette étude est la conjonction d'explorations théoriques et subjectives multiples. Possiblement inconvenantes.

CHAPITRE I

*Des fêtes profanes
improvisées
arrachées minute par minute
Des fêtes juteuses, fruitées
candides, cyniques*

*Michel Lefebvre
Pot-au-feu. Bouilli boeuf*

*Les vers s'enroulent et fondent dans la rapidité sans
pause. Tank à délire*

*Nancy Labonté
Transfusion de vers*

*j'en ai marre de vos salades
[...]
modernité malade de verbiage hystérique
crise nucléaire du langage électronique
ô putréfaction existentielle de poésie
néo-guerrière*

*Véronique Robert-Blanchard
Minute-words, le pastiche
avion prêt en cinq minutes*

*J'écris le plus vite possible
pour échapper aux vigiles du sens
[...]
J'écris le plus vite possible
pour arriver plus loin que l'idée
d'avoir quelque chose à taire
Terre! Terre! boule de pus et d'épées
[...]
mes mots te rattrapent*

*Mario Cholette
Rejet de force*

Le choc du réflexe nous a oublié

*David Hince
Le port du casque est détendu*

*Les clichés symptomatiques
cristallisent les corps
les procédés fixent
paralysent les risques*

*Nathalie Noël
roc climpte !*

*le solaire flaire
l'anesthésie en fuite*

*Nathalie Noël,
bank out !*

Chapitre I : Urgence

Contexte

1989 : il est urgent de faire quelque chose. La jeune poésie à Montréal erre. Elle cherche à «exercer parole», cherche d'abord *un lieu* où exercer parole, où elle pourra se reconnaître, s'affirmer, déployer des possibilités inédites. Il lui faut un espace vaste, généreux, comme une revue de création qui lui appartienne. À cette époque, en effet, les jeunes poètes en émergence vont de revue en revue, essayant au passage de nombreux refus de publication, imputés à leur manque d'expérience, mais plus vraisemblablement dus à des sensibilités esthétiques divergentes.

Quels sont les périodiques susceptibles d'accueillir de nouveaux auteurs poétiques en 1989 ? Il y a *Estuaire*, de facture très sobre, visiblement pas assez audacieuse pour de jeunes poètes turbulents. Elle ne se consacre d'ailleurs pas uniquement à la «création poétique» (en vers), comme c'est le cas pour *Trois*, *Arcade*, *Mœbius*, *Le Sabord* qui, toutes, mêlent plusieurs genres, des écrits de diverses factures (articles, récits, nouvelles, comptes rendus, etc.). *Liberté*, revue contenant des textes d'opinion et des créations des types les plus divers, possède une autorité historique et critique bien assise dans le domaine littéraire québécois, mais convient mal aux «essais libres» de poètes inconnus dans les bataillons de l'institution littéraire. La *Revue des Forges*, quant à elle, recouvre davantage, au tournant des années 80 et 90, les productions issues des ateliers et séminaires qui se tiennent dans les milieux universitaires. Enfin, la modeste revue *Lèvres urbaines* représente sans doute un des seuls et rares périodiques montréalais à se consacrer entièrement à la poésie. Or, pour de jeunes poètes (cégépiens pour la plupart) qui désirent publier *leur* poésie, il importe d'abord de fonder un espace d'écriture neuf, à leur mesure, à leur image. En 1989 paraît donc pour la première fois la revue *Gaz Moutarde*, lancée par Jean-Sébastien Huot (instigateur du projet), Mario Cholette, Nancy Labonté et David Hince.

Cette volonté impatiente de créer un nouveau foyer de publication s'explique en partie par un contexte institutionnel particulier, lequel permet aussi de comprendre l'apport important à la revue de poètes appartenant à d'autres générations et à d'autres courants esthétiques. De prime abord, il peut paraître étonnant que *Gaz Moutarde*, vouée à l'innovation et à l'expression de «nouveaux venus», puisse accueillir des poètes relativement expérimentés tels que Mario Cholette, Denis Vanier, Patricia Lamontagne, Carole David, Jean-Marc Desgent ou Dominique Robert, qui ont déjà publié un peu partout, à la *Nouvelle Barre du Jour*, à la revue *Trois*, aux *Écrits des Forges*. Comment expliquer cette ouverture ? Une première réponse est apportée par Jean-Sébastien Huot qui constate que tous les poètes rassemblés ont au moins ceci en commun : ils ne «[font] pas partie des instances décisionnelles de ces revues [*NBJ, Trois...*]⁹», appartiennent à une génération «repliée sur elle-même¹⁰», forment en quelque sorte une constellation «dispersée, déclassée¹¹». Les fondateurs de *Gaz Moutarde* sont sensibles à cette latéralité, à ce repli. Ainsi, la *génération* poétique «dispersée» dont il est ici question n'est pas définie par un âge biologique, par une formation ou par l'acquis d'une éducation qui seraient partagés par ses membres, mais par un *lieu manquant*, de sorte qu'elle se définit avant tout par la négative. Elle a un «lieu», un espace à trouver, comme à retrouver, et qui n'existe pas encore. *Gaz Moutarde* s'efforcera de le faire naître.

Mais cette explication, le désir d'accueillir et de rassembler des poètes dispersés, n'est que très partielle : elle ne touche que l'intention initiale, telle qu'elle a pu se formuler intuitivement chez les fondateurs de la revue. Le sentiment d'urgence éprouvé par une jeunesse en mal de publication et de diffusion découle aussi de la situation objective du champ poétique

¹ Jean-Sébastien Huot, dans une entrevue réalisée par Sylvie Demers, «Encrez-vous. L'audace», *Métropole*, vol. II, n° 1, (15 mars au 15 avril), 1990, p. 1.

² *Ibid.*, p. 1.

³ «On n'est pas venus pour gueuler contre le milieu. [...] Mais c'est clair qu'au départ, on a lancé cette revue en réaction contre le milieu. On essayait de se faire publier ailleurs, ça ne marchait pas, on voulait former un lieu pour une gang alors dispersée, déclassée [...]» Jean-Sébastien Huot, dans une entrevue réalisée par Marie-Claude Fortin, «La revue *Gaz Moutarde*. Les envahisseurs», *Voir*, vol. 16, n° 9, 18 juin 1992, p. 45.

québécois (du champ des revues, qui en est en quelque sorte la structure synecdochique) au tournant des années 80 et 90.

*

Revenons en arrière. Au cours des années 70, *Les Herbes rouges* et *La Nouvelle Barre du Jour*¹² comptent parmi les lieux de publication de poésie les plus influents, et dans la décennie suivante, cet ascendant se perpétue. Ces deux protagonistes de l'édition poétique québécoise influenceront dans une large mesure, mais indirectement, les choix et les visions politico-esthétiques des fondateurs de *Gaz Moutarde*. De fait, il serait faux de penser que *Gaz Moutarde* ait pu apercevoir dans les poètes des *HR* et de la *NBJ* des ennemis symboliques systématiques, contre lesquels elle se serait élevée en avant-garde négatrice : on le sait, *Gaz Moutarde* publie certains poètes importants issus des *HR* — où se chevauchaient plusieurs tendances, contre-culture, formalisme, marxisme — comme Denis Vanier, Josée Yvon, Paul Chamberland; et d'autres poètes attachés à l'esthétique de la *NBJ*, plus radicalement formaliste, structuraliste, théoricienne.

Les *HR* et la *NBJ* ont à partir des années 70 constitué les «lieux de prédilection de ces recherches formelles qui permettent d'évacuer les contenus lyriques et nationalistes¹³». Certains critiques parleront des «débauches de textualité désirante¹⁴» qui ont forgé la réputation des deux revues. Paradoxalement, ces recherches formelles, qu'elles soient si excessives ou qu'elles privilégient dans certains cas l'expression du «sujet», n'excluent pas les élans collectifs. Car les revendications des écritures formalistes ou contre-culturelles peuvent se faire au nom d'une certaine communauté (on n'a qu'à penser par exemple à l'«écriture féminine» et féministe). En fait, ainsi que le souligne Pierre Milot, dans les

¹² Afin de ne pas alourdir le texte, les noms des deux revues seront remplacés par les abréviations *HR* et *NBJ*.

⁵ Bernard Pozier et Louise Blouin (dir.), «Petit parcours de la poésie québécoise», texte introductif à l'anthologie *Poètes québécois*, Trois-Rivières, Écrits des Forges / L'Orange Bleue, 1996, p. 8.

⁵ C'est l'expression utilisée par Pierre Popovic pour parler des écritures formalistes des années 70 (voir «Swift, Masoch et l'inertie», *Spirale*, nov. 1990, p. 3.)

années 70, pour tout courant, «l'heure est à la révolution [rassembleuse] et aux mouvements d'avant-garde politico-littéraire¹⁵». Ce que remarque également Laurent Mailhot :

[p]lusieurs courants [...] antagonistes coexistent avec ardeur [...]. L'avant-garde, multiple, est polarisée par le Texte (parisien) ou par la Nouvelle Culture (californienne), sans compter quelques fantassins du trotskisme et du maoïsme¹⁶.

La relation entretenue par *Gaz Moutarde* avec les mouvements poétiques antérieurement dominants dans les années 70 et 80 (représentés principalement par les *HR* et la *NBJ*) est passablement ambiguë. On s'attendrait à ce que ces mouvements, et les auteurs qui les ont engendrés, soient l'objet d'une excommunication symbolique massive, ainsi qu'il en va généralement lors de la constitution d'un nouveau groupe. Or, ce n'est que très peu le cas. Si *Gaz Moutarde* dans ses manifestes ne manque pas de temps à autre l'occasion de leur lancer des pointes caustiques, elle semble aussi leur témoigner le respect ordinairement dû aux prédécesseurs «révolutionnaires». En fait, à y regarder de plus près, c'est aux *dérives* que connaissent ces mouvements dans la seconde moitié des années 80 que les gaz-moutardiens s'en prennent, non à l'origine, non aux premiers temps des *HR* et de la *NBJ*.

*

¹⁵ Pierre Milot, *Le paradigme rouge. L'avant-garde politico-littéraire des années 70*, Cadiac, Éditions Balzac, 1992, p. 109.

¹⁶ Laurent Mailhot, *La littérature québécoise*, Typo, «essais», 1997, p. 184.

Prolongement inerte et autres dérives (*Gaz Moutarde* et la poésie des années 80)

Héritières des années 70, les écritures de la décennie suivante (incluant celles des *HR* et de la *NBJ* tardives) vont sensiblement se transformer. Ce qui se dessine dans les années 80 ressemble en fait à une crise, ou comme le mentionnent plusieurs critiques, dont Bernard Pozier et Louise Blouin, à un «retour du lyrisme» ou «de l'intimisme», à un repli sur soi entêté, qui délaisse les excès et toute motivation de nature sociale ou collective¹⁷. Tout se passe comme s'il se produisait dans une poésie contemporaine plus récente et chez la plupart des poètes post-formalistes (François Charron, Roger des Roches, Normand de Bellefeuille, etc.) un *prolongement inerte*¹⁸ : ces derniers, qui font partie du paysage québécois depuis les années 70, ne renoncent pas aux acquis formalistes, mais les reprennent sur le mode du doute, de l'incrédulité, du dépit, bien loin de tout esprit de révolte ou de changement. Ce que dit Roger des Roches en 1988 de sa propre production a valeur générale :

Mon écriture moderne présente les défauts de l'intimisme, du manque d'envergure [...], de la fébrilité. [...] Elle manque de projet, autres que des projets ponctuels, des images qui s'imposent avec la force d'une idée fixe¹⁹.

⁶ Voir Bernard Pozier et Louise Blouin (dir.), *op. cit.*, p. 9-10.

¹⁸ D'ailleurs ce «prolongement inerte» n'est pas qu'esthétique. Il touche aussi la composition du paysage poétique des années 80, dans lequel on retrouve surtout les poètes de la génération de 70, et très peu de publications dues aux moins de trente ans, comme le mentionne André Brochu : «[dans les années 80] c'est la même génération [celle des années 70], plus vieille de dix ans, qui domine toujours le paysage, et aucune relève organisée, c'est-à-dire regroupée autour d'organes de publication et de diffusions issus de son sein et reflétant ses aspirations particulières, ne s'est manifestée» (André Brochu, *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ éditeur, «Documents», 1994, p. 12). (Oserons-nous dire que cela n'allait pas tarder et que c'est en 1989 que cette «relève», impatiente, allait se manifester, avec l'arrivée de *Gaz Moutarde* ? En tout cas, selon divers articles et entrevues concernant la revue, l'urgence de remédier à cette situation et de faire une place à une relève représentent les principaux éléments convoqués pour expliquer ce qui motiva la fondation de *Gaz Moutarde*. Voir les articles mentionnés dans la bibliographie à la fin du mémoire.)

¹¹ André Gervais, «Comment découper le corps certain et s'en sortir avec passion. Entretien avec Roger des Roches», *Voix et images* (dossier consacré à Roger des Roches), n° 38, hiver 1988, p. 238.

«Mysticisme», «réel raréfié, distancié»²⁰, ou encore «horizon révolutionnaire bouché»²¹, ces expressions accolées à la poésie de la fin des années 80 sont révélatrices de ce que plusieurs critiques et poètes perçoivent alors comme un dérapage ou une dégénérescence esthétiques auxquels les *HR* et la *NBJ* des années 80 ne sont pas étrangères et contre lesquels *Gaz Moutarde* entend réagir. Dans le sillage des écritures formalistes, ces écritures «néo-intimistes», «néo-lyriques» des années 80 — peu importe de quelle façon on les qualifie — représentent souvent pour ses détracteurs la «dérive» (entendre «aller à la dérive», «dérapage incontrôlé», «dégradation») du formalisme.

À la "surexistence", à la surexposition des années soixante-dix succède une concentration laconique, elliptique. Petits riens énumérés, "petites paroles" jetées au néant, petites pierres de rivière au lit presque sec²².

Cette observation de Laurent Mailhot rejoint sensiblement le propos de Lucien Francoeur dans sa préface à l'anthologie *Vingt-cinq poètes québécois 1968-1978* : après l'envahissement de la place publique par les poètes, dans les années 70, la poésie contemporaine n'a désormais

plus lieu dans la rue des nuits, et le poète n'est plus sur la place publique avec les siens; travaillant dorénavant *in vitro*, se fabriquant une littérature à huis clos, il écrit l'intime au plus petit coefficient lisible possible²³.

Mais il est une «dérive» que *Gaz Moutarde* affectionne particulièrement, celle qui désigne la marge ou ce qui se détache des voies (voix) dominantes: le «dérivé», l'impur. Les écritures de Denis Vanier et de Josée Yvon, par exemple, semblent avoir été, autant dans les années 70 que dans les années 80, celles d'enfants terribles toujours maintenus à l'écart. Ces «dérives»-là constituent alors non pas un repoussoir pour *Gaz Moutarde*

²⁰ Voir Pierre Nepveu, «Revue *Gaz Moutarde* 1992-1993», *Spirale*, février 1994, p. 10 : «[...] l'autre courant dominant de la jeune poésie [au tournant 80-90, et différent de *Gaz Moutarde*] penche vers le mysticisme et se mesure à un réel raréfié, distancié, épuré [...]».

²¹ Normand de Bellefeuille, «Tenir le pas gagné», *La Poésie des Herbes rouges*, L'Hexagone, 1990, p. 43.

²² Laurent Mailhot, *op. cit.*, p. 197.

²³ Lucien Francoeur, *Vingt-cinq poètes québécois 1968-1978*, L'Hexagone, 1989, p. 9.

(comme c'est le cas pour les autres «dérives», «intimistes», du formalisme), mais un modèle tout à fait inspirant. La revue, dans sa mouvance contestataire et dynamique, dynamisante, désire en quelque sorte acclamer, remettre au goût du jour des paroles injustement marginalisées et aussi exemplairement sulfureuses, indociles, que celles de Vanier et d'Yvon.

La stratégie de *Gaz Moutarde* est paradoxale en somme : il s'agit d'un accueil des «anciens» et des poètes de toute provenance, sous condition de renouveau; mais le renouveau ne peut être un reniement du «pas gagné²⁴» par les paroles poétiques antérieures, notamment celles des années 70. L'objectif est de favoriser l'émergence d'explorations poétiques revivifiantes qui sachent s'éloigner d'un lyrisme ou d'un intimisme trop étroits; d'une léthargie, d'une inertie et d'un climat général d'assèchement qui domine à la fin des années 80 en domaine poétique²⁵.

*

Cette mise en contexte de la fondation de *Gaz Moutarde* permet de comprendre pourquoi, pour de jeunes poètes en 1989, il était urgent de *publier* et de publier *autre chose*, qui soit empreint d'une vigueur nouvelle. Pensant sa distinction dans une paradoxale rupture constituante avec les *HR* et la *NBJ*, *Gaz Moutarde* recherche la collaboration précieuse de poètes qui par leur expérience deviennent les «aînés» de la nouvelle revue, et l'on pense principalement à Vanier et Yvon, desquels elle est le plus proche et dont elle devient un peu l'héritière. Il semble que ce ne soit pas sans une certaine nostalgie des années 70 que la revue montre un penchant pour une

²⁴ L'expression est reprise de Rimbaud par Normand de Bellefeuille quand il parle de la postérité des *Herbes rouges* : «Tenir le pas gagné», voir Normand de Bellefeuille, *op. cit.*

²⁵ Et ce, malgré la production pourtant très abondante. (Le «prolongement inerte» est encore, par exemple, celui qui affecte le travail du poète des années 80, travail qui, s'étalant sur plusieurs années, chevauchant plusieurs décennies, étant plus régulier, opérant de subtiles transformations — prenons François Charron, par exemple — semble stationnaire... La réception également, inversement proportionnelle à la production, participe à faire douter du charisme et de la «recevabilité» d'une telle poésie, et, par conséquent, au désir de voir bouger les choses.)

culture poétique plus «communautaire», plus exubérante, plus révolutionnaire, et moins individualiste, moins tapie.

*

On verra dans les pages qui suivent que le motif de l'*urgence*, d'abord issu du désir de dégourdir une poésie des années 80 dont les jeunes poètes sondent la «crise» et perçoivent la morosité, devient un leitmotiv important de la prose gaz-moutardienne, notamment dans ces petits textes éditoriaux qui font office de manifestes et qui furent baptisés «Interface». L'idée d'urgence qui les habite est envisageable à deux niveaux et selon différentes modalités : 1) Au niveau de son propre contenu : on cherche alors l'objet d'une telle urgence et ce qui la détermine. C'est l'urgence dont l'objet est afférent à un contexte d'énonciation, socio et historico-littéraire (que nous avons déjà commencé d'aborder), et à certaines exigences d'ordre esthétiques (auxquelles nous nous intéresserons davantage dans la suite de ce chapitre). Cette approche du motif de l'urgence vise, autrement dit, à répondre à la question : qu'est-il urgent de faire, pour quoi l'idée d'urgence est-elle convoquée, et au nom de quelles valeurs (idéologiques et esthétiques) ? C'est l'urgence *de* faire ou *de* dire quelque chose. Le motif se conçoit alors sur le mode de la *transitivité*, puisqu'il appelle un objet. 2) À un autre niveau, on trouve une urgence strictement performative, que l'on repère dans *l'expression* même du texte; celle qui est liée à la forme, qui n'est pas dite directement, mais *faite* surtout : faite rythme, mots, syntaxe, faite esthétique; c'est l'urgence *intransitive*, qui devient le souffle et l'acte même du texte. Nous devons souligner que les deux formes d'urgence (l'une qui appelle l'objet de sa transitivité et l'autre qui forme l'expression du texte) se répondent l'une l'autre, sont solidaires l'une de l'autre. (Car nous savons qu'il est vain de séparer forme et contenu.) Cependant, et c'est ce que nous aimerions démontrer, l'urgence en tant que *mode d'expression* s'avère beaucoup plus marquante, plus efficace, plus insistante aussi que l'«urgence *de*»; elle finit même par éclipser cette dernière, la repoussant au second plan.

*

Considérations génériques : le manifeste ypéritien

«*Ypérite* : n.f. (1917; du nom de la ville belge d'Ypres, flam. *Yper*). Gaz de combat, à base de sulfure d'éthyle, vésicant (employé d'abord par les Allemands contre Ypres). V. Moutarde (gaz)²⁶.»

*

À quoi ressemble un manifeste ypéritien ? quels sont ses signes distinctifs ? comment s'y manifeste l'*urgence* ?

Rapporter le manifeste ypéritien aux catégories proposées par Jeanne Demers et Line M^c Murray²⁷ aide à comprendre l'ambition des signataires et l'intention des «Interfaces». En premier lieu, la division établie par les critiques entre «manifeste d'opposition» et «manifeste d'imposition» permet de situer les «Interfaces» à l'intérieur de la matrice générique du manifeste. Si le *manifeste d'imposition* est, selon Demers et M^c Murray, celui émis par un groupe déjà au pouvoir et qui représente lui-même un centre de décision (ainsi serait classé dans cette catégorie, par exemple, un manifeste du Parti communiste dans un pays où règnerait le communisme), alors que le *manifeste d'opposition* constitue pour sa part un texte contestataire qui a pour but de mettre le système en crise, de dénoncer mais en même temps d'envahir le lieu du pouvoir, et qu'il peut aussi impliquer des groupes plus ou moins nombreux et plus ou moins divers, les textes de présentation de *Gaz Moutarde* relèvent à coup sûr de cette dernière catégorie. Jeanne Demers et Line M^c Murray développent leur analyse en distinguant «quatre types de textes manifestaires» : 1) celui qui projette d'exercer tout le pouvoir, sans même envisager pouvoir tolérer quelque opposition, aussi minoritaire soit-elle (il s'agit dans ce cas d'un *manifeste*

²⁶ Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert 1*, Paris, Le Robert, 1993, p. 2428.

²⁷ Jeanne Demers et Line M^c Murray, *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Montréal, Le Préambule, «L'univers des discours», 1986, 157 p.

d'imposition); 2) le manifeste dont les rédacteurs désirent s'emparer du pouvoir du centre fort, alors qu'ils se situent eux-mêmes dans la zone des périphéries contestataires de ce centre fort (le *Manifeste du futurisme* serait un bon exemple de ce deuxième type de manifeste); 3) le troisième type est celui des manifestes qui ambitionnent de déplacer le pouvoir du centre vers la périphérie; 4) le dernier type est particulier : il englobe toutes les recherches «quotidiennistes²⁸» et les textes cherchant moins une *prise* de pouvoir que le *partage* de pouvoir. Les auteurs affirment que ce dernier type de discours manifestaire cherche un «équilibre institutionnel qui s'obtiendrait grâce au dépassement de l'habituel fonctionnement binaire (parano *versus* schizo, politique *versus* art...)»²⁹. Le quotidiennisme mise sur une «interaction des différences, sur leur complémentarité plutôt que sur leur opposition radicale³⁰». Dès lors est exclue toute forme de violence, ainsi que toute rhétorique ou pragmatique proche des trois premiers types répertoriés.

Cette flexibilité du manifeste quotidienniste, qui permet de ne pas craindre les changements, les adaptations fréquentes, les révisions, s'apparente de façon étonnante à celle des «Interfaces» de *Gaz Moutarde*. En soi, le fait que paraisse une nouvelle «Interface» dans presque chaque numéro laisse déjà entrevoir un potentiel de mobilité, généralement absent des mouvements qui lancent un unique manifeste, officialisant et sacralisant ainsi le geste de la fondation. Les fondateurs de la revue *Gaz Moutarde* ne cherchent pas à magnifier le rituel de la fondation. Ils insistent clairement sur la complémentarité des dernières générations poétiques, ce qui nous autoriserait à classer les «Interfaces» dans la catégorie quotidienniste.

Pourtant, les «Interfaces» elles-mêmes gardent bel et bien quelque chose de l'intervention manifestaire traditionnelle. On ne peut dire, par exemple, que rien n'est «violent» dans ces textes d'ouverture ypéritiens. Le ton y est celui de la jeune rébellion prête à «tout casser», qui tient à se faire

²⁸ Les auteurs empruntent l'expression à l'institutionnaliste René Lourau.

²⁹ *Op. cit.*, p. 146.

³⁰ *Op. cit.*, p. 63.

remarquer, qui crie, clame son arrivée, sur un ton péremptoire. Le registre militaire est même ostensiblement présent : «*Gaz Moutarde* est une arme de combat», «mitraille [...]», «est un agent particulièrement [...] acide et corrosif», (I#2); «vigilance à bout portant» (I#3); «*Gaz Moutarde* est avant tout un embranchement [...] pour tout chasseur de primes», «[...] Pif ! Paf !» (I#4), et ainsi de suite. En contrepartie de cette violence symbolique, les poètes gaz-moutardiens lancent un appel à la diversité, aux essais libres, à la métamorphose continuelle : «*Gaz Moutarde* est [...] un laboratoire poétique», «*Gaz Moutarde* se recule, revient sur ses pas [...]»(I#2), est «allergique à tout embrigadement, qu'il soit littéraire, social ou culturel; [...] poursuit son aventure de mutant [...]» (I#3). La revue dit encore «[revendiquer] un je mutagène, nomade [...]» (I#4), une «poésie exacerbée plus ouverte qu'une grimace quand le soleil plombe» (I#13). Pour eux, «il n'y a de quiétude que dans [...] la remise en question, d'où sont exclues toute banalisation et appropriation du réel [...]. *Toutes les routes sont ouvertes*» (I#16). Autrement dit, sans pouvoir ni vouloir intégrer ou créer quelque lieu de consécration «institutionnel», avec le lot de prestiges divers qui l'accompagne, *Gaz Moutarde*, sur un ton non exempt d'une certaine violence, se présente latéralement, comme un espace de conciliation, pluriel, polymorphe, éclectique et non doctrinaire³¹. Les manifestes ypéritiens tiennent à la fois du manifeste quotidienniste (par leur ouverture et leur volonté de perpétuelle remise en question) et du manifeste de «décentrement» (plus ou moins identifiable au type 2, qui se préoccupe de position, de présence, de pouvoir et qui est essentiellement «politique», au sens large du terme; *Gaz Moutarde* veut en effet s'imposer, en faisant entendre de nouvelles voix poétiques). En outre, dans le Québec de la fin des années 80, peut-être est-il hors de propos, voire impensable, de tenir une position très ferme, et absolument révolutionnaire ? Sans doute vaut-il mieux profiter des acquis, en se montrant simultanément à l'affût de toute nouveauté, quand on sait les échecs auxquels furent confrontés les désirs révolutionnaires passés.

³¹ Nous pourrions noter ici que cet éclectisme marqué et cette éthique de l'ouverture placent d'emblée *Gaz Moutarde* dans la foulée d'une poésie de la seconde moitié des années 80 qui s'éloigne des credos intransigeants de ses prédécesseurs.

*

Les trois gestes et phases essentiels du manifeste, identifiés par Demers et M^c Murray, sont présents dans les «Interfaces», ce qui rend ces textes assez fidèles à la tradition manifestaire. Le premier geste, «déclaratif», consiste à rejeter le passé, ou du moins à le contester, à critiquer l'institution littéraire en place. *Gaz Moutarde* le fait, en dénonçant la fermeture de l'institution face à la jeune et nouvelle poésie (on lira par exemple : «*Gaz Moutarde* est une arme de combat contre [...] l'oligarchie de l'édition au Québec» [I#2]) et en pointant du doigt une fadeur et une complaisance poétiques, attribuable à une poésie ou bien trop intimiste ou bien trop formaliste («l'écriture pour l'écriture» [I#3]). Pas question de produire de «[ces] ébauches pseudo-réalistes qui ont élevé la fadeur au rang de l'obscène» (I#16), comme il serait possible d'en rencontrer, par exemple, à la revue *Estuaire* ou dans *Liberté*.

Un manifeste ne se limite habituellement pas à *refuser* certaines choses, il *propose*. C'est le deuxième geste, la deuxième phase, «explicative», qui signale ce que l'on souhaite être et/ou faire. Le manifeste ypéritien n'y échappe pas : «*Gaz Moutarde* pose un regard lucide [...], mitraille de JE et de NOUS [...]» (I#2); «[...] *Gaz Moutarde* [a][...] comme point de mire une réintégration du nominatif et de l'expression en poésie.» (I#3) [Elle revendique] un je [...] pétillant, radioactif, chargé à bloc contre la pasteurisation et la mise en conserve de l'organe poétique. [M]ercenaires des mots, des sens, de l'expression [...]» (I#4), les poètes ypéritiens crient «[...] mort à la poésie morte[...]» (I#9) ! *Gaz Moutarde* se dit en somme puissamment expressive, voire «lyrique», mais d'un lyrisme énergique, moins vulnérable qu'agressif; la revue se veut «lucide» (même si cela mène à la panique, à l'alerte), et pour cela veut rendre compte d'un «réel» certes trivial, étourdissant, impitoyable, mais qu'à ses yeux nul ne devrait ignorer.

Le troisième geste manifestaire correspond à la phase «démonstrative»³². Il s'agit de performer ce qui est défendu et proposé, comme l'art poétique le fait, par exemple; de faire et de mettre en acte ce qui est énoncé. Cette performance, toujours plus ou moins autoréflexive, *Gaz Moutarde* la pratique par le biais d'une écriture scandée, très rythmique, corrosive; cette écriture mime le combat contre l'«asthénie» en poésie, produit ce «genre dynamité» où «le texte fuse de partout», cette «hybridation des traces du réel» (I#3), quand les «T.V.», le «Mr. Freeze», le «Rocky Horror Life Show», les «Djs», le «téléhoraire devenu [...] le livre d'Histoire», apparaissent au milieu d'une prose résolument vigoureuse, explosive, sans langueur aucune.

*

Urgence : dans l'action ?

Si l'urgence est avant tout moyen d'*agir*, l'histoire de *Gaz Moutarde* est cependant marquée discrètement et très ponctuellement par des prises de position à l'égard par exemple de certains événements socio-politiques. En mars 1990 paraît un fascicule (imprimé en rouge et blanc, dans un format de 18 cm x 21 cm) intitulé «édition spéciale contre la répression policière», «pour David Hince / et pour toutes les / victimes de la répression / policière», avec une note en dernière page : «en mémoire des événements de juin 89 à la Place Tien An Men». Une citation de Denis Vanier orne la page couverture : «Même si nous sommes pauvres / et sans arme / que le pays n'est plus que l'urinoir de l'injustice / jamais nous ne plierons devans [*sic*] la queue verte / du verus [*sic*] / de l'autorité». Quant à l'exergue, il se lit comme suit : «Le privilège réside dans la lutte». Une centaine, tout au plus,

³² La phase démonstrative est voisine de l'acte perlocutoire chez Austin, elle est la phase de la performance. Les auteures de *L'enjeu du manifeste* soulignent elles-mêmes l'influence déterminante de la théorie austinienne du langage exposée dans *Quand dire, c'est faire*, dans les trois phases et gestes qu'elles ont distingués.

de ces petits fascicules photocopiés rouge et blanc furent distribués gratuitement, à la main, dans les rues de Montréal.

Deux poèmes composent le feuillet de quatre pages. Un premier, de Jean-Sébastien Huot, évoque en termes très prosaïques quelques faits concrets :

*À coup de matraques
à coup de bat [sic] de base-ball
à coup de popsicle
l'anti-émeute nous fracasse les côtes
et la parole
à coup de japements [sic] et de morsures
[...]
14 police nous spot comme des rambos
enragés et prend des photos de nos
ecchymoses pour mettre dans leurs fonds
de retraite
mis en boule assis ou debout
résistance non violence
ça se bouscule ça joue des coudes
à Montréal le printemps dégèle nos droits*

Le second, de David Hince, comporte une dernière strophe qui met en doute la démocratie occidentale, en faisant un parallèle entre les événements de Montréal (décrits dans le poème de Huot) et ceux de Pékin :

*(Entendez-vous la plainte des quatorze cent frères
aux yeux de brides qui macèrent dans l'eau vive et
écharpée de rouge des tanks d'acier gouvernemental et
émacé de leurs érections toutefois canonisantes ?)*

Le parallèle avec les événements de Tien An Men, outre qu'il met en évidence la parenté des événements (dans les deux cas, une répression policière exercée contre des jeunes), rappelle la volonté de révolte dont se réclament les poètes gaz-moutardiens, qui est en fait, plus exactement, le *refus de l'immobilisme*, du statu quo (et du «prolongement inerte»); malgré la disproportion qu'il fait apparaître, le rapprochement entre les deux événements fait poindre la dénonciation d'un climat d'inertie générale.

Le numéro six de *Gaz Moutarde*, publié en 1991, est un «spécial Guerre du Golfe». Son «Interface» est un texte violent contre l'intervention

américaine et, du même coup, contre l'impérialisme américain et la férocité capitaliste qui sèment la mort partout autour du globe. La guerre contre l'Irak y est qualifiée de «guerre Américaine / pour la sauvegarde du hamburger / dans les territoires bombardés», guerre «de la power tv». L'impuissance de la parole poétique y est humblement avouée mais excusée par son action symbolique, mise en œuvre par la pensée (le «petit *think tank*») et la parole «vive urgente» :

maintenant que les missiles scud sillonnent et retiennent l'essentiel du souffle de vie universel *Gaz Moutarde* se propose de livrer sans censure aucune l'intestin anémique écorché d'une parole vive urgente [...] parole ne réunit [sic] malheureusement [sic] qu'un petit think tank de munitions [...].

Ce numéro spécial, un fascicule non relié de 80 pages, fut véritablement conçu et construit sous le signe de l'urgence. L'«Interface» est truffée de coquilles et de fautes d'orthographe volontaires, certains débuts ou fins de ligne manquent, comme s'il n'y avait pas eu suffisamment d'espace sur la page, certaines lettres sont biffées ou ré-écrites à la main; enfin, le tout laisse une impression de brouillon, de grande hâte, et les gros caractères, ceux d'une vieille machine à écrire, accentuent la candeur et la modestie de ce projet littéraire particulier. Cela ressemble à un tract de guerre, à un papier clandestin (si l'on fait abstraction du grand nombre de pages, et que l'on s'en tient à l'aspect général de chaque page); ou encore, à un graffiti. Le tout se compose de dessins, de collages de documents divers (photos et documents sur la guerre), trafiqués et sur-dessinés, de poèmes et de textes de toutes sortes faits par les collaborateurs habituels et par quelque trente invités. Le délai fixé pour recevoir le matériel écrit et visuel avait été de trois jours³³. La réponse des artistes et poètes invités, immédiate et nombreuse, fit conclure à David Hince: «[c]'est donc une poésie d'urgence, une fusion instantanée³⁴». Le tirage de ce numéro spécial avait été d'environ 500 exemplaires, il avait été distribué dans une galerie d'art et non en kiosque. (Il se retrouva par conséquent entre les mains d'un public

³³ David Hince, dans une entrevue pour la *Revue Inter*, n° 51, hiver 91-92, p. 1.

³⁴ David Hince, *loc. cit.*, p. 1.

averti, plus ou moins spécialisé, fréquentant les artistes et les galeries d'art.)

Ces deux numéros, en prise directe sur l'histoire, demeurent exceptionnels dans les annales de la revue *Gaz Moutarde*. Comme l'a écrit Jean Basile dans *Le Devoir* du samedi 20 juillet 1991, on ne peut dire que «l'activisme politique [soit] un des signes de reconnaissance de *Gaz Moutarde*». Non, il ne s'agit pas d'«activisme», mais il importe surtout d'observer qu'il ne s'agit pas non plus d'anomie ou d'indifférence. *Gaz Moutarde* s'est prononcée, s'est engagée, est intervenue, poétiquement, tout en affirmant les limites de son pouvoir et de son action.

*

Urgence : éthos et expression dans le manifeste ypéritien

Originellement, le manifeste, geste collectif par excellence, permet à un groupe de prendre position, de préciser ses exigences et d'afficher certaines valeurs qui seront mises en application par le moyen d'une écriture performative ou lors d'actions réelles posées par le groupe. À regarder de plus près le manifeste ypéritien, nous constatons un télescopage, voire une annulation, des objectifs recherchés. Plusieurs contradictions apparaissent dans l'énoncé des exigences (par exemple, *Gaz Moutarde* «mitraille de *je et de nous*»; veut «agir» à tout prix, mais par l'écriture poétique qu'elle dit d'avance impuissante, etc.). Les valeurs idéologiques et esthétiques émises (ouverture et intransigeance, révolte et lyrisme, diffusion d'une jeune et d'une moins jeune poésie, anti-américanisme côtoyant la poétisation d'un «réel» typiquement américain, etc.) demeurent fortement hétérogènes, dispersées, ne sont pas clairement articulées les unes aux autres. Aussi, si l'idée de l'*urgence* est convoquée à tout moment dans le contenu du texte, elle se prête à des exigences si multiples et parfois si contradictoires, que l'objet de l'*urgence*, dans cette perspective, devient fuyant, problématique. Nous sommes dès lors tentés de nous demander si l'*urgence*, perdue dans les contradictions du propos, ne serait pas une sorte de fétiche thématique

un peu vide, ou encore, un éthos diffus suppléant au manque de projet esthétique collectif et à l'impossibilité morale de tout engagement socio-politique satisfaisant.

Pourtant si l'*urgence* est un thème ambigu, vacillant, du moins fort complexe, et ce, dans le contenu du texte, elle sert en revanche entièrement l'*expression* (la forme), n'est délaissée à aucun moment par l'*expression*, l'habite sans relâche, y trouve son assise la plus stable. En fait, chez *Gaz Moutarde*, l'*urgence* en tant que *forme d'expression* est plus nettement affirmée que l'*urgence* comme indice d'une nécessité d'agir ou de devoir accomplir quelque chose de concret, selon des valeurs précises. On en voudra pour preuve que le motif de l'*urgence* est le plus souvent lié à l'*écriture* et à la *parole* : «État d'*urgence*, extrême poésie» (I#4), «une parole vive *urgente*» (I#6), «*Gaz Moutarde* assassiné squatte dans l'infrarouge de l'*urgence*» (I#9), «la parole en état d'*urgence* entraîne irrévocablement une agitation autour d'elle», «vous serez frappés, le mot n'est pas trop fort, par la diversité et l'unanime *urgence* de ces écrits» (I#17-18)³⁵. Devant cette parole impatiente d'elle-même, nous pourrions avancer ceci : en 1960, parler (écrire) c'est agir (du moins est-ce la représentation poétique dominante); en 1970-1980, parler, c'est subvertir (et en 1980, *se retrancher*, dans une sorte de résistance passive, pour subvertir). En 1990, avec *Gaz Moutarde* notamment, parler, c'est au moins exister; c'est-à-dire ne prétendre ni à l'action, ni à la subversion, ni à rien de décisif, sinon à un minimum de présence, d'existence au monde. C'est ne demander *que* cela : pouvoir seulement encore être entendu, pouvoir affirmer sa présence, si petite soit-elle, si fragile soit-elle, tenant au fil ténu de la parole poétique. «Au risque de se [nous ?] taire, nous laisserons parler votre silence³⁶»...

*

³⁵ Nous soulignons.

³⁶ Voir l'«Interface» du numéro 16.

Par le biais de son expression poétique (par le rythme et la syntaxe, principalement), l'idée d'*urgence* est livrée à sa propre *intransitivité*. Il n'est pas vraiment urgent *de* (faire quelque chose); l'urgence se suffit à elle-même, suffit à la *poésie des manifestes*. Les textes ypéritiens y mettent tant d'insistance qu'il semble que l'*urgence* se redouble, qu'il existe une *urgence de l'urgence*. La fébrilité propre à un état d'urgence est dans chaque «Interface» comme portée à son comble. Cette tension n'a pour but ultime que de se maintenir, que d'empêcher la stagnation, le vieillissement, le non-renouvellement de l'activité poétique. La circularité apparente de l'idée d'*urgence* appelle en fait la vitalité, le dynamisme et la relance perpétuelle du verbe poétique d'une nouvelle revue qui émerge.

*

Considérons à titre d'exemple la toute première «Interface». Elle est marquée par une sorte d'énumération compulsive. Elle se compose d'expressions inventées, difficilement identifiables, profile immédiatement une poétique de la vitesse et de l'*urgence*, une poétique des «mille miettes» (I#3), des mille directions engendrées³⁷ :

[...] 6 commandes de lecture, enregistrement, rebobinage autodésinctélectuisationable et avance rapide, non formalisable, aspirateur-traîneau, [...] micro-électro-écologique inclus, antenne parasitatrique, bibliothèque à membranes encombrantes, greffable, génétiquement reprogrammé / nucléarisé bigmatisé, drogué, désillusionné [...] *Gaz Moutarde* avance, trébuche, se relève [...]

Pour l'ensemble des manifestes, l'*urgence* constitue le foyer d'un réseau isotopique passablement enchevêtré : isotopie militaire, post-nucléaire, isotopie du fracas; implosion, explosion, dynamitage (voir I#3); isotopie de l'éclatement «multi-directionnel» (voir I#4 et #13). L'*urgence* se fait vie, mouvement (voir I#11), action, lumière (I# 11 et 13). Sont privilégiés la

³⁷ L'«Interface» de l'anthologie que constitue le n° 17-18, dernière «Interface» en vérité, fait exception et ne laisse pas vraiment cette impression de vivacité, d'accélération. Il s'agit plutôt d'un texte récapitulatif — manifeste «d'auto-dissolution» dirait René Lourau — qui fait le bilan des dernières années d'existence de la revue. C'est un texte posé, réflexif, sans emballement, assez sobre.

vitesse, le mouvement, et condamnés toute nage sur place, tout repos, tout manque de relief ou d'éclat.

*

Les catégories génériques du manifeste énumérées par Line M^c Murray et Jeanne Demers sont certes utiles, mais d'autres considérations plus générales présentes dans *L'enjeu du manifeste* sont également intéressantes. Ainsi en est-il d'une définition du manifeste qui apparaît comme secondaire et moins technique que la première³⁸, mais qui touche mieux à notre avis quelques traits fondamentaux du manifeste. Cette définition s'articule autour de la notion de désir, «désir à l'état brut» exprimé par et dans le manifeste. Le lecteur, en face à face avec ce «désir à l'état brut» qui lui est étranger, peut se sentir frustré, ignoré, quand il est incapable de percevoir les motivations et l'objet du «désir» manifestaire auquel il est confronté. Il lui arrivera de reprocher au manifeste de crier pour crier, désirer pour désirer, tempêter pour tempêter dans l'indiscernable, comme hystériquement:

Discours-geste orienté par essence, le manifeste communique un désir à l'état brut — du moins il en donne la représentation — et provoque chez le récepteur une réaction, de choc le plus souvent. Aussi sa rhétorique, faussement naïve, comme en fait foi ce passage emprunté à Marinetti, s'en ressentira-t-elle : “Je viens de lire votre violent manifeste dont j'ai admiré la belle envolée, mais qui a le tort d'avoir un ton trop général et partant sans force directe. [...] Ce qui est essentiel dans un manifeste c'est l'accusation précise, l'insulte bien définie [...] Tout cela, en précisant les accusations par quelques détails ou anecdotes et des noms surtout. — Il faut donc de la violence et de la précision [...]”³⁹.

Il va sans dire qu'un lecteur de *Gaz Moutarde* pourrait adresser des reproches à peu près de même nature aux «belles envolées» des «Interfaces»: pas de «noms», pas de «détails», une certaine violence (une violence certaine), mais pas de «précision» ! À cet égard aussi, les «Interfaces» affichent une forte dimension manifestaire.

³⁸ Voir l'introduction du présent mémoire.

³⁹ *Op. cit.*, p. 82.

*

Urgence : en langage accéléré (travail sémantique dans le manifeste ypéritien)

Est-il possible de parler de l'«originalité» des «Interfaces» de *Gaz Moutarde* ? Certainement. Car si nous pouvons discerner dans ces textes maintes caractéristiques du manifeste idéal-typique, quelques différences substantielles y sont remarquables, en ce qu'elles modifient le modèle légué par la tradition des avant-gardes. Rien que par la logique d'*urgence* redoublée qui les gouverne, les textes des «Interfaces» sont constamment déstabilisés et mettent en crise le genre manifestaire. Il serait intéressant d'insister sur cette mise en crise, en ayant recours aux notions de *mot d'ordre* et de *mot de passe* proposés par Gilles Deleuze et Félix Guattari.

*

Le *mot d'ordre*, dont parlent Deleuze et Guattari, dans *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie* ⁴⁰, c'est le langage lui-même, organisant toute existence sociale, «petite sentence de mort, le Verdict» comme le disait Kafka. Parler, parler en société implique une certaine conformité à un «mot d'ordre» diffus, multiple, soumis aux règles de la praxis. Pour définir le langage,

il faut définir une abominable faculté qui consiste à émettre, recevoir et transmettre les mots d'ordre. Le langage n'est même pas fait pour être cru, mais pour obéir et faire obéir⁴¹.

D'une manière plus générale, les mots d'ordre sont tous les actes de parole liés par une obligation sociale. Mais «il n'y a pas d'énoncé qui ne présente ce lien [...]. Une question, une promesse sont des mots d'ordre⁴²». Le langage selon Deleuze et Guattari consiste donc en «l'ensemble des mots

⁴⁰ Voir Gilles Deleuze et Félix Guattari, «Chapitre 4 : 20 novembre 1923 — Postulats de la linguistique», Paris, Éditions de Minuit, 1980, p. 95-139.

⁴¹ *Ibid.*, p. 96.

⁴² *Ibid.*, p. 100.

d'ordre, présumés implicites ou actes de parole, en cours dans une langue à un moment donné⁴³».

Rendu possible par sa retransmission perpétuelle, le langage est *redondance*. À la limite nous pouvons dire qu'il n'est «ni informatif, ni communicatif», mais fondamentalement redondant. Toutefois, de façon paradoxale, il contient aussi un *message de fuite*, et ce, malgré le conformisme même qui le structure à la base. Comme si l'ordre donné par lui était : «Ne vous soumettez surtout pas !». De la même façon, le langage-mot-d'ordre, tantôt «petite sentence de mort», comprend également en lui-même une potentialité, une possibilité de *vie* (comme l'idée de mort implique celle de la vie), ce qui, heureusement, lui permet de circuler dans la vie, non comme un cadavre figé, mais comme une matrice minimalement souple, modifiable. Autrement dit :

Mort, mort, tel est le seul jugement, et ce qui fait du jugement un système. Verdict. *Mais le mot d'ordre est aussi autre chose*⁴⁴, inséparablement lié : il est comme un cri d'alarme ou un message de fuite. Il serait trop simple de dire que la fuite est une réaction contre le mot d'ordre; elle est plutôt comprise en lui, comme son autre face [...]⁴⁵.

Le mot d'ordre subit des transformations transgressives, lesquelles justifient son existence et échappent toujours déjà à sa fonction première de normalisation et d'accessibilité, de communication standardisée. La question «comment maintenir ou dégager la potentialité révolutionnaire d'un mot d'ordre ?» est la question sous-jacente aux *mots de passe*, qui accomplissent la fuite à travers le mot d'ordre. Ceux-ci marquent un passage, une fuite «agissante et créatrice» qui garde comme matière première le mot d'ordre, mais le trafique, le change subtilement. Deleuze et Guattari, en songeant notamment à l'exemplarité qu'offre la littérature en matière de langage, proposent de «transformer les compositions d'ordre en composantes de passage», afin que le langage puisse se mouvoir, se

⁴³ *Ibid.*, p. 100.

⁴⁴ En italiques dans le texte.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 135.

transformer profondément. Le chapitre «Postulats de la linguistique» se termine sur cette conception dynamique et polémique du langage :

Dans le mot d'ordre, la vie doit répondre à la réponse de la mort, non pas en fuyant, mais en faisant que la fuite agisse et crée. Il y a des mots de passe sous les mots d'ordre. Des mots qui seraient comme de passage, des composantes de passage, tandis que les mots d'ordre marquent des arrêts, des compositions stratifiées, organisées. La même chose, le même mot, a sans doute cette double nature : il faut extraire l'une de l'autre — *transformer les compositions d'ordre en composantes de passage*⁴⁶.

En raison de ses dimensions polémiques et performatives, le genre manifestaire pourrait être considéré comme un espace sémiotique privilégié pour cette transformation du mot d'ordre en mot de passe telle que conçue par Deleuze et Guattari. Il est par excellence le texte au langage redondant des groupes littéraires avant-gardistes ! De par sa nature générique connue et reconnue, sa façon, sa tradition, il n'est ni «informatif» ni «communicatif», il accomplit sa tâche de redondance, et le lecteur qui sait qu'il va lire un manifeste n'aurait à la limite pas besoin de le lire, il sait ce qui l'attend, il sait que questions, affirmations, exclamations, promesses, peu importe : ce sera toujours le mot d'ordre manifestaire qui s'étalera devant ses yeux, mais habité par «la potentialité révolutionnaire du mot d'ordre», laquelle potentialité constitue au fond sa raison d'être. Directif, impératif, parfois violent — il nous apparaît souvent, plus que tout autre genre, autoritaire, même si c'est à divers degrés — le manifeste suggère paradoxalement l'insoumission et la liberté dans l'acte créatif. Il est donc bel et bien message de fuite, il clame «ne vous soumettez surtout pas !» et s'efforce, d'autant plus qu'il appartient au langage littéraire, de «transformer les compositions d'ordre en composantes de passage», de produire des mots de passe.

C'est ce que s'exercent à faire les textes d'ouverture ypéritiens, notamment dans leur usage détourné ou iconoclaste de certains mots très en vogue, qui hantent le discours social et l'institution littéraire et artistique. Voici un

⁴⁶*Ibid.*, p. 139. (Nous soulignons.)

exemple de ce procédé : «*Gaz Moutarde* est un lieu, un laboratoire poétique hybride où s'entrecroisent post-décadence et post-modernité» (I#2); «À coup de signifié fluo, *Gaz Moutarde* se débroussaille de l'asthénie post-moderne [...]» (I#3); «Hyperréalisme post-post-new-new. [...] Post-post-new-new» (I#5). Cette façon de squatter les mots en vogue est particulièrement significative à l'égard du mot «postmodernité». Plutôt que d'ajouter une définition de plus à ce terme⁴⁷ devenu creux tellement il est investi d'une abondance effarante de définitions, *Gaz Moutarde* l'utilise en évitant toute signification, en fuyant toute définition institutionnalisée. Il s'agit indubitablement de désamorcer l'expression, en la mêlant, en la conjuguant à une «post-décadence» dont la signification semble tout aussi suspecte, de la tourner en dérision, sur un mode ironique ostentatoire, en lui léguant la générosité, la légitimité cocasse du «post-post-new-new». Ce détournement d'un mot pratiquement devenu mot d'ordre sur le terrain artistique contemporain le transfigure en «mot de passe», de façon à lui redonner une manière de nouvelle puissance, vierge, offerte à tous les poètes gaz-moutardiens et à tous ceux qui voudraient éventuellement publier chez *Gaz Moutarde*.

*

Réintégrer le nominatif

Le travail sémantique effectué sur les mots consiste, chez *Gaz Moutarde*, en une déstabilisation constante de sens. Les textes ne poussent pas les mots vers une autre signification qu'il s'agirait d'imposer, mais les relancent et les abandonnent dans une *ouverture* inédite de sens. Quand la revue réclame une «*réintégration du nominatif* et de l'expression en poésie», c'est à une poésie purement formaliste qu'elle s'en prend indirectement. Ce n'est pas une autre nomination plus juste et plus vraie qui est recherchée, car cela

⁴⁷ La précision des termes utilisés, la définition singulière et particulière, sont habituellement des aspects importants de la prise de parole manifestaire d'un nouveau groupe. Cela n'intéresse visiblement pas la revue *Gaz Moutarde*; nous pouvons même observer dans ses manifestes une obsession craintive du savoir et de la théorie.

équivaldrait à une fermeture de sens ou à une volonté totalitaire. Or, le projet de «réintégrer le nominatif» est indissociable de l'«expression», de l'expressivité, c'est-à-dire de la subjectivité. La poésie de *Gaz Moutarde* vise, nous disent les manifestes, l'expressivité du sujet à travers une nomination plus concrète du monde. Cet «expressionnisme» refuse tout refermement du signifiant sur lui-même, ou, si l'on préfère, tout jeu formaliste pur. La «réintégration du nominatif» et le travail sémantique proposé par *Gaz Moutarde* s'insèrent donc dans le contexte général d'une «lente reconquête du référent» amorcée par la poésie québécoise des années 1980 :

[Le] formalisme, justement, s'il fut un mot d'ordre et le *style* même de la modernité au début des années soixante-dix, fut vite investi et remodelé dans des entreprises plus vastes, où s'est amorcée une lente reconquête du référent⁴⁸.

*

L'«Interface» ypéritienne possède une dimension polémique non négligeable. Elle relève en partie de ce que Marc Angenot a appelé la «parole pamphlétaire», car son ambition est de «remotiver les mots, leur restituer une sincérité et une force perdues⁴⁹». Pourtant, il s'agit moins d'imposer quelque valeur que ce soit (en terme d'écriture ou d'action) que de s'imposer, d'inviter les nouveaux poètes à s'imposer à *leur façon*. En outre, Angenot souligne que la parole pamphlétaire (catégorie très large, qui inclut le manifeste) possède une valeur en soi, par sa seule présence, par son seul ton, plus que par ses directives ou ses intentions apparentes. Le vecteur pamphlétaire est

⁴⁸ André Brochu, *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ éditeur, «Documents», 1994, 238 p. Il est intéressant de noter que Brochu ne fait certainement pas ici une allusion spécifique à la poésie de *Gaz Moutarde* qu'il méconnaît ou écarte manifestement. Il fait plus vraisemblablement allusion à une poésie de l'«intimisme du quotidien», que l'on pourrait retrouver, par exemple, chez *Estuaire*. Cette citation permet par conséquent d'entrevoir, au-delà ou en-deçà des affrontements inhérents à la structure des champs, une volonté commune à une poésie «intimiste» des années 80 et à celle que les manifestes ypéritiens revendiquent : cette volonté de nommer une réalité concrète, opposée par-là aux visées formalistes.

⁴⁹ Marc Angenot, *op. cit.*, p. 96.

rarement exhortatif : il n'invite pas à l'action mais se veut un mode d'agir; il est le *moyen* d'une lutte mais aussi l'*objet* immédiat d'une lutte puisqu'il s'agit pour lui [...] de conquérir le "droit à la parole" face aux langages encratiques [...]⁵⁰.

*

Conclusion : frontières et mises en crise

Apparaissant à l'aube des années 90 au cœur de ce qui est perçu par plusieurs poètes et critiques comme une «crise» dans le champ poétique québécois, *Gaz Moutarde* nous incite, par ses éditoriaux détonnants, à explorer le contexte socio-littéraire de sa fondation notamment sous l'angle de l'«urgence», motif récurrent de sa prose. Ce motif, on l'aura constaté, possède une valeur heuristique certaine : chercher les attributions de l'urgence ainsi que les valeurs au nom desquelles elle se met en branle nous fait rencontrer un éthos très particulier, pour le moins complexe, diffus, composé d'impasses et de contradictions, qui le font se dérober à lui-même. Mais ceci en contrepartie fait apparaître là où se situe la force et l'originalité du texte ypéritien : dans sa capacité à manipuler créativement le langage (et, en même temps, les paramètres génériques de l'écrit manifestaire), et, surtout, dans sa stylisation remarquable de l'«urgence».

Il n'y a pas, au bout du compte, de «manifeste» ypéritien (au sens strict) : mais des textes qui tiennent du manifeste et qui possèdent un ton, un rythme, une originalité que l'on peut aisément qualifier d'*ypéritienne*. Finalement, nous pourrions en arriver aux observations suivantes : 1) Les «Interfaces» de *Gaz Moutarde* mettent en crise la *fonction* contestataire du genre manifestaire. *Gaz Moutarde* et ses fondateurs se trouvent, en 1989, dans une étrange position : «désillusionnés»⁵¹ — notamment à l'égard de la poésie québécoise qui à cette époque connaît une crise, un «prolongement inerte», et est mal reçue comparativement aux autres genres —, les gaz-

⁵⁰ *Op. cit.*, p. 97.

⁵¹ Voir l'«Interface» du premier numéro.

moutardiens se savent d'avance en marge du champ littéraire québécois et ils savent qu'ils le demeureront. La fonction de contestation et surtout de revendication traditionnellement attribuable au manifeste devient alors pour *Gaz Moutarde* plutôt accessoire (et instable). Les attaques et les allusions faites à l'institution de la poésie québécoise servent davantage le style, l'expression du texte, qu'à inviter à une véritable lutte. On se sait d'avance vaincus (la poésie est d'avance vaincue), ce qui rend l'utilisation du genre manifestaire mi-sérieuse/mi-ironique. En outre, l'urgence de devoir réagir contre la passivité et le retranchement propres à la poésie de l'intime des années 80 se trouve minée par cette «désillusion» que ne cessent de redire les manifestes. *Gaz Moutarde*, par cet esprit de désillusion profonde et cynique, rejoint malgré tout ses contemporains immédiats ! 2) Cette «désillusion» s'accompagne tout de même dans l'écriture manifestaire ypéritienne d'une énergie passionnelle très forte, qui détonne dans le paysage poétique des années 80. Le style à la fois pathétique et agressif, violent, emballé, confère à *Gaz Moutarde* son originalité propre. 3) Par conséquent, la primauté accordée à l'expression place l'«Interface» à la frontière du poème et du manifeste. Les «Interfaces» de *Gaz Moutarde* sont presque des poèmes, et ses signataires défendraient sûrement, en premier lieu, leur statut poétique. 4) Cette faveur de l'expression est corrélée à l'urgence, mode d'expression par excellence de *Gaz Moutarde*. Ce mode d'expression ressort notamment dans la vitesse rythmique des textes, laquelle rend efficacement un sentiment de colère délirante, l'ardeur d'une volonté de voir bouger les choses en poésie, mais introduit aussi des ruptures dans la syntaxe et brise l'enchaînement argumentatif. La logique argumentative cède souvent la place à la primauté de l'expression. Toutefois, quand nous disons «volonté de voir bouger les choses en poésie», il faut se rappeler que cela n'indique pas une volonté de produire une contestation précisément dirigée, selon un angle d'attaque précis, dans le champ poétique québécois. Ce qui compte vraiment, c'est moins l'urgence d'une attaque, que l'urgence pour elle-même, l'urgence du mouvement, de l'énergie, permanente, l'urgence comme pure dépense et pure gratuité d'être. Celle-là demeure, existe, mais secondairement, presque

comme une fausse allégation. Nous sommes dans une véritable *zone frontalière* entre manifeste (de contestation, d'*opposition*) et poésie. Et le premier figure plutôt comme un prétexte (un alibi) du second.

*

Jean Baudrillard a exploré le concept de vitesse et le rapport de la société contemporaine à la vitesse⁵². Celle-ci représente pour lui l'un des paradigmes de la réalité sociale contemporaine : la vitesse extrême, celle qui abolirait idéalement toute distance, toute médiation, a envahi l'économie, le politique, la sexualité, la biotechnologie, les médias, les arts, etc. La motivation de ce fantasme collectif pour la vitesse ? L'ivresse qu'elle provoque. Ivresse aveugle, dangeureuse, immorale, piégée et qui recouvrirait un désir inconscient de catastrophe. C'est dire que chez Baudrillard, la vitesse, (celle qui est ennemie du temps) tourne à vide, est dangereuse et non créative, pourrait même mener à la catastrophe. En somme, le sociologue s'est intéressé au phénomène omniprésent de la productivité effrénée et à ce qui anime cette surproductivité, c'est-à-dire la vitesse. Considérant ses effets, ses répercussions néfastes possibles, cette dernière étant au service de la production la plus immédiatement utilitaire et hédoniste, il l'a discréditée. L'*urgence* telle que nous l'avons envisagée chez *Gaz Moutarde*, c'est-à-dire, d'abord comme un mode d'expression poétique, n'est pas loin de reproduire, par le texte, un effet de vitesse et de surproductivité. D'ailleurs l'urgence suscite nécessairement l'idée de la vitesse (accélérée), de la hâte, puisqu'elle se définit généralement comme «nécessité d'agir vite». Il n'est pas d'urgence sans vitesse (mais toute vitesse ne sert pas nécessairement une urgence). Au monde de la vitesse effrénée — celui auquel s'est intéressé un sociologue pessimiste — des poètes ont apporté une réponse très différente : ils ont fait de la vitesse ambiante un moteur de création. Et ils ont créé leur propre emblème : l'urgence. L'expression poétique manifestaire s'est emparé amoureuxment, passionnément de la vitesse, pour en tirer parti, faire émerger un

⁵² Jean Baudrillard, *La Transparence du Mal*, Paris, Galilée, 1990, 179 p.

mouvement (l'urgence) qui soit créatif, constructif, et qui suggérait par son emballement non pas la catastrophe, mais beaucoup d'empressement, d'enthousiasme, de devenir, de non-renoncement. Cette urgence était destinée à tourner sur elle-même, oui, mais afin de ne jamais s'épuiser, se redéployer publication après publication. Garder le souffle. Pour l'urgence de la poésie.

En définitive, une ligne des «Interfaces» demeure capitale et résume exemplairement le désir dévorant des fondateurs de *Gaz Moutarde*, qui vont jusqu'à dire que même la poésie ne saurait se suffire à elle-même :

Nous ne sommes ni zombies ni poètes,
Nous n'exprimons que l'urgence crue de vivre⁵³.

*

⁵³ Voir l'«Interface» du numéro 11.

CHAPITRE II

Chapitre II : De la communauté périodique

En régime de singularité la construction d'un collectif ne va pas de soi, puisqu'elle contrevient par définition à l'impératif d'unicité, de position hors du commun.

Nathalie Heinich
Le triple jeu de l'art contemporain

Gaz Moutarde n'est pas un poète. *Gaz Moutarde* n'est pas un long poème. *Gaz Moutarde* n'est pas une œuvre. Parler d'une revue comme s'il s'agissait d'un être, d'un ouvrage considéré dans sa suite, son unité, son influence⁵⁴, comme s'il s'agissait d'une existence distincte, est pratiquement impossible, sauf à ne dire que des généralités. Car le nom, la nomination simple d'une revue telle que *Gaz Moutarde* — nomination qui reste pourtant la seule à pouvoir désigner l'objet dont il est question —, éclipse nécessairement non pas la multiplicité d'une œuvre, mais bien celle des œuvres, des *micro-œuvres* que la revue rassemble. Les micro-œuvres ne constituent en rien les micro-organismes d'un plus grand organisme, mais restent fondamentalement, entre elles, dans un rapport de *méconnaissance*, à jamais. Par l'analyse d'un objet aussi profondément *informe* que la revue, on peut essayer de défaire cette *méconnaissance* pour faire émerger des conjonctions, des *reconnaisances* possibles entre les micro-œuvres. Mais il s'agit là d'un travail étrange, s'exerçant d'une certaine manière contre la *praxis* de la revue : elle qui recommence (ou défait) son histoire à chaque numéro; qui accueille des poètes imprévus; qui impose un ordre arbitraire aux poèmes, etc. Essayer d'ériger de la cohérence au sein de ce qui demeure profondément incohérent est une entreprise délicate. La revue est une chose incohérente, elle n'est que ça : *incohérence*. Elle n'est donc pas cohésion, logique, harmonie. Pour en revenir à la question de la désignation, nous ne

⁵⁴ Le dictionnaire définit «l'œuvre d'un écrivain, d'un artiste» comme «l'ensemble de ses différentes œuvres, considéré dans sa suite, son unité et son influence». (Rey-Debove, Josette et Alain Rey [dir.], «œuvre», *Le Nouveau Petit Robert*, Paris, Dictionnaires Le Robert, 1995, p. 1524.)

pouvons tout de même pas refuser de dire «*Gaz Moutarde* a fait ceci», «*Gaz Moutarde* a fait cela», au nom de l'hétérogénéité constitutive de la revue ! Cependant, il est vrai : cette simple désignation produit certains effets, dont celui de percevoir la revue comme une sorte de «communauté», unie, proche, complice, fidèle et pareille à elle-même, dans sa seule histoire, son seul destin, racontables.

Existe-t-il une «communauté» ypéritienne ? au sens d'un partage fondamental, d'une mise en commun de certains principes, qui fasse surgir une profonde unanimité, par exemple esthétique ou encore idéologique ? Comme nous l'avons évoqué au premier chapitre, il semble qu'un petit groupe de poètes aient donné naissance à un projet commun, collectif, en 1989. Un «groupe», au sens large, fut fondé. Y aurait-il eu pour autant «communauté» ? Force est de rappeler que les poètes regroupés à l'enseigne de *Gaz Moutarde* l'ont fait d'abord pour des raisons pratiques : pour permettre ou pour faciliter, à plusieurs titres, la publication de leurs poèmes. Objectivement, il y a groupe, mais rien ne nous autorise à apercevoir quelque projet véritablement collectif au sein de *Gaz Moutarde*. Atteindre un consensus esthétique, poétique, idéologique ne fut jamais une des visées de la revue, comme le montrent en outre les manifestes ypéritiens (qui ébranlent, déjouent les poncifs émaillant l'histoire du manifeste : ralliement, doctrine, mot d'ordre, etc.). Nous devons constater, à l'instar de Nathalie Heinich lorsqu'elle décrit le phénomène du groupe dans l'art contemporain, que le groupe est sûrement «l'indice des fragilités individuelles engendrées par la logique avant-gardiste [et] constitue une importante ressource identitaire face à l'isolement, objectif ou subjectivement ressenti⁵⁵». Autrement dit, nous serions, d'une certaine façon, en présence de cette «communauté négative» dont parle Bataille, celle «de ceux qui n'ont pas de communauté»; et il ne serait pas abusif d'affirmer qu'en participant à une revue telle que *Gaz Moutarde*, il s'agissait d'être moins seul dans sa singularité, d'être solidaire d'autres

⁵⁵ Voir Nathalie Heinich, *Le triple jeu de l'art contemporain. Sociologie des arts plastiques*, Paris, Minuit, 1998, p. 266.

marginalités desquelles on se sent proche. En ce sens, et en ce sens seulement, il y aurait «communauté», c'est-à-dire «partage», «proximité» entre les membres. Autrement, nous ne pouvons véritablement parler de «communauté».

Confrontés, donc, à un phénomène aussi constitutivement paradoxal, aussi pluriel que celui de la revue, qui porte un nom et des noms, qui s'appelle *Gaz Moutarde*, mais aussi Hince, Acquelin, Labonté, Vanier, Huot, et cent autres que nous ne pouvons nommer ici⁵⁶, nous mettrons à profit le concept de *communauté*, mais tel qu'il est défini par Jean-Luc Nancy (c'est-à-dire d'une façon différente de celle dont nous concevons ordinairement le terme), parce qu'il s'avère fort utile pour décrire et comprendre les apories engendrées par cette idée de communauté, et parce que ce concept, quoique forgé pour d'autres usages, convient pour désigner la revue (en tant qu'elle est une pratique collective) et son mode de fonctionnement.

*

Communauté singulière

Dans *La communauté désœuvrée*⁵⁷, le philosophe Jean-Luc Nancy s'attache à l'idée de *communauté*. La forte connotation idéologique du concept incite d'emblée l'auteur à pointer, en guise d'avant-propos, la crise actuelle du concept de communauté, devenu inconvenant, désuet dans les domaines des idées, de la philosophie et de la politique principalement. Tout au plus évoque-t-on encore, dans ces domaines, l'idée d'un *mythe* de la communauté. Nancy dit prendre ses distances à l'égard du concept politique de «communisme», et rappelle l'impasse autant philosophique que proprement politique, les déceptions de tous ordres, auxquelles la mise en pratique réelle du communisme a mené. Cependant, face à cet état de fait, le philosophe veut remettre à l'ordre du jour l'idée de *communauté*, qui selon lui persiste malgré tout, résiste, insiste toujours dans la pensée et

⁵⁶ Voir l'annexe.

⁵⁷ Jean-Luc Nancy, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 277 p.

l'imaginaire contemporains. Il s'agit pour lui de repenser la notion d'une façon non politique et de l'envisager dans un sens plus vaste, c'est-à-dire comme un humanisme, comme une donnée ontologique de l'être.

Pour un penseur de la différence tel que Nancy, la *communauté* prise en tant qu'exigence de communion demeure proprement *impensable*. En revanche, l'*impossibilité* même de son immanence et de son avènement est ce qui rend la *communauté* possible, ce qui la définit; c'est dire que la *communauté* elle-même assume et «inscrit en quelque sorte l'impossibilité de la communauté». Ainsi faut-il considérer l'«impossibilité d'un être communautaire en tant que *sujet*⁵⁸». Car la communauté n'est pas un sujet, une fusion, mais bien un ensemble de *singularités*; elle n'est pas une communion parfaite, mais un jeu infini et anarchique, un partage jamais accompli entre différentes *singularités*. Ces singularités ne sont pas non plus, — ce qui serait tout aussi impensable qu'une communauté une et fusionnelle — des *individus* insécables, des «pour-soi absolument détachés⁵⁹». Il s'agit donc de toujours penser le concept de façon relationnelle ou transactionnelle, sur le mode du *rapport* qui empêche la suffisance absolue ou la parfaite clôture sur elle-même de toute entité :

Le rapport (la communauté) n'est, s'il *est*, que ce qui défait dans son propre principe — et sur sa clôture ou sur sa limite — l'autarcie de l'immanence absolue⁶⁰.

N'étant pas un «projet fusionnel», la *communauté* est *a contrario* «la présentation [et l'*exposition*] [...] de la distinction», laquelle «n'est pas l'individuation»⁶¹. À bon droit, Nancy établit le parallèle entre sa propre théorie et celle du *Mitsein* de Heidegger:

La logique de l'*avec* — de l'*être-avec*, du *Mitsein* que Heidegger fait contemporain et corrélatif du *Dasein* — est [...] une logique de la limite :

⁵⁸ *Ibid.*, p. 42.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 16.

⁶⁰ *Ibid.*, p. 18.

⁶¹ *Ibid.*, p. 75.

ce qui est entre deux ou plusieurs, appartenant à tous et à chacun, ne s'appartenant pas non plus⁶².

En somme, la communauté «n'est rien d'autre que la communication d'êtres singuliers séparés», ces êtres singuliers «n'exist[ant] comme tels qu'à travers la communication⁶³». La communication ainsi redéfinie n'est pas non plus communion : elle «n'est pas un être commun, c'est un être-*en-commun*⁶⁴».

*

La communauté est pensée par Nancy comme un être-*en-commun*. Par suite, elle se distingue d'une métaphysique du sujet comme être absolu et détaché. Elle diffère également d'un «communisme» ou d'une communauté pensée comme unification parfaite qui aurait pour effet d'interdire l'intrusion de tout élément irrégulier. La communauté-communion interdit la contradiction, le jeu anarchique entre les éléments, interdit de penser la fuite, la circulation imparfaite, la différence, le paradoxe, la singularité nombreuse. En fait, la communauté n'est «perdue» que si elle est pensée ainsi : aussi suffisante, aussi puissante, aussi mythique qu'un sujet absolu⁶⁵.

Gaz Moutarde n'est pas exempte de cette nostalgie d'une communauté perdue (prise en tant que communion). Mais il n'y a pas que cela : *Gaz Moutarde* fait surgir dans ses textes des communautés «retrouvées», c'est-à-dire inventées, fictives, voire virtuelles. Pour le moment nous nous intéresserons surtout à une communauté qui se vit, se pratique, s'écrit et qui peut être décrite à l'aide du concept de *communauté* paradoxale

⁶² *Ibid.*, p. 222.

⁶³ *Ibid.*, p. 256-257.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 257.

⁶⁵ Ce genre de «communauté perdue» a effectivement le statut d'un mythe, d'un mythe qui, d'ailleurs, semble hanter la littérature et son histoire, depuis le premier romantisme d'Iena en Allemagne, qui, rassemblé autour d'une revue appelée l'*Athenaeum*, espérait une sorte de communion spirituelle nouvelle et révolutionnaire. Peut-être est-ce aussi ce qui a hanté secrètement les diverses avant-gardes, les divers mouvements révolutionnaires et les aventures artistiques collectives de notre siècle, comme le suggèrent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, dans leur «Avant-propos» à *L'absolu littéraire*, Paris, Éditions du Seuil, 1978, 444 p. (p. 8-36).

présentée par Nancy. L'idée philosophique d'une *communauté* co-extensive à toute singularité sera ici librement prolongée en domaine littéraire, du côté d'une pratique collective particulière, la revue.

*

La communauté manifeste

De diverses manières, le manifeste ypéritien met au jour une logique proprement communautaire; d'ailleurs il est un geste «communautaire» en soi, geste apparemment posé au nom de plusieurs. L'acte manifestaire ypéritien semble reposer sur certains principes, certaines croyances ou présupposés — qui révèlent une conception particulière de la «communauté». Nous énoncerons ces présupposés sous forme de petits postulats, qui seront à chaque fois commentés :

Premier postulat : La revue est une entité, un sujet nommable et désignable, identifiable.

Les manifestes ypéritiens présentent la revue comme une entité, indépendante et nommée, comme un véritable sujet qui dirigerait quelque projet dont le lecteur connaîtrait ou devinerait la teneur. Ce sujet s'appelle *Gaz Moutarde* (et il est toujours désigné à la troisième personne du singulier). Aussi pourra-t-on lire : «*Gaz Moutarde* pose un regard...», «*Gaz Moutarde* poursuit son aventure...», ou encore «*Gaz Moutarde* est un Crack Baby», etc. Ce sujet pose des actions de toutes sortes, possède certaines qualités psychologiques, défend certaines valeurs : insoumission, liberté, lucidité, audace, ouverture d'esprit, ironie, etc. Par contre, l'identité de cette chose ou de ce sujet est variable, mouvante, fugitive : tantôt *Gaz Moutarde* prend la forme d'un fragile destin humain, c'est-à-dire d'un «petit embryon» (I#1); tantôt il est métamorphosé et devient un «lieu, un laboratoire» d'expérimentations poétiques (I#2); puis il est bientôt une

«halte pour tout chasseur de primes» (I#3); *Gaz Moutarde* se fait ensuite Crack Baby, sprayeur, rappeur, puis boxeur (I#11). Il va même acquérir la réputation d'un moribond (I#17-18). La forme la plus étonnante, la plus intrigante de toutes demeure celle du monstre ou de la bête mutante, menaçante — qui fait penser à un cerbère —, mais invisible et infigurable, dont on connaît seulement l'action, sans pouvoir faire correspondre un visage ou une forme définie : on rencontre alors *Gaz Moutarde* qui «se recule, attend, rusé, prêt à bondir» (I#2), ce «mutant post-nucléaire» qui «s'avance, s'insinue, se courbe» (I#3), ou encore ce «chien sans laisse et sans sommeil qui rôde dans les requêtes oubliées pour ressurgir à tout moment» (I#13). Tributaire de cette identité hybride et métamorphique, le «sujet» *Gaz Moutarde* est ébranlé. Mais peut-être que nous sommes alors au plus près de ce qu'est la revue : un mutant, voire une communauté mutante, un sujet multiple, métamorphique, irréductible à la seule notion de «sujet» (relativement unifié).

Deuxième postulat : le «nous» du manifeste rassemble et désigne une certaine communauté.

Gaz Moutarde, monstre mutant, est l'emblème d'un «nous» énoncé à plusieurs reprises; il accompagne les démarches, les volontés et les actes d'un *nous*, lequel apparaît seulement à partir du quatrième numéro (avant quoi *Gaz Moutarde* est exclusivement ce «il», «elle») : «Notre objectif premier, notre beat, notre manière de respirer s'actionnent principalement autour de la publication d'une poésie jeune, moderne, audacieuse [...] nous bombardons de gauche à droite tous les schèmes d'aliénation [...]» (I#4). «Nous verrons que les ondes innocentes de nos T.V.-crânes abjects [...]» (I#5), «nous sommes ruinés et pauvres [...]» (I#9), «nous avancerons [...]» (I#11), «nous ne sommes nulle part et partout à la fois [...]» (I#13), et ainsi de suite. À aucun moment il n'y a prise de parole personnelle, au nom d'un seul «je». En somme, nous ne rencontrons que des «nous» inspirés et guidés

par un esprit commun qui s'infiltré comme une vapeur dans toutes sortes de formes ou d'«incarnations»: *Gaz Moutarde*. En d'autres mots, *Gaz Moutarde* est «un», mais dans la poitrine duquel bat un cœur innombrable. Cependant, un troisième protagoniste apparaît, qui parle au nom de tous : le signataire du manifeste. La signature est ici paradoxale : elle parle pour une communauté évoquée, tout en affichant sa singularité. Et puis une autre contradiction surgit, qui renforce le pôle d'une communauté unifiée, et, qui plus est, d'une communauté d'écriture : les manifestes sont signés à chaque fois par un signataire différent; or, le style et les valeurs, les propositions, etc. sont relativement homogènes, ce qui confirme l'existence d'affinités, l'existence d'un partage (d'ordre rhétorique, esthétique et idéologique) que l'on pourrait ultimement qualifier de «communautaire». Cette parenté d'écriture entre les différents signataires est aussi ce qui permet, depuis le début de la présente étude, de considérer l'ensemble des manifestes ypéritiens d'une façon globale. Toutefois comme nous l'avons montré dans le premier chapitre, le pacte manifestaire, voire le mot d'ordre du manifeste appelle conjointement l'ouverture, la fuite, l'exigence de singularité.

Troisième postulat : l'accomplissement est une valeur importante; et la preuve de l'accomplissement est faite par l'action dans un temps du présent.

En effet, la communauté mutante profilée par *Gaz Moutarde* dit exister, être déjà ou toujours en train de se réaliser : pratiquement tous les verbes sont conjugués au présent. Selon le type de verbe utilisé (d'état ou d'action), ou selon le contexte général, la conjugaison au temps présent peut avoir plusieurs significations. Elle peut indiquer l'état permanent d'une chose, l'attribution d'une qualité permanente («*Gaz Moutarde est ceci, est cela*»), l'habitude («*Gaz Moutarde fait ceci*», en ce sens où elle l'a déjà fait, le

fait, compte le refaire), la performance immédiate de l'action énoncée⁶⁶; le souhait ou la volonté que ce qui est évoqué au temps présent se produise dans un avenir très proche, immédiat («*Gaz Moutarde*, dans un instant, très prochainement, va vous montrer qu'elle peut faire ceci ou cela...»). Mais la dénotation liée au temps verbal du présent importe moins que le fait que l'*existence* de la communauté est sans cesse constatée, affirmée, produite.

Cependant il arrive que la communauté dans le manifeste ypéritien soit appréhendée comme une promesse, une annonce, ou encore comme l'objet d'une nostalgie, bref, comme ce qui ne peut exister au présent. L'idée d'une «communauté perdue» ressurgit alors (différente d'une communauté ontologique, toujours existante et paradoxale). Cette communauté perdue appartient au passé ou à l'avenir, elle est «virtuelle». Plus souvent, chez *Gaz Moutarde*, c'est l'accomplissement futur qui est invoqué : «nous catapulturons [...] nos souffles d'étoiles coulissantes» (I#9), «bientôt nous serons tous des remixés» (I#13). Plus représentatifs d'une communauté perdue et plus percutants sont les énoncés aux accents apocalyptiques, tels: «bientôt le jour va se lever et nous épingleurons nos visages scratchés de lumière [...]» (I#11). Nous pouvons lire également un passage où la «vie indivisible» est entrevue à «l'horizon», ce qui n'est pas sans rappeler la communauté fusionnelle perdue et fantasmée, dont parle Nancy :

rien ne nous appartient si ce n'est que les traces à venir de celles et de ceux qui chutent, se relèvent et répondent de leur transparence avec des *je* heurtés, télescopiques, oubliés d'eux-mêmes vers une cîme insensée, *l'horizon que je vois libéré*, là où [...] nous capterons les premiers échos d'une vie indivisible (I#16).

Le fantasme d'une communauté non pas à venir, mais qui aurait été réalisée antérieurement, n'apparaît qu'une seule fois, dans le dernier manifeste ypéritien, qui entrevoit déjà la fin d'une époque. Ce manifeste inaugure un numéro anthologique et insiste sur ce qui, par le passé, aurait été partagé

⁶⁶ Ceci est plus rare, mais se produit par exemple quand les verbes conjugués au présent mime l'idée d'une «urgence».

«unanimement» : «Vous serez frappés, le mot n'est pas trop fort, par la diversité et l'unanime urgence de ces écrits.» Cependant la «diversité» contrebalance l'allusion qui est faite à une écriture «urgente» unanime. D'ailleurs, l'idée même de l'*urgence* interdit de penser l'avènement, l'actualisation de ce pour quoi l'*urgence* agit. Celle-ci laisse momentanément en suspens l'objet, le but, la destination du déplacement d'air qu'elle crée; l'*urgence* précède le but, elle est l'*urgence* d'une action qui devra être accomplie très prochainement, elle fait naître l'attente. Dans sa dévotion et son travail intense, l'*urgence* repousse infiniment la réalisation. C'est pourquoi, avec elle, la communauté est toujours à l'horizon ou toujours à refaire ou à redire comme si elle avait déjà existé.

Quatrième postulat : le manifeste, par sa seule présence, est le seuil et la promesse, l'annonce d'une communauté des poèmes, qu'il dominerait, précèderait.

Le manifeste, par sa seule fonction de présenter des visées théoriques et esthétiques, des désirs et volontés théoriquement partagés par un groupe, conditionne en quelque sorte la lecture du numéro présenté. Le manifeste forge un *horizon d'attente*, un certain programme de lecture, et engendre par la même occasion, à l'avance, une communauté des poèmes donnés à lire. Il s'agit donc d'une «pré-communauté» proposée au lecteur, qui ne pourra sans doute pas s'empêcher de chercher, rechercher cette communauté purement théorique dont on a tenté de lui donner un avant-goût. Paradoxalement, nous savons que l'«éthique» ypéritienne du manifeste et, par prolongement, son éthique de la communauté (éthique qui met à l'avant-plan l'ouverture, contraire au dogme) n'autorise pas vraiment à parler d'un manifeste dont la fonction serait proprement introductive, et qui ainsi «guiderait», «aiderait» la lecture et la compréhension des poèmes; ceci, *pour autant que l'on admette le paradoxe induit par le manifeste ypéritien.*

*

Trains de poèmes

Le manifeste ypéritien propose donc l'idée d'une communauté, mais d'une communauté, qui, présentée sous des figures métaphoriques multiples (telle la bête mystérieuse et inidentifiable, le «lieu», l'«embryon», etc.) demeure fuyante, changeante et force à envisager *abstraitement* ce que serait cette chose, ce lieu, cet être ou encore cet horizon nommé «*Gaz Moutarde*».

Cette communauté dont parle les textes d'ouverture, comment se présente-t-elle au-delà ou en-dehors de l'effort manifestaire qui la crée partiellement et l'invente ? Qu'est-ce en pratique que la revue *Gaz Moutarde* ? Plus précisément : comment décrire son fonctionnement et sa structure propres, ses articulations, et ultimement, l'éthique qu'elle met en place ? Qu'arrive-t-il lorsque l'on délaisse la parole manifestaire et que l'on observe ce qui se passe, à grande échelle, dans et par la revue entière ? lorsque l'on confronte les manifestes avec les poèmes publiés ? lorsque l'on s'intéresse aux numéros qui ne comportent même pas de manifestes (soit plus de la moitié) ? La tension dialectique entre cohésion et dissociation, ressemblances et dissemblances, continuité et discordance, ne peut être que constamment présente. Aussi le concept de communauté de Nancy révèle-t-il non seulement ses qualités descriptives, mais également herméneutiques ; la communauté prise en tant qu'être-*en-commun*, et que rapport constant entre singularités, est un concept adéquat pour décrire la revue dans son fonctionnement général, c'est-à-dire éthique et structural.

En ce sens, deux hypothèses peuvent être formulées :

1. La revue est un train.

La communauté désœuvrée contient un passage, très bref, banal à première vue, mais en réalité très suggestif. L'auteur utilise l'image du train pour figurer la logique du Mitsein (l'être-avec) ou le rapport / non-rapport existant entre les singularités de la communauté.

Les voyageurs d'un même compartiment de train sont simplement les uns à côté des autres, de manière accidentelle, arbitraire, tout extérieure. Ils sont sans rapports entre eux. Mais ils sont aussi bien ensemble en tant que voyageurs de ce train, dans ce même espace et ce même temps. Ils sont entre la désagrégation de la «foule» et l'agrégation du «groupe», l'une et l'autre à chaque instant possibles, virtuelles, prochaines⁶⁷.

Ce rapport / non-rapport est sans doute ce qui, métaphoriquement, décrirait le mieux le type de relations entre les différents poètes et différents poèmes d'une revue : côte-à-côte, *assis* sagement au côté de parfaits inconnus ou d'amis, les poètes rassemblés dans quelque numéro de *Gaz Moutarde*, numéro-wagon, ont acheté un *billet* en ne sachant vraisemblablement pas qui allait être leur *voisin à bord*, et encore moins s'ils pourraient sympathiser. La *place assignée à bord* ne dépend habituellement pas de la volonté du *passager*. On remarquera aussi que des *gens* de toute provenance se côtoient. Et devinant approximativement la destination des uns, ils ignorent totalement le but et le lieu d'arrêt des autres... «Ils sont *entre* la désagrégation de la "foule" et l'agrégation du "groupe", l'une et l'autre à chaque instant possibles, virtuelles, prochaines» : nous ne saurions trop insister sur cet «entre» et ce mouvement indécidable, que trace la revue, entre agrégation et désagrégation des poètes qui y publient.

Le voyage chez / dans *Gaz Moutarde* ne demeure qu'un voyage, un passage par exemple de l'anonymat et de l'inexpérience à l'expérience, et ce, à divers degrés, les uns étant des *voyageurs* moins inexpérimentés que d'autres. Pour certains, *Gaz Moutarde*, c'est le voyage qui forme la

⁶⁷ Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 222-223.

jeunesse, pour d'autres une escapade rapide vite oubliée, pour d'autres encore, une balade bientôt devenue coutumière. Quelques-uns sont fidèles, d'autres pas. Mais nous n'avons pas affaire à un cénacle, un mouvement ou un cercle. Encore moins à une cellule marginale, un noyau ésotérique où l'on tient des réunions, où l'on élabore des règles et une doctrine adoptés en principe majoritairement, ces règles pouvant même être destinées à guider non seulement la création, mais la vie quotidienne elle-même⁶⁸. *Gaz Moutarde* est une revue, pas un «groupe» à proprement parler, pas un cénacle, pas une école; elle est plutôt comparable à un train, un hôtel, un *lieu de passage*, commun à un certain nombre et où l'on se côtoie dans la plupart des cas sans se connaître, tout en partageant un lieu commun, public, en *exposant* (pour reprendre le mot de Nancy) sa singularité, durant quelque temps, en mêlant et en abandonnant son nom, sa réputation, son écriture et son *voyage* à ceux de quelques *inconnus*.

Les poètes gaz-moutardiens furent relativement nombreux et les rapports de chacun à la revue sont divers. À côté de poètes qui n'auront publié qu'une seule fois, il y a par exemple les membres fondateurs (Huot, Cholette, Hince et Labonté) qui maintiennent leur présence, de publication en publication, sur une base quasi régulière. D'autres membres sont des figures marquantes de la revue: Vanier et Yvon par exemple. José Acquelin comptera aussi parmi ces singularités «insistantes», ou encore Carole David, Jean-François Poupart et Nathalie Noël.

L'hétérogénéité formelle et générale des poèmes présentés ne peut appeler l'idée d'une communauté «communiant», et renforce la tension rapport / non-rapport entre les textes. «Textes» en effet, car, par exemple, les poèmes en vers libres côtoient des proses poétiques diverses qui rendent problématique le classement générique, (sauf si l'on se réfère à la notion de

⁶⁸ Le groupe d'Iena eut ce genre de rapport à la pratique littéraire, où vie et art doivent être pensés conjointement et non séparément; un peu plus tard le saint-simonisme en France aura des ambitions similaires; plus tard, les surréalistes, plus près de nous les Automatistes, un peu plus tard les situationnistes, pour ne nommer que ceux-là... Évidemment, des différences énormes séparent ces différents groupes, mais si quelque chose les lie, c'est bien cette continuité qu'ils ont tenté d'établir entre principes artistiques et vie quotidienne, et qui fut l'une de leurs préoccupations principales.

«textes» léguée par le formalisme). Par exemple, Nancy Labonté publie un texte ayant accompagné la toile d'un artiste dans une exposition; dans la même veine, l'artiste Michel de Broin, peintre, dessinateur, sculpteur, illustre par ses dessins les poèmes de divers poètes, et ce, dans plusieurs numéros. Le numéro 10 contient un scénario de film (*Un fou ça crée*, d'Alain Painchaud); José Acquelin publie une série d'aphorismes, intitulée *Pelures d'un journal* (dans le n° 21-22). En outre, il est intéressant de noter que l'un de ces aphorismes est dédié à Jean-Sébastien Huot. Le *rapport* entre singularités (ou entre poètes) semble alors favorisé :

à J.S.H.,

[...] Nous les fixeurs de plafonds; nous, les repasseurs de voûtes; nous, les convexeurs de ciels. [...] Qui sommes-nous pour ne plus être ? Nous sommes les origines de ce qui n'est pas, les mains coupées de boire la pluie à même les nuages. [...] Parce qu'encore, ce qui n'est pas, ne peut flancher.

En outre, ce numéro 21-22 est spécial, en ce qu'il privilégie le *rapport* entre poètes (ce qu'on ne rencontre dans aucun autre numéro de la revue). Ce *rapport* est visible notamment dans les dédicaces et dans les mises en exergue. Par exemple, l'un des poèmes de Pascal Gemme est dédié «à Denis Vanier»; et David Hince cite en exergue son confrère José Acquelin.

Malgré les différences qualitatives des rapports entre les singularités, on ne saurait en conclure qu'il existe chez *Gaz Moutarde* une «hiérarchie» entre ses membres. Ceci serait terriblement exagéré. Il faudrait en déduire qu'il y a «organisation» au sein de la revue («organisation», tant du point de vue d'une architecture des membres ou des singularités que d'un point de vue linéaire et temporel, qui justifierait en partie cette architecture); or, prétendre cela ne rendrait pas compte du fonctionnement réel de la revue. *Gaz Moutarde*, dans les faits, s'invente plus ou moins de publication en publication, s'improvise au fil de son «histoire», et pour cause : elle sait la précarité de son existence. Elle ne connaît non plus de «fin» (de but) qui motiverait une «organisation» de ses structures, de ses activités. Également, en accueillant un grand nombre de poètes aux statuts divers (connus et

moins connus, habitués et néophytes), qui auront tous une place indifférenciée à l'intérieur du collectif (chacun bénéficiant d'un nombre de pages à peu près égal et d'une place qui ne peut en rien laisser penser qu'il y aurait eu classement préalable ou favoritisme de la part du comité de rédaction), la revue renonce vraisemblablement à toute logique organisatrice. Comme le dit Nancy, la communauté produit une *articulation* de singularités (en tout point semblable à celle de la revue), fondamentalement différente d'une *organisation*:

L'articulation dont la communauté se forme et se partage n'est pas une articulation organique [...]. [Car] cela [l'articulation organique] va même, selon une implication nécessaire, jusqu'à signifier qu'ils se rapportent ensemble [...] à une totalité qui fait leur fin commune — ou la fin commune (la communauté) de toutes les finalités qu'ils représentent les uns pour les autres et les uns contre les autres. Cela ressemblerait donc à un organisme. [...] Mais la totalité de la communauté, j'entends par là : de la communauté qui résiste à sa propre mise en œuvre — est un tout de singularités articulées. L'articulation n'est pas l'organisation. Elle ne renvoie ni au motif de l'instrument, ni à celui de l'opération et de l'œuvre. L'articulation n'a pas affaire, comme telle, à un système opératoire de finalités. [...] *La totalité est elle-même le jeu des articulations*⁶⁹.

Ce qu'il serait bon de relever dans cette citation est l'allusion faite à une absence de cause commune, ou plus exactement de fin commune. Mis à part les manifestes qui énoncent — très indirectement — quelque fin commune (par exemple, revivifier la poésie), la revue ne publie certes pas des auteurs qui partagent un projet poétique commun. Ces derniers ne se rapportent certainement pas «à une totalité qui fait leur fin commune», comme si tous, ils dépendaient les uns des autres (ou alors strictement pour que la revue ne disparaisse pas !). Marc-André Goulet⁷⁰ a remarqué à juste titre qu'une revue telle que les *Herbes rouges* par exemple (aussi maison d'édition), n'a de collective, sans doute, que la fidélité commune des auteurs à un éditeur :

Les différends idéologiques débattus par des auteurs logeant à la même enseigne démontrent que le sentiment d'appartenance aux Herbes rouges

⁶⁹ *Op. cit.*, p. 186-188.

⁷⁰ Voir Marc-André Goulet, «De la revue au livre : le cas des *Herbes rouges*», *Présence francophone*, n° 48, 1996, p. 165-178.

se définit davantage par un rapport de fidélité envers un éditeur que par un projet collectif qui, dans les faits, n'existe pas⁷¹.

Il faut reconnaître que chez *Gaz Moutarde*, aucun projet commun n'est non plus esquissable, discernable. Il serait vain d'en chercher un : il n'existe tout simplement pas. La différence se trouve là : fidélité — comme le souligne Marc-André Goulet — à une revue (ou à un éditeur), certes, mais non fidélité à un «groupe», un projet, une esthétique déterminée. *Gaz Moutarde* est, nous le savons, étrangère à ce genre de programme préétabli.

Si *Gaz Moutarde* semble être la mise en œuvre d'une «communauté qui résiste à sa mise en œuvre», ainsi que cette *articulation de singularités* se côtoyant, s'improvisant, *se parlant sans se parler, de voyage en voyage*, de publication en publication, il faut ajouter que l'articulation et la variation des rapports se produisent également entre les *voyages* eux-mêmes, entre les différents numéros. *Gaz Moutarde* a publié des numéros collectifs, mais aussi, ce qui n'a pas encore été signalé dans cette étude, des numéros d'auteur(s). Ces numéros, nommés «Admiral 69», sont au nombre de 7 (sur 23 publications *Gaz Moutarde*) et contiennent les poèmes ou le court recueil de deux auteurs, publiés tête-bêche. C'est dire qu'à certains moments, *Gaz Moutarde* a mis à l'avant-scène certains auteurs, par le moyen relativement prestigieux du livre d'auteur. Ces numéros ne comportent pas de manifestes, ce qui écarte de façon assez décisive et momentanément tout discours direct sur la revue et la communauté. Par conséquent, ce genre de publication vient appuyer, éclairer la large part faite aux singularités — pour ne pas dire à *la singularité*. L'appartenance non-exclusive de ces auteurs à *Gaz Moutarde* devient même clairement exhibée : à partir du troisième *Admiral 69* sont inscrites toutes les publications «du même auteur»: recueils publiés chez d'autres éditeurs, romans, nouvelles, etc. Mais la publication de *deux* auteurs à la fois renforce paradoxalement une pratique «communautaire» tournée vers la pluralité et le côtoiement des voix. En fait, les deux auteurs sont encore, comme les poètes des numéros collectifs, dans un *rapport / non-rapport*;

⁷¹ *Ibid.*, p. 172.

l'un des auteurs n'est jamais présenté en fonction de l'autre, ils demeurent indépendants, mais ils partagent un numéro chez *Gaz Moutarde*, voilà tout. Cela peut provoquer une rencontre poétique, on ne sait jamais : c'est là le hasard inhérent au *rapport / non-rapport*. Désagrégation et agrégation se produisent dans un jeu de présences simultanées, «l'une et l'autre à chaque instant possibles, virtuelles, prochaines⁷²».

2. *La revue est une meute.*

La figure du train s'avère utile pour donner sens à la coexistence des singularités et, partant, à une certaine dimension éthique (*communautaire*, au sens où l'entendrait Nancy) de la revue *Gaz Moutarde*. Le concept de «meute» d'Élias Canetti⁷³, proche du concept de *communauté* de Nancy, permet de compléter la description structurale de la revue, tout en privilégiant cette fois l'aspect éthico-politique et la fonction de la revue.

Élias Canetti distingue deux types de multiplicité, qui tantôt s'opposent tantôt se rejoignent : la *masse* et la *meute*. Les caractéristiques respectives de ces deux types de multiplicité ont été efficacement résumées par Deleuze et Guattari⁷⁴. Les caractères de la masse sont principalement «la grande quantité, la divisibilité et l'égalité des membres, la sociabilité de l'ensemble, l'unicité de la direction hiérarchique, l'organisation de territorialité, l'émission de signes». Les caractères de la meute quant à eux sont : «la petitesse ou la restriction du nombre, la dispersion, [...] les métamorphoses qualitatives, les inégalités comme restes ou franchissements, l'impossibilité d'une totalisation ou d'une hiérarchisation fixes, la variété brownienne des directions, les lignes de déterritorialisation, la projection des particules.»

Les deux types ne s'opposent en fait jamais totalement. Et cela complexifie l'opération de classification. Auquel des deux types appartiendrait *Gaz*

⁷² Jean-Luc Nancy, *op. cit.*, p. 222-223.

⁷³ Voir Canetti, Élias, «Meute et meutes», *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. de l'allemand par Robert Rovini), p. 97-131.

⁷⁴ Voir Deleuze, Gilles et Félix Guattari, «2. 1914 — Un seul ou plusieurs loups ?», *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, 1980, p. 39-52.

Moutarde? À première vue, à celui de la meute. Mais lorsqu'on y regarde de plus près, le critère du nombre, par exemple, fait problème, selon le point de vue que l'on adopte. Tous les poètes qui ont publié dans *Gaz Moutarde* arrivent peut-être à faire *masse* par leur nombre. Par contre, si l'on considère chaque numéro séparément, et donc, le petit nombre de poètes qui sont chaque fois «regroupés», il semble que *Gaz Moutarde* appartienne au contraire au registre de la *meute* (par la «restriction du nombre»). Il serait également assez juste de considérer l'«impossibilité de totalisation», (laquelle est une caractéristique de la meute), ou, à la limite, la difficulté «morale» que l'on aurait à vouloir totaliser les «ypéritiens», ces poètes «bohèmes», qui vont et viennent en ce lieu de passage qu'est *Gaz Moutarde*.

Canetti ajoute un bémol à ce critère d'«impossibilité de totalisation», en disant: «La *densité* de la meute a toujours quelque chose de feint [...] la densité réelle qui leur manque, ils la remplacent par l'*intensité*⁷⁵». Cette «*communauté* ypéritienne» à laquelle nous nous intéressons crée certainement, par moments, cette impression de *densité* dont parle Canetti: le «nous» des manifestes, par exemple, peut sûrement paraître flou et «intotalisable». Cependant, si — à l'instar de l'anthropologue quand il évoque la meute —, nous supposons que *Gaz Moutarde* «feint» la densité de sa petite communauté ypéritienne, nous parlerons plutôt d'une «compensation» par l'*intensité* : ne serait-ce que dans la prose manifestaire qui, vigoureuse et cinglante, donne beaucoup de force, d'allure, de cran à cette même petite communauté.

Les autres caractères de la meute, soit la dispersion, la flexibilité de la structure, la liberté qu'elle permet, l'absence d'une structure régulatrice et intégrante, «l'impossibilité d'une hiérarchisation fixe» correspondent assez au fonctionnement d'une revue telle que *Gaz Moutarde*. La question de la hiérarchie à laquelle nous confronte néanmoins la revue (et qui se pose dès lors qu'on détermine un «noyau fondateur» en les personnes de Huot,

⁷⁵ Canetti, Élias, *loc. cit.*, p. 98.

Hince, Labonté et Cholette) demeure délicate, mais ceci montre une fois de plus la nécessité de ne pas opposer totalement les deux types de multiplicités. Leurs frontières parfois se brouillent. Aussi, quand il s'agit de résoudre l'épineuse question de la «hiérarchie» («y a-t-il ou non hiérarchie ?»), Canetti propose de considérer la différence d'attitude, de gestes adoptés par ceux qui sont à la tête de la meute ou de la masse, pour faciliter la classification :

Sans doute n'y a-t-il pas plus d'égalité, pas moins de hiérarchie dans les meutes que dans les masses, mais ce ne sont pas les mêmes. Le chef de meute ou de bande joue coup sur coup, il doit tout remettre en jeu à chaque coup, tandis que le chef de groupe ou de masse consolide et capitalise des acquis⁷⁶.

On connaît suffisamment la précarité de la revue marginale et la remise en jeu perpétuelle que dut représenter la publication de chaque numéro de *Gaz Moutarde* pour dire que Huot, s'il fut un tant soit peu «chef», fut chef «de meute ou de bande» (plutôt qu'un leader charismatique élu et soutenu par un large groupe).

*

Un autre aspect fort intéressant de la meute est la notion de «bord». Pour Canetti, l'individu d'une meute a toujours un pied au-dedans, un pied au-dehors, il conserve une indépendance qui lui permet de quitter ou d'intégrer les activités de la meute, selon ses désirs : «Dans les constellations changeantes de la meute, dans ses danses et ses expéditions, il se tiendra toujours à son *bord*⁷⁷». La revue que nous tenons pour véritable *lieu de passage* ou même de transition, fait agir le poète en ce sens (d'autant plus qu'il ne s'agit pas à proprement parler — on le sait — d'un mouvement, d'un cercle, mais bien *seulement* d'une revue, voire d'un éditeur, qui semble n'avoir pour seule doctrine que l'ouverture et l'*urgence* de ne jamais s'arrêter). Pour le poète débutant, la revue pourra être un lieu de

⁷⁶ *Ibid.*, p. 46.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 97.

survivance pour ses premiers essais, pour un autre, ce sera l'occasion d'une expérience de plus qui le mènera plus tard à la publication de recueils, pour un autre encore, dont la réputation n'est pas vraiment à faire, sa participation marquera surtout son appui, sa sympathie à l'égard de la revue et de ce qu'elle projette comme image (Denis Vanier, par exemple, a sans doute d'abord publié à *Gaz Moutarde* pour de telles raisons). Les activités des divers poètes au-dehors de la revue demeurent inconnues, indépendantes. Canetti a une très belle phrase pour exprimer cette demi-trahison et cette demi-sécurité qu'implique une participation aux activités de la meute :

Quand la meute fait cercle autour de son feu, chacun pourra avoir des voisins à droite et à gauche, mais le dos est libre; le dos est exposé découvert à la nature sauvage⁷⁸.

Ces voisins à droite et à gauche, inconnus d'avance, ne sont-ils pas aussi ces voisins imposés à bord du *train* de la revue ? Et la nature sauvage, le champ littéraire (ou poétique), qui déborde l'espace de la revue ?

*

En définitive, une revue comme *Gaz Moutarde* est sans doute comparable à ce «mouvement flou» dont parle Nathalie Heinich. Située à la frontière liant singularités et communauté, la revue consigne la nécessité du regroupement et la présentation formelle manifestaire d'une part, et celle de l'indépendance de chaque poète d'autre part. Car comme le dit Nathalie Heinich :

ces groupes de l'ère avant-gardiste⁷⁹ ne peuvent être que faiblement formalisés; l'exigence de singularité interdisant des formes de

⁷⁸ *Ibid.*, p. 97.

⁷⁹ Il ne faut pas ici prendre le mot «groupes» au sens strict (ce qui contredirait notre idée selon laquelle *Gaz Moutarde* n'est pas un «groupe»). C'est que Heinich lui donne une large acception, qui permet de désigner ainsi tout regroupement minimal d'individus qui se présente *formellement* comme tel, peu importe à quel degré. D'ailleurs, l'auteure elle-même, dans la suite de la citation que nous donnons, «corrige» le mot par l'expression de Pierre Daix, apparemment plus adéquate, celle de «mouvement

regroupement stabilisées et ritualisées [...] il ne peut s'agir que d'un «mouvement flou», selon l'expression de Pierre Daix [...]. Cette double nécessité du regroupement et du flou rend nécessaire le manifeste, forme de publicité permettant de faire exister publiquement un groupe qui, singularité oblige, ne pourrait se présenter de façon plus formelle⁸⁰.

*

Jean-Sébastien Huot

Même si Jean-Sébastien Huot a été le «chef de meute» de la revue qu'il a co-fondée, il a comme la plupart de ses confrères ypéritiens, adopté la posture de celui qui se tient *au bord* de la meute. Il fut un pied au-dedans, un pied au-dehors. Nous voudrions décrire le parcours poétique particulier de Huot, parce que son itinéraire est exemplaire d'un croisement entre le souci d'un geste participant, ou «souci de la revue», et celui d'un parcours indépendant, individuel. Si l'un et l'autre de ces deux types d'attitude — participation et indépendance — n'affectait en rien la production, il n'y aurait pas lieu de nous pencher sur cet itinéraire poétique. Cette démarche n'a de sens en effet que si elle nous amène à considérer la pratique de la revue dans sa spécificité. La poésie de Jean-Sébastien Huot (celle publiée entre 1989 et 1995) nous incite à émettre l'hypothèse d'une distinction possible, effectuée par le poète, entre la production qu'il destine à la publication en collectif et celle qui correspond à une activité littéraire plus individuelle.

Entre 1989 et 1995, Jean-Sébastien Huot publie en divers endroits. Avant la parution de son premier recueil en 1990, intitulé *Raw t.v.*⁸¹, quelques poèmes ont déjà été publiés dans les quatre premiers numéros de la revue qu'il a co-fondée en 1989. Par la suite, il participe aux numéros 5, 6, 9 et

flou». En ce qui concerne l'expression «ère avant-gardiste», il est à noter qu'elle recouvre, pour l'auteur, l'ère contemporaine.

⁸⁰ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 266.

⁸¹ Montréal, Éditions Du Chêne, 64 p.

11 de *Gaz Moutarde*. En 1992, il signe deux recueils : *Satoris industriels*, qu'il autopublie chez *Gaz Moutarde* sous forme de numéro d'auteur(s) de type «Admiral 69», partagé tête-bêche avec la poésie de Carole David, et un second, paru aux Écrits des Forges, *Chasseur de primes*⁸². La même année, le jeune poète participe au numéro collectif de la revue (n° 13). Après 1992, les publications à l'enseigne de *Gaz Moutarde* sont plus sporadiques : en 1993-1994 (lors des remaniements administratifs de la revue, qui sera désormais dirigée par Gaston Bellemare), Huot s'éclipse⁸³ pour publier aux Herbes rouges un troisième recueil intitulé *Élévation*⁸⁴. Il faudra attendre l'anthologie parue en 1994 (n° 17-18), pour voir réapparaître son nom. C'est en 1995 que sort le dernier numéro de la revue (n° 23) et que Huot y publie une dernière fois un court poème.

*

Déjà en 1990, dans *Raw t.v.*, dont l'exergue est une citation d'Umberto Eco tirée de *La guerre du faux* : «Quel monde découvre le télévionnaire ? Il découvre sa propre nature archaïque, pré-télévisée — d'un côté — et son propre destin de solitaire de l'électronique», quelque chose s'entrevoit : la scission d'un univers poétique en deux mondes. Ce sont deux mondes étrangement «réels», concrets, qui se chevauchent dans la poésie de Jean-Sébastien Huot. D'un côté : le monde occidental industrialisé, c'est-à-dire celui des médias, des objets techniques et de la consommation; de l'autre, celui de la nature, des êtres vivants de tous ordres (animaux, végétaux), monde que l'on pourrait qualifier de «naturel». Ces deux «réels», traversés par le sujet, demeurent immanents, — ils sont vécus et ressentis de façon absolument différente par le sujet — mais ni l'un ni l'autre, par exemple le second, n'est perçu comme une réalité transcendante, immatérielle, une vérité supérieure, sublimante. Les deux réels sont vécus sur le mode de l'expérience très terre-à-terre, quotidienne, familière. Toutefois, dans le cas

⁸² Trois-Rivières, 1992, 62 p.

⁸³ Seulement en regard de la publication de poèmes, car Jean-Sébastien Huot continuera un moment de diriger la revue et de faire partie du comité de rédaction (numéros 14, 15 et 16).

⁸⁴ Montréal, 1993, 34 p.

de la nature, il faudrait également parler de réalité «imaginaire», puisque la nature étant de façon permanente modelée par le monde matériel moderne, elle se trouve confinée, reléguée, pour le sujet citoyen, à un espace davantage imaginaire qu'immédiatement palpable, un espace du rêve, du songe éveillé. Nous pourrions même parler d'un «mirage», car c'est bien d'un mirage de la nature en pleine ville dont il s'agit. *Nature* et *mirage* deviendront dans la suite de notre texte indissociables et synonymes. Pour ce qui est de l'autre monde, médiatique, technologique, immédiat, et, en comparaison du second, plus *concrètement* fréquentable, nous aimerions le désigner comme l'*incontestable réel* : irrécusable en effet, indéniable, indépassable, totalement envahissant.

*

«Le réel est effrayant plus que jamais», nous dit le poète dans le premier numéro de *Gaz Moutarde*⁸⁵. On découvre dans les premiers poèmes de Huot une voix inquiète, apocalyptique et rassembleuse, qui interpelle un «nous» :

téléguidés par l'impuissance / il *nous* faudra mourir comme des enfants /
que les radiations auront lentement purifiés / ce qui restera après ne sera
plus que l'illusion / d'un bonheur resté inadmissible

Il semble que tout : âme et corps, espoir et absolu, soit irradié, attaqué dans sa fibre, son intégrité : «Nous n'infestons que le cancer / pendant que les scalpeurs d'âmes nettoient la hache / [...] / l'absolu n'est qu'une monstruosité infantile⁸⁶». Sous «la menace du réel⁸⁷», comment survit le sujet qui se retrouve seul et qui ne parle plus au nom de ce «nous» mutilé à tous les niveaux ? Il s'«active» violemment pour détecter, dépister, affronter les signes d'une société en décadence, qui n'est que «pirhana ginger ale», «IGA», «Sprite Diète», «B.B.Q.», «dope», «aliénation

⁸⁵ *G.M.* n° 1, p. 18.

⁸⁶ *G.M.* n° 1, p. 19.

⁸⁷ Voir *G.M.* n° 1, p. 24.

capitaliste»⁸⁸. Tantôt «ramassé surchargé dépouillé», «envolé animé», le poète menace à certains moments de capituler et de dire «je micro-onde [...] / je prêt à porter me streap tease / je me jetable tout usage / formaté sur transfert de disquette j'⁸⁹», tout comme John Fante⁹⁰, cité en exergue de *Chasseur de primes* : «Je suis cuillère».

Le sujet, lorsqu'il vit des moments amoureux, conçoit encore l'existence d'une *vie*, qui est strictement opposée au réel, invivable, et qui le transcende. Dès que l'amour est présent, dit-il, «le réel est si loin⁹¹». Ou alors, lorsqu'il se retrouve seul, il se montre téméraire et «braque à l'affût la moindre pulsion de *vie*», au milieu du «décor»⁹². Ingurgitant «les restes du monde», il doit se «répét[er] sans cesse que la *vie* n'est pas Lipton⁹³» ou que «la *vie* n'est pas une pizzeria⁹⁴». Or, cette «vie», transcendante, ne change rien à l'envahissement de *l'incontestable réel*, qui impose son éblouissement : «j'ouvre les yeux / ni sol ni sel / jour sur jour / je m'oriente sous une pluie de radiateurs⁹⁵». Au sein de cette poésie «néo-romantique⁹⁶», il n'est rien de plus tragique que le poids d'une réalité quotidienne qui programme les pensées, les consciences, de façon irréversible, jusqu'à rendre impossible le rêve, c'est-à-dire ce qui contreviendrait aux pensées aliénées : les lubies, l'irrationnalité, la rêverie ou encore l'utopie qui ferait accéder, peut-être, à la conception d'une autre réalité, d'un monde meilleur. Parmi les premiers poèmes de Huot, le vers le

⁸⁸ Ces expressions sont tirées de divers poèmes publiés dans les numéros 4 et 5, ainsi que dans le recueil *Chasseur de primes*.

⁸⁹ Voir *G.M.* n° 3, p. 29.

⁹⁰ Romancier populaire américain d'origine italienne (1911-1983), dont quelques-uns des romans, de style réaliste, furent portés à l'écran à Hollywood (*Bandini*).

⁹¹ Voir *G.M.* n° 1, p. 20.

⁹² Voir *Raw t.v.*, p. 26. (Nous soulignons.)

⁹³ Voir le poème *Pirhana ginger ale* publié dans le *G.M.* n° 4. (Nous soulignons.)

⁹⁴ Voir le poème *Pirhana ginger ale* publié dans *Chasseur de primes*.

⁹⁵ Voir *L'agent orange*, dans *G.M.* n° 5 ou dans *Chasseur de primes*.

⁹⁶ Comme l'écrit judicieusement Claudine Bertrand à propos du premier recueil de Jean-Sébastien Huot, *Raw t.v.*, «[l'] impression dominante que l'on retire du recueil [...] est celle du *romantisme tragique* fondé sur le souci d'agir, d'atteindre et d'inquiéter les consciences. [...] Tout comme le poète romantique qui naquit le jour où l'harmonie entre l'homme et la réalité fut ébranlée, Jean-Sébastien Huot pressent le chaos et participe d'une sorte de *néo-romantisme* doublé d'un néo-réalisme qui trouble l'ordre tranquille des formalistes.» (Nous soulignons.) Voir Claudine Bertrand, «Pour une poétique du quotidien», (préface au recueil de Jean-Sébastien Huot), *Raw t.v.*, Montréal, Éditions Du Chêne, 1990, p. 7-12.

plus percutant et le plus ironique, qui résume à lui seul le pouvoir extrême que détient *l'incontestable réel* sur les consciences, demeure à coup sûr celui-ci : « nous ne rêvons plus nous programmons⁹⁷ ». La « programmation », qui est décrite ici comme un phénomène observable à l'échelle collective, est le geste consistant à prévoir et à organiser, ce qui s'oppose ainsi diamétralement au geste de rêver librement (que ce soit à l'échelle d'une société ou individuellement). La programmation consiste également à prendre possession du temps futur, de l'à-venir, à contrer toute action imprévisible; elle devient l'ennemi premier des rêves, qui opposent leur intemporalité, leur irrationalité, leur imprévisibilité, leur désordre, leur grandeur. *Nous ne rêvons plus nous programmons*. Ces mots-là posent la question et le drame qui insistent de par toute l'œuvre de Huot : dans un monde pareil, *comment pouvoir encore rêver ?* L'assimilation du rêve, de l'âme, du corps par *l'incontestable réel*, au profit d'une cruauté et d'une trivialité technologique, matérielle et médiatique est si forte que seuls quelques « robots émotifs » peuvent encore en être conscients, blessés, atteints⁹⁸... Les premiers poèmes de Huot inscrivent le sujet au sein d'une tragédie collective causée par un envahissement massif du *réel*, qui n'est que ce que présente un monde médiatique-capitaliste-occidental (voire américain). Toutefois, le sujet amoureux pourra par moments échapper à cette aliénation, et parvenir à la « déprogrammation » : « je me déprogramme / je fais l'amour⁹⁹ ».

Il n'y a pas que la voix pamphlétaire chez Jean-Sébastien Huot, c'est-à-dire celle de la révolte, de la contestation prononcée au nom d'un « nous ». Il y a des contrastes dans le ton, des hybridations thématiques surprenantes. La poésie de Huot fait surgir et incorpore — parfois furtivement, comme dans les premiers poèmes, parfois de manière plus insistante, comme dans les derniers poèmes ou ceux de mi-parcours — des éléments appartenant au

⁹⁷ Voir *G.M.* n° 1, p. 19.

⁹⁸ Claudine Bertrand, dans sa préface à *Raw t.v.* (*loc. cit.*), parle des poètes de *Gaz Moutarde* (et de Jean-Sébastien Huot) comme de « robots émotifs ». Je crois que l'expression est fort appropriée pour décrire, par exemple, le sujet des poèmes de Huot, qui obéit au réel, en est captif, mais qui en même temps, en demeure profondément affligé.

⁹⁹ Voir *Raw t.v.*, p. 44.

mirage (de la nature). Celui-ci, composé d'animaux, de végétaux, de sports en plein-air, de solitude et de calme retrouvé se mêle de façon inédite à la violence de l'immédiate quotidienneté. Il prend même des allures surréalistes. En fait, ce n'est pas que le *mirage* soit en lui-même surréaliste. Si l'on se réfère à l'une des propositions esthétiques du surréalisme (français), on se souvient que l'effet de «surréel» peut être produit par des «images» qui sont le résultat du «rapprochement de deux réalités plus ou moins éloignées», suivant la définition de Reverdy. Le surréalisme cherche en outre «la synthèse du réel et de l'imaginaire¹⁰⁰». Le procédé stylistique utilisé par Jean-Sébastien Huot n'est pas très éloigné de ce type de «synthèse» : les images les plus fortes dans la poésie de Huot sont souvent le produit d'un rapprochement inédit entre deux réels (l'invisible et le rêvé). S'inspirant des théories freudiennes, le surréalisme s'intéresse aux rêves et aux tabous, aux pulsions inconscientes, qu'il désire faire émerger et fusionner à la pensée consciente, pour atteindre une réalité plus intégrale. Mais ceci ne mène pas à une *surréalité* au sens fort du terme, à du «merveilleux» qui, en fait, insistent Breton et les siens, n'existe pas; la théorie surréaliste ne propose pas une fuite hors du réel, mais aspire à la mise en relief de la seule réalité immanente. Autrement dit, il n'y a *que* le réel. Philosophiquement, c'est aussi ce que laisse entrevoir la poésie huotienne, c'est-à-dire la reconnaissance absolue de la réalité immanente. Or, il y a une différence notable entre l'aspect «surréaliste» huotien et la doctrine surréaliste traditionnelle. Le rêve (les rêves), les tabous, l'exploration intérieure de l'être sont des préoccupations majeures de la poésie surréaliste. Par contre, chez Huot, les préoccupations philosophiques sont d'un tout autre ordre : il importe non pas d'explorer intérieurement le sujet, mais de le confronter massivement à ce qui est *extérieur* à lui, de l'exposer au réel. Le rêve, thème pourtant problématique chez Huot, n'est pas au cœur de sa *poétique*. Thématiquement, le rêve constitue toujours un horizon, une expérience à peine suggérée, quasi impossible, soupçonnable mais non-dite; le poème huotien se préoccupe d'abord de l'expérience

¹⁰⁰ Jacques Demougin (dir.), «Surréalisme», *Dictionnaire des littératures française et étrangères*, Paris, Larousse, 1992, p. 1555.

consciente et quotidienne. Le rêve, on se souviendra (*nous ne rêvons plus nous programmons*), est l'objet d'une tragédie sourde — vécue collectivement et individuellement —, mais ne sert pas directement l'écriture du jeune poète. Le thème s'y inscrit en filigrane, en sourdine, car le rêve est dans la poésie huotienne une réalité secondaire. Celle-ci est définitivement spoliée par l'expérience immédiate et ordinaire. À la limite, nous pourrions dire que cette poésie tient d'un surréalisme dont on aurait soustrait la notion de rêve (et surtout, *sa nécessité théorique* pour l'acte créatif). Les effets surréalistes sont là, sans que l'expérience onirique subjective ait été — théoriquement, techniquement — convoquée.

L'image surréaliste, souligne Reverdy, ne procède pas par *comparaison* (mais par *rapprochement*). Dans la poésie de Huot, la comparaison est aussi systématiquement exclue, et l'effet surréel est produit par rapprochement direct, voire par l'*équivalence* entre deux éléments (ce qui dépasse même la métaphore, laquelle demeure, on le sait, une figure de comparaison). Par exemple, nous lisons : «le chat est une pizza»; «l'île aux framboises est une poêle à frire»¹⁰¹. Ces images surréelles déjà présentes dans les tout premiers poèmes révèlent en fait la domination exercée par *l'incontestable réel*, puisque ce n'est pas la pizza qui devient chat ou qui littéralement *est* chat, mais l'inverse. Le vivant se voit toujours contaminé, irradié, assimilé par ce qui est issu du monde de la fabrication et de la technologie.

*

Par une coïncidence fort agréable, c'est environ au milieu du parcours poétique qui nous intéresse (situé entre 1989 et 1995) que la somme des particularités de la poésie huotienne se condensent, se résument, se rencontrent. Le recueil publié en 1992 est à plusieurs égards un carrefour majeur dans l'œuvre de Huot: *Satoris industriels* (le n° 12 de *Gaz Moutarde*) est un pont entre la publication individuelle et la publication en collectif (faisant partie d'un double numéro d'auteur(s), de la collection

¹⁰¹ Voir *G.M.* n° 1, p. 27.

«Admiral 69»), une conjugaison presque parfaitement équilibrée entre *l'incontestable* et le *mirage* (alors que les premières productions donnent priorité à l'expression de celui-là et que les dernières font place d'abord au *mirage*), entre la tragédie collective et la sérénité de l'être solitaire.

Satoris industriels marque un carrefour et aussi un tournant. Pour la première fois, le «chasseur de primes» téméraire, excessif, véhément, dénude sa vulnérabilité non plus dans un cri violent de cynisme, mais dans le plus strict dénuement, et la plus forte sobriété. Le poème d'ouverture de *Satoris industriels* se termine dans une fragilité jusque-là inédite : «je me dénude / et c'est clair / et cela fait mal». Le titre de ce poème, *La chasse au poulet à l'orange*, amalgame les choses (chasse, poulet, orange) pour créer un effet surréel, qui multiplie les équivoques (ce «poulet», ne serait-il pas policier ? et cette chasse, est-elle alors humaine, ou animale ?). Le recueil contient en outre plusieurs types de titres : tantôt identifiables à ceux des premiers poèmes (titres faisant référence au réel cru et technologique, et qui sont anglophones, industriels ou commerciaux) : *Willard's Batteries*, *Claw*, *Capitaine Crunch*, *UC-25*, *Hacmen ltd*; tantôt à ceux des poèmes ultérieurs (qui s'attachent à la nature) : *Truite arc-en-ciel*, *Tracteurs et nature morte*; à d'autres occasions, ils procèdent d'une combinaison des deux : *Lune-Varathan-rivière-semi-lustré*, *La pêche au saumon rouge sur la planète Mars*, etc. (Ou le titre même du recueil, *Satoris industriels*, qui, bizarrement, juxtapose éveil spirituel («satori¹⁰²») et industrialisation. Ce titre doit annoncer, en fait, des «méditations» poétiques pratiquées à partir du monde industriel.)

Le poème d'ouverture (*La chasse au poulet à l'orange*) fait entrevoir pour la première fois la possibilité d'un apaisement du sujet, blotti au creux d'une nature reconfortante : «les cailles de l'automne / emmitoufflent l'horizon / d'onguent rouge / mes cicatrices se referment». Ce passage à un nouvel état d'esprit est exprimé également par une coupure nette entre

¹⁰² «Satori» : (mot japonais) Éveil spirituel que le disciple recherche, notamment par la méditation, dans le bouddhisme zen. Patrice Maubourguet (dir.), *Le Petit Larousse illustré 1994*, Paris, Larousse, 1993, p. 917.

l'espace de la ville et celui d'un milieu plus naturel, notamment dans la figure de «l'autre versant» d'une montagne : «des cerfs / épinglent la solitude / sur le versant gauche / des villes», tandis qu'«il neige des ventilateurs dans les salles d'attente». Les autres poèmes du recueil, en général, sont piqués d'images surréelles assez fortes, qui réconcilient *l'incontestable réel* et le *mirage* : «radiateurs et coquelicots / engorgent les réservoirs / de la nuit» (*Claw*), «le soleil fume / assis / sur une vieille tôle Willard's Batteries / vert olive / le poêle se décape les pupilles» (*Willard's Batteries*), «novembre / pressé à froid je respire / poussière et gaz / [...] / je respire / novembre / du chou-fleur / du fer / des sardines» (*Hacmen ltd*).

Le dernier poème *La pêche au saumon rouge sur la planète Mars* fait écho au poème d'ouverture, semblable dans le traitement thématique, où l'accent est mis sur l'effet surréel, ainsi que sur la fragilité du sujet. Amoureux, le sujet murmure : «ta peau goûte le cèdre» et avoue «n'[avoir] de mémoire que pour / les choses banales», alors que «le siècle tire à sa fin». L'amalgame matériel est franc : «on pêche le saumon sur Mars / l'univers est une friteuse / l'air un tournevis / le cœur une citrouille». Le sujet sait un peu mieux résister au réel omnipotent, il «n'ouvre [pas] les yeux» comme il les ouvrirait, extra-lucide, ébloui, «jour sur jour», dans *L'agent orange*. À présent, il «ouvre les paupières / mais à peine», se permettant d'apercevoir qu'«une étoile scintille».

Alors que dans *L'agent orange*¹⁰³, on ne trouvait «ni sol ni sel», que cela manquait, que cela était répété comme une plainte (par l'anaphore), une évolution du thème se dessine dans les poèmes ultérieurs, notamment dans *Capitaine Crunch* : «je m'avance / de jour en jour / le sol se durcit», comme si le sujet commençait à trouver un appui stable, terrestre, originaire, le sol salé, que la réalité étourdissante lui dérobait.

Après ce numéro 12, véritable croisée des styles de Huot, apparaît l'autre «versant» de l'œuvre, où dominera désormais le *mirage*. Les choix

¹⁰³ Voir *G.M.* n° 5 ou *Chasseur de primes*.

esthétiques faits à cette époque par le poète (c'est-à-dire à partir des dernières publications de 1992, le numéro 13, le recueil *Élévation*, et le reste) semblent coïncider avec des choix «politiques», en ce sens où ils semblent déterminés en partie par le lieu et le type de publication.

Veilleuse, L'endive, le citron, L'odeur du cèdre, La faillite des étoiles : la férocité des «Pirhana ginger ale¹⁰⁴» est déjà loin. Ces quatre poèmes du numéro 13 (1992) font partie du recueil *Élévation*¹⁰⁵. Entre les quatre poèmes de numéro 13 (qui se retrouvent dans *Élévation*, sauf un) et les autres d'*Élévation*, les thèmes, le style, le traitement concordent. Mais si l'on y regarde de plus près, quelques différences marquent l'appartenance des uns à la revue et des autres à une publication individuelle. Primo, les sous-titres donnés respectivement aux deux recueils sont éminemment différents : dans *Gaz Moutarde* les quatre poèmes sont regroupés sous la bannière «Mise à feu»; dans *Élévation*, le sous-titre de l'ensemble des poèmes est «Âme». Il serait abusif de spéculer sur les intentions de l'auteur, mais il n'est certainement pas risqué d'affirmer qu'un sous-titre tel que *Mise à feu* convenait étrangement bien aux couleurs de la revue, qui (par l'intermédiaire du texte manifestaire) dit accueillir des poètes capables de ruer dans les brancards, «mitrailleurs» et avant-gardistes... «Âme» n'aurait-il pas paru un titre insipide, trop inoffensif, trop mystique, affecté, quelque peu éloigné du moins de l'image explosive que projette la revue ? Secundo, les épilogues des deux recueils se rejoignent difficilement : *Mise à feu* cite l'extrait d'un texte d'un écrivain américain, Richard Brautigan¹⁰⁶,

¹⁰⁴ Voir *G.M.* n° 4 ou *Chasseur de primes*.

¹⁰⁵ *Op. cit.*

¹⁰⁶ Poète et romancier américain (1935-1984), ayant appartenu à la «beat generation». En outre, il nous est permis de croire que l'œuvre de cet auteur a inspiré l'écriture de Jean-Sébastien Huot : un des thèmes chers à Richard Brautigan est notamment la nature à l'époque contemporaine et sa pollution. Par ailleurs, Brautigan a écrit un roman, dont l'emblème est la pêche à la truite (*Trout Fishing in America*, 1967). À cet égard, il est étonnant de constater que la série de dessins qui accompagnent les poèmes d'*Élévation* sont pour la majorité des représentations de personnages pêcheurs, et que certains poèmes du recueil traitent également de ce thème. Quelques commentaires sur l'œuvre de Brautigan invitent à penser qu'il y aurait des rapports intertextuels importants à établir entre l'œuvre de Huot et celle de Brautigan, par exemple : «Brautigan looked to nature as the one constant of recent times, despite its increasing contamination. In *Trout Fishing in America*, the trout stream, symbolic of the natural beauty and wilderness inherent in America, becomes a reference point for «trout steel», an incomparably tough metal. [...] Brautigan's poetic style, previously centered around eclectic insights

où sont conjugués explicitement ce que j'ai appelé *l'incontestable réel* et le *mirage*, et qui fait l'apologie de la connaissance de l'environnement immédiat, concret, ordinaire, par le sujet : «Pour une raison bizarre, je suis convaincu que seule une connaissance exhaustive de tout ce qui touche aux hamburgers me permettra de sauver mon âme». Quant à «Âme», on y trouve en exergue une citation de Jacques Poulin : «[...] et j'écrivais, bien à l'abri du monde extérieur, dans le silence bleuté de mon âme». L'«âme», dans les deux exergues, reçoit un traitement bien différent : l'une assurera sa rédemption grâce à une connaissance intime des rouages du monde extérieur, afin de ne pas se faire berner; l'autre exerce un mouvement contraire, se retire et «se met à l'abri du monde». Une fois de plus, le choix de l'épigraphe convient, dans un cas, à une poétique de groupe «ouverte sur le monde» et se préoccupant, entre autres, du sort collectif et de questions sociales et, dans l'autre cas, épouse avantagement le thème de la solitude intime, approprié pour une publication individuelle.

Enfin, deux poèmes portent le même titre : il y a *La faillite des étoiles* version *Gaz Moutarde* et *La faillite des étoiles* version *Élévation*. À lire ce dernier, il est difficile d'imaginer qu'il aurait pu être publié dans *Gaz Moutarde* (sans faire jaser), en raison du désaveu important qu'il contient :

*Le visage appuyé contre
l'épaule bleue de la solitude,
il aurait souhaité mourir
au bout d'une seringue
à la même vitesse
que son idole Johnny Thunder
pour qui la fureur et le refus
furent la seule et même étoile.*
Depuis sa vie a radicalement changé,
il habite une poutine géante
et croit dur comme fer
aux propriétés thérapeutiques de la camomille¹⁰⁷.

into how everyday events are transformed into art, is here reduced to quick simulacra of bitter thoughts and cynical visions». Voir Lesniack, James G. (dir.), «Brautigam», *Contemporary Authors (New Revision Series)*, vol. 34, Détroit, Michigan, Gale Research Company, 1991, p. 49-52.

¹⁰⁷ Voir *Élévation*, p. 21. (Nous soulignons, en caractères réguliers.)

«La fureur et le refus furent» par le passé l'étoile du jeune poète révolté. Jadis, on lisait par exemple, dans *Raw t.v.* : «la fatalité nous pénètre / plus que n'importe lequel parfum sacré / *fureur* frénétique¹⁰⁸», «toujours la même *fureur* / Raw t.v.¹⁰⁹». Cependant, le dernier recueil de Huot fait la confiance que «depuis», pour le poète, «[l]a vie a radicalement changé», qu'il s'appuie désormais «le visage [...] contre l'épaule bleue de la solitude», que la sagesse l'a éloigné des idoles à la Johnny Thunder et rapproché, non sans ironie, des «vertus thérapeutiques de la camomille». Est-ce cela qui, aux yeux des confrères ypéritiens, aurait représenté une «faillite» (poétique et symbolique), une rétractation de la part d'un jeune poète avant-gardiste ? Il est possible de le croire. L'autre *Faillite des étoiles*, celui destiné à la revue¹¹⁰, est visiblement moins provoquant, moins susceptible de détoner par rapport au reste de la production ypéritienne de Huot, même s'il s'inscrit dans ce virage thématique presque radical, en faveur d'un retour à la nature, à l'âme, etc. (Les trois vers de *La faillite des étoiles* qui étonneraient sans doute le lecteur habitué de *Gaz Moutarde* sont les suivants, à l'accent romantique aiguisé : «j'ouvre la bouche / mon âme s'envole / telle une barque que la lune aspire».)

Autrement, les deux publications (*G.M. #13* et *Élévation*) contiennent des poèmes d'une facture sobre, poèmes brefs comportant une dizaine de vers en moyenne (de quatre à quinze environ), et des vers assez courts (deux à sept mots). Ils flirtent avec une esthétique minimaliste, qui tente d'atteindre un maximum de puissance expressive par une économie de mots,

¹⁰⁸ p. 50.

¹⁰⁹ p. 64.

¹¹⁰ *mes os éclatent*

à l'aréna

le paprika sur mes lèvres

bleuies

j'ouvre la bouche

mon âme s'envole

telle une barque que la lune aspire

en s'endormant

j'assois le vide dans une passoire

filtrant l'aisselle de tes hanches

que je cherche à teindre

à la pâleur de l'oxygène

bonne nuit

d'images, d'«événements». La surenchère des «événements», des actions, des flashes qui font un clin d'oeil à l'univers médiatique, l'exubérance cynique du sujet: tout cela qui caractérisait les premières publications poétiques fait place, dans ces deux recueils, à la simplicité, à l'événement microscopique, singulier et quotidien, à une sentimentalité et à un romantisme jamais autant affirmés. Certains éléments thématiques conduisent à *l'orée* du rêve (le rêve jamais atteint, jamais énoncé explicitement, mais que l'on sent tout près) : ce sont l'enfance et le passé (*L'endive, le citron; Chute*), l'âme aussi, certainement le personnage principal du recueil, car elle est le véhicule même de cette «élévation» vers la lune et les étoiles : «mon âme se presse / contre ton âme» (*Veilleuse*), «j'ouvre la bouche / mon âme s'envole / telle une barque que la lune aspire» (*La faillite des étoiles, G.M. #13*). Le sommeil et la nuit remplacent le jour cinglant du *réel* abrutissant. Dans *Élévation*, l'état de manque signifié par l'expression «ni sol ni sel» est chose réglée : plusieurs poèmes redonnent un sol salé à celui qui marche et s'élanche non plus en «chasseur de primes» ou en chasseur d'images, mais en simple chasseur, solitaire, calme, dégagé des sollicitations sociales modernes. Chasser. Tirer. Quoi ? On ne sait. En terrain de paix, la cible n'est plus chose à pointer du doigt, n'est plus cible d'*attaque*.

Chasse

*Une carabine appuyée contre l'épaule
je remonte la rivière,
mes bottes lèvent
le sel bleu
du sol
de plus en plus à chaque pas.
La lune brille au loin
par-dessus
les collines de brumes
et de cyprès.
Je ne pense à rien,
respirer,
chasser,
vivre en transparence,
ne plus revenir en arrière.
Tirer¹¹¹.*

¹¹¹ *Op. cit.*, p. 16.

Le sol est là, enfin : «Je longe un ruisseau, / m'arrête / m'étale sur le sol en bordure d'un talus, / seul un vent frais me picore la nuque» (*Marche*). Même l'un des poèmes s'intitule *Sol. Élévation* montre un chasseur libre qui s'«élève» près du rêve peut-être, grâce à la nature sauvage et terrestre; il montre un homme qui renoue avec sa «nature archaïque», celle qui était déjà invoquée dans le premier recueil (*Raw t.v.*) à travers la citation d'Umberto Eco. Nature sauvage, sol, sel, lune, étoiles, nuit, chasse, solitude, pêche, intimité sexuelle, silence : ce sont là des éléments propres à faire ressurgir une nature archaïque du sujet. Ils peuvent sûrement, aussi, faire «oublier le poids des choses», car le poète se «rappelle ces journées d'été / où [le] grand-père [l']emmenait à la pêche, "pour oublier, disait-il, le poids des choses"» (*Chute*). Le poids de *l'incontestable réel*...

Une série de quinze dessins succède aux poèmes. Cette série, de facture minimaliste et naïve (de petits bonshommes-allumettes, pêcheurs pour la plupart, dessinés au trait noir simple, sur fond blanc) s'intitule *Vacuité*. Elle est la vacuité faite au-dedans de soi (comme on dit «faire le vide»), afin d'expérimenter l'«éternité ramassée en l'espace d'un instant», comme le suggère l'exergue, une citation de Norman Maclean¹¹². Rien à voir alors avec un autre type de vacuité, celle du poème *Vacuité* par exemple — dont quelques extraits sont présentés dans le numéro 11 de *Gaz Moutarde* — quand c'est l'âme vidée, volée, l'inanité empliée par *l'incontestable réel*, jusqu'au point où le poète commence le poème en s'écriant : «HEY / j'ai l'intelligence d'un toaster».

*

Le *mirage de la nature*, réalisé et vécu pleinement, jusqu'alors sur le mode solo, sera rendu à une communauté d'êtres (communauté amoureuse ou communauté plus nombreuse) à la toute fin du parcours poétique qui nous

¹¹² «Les poètes parlent volontiers du temps qui suspend son vol, mais ce sont les pêcheurs, en vérité, qui font cette expérience de l'éternité ramassée en l'espace d'un instant.»

intéresse. Si *Élévation* avait pour emblème principal le chasseur (ou le pêcheur) solitaire, le dernier poème du recueil fait surgir soudainement ces «millions d'autres âmes qui s'élèvent... / lorsque sols et bleus / nous nous embrassons». Le dernier poème de Jean-Sébastien Huot publié dans la revue *Gaz Moutarde* (numéro 23) revivifie également le «nous» amoureux dans la sobriété, l'intimité, le naturel. Dans *Fendre les eaux*, cailles, porto, eaux, sol, mers et mondes entourent le couple joyeux dans une bulle de délices et de bonheur furieux :

*Nous nous enfilons de petits verres de porto
 tout en montant les cailles et les omelettes
 sur de hauts plateaux cuivrés
 et le poste de radio hurle:
 The world sank below the sea.
 Et nous on se marre
 et les couteaux de cuisine volent en éclats
 et les eaux, le sol, les assiettes et les murs
 s'évanouissent sous la salamandre
 puis se fendent en deux.
 Et nous on hisse bien haut
 nos vestes
 et nos tabliers
 puis navigue
 par-delà mers et mondes
 avec pour seule étoile
 une flambée de cailles et de porto.*

*

La boucle semble donc refermée : ce «nous», au nom duquel le poète parlait dans les tout premiers poèmes et qui fut par la suite dissout ou perdu de vue au fil de la progression poétique, ressurgit à la toute fin du parcours, non plus misérable et victime, mais «élevé», «sauvé», à l'image du sujet qui l'a convoqué de nouveau. Faut-il en conclure que le sujet se fabrique toujours une image de la pluralité — le «nous» ou le monde — à sa propre image ?

La réponse à cette question est double, à l'image de ce parcours poétique scindé en deux. Dans un premier temps, c'est *l'incontestable réel* qui

façonne le sujet, le dépossède de lui-même. Ce dernier, dans les premiers poèmes, est irradié, débordé par ce qui l'entoure, jusqu'à devenir ce qui l'entoure, au comble de l'aliénation. Cela n'empêche pas la fougue du «chasseur de primes», du chasseur d'images, qui dit «actionner le réel», mais, à la fin du combat, c'est toujours le *réel* qui l'actionne, l'irradie, le modifie jusque dans sa nature humaine. Dans un deuxième temps, il ne reste au sujet que la liberté d'opposer un *mirage*, *mirage* aux accents néo-romantiques, composé de la nature, du règne vivant et animal, de la solitude apaisée. Ce *mirage*, exprimé dans un style réaliste, est le seul pouvoir que le sujet détienne encore, pour dérégler, faire vaciller, ne serait-ce qu'à peine, l'omnipotence du *réel*. Mais il lui reste surtout l'*amalgame* de ces deux types de réalités (monde moderne / monde naturel), procédé stylistique que l'on pourrait aisément qualifier de néo-surréaliste, vu sa proximité avec la production d'«images», au sens où l'entendait le surréalisme.

Dans la perspective qui nous intéresse, la pratique de la revue, le plus intéressant n'est pas tant de constater l'écartèlement du sujet entre deux réalités (écartèlement qui devient, aussi, jeu), mais de voir coïncider ce dédoublement très net du langage poétique avec un dédoublement parallèle des lieux de publication fréquentés par le poète. Comme quoi on ne publie pas n'importe quoi n'importe où. Tout semble indiquer en effet que la poésie de Jean-Sébastien Huot, à mesure qu'elle évolue vers l'expression d'une solitude, s'éloigne parallèlement du milieu de publication collectif qu'est la revue. Il faut par conséquent admettre que l'on peut non seulement parler de *la* poétique d'un poète, mais également *des* poétiques d'un poète, comme c'est le cas pour Huot. Ces poétiques dédoublées, plus ou moins distinctes, peuvent correspondre à des pratiques particulières, celle de la revue et celle de la publication individuelle, par exemple. C'est ce que l'on observe chez Huot : tantôt il se fait ypéritien assidu, avec des poèmes plus «pamphlétaire», qui semblent — par le «nous» qu'ils convoquent — épouser une «cause» commune, et tantôt poète indépendant, plus détaché de la publication collective, avec des poèmes dont l'univers est visiblement

plus personnel, et moins directement destiné à une communauté («virtuelle»).

La réponse à la question *comment pouvoir encore rêver ?* change, évolue, en fonction de la progression de l'œuvre elle-même. D'abord condamné à constater la perte du rêve, son impossibilité (*nous ne rêvons plus nous programmons*), le sujet, à la rencontre d'autres réalités, celle de l'amour, qui permet la «déprogrammation» de l'être, sa désaliénation, et celle de la nature, qui offre un espace davantage propice à l'évasion imaginaire, finit par éprouver la *possibilité* d'une fuite infinie, d'une «élévation» vers le terrain vierge du ciel étoilé. Mais le *rêve* n'est jamais montré, dit comme tel, dans la poésie très «matérielle», très descriptive de Jean-Sébastien Huot. Cette poésie nous montre un sujet placé au beau milieu des objets, un chasseur mis au beau milieu d'une guerre matérielle, d'une guerre de territoire que se livrent les choses appartenant à différents univers : guerre entre la sauvagerie du milieu et le milieu sauvage. Et le poète qui a mis en scène cette *guerre de territoire*, y a placé aussi un sujet, isolé, ce «je», qui devient presque plus problématique que le foisonnement des choses en lutte qui le submergent. Nous nous demandons bientôt : quelle est donc la fonction de cette «âme» qui émerge peu à peu dans le parcours poétique ? que signifie ce désir de rencontrer la nuit, les étoiles, le ciel ? Et nous en venons à supposer, non sans souvenir de la tradition romantique, que c'est quelque chose comme le rêve, la pure évasion, sans doute, qui est recherché. Toujours est-il que, même à travers la discontinuité du langage poétique, passant du foisonnement effarant à un dépouillement très sensible, la poésie de Huot demeure toujours une poésie de la *matérialité*, où la *vulnérabilité* du sujet est sans cesse mise à nu.

*

CHAPITRE III

Chapitre III : Poétiques de la communauté perdue et retrouvée

Comme nous l'avons montré au chapitre précédent, la pratique de la revue chez *Gaz Moutarde* est une pratique «communautaire», au sens où l'entend Jean-Luc Nancy lorsqu'il parle de *communauté*, c'est-à-dire une pratique par laquelle une interaction constante et inévitable se produit entre des *singularités*. Celles-ci demeurent perpétuellement en relation, ce qui les situe entre deux extrêmes, deux absolus (proprement impensables) : d'une part, la communauté fusionnelle, qui abolit toute individualité, et d'autre part l'individualité parfaite, le «pour-soi absolument détaché» de la multitude. Ce type d'interactions définit non pas une *organisation* stable, unifiée, fortement hiérarchisée et orientée vers un but précis et commun, mais suggère plutôt des *articulations*, variées, variables, changeantes, plus libres entre les singularités. Mais comme nous l'avons vu aussi, il y a tout lieu de nuancer et de relativiser l'«anarchie» suggérée par le concept de Nancy. Afin d'être en mesure de mieux parler des différences qualitatives qui existent malgré tout entre les singularités (les poètes, leurs productions), nous avons cru pertinent de faire intervenir le concept de *meute*, proposé par Élias Canetti.

Cette manière d'envisager la communauté demeure donc attachée à la *pratique* de la revue, (à son fonctionnement externe, pragmatique, à la façon dont interagissent les producteurs ou les textes). Cependant, la «communauté» existe aussi autrement chez *Gaz Moutarde* : c'est-à-dire dans les textes mêmes — où elle est alors représentée, et, par le fait même, fantasmée, projetée ou, pourrions-nous dire, rendue virtuelle¹¹³. Appréhendée thématiquement, la «communauté» reprendra, dans les pages qui suivent, son sens premier (que nous avons suspendu, en faisant appel au concept déconstructionniste de Nancy) : la «communauté» sera dans ce chapitre-ci synonyme d'un groupe dont les membres ont quelque chose en commun, qu'ils partagent intimement et qui les lie de façon absolument

¹¹³ Nous avons fait allusion déjà à l'existence de telles «communautés», notamment dans les manifestes et dans les poèmes de Jean-Sébastien Huot.

particulière, de sorte qu'ils sont représentés comme «un», unis. Nous emploierons également l'expression «communauté» dans le sens du «partage de» quelque chose, ou du caractère de ce qui est commun (comme on dit par exemple une «communauté de vues», ou encore «de goûts»). «Communauté perdue», «communauté retrouvée» : perdue quand elle est inaccessible ou évoquée avec nostalgie, retrouvée quand elle est là, présentée, donnée, actualisée par le sujet du poème ou du manifeste.

Trois communautés «virtuelles» représentées dans les textes nous intéresseront désormais : une communauté référentielle issue des liens entretenus avec une tradition avant-gardiste; la communauté du corps souffrant; et enfin, la communauté apocalyptique, abordée par le biais de l'œuvre de José Acquelin.

*

Effets d'avant-garde

De façon générale, du point de vue de l'histoire et de la tradition des avant-gardes, nous pouvons parler d'une avant-garde apparue au début des années 1990 et logée à l'enseigne d'une revue nommée *Gaz Moutarde*. Il s'agit effectivement d'un groupe marginal (qui pourrait être situé dans le sous-champ de la production restreinte, suivant le modèle bourdieusien), affirmant devoir changer une situation de fait (notamment une certaine morosité sociale, s'accompagnant d'une morosité poétique, en domaine littéraire) et désirant apparemment obtenir, grâce à cette position polémique, une légitimité et un certain capital symbolique. Goût de la polémique, refus de la consécration, topos et rhétorique (de l'*urgence*) de type avant-gardiste, recherche d'appui symbolique (ex. : Denis Vanier) et opposition à un mouvement antérieur (ex. : le nouvel intimisme des années 80) : ces éléments correspondent au modèle de l'avant-garde élaboré par l'école bourdieusienne, et ils apparaissent de manière plus ou moins explicite dans les manifestes ypéritiens. Cependant, nous savons qu'en

filigrane, le manifeste ypéritien met en crise le manifeste traditionnel. Cela n'est pas sans incidence sur le statut ambigu de *Gaz Moutarde* en matière d'avant-garde. La composition hétéroclite de la revue vient par exemple ébranler la classification : *Gaz Moutarde* accueille, rappelons-le, des poètes de toute provenance (de revues concurrentes, de courants esthétiques divers, de milieux institutionnels hétérogènes). L'absence d'un leader charismatique, d'une position idéologique relativement ferme, d'une vision d'avenir repérable, l'esprit d'ouverture générale promu par la revue atténuent (sans pour autant l'annuler) l'appartenance de la revue à une «pure» tradition avant-gardiste, disons radicale (ce n'est pas Dada, ce ne sont pas les Automatistes). L'ambivalence du discours et la praxis de la revue la rendent difficilement classable comme revue d'avant-garde, au sens classique du terme.

Bien que nous pourrions nous engager dans une analyse plus approfondie de l'avant-gardisme chez *Gaz Moutarde*, suivant des critères spécifiques d'ordre sociologique et historico-littéraire, nous préférons ici mettre en évidence quelques traces (*ponctuelles*) d'une tradition avant-gardiste, dans certains poèmes et certains textes de la revue.

*

Petite insolence de David Hince et des autres

Les poèmes de David Hince, toujours, sont écrits sous le signe de la contestation, de la protestation, voire de l'insurrection. Le sujet, dans sa poésie, milite. Il le fait à la mesure de sa force, parfois très réduite, à la mesure d'une marginalité qu'il partage avec le «nous» des autres marginaux.

Les connotations militaires attribuables au nom même de «*Gaz Moutarde*» et qui sont aussi à l'origine du mot «avant-garde» (conçue alors comme ligne de front ou «partie d'une armée qui marche en avant du gros des

trouves¹¹⁴) trouvent des résonances dans le palmarès des titres de Hince : le numéro 14 est particulièrement exemplaire à cet égard. D'abord, ce numéro d'auteur signé par Hince porte le frontispice de *Junta* (qui signifie «junte», et qui évoque les juntes militaires). Suivent les titres des poèmes : *Harangue*, *Contrefaçon*, *Exécution publique*, *Détournement*, *Machination*, *Souscrire*, *Mutinerie*, *S'afficher*, qui placent d'avance les poèmes sous le registre de ce qu'on a parfois nommé, avec beaucoup de justesse : «la petite insolence des avant-gardes¹¹⁵». Le vocabulaire utilisé dans ces titres est effectivement fort typé : dans la majorité des cas il est connoté péjorativement ou, plus précisément, il figure des *actions négatives* (la harangue, la contrefaçon, le détournement, la machination). Ces mots suggèrent par la même occasion un rapport d'opposition avec une *altérité* (on «s'affiche» en s'exposant aux autres, on «machine» contre quelqu'un, quelque chose, l'«exécution publique» requiert les regards extérieurs, la mutinerie, la contrefaçon, le détournement s'exercent contre des principes, des choses, des gens, etc.). Les poèmes arborent par le biais de leurs titres le geste — singulier et collectif — d'impudence, d'affrontement, d'arrogance. De telles en-têtes nous font entrer dans la poésie par la voie du militantisme, de l'objection ferme ou encore de la révolte. Nous pourrions dire que par cette «magistralité politique qu'on s'y confère *immédiatement*», les titres concentrent des *effets* d'avant-garde, pour utiliser l'expression de Jacques Derrida¹¹⁶; ils donnent l'impression (vraie

¹¹⁴ Voir «avant-garde», Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert 1*, Paris, Le Robert, 1993, p. 169.

¹¹⁵ L'expression fut utilisée dans un tout autre contexte que celui de la poésie contemporaine québécoise, mais concerne tout de même un petit groupe (les premiers romantiques d'Iena) rassemblé autour d'une revue dite «avant-gardiste», *l'Athenaeum*. Nous nous approprions librement cette expression colorée étant donné qu'elle décrit efficacement, nous croyons, le ton que l'on retrouve dans les titres et la poésie de Hince. Voir Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, «Avant-propos», *L'absolu littéraire*, Paris, Les Éditions du Seuil, 1978, p. 18.

¹¹⁶ Jacques Derrida dans le cadre d'une «enquête» portant sur le concept d'«avant-garde», à laquelle participent 38 intellectuels (voir «à coup : trente-huit réponses sur l'avant-garde», dans *Digraphe*, n° 6, Paris, Flammarion, 1975, p. 52-53), se prononce sur cette question : pour lui, l'«avant-garde», idéale, est irréparable, inconcevable dans l'immédiat; elle est toujours après, «déchiffirable après-coup». Autrement dit, le déconstructivisme derridien affirme l'impossibilité de reconnaître l'avant-garde dans le présent. Cette impossibilité est encore plus grande dans le cas des «avant-gardes politiques» : il est impensable de transgresser le maître-code du politique», parce qu'il est la totalité des possibles. Néanmoins «l'avant-garde, s'il y en a, politise [...] des zones soustraites [...] à l'investigation ou à l'investissement du politique *comme tel* dans le champ qui lui est tout apparemment contemporain». En d'autres termes, l'avant-garde

ou fausse, peu importe : nous parlons d'*effets*) qu'une transgression de la norme a été ou va être produite dans les poèmes, qu'une audace va être commise, que ce qui est désiré par le poète, c'est quelque chose d'analogue à la subversion, c'est en tout cas *enfreindre*, de quelque manière, à quelque degré que ce soit.

*

Je me manifesterais.

Nancy Labonté
Expulsion

De toute évidence, un ton, choisi, est donné par les titres. Mais il ne faut pas s'y méprendre. En-deça des titres frondeurs, la tempête s'apaise, ostensiblement. La parole indocile est presque lasse, tout près du renoncement. On trouve dans la poésie de Hince un sujet (un «je») fortement manifesté et manifestant, paradoxalement armé-désarmé contre une altérité monstre, des autorités présentées comme imprenables, géantes, insaisissables. Les métamorphoses sont fréquentes, qui changent le «je» en «nous», le projetant dans un «nous» qui est celui de la marge. Il est clair que le scripteur parle au nom d'un groupe singularisé. En ce «nous» se confondent une multitude de sujets, des «*je* heurtés, télescopés, oubliés d'eux-mêmes¹¹⁷». La poésie de Hince trace en fait une ligne démarcatrice, une coupure nette entre deux clans : au «nous», solidaire et qui procède de l'extension du «je», s'oppose un «vous» accusé, toujours objet d'anathème. Par exemple, dans le poème intitulé *Avoir des principes*, nous pouvons lire :

(ne) demeure (qu')une possibilité virtuelle, parce qu'elle «n'est peut-être pas impossible mais l'impossible». Certaines manifestations contemporaines produisent en revanche ce qu'il nommera des «effets d'avant-garde». Ceux-ci seraient sensibles notamment «dans la magistralité philosophique et politique qu'on s'y confère *immédiatement*». Le philosophe déconstructiviste désigne ces «effets» comme des *avants-gardismes*, sorte de simulacres plus ou moins dégradés de l'avant-garde idéale, qui reste quant à elle «imprésentable». (Le dernier passage entre guillemets, dans notre texte, provient de cette référence. Les italiques, dans tous les cas, sont de l'auteur.)

¹¹⁷ Voir l'«Interface» du numéro 16, signée par Hince.

«l'intolérance nous réquisitionne / pour les procédés d'empaillement / et nos attentes face à leurs attentes / descendront du trottoir¹¹⁸». «Avoir des principes», les exposer directement, brutalement et non sans maladresse : voilà ce qui se passe dans quelques poèmes de la revue, signés par divers auteurs. *La rébellion brute*, soucieuse d'abord de s'afficher telle, défait sous son emprise le langage poétique et l'abandonne au profit d'un prosaïsme cinglant, dru. Quelques textes esquissent à gros traits, mettent en pleine lumière le sujet rebelle, sans subtilité aucune (ce qui rend souvent la lecture ingrate) : «Je suis un syndrome ambulante [...] je suis aussi la douleur d'un corps civile [*sic*] [...] Votre fête triste me désole. Je fonds sous votre tampon-laser qui tente de m'étamper¹¹⁹»; «[m]essages audacieux au-dessus des standards / messages illisibles / pamphlets de cromagnons grognons [...] il y a la morne certitude de marcher / de marcher le dos droit et le cœur gauche / dans le sens du poil à tous / celui qu'on imprime sans arrêt / sans vérification préalable [...]»¹²⁰; «[p]oème comme une plate-forme / pour y déposer / [...] / le germe radioactif / le gène d'une insatisfaction [...]»¹²¹; «je n'avance qu'en tombant / [...] / l'instinct épinglé / que l'on barde qu'on enrôle [...] je retentirai la déroute [...] le pire se jappe en mesure / par ce granit périssable / que fiers nous sommes devenus / confits et personnalisés / [...] / je n'hésiterai plus / j'irai contre¹²²». Et ainsi de suite.

Le thème de la «révolte» est commun à plusieurs poèmes, certes. Mais cette observation, si générale, ne saurait suffire. Il importe de mieux caractériser le thème, de souligner l'usage *particulier* qui en est fait. Chez David Hince, on rencontre effectivement «la» révolte : un sujet et ses semblables, ligués, s'insurgeant contre une autorité vile. Mais quel est vraiment le *type de relation* entretenue avec l'autorité ? L'état du «je» contestataire dans les poèmes de Hince est tout à fait particulier : c'est l'état du vaincu, le «je» a d'ores et déjà capitulé, et c'est nostalgiquement qu'il pense à la révolte. La

¹¹⁸ Voir David Hince, *Avoir des principes*, G.M. n° 14, p. 17. (Nous soulignons.)

¹¹⁹ Voir Nancy Labonté, *Expulsion*, G.M. n° 3, p. 7-8.

¹²⁰ Voir Mario Cholette, *Néon Nylon*, G.M. n° 7, p. 10-11.

¹²¹ Voir Mario Cholette, *Forages*, G.M. n° 13, p. 39.

¹²² Voir David Hince, *Pré-sentiments*, G.M. n° 11, p. 45 et 48.

soumission attaque comme une maladie terriblement contagieuse, à laquelle même les plus résistants ont fini par succomber. «[A]utant terrorisée que terroriste, malgré les airs de bravade et de critique sociale» : le commentaire de Pierre Nepveu¹²³ à propos de la poésie ypéritienne sied à mon avis encore plus nettement à la poésie de Hince, laquelle décrit avec beaucoup de justesse la position d'impuissance et de double terreur («terrorisée» et «terroriste») d'un sujet originellement indocile, qui a fini par reconnaître la force de l'«Autre» :

*je m'imposture
décompose mon numéro
[...]
guette la levée du jour
nous découvrant défaits
subversifs jusqu'à l'endossement
(extrait d'Exécution publique)*

*

*[...] vous et moi
[...]
bénéficiaires trop prêts à être paradés
dans le standing
(extrait d'Avoir des principes)*

*

*je suis embaumé de prescriptions
[...]
je croule testé ciblé
(extrait d'Altérations)*

*

*je me sens laminé complètement encadré
le délétère ne se comporte plus
jusque dans la moëlle de nos amis
et l'on résiste avec des métaux lourds
même sans sa cravate de superstructure
(extrait de Vivres)*

*

*le choc du réflexe nous a oublié
(extrait de Le port du casque est détendu)*

¹²³ Pierre Nepveu, «Revue Gaz Moutarde 1992-1993», *Spirale*, février 1994, p. 10.

*

*on improvise des refus d'obtempérer
ce non ce contre qui sollicitent
car nos géants s'avèrent être des gérants
avoue notre gorge rouée par la plainte
somp tueuse claironnade placardée
(extrait d'Édifiant)*

*

Un des passages des plus réussis demeure sans doute celui-ci, plus subtil dans l'expression d'une inévitable adhésion au système :

*loué soit l'espace
à ce paisible golfeur qui s'élançe
épaule et tire
(extrait d'Exécution publique)*

«Loué soit l'espace» : non pas *louange* faite à l'espace, mais bien *location* (au sens marchand) de l'espace au paisible golfeur, qui est une figure métaphorique du poète. La suite du poème ne peut qu'accentuer la docilité exsangue du paisible golfeur et faire se dissiper toute idée d'un possible espace de liberté :

*se fait visser l'équilibre sur charnières
pour mieux répandre
sa sécurité microbienne*

Aucun espace libre, non dominé, n'est concevable dans ce poème. Il n'existe pas d'aire où s'élançe sans contrainte de mouvement. Ou alors cette aire est celle du vide. Seulement, ce vide même sera (dans ce poème et d'autres) non pas un vide «positif», «régénérateur», le vide «bénéfique»; ce sera le vide simplement déplorable, celui de la déperdition, un vide indésirable, un rachitique non-lieu, lessivé, inhabitable, le néant plus maigre que maigre. Il ne reste plus qu'à «remplir les vides», tâche ignoble, ou qu'à «émailler le macadam / afin que ses scories conviennent à la

subsistance de la marge dont vous et moi ne nous réclamerons pas les deux pieds dedans¹²⁴». La désillusion est presque totale : même «la marge» n'est plus une position convoitée, convoitable. Le jeune poète des derniers numéros de *Gaz Moutarde* accourt tristement, presque avec indifférence, vers ce «vide» de l'absence et du désespoir. L'épure de la forme relève d'un certain minimalisme, qu'on ne connaissait pas à Hince dans les premiers numéros où il se répandait en longs poèmes, surchargés dans leur langage et dans leur métrique. Un des poèmes publié dans le numéro 21-22 comporte trois vers seulement, dont le dernier prolonge à l'infini l'abandon au vide :

*Balançoire abandonnée en plein vol
mais poursuivant sa course
son va-et-vient sans cavalier, vers le vide*
(sans titre)

La vigueur s'éteint, la rêverie s'abandonne au songe trivial. L'abandon (le renoncement) devient consolation :

*Sur le trottoir parfois je rêve
ma violence devenant cette mouette
qui picore une vieille frite*
(sans titre)

*La barque est à l'eau
Si les rames sont parfois lourdes
il y a consolation dans le courant*
(sans titre)

Devant cet horizon de démission, la seule urgence qui reste est celle de montrer le désespoir, dans toute son éloquence, de proclamer qu'il est désormais la seule issue, la fatalité d'un destin collectif guidé par un «souffleur» invisible :

¹²⁴ Voir David Hince, *Avoir des principes*, G.M. n° 14, p. 17.

*or les vérités sont téléguidées
nos espoirs voués à se refondre
s'écrasent avec les monuments
trop clandestins pour mimer même
l'obscurité où le souffleur dicte les désirs
(extrait de Harangue)*

*

Avant-gardisme et autodissolution

Le manifeste est sans doute plus qu'un simple *effet*, il est *manifestation* d'avant-gardisme. Pour l'institutionnaliste René Lourau, l'*avant-gardisme* est une notion applicable à plus d'une sphère des activités humaines et pourrait être défini de la sorte : il s'applique à tout groupe (ou «micro-milieu») réclamant une *révolution*, qu'elle soit artistique, politique ou sociologique, qui officialise son geste par des actions concrètes dont la rédaction d'un ou de plusieurs manifestes¹²⁵. René Lourau propose une théorie intéressante concernant le phénomène des avant-gardes modernes¹²⁶ : selon lui, le «manifeste d'autodissolution» (texte manifestaire par lequel un mouvement avant-gardiste proclame sa propre dissolution) serait le texte le plus révélateur des objectifs, réussites et échecs d'un groupe avant-gardiste, le bilan le plus sûr, une sorte d'observatoire privilégié à partir duquel apparaît en condensé la logique interne de l'avant-gardisme, avec ce qu'elle inclut de contradictions, voire d'apories :

¹²⁵ Voir René Lourau, *Autodissolution des avant-gardes*, Paris, Galilée, 1980, 316 p. On remarquera que le terme central employé par Lourau n'est pas celui d'«avant-garde», mais celui d'«avant-gardisme». Le suffixe confère d'emblée un caractère historique au terme d'«avant-garde» : l'avant-gardisme devient le geste par lequel on perpétue une doctrine, une façon, un héritage avant-gardiste; est dit *avant-gardiste* ce qui peut se situer dans la lignée d'une tradition.

¹²⁶ Voir René Lourau, *ibid.*

L'autodissolution est bien un analyseur de l'avant-gardisme sous ses formes diverses, et plus généralement un analyseur de la contradiction entre le projet d'autogestion et le processus d'institutionnalisation¹²⁷.

Cette «contradiction» est celle d'une transgression qui voudrait paradoxalement être reconnue. Le cortège d'impasses logiques auxquelles mène l'avant-garde fut le plus souvent objet de dérision pour la critique (déconstructionniste ou historico-littéraire, par exemple)¹²⁸. Or, Lourau est l'un des rares critiques qui, plutôt que de s'approprier le rictus condescendant de celui qui serait le seul à avoir mis à nu la naïveté de tout projet avant-gardiste¹²⁹, accorde au moins aux avant-gardes elles-mêmes une relative lucidité et une faculté critique. L'autodissolution serait le «moment paroxystique permettant de conjuguer à l'action la plus radicale l'analyse la plus lucide¹³⁰». Conséquemment, dans ce testament manifestaire, les avant-gardistes insisteront sur la nécessité «morale» de poser ce geste (l'autodissolution) quand l'institution et le pouvoir sont en voie de devenir l'acquis de ceux qui s'étaient initialement promis de les contester. Ce geste critique de l'autodissolution confère dès lors à ceux qui l'ont posé une certaine «force¹³¹», une intégrité, une crédibilité, voire une noblesse. Car, que ce geste-là résulte d'une réussite ou d'un échec, dans les deux cas, il indique le maintien des idéaux de changement. L'autodissolution est l'issue idéale, autant lorsqu'il y a échec et que les changements désirés n'ont pas été réalisés, que lorsque les changements désirés sont survenus et que le groupe avant-gardiste n'a plus vraiment de raison d'exister. En d'autres

¹²⁷ *Ibid.*, p. 77.

¹²⁸ Le souci du «dépassement», préoccupation première de plusieurs avant-gardes, est un bon exemple de ce qui mènerait à l'«impasse logique», et qui est très souvent la cible des critiques. Lourau (*ibid.*) fait lui-même du dépassement le cœur de sa compréhension du phénomène des avant-gardes. Celles-ci sont prises dans une logique de dépassement continu, allant le cas échéant jusqu'au dépassement même de la négativité. Lourau dit s'être préoccupé, dans son ouvrage, «des rapports entre *révolution* esthétique et *révolution* politique, sous le signe hégélien du *dépassement*» (p. 304). L'avant-gardisme est selon lui le «spécialiste de la vitesse du dépassement» (p. 304).

¹²⁹ Nous pensons par exemple à Henri Meschonnic qui, dans son essai *Modernité Modernité* par exemple, éreinte à souhait toute prétention avant-gardiste.

¹³⁰ *Ibid.*, p. 68.

¹³¹ À ce propos, Lourau cite une boutade de Daniel Cohn-Bendit, tirée du *Grand bazar* (Belfond, 1975), formule qui souligne la logique paradoxale de l'avant-garde qui se respecte : «Cette autodissolution apparente du mouvement est sa force» (*ibid.*, p. 306).

mots, l'autodissolution représente la double contrainte à laquelle doit faire face, un jour ou l'autre, tout mouvement avant-gardiste qui se respecte.

*

Il faut croire que l'état d'*urgence* ne peut durer toute une vie : l'épuisement le guette. Peut-être cet épuisement survient-il quand «tout a été dit et tenté, très vite, dans la fièvre, "sauvagement"¹³²» ? Sans doute est-ce inévitable. Toujours est-il que *Gaz Moutarde* n'y a pas vraiment échappé, et que la revue a prononcé ses dernières volontés, en signant ce qu'il y a tout lieu de nommer son «manifeste d'autodissolution». Pas dans la dernière de ses publications (le n° 23), mais quelque temps auparavant, en 1994, dans le numéro anthologique (n° 17-18). L'«Interface» y fait office de bilan¹³³. Le texte commence par un retour en arrière («Depuis le premier numéro...»). Mais sous le discours de persistance et de survivance s'insinue l'idée même de la mort, que l'on s'empresse de mettre sur le compte de la rumeur : «Combien de fois, dans la clameur publique, a-t-on entendu dire que *Gaz Moutarde* était mort ?» Le premier paragraphe ressemble, de façon métaphorique, à un genre d'installation-souvenir, toute en mots, où sont mis en interaction la vie interne (passée) de la revue et le monde extérieur (d'autrefois), société abstraite à laquelle *Gaz Moutarde* livrait ses écrits. D'un côté, nous retrouvons la vie interne de la revue qui carbure (carburait) à l'énergie extrême, de l'autre le monde extérieur vers lequel «s'envol(ai)ent» les écrits «propulsés». Ce monde extérieur «agité», brouillé, très loin, plein d'une rumeur indéchiffrable, décide (décidait) en secret du sort que devait subir la tornade tout aussi indéchiffrable de *Gaz Moutarde*. Deux mondes sont mis en scène, fantasmés, deux mondes qu'un écran de brume sépare :

¹³² Tout comme le disent Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy à propos de l'*Athenaeum*: «Bien entendu, cela ne dure pas : l'*Athenaeum* ne résiste pas à une telle "dépense" [...]. Ce n'est pas qu'il s'épuise, mais il se disloque de lui-même. [...] [C]'est [...] que tout a été dit et tenté, très vite, dans la fièvre, "sauvagement" comme on dit aujourd'hui» (Philippe Lacoue-Labarthe et Jean-Luc Nancy, *loc. cit.*, p. 19).

¹³³ Voir ledit manifeste en annexe.

[...] la parole en état d'urgence entraîne irrévocablement une agitation autour d'elle. Quelque chose arrive alors. Or, cet événement n'est malheureusement jamais perçu dans sa globalité, surtout parce que l'urgence qui le manifeste obscurcit en quelque sorte la vision qu'on peut en avoir.

L'incompréhension du monde extérieur est dénoncée. Mais si la revue a bel et bien «failli disparaître», elle dit avoir trouvé un second souffle. La moribonde est ressuscitée. Cette «résurrection» est due à l'institution littéraire elle-même, incarnée par Gaston Bellemare (directeur, entre autres, des *Écrits des Forges*, de *Lèvres urbaines*, d'*Estuaire*), qui prendra désormais en charge la petite marginale montréalaise. Ce passage à une vie seconde conduit à admettre qu'une certaine époque est révolue, qui appartient désormais au passé. *Gaz Moutarde* avoue avoir eu la frousse «de disparaître», «surtout par épuisement de ces principaux acteurs». La revue constate donc avec lucidité, et non sans regret, que l'état d'urgence s'est épuisé. Sous des airs de triomphe forcés, *Gaz Moutarde* se dit résolue à «repoursuivre l'aventure». Transfigurée par de nouvelles conditions d'existence (une existence qui sera dorénavant sous la protection d'une des plus importantes figures de l'édition poétique au Québec), la revue amorce un «retour», est sauvée, sauve la poésie. Mais il s'agit d'une résurrection, qui fait apparaître le fantôme d'une existence antérieure. C'est la brève résurgence, illusoire, d'une forme passée : il s'agit, ne l'oublions pas, d'une anthologie. «Pour souligner [ce] retour», un «plat de résistance» est alors offert aux lecteurs de la revue : les «meilleurs poèmes» de *Gaz Moutarde*, «consacrés» et surtout... resservis. «Vous serez frappés [...] par la diversité et l'unanime urgence de ces écrits» de naguère. Trois numéros subséquents tiendront le coup¹³⁴ avant que la revue ne s'éteigne à jamais, en laissant la seule relique de son nom d'édition : les *Éditions Gaz Moutarde*, dirigées dorénavant par Gaston Bellemare.

¹³⁴ C'est-à-dire : un livre d'auteur, le n° 19-20, où deux auteurs sont publiés tête-bêche, puis deux collectifs, les n°s 21-22 et 23, dont le dernier ne contient les poèmes que de deux membres fondateurs — habituellement plus nombreux — Huot et Labonté, auxquels s'ajoutent quatre autres collaborateurs.

*

Restes d'effets

Supportés par la tradition du manifeste (type d'écrit qui polarise le geste collectif) et par une négativité apparaissant comme l'une des qualités essentielles de l'idée d'avant-garde, les *effets* d'avant-garde sont retraçables comme des restes d'effets, comme les échos d'une tradition moderne et contemporaine. Chez *Gaz Moutarde*, nous rencontrons ces *effets* en des endroits précis : dans le dernier manifeste, conforme à la tradition avant-gardiste de l'acte d'*autodissolution*, et dans les poèmes qui, pour leur part, *représentent*, mettent en scène, des sujets tenant un discours aux accents volontiers avant-gardistes. Ainsi, il semble bien que si nous refusons d'avoir recours uniquement aux outils de l'histoire ou de la sociologie pour décider du statut d'une production donnée, aussi bien qu'à la notion idéalisée de l'«Avant-garde» comme attribut de l'œuvre parfaitement en avance sur son temps, nous puissions tout de même nous en remettre à un moyen d'analyse mitoyen, qui joigne l'objectivation et la subjectivation du jugement. Nous pouvons affirmer que *Gaz Moutarde* laisse véritablement poindre une tendance avant-gardiste (sans avoir à juger de son statut de façon globale, dans l'ensemble de la revue) : il faut aller voir chez Hince, par exemple, regarder du côté des manifestes, examiner le dernier testament de *Gaz Moutarde*. Il faut entendre dans les poèmes de Hince et ceux de quelques autres poètes, ce «nous sommes perdus!», tendu vers une autorité fictive, cette parole rassembleuse, lancée à la fois comme une plainte et un défi, navrant, navré.

*

Des corps souffrants

Si la revue *Gaz Moutarde* demeure une pratique «communautaire» fort problématique (affirmant et récusant sans cesse l'idée d'une «communauté», au sens traditionnel du terme, c'est-à-dire éprouvée en tant qu'unité), le poème, ou de façon plus générale, la fiction, a toute liberté de

présenter la figure d'une «communauté», quelle qu'elle soit. Car ce qui d'un point de vue pratique, ou encore philosophique, est, par (pour) nous, pensé comme une impasse, peut dans la fiction apparaître possible; la fiction peut du moins en suggérer la possibilité. L'image du «corps souffrant», en tant qu'elle devrait interpeller vivement ou encore représenter une communauté d'êtres, est partie prenante, nous le verrons, d'une poétique de la communauté. C'est en cela — par le biais d'une thématique particulière — que certains poèmes de *Gaz Moutarde* font advenir la «possible communauté».

*

Aboyé

Un poème de Mario Cholette, intitulé *Aboyé*¹³⁵, présente une communauté d'êtres fictive :

Aboyé

*Je suis aboyé
dans un siècle d'antennes
par un blues magnétique
le blues univers
craché par les DX-7
d'un vent omniprésent
omnipotent
un vent de peur miniature
qui emporte les flaques d'humeur
et les miroirs brisés*

*Écoutez la plainte qui n'ose pas s'oxyder
Écoutez le cri achevé de la vis dévissée
Car tous les corps flottent sur les ondes
Car tous les désirs s'usent les ongles
Oui c'est un blues de buildings séniles
qui n'en finissent plus de s'écrouler
dans la mémoire ouverte de la plaie
La vie est un vieux corps carbonique
La planète a déjà explosé dans ma bouche*

¹³⁵ Voir *G.M.* n° 11, p. 11-16.

Corps opaques estampés
à la rigueur des briques
Récifs coralliens
broyés par l'hélice
mutation en mouvement
de quelques corps
Quelques épines de passion
Quelques danses

Nous creusons des rides rouges
en marmonnant la colère de nos muscles
Dans les ruelles médicales il y a des bums
qui siphonnent les sérums de s'aimer
Il y a des bulles collantes qui s'acharnent
dans nos cerveaux métros alertés
éclairs crevés échos creux mains jaunies
par la fumée
par la fumée d'un blues qui brûle
pyramide enflammée dans le désert
microbes cargués sur les rives cancéreuses

Écoutez donc la plainte avortée
de ceux qui n'ont plus de doigts
pour chatouiller l'espoir d'être millionnaire
pour voir encore les diagrammes
n'être plus que des louves quotidiennes
parmi les entrailles arrachées
la formule la plus simple: le cri

Le monde va muter d'entre les chiens
les canons vont accoucher en chantant
la croûte s'éblouira
la croûte de la terre

Nous ne serons pas plus beaux
que le visage quotidien
du calcium cicatrisé
Nous ne serons pas plus beaux
que la souffrance
au détour d'une épée

Nous baisérons certes la mort dans le lit des rivières

Nous aurons le choix de ne rien faire ou de ne rien dire

Écoutez le rugissement
d'un blues électrocuté

N'écoutez plus ce blues
d'une invisible familiarité
armé jusqu'aux dents
même les amis vous diront de vous taire
face contre terre
Les éperons enragés frappent votre gueule
et les bandits sont des héros

*et les contradictions sont contredites
 et les Charles Manson sont des Christs
 et les cerveaux ensoleillés de la psychopathie psychédélique
 et le rap neurostatique
 et le speed-métal...
 comme une fin du monde intermittente
 sur le bout de la langue*

*Mais comment dire cette absence spectaculaire
 Les couteaux fleurissent quand ils mordent
 l'abc d'un baiser mal assommé
 Les salles d'attentes débordent d'incrédulés épileptiques
 qui rêvent encore doigt dans l'oeil*

Comme l'indiquent les premiers vers, le poème *Aboyé* est proche d'un «blues», d'une «plainte», et, si l'on veut, d'une complainte. Un sujet («je») épanche lyriquement sa douleur, son impuissance, sa peur, son désespoir, demande inlassablement à être «écouté». «Crachée par les DX-7¹³⁶» au cœur d'un «siècle d'antennes», cette complainte épouse, par les thèmes (électronique, musique, technique) et les quelques effets anaphoriques ou allitératifs qu'elle contient («omniprésent...omnipotent...Écoutez... Écoutez... Car tous... Car tous..., etc.)), l'urbanité fatiguée des «buildings séniles / qui n'en finissent plus de s'écrouler», elle fait sienne la rengaine mélancolique et moderne typique d'un air de blues. L'épanchement d'un sujet *individuel* est cependant bref : le poème dès la seconde strophe se gonfle du tragique de plusieurs corps. Jusqu'à la fin le sujet conserve la posture d'un porte-parole en charge de dire la disgrâce d'un «nous» révolté, mais hélas épuisé, presque consentant, réduit à «marmonner» la colère, à émettre un «cri achevé», une «plainte avortée», des «échos creux», qui se perdront hélas engloutis dans les milliards d'ondes qui emplissent l'air d'un monde médiatique peu attentif à la détresse de quelques marginaux passionnés, de quelques «cerveaux alertés».

Cette «alerte», volontiers apocalyptique, laisse mystérieuses les raisons de son déclenchement. Une corruption généralisée et irrécupérable du monde est évoquée, dénoncée, mais la nature précise des griefs demeure dans

¹³⁶ Le DX-7 est un modèle de clavier synthétiseur en vogue dans les années 80.

l'ombre. Dans le même souffle apocalyptique, une série d'événements à venir, destinés à mettre fin à ce monde corrompu, sont ensuite annoncés, dans un langage symbolique, énigmatique, comme à décrypter¹³⁷.

La plainte collective d'*Aboyé* fait appel à une thématique, à une symbolique très particulière. Pour signifier la douleur (immatérielle) éprouvée par plusieurs êtres, le poème recourt à l'évocation du corps, plus précisément à celle du corps violenté, mutilé. Désirs usés à la corde, désirs «qui s'usent les ongles», corps en perte de passions et qui «flottent sur les ondes» comme on est porté par la vague, corps «estampés», «broyés par l'hélice», corps défigurés par le conformisme jusqu'à ce que se produise une «mutation» : reste-t-il encore quelques restes humains, quelques beaux «récifs coralliens», sur cette planète foutue dont le sujet dit qu'elle «a déjà explosé dans [sa] bouche» ? Au moins, un reste de colère balbutiante survit encore dans les «muscles» affaiblis de quelques «bums» échoués dans les «ruelles médicales». Mais la plainte de «ceux qui n'ont plus de doigts», de ceux qui ont «les entrailles arrachées» n'a plus grand espoir d'être seulement entendue, le monde est lui-même en dégénérescence incurable, comme atteint d'un «cancer». Par conséquent, les «éclairs crevés», les «échos creux» de quelques marginaux illuminés risquent de faire autant de différence que quelques «microbes cargués sur [des] rives [déjà] cancéreuses». Ce poème — assez maladroit dans l'ensemble, que l'accumulation massive des métaphores rend un peu lourd, et dont la qualité de plusieurs vers demeure douteuse — possède toutefois une facture singulière, notamment grâce au motif de ces corps en souffrance qui apparaissent au détour de chaque strophe, voire de chaque vers.

L'importance du corps physique dans la symbolique du poème est mise en relief par la présence de la *parole*, toujours dite impuissante. L'éloquence libérée en principe par la seule image d'un corps écorché semble devoir témoigner à la place du signe émis par la parole, que l'on souhaiterait

¹³⁷ Voir les strophes 6 à 10. («Le monde va muter d'entre les chiens / les canons vont accoucher en chantant...»)

réduite à «la formule la plus simple : le cri». Les éléments très physiques, qui composent les suites de métaphores filées, sont environnés par deux réalités autrement plus évanescentes : l'invisible et l'indicible. C'est pourquoi le destinataire, au milieu d'un monde peuplé par les «ondes» (invisibles), demande à ce qu'un «aboïement» d'impuissance, une «plainte», un «cri», un «blues électrocuté» soient au moins «écoutés». À la fin exaspéré, ce destinataire, dans les derniers vers du poèmes, renonce à sa demande : tout ce qu'il tente de «dire» vainement depuis le début est de toute façon «d'une invisible familiarité». Aussi s'attribue-t-il bientôt le don du visionnaire (muet), du prophète qui crie dans le désert, de celui qui détient la lucidité, la vision, la conscience, contrairement à la majorité qui ne voit pas encore, n'a pas encore vu ce qui est pourtant là, tout autour, «familier», et ce qui manque, aussi, comme une «absence spectaculaire». Seul le sujet, prophète de malheur qui à la fin de sa plainte n'aura pas encore trouvé «comment *dire*» cette «fin du monde intermittente», aura vu ce qu'une foule d'«incrédules épileptiques», aveuglés, n'auront pas su voir. Nous n'aurons vu que d'étranges corps...

*

Scène cruelle

En 1938, Antonin Artaud publie *Le Théâtre et son double*¹³⁸, ouvrage réunissant ses écrits sur le théâtre depuis 1932 : des textes publiés dans la *Nouvelle Revue Française*, des conférences, des manifestes, des extraits de lettres. On y retrouve l'essentiel de la pensée de l'auteur sur ce qu'il nomme le «théâtre de la cruauté».

Destiné à révolutionner un théâtre occidental en crise, le «théâtre de la cruauté» imaginé par Artaud est conçu pour s'opposer à une dramaturgie

¹³⁸ Voir Antonin Artaud, *Le théâtre et son double*, Paris, Folio, «essais», 1998 [rééd.], 251 p.

(surtout française, «venue de Racine¹³⁹») gavée de psychologisme, centrée sur le dialogue, le texte, l'écrivain, et qui semble par le fait même avoir oublié les racines profondes (surtout orientales) de l'art théâtral. Par une nouvelle approche du théâtre qui accorderait à la mise en scène (plutôt qu'au seul texte) une place primordiale, Artaud veut un déploiement expressif total, effectué par le corps (celui de l'acteur), l'espace, les éléments physiques et matériels de la scène (en somme : sons, cris, lumières, gestes, intonations, etc.). Artaud réclame donc un théâtre plus physique, et aussi un «théâtre qui agisse» (sur le spectateur), car, écrit-il,

[l]e théâtre n'est plus un art; ou il est un art inutile. [...] Nous sommes excédés de sentiments décoratifs et vains, d'activités sans but, uniquement vouées à l'agrément et au pittoresque; nous voulons un théâtre qui agisse, mais sur un plan justement à définir. Nous avons besoin d'action vraie, mais sans conséquence pratique¹⁴⁰.

Artaud s'en prend à un théâtre selon lui inadapté à son temps, qui bafoue et sous-estime une époque (les années 1930) pourtant riche, en pleine mutation de valeurs. En 1932, dans une lettre à Jean Paulhan, il écrit :

Si l'époque se détourne et se désintéresse du théâtre, c'est que le théâtre a cessé de la représenter. [...] Nous vivons une époque probablement unique dans l'histoire du monde, où le monde passé au crible voit ses vieilles valeurs s'effondrer. [...] C'est de cette actualité pathétique et mythique que le théâtre s'est détourné : et c'est à juste titre que le public se détourne d'un théâtre qui ignore à ce point l'actualité¹⁴¹.

Quelques images fortes utilisées par Artaud pour décrire ce théâtre de la cruauté — par exemple : «dans l'état de dégénérescence où nous sommes, c'est *par la peau* que l'on fera rentrer la métaphysique dans les esprits¹⁴²» — soulignent l'extrême importance d'une expressivité qui doit (re)trouver sa source, sa force, son dynamisme dans le *physique*, et pouvoir, par cela même, agir sur les esprits (ceux des spectateurs, mais aussi ceux des

¹³⁹ *Le théâtre et la cruauté, ibid.*, p. 131.

¹⁴⁰ *Lettres sur le langage*, (troisième lettre, à Jean Paulhan), *ibid.*, p. 178-179.

¹⁴¹ *Lettres sur le langage*, (troisième lettre, à Jean Paulhan), *ibid.*, p. 179-180.

¹⁴² *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, *ibid.*, p. 153. (Nous soulignons.)

acteurs), les ébranler profondément, pour, ultimement, les sortir du marasme spirituel ambiant.

*

Il ne faut pas s'y méprendre : non exempt de violence, le «théâtre de la cruauté» proposé par Artaud n'entend pas pour autant faire couler le sang, comme l'indiquerait la racine étymologique du mot «cruauté» : «crudus», «qui aime le sang».

Cruauté n'est pas en effet synonyme de sang versé, de chair martyre, d'ennemi crucifié. Cette identification de la cruauté avec les supplices est un tout petit côté de la question [...]. La cruauté est avant tout lucide, c'est une sorte de direction rigide, la soumission à la nécessité¹⁴³.

Artaud insiste pour dire que ce qui doit émaner d'un tel théâtre, c'est l'*idée* et le *principe métaphysique, philosophique* de la cruauté. Tout ce qui agit, tout ce qui est au fondement de la vie, du mouvement, de l'action, procède fondamentalement par *cruauté*, c'est-à-dire par «rigueur, application et décision implacable, détermination irréversible, absolue¹⁴⁴». Le théâtre doit reproduire et transmettre (très physiquement par contre) l'idée de ce mal ontologique. La cruauté est cet «appétit de vie, de rigueur cosmique et de nécessité implacable¹⁴⁵»; elle est par conséquent exercée à la fois *sur* et *par* l'existence humaine, ce qui traduit une vision non pas fataliste, mais plus exactement tragique de l'homme et de l'univers.

*

Un tel théâtre exigera en conséquence un langage physique et scénique extrêmement condensé. Le texte ne sera pas banni, mais il importe surtout de retrouver la puissance et la poésie des mots qui seront «pris dans un sens

¹⁴³ *Lettres sur la cruauté*, (première lettre, à Jean Paulhan), *ibid.*, p. 158-159.

¹⁴⁴ *Lettres sur la cruauté*, (première lettre, à Jean Paulhan), *ibid.*, p. 158.

¹⁴⁵ *Lettres sur la cruauté*, (deuxième lettre, à Jean Paulhan), *ibid.*, p. 159.

incantatoire [...] — pour leur forme, leurs émanations sensibles et non plus seulement leur sens¹⁴⁶». Il s'agit en somme de développer un langage qui serait véritablement «à mi-chemin entre le geste et la parole¹⁴⁷», en tentant d'obtenir des «signes» à partir des divers éléments scéniques. Car ce que l'on veut créer, ce sont des «*interventions explosives* d'une poésie et d'un humour chargés de désorganiser et de pulvériser les apparences¹⁴⁸». Spectacle «intégral», dramaturgie avant tout symbolique, rituelle, hypnotique, cherchant à provoquer la fascination, le théâtre de la cruauté vise une communication percutante avec le spectateur et l'on se doute bien que les contenus et la nature de ce qui peut être présenté (guerres, monstres, «débauches de héros et de dieux», «manifestations plastiques de force»¹⁴⁹) comptent d'abord pour leur valeur symbolique et communicative. Aussi faut-il insister sur la *virtualité* des déchaînements proposés par un théâtre cruel : il n'est absolument pas nécessaire qu'il y ait production d'images directement violentes; mais il est essentiel qu'il y ait de ces «images poétiques» qui seraient une «morsure concrète» sur l'esprit, et agiraient à la façon d'un rêve, «dans la mesure où il est jeté avec la violence qu'il faut¹⁵⁰».

C'est là, dans ce désir de communication très insistant, désir de «contagion» mystérieuse, qu'une des métaphores les plus chères à Artaud — lorsqu'il est question des effets que devrait produire le théâtre —, la *peste*, acquiert tout son sens. S'inspirant en grande partie de *La Cité de Dieu* de Saint-Augustin, Artaud affirme qu'il «importe avant tout d'admettre que comme la peste, le jeu théâtral soit un délire et qu'il soit communicatif¹⁵¹». L'analogie est convaincante en effet : se déclenchant mystérieusement, invisiblement, comme si c'était sous l'effet d'une «entité psychique» qui s'infiltrerait dans une population, l'action du théâtre,

¹⁴⁶ *Le théâtre de la cruauté (Second manifeste)*, *ibid.*, p. 193.

¹⁴⁷ *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, *ibid.*, p. 138.

¹⁴⁸ *Le théâtre de la cruauté (Second manifeste)*, *ibid.*, p. 193. (Nous soulignons.)

¹⁴⁹ *Le théâtre de la cruauté (Second manifeste)*, *ibid.*, p. 193.

¹⁵⁰ *Le théâtre et la cruauté*, *ibid.*, p. 133. (Les deux derniers passages entre guillemets, dans notre texte, sont aussi issus de la page 133.)

¹⁵¹ *Le théâtre et la peste*, *ibid.*, p. 39.

comme celle de la peste, est sournoise et, bien sûr, épidémique. Artaud soutient également que la peste a cette action «purgative» — qui la rapproche assurément de la notion (aristotélicienne) de catharsis.

*

Rencontres incorporelles

Malgré la distance considérable existant a priori entre le poème d'un jeune poète contemporain et les écrits d'Artaud sur le théâtre, distance produite par des différences d'ordre générique et historico-littéraire notamment, une ligne de convergence essentiellement thématique fait se rencontrer les deux textes. Le recours insistant à l'image d'un corps puissamment affecté, ébranlé sous divers rapports, d'un *corps en souffrance*, — voilà par ailleurs un paradigme esthétique important dans l'art et la littérature du XX^e siècle — invite à poser un rapprochement entre un poème gaz-moutardien et les écrits artaudiens. Chez Artaud, comme on sait, le théâtre de la cruauté s'engage à mettre en scène des corps toujours affectés, assiégés de forces inédites, violentés qu'ils sont par la guerre, l'amour, la monstruosité, le déchaînement divin; des corps également mis en contact étroit et réactif avec les divers éléments scéniques (lumières, sons, couleurs, etc.). Et le corps doit devenir le siège fondamental de toute *cruauté*. La poésie de Cholette et de quelques autres poètes ypéritiens accorde une importance centrale aux images de corps malades et mutilés. Cette parenté thématique sera le point de départ de notre brève analyse comparative; elle trouve son prolongement, comme nous le montrerons, dans l'esthétique et dans l'idéologie¹⁵² proposées par les deux textes.

Nous nous trouvons face à deux esthétiques que nous pourrions nommer «esthétiques de la fureur», où, nichées non loin d'une conception tragique

¹⁵² Le terme «idéologie» prend ici le sens général d'un système d'idées ou d'une philosophie du monde.

de la destinée humaine (Artaud) ou d'une inquiétude d'ampleur apocalyptique (Cholette), les passions excessives, l'agitation violente des choses inanimées ou la colère désespérée des âmes et des corps malmenés demandent à être mises au grand jour, dans une expression non moins violente. Pleins de «fureur», les textes d'Artaud et le poème de Cholette semblent également reposer sur des partis pris idéologiques analogues. Il y a en effet ce même *rapport conflictuel avec les mots*, cette même guerre (plus sourde chez Cholette, très clairement énoncée dans la prose d'Artaud) menée contre la suprématie du texte, contre l'exaltation des formes, contre ces mots et ces sentiments «décoratifs» opposés à une parole percutante, cinglante, «active». En somme, il s'agit d'une guerre menée contre la cérébralité confinée en elle-même, contre le psychologisme aigu ou contre la molle complaisance du verbe. Face à tout cela se dresse un parti pris résolu pour l'«action». Artaud déplore la persistance d'un théâtre racinien, et, en voulant «rompre l'assujettissement du théâtre au texte¹⁵³», imagine la possibilité d'un «langage unique à mi-chemin entre le geste et la pensée¹⁵⁴». En ce qui concerne l'auteur d'*Aboyé*, il faut rappeler quelques lignes d'un manifeste ypéritien dont il fut le signataire et où domine ce sentiment de dégoût vis-à-vis de toute espèce de «formalisme» éventé, enjoliveur, déconnecté de la «réalité» pleine et cruelle:

Alors, hirondelles poétiques, jacinthe beau mot, farandoles qu'est-ce que c'est ? [...] Où sont les sofas de la littérature pour qu'on puisse s'asseoir avec nos mots sales, radioactifs, et qu'on puisse parler face à face avec cette réalité cocktail molotov [...] ¹⁵⁵ ?

Écrit dans un prosaïsme éloigné de tout maniérisme formaliste, *Aboyé* ne fait certes pas l'économie de cette «réalité cocktail molotov» et de ces «corps», ces «cris», ces «plaintes».

Le rapport avec les mots peut être encore plus radicalement conflictuel, lorsqu'il y a conflit avec la parole même, et, ultimement, impuissance de la

¹⁵³ *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, *ibid.*, p. 137.

¹⁵⁴ *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, *ibid.*, p. 138.

¹⁵⁵ Voir l'«Interface» du *G.M.* n° 5.

parole ou impuissance vis-à-vis de la parole. Plusieurs textes d'Artaud (et pas seulement les écrits sur le théâtre) ne cessent de dire un angoissant rapport à la langue et à la parole, ce que Vincent Kaufmann¹⁵⁶ a nommé la «langue en souffrance» du renégat surréaliste. Selon lui, les glossolalies émaillant les écrits d'Artaud auront été le dernier refuge d'une écriture, d'une parole qui cherche éperdument à dire la souffrance dont elle procède. D'ailleurs, il n'est pas que les glossolalies qui témoignent de ce genre de souffrance. La prose du *Théâtre et son double* atteste cette obsession d'un langage autre, dans l'ombre de la parole pleine, et qui serait plus intensément communicatif, expressif, débordant de signes universels. Ce passage, par exemple, affirme que le théâtre cruel gagnera à exploiter les erreurs langagières (par exemple le lapsus) qui montrent littéralement l'inhérente impuissance de la parole :

[...] ces gestes symboliques, ces masques, ces attitudes, ces mouvements particuliers ou d'ensemble [...] se doubleront, seront multipliés par des sortes de gestes et d'attitudes reflets, constitués par l'amas de tous les gestes impulsifs, de toutes les attitudes manquées, de tous les lapsus de l'esprit et de la langue, par lesquels se manifeste ce que l'on pourrait appeler les impuissances de la parole, et il y a là une richesse d'expression prodigieuse [...] ¹⁵⁷.

Cependant il est important de distinguer cette «langue en souffrance», que Kaufmann perçoit dans les glossolalies, de ce langage qu'Artaud veut développer dans un théâtre de la cruauté. Car si la «langue en souffrance» décrite par Kaufmann renvoie selon lui au désespoir dernier éprouvé devant le langage (à la fin du langage verbal), le langage troué, déficient, aidé par le corps, convoité par un théâtre cruel, est au contraire une recherche de l'*origine* du langage. Le rapport à la parole que l'on disait «conflictuel» le demeure, certes, mais il est sans doute moins «angoissant» que nous pensions : chercher à renouer avec les origines de la parole n'implique pas nécessairement que la parole elle-même (formée, après son origine) soit difficile et cause de souffrance. Car Artaud écrit que le «geste», qui est la base et la matière du nouveau langage qu'il veut créer,

¹⁵⁶ Voir Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 40 ss.

¹⁵⁷ *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, op. cit., p. 146.

part de la *nécessité* de parole beaucoup plus que de la parole déjà formée. Mais trouvant dans la parole une impasse, il revient au geste de façon spontanée. [...] Il refait poétiquement le trajet qui a abouti à la création du langage¹⁵⁸.

Aboyé, pour sa part, capitule, à la fin du poème, par un «comment dire». Et toute sa complainte aura consisté à réclamer du lecteur qu'il «écoute», non pas les mots, mais la «plainte», le «cri», la «mémoire ouverte de la plaie».

L'avidité de rendre la «vie» dans toute sa dureté, et la nécessité de devoir la dire de façon absolument percutante, voire violente, accompagnent l'envie de rejoindre un destinataire, de le retrouver. Ce dernier est d'une importance fondamentale dans l'élaboration d'un théâtre de la cruauté, autant que dans la «narration» du poème de Cholette. Si Artaud consacre une large part du *Théâtre et son double* à penser le public, et à imaginer ce que le public est censé vivre au théâtre de la cruauté, Cholette se forge des auditeurs fictifs, à chaque strophe («Écoutez»). Plus qu'un simple prétexte, la destination des textes est absolument centrale, car elle justifie le geste créateur. En fait, elle est même plus qu'une destination : elle est une «communication», mais à sens unique, du créateur à l'interpellé uniquement, car il n'est jamais dit que le poète attende quoi que ce soit de son destinataire, sauf qu'il soit très réceptif¹⁵⁹.

Mais *qu'est-ce* qui communique ? Qu'est-ce qui assure la communication ? Qu'est-ce qui est à la fois le «médium» et le message¹⁶⁰ ? Ce qui est essentiellement communicatif, autant que communautaire, c'est la souffrance. «Nous souffrons donc nous sommes ensemble, donc nous pouvons être ensemble; tel serait le cogito communautaire d'Artaud», écrit

¹⁵⁸ *Lettres sur le langage* (deuxième lettre, à Jean Paulhan), *ibid.*, p. 171.

¹⁵⁹ C'est ce qu'Artaud suggère dans *Le théâtre et son double* : jamais il n'est question d'une «synergie» avec le spectateur (le public), ou de l'apport réciproque d'énergie ou d'émotions entre spectateurs et acteurs. C'est l'acteur qui donne tout.

¹⁶⁰ Pour reprendre la célèbre expression de Marshall McLuhan.

Vincent Kaufmann¹⁶¹. Autrement dit, l'«être-ensemble» résulte, provient de souffrances partagées, lesquelles nous forcent à constater ou à admettre qu'un partage entre les êtres est possible. Dans une conférence prononcée à Mexico en 1936 (soit une dizaine d'années après avoir rompu avec les Surréalistes), Artaud avait dit : «Je ne sais pas combien nous sommes de surréalistes à avoir senti que nous dégagions par nos rêves une sorte de blessure de groupe, une blessure de la vie¹⁶²». Son théâtre s'inspirera de ce même principe, de cette même croyance : que les êtres partagent au moins ceci, la «blessure», profondément inscrite dans la vie. D'où un théâtre de la cruauté qui compte sur l'efficace de la «souffrance» émise par ses acteurs et par la mise en scène, pour devenir aussi «contaminant», aussi foudroyant que la peste, pour être ce «principe de communication immédiate»¹⁶³. L'esthétique dramatique artaudienne se fonde par conséquent sur la croyance en une «efficacité symbolique retrouvée¹⁶⁴» qui serait productrice de communauté. Le corps souffrant est ainsi tenu pour une espèce de «signe sacré», pour un symbole particulièrement agissant.

Aboyé est très proche de cette idée. Son éloquence, sa rhétorique s'appuient sur l'épreuve du corps physique. Le poème est tout entier orienté vers ses *effets*, dans le désir de marquer profondément ceux qui le reçoivent.

Artaud fait de la «poésie» un des éléments primordiaux de tout art qui sait atteindre de façon «redoutable» :

¹⁶¹ Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 40.

¹⁶² Antonin Artaud, *Œuvres complètes*, t. VIII, Paris, Gallimard, 1971 et 1980, p. 145, cité dans Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 40.

¹⁶³ Vincent Kaufmann, «Le dernier Tarahumara», dans Simon Harel (dir.), *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*, Actes du colloque tenu lors des Journées internationales Antonin Artaud, événement multidisciplinaire présenté à Montréal en mai-juin 1993, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 80.

¹⁶⁴ Voir Vincent Kaufmann, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 79.

En un mot, nous croyons qu'il y a dans ce qu'on appelle la poésie, des forces vives, et que l'image d'un crime présenté dans les conditions théâtrales requises est pour l'esprit quelque chose d'infiniment plus redoutable que ce même crime, réalisé¹⁶⁵.

La conception d'un «symbole» agissant, n'est pas de même nature chez Cholette. Tandis qu'Artaud désire par le théâtre recourir à de véritables «symboles», au sens plus traditionnel du terme (c'est-à-dire comme des objets ou des images ayant une valeur évocatrice, magique et mystique), le poème de Cholette, lui, contient des «symboles» assimilables aux figures comparatives usuelles : l'allégorie, la figure, l'image ou la métaphore¹⁶⁶. Les images ou objets symboliques proposés dans la théorie dramaturgique d'Artaud (sons, lumières, aussi bien que gestes, intonations, mots) sont destinés à agir sur un plan métaphysique et philosophique. Par contre, le comparant dans *Aboyé* se rapporte presque exclusivement au corps mutilé ou malade et le second terme de la comparaison n'est jamais donné explicitement, en sorte qu'il exige une interprétation qui, plutôt que d'être rapportée sur des plans philosophique ou métaphysique, est immédiatement sociale. Derrière la violence sociale et l'apocalyptisme qui l'accompagne, le poème suggère qu'il existe une puissance aliénante transcendante et une injustice innommable. Cette injustice conduit au rêve larvaire d'une révolte partagée, ou comme le dirait Nancy Labonté, «à la douleur d'un corps civile [*sic*]¹⁶⁷». Le corps est violenté, dérégulé, comme le corps social peut l'être (et le produire). Là se trouve l'essentiel de la signification du corps en souffrance dans la poésie de Cholette.

¹⁶⁵ *Le théâtre et la cruauté, op. cit.*, p. 133.

¹⁶⁶ «Symbole», donc, en tant qu'il est un «élément ou énoncé descriptif ou narratif susceptible d'une double interprétation, sur le plan réaliste et sur le plan des idées»; ou, comme l'a écrit Lemaître, «une comparaison dont on ne nous donne que le second terme». Voir «symbole / littér.», Josette Rey-Debove et Alain Rey, *Le Petit Robert 1*, Paris, Le Robert, 1993, p. 2188.

¹⁶⁷ Voir Nancy Labonté, *Expulsion, G.M. n° 5*, p. 7. («Des ultrasons d'alarme implorent sous ma peau [...] Je suis un syndrome ambulante. [...] Je coule comme une slush fondante dans les globules blancs intoxiqués et je suis aussi la douleur d'un corps civile [*sic*] [...].») Nous pourrions signaler également que certains poèmes de Jean-Sébastien Huot, de Max Morin Dubois, de Denis Vanier et de Josée Yvon, entre autres, font également usage, à leur manière, de ce genre de symbolique, celle d'un «corps souffrant».

Une différence importante entre les deux textes concerne l'effet cathartique recherché. La catharsis recherchée par la dramaturgie artaudienne pourrait être qualifiée de «supérieure», comme le suggère Pierre Gobin¹⁶⁸. «Catharsis supérieure», parce qu'elle ne servirait pas qu'à purger les passions, elle serait davantage : provoquerait un dégourdissement général, une envie de révolution du monde, ferait agir, inciterait à une remise en cause totale, du monde interne et externe de l'homme, créerait des «tentations d'idées métaphysiques», comme le prétend Artaud¹⁶⁹. Dans *Le Théâtre et la peste*, cette catharsis collective très spéciale est clairement évoquée :

L'action du théâtre [...] secoue l'inertie asphyxiante de la matière qui gagne jusqu'aux données les plus claires des sens; et révélant à des collectivités leur puissance sombre [...], elle les invite à prendre en face du destin une attitude héroïque et supérieure qu'elles n'auraient jamais eue sans cela¹⁷⁰.

Le pathos contenu dans un poème tel *Aboyé* semble renvoyer à une recherche de catharsis relativement plus simple, c'est-à-dire conforme à la définition commune de la catharsis. L'image du corps souffrant, mutilé ou malade, de ces corps dont, dit le poème, les «entrailles sont arrachées», est radicalement expressionniste, de façon à toucher le lecteur, quelque communauté, voire la société, et, fantasmatiquement, à les purger de certains vices ou passions (l'inhumanité, l'insensibilité, la férocité urbaine, par exemple).

*

¹⁶⁸ Voir Pierre Gobin, «Cenci, sens, censures», dans Simon Harel (dir.), *op. cit.*, p. 213.

¹⁶⁹ Voir *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, *op. cit.*, p. 139.

¹⁷⁰ *Le théâtre et la peste*, tel que cité dans Pierre Gobin, *op. cit.*, p. 212.

*Le corps attrape les paroles brisées de
l'Histoire et donne en retour tous ses
os.*

Jean-Marc Desgent
Ce que je suis devant
personne (G.M. n° 16)

*S'il est quelque chose d'inferral et de
véritablement maudit dans ce temps,
c'est de s'attarder artistiquement sur
des formes, au lieu d'être comme des
suppliciés que l'on brûle et qui font
des signes sur leurs bûchers.*

Antonin Artaud
Le théâtre et la culture

Mis en regard, les textes d'Artaud et de Cholette «courent dans la sensibilité», comme disait Artaud de son théâtre¹⁷¹, c'est-à-dire qu'ils font montre d'une même sensibilité immédiate à travers une «esthétique de la fureur» caractérisée par la figure emblématique d'un corps en souffrance. Deux textes se sont rencontrés, *a priori* très éloignés l'un de l'autre. Leur comparaison conduit à dégager une base idéologique commune dont l'argument central est la nécessité de briser la léthargie ambiante. Étrangement, l'on se trouve, dans les années 30, comme à l'aube des années 90, dans une période «creuse» de l'histoire occidentale du XX^e siècle, une période de latence, de transition. D'une part, l'entre-deux-guerres est marqué par un sentiment d'inquiétude général¹⁷², où, comme l'aura souligné Artaud, une véritable «crise des valeurs¹⁷³» est en train de se produire ; d'autre part, la fin de siècle, que l'on a souvent dite marquée par une angoisse paralysante et par un cynisme virulent, a été secouée par une crise des valeurs non moins importante. Nous avons là deux époques sombres du siècle, indécises, comme stationnaires et bouillonnantes à la fois, plongée

¹⁷¹ Voir *op. cit.*, *Le théâtre de la cruauté (Premier manifeste)*, p. 140.

¹⁷² La période des années 30 est résumée ainsi par Nicole Masson : «Les années 30 marquent une rupture : la crise de 29, la montée des nationalismes et les menaces de guerre posent avec davantage d'acuité la question de l'engagement politique de l'écrivain. Les surréalistes se rapprochent du communisme; l'inquiétude gagne.» (Nicole Masson, *Panorama de la littérature française*, Allier (Belgique), Marabout, 1990, p. 452.) Sans nous attarder sur l'impact possible des faits énumérés (crise économique, guerres) dans ce propos d'ailleurs très rapide, nous pouvons tout de même en garder l'idée générale d'une période particulièrement instable et d'une inquiétude qui ébranle les esprits.

¹⁷³ Voir les *Lettres sur le langage*, (troisième lettre, à Jean Paulhan), *ibid.*, p. 179-180.

dans le pressentiment d'un changement sans doute à venir. Aussi peut-on croire que l'une des réponses possibles à un tel climat social apparemment inerte est celle du sentiment d'urgence à devoir provoquer un dégoût. Ce genre de réponse est probablement moins lié à des événements, des faits d'actualité précis, qu'à un «climat», une «ambiance» diffuse, dont aucun discours désormais ne parvient clairement à analyser la source ni le rôle d'occultation idéologique. Comme il en était question au premier chapitre, les manifestes ypéritiens exacerbent ce désir de valoriser l'urgence, l'action, le mouvement, à la fois à l'égard d'une institution poétique qui semble figée depuis une décennie dans la langueur abrutissante ou la froideur d'un «nouvel intimisme», et à l'égard d'une société quelque peu morose, immobile, désengagée socialement et politiquement. Le poème *Aboyé*, écrit par l'un des signataires des manifestes, en contient quelques échos : la demande inlassable du sujet à ce que soit vue et entendue l'extrême déchéance d'un monde où se laissent «flotter» des «corps estampés» et «broyés», compose une sorte de réquisitoire contre un état social jugé anémique, lequel devra changer, annonce au détour quelque fureur apocalyptique. La théorie d'Artaud prétendait elle aussi s'attacher à des préoccupations non pas proprement singulières, mais humaines, à grande échelle, car, écrivait-il, «les préoccupations de masse [sont] beaucoup plus pressantes et beaucoup plus inquiétantes que celles de n'importe quel individu¹⁷⁴». Mais ces «préoccupations de masse» ne concernent jamais directement l'actualité, les événements concrets; elles intéressent Artaud «dans ce qu'elles ont de profond», de métaphysique et d'intemporel (car dans une perspective mythique, c'est «le drame enfoui [...] très ancien, des âmes qu'il importe de rejoindre¹⁷⁵»). Paradoxalement, on l'aura remarqué, Artaud laisse entendre qu'à certaines époques, plus qu'à d'autres, ces préoccupations vitales rejaillissent avec force, et demandent alors à être rejointes, mises au premier plan (quand «l'actualité [est à ce point] pathétique et mythique¹⁷⁶»).

¹⁷⁴ *Le théâtre et la cruauté*, op. cit., p. 136.

¹⁷⁵ *Le théâtre et la peste*, *ibid.*, p. 46.

¹⁷⁶ *Lettres sur le langage*, (troisième lettre, à Jean Paulhan), *ibid.*, p. 179-180.

La figure du corps violenté est sans doute l'un des paradigmes esthétiques majeurs de la littérature et de l'art contemporains du XX^e siècle. De l'expressionnisme à l'art de performance et au body art, jusqu'à l'«art incarné» d'Orlan ou de Stelark, en passant, plus près de nous, à la fin des années 70, par une poésie québécoise féministe tourmentée par la question du corps et l'écriture, — pour ne nommer que ces courants, fortement éloignés à première vue —, il s'est agi de raconter, de prendre ou de donner la parole, d'exprimer les passions humaines *par le corps*. Non loin de l'idée du corps sacrifié, (si ce n'est du corps christique, dans certains cas), le corps en souffrance est souvent utilisé en tant qu'«ultime recours», dernier témoignage imaginable, dernière invocation, dernier plaidoyer, comme l'un des plus éloquents qui soient. (Sur un autre plan, le corps sacrifié, manifestant, en grève de la faim, ou encore, à l'extrême, le corps immolé ou torturé représentent des moyens politiques de dernier recours.) En art et en littérature, le corps où s'impriment dans une violence exacerbée de poétiques fureurs, reste peut-être, au XX^e siècle, le signe le plus troublant de la douleur et de l'émotion humaines.

*

José Acquelin : vers la disparition

Apocalypses

L'état d'urgence déclaré dans les écrits manifestaires de *Gaz Moutarde* implique un rapport très particulier au temps. Normalement, à un premier niveau, l'idée d'urgence suppose une aspiration fébrile à quelque réalisation prochaine et un objet à atteindre le plus rapidement possible, de sorte qu'elle trace une temporalité linéaire tendue vers un futur plus ou moins proche. Mais l'urgence dans les manifestes ypéritiens fonctionne selon une modalité particulière : le redoublement idéalement infini de son seul mouvement, le report incessant de son objet. Prise dans cette logique de redoublement, elle révèle non plus une temporalité valorisant le futur, mais davantage une conscience aiguë de l'éphémère et de la précarité extrême de tout projet. L'«urgence pour elle-même» vise ainsi à créer une paradoxale perpétuation du présent, à comprimer presque parfaitement présent et futur, dans un infime moment d'intensité. L'état d'urgence est conscience et angoisse de la fin imminente. La «désillusion» — dont les poètes ypéritiens dans les manifestes se disent affectés — procède en somme d'une pensée anticipatoire fataliste. Pourtant, l'éphémère garde le souffle et la fin n'arrive jamais, de publication en publication, comme si la proclamation sans fin réitérée de l'état d'urgence était une sorte de rite incantatoire pour *préserver* de la fin.

Les urgences manifestaires chez *Gaz Moutarde* sont des commencements qui se défendent énergiquement de la fin qui les guette. Les discours apocalyptiques leur sont corrélés. Les deux expriment une panique provoquée par l'angoisse de la fin. L'apocalypse est généralement alarmante, autrement dit, urgente. Proférer la fin d'un monde, sinon du monde, constitue une menace, plus ou moins implicite, et convie à se tenir en état d'urgence, en état d'alerte, à devoir dans les plus brefs délais opérer un changement majeur, voire une révolution, réparatrice, sous peine de disgrâce (catastrophique). Mais plus encore, à l'instar de cette urgence

ypéritienne qui ne trouve jamais son véritable objet, fuyant, multiple, toujours différé, et qui dit surtout l'urgence d'elle-même, l'apocalypse, comme le montre d'ailleurs Jacques Derrida¹⁷⁷, ne demeure toujours que l'annonce de la fin ou de l'événement¹⁷⁸. En d'autres termes, elle ne signe jamais par son discours une fin véritable. L'apocalypse est circulaire comme l'urgence : elle tourne autour de la fin, à l'aide notamment de tout un cortège d'allégories; elle ne fait que l'annoncer, la déclare tout près d'arriver sans qu'elle le soit jamais; l'urgence pour sa part tourne également sur elle-même, fuit son fondement et sa destination, essaie surtout de ne pas s'arrêter; elle se défile sans cesse vis-à-vis de la question : «qu'est-ce qui est urgent, au juste ?».

*

Bien que dans le langage commun le mot «apocalypse» soit synonyme de catastrophe et de fin du monde, ce mot signifie à l'origine — aussi bien en hébreu, *gala*, qu'en grec, *apokalupsis* — le découverture, le dévoilement, le voile levé sur une chose secrète. Le mot n'a fini par prendre le sens de catastrophe redoutable (en français, et dans d'autres langues), que sous l'influence d'un des plus importants écrits apocalyptiques en Occident, l'*Apocalypse* biblique de Jean¹⁷⁹. Comme le dit Derrida, toute annonce apocalyptique, toute annonce de la fin d'une chose (quelle qu'elle soit : fin de l'histoire, fin de la lutte des classes, mort de Dieu, fin du sujet, fin de la

¹⁷⁷ Voir *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, 98 p.

¹⁷⁸ Jacques Derrida envisage l'apocalypse moins sous l'angle d'un contenu, que d'un *ton* et d'une structure d'énonciation particulière, celle de l'annonce : «Imaginons donc qu'il y ait *un* ton apocalyptique [...] et je dis bien le ton qu'on doit pouvoir distinguer de tout contenu discursif articulé. Ce que veut dire le ton n'est pas forcément ce que dit le discours et l'un peut toujours contredire, dénier, faire dériver ou dérailler l'autre.

.....
[]Le genre des écrits dits «apocalyptiques», au sens strict, ne serait alors qu'un exemple, une révélation *exemplaire* de cette structure transcendantale. Dans ce cas, si l'apocalypse révèle, elle est d'abord révélation de l'apocalypse, auto-représentation de la structure apocalyptique du langage, de l'écriture, de l'expérience de la présence, soit du texte ou de la marque en général : *c'est-à-dire de l'envoi divisible pour lequel il n'y a pas d'autoprésentation ni de destination assurée*». (*Ibid.*, p. 68 et 78. Mots mis en italiques par l'auteur.)

¹⁷⁹ Voir Jacques Derrida, *ibid.*, p. 12-14. Derrida s'appuie sur les travaux du traducteur de langues anciennes André Chouraqui.

philosophie, etc.¹⁸⁰), tout propos eschatologique a un but précis : «attirer, faire venir, séduire pour conduire à soi», faire croire à une fin et par extension à un nouveau commencement. Il s'agit de rassembler des gens, des adeptes, de faire entendre un «Viens !» perpétuel, d'attirer un certain nombre vers ce discours d'une fin qui est à commencer¹⁸¹.

L'apocalypse aurait donc à voir avec le fantasme d'une communauté interpellée (potentielle ou encore virtuelle). Si d'une certaine façon les manifestes ypéritiens ont une parenté avec les discours apocalyptiques (par leur mouvement temporel anticipatoire et en ce qu'ils résorbent le contenu sous leur ton), quelques poèmes gaz-moutardiens entretiennent aussi un rapport, cette fois très direct, avec l'idée d'une fin du monde. Certains vers exposent de façon ostentatoire des scènes et des contenus apocalyptiques.

[...]

*Lorsque viendront les temps
nous sauterons les horizons
cœur ceinture de moisissures*

*Nous nous échapperons des asiles
nous circulerons dans tous les sens
du mot de la parole du silence*

*Lorsque viendront les temps
de s'ouvrir les veines à la vie
et d'empoigner la valise du Grand
Vendeur de barbituriques*

*Lorsque viendront ces temps-là
nous serons une poignée d'optimistes
tel un petit paquet de fil de cuivre
à virevolter au plaisir
à jouir de l'instant
les ami-e-s qui connurent parfois
l'intolérable d'une flaque d'eau
écrasée par le poids de l'air*

*Lorsque les temps fous deviendront fous [...]*¹⁸²

¹⁸⁰ Ce sont quelques-uns des exemples de discours eschatologiques occidentaux modernes que Derrida énumère. Voir *ibid.*, p. 59.

¹⁸¹ Voir Jacques Derrida, *ibid.*, p. 70.

¹⁸² Mario Cholette, extrait de *Néon nylon*, G.M. n° 7, p. 9-10.

*

[...]
*Le monde va muter d'entre les chiens
 les canons vont accoucher en chantant
 la croûte s'éblouira
 la croûte de la terre*

*Nous ne serons pas plus beaux
 que le visage quotidien
 du calcium cicatrisé
 Nous ne serons pas plus beaux
 que la souffrance
 au détour d'une épée*

Nous baisérons certes la mort dans le lit des rivières

*Nous aurons le choix de ne rien faire ou de ne rien dire
 [...]¹⁸³*

*

[...]
*on s'achemine vers les cimetières galactiques
 téléguidés par l'impuissance
 il nous faudra mourir comme des enfants
 que les radiations auront lentement purifié [sic]
 ce qui restera après ne sera jamais plus que l'illusion
 d'un bonheur resté inadmissible¹⁸⁴*

*

*Rescapés du no future
 nous nous exumerons
 à la cafétéria du désastre
 dans les ruelles de jello phosphorescent
 dévorés de mouches acides
 nous pénétrerons la taverne froide
 des illuminations pouding
 pour au moins incinérer cette fin du monde¹⁸⁵*

*

¹⁸³ Mario Cholette, extrait d'*Aboyé*, *G.M.* n° 11, p. 15.

¹⁸⁴ Jean-Sébastien Huot, extrait de «Pour ne plus souffrir l'horreur de la vision...», *G.M.* n° 1, p. 18.

¹⁸⁵ Jean-Sébastien Huot, «Rescapés du no future...», *G.M.* n° 1, p. 21.

Vous regrettez déjà

*les crânes qui explosent
et la maladie en surface*

*odeurs de carbone noir
d'ordinateurs détruits*

[...]
*Des cimetières interminables
se recueillent*

dans l'écorce de nos yeux

la lave écarte nos cils

et broie la rétine

*ce qui reste à voir
est écrasé depuis longtemps*

[...]
*Nous accueillerons la mort
comme une civilisation*

handicapée

*avec ses moteurs
ses animaux*

*et ce qui restera
d'oxygène¹⁸⁶*

*

[...]
*je ne veux plus savoir la suite malhabile
je reste en vie parmi l'immortelle histoire de guerre
et rêve à ce grand blanc¹⁸⁷.*

Ces imageries fin-de-siècle évoquent assez clairement une société et une époque angoissantes à plusieurs égards. Bien que nous pourrions nous intéresser de plus près à ces derniers poèmes, nous préférons simplement signaler leur présence et nous concentrer sur d'autres poèmes qui ont retenu

¹⁸⁶ David Cantin, *Incarcération*, G.M. n° 9, p. 54-56.

¹⁸⁷ Nathalie Noël, *Brase vio !*, G.M. n° 14, p. 11.

notre attention en raison de leur rapport plus singulier à l'idée de la fin. L'écriture aphoristique de José Acquelin contient certains aspects propres au discours apocalyptique (la question de la vérité, le lien privilégié à la connaissance, la posture d'autorité) et relève en quelque sorte de ce que nous appellerons une «esthétique de la révélation». Mais comme nous aimerions le montrer, l'écriture de José Acquelin tient peut-être plus encore d'une esthétique de la *disparition*. Nous osons croire que cette voix de la *disparition*, émergeant dans ce «mot d'autorité» qu'est *a priori* l'aphorisme, est une étrangeté poétique qui vaut d'être examinée de plus près.

*

José Acquelin a publié à quelques reprises dans la revue *Gaz Moutarde* : dans les numéros 3 et 11, des extraits de *Chien d'azur*¹⁸⁸, très courts poèmes en vers libres; des extraits poétiques en prose et en vers tirés de *L'Orange vide*¹⁸⁹, dans le numéro 13; «sept quatrains¹⁹⁰» et des «pelures d'un journal¹⁹¹» dans le numéro 21-22; «Une dizaine de quatrains», en vers libres, dans le dernier numéro (23)¹⁹². Nous sommes en face d'une diversité formelle, assez représentative d'ailleurs de l'ensemble de la production du poète. Pourtant, et cela apparaît clairement dans le dernier recueil d'Acquelin (*L'Orange vide*) qui comprend des écrits produits entre 1973 et 1997, quelque chose demeure constant chez Acquelin : le privilège accordé à la forme aphoristique.

Nous parlerons d'une «écriture aphoristique» chez José Acquelin, plus que d'«aphorismes» au sens classique du terme. En fait, l'expression est

¹⁸⁸ L'Hexagone, 1992, 85 p. Il s'agit de son troisième recueil. Son premier recueil, *Tout va rien* (l'Hexagone), parut en 1987. Le second, *Le piéton immobile* (l'Hexagone), en 1990. En 1991, l'auteur a publié en collaboration avec le peintre Robert Cadot un essai poétique intitulé *Tarokado. Les clés interprétatives* (Éditions de Mortagne).

¹⁸⁹ Les Intouchables, 1998, 174 p. (Ce recueil comprend des textes écrits entre 1973 et 1997.)

¹⁹⁰ Ces quatrains se retrouvent dans *L'oiseau respirable*, Les Herbes rouges, 1995, 90 p.

¹⁹¹ Extraits de *L'Orange vide, pelures d'un journal*, (*op. cit.*).

¹⁹² Ces quatrains se retrouvent dans *L'oiseau respirable*, (*op. cit.*).

proposée par Philippe Moret¹⁹³ qui, s'intéressant à la spécificité de l'aphorisme au XX^e siècle, constate qu'il s'agit d'un genre, ou plutôt d'un «mésogre», fondamentalement «protéiforme», qui «dérange nos certitudes catégorielles»¹⁹⁴. Car l'aphorisme contemporain, depuis Nietzsche, Char, les Surréalistes, Cioran, hésite entre «l'oralité du proverbe et l'écriture de la sentence, entre la littérature et la philosophie, [...] entre la prose et la poésie»¹⁹⁵. À l'origine, «aphorisme» (*aphorismos* en grec) vient du verbe *aphoritzein*, qui signifie délimiter, circonscrire, définir. Il désigne l'expression d'une pensée «ponctuelle, localisée, circonscrite», dont la concision est essentielle. Désignant tantôt un type particulier de formule, comme la maxime, l'apophtegme, le proverbe ou le dicton, il peut également être considéré comme regroupant tous les types de formules¹⁹⁶.

Quelques traits de convention — «a-historiques», comme le souligne Philippe Moret, c'est-à-dire persistants, pertinents jusque dans les formes aphoristiques les plus contemporaines — permettent d'identifier une «écriture aphoristique»¹⁹⁷ : d'abord, la «gnomicité» de l'énonciation qui, tant au niveau syntaxique que sémantique, marque une volonté d'universalisation du sujet et de la destination, ainsi qu'un rapport privilégié à la connaissance et à la morale. Ensuite, la «brièveté», «sentencieuse, qui va à l'essentiel et à l'inconditionnel». Enfin, la «discontinuité», qui isole discursivement chacun des énoncés de vérité et qui produit une fragmentation, un éparpillement spatial et sémantique¹⁹⁸. Marie-Paule Berranger consigne les mêmes constantes aphoristiques (qu'elle nomme la «discontinuité», la «concision» et le «lien privilégié à l'action, à la morale et à la connaissance»), mais en ajoute une autre, qui concerne le

¹⁹³ Dans *Tradition et modernité de l'aphorisme*. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal, Genève, Droz, 1997, 425 p.

¹⁹⁴ Philippe Moret, *ibid.*, p. 8.

¹⁹⁵ *Ibid.*, p. 8.

¹⁹⁶ Pour ces dernières considérations sur l'étymologie et la définition de l'aphorisme, voir Marie-Paule Berranger, «Préliminaires», *Dépaysement de l'aphorisme*, France, José Corti, 1988, p. 14-15.

¹⁹⁷ Voir Philippe Moret, *op. cit.*, p. 10.

¹⁹⁸ Mais encore faut-il ne pas confondre aphorisme et *fragment*, celui-ci impliquant, comme le souligne Moret, l'idée d'un tout initial à reconstituer, comme si les fragments étaient les vestiges d'une unité antérieure. Voir *ibid.*, p. 202-204.

traitement formel et langagier : les «rythmes, symétries et répétitions phoniques, syntaxiques et lexicales¹⁹⁹».

Gnomicité, brièveté, discontinuité et traitement poétique et langagier corollaire de ces trois premiers critères, voilà quelques jalons nous permettant de reconnaître dès le départ une écriture typiquement aphoristique chez José Acquelin. Il faudrait mentionner également la «variation des situations d'énonciation» qui situe encore la production acquelinienne au plus près de l'aphorisme :

[la prose discontinue] n'hésite pas à passer de l'énonciation de vérité, du «ON-vrai», à une énonciation contingente, celle, par exemple, de l'anecdote, ou celle de la note de confession personnelle, héritages en quelque sorte de l'écriture diariste²⁰⁰.

Car c'est bien à ce genre d'amalgame énonciatif que nous convie un recueil comme *L'Orange vide* (dont le sous-titre, «pelures d'un journal», indique la dimension diaristique, à laquelle ne se réduit cependant pas tout le recueil). D'un énoncé à l'autre, nous passons de la sentence «véridique» et universelle (par exemple : «L'alibi d'exister ne dispense personne de la dureté d'être²⁰¹», «Le poème est avant tout une nécessité individuelle au sein d'une agonie collective²⁰²», «Même si la fragilité est générale, elle ne commande personne²⁰³»), à la confession personnelle et poétique ou à l'anecdote («[e]t le destin avait voulu, cette nuit-là, que je m'endorme sans m'être lavé les dents, simplement parce que toute la journée une impression s'était faite obsédante : je ne mordais pas la vie à pleines dents²⁰⁴»; «[j]'avais la mort en bouche comme potentille argentée, sourire d'harmonica et sauvette musquée²⁰⁵») Nous rencontrons aussi des préceptes : «Ne sois

¹⁹⁹ Il faut noter que cette caractéristique est pensée par l'auteure en fonction des aphorismes produits par les poètes surréalistes. Cependant, cet aspect s'applique sûrement à l'aphorisme contemporain en général, et notamment à celui pratiqué par José Acquelin.

²⁰⁰ Philippe Moret, *op. cit.*, p. 208.

²⁰¹ *Op. cit.*, p. 167.

²⁰² *Ibid.*, p. 159.

²⁰³ *Ibid.*, p. 168.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 159.

²⁰⁵ *Ibid.*, p. 168.

plus ce que tu crois être et tout se croira être par toi-sans-toi²⁰⁶», ou encore, des propos dans lesquels l'expérience subjective se conjugue à l'énoncé de vérité universelle :

Quand je lis tout ce qui s'écrit, je vois tout ce qui ne se vit pas. Quand je vois tout ce qui se vit, je me demande ce qu'on en retiendra dans cinq minutes. L'immédiat est animal sans l'idée de la mort. Écrire c'est libérer l'amour pur de la vie pour ne plus avoir à l'écrire. Et ne plus écrire c'est s'effacer de tous les yeux, juste pour voir, s'il y a justesse²⁰⁷.

Dans la suite de notre travail, nous analyserons les poèmes de José Acquelin publiés à l'enseigne de *Gaz Moutarde*. Quelques détours seront toutefois effectués : nous nous référerons quelquefois au recueil de *L'Orange vide*, vu son importance, tant pour les publications gaz-moutardiennes (qui en sont issues à deux reprises, dans les numéros 13 et 21-22) que pour l'ensemble de la production poétique acquelinienne. *L'Orange vide* se caractérise par l'exacerbation et la condensation d'un type d'écriture aphoristique, qui marque à différents degrés les autres recueils de José Acquelin.

*

Acquelin : une esthétique de la révélation

La question de la vérité est inhérente à toute écriture aphoristique et en constitue une des problématiques centrales. L'écriture d'Acquelin l'explore de multiples façons, et n'est certes pas étrangère à la dimension apophasique de l'aphorisme moderne et contemporain,

qui ne cesse de rejouer la question de la vérité et de son énonciation comme exigence et comme tension tout en la déjouant dans l'énoncé, selon une quête infinie, [...] qui ne cesse d'être travaillé par le négatif, et ne peut guère, le plus souvent, affirmer autre chose que sa propre impossibilité²⁰⁸.

²⁰⁶ *Ibid.*, p. 158.

²⁰⁷ *Ibid.*, p. 163.

²⁰⁸ Philippe Moret, *op. cit.*, p. 195.

La tension engendrée par l'énonciation à la fois nécessaire et impossible de la vérité se forme autour de trois objets chers à Acquelin : les mots (ou l'écriture, la poésie), la fin d'un monde, le cliché.

*rien n'est dit je suis dieu
et que rien ne vous empêche de l'être
il n'y a de vrai amour que pyromane de notre vie
il n'y a de réelle mémoire qu'amoureuse de notre mort
rien n'est dit et je ne peux pas le dire à votre place²⁰⁹*

Selon le poète, «rien n'est dit²¹⁰», et lui-même ne s'autorise pas plus que quiconque à enrayer cet état de fait («rien ne vous empêche d'être dieu», déclare-t-il...). Le poète se place en fait dans une étrange posture, astucieuse: il révèle que rien n'est dit, mais il affiche une complaisance à ne pas tout dire, comme s'il connaissait ce qui manque d'être dit, afin qu'incombe aux autres (à ce «vous») la responsabilité de découvrir ce qui est tenu sous silence. Or si c'était le contraire, si *tout* était dit, toute parole, y compris celle du poète, serait inutile, excédente, vaine, impossible. «Rien n'est dit» et le poète peut encore écrire : tout reste à dire. Ce dernier profite du secret (vide ou, plus exactement, intarissable) du «rien n'est dit», et de sa vérité «inédite» (comme indicible). La parole, sa parole, dépend d'une vérité entière à jamais imprononcée.

La vérité, qui pour le poète est savoir, entre en conflit avec la vision des yeux et la matérialité des mots. Aussi

[v]oir c'est n'avoir jamais su. Vouloir savoir c'est vouloir revoir ce qui ne peut être su qu'au premier coup d'oeil. Les yeux qui ont vu laissent les mots, ils ferment les paupières des lèvres sans les faire rêver. Le bleu du ciel ne parle qu'au blanc des yeux²¹¹.

La vie, les choses, la poésie : tout cela dépasse, déborde le poète. Il dit : «je m'asseois devant la lumière / le poème entre dans une pierre / l'âme tue

²⁰⁹ G.M. n° 3, p. 46.

²¹⁰ Contrairement à ce que disait Mallarmé : «Tout est dit».

²¹¹ G.M. n° 21-22, p. 25.

tous les mots / qui ne sortent pas du cœur des choses²¹²». Transcendé, il ne pourra bientôt que se résigner, faire preuve d'humilité et admettre ceci : «la vie est plus large que toi : vois ces poèmes chinois / que les pigeons écrivent en marchant sur la neige²¹³». L'idéal se résumera en fin de compte à ne plus devoir écrire, afin de ne plus profaner la vérité entrevue, toujours effritée, lavée, dénaturée par les mots. Un passage (très prosaïque) énonce cela (leçon de lettres et de vérité, tirée de *L'Orange vide*) :

Quand on commence à écrire, on a besoin du plus grand nombre de mots [...]. Quand on commence à savoir écrire, on commence aussi à savoir qu'écrire est un engagement entier à aller vers la vérité avec les mots les plus simples. Quand on sait écrire, j'imagine qu'on écrit peu ou pas, non parce qu'on sait qu'on est rien, mais parce que l'on sent qu'il n'y a que le silence pour avant-dire ou après-dire la vérité sans l'écrire²¹⁴.

*

La vérité dissimulée se dévoile en d'autres temps sous la vision — cette fois-ci apocalyptique — du poète. La prophétie pessimiste écarte une fin du monde rimant avec une fin de la souffrance, elle répète que l'homme n'est pas encore né à lui-même, et que par conséquent le monde continuera (de mal tourner) : «il n'y aura pas de fin du monde / tant que l'homme ne sera pas né²¹⁵». Ou encore :

je ne voudrais plus jamais parler de la souffrance / c'est à peine si nous savons à quoi dire merci / on nous donnerait instantanément l'éternité / on ne saurait qu'en faire et pourtant / je vous redis que nous ne sommes pas nés²¹⁶.

Tantôt profane, sous-visionnaire et sous-écrivain (quand les mots sont conçus comme une sous-représentation de la vérité du monde), le poète adopte momentanément la posture du véritable visionnaire, marginal, isolé

²¹² *Ibid.*, p. 31.

²¹³ *Ibid.*

²¹⁴ *L'Orange vide, op. cit.*, p. 71.

²¹⁵ *G.M.* n° 21-22, p. 31.

²¹⁶ *Chien d'azur, op. cit.*, p. 21.

au milieu d'une communauté aveugle, folle, en perdition. L'artiste, celui qui seul sait « capter la lumière et la redonner », se fait

*[...] bousculer, chahuter pour cette innocence inchoisie et, à la limite, déplacée parce que presque immobile, dans un monde qui se fait fort d'aller vite vers sa fin. Or ce que nous avons à vivre est sans fin puisque nous sommes déjà morts, puisque nous ne tenons plus à compter [...]*²¹⁷.

La seule réconciliation possible avec le monde se produit dans une scène fantasmatique, à teneur apocalyptique, où le temps, l'oubli et la mémoire, les corps, même, sont abolis, faisant entrer les êtres dans une harmonie fusionnelle lumineuse :

*[...] imaginez une panne de soleil [...]. déjà on marcherait moins vite, on s'arrêterait plus souvent, histoire de prendre des nouvelles de la lumière, de parler de la neige et de l'ancien temps, et de s'éclairer de nos lanternes mutuellement. et puis à force de la vouloir, la lumière reviendrait, une lumière qu'on n'avait jamais vue, une lumière sans date, une lumière sans temps, une lumière donc où l'oubli est impossible et la mémoire inutile. il n'y aurait plus de corps isolés, fous, courant dans tous les sens puisque tous les corps seraient, sans temps pour s'incarner, devenus des croisements sans fin de lumière*²¹⁸.

*

La vérité chez Acquelin serait insoutenable en ceci qu'elle serait tantôt totalement indicible et non-scriptible, tantôt différée, reportée dans le secret de l'avenir, par la parole apocalyptique qui défie l'homme de jamais accéder à sa propre naissance, et tantôt aussi parce qu'elle risque de n'être, après tout, que trivialité. « Insoutenable » pour le poète, comme l'on dirait « insupportable », quand la vérité est réduite à la simple affirmation des choses, de la vie, de l'existence, dans leur plus puissante vulgarité, c'est-à-dire dans leur apparition immédiate et commune. La vérité serait alors le plus grand « cliché » qui soit, la complète immanence, ce que l'on refuse d'instinct d'affronter, ce qui tue :

²¹⁷ G.M. n° 21-22, p. 28.

²¹⁸ G.M. n° 13, p. 53.

*on ne voit pas ce qu'on regarde
on ne regarde pas ce que l'on voit
[...]
la vérité n'est peut-être qu'un cliché
dans lequel nous refusons de mourir²¹⁹*

Ce «qui définit une poétique de l'aphorisme», comme le montre Philippe Moret, c'est bien «ce lieu paradoxal, où l'écriture se prend au vertige de la vérité dans le discours²²⁰». Or le «vertige de la vérité» chez Acquelin devient parfois synonyme d'un vertige du lieu commun.

*

Révélation de la disparition

La *disparition*, plus que la révélation et la vérité sans cesse mises à mal, façonne l'esthétique et la poétique de l'œuvre acquelinienne. Par «disparition», nous n'entendons pas un effacement de la subjectivité et une indétermination, un brouillage de la destination (afin d'atteindre à l'universalité, tant pour le destinataire que pour le destinataire) auxquels vise habituellement l'aphorisme; cela va de soi et assimiler cette «règle» générique à un phénomène de «disparition» serait paraphraser. Nous ne voulons pas non plus insister sur ce que la «disparition», ironiquement, pourrait être chez Acquelin cette manifestation de la banalité, par laquelle certains énoncés, d'un très piètre rendement, résorbent toute tension paradoxale normalement produite par l'aphorisme. Car cela arrive parfois chez Acquelin : la puissance aphoristique elle-même «disparaît», ce qui résulte, à notre avis, d'un manque de maîtrise de la part du poète. Ce que dit par exemple Marie-Paule Berranger sur l'écriture aphoristique est quelquefois prodigieusement absent chez Acquelin :

²¹⁹ *G.M.* n° 11, p. 21.

²²⁰ Philippe Moret, *op. cit.*, p. 216.

[...] à cause de sa concentration elliptique, [l'écriture aphoristique] est prise dans une dialectique de l'expression et de la rétention : la charge implicite, le non-dit, le sous-entendu sont bien souvent l'essentiel du propos : il s'agit [...] de voiler et de dévoiler, de cacher en signalant l'existence d'un secret sous-jacent, d'aveugler par un trait de lumière intense [...] ²²¹.

Nous ne sommes pas sûrs que certains passages de *L'Orange vide* ne consistent justement pas à affranchir leur propos de toute révélation (que cela soit volontaire ou non). Le «trait de lumière intense», la «charge implicite» et cette «dialectique de l'expression et de la rétention» deviennent en tout cas très faibles, dans des propositions telles que : «[l]e corps a ses biscuits que la raison complique à tort ²²²»; «[r]éduisez une auto en poudre, mettez-la au vent et vous verrez, elle volera ²²³»; «[j]e suis fasciné par la poésie précisément parce que je ne suis pas poète ²²⁴», etc. N'insistons pas, ce n'est pas de ce point de vue que nous voudrions parler de disparition.

La prose et la poésie de celui qui a écrit *Tout va rien* et *L'Orange vide* s'exercent à la quête du rien et du vide. Bien que l'effet d'un courant populaire (pour ne pas dire une mode) orientaliste y soit aisément décelable — les «amis de Lao-Tseu ²²⁵», Bouddha, «l'Orient / le centre ascendant de toute chose ²²⁶», la Chine sont convoqués régulièrement dans *L'Orange vide*; les poèmes d'Acquelin témoigneraient d'«une sensibilité orientale et actuelle», selon le quatrième de couverture de *L'Oiseau respirable ²²⁷* —, nous pouvons tout de même dire que la présence obsédante du vide et qu'un recours à une idéologie (au sens faible du terme) de l'effacement et de la disparition travaillent et investissent l'écriture à un point tel qu'ils définissent une véritable esthétique.

*

²²¹ Marie-Paule Berranger, *op. cit.*, p. 31.

²²² *Op. cit.*, p. 57.

²²³ *Ibid.*, p. 60.

²²⁴ *Ibid.*, p. 77.

²²⁵ *Ibid.*, p. 74.

²²⁶ *Ibid.*, p. 51.

²²⁷ *Op. cit.*

Il faudrait revenir au fantasme apocalyptique acquelinien (à ce poème de la «panne du soleil», dont nous avons parlé précédemment²²⁸). Contrairement au discours apocalyptique traditionnel marqué par une «surabondance poético-métaphorique²²⁹», exprimée dans une mise en scène terriblement magistrale, fourmillant d'éléments physiques très nombreux, étranges, surprenants, sorte de «grand programme» et de «grand spectacle» comme le disent Fanny et Gilles Deleuze²³⁰ de l'*Apocalypse* biblique, l'apocalypse acquelinienne est sobre. Elle repose avant tout sur une vision du dépouillement et de l'indistinction des éléments, jusqu'à ce qu'ils disparaissent. Le poème du numéro 13²³¹, où il est question d'une «panne de soleil», se divise en deux parties, deux paragraphes : l'avant- et l'après-fin d'un monde. Elles correspondent à deux types de disparition, l'une quotidienne, l'autre unique et apocalyptique. Car la première partie montre l'inconscience, l'aveuglement et la solitude de tous ces gens, toutes ces choses, tous ces «corps» qui se croisent dans l'indifférence. Disparition visuelle et spirituelle. Ces corps subissent la «vitesse», qui les empêche de les faire se rencontrer («nous nous croisons si vite les uns les autres», «on ne peut pas souvent voir tout ce qui nous traverse et tout ce que nous traversons»), et la «fuite du temps», qui leur échappe («le secret des gens, de chacun de nous est dans cette fuite ou non devant la fuite du temps. mais

²²⁸ G.M. n° 13, p. 53.

²²⁹ Philippe Moret, *op. cit.*, p. 34.

²³⁰ Voir la préface qu'ils ont écrite («Préface. Nietzsche et Saint Paul. Lawrence et Jean de Patmos»), dans D.H. Lawrence, *Apocalypse*, (trad. de l'anglais par Fanny Deleuze), France, Balland / France Abdel, 1978, p. 15-16.

²³¹ *nous nous croisons si vite les uns les autres. le secret des gens, de chacun de nous est dans cette fuite ou non devant la fuite du temps. mais le temps ne fuit pas, on ne le répètera jamais assez. même que le temps n'existe pas. sauf pour le corps et ce qui en nous s'y colle. le corps, les corps de ce monde, qui nous traverse pendant que nous le traversons. et on ne peut pas souvent voir tout ce qui nous traverse et tout ce que nous traversons. pour ainsi dire presque jamais, parce que ça ne dépend pas tout à fait de nos yeux : ils sont des bonbons qui, sans le palais de la lumière, ne seraient pas appréciés.*

imaginez une panne de soleil, qu'il fasse la grève ou qu'il soit fatigué de tout le temps brûler. déjà on marcherait moins vite, on s'arrêterait plus souvent, histoire de prendre des nouvelles de la lumière, de parler de la neige et de l'ancien temps, et de s'éclairer de nos lanternes mutuellement. et puis à force de la vouloir, la lumière reviendrait, une lumière qu'on n'avait jamais vue, une lumière sans date, une lumière sans temps, une lumière donc où l'oubli est impossible et la mémoire inutile. il n'y aurait plus de corps isolés, fous, courant dans tous les sens puisque tous les corps seraient, sans temps pour s'incarner, devenus des croisements sans fin de lumière.

[sic] le temps ne fuit pas, on ne le répètera jamais assez»). Il faut «imaginer», par conséquent, une perte du soleil, du temps, du vouloir, afin que tout ralentisse, que les gens se parlent, s'éclairent les uns les autres, «de [leur] lanterne mutuellement», jusqu'à ce qu'une «lumière sans date», «qu'on n'avait jamais vue», arrive. Après l'attente, justice serait faite. Tout ce qui afflige (et fait, est) l'homme — «temps», «oubli», «mémoire», solitude, égarement et folie — ne serait soudainement plus. Que resterait-il? Aucun corps, puisque «sans temps pour s'incarner», mais une fusion ultime, «des croisements sans fin de lumière». Désincarnation, dénaturation, fantasmagorie de la disparition. «Avoir le sens de la poussière donne des ailes à la disparition et les canines sont vaporeuses dans la purée finale²³²».

Cette fantasmagorique fusion désintégrante de tous les êtres, certes apocalyptique, est récurrente. L'un des poèmes propose une disparition inaugurale, au commencement du jour et du monde, «dans l'aube», disparition qui, sous les paupières fermées, s'accompagnerait d'une apparition unique et réconfortante, «le souvenir de tous les regards accordés» :

*on ne voit pas ce qu'on regarde
on ne regarde pas ce que l'on voit
on ne demande à aucune personne qui elle est
puisqu'il n'y a personne qui soit quelqu'un de visible
à moins de fermer les yeux et de disparaître dans l'aube
avec le souvenir de tous les regards accordés²³³*
[...]

Or cette vision idéale est, dans la suite du poème, diamétralement opposée à la réalité : celle des regards qui se croisent et qui restent toujours opaques, incompris et incompréhensibles, vainement échangés.

[...]
*chaque regard est une question déposée dans notre vide
et nous ne répondons que dans la seule immensité
de notre effacement consenti ou non*
[...]²³⁴

²³² G.M. n° 21-22, p. 30.

²³³ G.M. n° 11, p. 21.

Les regards sont toujours destinés à s'effondrer dans le «vide», l'«effacement», la mort prochaine des êtres qu'ils croient pénétrer. Il semble n'y avoir de commun, de partagé, que cette invisibilité de chacun dans le monde, que cette esquive perpétuelle des êtres les uns par rapport aux autres. Dès lors, l'effacement trouve son accomplissement dans la disparition (volontiers nihiliste). «L'effacement va vers la disparition de la même façon que le plaisir cherche l'orgasme²³⁵».

*

Le poète «[a] aimé / [Se] pencher doucement hors du temps / Sur le rien», comme Georges Hassoméris, cité en exergue des «pelures d'un journal²³⁶», l'écrit. Sans doute «aimerait»-il trouver enfin ce «rien». L'exergue suggère en tout cas un idéal qui est de l'ordre du «rien». Il donne le ton à une série d'aphorismes, qui par moments mettent en évidence un nihilisme certain : nihilisme moral, quand l'aspiration au rien décline toute vérité (nous pouvons lire, par exemple : «[l]e vrai rien ne se glorifie de rien de vrai²³⁷»); nihilisme plus pessimiste, plus incisif, quand le sujet en subit personnellement la cruauté, et que la valeur de tout acte qu'il pose est déniée : «je ne sais plus quoi faire dans ce monde / [...] / je me donne je me perds c'est rien [...]»²³⁸.

Le monde lui-même est un grand vide. Il n'y a que les mots pour lui donner une forme, une architecture. Une orange vide : voilà ce que sont le monde, la réalité, enveloppés par la pelure des apparences, dont la poésie participe. L'aphorisme-remarque²³⁹ qui ouvre la troisième partie du recueil publié en 1998²⁴⁰ en explicite le titre :

²³⁴ *G.M.* n° 11, p. 21.

²³⁵ *G.M.* n° 21-22, p. 27.

²³⁶ Dans le numéro 21-22.

²³⁷ *G.M.* n° 21-22, p. 26.

²³⁸ *Ibid.*, p. 31.

²³⁹ L'expression est de Philippe Moret et désigne l'aphorisme (moderne ou contemporain) qui «[prend] les dimensions de l'essai bref, de ce que La Rochefoucauld appelle la réflexion, c'est-à-dire un texte

La poésie est comme une orange vide, épluchée d'un trait, et réarrangée comme si elle n'avait pas été épluchée. Elle redonne au monde l'image du monde [...]. La poésie se sert de l'attrayante beauté ou de la luxuriante et baroque laideur des apparences pour montrer le vide qu'elles recouvrent. Les mots peuvent être ces pelures du monde qui donne au vide l'illusion d'être palpable, plein. Le poète croque en plein l'illusion du plein, tout en (se) mordant la langue; [...] En fait il n'y a pas d'orange, elle n'est qu'un globe galbé par notre refus ou ignorance de notre vide [...].

Il semble bien qu'à partir de là le poète ne cesse de réaffirmer l'illusion et l'absence *d'être* (dont la vacuité absolue du réel s'accommode, dépend). «En fait il n'y a rien que notre crédulité à se croire être et *l'être est un des signes du vide*.²⁴¹» Nous disons «à partir de là», puisqu'auparavant, dans les recueils antérieurs, le pessimisme du poète n'était pas aussi marquant (à l'exception peut-être de *Tout va rien*). Dans *Chien d'azur*, par exemple, les apparences (dans la majorité des aphorismes) ne sont pas encore d'une «luxuriante laideur», mais d'une beauté incontestable : «l'orange est vide / l'or de l'ange est invisible / le vide est un soleil dont on ne voit que l'orangé / la beauté est trop belle pour qu'on l'embellisse [...]»²⁴². Dans *Chien d'azur*, le nihilisme n'est pas encore manifesté, «tout n'est pas encore radicalement rien». L'impression d'un «manque» éprouvé par le sujet, et l'espoir qu'il puisse être comblé, subsistent; le sujet conçoit au moins l'incomplétude ou l'«inachevé, ce sentiment qu'il nous manque quelque chose / pour ne plus être / manquant²⁴³».

Mais l'«on n'échappe pas à la grimace, au masque, à l'orange et [ultimement] à la disparition²⁴⁴», tout comme on ne saurait échapper à la dissimulation, aux apparences et non plus à ce qui les propulse vers le néant

construit et lié au point de vue de l'argumentation (anaphores, marqueurs argumentatifs), mais qui reste pris dans le registre d'une énonciation aphoristique» (*op. cit.*, p. 210).

²⁴⁰ *L'Orange vide*, *op. cit.* (La troisième partie s'intitule *La nostalgie du présent* et a été écrite en 1990-1991.)

²⁴¹ *Ibid.*, p. 65. (Dans le même aphorisme-remarque sur l'«orange vide», cité ci-dessus. Nous soulignons.)

²⁴² *Op. cit.*, p. 44.

²⁴³ *Ibid.*, p. 29.

²⁴⁴ *G.M.* n° 21-22, p. 30.

du disparaître, ou vers la conscience de leur inconsistance profonde. Cette «disparition», qui prévaut contre toute apparition, participe d'une phénoménologie de la présence et de l'«être» qui, dans certains aphorismes, est expérimentée de façon singulière par le sujet. Dans ce cas, le poète délaisse la gnomicité sentencieuse et le «ON-vrai» (hérité de l'aphorisme classique), pour imposer la voix d'un «je». «[...]Je sens bien que ce que je suis / n'a absolument aucune importance / si je suis / encore moins si je ne suis pas²⁴⁵». Dans la partie de *L'Orange vide* intitulée «La nostalgie du présent» — «La nostalgie de la présence» aurait convenu tout autant —, le doute sérieux du sujet quant à sa possibilité d'«être» (et de l'être à un degré suffisant) est exprimé, ainsi que le désir d'une désintégration complète de cet «être» : «Je ne sais pas à quel point je suis parce que je ne connais pas ce qu'est être, à part peut-être de ne plus vouloir être²⁴⁶». La négation de l'«être» se prolonge jusque dans l'affirmation d'un pouvoir à s'«inventer» soi-même et à empêcher que soit jamais saisi, circonscrit, fixé, «essentialisé» (par autrui ou par soi-même) ce qui est inventé. Cela doit échapper à tous et, ironiquement, à celui-là même qui s'invente : «Je m'invente, personne ne sait jusqu'où et depuis quand, parce que je n'y suis déjà plus²⁴⁷».

Le sentiment de ne pas «être» ne se limitera pas à une expérience égocentrique. En certains endroits des textes, il devient le partage de quelques êtres privilégiés. Il se trouve que ces êtres à part sont les artistes, les poètes. L'aphorisme-remarque dédié «à J.S.H.» (on aura reconnu Jean-Sébastien Huot) en témoigne de façon assez franche.

à J.S.H.,

Les musiques visitant les origines, celles des peurs ou des envols nous reconnaissent tout de suite. Nous les fixeurs de plafonds; nous, les

²⁴⁵ *G.M.* n° 3, p. 47.

²⁴⁶ *L'Orange vide*, *op. cit.*, p. 66.

²⁴⁷ *G.M.* n° 21-22, p. 26.

repasseurs de voûte; nous, les convexeurs de ciels. Nous sommes creusés par l'espace, vers des hyperespaces où l'amour a remplacé le temps. Car le temps étant un poumon, il y a toujours des expirés et des inspirés. Qui sommes-nous pour ne plus être ? Nous sommes les origines de ce qui n'est pas, les mains coupées de boire la pluie à même les nuages. Et le vide nous offre le sandwich de l'azur. Mais pas de bouche. Mais l'oeil, l'amande, l'enfance et ses arrêts d'autobus. Parce qu'encore, ce qui n'est pas, ne peut flancher.

D'entrée de jeu, une distinction est faite entre les «expirés» et les «inspirés». Les «inspirés», ce «nous» qui désigne au moins les deux poètes, sinon tous ceux dignes de l'«inspiration», ont le privilège de pouvoir accéder à des réalités inédites : ils connaissent les «musiques [provenant] des origines», ils dessinent les limites de l'azur, boivent à même l'azur, ont pour eux le temps arrêté et, non seulement l'espace, mais les «hyperespaces» de l'«amour». Ils ont pour eux l'éternité et l'infini, car ils s'approprient ce qui ne peut jamais, en soi, être entamé (ce qui «ne pourra flancher») : le «vide» de la beauté des choses (par exemple, «l'azur») et «ce qui n'est pas» ou n'est plus (notamment «l'enfance»).

Là se trouve, sans doute, le *privilège de la disparition*. «Qui sommes-nous pour ne plus être ?». Ce genre de syntagme rappelle une formule par laquelle on questionne la position de supériorité que s'octroie effrontément quelqu'un («qui es-tu pour oser faire ceci ou cela...?»). Or, il s'agit ici d'une question transformée en constat, ou mieux, en affirmation. Les poètes *peuvent* se targuer de «ne pas être», ce qui signifierait ici, en bonne partie, «ne pas exister au monde», s'en extraire, s'en soustraire. Ils «ne sont pas», possèdent cette chance, ce privilège, ce pouvoir — qui en sont de véritables, puisqu'ils (les poètes) sont en contact avec l'infini, avec «ce qui n'est pas», ce qui «ne peut flancher», avec ce qui dépasse le monde. En cela, cette missive aphoristique dédiée à un confrère poète rappelle sensiblement l'aphorisme-remarque, celui des artistes «bousculés, chahutés pour cette innocence inchoisie, [etc.]²⁴⁸». Dans un «monde qui se fait fort d'aller vite vers sa fin», ces derniers se trouvent heureusement du côté de la fin infinie,

²⁴⁸ G.M. n° 21-22, p. 28.

bénéficient d'une libération liée au sentiment de «ne plus compter», se font un *privilège de la disparition* : «[...] ce que nous avons à vivre est sans fin puisque nous sommes déjà morts, puisque nous ne tenons plus à compter [...]». Ils disent la fin d'un monde, pour lui opposer un autre monde (celui des «Zombies» diraient Fanny et Gilles Deleuze²⁴⁹ !), celui des survivants, celui de ceux qui échappent à la déchéance, étant «déjà morts». Ils lancent un «Viens !» apocalyptique à qui se sentira interpellé par cette *disparition* commune.

*

Ce geste du sujet-poète qui consiste à s'absenter, à désirer s'absenter, de sa propre présence ou de sa présence au monde, cet élan de disparaître, se manifeste dans l'écriture aphoristique acquelinienne de plusieurs façons : dans le reniement de l'acte même d'écrire et de sa nécessité, par la quête du «vrai rien», dans les fascinations apocalyptiques et dans l'expérimentation subjective du «non-être».

L'écriture aphoristique de José Acquelin, qui pratique la condensation extrême du sens, la brièveté pleine, participerait-elle d'une «nouvelle pauvreté», selon l'expression de Pierre Nepveu²⁵⁰ ? Ce dernier nomme ainsi une poésie contemporaine minimaliste, qui exprime la «blancheur crue du réel²⁵¹», «la dépossession tranquille du sujet²⁵²», sa soustraction du monde, et qui, par le moyen d'un langage idéalement «privé de toute vérité»,

²⁴⁹ Dans la préface au livre de D.H. Lawrence, *Apocalypse* (*op. cit.*), les auteurs soulignent l'actualité de l'Apocalypse (entendre l'*Apocalypse* classique et biblique, de Jean de Patmos) et écrivent que «[s]i nous baignons dans l'Apocalypse, c'est [surtout] parce qu'elle inspire en chacun de nous des manières de vivre, de survivre, et de juger. C'est le livre de chacun de ceux qui se pensent survivants. C'est le livre des Zombies» (p. 8).

²⁵⁰ Cette expression est utilisée par Pierre Nepveu dans le cadre d'une série de cours télévisés enregistrés par l'Université de Montréal au début des années 1990 et intitulée «La littérature québécoise depuis 1960». La partie du cours qui nous intéresse est précisément «La poésie des années 80». (Les notes et citations qui suivent proviennent de ce cours.)

²⁵¹ L'expression est, nous dit Nepveu, tirée d'un poème de Marie Uguay, et convient selon lui à tout un pan de la poésie contemporaine québécoise de la fin des années 80-début des années 90.

²⁵² L'expression sert en premier lieu à décrire la poésie de François Charron, laquelle est par ailleurs, selon Nepveu, «la plus représentative de la poésie actuelle» (entendre celle de la fin des années 80-début des années 90).

témoigne d'une «*résistance passive* des individus contre l'inflation planétaire des produits et des messages²⁵³». Les écrits d'Acquelin sont à tout le moins porteurs d'un désir d'effacement radical («n'être plus», «disparaître») qui tient lieu très certainement de profonde *résistance passive*. Plus que jamais, «le poète est en grève devant la société» (Mallarmé). C'est un retrait massif du sujet, retrait qui désengage, mais engage pourtant du même coup, avec une même force abrupte, un dialogue avec ce qui lui est extérieur. Le retrait demeure une réponse dont la violence silencieuse n'a d'égale que celle du monde²⁵⁴.

*

²⁵³ Citation exacte des propos de Pierre Nepveu. (Nous soulignons.)

²⁵⁴ Ce paradoxe rejoint indirectement celui défendu par Theodor Adorno, selon lequel moins un texte critique directement la société (ou moins il se prêle, à première vue, à la sociocritique), plus il risque d'offrir une critique sociale authentique, une contestation puissante.

CONCLUSION

CONCLUSION : DE L'URGENCE À LA DISPARITION

Notre étude dessine une traversée, une courbe dont le point de départ est l'urgence, et qui s'élanche, mais lentement, vers la disparition. D'abord, nous avons montré que les manifestes exprimaient avant tout un état d'*urgence*, traduisant de la sorte l'idée que l'écriture et la publication d'une revue étaient, pour les ypéritiens, une question de survie. Plus encore, les manifestes écartent, brouillent les finalités — qu'elles soient d'ordre politique ou idéologique, esthétique — pour laisser surgir, et ressurgir, constamment, le seul totem, le seul rite, la seule finalité de l'urgence, pour elle-même, forme extrême du désir. Le ton des textes fait que ce n'est dès lors déjà plus l'urgence qui magnifie l'expression, mais l'expression qui magnifie l'urgence.

La *disparition*, chère à José Acquelin, semble en désaccord avec cette affirmation de l'urgence opérée dans le premier chapitre. Si l'urgence génère une écriture inquiète de sa propre perpétuation, ne consiste-t-elle pas justement à éviter la disparition, à s'en protéger ? Mis côte-à-côte dans une rencontre inédite, *urgence* et *disparition* ont presque l'air antinomiques. En tout cas leur rapport à l'existence l'est : l'une est un état intense d'ouverture, d'éveil, de veille, de désir et d'action, de survie; l'autre décrète l'extinction : de l'écriture, de la vérité, du poète, de l'être, de l'existence.

Pourtant, les deux motifs ne sont pas si éloignés l'un de l'autre. Au-delà de leur opposition immédiate, une cohérence, souterraine si l'on veut — et qui donne à voir jusqu'où, jusqu'à quel aboutissement, notre étude nous aura menée — met les deux principes en rapport intime : ceux-ci laissent apparaître une limite, la limite du *pire*. L'esprit d'urgence présent dans la prose manifestaire sert, en quelque sorte, à *conjur*er le pire. Éviter le pire, empêcher qu'il se produise, ou qu'il soit seulement envisagé. Le pire, c'est peut-être la fin de la poésie, des poètes, de l'élan créateur. L'écriture de la disparition va, d'une certaine manière, plus loin : elle conjure, par l'acte

même de l'écriture, la fin de toutes ces choses vitales, mais plus que cela, elle s'y livre. Cette liaison entre écriture et disparition, chez José Acquelin, demeure paradoxale, puisqu'écrire la disparition de l'écriture ne fait pas (n'a jamais fait) disparaître l'écriture. Toutefois, nous pourrions dire que l'écriture acquelinienne *affronte* le pire, en ce sens où elle *imagine* le pire ; elle le neutralise, le nomme, mais en le nommant, sauve encore de l'acte de nier. Elle s'inscrit par ailleurs au cœur d'une pensée ironique, toujours tentée par le possible impossible, et pourtant toujours prudente, exonérée d'illusion et de naïveté excessive. C'est, généralement, le propre de l'effet aphoristique.

L'horizon, le fantôme que donnent à voir *urgence* et *disparition* serait donc une chose aussi terrible que la fin. Les poèmes que nous avons étudiés, dans les autres parties du mémoire, ne participeraient-ils pas de ce discours inquiet et de cette «politique du pire» (qui consiste à agir — écrire — en imaginant toujours le pire) ? L'«incontestable réel» dans la poésie de Jean-Sébastien Huot provoque le «mirage» des réalités qu'il sait menacées; David Hince montre le déclin des puissances rebelles, le poète qui, las, laisse s'atrophier son désir révolutionnaire; Mario Cholette exhibe la souffrance des corps pour alerter, secouer un monde qui s'enlise dans le marasme. De l'urgence à la disparition, en passant par le mirage, l'abandon paranoïaque et la dernière souffrance : l'inquiétude fonctionne à fond de train, la fin obsède l'esprit.

*

La présence insistante de l'apocalypse dans la littérature québécoise n'est pas nouvelle. Pierre Nepveu a souligné le fait que le ton apocalyptique, «qui est, par excellence, celui de la littérature québécoise moderne, [...] traversait déjà, de part en part, les textes majeurs des années soixante²⁵⁵». Cette dimension catastrophiste dans le discours littéraire fait écho, à cette

²⁵⁵ Voir Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine. Essais*, Boréal, 1988, p. 155-156.

époque, aux angoisses existentielles d'une collectivité menacée depuis la Conquête. Elle est corrélative de préoccupations qui sont, en premier lieu, socio-politiques, mais aussi d'angoisses plus diffuses :

La conscience de la «fin du monde», déterminée dans le discours contemporain par la peur nucléaire et par la conscience écologique, se trouve au Québec sur-déterminée par la fragilité existentielle de la communauté elle-même²⁵⁶.

*

Pierre Nepveu indique qu'une «rhétorique du désastre» a été, dans la littérature québécoise contemporaine, «d'une manière constante, créatrice d'un *nous*²⁵⁷». Créatrice d'un *nous*, dans la mesure où un sujet collectif, et en l'occurrence, un «sujet québécois²⁵⁸», y est interpellé, et retraçable, repérable : le «sujet-catastrophe, dont le mode d'être serait [...] la rupture permanente, la fragmentation vécue dans la plus profonde ambivalence comme désastre-crédation [...]»²⁵⁹. C'est donc en portant une attention toute particulière à la question de l'identité que l'auteur s'intéresse au catastrophisme et au «sujet-catastrophe».

Gaz Moutarde, à l'aube des années 1990, entre de plain-pied dans la lignée d'une «rhétorique du désastre», ne cessant de jouer avec ce *pire*, cette idée de la fin de diverses choses. Mais le «sujet-catastrophe», tel qu'il s'insinue dans les manifestes, ou encore dans certains poèmes (ceux de Mario Cholette et de Jean-Sébastien Huot par exemple), n'est-il pas indéniable qu'il appelle à lui, qu'il interpelle pour faire venir à lui, selon un certain «ton apocalyptique» derridien, n'est-il pas indéniable qu'il dit (et souvent littéralement) un *nous* ? Or, quel est ce *nous* ? Dans ce catastrophisme qui

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 156.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 157.

²⁵⁸ Dans le dixième chapitre de *L'Écologie du réel* [*ibid.*], Pierre Nepveu aborde effectivement le motif du catastrophisme dans la littérature québécoise depuis les années 1960. C'est surtout dans une perspective historico-littéraire et sociologique, qui concerne notamment une «théorie du sujet québécois», qu'il s'y intéresse. (Voir *ibid.*, p. 155-180.)

²⁵⁹ *Ibid.*, p. 158.

fait osciller le discours du sujet entre utopie et désastre, quel *nous* est ici créé, invoqué ?

Une chose est certaine : de façon très immédiate, au ras du texte, le *nous* relatif à la question de l'identité — entendre : de l'identité québécoise —, n'existe pas dans *Gaz Moutarde*, ou du moins, y est infiniment évanescent. À la limite, s'il est quelque frontière territoriale ou identitaire concrète à laquelle se lie le sujet dans les manifestes ou les poèmes que nous avons étudiés, ce sera celle de la grande ville ou de la technopole occidentale²⁶⁰. Les textes ypéritiens font vraiment partie de cette littérature dite désormais «*post-québécoise*», en ce sens où, comme l'écrit Pierre Nepveu lui-même, «cette appellation ["québécoise"] ne recouvre plus rien d'essentiel ou de substantiel²⁶¹». Toute question nationale ou, de façon plus générale, relative à l'identité, se trouve de toute évidence hors du champ passionnel gaz-moutardien. Cela ne signifie pas que *Gaz Moutarde* ne dit rien de la réalité montréalaise ou nationale contemporaine, ou d'un sujet québécois, mais, plus simplement, que nous y sommes très loin d'une angoisse typiquement identitaire ou de quelque préoccupation socio-politique liée à un territoire donné, minimalement situable, concret, immédiat, sensible.

Il n'est pas davantage question d'un *nous* international ou macro-social (voire «global»). En réalité, le *nous* y est principalement *poétique*, en ce sens où il nomme, veut nommer une communauté (réelle ou utopique) proprement artistique, *poétique*. Dans les manifestes du moins, l'urgence concerne moins un état social qu'un état de la poésie. C'est peut-être un marasme social qui est indirectement accusé dans les manifestes, mais c'est

²⁶⁰ Laurent Mailhot, dans son essai *La littérature québécoise* (*op. cit.*, p. 195-196), assimile les productions de *Gaz Moutarde* à une poésie urbaine d'Amérique. Encore une fois, il nous semble que les frontières géographiques sont inadéquates pour parler de *Gaz Moutarde*. Cela est insuffisant et pas tout à fait juste. Il est concevable de parler d'une poésie d'Amérique (pour ne pas dire des U.S.A.) quand il s'agit de certaines productions contre-culturelles des années 1970, comme celles de Denis Vanier, de Patrick Straram ou de Louis Geoffroy. Mais bien que *Gaz Moutarde* ait hérité d'un certain éclatement propre à la contre-culture, et de son intérêt marqué pour les phénomènes urbains, nous pensons que les fascinations ypéritiennes ne sont pas rattachables à un territoire en particulier, plus ou moins identifiable, comme c'était le cas par exemple pour la poésie des années 1970. La technopole chez *Gaz Moutarde* a des allures nettement plus planétaires, et plus universelles.

²⁶¹ *Op. cit.*, p. 14.

avant tout sur une stagnation de la poésie, sur un manque de vigueur et de renouvellement poétiques que les textes s'acharnent. Le contexte institutionnel et poétique conditionne en bonne partie l'apparition de cette urgence insolente : celui des années 1980 en poésie québécoise, les «années liquides et de tiédeur²⁶²». Le *nous* ypéritien circonscrit ainsi en premier lieu une communauté proprement *poétique*, «désigne» (ou «créé») le groupe des créateurs de la revue elle-même, aussi flou, aléatoire, volatile qu'il soit.

Dans la poésie de Huot, de Hince et d'Acquelin, le *nous* est très souvent l'universel poète, et l'universelle marge, ce sont les poètes déclassés, désillusionnés, battus d'avance, notamment par «l'incontestable réel», par la technocratie et les prescriptions, assommés par la «vérité de l'écriture». Si la *rhétorique du désastre* dans *Gaz Moutarde* est créatrice d'un *nous*, elle l'est, du moins explicitement et avec assez d'insistance, d'un *nous poétique*, c'est-à-dire d'une communauté *poétique* particulière, inquiète du sort que l'on (le monde) réservera à la poésie, et définie par cette inquiétude même.

Ce sont d'étranges communautés, que celles que l'on retrouve dans la revue contemporaine. Au premier abord, la communauté est dispersée : *Gaz Moutarde* rassemble plusieurs poètes, des provenances les plus diverses. Mais jamais ils ne formeront un groupe. Ils demeurent passagers d'un même train. Ils demeurent meute. Le noyau fondateur est petit. Et fragile. Dans le film de la *Nuit de la poésie* (1991), nous voyons trois poètes de *Gaz Moutarde*, trois des co-fondateurs : Jean-Sébastien Huot, Nancy Labonté et Mario Cholette. Ils errent, isolés, nonchalants, plus ou moins ensemble, plus

²⁶² Expressions d'André Lamarre et de Gordon Lefebvre (utilisée dans *La NBJ*, n^{os} 130-131, «Intellectuel/le en 1984?», 1984, p. 74 et 108) citées dans Laurent Mailhot, *op. cit.*, p. 181. Ces expressions (années de tiédeur, années liquides) font directement référence à une démission idéologique (et surtout politique) des poètes. Ce n'est pas à ce genre de démission que s'en prend *Gaz Moutarde*, mais à un esprit poétique plongé, avec le nouvel intimisme entre autres, dans la morosité, la fadeur, voire la morbidité. Nous détournons volontairement le sens de ces expressions, parce qu'elles correspondent bien selon nous à la situation poétique pointée par *Gaz Moutarde*.

ou moins solidaires, dans les «coulisses» (les couloirs de l'Université du Québec à Montréal).

La revue *Gaz Moutarde* est à l'image du «fractionnement» des voix poétiques typique des années 1990. Comme le dit Claudine Bertrand dans le film de Jean-Claude Labrecque, «il n'y a pas de courant collectif en poésie, en 1990». Cela vaut pour *Gaz Moutarde*. D'ailleurs, le tiers des numéros publiés est composé de numéros d'auteurs : des poètes deux par deux (ou seuls), indépendants, solitaires.

Étranges communautés, puisqu'elles seront, si elles sont, multiples et virtuelles. Elles font partie de la fiction, ou, plus justement : elles prennent forme là, dans la fiction. Par exemple, *Gaz Moutarde* «invente», crée sa première communauté dans l'«Interface» manifestaire. Elle la veut, de toute urgence, et alors la crée de toutes pièces, à même le manifeste. Un sujet, un poète, lui seul, le seul signataire, Pygmalion, fait naître l'hydre *Gaz Moutarde*, dans l'écriture dite manifestaire (laquelle devient sans doute l'*écriture de la non-solitude*). Il en va ainsi également dans les poèmes que nous avons étudiés. C'est ce qui s'y produit, encore : création de communautés, comme vitales, et en même temps si précaires qu'elles sont toujours aux aguets de leur propre mort. Le poète, irrésistiblement, se multiplie lui-même, pour produire tantôt une communauté de marginaux bousculés (Huot), tantôt une agora de poètes aliénés, vendus (Hince), tantôt encore une communauté de corps, de cris et de plaies ouvertes (Cholette) ; puis il tente de dissimuler le sujet et la possibilité même de l'écriture, pour pratiquer l'aphorisme et créer la réunion improbable de ceux qui adhèrent à ce monde de vérités laconiques, contradictoires, dans un espace clos, ésotérique, de désenchantements (Acquelin).

Communauté dispersée, précaire, trouée, dans les faits et la pratique; dans les poèmes, communautés multiples, subjectives et virtuelles, davantage possibles, et comme vitales aussi (côtoyant le désastre) : c'est là le portrait brisé des communautés *Gaz Moutarde*.

Qu'est-ce qu'une revue, pour un écrivain, aujourd'hui ? Elle est peut-être moins un lieu d'échanges et de rencontres que celui servant à faire «acte de présence» dans un milieu littéraire, si peu repérable, si fragmenté, si disparate qu'il soit. Nathalie Heinich a écrit qu'«en régime de singularité la construction d'un collectif ne va pas de soi, puisqu'elle contrevient par définition à l'impératif d'unicité, de position hors du commun». Ainsi, l'argument invoqué par Heinich pour expliquer la difficulté particulière que représente la construction d'un collectif dans un contexte contemporain est lié à la question du pouvoir et de la distinction, selon lequel l'écrivain moderne cherche avant tout l'«unicité», la «position hors du commun», la transgression typiquement avant-gardiste. Nous voudrions apporter quelque nuance à ce point de vue. D'abord, plutôt que de parler d'un «régime de singularité», nous parlerions d'un «régime *de solitude*», davantage subi, lequel semble être la condition d'existence (artistique) la plus courante du poète contemporain. Ensuite nous dirions qu'en régime de solitude, non seulement la construction d'un collectif ne va pas de soi (c'est-à-dire n'est pas facilement réalisable, même quand on voudrait y parvenir), mais aussi que le collectif en tant que tel, en tant que possibilité, n'apparaît pas comme une chose évidente, ou, si l'on veut, attirante, instantanément désirable. Le collectif est, pour le poète contemporain, inquiétant. Et à cause de cela, le collectif, en *régime de solitude*, est pour le poète un *effort*, superbe, face auquel, ultimement, il pourrait lui-même se sentir étranger — sortir de chez soi, *prendre le train, se promener sur la plage des vacanciers*²⁶³... Effort voulu, désiré, qui se fait toujours un peu contre la solitude, afin que le poète puisse croire qu'il n'est jamais tout à fait seul.

²⁶³ Hommage à l'écrivain Michel Houellebecq, qui dans quelques-uns de ses poèmes met en scène un personnage rageusement solitaire qui se convainc d'aller marcher sur la plage, parmi les vacanciers...

BIBLIOGRAPHIE

BIBLIOGRAPHIE

1. Corpus primaire

A.

Gaz Moutarde (1989-1995, tous les n^{os} : 1-23; et l'édition spéciale de 1990)

B. Recueils étudiés

ACQUELIN, José, *L'Orange vide, pelures d'un journal*, Montréal, Les Intouchables, 1998, 174 p.

HUOT, Jean-Sébastien, *Chasseur de primes*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1992, 62 p.

-----, *Élévation*, Montréal, Les Herbes rouges, 1993, 34 p.

-----, *Raw t.v.*, Montréal, Du Chêne, 1990, 64 p.

2. Corpus secondaire

A. Théorie

ANGENOT, Marc, *La parole pamphlétaire. Contribution à la typologie des discours modernes*, Paris, Payot, 1982, 425 p.

BAUDRILLARD, Jean, *La Transparence du mal. Essai sur les phénomènes extrêmes*, Paris, Galilée, «L'espace critique», 1990, 179 p.

BENJAMIN, Walter, «Le Paris du Second Empire chez Baudelaire», *Charles Baudelaire. Un poète lyrique à l'apogée du capitalisme*, Paris, Petite Bibliothèque Payot, 1982, p. 21-146.

-----, «L'œuvre d'art à l'époque de sa reproductibilité technique», *Sur l'art et la photographie*, France, Carré, coll. «Arts et esthétique», 1997, p. 17-68.

BERRANGER, Marie-Paule, *Dépaysement de l'aphorisme*, France, José Corti, 1988, 241 p.

BIRON, Michel et Pierre Popovic (dir.), *Études françaises. Sociocritique de la poésie*, vol. 27, n^o 1, printemps 1991, 132 p.

BLANCHOT, Maurice, *La communauté inavouable*, Paris, Minuit, 1983, 93 p.

BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art: genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 480 p.

CANETTI, Élias, «Meute et meutes», *Masse et puissance*, Paris, Gallimard, 1966 (trad. de l'allemand par Robert Rovini), p. 97-131.

DELEUZE, Fanny et Gilles, «Préface. Nietzsche et Saint Paul. Lawrence et Jean de Patmos», dans D.H. Lawrence, *Apocalypse*, (trad. de l'anglais par Fanny Deleuze), France, Balland / France-Adel, 1978, p. 7-37.

DELEUZE, Gilles et Félix Guattari, «1914 — Un seul ou plusieurs loups ?», *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, p. 38-52.

-----, «20 novembre 1923 — Postulats de la linguistique», *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, p. 95-139.

-----, «1933 — Micropolitique et segmentarité», *Mille plateaux. Capitalisme et schizophrénie 2*, Paris, Minuit, p. 253-283.

DEMERS, Jeanne et Line M^c Murray, *L'enjeu du manifeste. Le manifeste en jeu*, Montréal, Le Préambule, 1986, 157 p.

DERRIDA, Jacques, *D'un ton apocalyptique adopté naguère en philosophie*, Paris, Galilée, 1983, 98 p.

Digraphe, «à coup : trente-huit réponses sur l'avant-garde» (enquête menée auprès de 38 intellectuels), n^o 6, Paris, Flammarion, 1975, p. 137-164.

DUBOIS, Jacques, *L'Institution de la littérature. Introduction à une sociologie*, Bruxelles, Fernand Nathan / Labor, 1978, 188 p.

HEINICH, Nathalie, *L'art contemporain exposé aux rejets. Études de cas*, Nîmes, Jacqueline Chambon, 1998, 215 p.

-----, *Le triple Jeu de l'art contemporain*, Paris, Minuit, coll. «Paradoxe», 1998, 380 p.

KAUFMANN, Vincent, «Le dernier Tarahumara», dans Simon Harel (dir.), *Antonin Artaud. Figures et portraits vertigineux*, Actes du colloque tenu lors des Journées internationales Antonin Artaud, événement multidisciplinaire présenté à Montréal en mai-juin 1993, Montréal, XYZ éditeur, 1995, p. 73-81.

-----, *Poétique des groupes littéraires*, Paris, PUF, coll. «écritures», 1997, 200 p.

LACOUÉ-LABARTHE, Philippe et Jean-Luc Nancy, *L'absolu littéraire*, Paris, Seuil, 1978, 444 p.

LOURAU, René, *Auto-dissolution des avant-gardes*, Paris, Galilée, 1980, 316 p.

MESCHONNIC, Henri, *Modernité Modernité*, Paris, Folio, 1993, 316 p.

MILOT, Pierre, *La camera obscura du post-modernisme: essais*, Montréal, L'Hexagone, 1988, 83 p.

MORET, Philippe, *Tradition et modernité de l'aphorisme. Cioran, Reverdy, Scutenaire, Jourdan, Chazal*, Genève, Droz, 1997, 425 p.

NANCY, Jean-Luc, *La communauté désœuvrée*, Paris, Christian Bourgois, 1986, 277 p.

PERNIOLA, Mario, *L'instant éternel. Bataille et la pensée de la marginalité*, Paris, Méridiens / Anthropos, 1982, 158 p.

VATTIMO, Gianni, *La fin de la modernité: nihilisme et herméneutique dans la culture post-moderne*, Paris, Seuil, coll. «l'Ordre philosophique», 1987 (trad.), 184 p.

B. Études et articles portant sur le corpus primaire

BAILLARGEON, Stéphane, «Les poètes du bitume», *Le Devoir*, samedi 3 avril 1993, D1.

BASILE, Jean, «Gaz Moutarde», *Le Devoir*, samedi 20 juillet 1991.

BERTRAND, Claudine, «Pour une poétique du quotidien» (préface), *Raw t.v.*, Montréal, Du Chêne, 1990, p. 7-12.

DEMERS, Sylvie, «Encrez-vous : L'audace», *Métropole*, vol. 2, n° 1, 15 mars au 15 avril 1990, s.p.

DUBREUIL, Valérie et Rémi-Éric Filion, «Poésie moutarde relish», *Rebelles*, mars 1991, s.p.

DUGAS, Benoît, «L'industrie lyrique», *Spirale*, sept. 1993, p. 19.

FELX, Jocelyne, «Beauté de la monotonie», *Lettres québécoises*, n° 62, été 1991, p. 30.

FORTIN, Marie-Claude, «La revue *Gaz Moutarde* : les envahisseurs», *Voir*, vol. 16, n° 9, 18 juin 1992, p. 45.

GAUDET, Gérald (dir.), *Estuaire. Gestes et ruptures. Le poème en revue*, hiver 1991, n° 62, éditorial et p. 56-76.

NEPVEU, Pierre, «En bref : revue *Gaz Moutarde* 1992-1993», *Spirale*, fév. 1994, p. 10.

POZIER, Bernard, «Lectures enchaînées», *Estuaire*, sept. 1990, p. 88-89.

-----, «Gaz Moutarde, numéros 11, 12, 13, 14. Quotidienne désespérance», *Estuaire*, 1992.

ROYER, Jean, «Quand la poussière disparaîtra», *Le Devoir*, samedi 18 mai 1991.

WHITEMAN, Bruce, Ken Norris et Francis Farley-Chevrier, «Montreal poetry : a sampler». *Canadian Notes 8 Quires*, «Introduction», n° 46, été 1992, s.p.

C. Sur la poésie québécoise

BROCHU, André, *Tableau du poème. La poésie québécoise des années quatre-vingt*, Montréal, XYZ éditeur, 1994, 238 p.

FRANCOEUR, Lucien, *Vingt-cinq poètes québécois, 1968-1978* (anthologie présentée par Lucien Francoeur), Montréal, L'Hexagone, 1989, 192 p.

GAGNON, Madeleine, *La poésie québécoise actuelle*, Montréal, Le Préambule, 1990, 47 p.

GOULET, Marc-André, «De la revue au livre : le cas des *Herbes rouges*», *Présence francophone*, n° 48, 1996, p. 165-178.

LABRECQUE, Jean-Claude, *La Nuit de la poésie : 1991*, (réal. Jean-Claude Labrecque et Jean-Pierre Masse), Montréal, Films de la Traîne Sauvage, 1991, 58 min.

MAILHOT, Laurent, «Chapitre V : La poésie et ses poétiques», *La littérature québécoise*, Montréal, Typo, coll. «Essais», p. 183-210.

MAILHOT, Laurent et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise : des origines à nos jours. Anthologie*, Montréal, L'Hexagone, 1986, 642 p.

MARCOTTE, Gilles, *Littérature et circonstances*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 350 p.

MILOT, Pierre, *Le paradigme rouge. L'avant-garde politico-littéraire des années 70*, Montréal, Les Éditions Balzac, coll. «Littératures à l'essai», 1992, 291 p.

-----, «*Tel Quel* ou les conditions d'émergence des *Herbes rouges*», *Voix et images*, n° 38, hiver 1988, p. 317-323.

NEPVEU, Pierre, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, 1988, 243 p.

-----, *Intérieurs du Nouveau-monde : essais sur les littératures du Québec et des Amériques*, Montréal, Boréal, 1998, 378 p.

NEPVEU, Pierre et Gilles Marcotte, *Montréal imaginaire*, Montréal, Fides, 1992, 424 p.

POPOVIC, Pierre, *La contradiction du poème. Poésie et discours social au Québec de 1948 à 1953*, Montréal, Les Éditions Balzac, coll. «L'Univers des discours», 1992, 455 p.

-----, «Swift, Masoch et l'inertie», *Spirale*, nov. 1990, p. 3-4.

POZIER, Bernard et Louise Blouin (dir.), *Poètes québécois : anthologie*, Trois-Rivières, Écrits des Forges / L'Orange bleue, 1996, 234 p.

ROYER, Jean, «Entretien avec Pierre Nepveu», *Estuaire*, n° 31, print. 1984, p. 70-72.

-----, *Poètes québécois. Entretiens*, Montréal, Typo, coll. «Essais», 1991, 278 p.

D. Divers

D.1 Revues consultées

Arcade (1982-)
Barre du jour (La) (1965-1977)
Bonnet de nuit (1990-1991)
Cul-Q (1973-1975)
Estuaire (1976-)
Hobo-Québec (1973-1981)
Le Sabord (1983-)
Lèvres urbaines (1983-1995)
Liberté (1959-)
Mainmise (1970-1978)
Mœbius (1977-)
Nouvelle Barre du Jour (La), (1977-1995)
Quoi (1967)
Tel Quel (France), (1970-1982)
Trois (1985-)

D.2 Autres

ACQUELIN, José, *Chien d'azur*, L'Hexagone, 1992, 85 p.

-----, *L'Oiseau respirable*, Les Herbes rouges, 1995, 90 p.

-----, *Le piéton immobile*, L'Hexagone, 1990, 93 p.

-----, *Tout va rien*, L'Hexagone, 1987, 88 p.

CHOLETTE, Mario, *Radium*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1988, 51 p.

HINCE, David, *L'écume des rêves : poèmes suivis d'une fable et d'une nouvelle*, Québec, Lorraine, 1988, 113 p.

ISSENHUTH, Jean-Pierre, «Entre deux embarquements», *Liberté*, 177, vol. 30, n° 3, juin 1988, p. 31-38.

LAMONTAGNE, Patricia, *Rush, papier, ciseau, suivi de Allumette*, Montréal, L'Hexagone, 1992, 83 p.

VANIER, Denis, *L'épilepsie de l'éteint*, Trois-Rivière, Écrits des Forges / La Table Rase, 1988, 45 p.

-----, *Le fond du désir*, Montréal, Les Herbes rouges, 1994, 66 p.

-----, *L'hôtel brûlé*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1993, 89 p.

-----, *Œuvres poétiques complètes, tome I (1965-1979)*, Montréal, VLB éditeur / Parti pris, 1980, 336 p.

-----, *Les stars du rodéo*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1990, 78 p.

YVON, Josée, *La chienne de l'hôtel Tropicana*, Montréal, Éditions Cul-Q, 1977, 40 p.

-----, *La cobaye : récit*, Montréal, VLB éditeur, 1993, 110 p.

-----, *Filles-Missiles*, Trois-Rivières, Écrits des Forges, 1986, 72 p.

-----, *Les laides-otages : récit*, Montréal, VLB, 1990, 164 p.

ANNEXES

ANNEXE I : « Interfaces » de la revue *Gaz Moutarde*

Gaz Moutarde n° 1

INTERFACE

Magnétopoésie hybride de poche. 6 commandes de lecture, enregistrement, rebobinage autodésintélectuisationable et avance rapide, non formalisable, aspirateur-traîneau, construction robuste, broché, non subventionné, micro électro-écologique inclus, antenne parasidatique, bibliothèque à membranes encombrantes, greffable, génétiquement reprogrammé/nucléarisé bigmatisé, drogué, désillusionné, GAZ MOUTARDE avance, trébuche, se relève, petit embryon de rechange non remboursable, sans garantie de retour.

J.S.H.

INTERFACE

GAZ MOUTARDE est un lieu, un laboratoire poétique hybride où s'entrecroisent post-décadence et post-modernité. GAZ MOUTARDE est une arme de combat contre la désillusion, le nihilisme contemporain et l'oligarchie de l'édition au Québec. GAZ MOUTARDE mitraille de JE et de NOUS les O et les A de l'anémique textualisation. GAZ MOUTARDE se recule, revient sur ses pas: attend, rusé, prêt à bondir. GAZ MOUTARDE est un agent mutagène particulièrement actif, acide et corrosif.

J.S.H.

INTERFACE

À coup de signifié fluo, GAZ MOUTARDE se débroussaille de l'asthénie post-moderne. Le genre est dynamité, la forme implose, le texte fuse de partout. À coup de hic et nunc, GAZ MOUTARDE pose un regard lucide sur les enjeux du nihilisme contemporain et sur les systèmes d'enfermement que régit, un peu malgré lui, le concept de l'art pour l'art et de l'écriture pour l'écriture. «Étant allergique à tout embrigadement»¹ qu'il soit littéraire, social ou culturel; GAZ MOUTARDE poursuit son aventure de mutant post-nucléaire avec comme point de mire une réintégration du nominatif et de l'expression en poésie. Mille miettes. Vigilance à bout portant. Hybridation des traces du réel. Strideurs scratchées des villes et des pages. GAZ MOUTARDE s'avance, s'insinue, se courbe, explose.

1. Michel Butor

J.S.H.

INTERFACE

GAZ MOUTARDE est avant tout un embranchement, une halte pour tout chasseur de prime ou "voleur de feu". Notre objectif premier, notre beat, notre manière de respirer s'actionnent principalement autour de la publication d'une poésie jeune, moderne, audacieuse, multi-directionnelle, libre et imperméable aux pluies acides et autres "dérenchages" formalistes et intellectuels. Nous revendiquons un je mutagène, nomade, lucide, pétillant, radioactif, chargé à bloc contre la pasteurisation et la mise en conserve de l'organe poétique. Mercenaires des mots, des sens, de l'expression, nous bombardons de gauche à droite tous les schèmes d'aliénation moderne, que ce soit la T.V. ou le Mr. Freeze. Etat d'urgence, extrême poésie. Vivre et laisser vivre. PIF! PAF!

J.S.H.

INTERFACE

Rafales aube nucléaire, nous verrons bientôt de quelle bombe s'éclate le rêve américain Jack-Daniel's ô que ho!! Nous verrons que les ondes innocentes de nos T.V.-crânes abjects porteront les feed-back empoisonnés jusqu'à nous, embobinés dans nos aquariums paisibles. Alors, hirondelles poétiques, jacinthe beau mot, farandoles qu'est-ce que c'est?, musique connais pas, il n'y a que le Gaz Moutarde. Hyperréalisme post-post-new-new. Où sont les sofas de la littérature pour qu'on puisse s'asseoir avec nos mots sales, radioactifs, et qu'on puisse parler face à face avec cette réalité cocktail molotov, avec les vendeurs d'assurances anti-anti-anti quoi? Post-post-new-new.

Nous sommes tous contre le Gaz Moutarde.
Bien sûr.

Mario Cholette

INTERFACE

maintenant que la guerre Américaine
par la sauvegarde du hamburger
dans les territoires bombardés
de la power tv
est déclarée

maintenant que les missiles scud sillonnent et retie
l'essentiel du souffle vie universel gaz moutarde
se propose de livrer sans censure
aucune l'intestin anémique écorché
d'une parole vive urgente
épinglant ses cordes vocales chimiques
sur la vessie consacrée de l'ou
parole ne réunissent malheureusement
qu'un petit think tank de munitions
est il bien nécessaire de parler
kool aid lorsque les os broyées
de la planète entière
drillent la liberté de tout-un-chaque
au nom d'une certaine forme d
une certaine forme d'emjambement politique
avec les masques à gaz de ceux qui aime et veu
vivre

INTERFACE

ROADRUNNER ROADRUNNER

Alors que les chaises roulantes de la poésie
font irruption dans les vitrines de Johnny
Rocket que la modernité bronzée RX Shed
Café stationne son make-up dans l'anthologie
des recettes de Soeur Angèle Gaz Moutarde
assassiné squatte dans l'infrarouge de
l'urgence s'achetant des Roloids d'absolu un
peu partout dans le réel bouncer qui
l'environne de toute évidence

nous sommes ruinés et pauvres mais notre
incompétence ne se situe pas au niveau de la
poésie nous catapultérons lâchés louses
dans les parkings de la margarine nos souffles
d'étoiles coulissantes mort à la poésie morte
velours côtelés et bigoudis hors des rues de la
poésie Gaz Moutarde vous payera des
paquets de Smarties et des billets pour le
Rocky Horror Life Show

ROADRUNNER ROADRUNNER

JSH

Hé! Ho! bientôt nous serons tous des DJs.
Hé! Ho! bientôt nous serons tous des remixés.
Hé! Ho! Jesse Helms de la poésie
bientôt le jour va se lever et nous épingleurons nos
visages scratchés de lumières,
nos textes désaffectés sur le Bounce
de vos douillettes ellipses.

Gaz Moutarde est
un Crack Baby, un sprayeur, un rapper.
Nous avancerons toujours lucides et lyriques hors
d'haléine en plein coeur de l'orange.

Aux Etats-Unis 2700 blacks s'empilent
au devant de la chaise électrique.

Votre poésie est trop clean,
trop morale, trop cérébrale, elle ne sauverait même
pas un goujon de la noyade.

Publiez vos textes, emmitoufflez-vous
dans vos Cocktails, gagnez des prix,

Gaz Moutarde boxera toujours.

Nous ne sommes ni zombies ni poètes,
nous n'exprimons que l'urgence crue de vivre.

**"We will not act civilized in this
fuckin' poetry."**

JSH

Quand bien même la mémoire sert de doggy-bag
à l'intégrité pop ◆ que les industries culturelles polluent
plus que l'on pense ◆ et qu'on nous fasse vivre des
émeutes sur pellicule ne change rien à l'ablation de la
volonté sans pulpe ◆ NO BRAIN NO PAIN ◆ au télé-
horaire devenu depuis le livre d'Histoire ◆ aux groupes-
cibles tous atteints et gisant épars ◆ la liberté ne serait-
elle pour vous qu'une pataugeuse ?! ◆ GAZ MOUTARDE
songe frémit s'élance ◆ la langue râpeuse abrasive ◆
poésie exarcebée ◆ plus ouverte qu'une grimace quand
le soleil plombe ◆ l'acte s'impose de lui-même ◆ nous
carburons à l'instant survolté ◆ nos mots zen percent le
baillon de la réalité virtuelle ◆ or nos gamelles
résonneront longtemps contre le ciel trop bas ◆
GAZ MOUTARDE est un chien sans laisse et sans sommeil
◆ qui rode dans les requêtes oubliées pour ressurgir à
tout moment ◆ dissémination optimum ◆ les temps sont
venus nous ne sommes nulle part et partout à la fois ◆
respirez à fond ◆ allez vous livrer

Lire est aussi un acte dangereux



GAZ MOUTARDE | En aval des paroles et du désir, nous désamorçons tout subterfuge : car il n'y a de quiétude que dans l'acharnement et la remise en question, d'où sont exclues toute banalisation et appropriation du réel. Ce sont vos ébauches pseudo-réalistes qui ont élevé la fadeur au rang de l'obscène. Ce sont vos entrées de service qui mènent à l'inhabitable et qui creusent les tranchées pour une élite aussi universelle que la stabilité, le fétide et les éloges. La digue crache déjà par ses fissures toute l'exigence d'un corps à la rencontre des siens; rien ne nous appartient si ce n'est que les traces à venir de celles et ceux qui chutent, se relèvent et répondent de leur transparence avec des *jes* heurtés, télescopiques, oubliés d'eux-mêmes vers une cime insensée, *l'horizon que je vois libéré*, là où, vulnérables – parce que sans artifice ni louvoiement –, nous capterons les premiers échos d'une vie indivisible. Aucun compromis, aucune justification. Au risque de se taire, nous laisserons parler votre silence. *Toutes les routes sont ouvertes.* | **DAVID HINCE**

Interface

Depuis le premier numéro, nous publions avec émotion; comme si, à chaque fois, il s'agissait de la dernière. C'est visiblement la seule façon de faire, puisque la poésie y trouve son compte. Ces écrits-là, par contre, s'envolent par eux-mêmes, propulsés sans doute par cette énergie qui fut leur genèse et leur mouvement. Disposée à marquer le roc avec une épée, la parole en état d'urgence entraîne irrévocablement une agitation autour d'elle. Quelque chose arrive alors. Or, cet événement qui se produit n'est malheureusement jamais perçu dans sa globalité, surtout parce que l'urgence qui le manifeste obscurcit en quelque sorte la vision qu'on peut en avoir. Que s'est-il donc passé depuis le premier numéro? Combien de fois, dans la clameur publique, a-t-on entendu dire que *Gaz Moutarde* était mort?

Disons qu'il est vrai que **Gaz Moutarde** a failli disparaître, surtout par épuisement de ces principaux acteurs. Maintenant, aidés par Gaston Bellemare sur le plan administratif, nous repoursuivons notre aventure. **Gaz Moutarde** demeure cependant une revue de poésie ouverte aux écritures nouvelles, authentiques et, certes, audacieuses. Pour souligner notre retour, nous avons pensé vous offrir un plat de résistance. Vous trouverez donc dans les pages de ce numéro double quelques-uns des meilleurs poèmes publiés dans notre revue. Vous serez frappés, le mot n'est pas trop fort, par la diversité et l'unanime urgence de ces écrits.

Mario Cholette

ANNEXE II : liste des poètes de la revue *Gaz Moutarde*

Liste des poètes de la revue *Gaz Moutarde*²⁶⁴

Acquelin, José (3, 5, 11, 13, 17-18, 19-20, 23)
 Arseneau, Marc (13, 17-18)
 Bastien, Pierre (5, 13, 17-18, 19-20)
 Batko, Tristan (9, 17-18)
 Beauregard, Chantal (1)
 Beauséjour, Mathieu (11, 17-18)
 Berthiaume, Jean-Patrick (4)
 Bienvenue, Joffrey (2)
 Boucher, Denis (9, 10, 17-18)
 Brassard, Denise (19-20, 23)
 Campeau, Sylvain (11)
 Cantin, Albert-Marc (4, 17-18)
 Chamberland, Paul (2, 11, 17-18)
 Chaput, Benoît (2)
 Cholette, Mario (1, 2, 3, 4, 7, 9, 11, 13, 16, 17-18, 19-20, 21-22)
 Côté, Allen (4)
 Cousineau, Louis (16, 17-18)
 Daigneault, Alexandre (21-22)
 Dandurand, François (5)
 Daoust, Jean-Paul (4, 17-18)
 David, Carole (12, 17-18)
 De Mers, Emmanuelle (19-20)
 Desgent, Jean-Marc (16, 17-18)
 Désy, Jean (11,)
 Dion, Nathalie (3, 17-18)
 Dubé, Joseph Jean Rolland (16, 17-18, 21-22)
 Dubé, Peter (23)
 Dubost, Jean-Pascal (9, 17-18)
 Duhamel, Patrice (5)
 Dumas, Michel (11, 17-18)
 Falardeau, Christine (3)
 Fortin, Eve (2)
 Gemme, Pascal (21-22)
 Germain, Christine (21-22)
 Groupe Absence, Le (13, 17-18)
 Hazelton, Hugh (13, 17-18)
 Hébert, Hélène (4, 17-18)
 Héroux, Marie-Louise (4)
 Hince, David (2, 3, 4, 5, 9, 11, 14, 17-18, 21-22)
 Houle, Christian (2, 11 17-18)
 Huot, Jean-Sébastien (1, 2, 3, 4, 5, 9, 11, 12, 13, 17-18, 23)
 Ilharguy, Éric (3, 11)
 Jean, Honoré (3, 8, 17-18)
 Kiho (2)

²⁶⁴ Les numéros entre parenthèses correspondent aux numéros de la revue auxquels ont participé les poètes. N'ont pas été pris en compte les éditions spéciales de 1991 et 1992, vu que les noms des artistes et poètes participants sont difficilement repérables, ou ne sont pas inscrits.

Labonté, Nancy (3, 4, 5, 11, 13, 17-18, 21-22, 23)
Lamontagne, Patricia (2, 5, 17-18)
Landry, Marc (16, 17-18, 21-22)
Larose, Lise (8, 17-18)
Laurin, Benoît (16, 17-18)
Lefebvre, Michel (4, 17-18)
Levasseur, Jean (1, 2, 17-18)
Mistral, Christian (4)
Morin Dubois, Maxime (3, 5, 17-18)
Nadon-Fortin, Valérie (5, 17-18)
Noël, Nathalie (9, 11, 14, 17-18, 23)
Painchaud, Alain-Arthur (5, 10, 17-18)
Pelletier, Antoine (2, 17-18)
Plamondon, Marc (1)
Poupart, Jean-François (4, 9, 13, 17-18)
Robert, Dominique (1, 17-18)
Robert-Blanchard, Véronique (9, 17-18)
Rousseau, Paul (19-20)
Siegfried (11)
Turner, Sylvain (4, 17-18)
Vanier, Denis (9, 13, 17-18)
Yates, Myriam (9, 17-18)
Yvon, Josée (9, 15, 17-18)