

De la poésie-manifeste en Acadie: l'engagement en mode *trash*

Isabelle Kirouac Massicotte
Université d'Ottawa

En Acadie, la critique littéraire accorde une attention particulièrement limitée aux écrivaines et aux écrivains de la relève. Le plus souvent, ces nouvelles œuvres sont jugées trop pauvres sur le plan littéraire, trop éloignées de ce qui s'est fait précédemment et incapables de susciter l'émotion comme ont pu le faire avant eux *Cri de terre* (1972) de Raymond Guy LeBlanc et *Acadie Rock* (1973) de Guy Arsenault, qui ont contribué à faire entrer la société acadienne dans la modernité de façon fracassante. La production littéraire subséquente n'est pas véritablement parvenue à se tailler une place dans le panthéon des lettres acadiennes. Les auteur.e.s de l'école d'Aberdeen, cette « vague de poètes acadiens en émergence depuis 1990 » (Cormier 179) réunis autour du Centre culturel Aberdeen et de leur mentor Gérald Leblanc, jusqu'à sa mort en 2005, essuient de vives critiques réduisant souvent leur œuvre à une poésie individualiste et adolescente¹. Il est encore tôt pour juger du sort des textes plus récents, mais il est permis d'espérer qu'il en ira autrement, d'autant plus qu'ils partagent une parenté avec les premières œuvres de la modernité acadienne. Dans un article du *Devoir*, Gabriel Robichaud identifie comme principales voix de ce qu'il appelle la « nouvelle colère acadienne », qui « renouerait [...] avec l'indignation de ses pères [LeBlanc, Arsenault et Chiasson] » (Tardif en ligne), les Jonathan Roy, Sébastien Bérubé, Joannie Thomas et Monica Bolduc.

Comme Robichaud, je suis d'avis que certains recueils de poésie de la production récente sont en fait assez près des textes fondateurs des années 1970 en raison de leur rapprochement à un véritable manifeste. Je pense plus particulièrement aux recueils *Apprendre à tomber* (2012) de Jonathan Roy, *Sous la boucane du moulin* (2015) et *Là où les chemins de terre finissent* (2017) de Sébastien Bérubé ainsi qu'*Acadie Road* (2018) de Gabriel Robichaud. Pour les besoins de la présente analyse, je ferai plutôt appel au spectacle de poésie *Manifeste scalène*, texte unissant les voix de Roy, Bérubé et Robichaud pour faire communauté sur le ton du manifeste. Dans cette étude, je m'attacherai à dégager ce qui m'apparaît être l'une des tendances de la poésie acadienne contemporaine : le recours à une esthétique *trash* de l'engagement. C'est en

me basant notamment sur l'idée de communauté minoritaire développée par François Paré dans *Les littératures de l'exiguïté* (1992) que je théorise ce que j'appelle le *trash* littéraire, que j'appréhende comme une esthétique intrinsèquement liée à la minorisation, car elle suggère une expérience de l'écart, un rapport inégal au pouvoir. Je mènerai mon analyse à partir des poèmes du *Manifeste scalène* afin de montrer quelles formes – y compris celle du manifeste – peut prendre cette esthétique.

Vers une théorie du trash littéraire

Avant d'amorcer l'analyse textuelle proprement dite, il me faut expliciter ce que j'entends par *trash* littéraire. Dans le langage courant, le mot *trash* est connoté péjorativement et il dénote la saleté, le vulgaire et le grotesque. Mais il en va tout autrement lorsque l'on appréhende le *trash* en tant que concept ou comme esthétique. Une théorie du *trash* est difficile à circonscrire ; on qualifie régulièrement des œuvres de *trash* sans nécessairement intellectualiser et théoriser la notion. En outre, dans le domaine des arts, le *trash* est souvent abordé en tant qu'opposé des œuvres classiques, comme produit artistique de pauvre qualité destiné à la « *consumer society*² » (Keller Simon), mais aussi comme art recyclé, fait de déchets, comme « *appropriation of junk within our eco-conscious and globalized culture*³ » (Whiteley). Or il ne s'agit pas là de l'acception que je donne au *trash*, que j'étudie plutôt en tant que mode de représentation de la brutalité, de la violence et de la misère.

En fait, la théorie du *trash* en littérature reste presque entièrement à faire et celle-ci s'inscrit dans la théorie de la minorisation, dont l'écriture a été amorcée par François Paré dans ses essais *Les littératures de l'exiguïté* (1992), *Théories de la fragilité* (1994), *La distance habitée* (2004) et *Le fantasme d'Escanaba* (2007). Paré touche du doigt le *trash*, mais sans le nommer ainsi, quand il mentionne l'existence dans les littératures contemporaines « d'exemples de marginalités moins tendres, dont la violence déchaînée [représente] l'envers de l'indifférence des choses » (*Les littératures* 20). À l'instar des « petites » littératures, le *trash* « s'érig[e] contre le pouvoir, contre l'arrogance de l'universel » (*Les littératures* 7) : j'ajouterais qu'il s'oppose à l'homogénéité du kitsch, qui cherche à aplanir et à enjoliver les choses. Selon Sébastien Lavoie, on peut appréhender le *trash* « comme une réponse à la dérive du kitsch, on peut le voir comme un sain retour du balancier. Il oppose à un monde trop lisse, aseptisé, devenu faux, un autre monde plus vrai parce que plus proche de l'*anima* » (30). Comme Milan Kundera le notait très justement dans *L'insoutenable légèreté de l'être*, les excréments (l'abject, le bas corporel, ce qui est *trash*, en somme) seraient incompatibles avec le kitsch, car ils représentent ce qui ne peut être embelli. Emblématique de la marge, le *trash* est « le symbole du refus de disparaître » (Paré *Les littératures* 12), la trace des communautés jetables que certaines et certains préféreraient

ne pas voir. La théorie du *trash* a un important potentiel intersectionnel ; tous les groupes minoritaires ayant en commun une « expérience de l'écart » (Paré *Les littératures* 16), un rapport inégal au pouvoir. À l'instar de l'esthétique de Fernand Dorais, que Paré prend comme exemple d'auteur en milieu minoritaire, le *trash* se caractérise par un « espoir, très nietzschéen, [qui] surgit au terme de la plus grande déchéance » (*Théories* 29). Le *trash* comprend les caractéristiques de la misère, de l'oubli, de la désolation et de la destruction, mais également leur renversement : cette esthétique n'est pas que dysphorique, car sa violence et sa brutalité débouchent sur l'indignation, la solidarité, la contestation, voire même le militantisme.

Ma théorie du *trash* ne pourrait être complète sans une incursion du côté de la philosophie, plus spécifiquement dans l'essai *An Ontology of Trash* (2007) de Greg Kennedy. Dans son étude, il est question de déterminer « *how and why beings have become disposable* » (*An Ontology* xiii). Le *trash* concerne bien ces êtres jetables dont le système capitaliste, patriarcal et colonialiste qui est le nôtre n'a pas besoin. Pour Kennedy, il existe une relation entre la production de déchets et les inégalités sociales : plus une société produit des ordures, plus l'écart entre le sujet minoritaire et la société dominante sera grand (*An Ontology* 3-4). Le *trash* est le résultat de la dévaluation absolue des êtres et des choses (Kennedy 9). À l'origine du phénomène du *trash* se trouve également un mode de la violence qui nie l'existence des êtres (Kennedy 144). Même si le *trash* est frappé par la menace de la disparition – elle se situerait dans sa suite logique – sa signification est positive plutôt que négative et suscite l'espoir plutôt que le désespoir (Kennedy xx), ce qui fait écho aux propos de Paré sur les communautés minoritaires. Une fois ses caractéristiques les plus évidentes dépassées, le *trash* représente une importante opportunité de transformation (Kennedy 106).

La question de la transformation est également au cœur de la contre-culture, de laquelle peut être rapproché le *trash*. Pour Theodor Roszak, premier théoricien de la contre-culture, « la grande tâche à accomplir est la transformation de tout contexte culturel à l'intérieur duquel prend place notre politique quotidienne » (18). En fait, j'irais même jusqu'à dire que le *trash* figure parmi les phénomènes contre-culturels, cette « collection d'attitudes, de tendances hétérogènes » qui sont « en réaction à [un] état des choses » (Roszak 11). Comme le signale Gaétan Rochon, « [l]a contre-culture est l'expression contemporaine d'un refus critique apparu en même temps que la civilisation scientifique, technique, industrielle, dont il nie l'un ou l'autre des fondements et qui, avec des périodes de pointe et de déclin, s'est maintenu jusqu'à nos jours » (24-25). L'esthétique *trash* fonctionne selon la même logique : elle constitue elle aussi une forme de refus. Le *trash* marque également un « refus du système » (Rochon 22), un « rejet [...] de la culture officielle » (Larose et Rondeau 9) et se manifeste « par des réactions antagonistes aux facteurs culturels apportés par les parents, la société, l'éducation, la politique et la standardisation fonctionnelle des technocrates » (Geoffroy 12). Ces réactions antagonistes passent par le bas corporel, le scabreux l'abject ; bref,

tout ce qui vient troubler l'ordre policé de la société. Enfin, le *trash*, profondément contre-culturel, peut être appréhendé comme l'une « des formes très diverses de mise à distance des pouvoirs normatifs » (Larose et Rondeau 11-12). Le lien entre contre-culture et esthétique *trash* est d'autant plus fort dans le cas des recueils fondateurs de la modernité littéraire acadienne, puisque leur publication coïncide avec la vague contre-culturelle qui a frappé Moncton – grand pôle culturel de l'Acadie – à la fin des années 1960 et au début de la décennie 1970, notamment avec la révolte étudiante de l'Université de Moncton en février 1968.

Le trash manifestaire dans la littérature acadienne

Dans l'ensemble littéraire acadien, on reconnaît aux recueils de poésie *Cri de terre* de Raymond Guy LeBlanc et *Acadie Rock* de Guy Arsenault la valeur d'un manifeste, car ils s'emparent des codes du genre dans le cadre d'une fiction. Ces œuvres empruntent au genre manifestaire tel que le conçoit Mette Tjell, c'est-à-dire en ce qu'elles « cherchent à agir en proclamant une vision du monde ou de l'art qui se veut radicalement nouvelle » (« Le manifeste » 95). En effet, les poèmes de LeBlanc et Arsenault s'inscrivent fortement contre le traditionalisme et le folklorisme, autant au niveau littéraire – je pense surtout à Antonine Maillet, à tout le moins une partie de son œuvre – que sociétal, tout en s'opposant aux différents pouvoirs en place et en souhaitant faire entrer l'Acadie dans la modernité.

Cette écriture manifestaire, véritable venue à la modernité, s'est réalisée en mode *trash*. À ses prémices, l'esthétique *trash* de la littérature acadienne est directement liée à la prise de parole – à rendre visible l'invisibilisé (le *trash* suggère les déchets et leur enfouissement) –, à un désir d'authenticité – on dit le beau comme le laid, du moment que ce que l'on dit est vrai – et à la contestation de l'ordre établi. Raymond Guy LeBlanc a rédigé quelques-uns des poèmes de son *Cri de terre* alors qu'il poursuivait ses études à Aix-en-Provence, tout juste après la révolte de mai 1968 en France (Mousseau en ligne): le ton revendicateur et la grogne contenus dans le recueil ne surprennent donc pas. LeBlanc place résolument son œuvre sous le signe du refus:

Ici
J'exprime mon refus (53)

Dans son poème laconiquement intitulé « Acadie », le poète s'adresse aux siens, les Acadiens, laissés-pour-compte pouvant être rapprochés de déchets humains parce qu'ignorés et considérés comme des individus jetables par la société dominante :

Gens de mon pays
Sans identité

Et sans vie (46)

LeBlanc se soulève contre l'impuissance collective qui afflige son peuple à partir de l'image de l'impuissance sexuelle, car elle choque – les lettres acadiennes, en 1972, n'ont pas l'habitude d'une telle crudité du langage – et vient secouer le lecteur ou la lectrice :

Nous éjaculons le séminal déhanchement
du sexe neutralisé
entre nos jambes émasculées (53)

Le rapport inégal au pouvoir, que l'esthétique *trash* rend visible et vient troubler, concerne la question économique et environnementale ; un capitalisme triomphant et mortifère pour l'environnement et le tissu social, qui tranche singulièrement avec la léthargie de la population :

Devant toi se dresse
L'ACIER MIROITANT
SENTINELLE D'IRVING
et Moncton divisé métalliquement (50)

Irving est un puissant conglomérat basé à Saint-Jean, au Nouveau-Brunswick, qui réunit des industries aussi nombreuses que variées : les produits de la forêt, la logistique intégrée, la construction de navires, la vente au détail, les médias et le pétrole. Irving traverse la littérature acadienne telle une présence obsédante ; on la retrouve sous la plume de plusieurs écrivain.e.s, de Guy Arsenault à Gabriel Robichaud en passant par Gérard Leblanc. Le pouvoir écrasant et multiple que la compagnie exerce dans la réalité se traduit par une image qui paraît condenser à elle seule l'ensemble des vecteurs de l'aliénation des Acadien.ne.s.

On ne saurait parler de rapport inégal au pouvoir sans évoquer la domination anglophone :

Je jure en anglais tous mes goddams de bâtard
Et souvent les fuck it me remontent à la gorge
Avec des Jesus-Christ projetés contre le windshield
Saignant medium-rare (57)

Ces vers témoignent de l'aliénation du poète, dont les sacres sont prononcés en anglais. Mais LeBlanc jure également ses « goddams de bâtard » ; l'invective – forme d'agentivité parce que forme de protestation – passe donc aussi par le chiac, vernaculaire mêlant français et anglais, mais préservant une syntaxe française, propre au sud-ouest du

Nouveau-Brunswick. Le chiac peut effectivement être perçu comme un mode de résistance à l'anglophonie ambiante en préservant de façon créative le français en contexte minoritaire. L'emploi de ce dialecte dans une œuvre littéraire constitue un élément de nouveauté dans les lettres acadiennes ; Antonine Maillet avait fait entendre le parler populaire acadien, mais pas le chiac qui, au lieu de convoquer le passé et la tradition, s'ancre dans le présent et l'urbanité (c'est la langue de Moncton). LeBlanc innove d'un point de vue esthétique en introduisant le chiac dans la langue littéraire et en l'extirpant de son indignité⁵.

Une dernière forme de pouvoir mise à distance dans les lignes de *Cri de terre* est la religion. Loin du « peuple à genoux », le discours religieux est détourné et sert à promouvoir un soulèvement populaire :

LEVATE SPIRIMER POPULO
L'heure du révolutionnement
Se cristallitise
Ô champ purifigamiste
é l'xcommuninisation indexique
deuh l'exploytérinoscéros
SORS de ta cavernomanie
Et ORAGICROME ton langarithme
Pour tous les cervaulites anglophilisés (54)

La religion catholique, en partie basée sur la peur du péché, l'obéissance et la servitude (servir Dieu et ensuite son prochain), est ici mobilisée pour inciter le peuple à sortir des rangs, à refaire surface (sortir de sa cavernomanie) et à prendre part à la révolution.

L'idée de refaire surface, cette volonté d'entrer dans la culture du visible, traverse l'ensemble du recueil, à commencer par le titre, qui donne l'impression d'une parole souterraine, entravée. L'image du souterrain rejoint celles de l'entêtement et de la résistance lorsqu'il est question, dans le poème intitulé « Silences », des vies « [c]omme fleurs prisonnières sous le béton » (16). À l'image du *trash*, tiraillé entre disparition et transformation, la menace de l'enfouissement et du silence est toujours présente : ces vies

S'en retournent à leurs racines faute de langage

Pourtant nous n'avons pas voulu
Ce silence dérisoire des vivants (16)

Afin de soustraire à l'oubli et à l'indifférence les « [e]nfants sans langage » (45) et les « [g]lens de [s]on pays dans l'absence d['eux]-mêmes » (45), le poète se fait leur porte-parole dans le poème « Cri de terre » :

Navire fantôme je suis remonté à la surface des fleuves
Vers la plénitude des marées humaines
Et j'ai lancé la foule aux paroles d'avenir

J'habite un cri de terre en amont des espérances
Larguées sur toutes les lèvres
Déjà mouillées aux soleils des chalutiers incandescents

Et toute parole abolit le dur mensonge
Des cavernes honteuses de notre silence (47)

Enfin, un extrait du poème « Je suis Acadien » évoque efficacement la positivité de l'esthétique *trash*, où à l'indigne succède l'indignation :

Je suis Acadien
Ce qui signifie
Multiplié fourré dispersé acheté aliéné vendu révolté
Homme déchiré vers l'avenir (57)

Dans une langue crue, ces vers traduisent l'aliénation et la misère du poète, qui sont aussi celles du peuple dont il se fait le porte-parole, qui se muent en révolte.

Même si Raymond Guy LeBlanc lui a ouvert la voie avec sa poésie par moments scabreuse, Guy Arsenault a semé la controverse l'année suivante, en 1973, avec la publication d'*Acadie Rock*, qui a marqué l'imaginaire au point de devenir un produit de la culture populaire et de prêter son nom à un festival multidisciplinaire organisé par le Centre culturel Aberdeen, à Moncton. Le recueil d'Arsenault est contre-culturel jusque dans sa production : les copies de la première édition ont été brochées à la main par l'auteur et des ami.e.s dans les locaux de l'Université de Moncton⁶. Les cibles du poète, différentes sources d'aliénation, sont nombreuses : le chômage, le système capitaliste, les déchets industriels, le conformisme, l'establishment et la marchandisation de l'éducation. Parmi les pouvoirs normatifs contre lesquels Arsenault s'élève figure bien entendu celui d'Irving, dans le poème « Acadie Rock » :

Un jardin de
Kent Homes
au côté d'la Highway
cultivay par
Irving Plus.

Shédiac by the sea
Bouctouche sur mer

J'ai faim de l'Acadie
et j'ai soif de Parole. (29)

Ici, le fait de nommer les lieux de l'Acadie néobrunswickoise permet d'inscrire l'existence acadienne dans le territoire et sert, en quelque sorte, de contrepoids à la présence dominante d'Irving. Malgré qu'il s'agisse bien d'une prise de parole, celle-ci ne paraît pas complètement satisfaisante – la soif de parole paraît inextinguible – ; comme chez Raymond Guy LeBlanc, la venue dans le domaine du dicible et de l'audible n'est jamais assurée. Mais Arsenault oppose à cette menace de disparition une présence ostentatoire à partir d'imposants inventaires, notamment dans le poème « Acadie Expérience » :

asteur
right now
je mange mon fricot au poulet
à petite cuillerée
en attente du soulèvement général

les concierges
les laveux de toilettes
les pêcheurs de homards
les pêcheurs de saumons
les tradesmen
les bedeaux d'églises
les bootleggers
les bûcherons avec leurs chain saws
les violonneux
les waitresses
les sagouines
les step dancers
les joueurs d'orgues et de pianos
et les pères de famille
et les fermiers sur leurs terres
dans ce pays d'Acadie

Dans ce pays de Bouctouche
dans ce pays de Cocagne
dans ce pays d'Acadie
où vivent de bière et de prières
les gens d'Acadie
les Acadiens (31)

Ces vers confèrent une stature poétique aux laissés-pour-compte de la société, dans l'« attente du soulèvement général ». Ces oublié.e.s et ces subalternes chez qui gronde un désir de révolte sont les Acadien.ne.s, ainsi représenté.e.s comme des contestataires, et non pas comme des individus minorisés jusqu'au plus profond de leur être et résignés à la catastrophe. Dans son très populaire poème « Tableau de Back Yard », même le bas corporel, les odeurs, ce qui est normalement dérobé au regard, à l'instar de ce qui traîne dans notre cour arrière, ont droit de cité, encore sous la forme d'une liste :

back yard
senteur de chez nous
senteur de mon père
senteur de ma mère
senteur de mon grand père
senteur de mes sœurs, de mon frère
senteur à moi
senteur de chez nous
comme si tou'l monde se connaissait
back yard (48)

En plus d'affirmer l'existence olfactive des Acadien.ne.s, Arsenault fait connaître une transformation à l'odeur, élément du bas et de l'abject, matériau littéraire improbable, ici connotée positivement puisque décrite comme une *senteur* qui sert à dire la communauté, présentée comme unie et solidaire. Plus encore, à l'instar des déchets humains, les déchets matériels et la saleté sont élevés au rang de choses aimées dans le poème « J'aime » :

Je marche dans la rue qui m'a vu naître
mare d'eau sale
trottoir
paquets de cigarettes vides
morceaux de papiers
bouteille cassée
bouts de cigarette éteindus
carreaux

trottoir
maisons alignées dans l'ombre de la nuit
mare d'eau sale
je marche plus vite (74)

Dans *Acadie Rock*, le quotidien, le banal et l'ordinaire, les odeurs et les déchets sont autant de manières de dire les humbles, ceux et celles qui font l'Acadie, et de leur

donner le capital symbolique qui leur revient. On remarque aussi qu'une langue directe, sans fioritures et ne respectant pas toujours les règles de grammaire et d'orthographe est privilégiée, matérialisant ainsi l'une des formes du refus de la norme.

Le Manifeste scalène

Présenté pour la première fois le 11 mars 2016 à Caraquet dans le cadre du Festival acadien de poésie, le spectacle *Manifeste scalène* réunit les voix de trois poètes acadiens de la relève, Sébastien Bérubé, Gabriel Robichaud et Jonathan Roy, respectivement d'Edmunston, de Moncton et de Caraquet, qui correspondent aux trois pôles du territoire de l'Acadie du Nouveau-Brunswick, formant un triangle scalène une fois reliés. La nouveauté proposée par ce spectacle polyphonique – la nouveauté étant l'un des traits du genre du manifeste – est celle de joindre les voix du Nord-Est (Caraquet) et du Nord-Ouest (Edmunston), encore sous-représentées dans la littérature acadienne, à celle du Sud (Moncton), qui est très souvent entendue, surtout depuis Gérard Leblanc qui s'est fait le chantre de la métropole. Le *Manifeste scalène* constitue un métissage du « Manifeste diasporique » de Gabriel Robichaud (écrit en collaboration avec Jean-Philippe Raïche), publié dans *Acadie Road* – qui renvoie directement au *Acadie Rock* d'Arsenault –, de « L'hymne » de Sébastien Bérubé paru dans *Là où les chemins de terre finissent* et « Voix rurale » de Jonathan Roy, tiré d'*Apprendre à tomber*.

Malgré la nouveauté de son projet, le *Manifeste scalène* n'est pas pour autant en rupture avec la production littéraire qui l'a précédé, comme en témoigne son importante parenté avec les manifestes poétiques des années 1970. D'entrée de jeu, je tiens à souligner que le manifeste de Bérubé, Robichaud et Roy contient des clins d'œil explicites à *Cri de terre* (« À cause que jamais personne a crossé la street, sauf dans un poème de Raymond Guy LeBlanc » [4]) et à *Acadie Rock* (« À cause que L'Acadie Rock depuis 1973/À cause que la rhubarbe volée est meilleure/que la rhubarbe pas volée » [6]). Plus qu'un simple jeu intertextuel – la littérature de l'Acadie en regorge – ces références confirment que les poèmes s'inscrivent dans la filiation des LeBlanc et Arsenault. Le *Manifeste scalène* et les recueils fondateurs de la modernité acadienne ont en commun ce que Mette Tjell appelle un imaginaire manifestaire, qui est traversé par la « question du pouvoir de la littérature dans la société » (106). Or la question du pouvoir tout court, ou plutôt du rapport inégal au pouvoir, qui figure parmi les traits de l'esthétique *trash*, se retrouve dans les vers des jeunes poètes de la relève.

Invisible-visible, silence-cri

Dans le *Manifeste scalène*, ce rapport inégal au pouvoir se traduit d'abord par un clignotement – pour reprendre l'expression de François Paré (*Théories* 20) – entre visibilité et invisibilité, entre silence et cri. À l'instar des écrits de Guy Arsenault, le

texte-spectacle, « érig[e] le silence en poésie et [fait] de la dépossession collective une condition de richesse pour l'écriture poétique » (Paré *Les littératures* 104). Mais cette transmutation du réel par l'écriture ne se fait pas sans difficultés ; la parole oscille entre enfouissement et ostentation, elle est

Une voix ignorée une voix qui se cache
Une voix qui sort juste
De temps en temps (5).

Plus encore, c'est

Une voix palliative
Une voix morte à Miscou
Une voix morte à Scoudouc (5).

Elle est

une voix à extraire d'entre les travers de gorges
une voix plywood découpée à la main (7).

Mais il s'agit néanmoins d'« une voix de shed qui laisse sortir ses cris/comme des chants sculptés à la chainsaw [peut-être s'agit-il du chant des bûcherons avec leur chain saws du poème 'Acadie Expérience' d'Arsenault?] » (6). Il y a donc alternance entre une parcimonie du langage, qu'on ne retrouve parfois que sous forme de trace, et une présence audible tout à fait discordante. S'oppose également au silence tout ce « monde en beau câlisse de viarge d'ostie de ciboire » (15). Cette prise de parole est d'autant plus importante qu'elle est martelée à partir de la répétition, dans plusieurs vers, de l'anaphore « une voix » de la « Voix rurale » de Jonathan Roy.

Il s'agit de l'une des manifestations de l'opportunité de transformation que présente l'esthétique *trash* ; on passe d'une parole-débris, menacée de disparaître, qui « crisse de pas pouvoir dire » (8), à une parole-arme bâtie à même les instruments de la répression – le plywood, la chainsaw – qui évoquent la réalité ouvrière d'une bonne partie de la population. Mais le plywood, la shed et la chainsaw – tout comme la « voix poème qui sent l'essence » et la « voix aux accents de skidoo » (8) – sont aussi les marqueurs d'un vécu rural nordique qui a largement été occulté dans la littérature acadienne. En ce sens, le *Manifeste scalène* se rapproche d'une ruralité *trash* qui, selon Mathieu Arsenault, sert à décrire les

espaces ruraux [...], [les] espaces de campagne, de petites villes et de villages
qui apparaissent comme des non-lieux dans notre société postindustrielle,
des terrains en friche, laissés dans un semi-abandon par cette économie

mondialisée qui n'en a pas besoin. Sur ce territoire en trop ne règne à perte de vue que la misère ordinaire des régions (44).

Le trash comme désir d'authenticité

La ruralité *trash* du manifeste de Bérubé, Robichaud et Roy se traduit également par un désir d'authenticité. Il en va de même dans les écrits manifestaires des années 1970, notamment dans *Acadie Rock*, où le poème « Tableau de Back Yard », on l'a vu, montre bien que même les déchets de fond de cour ont droit de cité dans le domaine du représenté, du visible, et qu'ils se situent du côté du dire vrai: « *waste does not lie; it is the most truthful language a society holds with respect to itself* » (Moser 99). La volonté de tout dire, qu'il s'agisse ou pas d'images flatteuses de la communauté, est une stratégie employée pour contrecarrer le discours homogénéisant et trop propre de la société technocrate. La voix du *Manifeste scalène* se veut collective, car elle est aussi celle « des restants de crosse et des vieilles filles » (4) et des « reine[s] de cours à scrap » (11). C'est aussi « [u]ne voix narine wide open sur le coin d'une table/[d]ans la nuit poudreuse de février juste pour passer l'temps/[u]ne voix maganée/[u]ne voix trop stone » (7), une « voix nouvelle lune qui fait le plein au bootlegger/[m]oonshine moosehead alpine/[u]ne voix d'bon gars » (8), une « voix gamble » (9). Ont droit de parole les individus à l'existence rude, les laissés-pour-compte, les marginaux, les opprimés à la

voix salie comme les mains qui la parlent
Une voix tachée d'huile
Une voix emphysème
Une voix crachée
Une voix rauque
Essoufflée
une voix langue pendue (4).

C'est une voix souterraine et presque surprise de sa propre élocution. Comme le propose Andrée Mélissa Ferron, le manifeste témoigne « d'une Acadie rurale crue, quotidienne, dépouillée de ses artifices, de ses récits champêtres d'antan, des attributs visant à la rendre séduisante (ceux dont on se sert encore, parfois, dans les publicités qui cherchent à « vendre » l'Acadie) » (en ligne). Loin de proposer un portrait magnifié et compensatoire de l'Acadie, les auteurs du manifeste font communauté non pas autour d'un mythe national rassembleur, mais bien d'instantanés de réalités parfois accablantes, réalités destinées à être dépassées.

De l'indigne à l'indignation

L'esthétique *trash* à l'œuvre dans le manifeste se traduit par un mouvement de l'indigne à l'indignation. Nombreuses sont les cibles des poètes, Bérubé, Robichaud et Roy s'en prennent à différentes formes du pouvoir, qu'il soit économique, environnemental, médiatique ou politique. La « voix Irving, fourrée à blanc » (10) sert une fois de plus de motif à la dépossession du peuple acadien. Le pouvoir industriel est omniprésent dans les lignes du *Manifeste* ; des « forêts brevetées en cachette » (3) à la « voix bitumineuse enlisée dans les dettes » (10) en passant par les « [m]oulins en plein centre-ville » (9), les poètes s'attaquent à tout ce qui fait en sorte que la « population [est] stuck à marée basse » (3). Sont également pointés du doigt l'analphabétisme (« Des mains qui ne savent pas écrire » [3]); le chômage et l'aide sociale (« Une voix chômeuse sous la table qui travaille tout le temps » [3]); « des pêcheurs qui ne pêchent pas » [3]; « Des travailleurs saisonniers/Et des saisons qui partent avec les jobs » [10]; « des journées à perdre chez Sévice Canada » [14] et « Une voix qui attend son chèque en attendant de vivre/Une voix qui se reset à chaque premier du mois » [10]) ainsi que le bilinguisme de façade (« Une voix speak white or go home » [10]; « À cause que la fonction publique est plus bilingue/Que ses fonctionnaires » [11]). L'indignation des poètes atteint un certain niveau d'intersectionnalité car elle est également dirigée contre l'homophobie, mais d'une façon plus timide:

Des hommes qui s'aiment
Des gens qui les détestent pour ça (16).

Bérubé, Robichaud et Roy s'en prennent aussi implicitement au colonialisme :

J'ai des parcs magnifiques
Des expropriés en colère
Différents peuples autochtones
Et plein d'idées préconçues pour nous en éloigner (11).

Cette dernière strophe, à l'image même du *trash*, permet de rendre visible l'invisible, dans ce cas-ci l'expropriation de citoyen.nne.s – dont plusieurs Autochtones – précédant la création de ce que l'on devine être le parc Kouchibouguac. Les poètes déplorent en outre le fait que l'on enferme les membres des Premières Nations dans une image stéréotypée, ce qui rend difficile toute forme de rencontre. Mais là s'arrête la prise de parole en faveur des Autochtones, il s'agit là de la seule parenthèse à ce propos⁸. Plus encore, la question coloniale touche plus directement la condition acadienne, « [à] cause qu'on est colonisés » (13). Plus loin, la question du racisme envers les immigrant.e.s est rapidement esquissée:

À cause qu'on n'a rien contre les immigrants
À cause que somewhere, somehow,
on est tous des maudits colons (12).

Mais ne rien avoir contre les immigrant.e.s ne signifie pas prendre le parti des nouvelles arrivantes et des nouveaux arrivants et adopter une posture anti-raciste. Malgré l'intention, bien évidente, de montrer l'ensemble des Allochtones – y compris les Acadien.nne.s – comme des citoyen.ne.s issu.e.s de l'immigration, on ne peut faire autrement que de constater que ces considérations sur le système colonial et le racisme, contrairement à ce que l'on pourrait croire, ne concernent pas dans un premier chef les populations autochtones et racisées. À la lecture du *Manifeste*, on a par moments l'impression d'avoir affaire à un deuxième *Nègres blanc d'Amérique*, je pense ici au statut de colonisé.e.s des Acadien.ne.s particulièrement mis en évidence, explicitement et implicitement tout au long du texte, mais également aux vers suivants, qui traduisent une maladresse semblable à celle de Pierre Vallières en ayant recours à des signes de la négritude pour traduire une misère blanche:

Une voix nord vidée de son souffle
Une voix souvenance des bonnes pêches
Une voix saisonnière qui fait ses timbres sans s'affranchir
Une voix chômeuse sous la table qui travaille tout l'temps
Une voix cabane à éplan une voix nigogue une voix rouge
Une voix on ice qui gèle les orteils au bout d'une ligne
À attendre que quelque chose se passe
Une voix nègre plâtre qui déteint au soleil (3).

Ainsi, bien que le *Manifeste* soit pourvu d'une dimension intersectionnelle, celle-ci n'est pas véritablement actualisée. La révolte portée par l'esthétique *trash* est d'abord et avant tout blanche, mâle et hétérosexuelle : c'est le chant de l'homme blanc pauvre et ouvrier, comme c'est le cas du manifeste de Vallières.

Quoi qu'il en soit, c'est dans l'excipit du texte que la progression de l'indigne à l'indignation – qui passe par la création – est la plus manifeste :

À cause qu'on lave plus vos planchers
À cause qu'on sort enfin des cuisines
À cause qu'on y revient toujours
À cause qu'on aime le party

On crée (18)

On devine ici une sortie du statut de subalterne, qui est troqué pour une identité festive : la cuisine ne connote plus l'asservissement – celui des femmes, surtout – mais plutôt la joie de se retrouver dans la fête. Il est évocateur que les auteurs du manifeste nous laissent sur les mots « On crée »; ceux-ci indiquent que le pouvoir de transformation du *trash* au terme d'une certaine déchéance se situe résolument du côté de la création, « à cause que si l'Acadie n'était pas sujet à poème, l'Acadie ne serait pas ».

* * *

Si on appréhende l'écriture des jeunes poètes de la relève acadienne sous l'angle du manifeste et du *trash* littéraire, on parvient aisément à la situer dans le sillage des recueils fondateurs de la modernité de l'Acadie. Toutefois, si les œuvres de Raymond Guy LeBlanc et de Guy Arsenault innovaient d'un point de vue esthétique en introduisant le chiac dans la langue littéraire, il n'en va pas de même dans la production poétique récente, l'innovation formelle n'étant clairement pas au cœur du projet artistique de ces poètes.

Mais l'aspect subversif rattaché au *trash* littéraire, que l'on a repéré dans le propos, concerne également la forme, directe et sans fioritures, qui incarne le refus des grands mots et des formulations complexes, dans un souci d'accessibilité. C'est le pendant social du manifeste qui est davantage exploité. Il me faut cependant nuancer la subversion du *Manifeste scalène*, qui est toute relative. En effet, plusieurs vers laissent entrevoir une tentation du conservatisme, qu'il s'agisse de la désertion des églises (« À cause qu'on va pu à l'église » [16]), de la « voix prière » (17), de la « voix de femme qui attend son homme » (14) et « des histoires du bon vieux temps » (6), qui tranchent singulièrement avec le ton parfois vulgaire et injurieux. Mais cette ambiguïté paraît néanmoins voulue par Bérubé, Robichaud et Roy, qui parlent d'une « voix contraireuse » et d'une « voix paradoxe » (18). En témoignent la succession de vers pour le moins antithétiques comme « [j]'ai du linge de première communion/[e]t des chandails de Metallica étendus sur la même corde » (7) et « [u]ne voix chrétienne/[u]ne voix païenne » (15). Peut-être ces extraits prônent-ils une cohabitation harmonieuse dans la diversité, ou encore une religiosité plus inclusive et adaptée à la réalité d'aujourd'hui. En somme, il semble s'agir de faire perdurer la tradition, mais quelque peu libérée de ses contraintes. En ce sens, le *Manifeste scalène* ne réclame pas un changement aussi radical que celui rattaché aux manifestes des avant-gardes. Il ne faut pas non plus oublier que le *trash* est par essence contradictoire, car tiraillé entre disparition et création, sans que cette dualité ne trouve nécessairement une résolution. Le *trash*, c'est aussi cette absence de censure qui recense les choses potentiellement opposées de l'existence :

J'ai des poètes qui font les pours et les contres
Pour se convaincre que tout n'est pas noir ou blanc (18).

Mais cette ambiguïté du *trash* littéraire actuel en Acadie rend problématique sa valeur contre-culturelle. Même si le texte suggère certaines formes de transformation sociale, il parle surtout de survie: c'est « [u]ne voix chiac qui parle aussi de survivance » (12). Le conservatisme observé plus haut semble également corroborer cette hypothèse. Toutefois, la survivance peut également être interprétée comme une forme de résistance; le *Manifeste* est porté par une « voix tête de cochon/[u]ne voix qui refuse sa mort annoncée » (5). Mais il demeure que l'insistance sur la voix et sur le cri dans le *Manifeste* semble pointer dans la direction d'une prise de parole qui n'a pas cessé de se répéter depuis les années 1970, comme si cette étape de l'existence dans le domaine du représenté n'avait jamais été réellement complétée. La tendance actuelle à la poésie-spectacle (la collection « Poésie/Rafale » des éditions Perce-Neige y est consacrée) semble appuyer cette affirmation, puisque comme l'indique François Paré, « [p]ar ce spectacle de l'oralité, nous participons au récitatif de la naissance de la poésie et à la nôtre en même temps » (*Les littératures* 26). L'un des défis de la littérature acadienne contemporaine est probablement de dépasser la plainte de l'homme blanc aux prises avec la peur de sa propre disparition; elle ferait alors d'une pierre deux coups, elle romprait plus clairement avec la production de la décennie 1970, elle « tuerait le père » une fois pour toutes, et elle serait plus inclusive, à l'image de la société d'où elle émane: la révolution sera intersectionnelle ou elle ne sera pas.

Notes

¹ Voir Mathieu Wade, « Blind spot de la littérature acadienne ». *Astheure*, 31 mars 2014, <https://astheure.com/2014/03/31/blind-spot-de-la-litterature-acadienne-mathieu-wade/>.

² « [S]ociété de consommation » (je traduis).

³ « [A]ppropriation des ordures dans notre culture écologiquement conscientisée et globalisée » (je traduis).

⁴ « [P]ourquoi et comment les individus sont devenus jetables » (je traduis).

⁵ Même si son utilisation est devenue monnaie courante chez les poètes de Moncton, le chiac demeure contesté par certains, parce que considéré comme le signe d'un français avili laissant planer le spectre de l'assimilation. Pour en apprendre davantage sur l'ambiguïté de l'utilisation du chiac, consulter Catherine Leclerc, « Chic, le chiac? », *Liaison*, 129, 2005, pp. 21-25.

⁶ Voir à ce propos Gérard Leblanc, *Moncton Mantra*. Prise de parole, 2012.

⁷ « [L]es déchets ne mentent pas; il s'agit du discours le plus vrai qu'une société tient à propos d'elle-même » (je traduis).

⁸ Même si Sébastien Bérubé est très impliqué auprès des Premières Nations (il est Agent de développement culturel et communautaire pour la Première Nation Malécite du Madawaska au District scolaire francophone du Nord-Ouest et il a dirigé le recueil *Nous ne sommes pas que des ombres*, réunissant des textes écrits par des jeunes Autochtones francophones du Nouveau-Brunswick), cela ne semble pas s'être transposé dans le *Manifeste*.

Ouvrages cités

- ARSENAULT, Guy. *Acadie Rock*. Éditions d'Acadie, 1973.
- ARSENAULT, Mathieu. « Ruralité trash ». *Liberté*, 53.3, 2012, pp. 38-47.
- BERUBE, Sébastien. *Là où les chemins de terre finissent*. Perce-Neige, 2017.
- . *Sous la boucane du moulin*. Perce-Neige, 2015.
- BERUBE, Sébastien, Gabriel ROBICHAUD et Jonathan ROY. *Manifeste scalène*. Inédit, 2017.
- CORMIER, Pénélope. « Les jeunes poètes acadiens à l'école d'Aberdeen: portrait institutionnel et littéraire ». *Nouveaux territoires dans la poésie francophone au Canada: 1970-2000*, éd. Jacques Paquin. Presses de l'Université d'Ottawa, 2012, pp. 179-204.
- FERRON, Andrée Mélissa. « *Manifeste scalène*: quand l'Acadie refuse d'être équilatérale ». *Astheure*, 17 mai 2016, <https://astheure.com/2016/05/17/manifeste-scalene-quand-lacadie-refuse-detre-equilaterale-andree-melissa-ferron/>.
- GEOFFROY, Louis. « Notes éparses sur la contre-culture ». *Hobo-Québec*, 25, 1975, 12.
- KELLER SIMON, Richard. *Trash Culture. Popular Culture and the Great Tradition*. University of California Press, 1999.
- KENNEDY, Greg. *An Ontology of Trash*. SUNY Press, 2007.
- LAROSE, Karim et Frédéric RONDEAU. « Introduction ». *La contre-culture au Québec*, éd par Karim Larose et Frédéric Rondeau. Presses de l'Université de Montréal, 2016, pp. 7-21.
- LAVOIE, Sébastien. « Trash ». *Lettres québécoises*, 118, 2005, pp. 29-30.
- LEBLANC, Gérald. *Moncton Manta*. Prise de parole, 2012.
- LEBLANC, Raymond Guy. *Cri de terre*. Éditions d'Acadie, 1972.
- LECLERC, Catherine. « Chic, le chiac? ». *Liaison*, 129, 2005, pp. 21-25.

-
- MOSER, Walter. « The Acculturation of Waste ». *Waste-Site Stories: The Recycling of Memory*, éd. Brian Neville et Johanne Villeneuve. SUNY Press, 2002, pp. 85-105.
- MOUSSEAU, Sylvie. « Cri de terre: le retour d'un livre culte ». *L'Acadie Nouvelle*, 3 octobre 2012, <https://www.acadienouvelle.com/arts-et-spectacles/2012/10/03/cri-de-terre-le-retour-d-un-livre-culte/>.
- PARE, François. *La distance habitée*. Le Nordir, 2003.
- . *Le fantasme d'Escanaba*. Nota bene, 2007.
- . *Les littératures de l'exiguïté*. Le Nordir, 1992.
- . *Théories de la fragilité*. Le Nordir, 1994.
- ROBICHAUD, Gabriel. *Acadie Road*. Perce-Neige, 2018.
- ROCHON, Gaétan. *Politique et contre-culture. Essai d'analyse interprétative*. HMH, 1979.
- ROSZAK, Theodore. *Vers une contre-culture: réflexions sur la société technocratique et l'opposition de la jeunesse*, trad. Claude Elsen. Stock, 1970.
- ROY, Jonathan. *Apprendre à tomber*. Perce-Neige, 2012.
- TARDIF, Dominic. « 'Acadie Road': Gabriel Robichaud et la nouvelle colère acadienne ». *Le Devoir*, 24 mars 2018, <https://www.ledevoir.com/lire/523469/entrevue-gabriel-robichaud-et-la-nouvelle-colere-acadienne>.
- TJELL, Mette. « Le manifeste sous l'emprise de la fiction : *Le Caoutchouc décidément* et *Le Post-exotisme en dix leçons, leçon onze* ». *Études littéraires*, 44.3, 2013, pp. 95-109.
- VALLIERES, Pierre. *Nègres blancs d'Amérique*. Typo, 1994.
- WADE, Mathieu. « Blind spot de la littérature acadienne ». *Astheure*, 31 mars 2014, <https://astheure.com/2014/03/31/blind-spot-de-la-litterature-acadienne-mathieu-wade/>.
- WHITELEY, Gilian. *Junk: Art and the Politics of Trash*. B. Tauris, 2011.