

Entre l'art poétique et le poème : le manifeste poétique ou la mort du père

Jeanne Demers

Volume 16, Number 3-4, octobre 1980

Le manifeste poétique/politique

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/036714ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/036714ar>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Les Presses de l'Université de Montréal

ISSN

0014-2085 (print)

1492-1405 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Demers, J. (1980). Entre l'art poétique et le poème : le manifeste poétique ou la mort du père. *Études françaises*, 16(3-4), 3–20. <https://doi.org/10.7202/036714ar>

Entre l'art poétique et le poème : le manifeste poétique ou la mort du père

JEANNE DEMERS

Un manifeste est une communication faite au monde entier, où il n'y a comme prétention que la découverte du moyen de guérir instantanément la syphilis politique, astronomique, artistique, parlementaire, agronomique et littéraire. Il peut être doux, bonhomme, il a toujours raison, il est fort, vigoureux et logique.

À propos de logique, je me trouve très sympathique.

TRISTAN TZARA¹

... la crise est quelque chose d'effecteur. Elle met en marche, ne serait-ce qu'un moment, ne serait-ce qu'à l'état naissant, tout ce qui peut apporter changement, transformation, évolution.

EDGAR MORIN²

On est en 1977. Un beau dimanche après-midi, dans le Vieux-Montréal. Trois artistes, Marcel Bellerive, Giuseppe Fiore

1. «Dada / manifeste sur l'amour faible et l'amour amer», dans *Sept manifestes DADA / lampisteries*, Paris, Jean-Jacques Pauvert, 1963, p. 55.

2. «Pour une crisologie», *Communications*, 25, Paris, 1976, p. 163.

et Albert Wallot, refont l'expérience qu'ils tentaient l'année précédente à New York, à l'occasion de la journée des Arts : appliquant une grande feuille de papier de riz sur le pavé préalablement enduit d'encre, ils obtiennent de merveilleux frottis. Les badauds, nombreux, s'exclament.

Quelque huit ans plus tôt, la pièce *Double Jeu* de Françoise Loranger tirait à sa fin à la Comédie Canadienne lorsque trois hommes et deux femmes montèrent sur la scène. L'un des hommes tendit une colombe à ses compagnons qui venaient de se mettre nus, puis il saigna un coq noir. L'auditoire, pourtant invité officiellement à participer au jeu, est frappé de stupéfaction ; quant à la critique, elle se montrera partagée entre l'étonnement et le dégoût.

Outre le fait qu'ils sont reliés à l'expérience esthétique, qu'y a-t-il de commun entre ces deux événements ? En quoi se rapprochent-ils de cette autre « affaire » montréalaise concernant un texte peint par le « poète en bâtiment » Michel Bujold, sur le mur extérieur d'une maison appartenant à la chanteuse Pauline Julien et alors occupée par les éditions Parti pris, affaire qui aboutira en cour municipale. En quoi se rapprochent-ils d'un parti politique comme le Parti rhinocéros ? du comportement d'un Dali ou d'un Raoul Duguay ? des *serate* et expéditions punitives imaginées par Marinetti ou de certaines manifestations surréalistes ? de phénomènes sociaux comme les phénomènes *Hippie* ou *Punk* ? d'un poème-affiche comme *Speak White* de Michèle Lalonde qui, encore tout récemment, faisait scandale à la Bibliothèque de l'Assemblée du Québec ?

En quoi surtout ces événements, si proches de nous, rejoignent-ils les « classiques » du manifeste, que ceux-ci se déclarent tels, ou non : textes proclamations du mouvement Dada, du Symbolisme, du Futurisme, de la Lettrise, du Surréalisme, de l'Infonie, *Refus global*, les deux *Deffence et Illustration...*, la préface à *Cromwell*, etc.

Poser ces questions, c'est d'abord reconnaître un caractère textuel donc artistique aux événements rapportés plus haut en les situant dans un rapport sémiologique, déclencheur d'une chaîne d'émotions et qui n'a aucune mesure avec le geste quotidien.

C'est ensuite admettre, ne serait-ce qu'à titre d'hypothèse, la similitude de l'ultime but poursuivi dans tous les cas, soit rien de moins que «changer la vie». C'est postuler l'existence d'un genre «manifeste», forme de discours à l'intérieur de laquelle une typologie serait possible. Conséquemment, c'est supposer une typologie des genres. C'est enfin déboucher sur une autre série de questions : quelle place le manifeste poétique occupe-t-il dans le système littéraire ; qu'est-ce qui le distingue du poème³ — pensons à l'œuvre de Lautréamont ou à celle de Paul Chamberland — et de l'art poétique ? Peut-on tenter de cerner son déroulement ou mieux sa «grammaire» et espérer que la connaissance de celle-ci rende transparents ses intentions, ses contraintes, ses paradoxes ? Autrement dit, peut-on prendre le manifeste poétique à ses propres filets ?

Le manifeste dans le système littéraire

La notion de typologie, en transformant celle de genre, se trouvait implicitement à définir la littérature comme système. Un système composé des différents genres connus mais également de ceux à nommer ou même à inventer, à partir des possibilités offertes à la théorie par une autre notion qui a modifié considérablement la poétique, celle de «dominante» proposée par les Formalistes russes. Un système donc que la littérature, un système composé de systèmes — les genres — eux-mêmes constitués de systèmes — les œuvres — ces dernières s'organisant à même un système — la langue.

Une des principales caractéristiques du système («totalité organisée, faite d'éléments solidaires ne pouvant être définis que les uns par rapport aux autres en fonction de leur place dans cette totalité»⁴ ou encore «objet complexe, formé de composants distincts reliés entre eux par un certain nombre de relations»⁵) est de porter en soi des forces de dégradation. Il

3. Tout au long du présent article, j'utiliserai par commodité le mot poème, dans le sens le plus large d'œuvre littéraire en opposition à tous les types d'écrits relevant principalement de la critique, l'art poétique par exemple.

4. De Saussure, cité par Edgar Morin, dans *la Méthode / I. La Nature de la Nature*, Paris, Seuil, 1977, p. 102.

5. Jean Ladrière, *ibid.*, p. 105-106.

s'agit du « principe d'antagonisme systémique » qu'Edgar Morin formule ainsi : « il n'y a pas d'organisation sans anti-organisation », en précisant que la réciproque, « l'anti-organisation [...] à la fois nécessaire et antagoniste à l'organisation »⁶ s'impose. Paradoxalement, cette caractéristique du système qui rend les crises inévitables, lui assure du même coup une certaine durée, tant que les crises demeurent sources de renouvellement.

Bien qu'il n'ait en fait qu'une existence théorique, pour ne pas dire utopique, le système littéraire n'échappe pas à cette règle. La preuve en est sa constante transformation depuis l'Antiquité. Deux types d'événements, mis à part les travaux de la poétique, ceux de la critique également, dans le sens restrictif de discours sur une pratique, y jouent le rôle de crises : l'œuvre d'abord, dès qu'elle crée, par quelque transgression du genre que ce soit, un nouvel horizon d'attente. T.S. Eliot a brièvement analysé ce phénomène par le biais de la notion de progrès qu'avec lucidité il juge inapplicable en littérature⁷. Le manifeste d'autre part, dont la fonction avouée est justement de mettre en question le système.

L'œuvre qui transgresse une(des) loi(s) du genre, ne saurait toutefois pas être automatiquement considérée comme une crise du système : elle en constitue plutôt les pulsations, à la limite les risques calculés. Il en va tout autrement, semble-t-il, pour le manifeste dont la crise constitue la raison d'être et qui ne vit qu'en opposition au système. Voilà qui constituerait une première différence et d'importance encore entre lui et le poème. Quant à l'art poétique, complice du système par définition, il explique ce dernier, le rend évident, le consolide en quelque sorte. Le manifeste ne peut que s'en éloigner, apparemment du moins.

Apparemment, car les choses ne sont pas aussi simples : si le manifeste n'existe qu'en opposition au système littéraire, il est bien forcé de prendre appui sur lui. En le niant, il se trouve

6. Jean Ladrière, *ibid.*, p. 121.

7. « Tradition et talent », dans *l'Art poétique*, Paris, Seghers 1965, en particulier les p. 547 et 548.

je suis un inducteur de provocation
dans un monde où être soi-même c'est passer pour un provocateur

la pègre État-Money est en train d'ajouter tous les 0 qu'elle peut
sur le chèque tiré à la Banque de la Fin du Monde
obéissant ainsi, et tout à fait à son insu, aux Déterminants cosmiques
qui l'ont prédestinée à la job de fossoyeurs de la dernière civilisation
et malgré tout, les anges neuromutants peuvent avoir confiance



manifeste schizopolitique

j'argumente l'abobinable scélé-rate il étournoille
dans ses chussettes dans le terminage des époques
il stéréoscotomise les cervelles traitées à l'overdose d'ADN
un sérieux ménage vient de débiter

**ta maladie est devenue
ton propre médecin**

il t'arrive encore de tripoter dans les braises de la
mémoire incendiée par la comète intracellulocosmelectronique

le plus fort c'est de savoir que t'es rendu à la phase
d'oublier tout à mesure si tu veux continuer à rester
de l'aut' bord, le seul où tu sais bien qu'y aura jamais plus
de bord et de l'aut'

même à s'en porter garant. De plus, l'une de ses dimensions, nous le verrons quand nous aborderons sa «grammaire», rejoint nécessairement l'art poétique. Ponctuel par vocation, donc éminemment transitoire, le manifeste poétique est très vite récupéré : tantôt, la critique le situera parmi les œuvres et l'analysera comme texte, tantôt elle s'en servira à titre de document, pour éclairer tel ou tel point d'histoire, mieux lire tel ou tel poème, telle ou telle page de roman. Dans l'un et l'autre cas, le manifeste perd son caractère immédiat de crise et réintègre le système.

Il le réintègre en fait au moment même où il est proclamé, du moins depuis qu'il répond, pour l'essentiel, à des lois qui commencent à être connues. Depuis, plus précisément, qu'existe un horizon d'attente du manifeste. Le lecteur actuel le moins averti sait d'instinct, par exemple, que le manifeste a un côté pur et un côté règlement de comptes ; qu'il prétend annoncer la modernité en rompant avec l'histoire ; qu'il cherche à choquer, à provoquer ; qu'il se doit d'insulter les personnes et / ou les institutions contre lesquelles il s'insurge, rallier par contre les membres du groupe dont son(ses) auteurs(s) fait(font) partie, groupe qui a toujours raison et au nom duquel il parle ; qu'il impose ses vues sur le ton du «crois ou meurs» ; qu'il abuse volontiers de l'image et qu'il joue de ruptures formelles de toutes sortes : texte très découpé — une phrase constituant souvent un paragraphe ou un article numéroté — typographie variée et disposition inattendue sur la page, usage abusif de majuscules significatives, etc.

L'existence d'un horizon d'attente du manifeste le pose déjà comme genre. À cet horizon d'attente, doublé du fait que des auteurs se sont presque spécialisés dans l'écriture de manifestes, s'ajoutent un certain nombre de «recettes» généralement données par ces derniers, dans un sursaut de désinvolture ou d'humour cynique et qui, pour l'instant, tiennent lieu de poétique du manifeste⁸ :

8. Il est en effet trop tôt pour prétendre à une poétique du manifeste, bien que plusieurs textes théoriques, parus ces dernières années, tentent de le définir. À titre d'exemple : « Comme genre littéraire, on définira le manifeste comme une harangue ou un pamphlet s'élaborant grâce au dévoilement de pans de réalité

Pour lancer un manifeste il faut vouloir : A.B.C., foudroyer contre 1, 2, 3, s'énervier et aiguiser les ailes pour conquérir et répandre de petits et de grands a, b, c, signer, crier, jurer, arranger la prose sous une forme d'évidence absolue, irréfutable, prouver son non-plus-ultra et soutenir que la nouveauté ressemble à la vie comme la dernière apparition d'une cocotte prouve l'essentiel de Dieu⁹.

« Recettes » complétées par un embryon de critique dû encore aux auteurs de manifeste. L'extrait qui suit d'une lettre de Marinetti demandant au poète belge Henry Maassen de « refaire » son *Appel aux futuristes belges* en constitue un bon exemple :

[...] 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* [...]

Il faudrait à mon avis, avec un laconisme foudroyant et une crudité absolue de termes, attaquer sans emphase (ce qui n'exclut pas les métaphores, au contraire!) ce qui étouffe, écrase et pourrit le mouvement littéraire et artistique en Belgique ; dénoncer les *académies* pédantes, les *camorras des expositions*, la *ladrerie des éditeurs*, la *tyrannie des professeurs*, des érudits et des *critiques illustres mais sots*.

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* [...] ¹⁰.

Par rapport au poème et à l'art poétique, le manifeste constitue un genre relativement jeune. Rien d'étonnant à cela : il dépend directement du système littéraire et la littérature occidentale ne s'est perçue vraiment comme organisation — soit comme

non encore aperçus par le lecteur.» (Jean Terrasse, «Les Manifestes surréalistes», *Rhétorique de l'essai littéraire*, Montréal, P.U.Q., 1977, p. 94. Cf. également la petite bibliographie critique donnée en annexe à ce numéro).

9. Tristan Tzara, «Manifeste dada 1918», dans *op. cit.*, p. 19.

10. Dans Giovanni Lista, *Futuriste / manifestes / documents-proclamations*, Lausanne, l'Age d'homme, 1973, p. 18-19.

système — qu'avec le retour récent à une conception de la rhétorique proche de celle des Anciens ; il devait en outre se faire suffisamment présent pour que s'établissent les constantes susceptibles de conduire à sa définition : les quatre-vingt dernières années y ont largement pourvu. Au point d'ailleurs qu'il y a lieu de se demander si le manifeste n'est pas un genre en voie de disparition — autodestruction par clonage ? —, la sonnette d'alarme étant justement le fait que la poétique puisse enfin le considérer comme genre. À moins que la nécessité de transformation inhérente à la notion même de genre ne soit encore plus grande pour le manifeste que pour les autres genres ? À quoi rimerait-il en effet, s'il devenait incapable de jouer son rôle de crise du système ?

La « grammaire »¹¹ du manifeste

C'est donc une place essentiellement ambiguë qu'occupe le manifeste dans le système littéraire. Alors que le poème et même l'art poétique y sont de plein droit, dans leur existence absolue d'œuvre, il n'y accède officiellement en devenant genre qu'au détriment — au risque tout au moins — de son identité. Et l'ambiguïté ne s'arrête pas là. Elle touche le texte même du manifeste qui n'a de sens qu'élargi à son contexte, englobant ce dernier comme le texte du conte est forcé d'englober d'une certaine façon, situation de narration, conteur et auditoire. À la limite, la portion écriture d'un manifeste peut n'en constituer qu'une infime partie : c'est ce qui se produit la plupart du temps pour le geste manifeste ou manifeste agi.

Cette caractéristique du texte manifeste, de devoir intégrer son contexte, le différencie du poème et de l'art poétique révélant ainsi sa marginalité par rapport au système littéraire tel qu'il est habituel de le concevoir¹². Poème et art poétique sont

11. Il faut entendre le mot grammaire dans son sens le plus général de dynamique. Je ne prétends pas aborder ici le détail du fonctionnement du manifeste comme le fait, pour le pamphlet de Valdombre, Bernard Andrès, dans « Pour une grammaire de l'énonciation pamphlétaire », *Études littéraires*, 11 : 2, août 1978, p. 351-372.

12. Marginalité que le manifeste partage avec le texte théâtral, particulièrement s'il s'agit d'un texte récent, le texte théâtral contemporain n'étant souvent qu'une sorte de partition pour la mise en scène. Cette marginalité, sans doute temporaire, dépend de la conception que se font encore du système littéraire trop de critiques et de théoriciens, conception liée à la notion de texte comme écriture.

des textes en eux-même ; il n'est pas exagéré de dire qu'ils se suffisent. Ne confondons toutefois pas l'intégration du contexte, soit du hors-texte écrit, avec l'appel au référent évidemment nécessaire à l'art poétique. Comment donnerait-il autrement les lois d'un genre ? La fonction référentielle — réduite le plus souvent au degré zéro dans le poème — est importante également pour le manifeste : n'a-t-il pas un ennemi à attaquer, ne doit-il pas s'en prendre aux uns et aux autres, préciser les noms des personnes et / ou institutions visées ?

L'analyse même rapide d'un corpus de manifestes montre une constante dans l'utilisation des diverses fonctions définies par Roman Jakobson à partir du désormais classique schéma de la communication. C'est ainsi que s'il arrive au manifeste de donner dans la fonction poétique caractérisée par la « visée du message en tant que tel, l'accent mis sur le message pour son propre compte »¹³, celle-ci ne peut jamais en constituer l'essentiel¹⁴. Le manifeste est en effet un texte qui place son efficacité au plan de l'action. Il veut dénoncer des états de fait et changer les choses. Discours centré sur son destinataire, comme le discours préfaciel¹⁵, il dépend largement de la fonction conative qui, rappelons-le, « trouve son expression grammaticale la plus pure dans le vocatif et l'impératif ». Que ce destinataire soit double — le groupe à refuser et le groupe à rallier — ne change rien à ce fait.

Le manifeste doit aussi beaucoup à la fonction émotive (ou expressive) qui correspond, on le sait, à la première personne. Son(s) auteur(s) s'y implique(nt) absolument. Il(s) y joue(nt) rien de moins que sa(leur) propre vie. C'est en tout cas l'impression qu'il(s) cherche(nt) à donner... Le lyrisme qui se dégage de cette implication existentielle tenant souvent de la roulette russe, ne peut que contribuer à stimuler la fonction conative. Quant aux autres fonctions — la phatique et la méta-

13 Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », dans *Essais de linguistique*, Paris, Minuit, p 218

14 Notons que l'anachronisme peut activer les possibles poétiques du manifeste qui devient alors poème

15 Cf Genevieve Idt, « Fonction rituelle du métalangage dans les préfaces hétérographes », *Littérature*, 27, octobre 1977, p 72

linguistique —, elles n'ont qu'un rôle secondaire, bien que non négligeable, par rapport à la conative et à l'émotive. La vérification que le circuit fonctionne passe en effet par l'insulte et la bousculade verbale ; l'information sur le code utilisé, par les déclarations fracassantes rappelant qu'il s'agit d'un manifeste.

Le véritable manifeste paraît rarement en solitaire. Il est le plus souvent marqué par un phénomène que je nommerai de *réitération* et qui n'a pas son pareil en littérature. Ce phénomène, presque rythmique, prend plusieurs formes. La réitération peut être simple : un premier manifeste est lancé, un deuxième le suit, puis un troisième, etc., chacun reprenant l'autre à peu de choses près, le modulant en quelque sorte. Les manifestes *Infra* de Claude Péloquin répondent assez bien à ce modèle. Certains cas d'intertextualité en relèvent également qui se trouvent utiliser le manifeste premier comme argument d'autorité. Le meilleur exemple en est peut-être *la Défense et Illustration de la langue québécoise* par rapport à celle de du Bellay. Il y a reprise du titre, citation d'un passage précis en guise d'exergue, référence, et même pastiche savant du texte inspirateur.

La réitération se complique lorsque l'un des manifestes de la série, le deuxième généralement, se fait explicatif, rationnel même, le premier étant plus lyrique, plus provocateur. Si troisième manifeste il y a, les chances sont fortes pour qu'il constitue alors une sorte d'art poétique. C'est exactement l'évolution qu'ont connue les premiers manifestes de Marinetti. À celui qui proclame la fondation du mouvement futuriste et en dicte les volontés, manifeste complété par de tumultueuses soirées tenues un peu partout en Italie, également par le violent récit poétique que constitue *Tuons le clair de lune*, succède des textes non moins agressifs mais plus directement utilitaires, ainsi que l'indiquent leur titre : *Manifeste technique de la littérature futuriste*, *Supplément au Manifeste technique...*, *Imagination sans fils et les mots en liberté*. Textes plus utilitaires parce que porteurs d'explications, de lois et de prescriptions, d'exemples enfin de ce qu'il faut faire et ne pas faire. Tout se passant d'ailleurs comme si le manifeste finissait par se récupérer lui-même...

Ce dernier modèle qui connaît plusieurs variantes donne à penser qu'il est simpliste de parler *du* manifeste, d'en parler comme d'un tout univoque devant nécessairement se réaliser dans un seul texte. Il semble au contraire qu'il comprenne virtuellement — du moins lorsqu'il projette d'amorcer un mouvement de quelque durée — les trois phases signalées plus haut : une phase déclaratoire, une phase explicative, une phase art poétique, et qu'il puisse se décomposer en au moins autant de textes. L'existence d'abord, le dosage ensuite des éléments de chacune de ces phases distingueraient les types de manifeste. Le fait aussi qu'elles soient télescopées dans un seul texte ou qu'elles deviennent l'objet de textes différents.

Mais en quoi consistent ces trois phases du manifeste ? Le manifeste cherche d'abord à étonner, à scandaliser, à faire l'effet d'une bombe : d'où les insultes qui se multiplient, proférées de manière hautaine et indiscutable. Après les invectives d'un Rabelais défendant l'entrée de l'abbaye de Thélème aux «...hypocrites, bigotz / Vieux matagotz, marmiteux, borsoufléz / Torcoulx, badaux [...] Clers, basauchiens, mangeurs de populaire, / Officiaulx, scribes et pharisiens / Juges anciens, etc.» C'est le «Mer...De aux Critiques / Pédagogues / Professeurs / Musées / Quattrocentistes / Dix septième-siéclistes / Ruines / Patines / Historiens / Venise / Versailles / Pompéi, etc.» d'Apollinaire. C'est la rupture bruyante avec un passé donné comme exécré — «Destruction / Suppression de l'histoire», proclame le manifeste-synthèse de l'Antitradition futuriste — et du même souffle, l'annonce d'un avenir entièrement nouveau et forcément meilleur :

Le Lettrisme délivre une AUTRE POESIE
LE LETTRISME IMPOSE UNE NOUVELLE POESIE
ON ANNONCE L'AVALANCHE LETTRIQUE¹⁶.

Cette première phase qui se résume à déclarer la mort du père et son remplacement, représente l'unique moment où le manifeste se trouve à l'état pur.

16 Isidore Isou, « Le manifeste de la poesie lettriste », dans *Introduction a une nouvelle poesie et a une nouvelle musique*, Paris, Gallimard, 2^e ed , 1947, p 17

Elle est à peine complétée que le manifeste se modifie en effet. Se dirigeant vers l'autodestruction que constituera pour lui l'art poétique, il tente de cerner les objectifs de l'option choisie :

— Il faut ouvrir le langage comme une voix, pour voir et émettre son sens caché.

— En arriver à l'abstraction neutre, au symbole dépouillé du superflu, à la mise au blanc de toute vision.

— La songerie ne doit pas être dissociée des pouvoirs de fixité du poète toujours anticipatif, post-existential...¹⁷ ;

il entre même dans le détail des moyens à prendre pour y parvenir :

Pour la traduction exacte de sa synthèse, il faut au symbolisme un style archétype et complexe : d'impollués vocables, la période qui s'arc-boute alternant avec la période aux défaillances ondulées, les pléonasmes significatifs, les mystérieuses ellipses, l'anacoluthie en suspens, tout trop hardi et multiforme...¹⁸.

De cette phase explicative à celle qui, recoupant l'art poétique, donne lois et exemples de l'écriture à venir, il n'y a qu'un pas, vite franchi :

Je nie [...] de la façon la plus formelle, que chez Reverdy des images telles que :

Dans le ruisseau il y a une chanson qui coule

ou :

Le jour s'est déplié comme une nappe blanche

ou :

Le monde rentre dans un sac

offrent le moindre degré de préméditation. Il est faux, selon moi, de prétendre que l'esprit a saisi les rapports des deux réalités en présence. Il n'a, pour commencer, rien saisi consciemment. C'est du rapprochement en quelque sorte fortuit des deux termes qu'à jailli une lumière particulière, *lumière*

17. Claude Péloquin, « Manifestes Pelo » (extrait de *Manifeste Subsiste*), *Parti pris*, 3, 9, Montréal, avril 1966, p. 50.

18. Jean Moréas, « Le symbolisme », dans *les Manifestes littéraires de la belle époque / 1866-1914*, anthologie critique, Bonne Mitchell, Seghers, 1966, p. 29.

de l'image, à laquelle nous nous montrons infiniment sensibles¹⁹.

Un nouveau rouage vient de prendre place dans la machine. L'«Avant Isou» n'est plus. C'est l'«après Isou» qui importe maintenant.

Le meurtre du père

Le manifeste est presque toujours le fait de jeunes gens. «Les plus âgés d'entre nous ont trente ans», précisait Marinetti dans le *Manifeste du futurisme* en prévoyant qu'un jour quand ils en auraient quarante, «de plus jeunes et de plus vaillants» les jetteraient «au panier comme des manuscrits inutiles!»

Puis il ajoutait :

Ils viendront contre nous de très loin, de partout, en bondissant sur la cadence légère de leurs premiers poèmes, griffant l'air de leurs doigts crochus, et humant, aux portes des académies, la bonne humeur de nos esprits pourrissants, déjà promis aux catacombes des bibliothèques²⁰.

Passage prophétique et combien révélateur : le fondateur du futurisme ne se vantait pas quand il assurait posséder ce qu'il appelait «l'art de faire les manifestes» ; l'art de les faire, conséquemment une connaissance intime de leur fonctionnement et de leurs aboutissants. S'il est vrai en effet que tuer le père, rompre avec le passé et réorienter l'histoire, constituent les principales caractéristiques du manifeste, n'est-il pas normal de prévoir que les auteurs des manifestes d'aujourd'hui seront contestés demain ?

Reconnaître le côté éphémère du manifeste c'est reconnaître encore une fois ses limites paradoxales : il change certaines choses — ou plus exactement, *contribue* à les changer, les œuvres ayant finalement un plus grand pouvoir que lui — ²¹,

19 Andre Breton, *Manifeste du surréalisme*, Paris, Gallimard, «Idées», 1963, p 50-51

20 *Poesia*, 1-2, Milan, février-mars 1909, p 4

21 Ce commentaire ne vise évidemment pas à exclure le manifeste des œuvres, certains grands — ceux d'Andre Breton par exemple — sont de merveilleux textes. Le problème est qu'ayant comme but premier d'agir sur le lecteur par la provocation et la persuasion, le manifeste, du moins au moment de sa parution, met en sourdine la fonction poétique. Se pourrait-il également que

mais au moment seulement où il n'agit plus comme crise du système, au moment où il n'est plus tout à fait manifeste, où il s'évade de lui-même. Et rappelons que le manifeste n'agit vraiment comme crise du système que dans sa première phase. D'où sans doute l'agressivité de celle-ci. À la violence nécessaire au coup de barre envisagé, s'ajoute celle provoquée par un fréquent et peut-être inévitable sentiment d'impuissance. Aussi, les manifestes les plus désespérés s'en tiennent-ils à cette première phase... quitte à la répéter sans fin. Et ce qui est reçu par le lecteur comme une attaque et une provocation n'est bien souvent qu'un appel de détresse. À moins, bien entendu, que l'impression d'impuissance ne débouche sur le jeu ou encore sur une forme de cynisme.

L'impuissance éprouvée devant les personnes et les institutions en place, semble se doubler chez certains auteurs de manifestes d'une impuissance d'écriture — celle que l'on a parfois attribuée à ces autres voleurs de textes que seraient les critiques ? — et sinon, d'un besoin d'affirmation de soi devant nécessairement passer par l'image des aînés. À défaut de pouvoir admirer ceux-ci, on les rejettera violemment, haine et admiration mêlées parfois, comme l'imagine si bien Marinetti, quelques lignes après le passage cité plus haut :

Ils s'ameuteront autour de nous, haletants d'angoisse et de dépit, et tous exaspérés par notre fier courage infatigable s'élanceront pour nous tuer, avec d'autant plus de haine que leur cœur sera ivre d'amour et d'admiration pour nous.

Le manifeste joue alors un rôle de « passeur » ; il équivaut à un rite d'initiation et le groupe auquel il sert autant de prétexte que de cri de ralliement, se fait appui et sécurité pour chacun de ses membres.

Ce besoin d'affirmation de soi qui se sert du manifeste, naïvement d'ailleurs, se transforme parfois en quête existentielle d'identité. Lorsque, par exemple, le manifeste se déguise en

des ensembles de manifestes jouent par rapport à d'autres ensembles, le rôle de l'une ou l'autre phase définie plus haut ? Dans cette hypothèse, les manifestes surréalistes pourraient constituer les deuxième et troisième phases des manifestes Dada...

oeuvre, lorsqu'il se contente d'informer en quelque sorte le poème, hésitant à son bord, comme dans le *Demain les dieux naîtront* de Paul Chamberland, au titre significatif :

Où suis-je ?
 et qui suis-je ?
 j'ai traversé l'angoisse lumineuse... 22

Quête d'identité et quête d'un monde meilleur qui ne sera réalisable qu'avec la fin d'une civilisation car, poursuit le poète prophète :

...nous nous butons au

Grand Objet Extérieur,
 à l'Obstacle quasiment insurmontable ;
 au déjà-gâché ; à l'asservissement capitaliste ;
 à la peur animale de la plupart, si admirablement traitée à doses massives d'entertainment ;
 à l'obésité morale déguisée ; à l'innacceptable renoncement au bonheur, à la clarté, à la puissance ;
 à l'entropie généralisée
 de l'énergie-conscience chez la bête humaine stoppée dans une impasse évolutive... 23

L'opposition aux aînés n'est pas toujours refus, rejet. Elle prend, à l'occasion, la forme d'une adhésion inconditionnelle à certaines options, juste pour prouver qu'on n'est pas contre tout. *Nous sommes pour*, titre l'équipe de *Liberté* en se déclarant, dans le texte liminaire du numéro de mars-avril 1961, pour :

22. Montréal, l'Hexagone, 1974, p. 9.

23. *Ibid.*, p. 95.

- le désarmement total, universel et immédiat
- la liberté, l'amour, l'amitié
- le jazz
- ceux qui ont la jeunesse de Varèse, Russel, Henry Miller, Abel Gance, etc.
- un ministère de l'Instruction publique
- le respect des consciences
- la démocratie culturelle
- l'université laïque
- l'utilisation raffinée du sexe.

Et un appel de note précise : « Nous sommes pour des milliers de choses, mais nous avons fait un choix afin qu'on sache bien qu'une génération dite négative... Compris papa ? »

De toute façon, en ce qui concerne le manifeste, être *contre* quelque chose, c'est toujours être *pour* quelque chose d'autre. Et paradoxalement, la définition de ce quelque chose pour lequel on est ne devient possible qu'à partir de la nomination, donc de l'identification, de ce contre quoi on s'élève. Nomination appelée à entraîner l'anéantissement de ce qui est rejeté, un peu à la manière de la formule magique et de son pouvoir de mise en ordre de l'univers²⁴ ; appelée également à provoquer la naissance de cette nouvelle littérature à laquelle on aspire, de ce monde neuf qu'elle annonce. Force de la parole incantatoire qui ajoute à l'insulte et aux menaces pour mieux atteindre son but :

crier sa colère y faut tendre à *dénoncer dénoncer dénoncer dénoncer* les rapports entre les hommes abandonner les concepts sans fondements : auteur / inspiration / expérience humaine la pratique artistique se doit d'intégrer son processus à celui de la lutte actuellement en cours nous voulons l'unité de la forme et du contenu appliquer sa démarche au travail idéologique voir clair toutes les œuvres sont des propagandes embrouillées alors mettons de l'ordre dans nos travaux d'écriture semons le désordre dans ceux de l'ennemi en expliquant *mensonge mensonge* vous avez menti ainsi nous en viendrons à vaincre la métaphysique qui nous voile le vrai le quotidien²⁵.

24. Cf. Tzvetan Todorov, « Le discours de la magie », dans *les Genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 246-281.

25. François Charron, *Interventions politiques*, Montréal, Éd. de l'Aurore, 1974, p. 33.

Dévoiler le vrai, le quotidien, voilà ce que cherche à faire le manifeste poétique, à l'image d'ailleurs de la poésie dont il est la conscience délirante : diagnostic et remède tout à la fois²⁶. Aussi surgit-il toujours — du moins quand il va plus loin que le simple tic, le simple réflexe, comme c'est trop souvent le cas depuis quelques années — à des moments d'impasse du système littéraire. Et le meurtre du père s'impose alors. Le meurtre de « ceux qui ont parole », des « satisfaits » auxquels le poète se contente de faire allusion²⁷, son rôle n'étant pas d'abord cette guerre là. Son rôle n'étant surtout pas de jouer au moraliste puis de mettre les chaussures, à peine quittées, des morts. Et n'est-ce pas précisément ce que fait(font) l'(es) auteur(s) de manifeste(s) ?

L'idée d'une « littérature idéale »²⁸ que poursuit chacun à sa façon, tout manifeste poétique, d'une poésie neuve, entrevue de loin et violemment désirée, se trouve nécessairement liée à une nouvelle conception du monde, la plupart du temps assez voisine de l'utopie. Et lorsque le grand-prêtre Luoar Yaugud déclare, parodiant la célèbre formule des surréalistes, « La révolution sera totale ou elle ne sera pas », il ne fait que préciser l'implicite : « convulsive » ou non, en effet, la révolution poétique *est* révolution politique. Dans son *Second Manifeste*, André Breton le reconnaît pour le surréalisme qui, écrit-il, « ne tendit à rien tant qu'à provoquer, au point de vue intellectuel et moral, une *crise de conscience* de l'espèce la plus générale et la plus grave » ; ajoutant même « que l'obtention ou la non-obtention de ce résultat peut seule décider de sa réussite ou de son échec histori-

26 « La crise est [] tout ensemble le peril lui-même, et le processus qui tranche » Jean Starobinski, « Sur les gestes fondamentaux de la critique », dans *Annales du Centre universitaire méditerranéen*, XXV, 1971-1972, p 77

27 « Je parle seulement pour moi et quelques autres
puisque beaucoup de ceux qui ont parole
se déclarent satisfaits

VOYEZ LES MANCHETTES

Gaston Miron, « Notes sur le non-poème et le poème », *Parti pris*, juin-juillet 1965, p 88

28 « Nous serons les vedettes d'une littérature idéale », La Rédaction de *Le Decadent littéraire et artistique*, dans *les Manifestes littéraires de la Belle époque*, p 20

que»²⁹. Comme si, en fait, la réalité du texte littéraire n'importait pas.

Le manifeste poétique — et ce n'est pas son moindre paradoxe — est tourné vers un avenir qui constitue une sorte de retour aux sources, un retour à quelque état paradisiaque permettant à l'homme «Essentiellement Artiste-Poète-Total», d'être vraiment lui-même, tout autant intuition, émotions, et sensations qu'intelligence. Homme total et universel, à qui il faut rappeler — l'histoire l'ayant atrophié — la nécessité de

Réinventer le Pouvoir Ultime de l'Imagination Créatrice, Réappliquer Le Droit Fondamental, Royal et Infini de Tout Homme à la Fabulation A la Folie Consciente, à la Floraison Éternelle, Redéfinir les Fonctions Nécessaires du Cerveau Humain, Rétablir l'Équilibre Mental en Jetant un Arc-Ciel sur le Pont, Qui Abouche les Extrêmes, Rassembler Toutes les Énergies et Ordonner le Chaos, Renaître à l'Enfance de l'Art : C'est Ce Qu'il Reste à Faire. L'Art Étant l'Action de l'Esprit Qui Pense à Tout le Monde, Puisse, La Grande Conciliation de la Connaissance, de l'Émotion et du Sentiment Opérer la Recherche Trouvée, De l'Unité des Sens³⁰.

Comment s'étonnerait-on alors que les auteurs de manifestes «debout sur la cime du monde» et s'adressant «à tous les hommes vivants de la Terre», lance(nt) «le défi aux étoiles»³¹ ? Comment s'étonnerait-on qu'il leur faille un langage nouveau, des mots à la morphologie inattendue, aux sens élargis, capables de rendre l'inédit et l'ineffable — «l'Inconnu», pour reprendre une expression d'Isidore Isou. N'y a-t-il pas lieu plutôt de se demander avec inquiétude pourquoi des artistes doivent s'occuper à nous faire voir la beauté des pavés sur lesquels nous marchons ?

29 *Op cit*, p 76

30 Luor Raoul Duguay Yaugud, «Appendice», *Manifeste de l'Infonie/le ToutArtBel*, Montréal, Ed du jour, 1970, p 9

31 Marinetti, «Manifeste du futurisme», *Poesia*, n° cite, p 2 et 4