

2M11.3523.3

Université de Montréal

Les mythes de Marcel Dugas : jeux de masques et posture ironique

Par
Véronique Boisvert

Département des littératures de langue française
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 littératures de langue française

Juin 2006

© Véronique Boisvert, 2006



PQ

35

U54

2007

V. 018

Direction des bibliothèques

AVIS

L'auteur a autorisé l'Université de Montréal à reproduire et diffuser, en totalité ou en partie, par quelque moyen que ce soit et sur quelque support que ce soit, et exclusivement à des fins non lucratives d'enseignement et de recherche, des copies de ce mémoire ou de cette thèse.

L'auteur et les coauteurs le cas échéant conservent la propriété du droit d'auteur et des droits moraux qui protègent ce document. Ni la thèse ou le mémoire, ni des extraits substantiels de ce document, ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans l'autorisation de l'auteur.

Afin de se conformer à la Loi canadienne sur la protection des renseignements personnels, quelques formulaires secondaires, coordonnées ou signatures intégrées au texte ont pu être enlevés de ce document. Bien que cela ait pu affecter la pagination, il n'y a aucun contenu manquant.

NOTICE

The author of this thesis or dissertation has granted a nonexclusive license allowing Université de Montréal to reproduce and publish the document, in part or in whole, and in any format, solely for noncommercial educational and research purposes.

The author and co-authors if applicable retain copyright ownership and moral rights in this document. Neither the whole thesis or dissertation, nor substantial extracts from it, may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

In compliance with the Canadian Privacy Act some supporting forms, contact information or signatures may have been removed from the document. While this may affect the document page count, it does not represent any loss of content from the document.

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé :
Les mythes de Marcel Dugas : jeux de masques et posture ironique

présenté par :
Véronique Boisvert

a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

.....
Micheline Cambron
président-rapporteur

.....
François Hébert
directeur de recherche

.....
Robert Melançon
membre du jury

Résumé

Le but de cette étude était de déterminer si les exotiques Guy Delahaye, Paul Morin, René Chopin, et au premier chef Marcel Dugas, ont fait preuve ou non de « sincérité » dans leurs œuvres datant de la première moitié du XX^e siècle.

Pour ce faire, il fallait d'abord connaître les enjeux du conflit qui a opposé deux camps littéraires au début du siècle, et comprendre, dans la première partie, que les tenants du traditionalisme ont affublé un petit groupe de jeunes poètes modernistes d'une dénomination qui ne leur plaisait guère : « exotique ». Puisque ceux-ci ont accepté malgré tout de jouer le rôle d'exotiques, la « sincérité » devait donc être associée dès le départ à la notion de stratégie, avec tout ce qu'elle implique : feintes, poses, recherches d'effets.

Une double stratégie a été décelée chez eux et examinée dans les deux parties subséquentes. Les manœuvres des littérateurs qui ont posé à l'exotique, en faisant fi de l'ignorance du public canadien en matière de littérature d'avant-garde, ont d'abord été relevées grâce au concept de l'ironie socratique; les feintes de ceux qui ont simulé une distanciation de l'exotisme et fait mine de s'éloigner de mythes « anti-régionalistes », ont été retracées à l'aide de notions comme la duplicité énonciative et l'ironie équivoque.

L'analyse en dernière partie, à la façon de Charles Mauron, des métaphores obsédant Dugas a prouvé que l'exotisme n'avait rien d'un simple jeu pour lui et ses compères, et qu'en définitive leurs œuvres étaient vouées à l'échec (un échec relatif), eux qui étaient condamnés à concilier dans leur poésie le rôle infâme de l'étranger dans sa propre patrie, et un certain nombre de revendications profondes liées à l'exotisme, telle l'autonomie de l'art.

Mots clés : Littérature québécoise; exotisme et régionalisme; poses; ironie; duplicité; mythe et thème canadien.

Abstract

The intent of this research was to determine whether or not the “sincerity” of *exotics* Guy Delahaye, Paul Morin, René Chopin and principally Marcel Dugas is proven in their works written during the first half of the twentieth century.

In the first part, the literary quarrel that arose at the beginning of the century between regionalists and some young poets of Quebec is explained. It shows that the regionalist writers ridiculed a small group of young modernistic poets by calling them “exotic”, a label they hardly liked. The young poets nevertheless agreed to play the *exotic* role and for this reason their “sincerity” was associated from the start with the concept of strategy and its implications : pretence, affectation, simulation.

In the two subsequent chapters, a double strategy is detected and examined, on the part of those literary men who posed as *exotics*, turning up their nose at the Canadian public unaware of avant-garde poetry. Their tricks were first exposed by the use of socratic irony; later, by utilizing concepts like duplicity of enunciation and ambiguity of irony, their pretence of distancing themselves from exoticism and from some “anti-regionalistic” myths, such as Faust, was uncovered.

In the last part, in the style of Charles Mauron in *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, the analysis of the repeated themes of Marcel Dugas proves that he and his three “accomplices” considered exoticism very seriously, more than a trick or a stratagem; and, in fact, that their works were doomed to failure (relative failure). They were condemned to reconcile in their poetry the humiliating role of foreigner in one’s own country with some major claims related to exoticism, such as autonomy of art.

Keywords : Quebec literature; exoticism and regionalism; poses; irony, duplicity; myth and Canadian theme.

Table des matières

Résumé.....	iii
Abstract.....	iv
Table des matières.....	v
Introduction.....	1
Chapitre 1.....	11
LE « RÔLE » DES EXOTIQUES DANS LE CONFLIT DU RÉGIONALISME.....	11
La querelle des régionalistes et des exotiques : sources et objets de contestation	11
L'enjeu de la querelle : la sincérité de l'inspiration	16
L'étiquette exotique : le « rôle » des exotiques	21
L'exotisme : esquisse de définition	24
Chapitre 2.....	26
POSER A L'EXOTIQUE.....	26
La figure de l' <i>cirôn</i>	26
Les poseurs exotiques et leurs œuvres.....	28
<i>Paul Morin et Le Paon d'émail</i>	28
<i>Marcel Dugas : Feux de Bengale à Verlaine glorieux et Psyché au cinéma</i>	30
<i>Marcel Dugas est Kondiaronk</i>	41
<i>Les Phases et la « Mignonne » de Guy Delahaye; Le Cœur en exil de René Chopin</i>	42
Les poètes exotiques se replient : ce que cache la pose exotique.....	44
Chapitre 3.....	53
POSER À SE DISTANCIER DE L'EXOTISME	53
Marcel Dugas et ses œuvres critiques : quand le stratège feint d'apprécier les thèmes patriotique et canadien	55
Marcel Dugas et ses œuvres poétiques : quand le stratège feint la distanciation de mythes qui, culturellement, s'inscrivent à l'opposé d'une thématique canadienne ...	62
<i>Présentation des mythes</i>	62
<i>Les mythes de Marcel Dugas dans Psyché au cinéma et Confins : jeux de masques et posture ironique</i>	65
<i>Flacons à la mer : le recueil qui censure les mythes</i>	78

Cordes anciennes : <i>une pose folklorique</i>	81
Nocturnes <i>et</i> Paroles en liberté : <i>quelques sursauts parodiques et ironiques</i>	83
René Chopin : le thème canadien et l'auto-ironie dans <i>Le Cœur en exil</i> et <i>Dominantes</i>	84
L'épuisement de Paul Morin et le silence de Guy Delahaye.....	86
Chapitre 4	88
L'« ENVERS » DE LA STRATÉGIE : QUAND LE STRATÈGE EST PRIS À SON PROPRE JEU....	88
Marcel Dugas sincère malgré lui : la contrainte des jeux de masques	89
Les métaphores obsédantes de Marcel Dugas	93
<i>La psychocritique de Charles Mauron</i>	93
<i>Les métaphores obsédantes de Marcel Dugas</i>	95
<i>D'autres indices qui rappellent les processus de l'inconscient</i>	100
<i>Marcel Dugas et l'alcool : petite note biographique</i>	104
René Chopin pris à son propre jeu.....	105
Conclusion	107
<i>Marcel Dugas l'exotique : le littéraire double, coincé, ambigu</i>	107
<i>La dualité comme source d'échec (relatif) d'une œuvre</i>	110
<i>Définitions de l'exotisme et de la sincérité</i>	114
Bibliographie	118

Introduction

Les œuvres des poètes exotiques qui se dénommaient « Les Quatre Cavaliers de l'Apocalypse¹ » (Guy Delahaye, Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas) étonnent par leur forme iconoclaste et détonnent si on les replace dans le contexte du début du siècle au moment où le mouvement régionaliste en art était en plein essor depuis le célèbre discours qu'a donné Camille Roy, en 1904, sur la « nationalisation de la littérature canadienne ». Elles contrastent parfois tellement avec les œuvres régionalistes qu'on se demande si les poètes-artistes n'en ont pas volontairement fait un peu trop, simplement pour provoquer leurs adversaires. Quelques indices en effet font douter de la « sincérité² » des exotiques dans leurs œuvres et font douter plus particulièrement de la « sincérité » de Marcel Dugas, qui fait l'objet de ce mémoire.

C'est la querelle qui oppose régionalistes et exotiques qui en fournit le premier signe. On se demande d'abord comment des auteurs qui s'affichent exotiques parce qu'ils sont désignés comme tels par les régionalistes peuvent écrire librement et comment leur « sincérité » peut rester intacte alors que les deux camps en cause s'accusent mutuellement dans les revues et les journaux de poser, d'être snobs et insincères. Il est de plus difficile de ne pas sursauter lorsqu'on constate que Marcel Dugas, le « porte-parole des "exotiques"³ », public en 1934 un ouvrage sur la vie et l'œuvre de Louis Fréchette qu'il n'a pourtant cessé de critiquer antérieurement à cause de son écriture enflée et insincère.

1 Robert Lahaise, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1987, p. 1.

2 Nous prenons la précaution de mettre entre guillemets le mot *sincérité*, d'abord parce qu'il est porteur d'une multitude de sens qui lui donnent la caractéristique d'être quasi insaisissable et aussi parce qu'un des enjeux du mémoire sera justement de le définir, à l'aide des arguments et des preuves fournis au fil du texte.

3 Annette Hayward, « Le conflit entre les régionalistes et les "exotiques" (1900-1920) », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1980, p. 456.

Il le dit d'ailleurs « très opulent de santé prosaïque⁴ » dans ses *Apologies*, ce qui n'a rien d'un compliment venant de sa plume. La différence est frappante entre, d'un côté, le premier recueil de Dugas, *Psyché au cinéma*, qui surprend entre autres par l'exploitation de l'indécidabilité de la forme qu'est le poème en prose et, d'un autre côté, son recueil *Cordes anciennes*, datant de 1933 et marqué par sa facture classique comme le titre le laisse entendre. Enfin, trois mythes principaux - Faust, Psyché, Narcisse - qui se font fortement remarquer dans ses deux premiers recueils, *Psyché au cinéma* et *Confins*, que ce soit par leur présence dans le titre de l'œuvre, dans les dédicaces ou dans les poèmes, disparaissent subitement de sa poésie pour ne revenir que ponctuellement.

Si ces quelques indices, qui ont de quoi intriguer, sont pris au sérieux, ils nous plongent aussitôt dans une enquête qui s'avère risquée et où le moindre faux pas pourrait compromettre tout résultat ou toute conclusion, puisque la question qu'il s'agirait d'éclaircir serait la suivante : Marcel Dugas, ainsi que ses compatriotes exotiques, sont-ils sincères dans leurs œuvres ou s'amuse-t-ils plutôt à feindre et à porter des masques ? S'attaquer à la notion de sincérité dans l'absolu serait périlleux. S'y attaquer dans le cadre de la poésie exotique n'exigera pas moins de suivre tout au long du parcours une ligne serrée puisqu'il sera facile de s'y perdre. Il suffit pour constater l'ampleur de cette question de se demander quel écrivain peut se vanter d'être sincère en tout temps et de n'user jamais d'aucune stratégie, d'astuce ou de recherches d'effets pour s'exprimer. C'est pourtant le but périlleux qu'on cherchera à atteindre dans ce mémoire.

Il s'agira en premier lieu d'analyser la « sincérité » de la voix et de l'énonciation de Marcel Dugas dans ses œuvres principalement poétiques, notamment lorsqu'il rompt avec

4 Marcel Dugas, *Apologies : M. Albert Lozeau, M. Paul Morin, M. Guy Delahaye, M. Robert LaRocque de Roquebrune, M. René Chopin*, Montréal, Paradis-Vincent, 1919, p. 16.

des mythes auxquels il semble attaché, et ce à la lumière du contexte de la dispute qui a éclaté entre les régionalistes et les exotiques. Il va sans dire que définir ce qu'est la sincérité, ne serait-ce que sommairement et en tant qu'hypothèse, sera un point de départ nécessaire, mais aussi un point d'arrivée, puisqu'il s'agira d'en approfondir les tenants et aboutissants chez Dugas. Le deuxième objectif consistera à déterminer et à questionner la modernité⁵ du premier recueil de Dugas, *Psyché au cinéma*, à l'intérieur de la problématique de la sincérité, et de se demander s'il a intentionnellement accentué la modernité de son recueil pour provoquer ses adversaires. Le troisième et dernier objectif portera sur l'élargissement de la problématique de la sincérité aux autres poètes exotiques nommés plus haut et à l'exotisme en tant que tel. Il faudra d'une part étudier, bien que sommairement, comment la sincérité des autres cavaliers de l'Apocalypse est mise à l'épreuve par la querelle qui les implique et voir si eux aussi usent stratégiquement de formes inusitées (pensons aux triptyques « de tercets ennéasyllabiques⁶ » de Guy Delahaye) et d'images exotiques (le paon, les bulbul et *nargileh* de Paul Morin) pour narguer les Édmond Léo, Arthur Letondal et Camille Roy. D'autre part, il sera intéressant d'arriver à une définition de l'exotisme qui tienne compte du contexte d'insincérité qu'a provoqué le conflit et qui ne se réduira pas au « fait de décrire un pays, des mœurs ou un mode de vie étranger à la patrie de l'écrivain⁷ », comme l'a défini Paul Morin dans une conférence sur l'exotisme qu'il a tenue en 1912.

5 La modernité est un concept qu'on considère ici relatif au contexte de la querelle des régionalistes. La forme qu'emprunte Marcel Dugas dans *Psyché au cinéma*, soit le poème en prose, n'est certes pas moderne si on la compare aux nombreuses esthétiques d'avant-garde qui se succèdent en France de 1900 à 1914, mais elle est plus que moderne si on la rapproche de la conception de l'art des régionalistes, qui envisagent la forme comme un simple contenant servant à exprimer des idées claires.

6 Robert Lahaise, *op. cit.*, p. 131.

7 Paul Morin, « L'exotisme dans la poésie contemporaine », dans *Œuvre poétiques complètes*, édition critique par Jacques Michon, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 555.

L'hypothèse qui sous-tend cette enquête est la suivante : dans ses œuvres poétiques et critiques, Marcel Dugas, tout comme ses compères artistes, poserait à l'exotisme pour ensuite jouer à se distancier de ce personnage campé pourtant avec excès. En d'autres mots, il chercherait à passer, d'une part, pour plus moderne et plus exotique qu'il ne l'est à la seule fin de provoquer ceux qui défendent le mouvement régionaliste. L'exotisme, et la modernité qui va de pair avec ce dernier, serait donc volontairement feint, d'où les quelques reculs et tentatives de conciliation remarqués entre autres dans *Cordes anciennes* et *Littérature canadienne*. D'autre part, Dugas ferait croire qu'il a laissé de côté l'exotisme, les mythes et les rêves d'idéal que ces derniers véhiculent, alors qu'il n'en est rien et qu'ils demeurent précieux à ses yeux. Puisqu'il s'agit de soupçonner les exotiques de poses et de feintes, supposons pour l'instant que la sincérité est à associer à la notion de stratégie, qui implique des intentions, des recherches d'effets, bref des jeux de masques et de distanciation. Bien que la stratégie semble être une insincérité « volontaire », « maîtrisée » et « calculée⁸ », ne se pourrait-il pas qu'elle cache le malaise d'être exotique ? Car c'est un rôle, et un rôle doit être joué. Il se peut même que le stratège se fasse prendre à son propre jeu, parce qu'il paraît engageant de feindre la distanciation de l'exotisme même si ce n'est qu'une simulation : la tactique qui viserait à faire croire à un désaveu de la poétique exotique se retournerait contre le stratège qui réaliserait dans la feinte l'ampleur de son attachement pour l'exotisme. Autrement dit, la « sincérité » des œuvres de Marcel Dugas et de ses complices ne peut être analysée seulement du point de vue de la stratégie : il faut aussi tenir compte du mensonge involontaire qu'ils peuvent se faire à eux-mêmes en jouant jusqu'au bout un rôle, en feignant de se distancier de mythes tel celui de Faust.

8 C'est le cas particulièrement de la stratégie qui consiste à passer pour plus exotique qu'on ne l'est.

La brève allusion à Faust n'a ici rien d'innocent : elle permet d'ouvrir une fenêtre sur le mythe. Ce dernier revêt un intérêt particulier si on fait l'hypothèse qu'il existe deux « types » de mythes, peu importe qu'ils soient individuels ou collectifs, celui que l'on pourrait qualifier de *culturel*, qui est explicite et traité objectivement, et celui que l'on pourrait qualifier de *naturel*, qui est consubstantiel à l'œuvre, implicite et moteur du texte. Cette distinction rejoint en effet la question de la sincérité dans la mesure où on cherchera à savoir si les mythes culturels avec lesquels Dugas rompt ou feint de rompre au fil de ses œuvres ne constitueraient pas en fait des mythes consubstantiels à son œuvre et à son imaginaire. Il n'est sans doute pas anodin de remarquer que Freud et Dugas sont des contemporains et qu'au moment où le poète exotique semble pris dans un duel avec Faust, Narcisse et Psyché, le père de la psychanalyse est en train d'étayer ses théories sur l'inconscient.

Pour réaliser cette enquête qui porte sur un objet délicat, plusieurs précautions s'imposent dont la plus importante est la suivante : la méthode de travail doit baliser assez rigoureusement la recherche sur la sincérité pour éviter de s'y perdre sans toutefois étouffer cette dernière et la contraindre à un moule bien défini. Rappelons-le, un des paris du mémoire est d'aboutir à une esquisse de définition de la sincérité dans le cadre de la poésie exotique et régionaliste. Par conséquent, il ne servirait à rien de l'« aplanir » dès le départ avant qu'elle nous ait appris quoi que ce soit.

C'est principalement sur le traitement des images, des mythes et des thèmes au fil des recueils poétiques de Marcel Dugas (*Psyché au cinéma*, *Confins*, *Flacons à la mer*, *Cordes anciennes*, *Nocturnes* et *Paroles en liberté*) que portera l'étude de la « sincérité » de Marcel Dugas. Il s'agira d'étudier comment Dugas traite trois mythes très présents au début de son œuvre poétique – Faust, Psyché et Narcisse – symbolisant la quête de l'idéal,

les rêves de jeunesse, l'ivresse d'antan et qui, comme objets culturels, s'inscrivent résolument à l'opposé des désirs du sujet canadien tel que prôné par les régionalistes. C'est presque un affront de la part de Dugas que de mettre en évidence dans ses recueils la symbolique du miroir à travers le mythe de Narcisse et celle du pacte avec le diable par l'évocation de Faust.

Pour cette étude, nous nous servirons d'ouvrages et d'articles portant sur les principales manifestations des mythes à l'étude, afin de repérer le symbolisme central de ceux-ci et de mieux saisir comment Dugas les prend à contre-pied. La distanciation que crée le poète exotique en rapport avec Faust, Psyché et Narcisse, que ce soit une distance critique et ironique ou une rupture définitive, sera minutieusement analysée à la lumière de la stratégie et de son « envers⁹ ». Nous analyserons comment la distanciation de Marcel Dugas est feinte, d'abord en décrivant la tension qu'il construit volontairement entre rejet et amour de ce qu'il rejette, tension constitutive de l'ironie¹⁰ comme le décrit Pierre Schoentjes dans son ouvrage *Poétique de l'ironie*, tension qu'on pourrait assimiler à la duplicité¹¹ dont nous parle Nathalie Watteyne à propos des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire. Nous porterons une attention particulière aux jeux de masques que Dugas met en place lorsqu'il confronte dans ses poèmes Faust, Psyché et Narcisse, c'est-à-dire lorsqu'il s'adresse à eux pour les critiquer mais aussi pour mieux se regarder, lorsqu'il met à distance l'ivresse d'antan pour mieux dire combien elle lui est chère. Nous

9 Il est question de l'« envers » de la stratégie, de son côté caché, lorsque que les exotiques se font prendre à leur propre jeu.

10 Schoentjes rejette d'emblée la définition qui fait de l'ironie le contraire de ce qu'on dit. Une tension doit être impliquée entre deux sens en opposition. Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 83-86.

11 Watteyne insiste à juste titre dans son article « Sujet lyrique et duplicité énonciative dans les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire » pour dire que duplicité n'est pas synonyme de distance ironique. Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota bene et Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 288.

emprunterons à Guy Lallèche quelques notions d'études narratives sur l'énonciation et la dramatisation¹² et à Joëlle de Sermet le concept du leurre du destinataire¹³, qui nous seront d'une aide précieuse pour déconstruire la stratégie énonciative de Dugas, le jeu de miroirs qu'il élabore entre « je » et « tu », le mythe interpellé.

Ne nous arrêtant pas à la « crucifixion » expéditive de ces mythes dès *Flacons à la mer*, nous les traquerons jusque dans leur prétendue disparition, puisqu'il semble que leur symbolisme demeure présent même après leur évanouissement. Est-ce une feinte encore une fois, ou bien ne serait-ce pas l'indice que Dugas, sans le savoir, entretient avec ces mythes une relation plus forte que lui, émanant de l'inconscient ? On puisera chez le psychocritique Charles Mauron l'idée du « mythe personnel » et des métaphores obsédantes¹⁴ pour déceler si véritablement les mythes persistants sont travaillés par des forces involontaires à la conscience. L'idée que l'ironiste est au fond un idéaliste qui compare des faits constatés à son idéal, et qu'expose Schoentjes¹⁵, nous sera utile pour élaborer le concept de l'« envers » de la stratégie.

Bien que l'étude de la « sincérité » de Marcel Dugas dans ses œuvres porte principalement sur les mythes et les images, d'autres aspects seront aussi pris en considération comme participant aux poses du « porte-parole des "exotiques" », tels la forme des poèmes, le rire « moderne », le choix du sujet (faire une œuvre sur Louis Fréchette), ce qu'il dit explicitement du sujet exotique dans ses œuvres exclusivement critiques telles *Apologies*, *Verlaine*, *Littérature canadienne* et *Un romantique canadien*. C'est dans ce cadre que des écrits portant sur la modernité des exotiques seront consultés,

12 Guy Lallèche, *Matériaux pour une grammaire narrative*, Laval, Singulier, 1999.

13 Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté, *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 94.

14 Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1964.

15 Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 87-90.

particulièrement l'article « Marcel Dugas et le “cinéma en prose”¹⁶ » de Claude Filteau, l'ouvrage *Aux commencements du rire moderne*¹⁷ de Daniel Grojnowski et l'article « *Le Nigog*: la pratique polémique du poème en prose¹⁸ » de Luc Bonenfant à propos du rire « moderne » ainsi que du poème en prose et de son indécidabilité. Il va sans dire que l'ironie dite socratique, dont nous parle Schoentjes¹⁹, qui est dissimulation et feinte, permettra de mieux cerner ce que nous entendons ici par stratégie et pose, et nous sera tout aussi utile dans le volet mythe dont il a été question un peu plus haut.

Enfin, puisqu'on a l'intention d'inscrire le duel entre Faust et Dugas à l'intérieur de la querelle qui a opposé les régionalistes et les exotiques, la lecture de la thèse d'Annette Hayward sur le conflit s'impose, tout comme la lecture des articles de Dugas impliqués dans cette dispute ainsi que celle de la revue exotique *Le Nigog* et des œuvres des autres poètes exotiques dont principalement *Le Paon d'émail*, *Le Cœur en exil*, *Les Phases* qui sont respectivement de Paul Morin, René Chopin, Guy Delahaye.

La méthode employée pour mener à terme cette enquête comporte toutefois ses limites. Le poids du discours social sur l'inspiration exotique ou non-régionaliste de Marcel Dugas ne sera d'abord analysé qu'en portant attention aux articles qui s'inscrivent directement dans le conflit entre les régionalistes et les exotiques. Si le discours social de l'époque de Dugas, beaucoup plus vaste que le strict discours sur l'art et la littérature au Québec au début du XX^e siècle, a joué sur la « sincérité » de l'inspiration du poète-artiste, nous n'en saurons rien. Dans le même ordre d'idées, la question de la sincérité ne sera pas non plus abordée sous l'angle des réseaux et du champ littéraire : l'impact réel qu'ont

16 Claude Filteau, « Marcel Dugas et le “cinéma en prose” », *Études françaises*, vol. 39, n^o 3, 2003, p. 29-45.

17 Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

18 Luc Bonenfant, « *Le Nigog*: la pratique polémique du poème en prose », *Voix et images*, vol. 28, n^o 2, 2003, p. 125-137.

19 Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 31-47.

eu les œuvres et les stratégies des exotiques sur le champ littéraire n'aura donc pas été mesuré. Il n'aurait sans doute pas été inintéressant de comparer comment le recueil *Psyché au cinéma*, publié en 1916 à Montréal suite aux *Phascs* de Delahaye et au *Paon d'émail* de Morin, et *Cordes anciennes*, publié en 1933 à Paris, ont été reçus par la critique. En outre, même si la connaissance du mouvement régionaliste se doit d'être approfondie pour la bonne raison que ce sont ses partisans qui ont étiqueté les non-régionalistes d'exotiques, nos lectures seront limitées aux articles critiques des principaux commentateurs de la querelle, Sylvain Campeau et Annette Hayward : la lecture des œuvres régionalistes sera omise. Même si on fera référence à l'idée de réseaux obsédants et de « mythe personnel », on ne pratiquera pas toutes les étapes de la psychocritique de Charles Mauron puisqu'on ne cherchera pas à savoir si Dugas souffre d'un complexe oedipien ou sado-masochiste, mais plutôt à repérer les images qui l'obsèdent. C'est finalement l'objet même de cette recherche, la sincérité dans son rapport avec le mythe, qui pose au fond les plus grandes contraintes : l'infinité des sens dont ils sont porteurs en est paradoxalement la cause.

Dans le premier chapitre, nous nous efforcerons de résumer la querelle des régionalistes de 1900 à 1920 en essayant de la circonscrire à l'aide de la problématique de la sincérité, afin de tenter de comprendre comment ce contexte de crise a pu altérer l'inspiration des exotiques. Dans cette optique, nous soulignerons l'importance du terme *exotisme*, qu'on accole à la génération de poètes-artistes qui naissent au début du siècle, et qui est curieusement pour ceux-ci à la fois objet qu'on repousse et objet qu'on revendique. Le deuxième chapitre plongera au cœur de l'enquête en présentant le premier mouvement d'insincérité imputé à Dugas et à ses amis exotiques, celui de poser à l'exotique, de véritablement en faire trop pour passer pour plus exotique qu'on ne l'est et

ainsi défendre par moquerie ce qu'on vous reproche. Ce chapitre portera spécifiquement sur la modernité éclatante et l'exotisme feint des quatre cavaliers de l'Apocalypse, ainsi que sur les signes visibles de l'aboutissement de ce premier mouvement, telle la tentative de réconciliation qu'énonce Dugas dans *Littérature canadienne*. Le troisième chapitre sera consacré au deuxième mouvement d'insincérité qui caractérise selon nous la poésie exotique des Dugas, Delahaye, Chopin et Morin, et qui consiste à simuler un effort de se distancier de l'exotisme ou de se rapprocher du régionalisme. Sans négliger le cas de Louis Fréchette, c'est principalement le jeu de distanciation que Dugas crée avec Faust, Psyché et Narcisse qui retiendra l'attention dans cette section. Finalement, nous explorerons dans le dernier chapitre, à l'aide de la psychocritique de Charles Mauron, ce qu'a pu être l'« envers » de la stratégie pour le groupe des exotiques : courir le risque de découvrir, à son insu, que les croyances et les mythes, même quand ils sont soumis à des jeux de feintes, sont pourtant consubstantiels à l'œuvre poétique. C'est après avoir parcouru tout ce chemin menant jusque dans les méandres de l'inconscient de Marcel Dugas qu'on pourra enfin dresser le bilan de notre enquête et de nos hypothèses, faire le point sur la « sincérité » de Dugas et son « exotisme », et juger, dans la mesure du possible, de la valeur de son oeuvre à la lumière du conflit qui l'a animé.

Chapitre 1

Le « rôle » des exotiques dans le conflit du régionalisme

Sylvain Campeau s'est demandé comment une telle querelle a pu éclater entre les défenseurs du terroir, qui tenaient le haut du pavé, et ceux qu'ils ont accusés d'exotisme, qui pourtant n'occupaient « aucune position réelle dans le champ institutionnel¹ ». Annette Hayward note dans sa thèse que seul Morin a fait une œuvre vraiment exotique et se demande comment il a pu susciter à lui seul une telle polémique. « On est tenté de conclure que les régionalistes n'étaient que des aveugles qui ont essayé d'entraver l'évolution de la littérature canadienne-française en prêchant un monolithisme littéraire² », dit-elle. La question qu'ils posent n'a rien d'insignifiant, au contraire, c'est elle qui nous permettra de remonter à la source du conflit et de découvrir ce qui expliquerait le rapport malaisé que les principaux exotiques ont entretenu avec leurs choix esthétiques et poétiques. Pour faire cette synthèse, les reconstitutions que Robert Lahaise, Annette Hayward et Sylvain Campeau ont fait de la querelle ont été consultées, et nous voudrions mettre en relief, à partir de ces travaux, ce qui a contribué à altérer la sincérité et l'inspiration des exotiques.

La querelle des régionalistes et des exotiques : sources et objets de contestation

Pour déceler les sources de la dispute, il faut remonter jusqu'à la fondation en 1902 de la revue le *Bulletin du parler français au Canada*. La Société du parler français, méfiante face à la France révolutionnaire et à l'industrialisation américaine, affiche

1 Sylvain Campeau, « Présentation : décadents + barbares + symbolistes + parisianistes = exotiques », dans *Les Exotiques : anthologie* : Guy Delahaye, Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, p. 18.

2 Annette, Hayward, « Le conflit entre les régionalistes et les "exotiques" (1900-1920) », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1980, p. 812.

rapidement, par le biais de sa revue, son intention de préserver la nationalité canadienne-française de tout ce qui peut l'éloigner de sa tradition et ce, en perfectionnant la langue par la valorisation du langage populaire spécifique aux Canadiens. S'intéressant au début exclusivement au phénomène linguistique, la Société se considérera rapidement comme un des « grands guides littéraires au Canada³ », prônant le développement d'une littérature canadienne autonome qui soit française, catholique, régionaliste, et qui soit le miroir fidèle de l'habitant qui a sauvé la race. C'est la célèbre conférence de Camille Roy sur la nationalisation de la littérature canadienne en 1904 qui a donné l'impulsion nécessaire à l'éclosion du mouvement régionaliste. Il en ressort que cette nationalisation doit reposer sur l'étude de ce qui fait la spécificité de l'histoire canadienne. Sylvain Campeau note que les régionalistes se percevaient comme les porteurs d'un contre-discours visant à faire refluer la tendance décadente de la société canadienne fin de siècle : il rappelle le cas d'Adjutor Rivard, qui stigmatisait dès 1890 les apôtres de Verlaine et de Rimbaud. Il faut donc reconnaître avec Campeau que ces manifestations de rejet tracent les premiers contours du conflit qui ferait rage entre les exotiques et les régionalistes.

À l'automne 1906, tout contribue, selon Robert Lahaise, à réunir les quatre cavaliers de l'Apocalypse. « Tous quatre sont de familles relativement aisées et sont passés par le moule privilégié du collège classique. Apolitiques, rêvant d'universalisme et de poésie, ils ont surtout... vingt ans⁴ », dit-il. « C'est de ces goûts communs, ajoute-t-il, que naîtront des associations littéraires ». Ils se retrouvent dans des associations avant-gardistes à préoccupations esthétiques et spiritualistes tel le Soc et aussi dans *Le Nationaliste*, où Paul Morin publiera deux nouvelles dès 1905 et où Marcel Dugas

³ *Ibid.*, p. 28.

⁴ Robert Lahaise, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1987, p. 62.

entreprendra dès 1907 sa chronique « Estudiantina ». Déjà les dissensions entre les deux camps apparaissent quand des collaborateurs font paraître une parodie des sonnets de Morin sous le pseudonyme Pauline Morinette... Chopin enverra une « Lettre à Pauline » pour rétorquer que leur parodie signifie qu'ils méprisent tout travail sur la forme.

La parution des *Phases* en 1910 par Guy Delahaye a largement contribué à faire éclater la querelle. Déjà, en 1907, Adrien Plouffe s'en était pris aux premières poésies de Delahaye publiées dans *La Patrie* en condamnant sévèrement le verlainisme, le décadentisme et le symbolisme. Dugas, le premier à faire l'éloge des *Phases*, se fait très provocateur à l'occasion de sa présentation de Delahaye dans sa chronique du *Nationaliste* comme le chef de file des symbolistes au Canada⁵. Le poète Albert Lozeau ne tarde pas à qualifier *Les Phases* d'inintelligibles à cause des mauvais modèles choisis et il juge que son obstination à employer une structure triadique frôle l'aliénation mentale. Dugas ne pourra s'empêcher de riposter que l'aliénation est la sœur habituelle du génie, qu'il vaut mieux ne pas critiquer un recueil qu'on ne comprend pas et surtout que l'originalité des *Phases* ne fait aucun doute.

C'est avec la parution du *Paon d'émail* de Paul Morin, en 1911, que les enjeux qui opposent les deux factions littéraires se précisent et que le terme *exotisme* prend tout son sens. Même si la critique régionaliste s'extasie devant la perfection de la forme, on reproche au poète son côté systématiquement impersonnel, son exotisme dans les thèmes d'inspiration, le mépris de son pays et son penchant extrême pour le pastiche, autrement

⁵ Il est le « représentant le plus autorisé de l'école décadente française » dit-il dans *Le Nationaliste* du 17 avril 1910 sous la signature de Persan. (p. 2) Dugas sait très bien ce qu'il fait en louant le symbolisme de Delahaye dans une société qui rejette tout décadentisme, il pose déjà l'exotique.

dit pour l'imitation et l'insincérité. Morin devient l'*exemplum* d'un « esprit à bannir des lettres⁶ ».

L'offensive contre le programme régionaliste prend véritablement forme dans le journal montréalais *L'Action*, fondé en 1911 par Jules Fournier. Les collaborateurs, qui comptent parmi eux Olivar Asselin, adoptent des positions révolutionnaires et défendent la liberté d'expression. La littérature se voit accorder une place de choix dans ce journal qui deviendra, peu à peu, le porte-parole des activités des exotiques par sa « tendance de plus en plus marquée à associer ces jeunes écrivains⁷ ». Marcel Dugas, correspondant parisien, est le critique littéraire attitré de *L'Action* et c'est dans sa chronique du 30 août 1913 qu'il se fait le défenseur de l'universalisme et le pourfendeur des régionalistes et des détracteurs du *Cœur en exil* de son ami René Chopin : « Nous voulons vivre, nous demandons que l'imagination ait ses droits, le sentiment, de la grandeur, la vie, ses moyens d'expressions variés et humains⁸ ».

Avec la disparition de *L'Action*, la lutte semble tourner à l'avantage des régionalistes, mais gare aux exotiques, nous dit Lahaise dans le portrait idéologique du Québec qui suit :

L'horreur 14-18 désavoue l'idéal des exotiques et favorise un retour en force des terroiristes. En effet, pourquoi rêverait-on de cette Europe belliciste et païenne ? *Restons chez nous*, proclame Damase Potvin dès 1908, *Chez nous* (1914) et *Chez nos gens* (1918) renchérit Adjutor Rivard. [...] Lionel Groulx entreprend sa carrière d'orientateur nationaliste dans un Québec vaguement déboussolé [...]. Il propose, en 1917, son propre « manifeste littéraire ». [...] Assisterons-nous à un définitif triomphe des régionalistes ? [...] C'est à prouver ! Et pour des exotiques théoriquement moribonds, ils exhalent encore un souffle drôlement puissant⁹.

6 Sylvain Campeau, *loc. cit.*, p. 16.

7 Annette Hayward, *loc. cit.*, p. 361-362.

8 Marcel Henry [pseud. de Marcel Dugas], « Le poète René Chopin », *L'Action*, 30 août 1913, p. 1.

9 Robert Lahaise, *op. cit.*, p. 287-288.

Les exotiques n'avaient pas dit, en effet, leur dernier mot. Après s'être dispersés dans de petites associations, ils se regroupent autour du *Nigog* en 1918, revue consacrée exclusivement à l'art, incluant la littérature. Léo-Pol Morin, le critique en matière de musique, n'aura pas peur de saluer la modernité de Debussy, Stravinsky, Ravel; et Robert Laroque de Roquebrune, l'un des littéraires du groupe, fera l'apologie du père des exotiques, Nelligan, et s'en prendra au mauvais goût de la poésie de Blanche Lamontagne, tout en invitant le public à être ouvert à l'ensemble de la culture française. L'article d'Arthur Letondal, soutenant que l'originalité d'une littérature canadienne passe par les sujets canadiens, fait sortir Dugas de ses gonds. En plus d'imputer aux tenants de la littérature du terroir la responsabilité de brimer la liberté des écrivains marginaux, il les voit atteints d'un mal plus grand : ils sont « d'autant plus dangereux qu'ils se croient en possession de la vérité intégrale¹⁰ ».

Après la disparition de la revue, en décembre 1918, et après l'exil des exotiques qui nous intéressent dans ce mémoire, le succès du régionalisme au Canada français se confirme. Seul Victor Barbeau, à partir de ce moment, se portera à la défense du mouvement exotique et prendra le relais de Marcel Dugas contre les Grignon, Groulx, Potvin et Desrosiers. Le portrait suivant de Campeau synthétise assez bien quels ont été les enjeux principaux de la querelle :

Ce conflit se résume essentiellement en une opposition entre ceux qui voulaient une littérature au service de la nation, de l'expression de ses spécificités canadiennes [...] et d'autres qui souhaitaient que la littérature devienne discipline autonome, [...] d'où la préférence accordée aux outils stylistiques propres à son fonctionnement symbolique¹¹.

10 Marcel Dugas, « Jeux et ris littéraires », *Le Nigog*, vol. 8, n° 1, août 1918, p. 253.

11 Sylvain Campeau, *loc. cit.*, p. 8.

En somme, alors que pour les régionalistes, l'art se réduit aux contenus puisque c'est là qu'un écrivain exprime avec clarté son appartenance à sa patrie, pour leurs opposants, l'art se doit d'interroger la forme même de l'œuvre, d'où l'emprunt de formes stylisées aux mouvements d'avant-garde de France.

L'enjeu de la querelle : la sincérité de l'inspiration

Les objets en litige qui viennent d'être mentionnés concourent tous, à notre avis, à révéler l'enjeu profond de la lutte que se sont livrée exotiques et régionalistes : gagner la bataille de la sincérité. Il s'agit d'être le plus naturel et le plus authentique possible. Les critères sur lesquels s'appuient les deux camps pour atteindre la sincérité ont toutefois très peu de choses en commun. Il ne faut pas s'étonner que les régionalistes, qui mesurent la sincérité à la proximité du sujet choisi, aient accusé les exotiques d'avoir imité et pastiché les Régnier, Verlaine, de Noailles et que Groulx ait exprimé en 1925 son haut-le-cœur contre le « plaqué de nos dandys littéraires¹² ». En effet, Louis Dantin, pourtant le premier à défendre les nouvelles tendances en art, dit de la poésie de Nelligan qu'elle eût gagné en vérité personnelle en ayant une touche plus canadienne, même s'il reviendra là-dessus par la suite, et déplore que sa tristesse soit toujours truffée de souvenirs livresques.

Au cœur de la querelle, Léon Lorrain y va de ses conseils à l'écrivain canadien :

Aux pays étrangers, une nuance inexprimée du ciel ou de sentiment, de grâce ! rends-là [*sic*], pour le plaisir de nos yeux et de nos esprits [...]. Méfie-toi, pourtant, des réminiscences livresques [...]; prends garde au prestige des mots et à la magie des phrases qui masquent trop souvent cette « vérité d'art universelle » dont parle M. Dugas; évite la tentation de faire, confiné dans ta tour d'ivoire, de la carte postale exotique¹³.

12 J.B. [pseud. de Lionel Groulx], « Livres et revues : *La Campagne canadienne* », *L'Action française*, vol. 9, n° 3, mars 1925, p. 194, cité dans Annette Hayward, *loc. cit.*, p. 646.

13 Léon Lorrain, « Un écrivain régionaliste : Michelle Le Normand », *L'Action française*, vol. 2, n° 6, juin 1918, p. 258, cité dans Annette Hayward, *loc. cit.*, p. 411.

Léo-Paul Desrosiers, nouvellement converti au régionalisme, reproche aux exotiques leur pratique exclusive de la littérature française : « Les auteurs canadiens dédaignent [ainsi] les sources puissantes qui jaillissent en eux pour creuser des puits artificiels, [...] des œuvres [...] qui pourront avoir la beauté mignarde des plantes de serres, mais non la vigueur saine des grands chênes dans le ciel¹⁴ ». C'est sans surprise que les régionalistes condamnent le snobisme des « dandys littéraires », qui forment, au dire de Madeleine, « une élite », « une classe toute spéciale de lecteurs¹⁵ ». Après qu'une dame d'art se soit empressée dans le deuxième numéro du *Nigog* de qualifier de « poseurs » les rédacteurs de la revue, Desrosiers en rajoute en laissant entendre qu'ils ont « agi en étrangers ayant la conviction de supériorité », en somme qu'ils « faisaient figure de Français manqués qui n'ont pas voulu s'abaisser à comprendre les efforts des autres artistes canadiens-français¹⁶ », comme le résume Hayward.

La sincérité en art, « l'authenticité » comme le dit Roquebrune en parlant de la poésie de Nelligan, émane de la liberté du sujet et de l'expression, plutôt que de l'imposition d'un sujet et les « quelques esprits ardents de beauté et d'une indépendance qui n'a rien du gâchisme [...], qui refusent de cloisonner leur pensée dans des frontières toutes de convention » ont bien plus de chances d'y arriver que les « esprits murés dans une foi de chapelle aveugle et irraisonnée¹⁷ ». Fernand Préfontaine, le spécialiste du *Nigog* en matière d'architecture, demande dans le numéro de mars 1918, après avoir qualifié d'inadmissible en février l'idée de restreindre l'art à des scènes canadiennes, « qu'on

14 Léo-Paul Desrosiers, « La nationalisation de notre littérature par l'étude de notre histoire », *L'Action française*, vol. 3, n° 2, février 1919, p. 71-72, cité dans Annette Hayward, *loc. cit.*, p. 480.

15 Madeleine, « Chronique : Psychée [*sic*] au cinéma », *La Patrie*, 7 août 1916, p. 4.

16 Léo-Paul Desrosiers, « L'école du *Nigog* », *La Revue nationale*, vol. 1, n° 7, juillet 1919, p. 251-252 et Annette Hayward, *loc. cit.*, p. 522.

17 Turc [pseud. de Victor Barbeau], « Au fil de l'heure : une dernière plume », *La Presse*, 16 juin 1919, p. 2, cité dans Annette Hayward, *loc. cit.*, p. 510.

reconnaisse à un artiste sincère le droit de s'exprimer dans sa forme qu'il veut adopter¹⁸ », et Marcel Dugas clame haut et fort dans sa réplique à Arthur Letondal ses revendications : « Nous voulons, pour nous, la liberté des sujets, l'individualisme, la fantaisie, et tout ce qui nous plaît et nous amuse¹⁹ ».

Pour les tenants de l'art contemporain, seul l'artiste qui se voue d'une façon désintéressée à l'art pourra atteindre l'authenticité, qu'il faut se garder de confondre avec la copie du réel, ce que rappelle Dugas lorsqu'il dit que la poésie doit « exprimer des vérités éternelles avec un rire de comédien tout prêt à jaillir²⁰ ». Il découle de ce critère que toute tentative de se servir de l'art dans un but précis, intéressé, est blâmé par les exotiques : les régionalistes qui soumettent l'art à des fins patriotiques sont vertement critiqués et qualifiés d'hypocrites. Dans sa conférence sur l'exotisme, Paul Morin défend en ces termes la poésie exotique, authentique on comprendra : « Avec ces écrivains, c'est la belle vérité, c'est l'ambiance lumineuse et sonore, c'est la vie magique, exacte, nue²¹ ». La critique élogieuse que fait Jane Mortier d'un récital donné par Léo-Pol Morin correspond bien aux exigences artistiques des rédacteurs du *Nigog*, puisque la collaboratrice dit spontanément que « le public n'était pas venu par snobisme pur : il semblait avoir communiqué, [...] ce fut une soirée de vraie musique, jouée par un artiste sincère²² ». Cet « artiste sincère », n'en pouvant plus des dames d'art, qui, « imprégnées du moins serviable snobisme », « ont fait de l'art la distraction de leur désœuvrement », lance

18 Fernand Préfontaine, «Propos sur l'art », *Le Nigog*, vol. 1, n° 3, mars 1918, p. 90.

19 Marcel Dugas, *loc. cit.*, p. 256. Cet appel ressemble fort au cri de liberté qu'il a lancé dans *L'Action* du 30 août 1913.

20 Marcel Henry [pseud. de Marcel Dugas], « Propos littéraires : M. Ernest Beauregard, M. Jean Charbonneau, M. Hector Bernier, *La Revue française* et M. Paul Morin », *L'Action*, 28 septembre 1912, p. 1.

21 Ces écrivains sont la comtesse de Noailles et Henri de Régnier. Paul Morin, « L'exotisme dans la poésie contemporaine », dans *Œuvre poétiques complètes*, édition critique par Jacques Michon, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 572.

22 Jane Mortier, « Monsieur Léo-Pol Morin », *Le Nigog*, vol. 1, n° 5, mai 1918, p. 171.

d'ailleurs un appel bien senti aux « véritables compositeurs », dans son article « La légende de l'art musical canadien et les musiciens de Montréal », aux musiciens capables de « sentir toute la beauté d'une œuvre²³ », mais aussi aux initiés, puisqu'il ne faut pas oublier que le but du *Nigog* est de former une élite de spécialistes de l'art. Marcel Dugas, dans la querelle des *Phases*, prend la défense de son ami en faisant de lui le modèle de l'artiste authentique, tout en rejetant l'accusation d'imitation venant des régionalistes : « Je le défends encore parce qu'il est un serviteur désintéressé du beau, qui aura son heure, tout en se tenant à l'écart des écoles où fleurissent [...] des décalqueurs de Musset, des cabotins troussés qui font des nippes à l'idéal²⁴ ». Aux critiques qui exigent que les écrivains se mettent au service de la patrie, un Dugas piqué au vif réplique comme suit :

En vérité, il n'y a pas de thème bête : tout dépend de la manière de le traiter. Mais le Saint-Laurent est détestable quand on y voit certaines gens réfléchir leur visage satisfait dans l'éclatant miroir. Ces gens-là vident le mot patrie de toute essence noble : ils l'ont [...] fait servir à leurs intérêts. [...] Au lieu du règne artistique [...], que voyons-nous ? une véritable foire à charlatans, [...] les fourberies de Scapin renouvelées²⁵.

Le poème au service du patriotisme ne peut être qu'insincère puisqu'il est « boursoufflé », « gavé ». « Les allégories annuelles, périodiques et réglementaires sur la Saint-Jean-Baptiste ont fini d'émouvoir. Cela sent trop le calendrier, l'almanach et le chronomètre²⁶ », annonce Édouard Chauvin dans un article qu'il publie au *Nigog*:

23 Léo-Pol Morin, « La légende de l'art musical canadien et les musiciens de Montréal », *Le Nigog*, vol. 1, n° 1, janvier 1918, p. [14], [16] et [18].

24 Henri-Marcel Dugas, « Les *Phases* et M. Albert Lozeau : ou le danger des jugements hâtifs », *Le Devoir*, 21 avril 1910, p. 3.

25 Marcel Dugas, « À propos de M. René Chopin », *Le Nigog*, vol. 1, n° 5, mai 1918, p. 154-155. Dugas ne pouvait sans doute pas répliquer d'une plus brillante façon à Casimir Hébert lui exhortant, dans sa critique de *Psyché au cinéma*, de mettre son talent « au service des belles, bonnes et grandes idées » plutôt que de « chanter » les « chapeaux », les « Psychés » et les « bagatelles ». (Pierre Hébert, « Bulletin bibliographique : livres de chez nous : Dugas, (Marcel) », *Le Pays laurentien*, vol. 1, n° 11, novembre 1916, p. 300.)

26 Édouard Chauvin, « Le régionalisme en poésie », *Le Nigog*, vol. 1, n° 6, juin 1918, p. 185.

Il ressort clairement de ces quelques exemples que la figure du vantard, synonyme d'insincérité, est dédaignée par les deux camps qui s'affrontent. Qu'ils soient exotiques ou régionalistes, les critiques blâment sévèrement l'hypocrite – celui qui affecte des vertus qu'il n'a pas – et qu'ils voient à l'œuvre chez leur adversaire. Les accusations, voire les injures citées plus haut, ne mentent pas puisque toutes les expressions ou tous les termes reliés à l'affectation, la hâblerie ou la vanité y passent : « dandys », « poseurs », « Français manqués », « snobs », « élite », « cabotins troussés », « visage satisfait », « beauté mignarde », « dédaigner ». On reconnaît en cet hypocrite l'*alazôn* des Anciens, celui qui s'affuble de titres de gloire qu'il n'a pas, qu'ils distinguent, comme le note Pierre Schoentjes²⁷, de l'*cirôn*, le dissimulateur socratique qui feint d'ignorer. Pour tout dire, les exotiques et les régionalistes contestent la sincérité de leurs opposants en leur imputant toute l'immoralité de l'*alazôn*, faite de fourberie basse, vile et de mensonges intéressés.

Cette querelle de la sincérité qui s'est installée à l'intérieur du conflit a sûrement contribué, comble d'ironie, à altérer la sincérité de l'inspiration des écrivains exotiques. Annette Hayward fait l'hypothèse que la querelle n'avait pas comme fondement ce qu'on devait ou non écrire dans les œuvres, mais bien ce que le public était prêt à entendre et recevoir. Les exotiques étaient, selon elle, aussi patriotiques que les régionalistes puisqu'ils ont préféré écrire sur un thème d'évasion plutôt que d'écrire sur le Canada, et les régionalistes étaient aussi exotiques que les poètes-artistes puisqu'ils ont vanté des petits coins de pays canadiens, exotiques, idéaux. Les deux écoles auraient fui la réalité canadienne, auraient feint ou simulé de s'y intéresser vraiment ou de s'en éloigner radicalement. Même si le conflit n'est pas abordé d'un point de vue idéologique, le verdict de Hayward, qui fait de l'exotisme et du régionalisme des poses n'en demeure pas moins

²⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 35.

stimulant, puisqu'il met le doigt sur l'insincérité systématique des écrivains de ce temps. Les écrivains pris dans l'étau auraient été forcés d'entrer dans un jeu et d'y aller de calculs pour passer pour naturels. Comment peut-on écrire librement alors que l'on doit défendre une conception de l'art qui correspond à des critères précis d'authenticité, des dogmes, alors que l'on doit soit se répéter qu'il faut emprunter les formes modernes au nom de la liberté de l'inspiration, ou bien qu'il faut à tout prix éviter toute contamination avec l'étranger et s'inspirer de ce qu'on connaît ? Autant de rôles.

L'étiquette exotique : le « rôle » des exotiques

Le titre de l'introduction de Sylvain Campeau à son anthologie des poètes exotiques, « Décadents + barbares + symbolistes + parisianistes = exotiques », résume à lui seul le point de vue selon lequel les régionalistes ont étiqueté d'exotique tout artiste ne partageant pas leurs vues en art et refusant de participer à l'effort de nationalisation des thèmes et images. « "Poètes de l'exil" ... "exotistes" ... tout ce qui les exclut d'eux-mêmes et d'ici semble l'unique commun dénominateur dont on peut les affubler²⁸ », affirme Robert Lahaise. Campeau se sert lui aussi du terme « affubler » pour interroger l'étiquette donnée aux poètes-artistes. Il est clair aux yeux de ces deux critiques que l'exotisme est un terme qui sied très mal aux Morin, Delahaye, Chopin, Dugas et ne leur rend pas justice. Le terme, apparu pour la première fois en 1904 dans le discours de Camille Roy, en viendra à englober une panoplie de concepts tels le parisianisme et le symbolisme, voire à pointer du doigt tout auteur gravitant autour du *Nigog*.

²⁸ Robert Lahaise, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, p. 62.

Les poètes-artistes, et plus particulièrement « l'adversaire du régionalisme²⁹ », Marcel Dugas, n'hésiteront pas à rejeter ce rôle qu'on leur demande de jouer, à repousser le terme *exotique* qu'on leur accole et tous les sens qu'il héberge – verlainisme, décadentisme, symbolisme. Dans quelques textes, Dugas tâche de se défaire des étiquettes d'exotique et de traître à la patrie qui lui collent à la peau, en exprimant son amour du Canada, grand thème selon lui, tout en niant dans un article du 15 mars 1913, comme le rapporte Annette Hayward, l'insinuation d'un collaborateur du *Devoir* voulant qu'il forme avec les autres jeunes artistes une école sous l'égide de Verlaine³⁰. En effet, il avoue dans *Versions* que le thème canadien peut prétendre au sublime, à la condition d'être sous la main d'un génie : « Qu'il se dresse sur les Laurentides, cet Homère canadien attendu de tous³¹ », disait-il en 1913. Avec un tel aveu, on comprend pourquoi il ne manque pas de féliciter René Chopin d'avoir su « s'inspirer des paysages canadiens³² » dans son *Cœur en exil*, mais sans la rhétorique patriotique, et il ne manque pas non plus de vanter le Canada présenté par son compatriote Roquebrune dans *Les Habits rouges* : l'auteur « nous donne la sensation de n'être jamais parti du Canada, tant il nous restitue le décor, la vérité des caractères, l'exactitude des détails, les mœurs³³ ». Ne fallait-il pas plutôt partir ?

C'est toutefois lorsqu'il se défend d'avoir été antipatriotique qu'on sent le plus fortement son rejet de l'étiquette dont il est affublé. L'inclusion de l'énonciateur dans le clan exotique témoigne, dans les deux citations suivantes où Dugas tente de vulgariser le point de vue des exotiques, de sa volonté de riposter aux catégorisations plus qu'arbitraires des régionalistes et d'exprimer que le choix d'un thème non canadien en art

29 Annette Hayward, *loc. cit.*, p. 306.

30 Annette Hayward rapporte cette anecdote à la page 327 de sa thèse de doctorat.

31 Marcel Henry [pseud. de Marcel Dugas], « Le poète René Chopin », *L'Action*, 30 août 1913, p. 1.

32 *Ibid.*, p. 1.

33 Marcel Dugas, *Littérature canadienne : aperçus*, Paris, Firmin-Didot, 1929, p. 149-150.

ne garantit ni le patriotisme, ni l'antipatriotisme : « malgré ce que l'on peut dire, les rédacteurs du *Nigog* souffraient bien plutôt d'un excès de patriotisme que du contraire³⁴ », et « nous aimons le Canada et les Canadiens autant que qui que ce soit, mais cela ne nous interdit pas certaines plaisanteries³⁵ ». Même si nous soupçonnons Dugas dans la première phrase citée de faire preuve d'ironie rhétorique – ou verbale, comme dirait Schoentjes – alors qu'il grossit son patriotisme, on ne peut mettre en doute le fait qu'il a véritablement eu horreur de se faire considérer comme un exilé, un exclu de la patrie, bref comme un exotique. Ce n'est sans doute pas par hasard que dans ses *Apologies*, il préfère qualifier les artistes qu'il admire d'« esprits dévoués à l'idéal³⁶ » plutôt de parler d'exotiques.

Outre Marcel Dugas, d'autres acteurs de la querelle ont affiché leur mépris à l'égard de l'étiquette *exotique* accolée arbitrairement à tous ceux qui, de près ou de loin, n'avalisaient pas les vues régionalistes. Olivar Asselin s'est insurgé contre l'épithète « francisson », que « les plus encroutés [*sic*] partisans de notre indigénisme intellectuel jettent à la tête de tous ceux indistinctement qui à un titre quelconque et pour un motif quelconque travaillent à la diffusion des idées françaises au Canada³⁷ ». Robert de Roquebrune, dans son hommage à Nelligan, a défendu ce dernier contre l'accusation d'être un décadent : « Un écrivain est décadent pour certains pions quand il ne se fonde pas en lieux communs, quand il possède une langue personnelle et une imagination verbale qui lui est propre³⁸ ». C'est Édouard Chauvin qui montre le plus clairement à

34 *Ibid.*, p. 128.

35 *Idem*, « Correspondance », *Le Nigog*, vol. 1, n° 9, septembre 1918, p. 307.

36 *Idem*, *Apologies*, Montréal, Paradis-Vincent, 1919, p. 11.

37 Olivar Asselin, « Nos besoins intellectuels », *La Revue moderne*, vol. 1, n° 4, 15 février 1920, p. 11, cité dans Annette Hayward, *loc. cit.*, p. 538.

38 R[obert] La Roque de Roquebrune, « Hommage à Nelligan », *Le Nigog*, vol. 1, n° 7, juillet 1918, p. 220.

quel point l'exotisme est un terme perçu négativement par les artistes gravitant autour du *Nigog*: « On peut parfaitement [...] chanter l'amour, être aquarelliste de parasols [...] sans pour cela passer pour un exotique, déraciné, bâtisseur de chapelle, enfant terrible ou fumiste déconcertant³⁹ ». Bref, les poètes exotiques ne veulent pas être des exotiques...

Pourtant, le carcan dont ils tâchent de se libérer devient paradoxalement leur cheval de bataille : ils entrent dans le jeu et acceptent de porter l'habit exotique pour revendiquer en terre canadienne le droit à l'exotisme en art. Ce que les tenants du régionalisme qualifient en vrac d'exotique – le symbolisme, l'imprécision de l'expression, l'omniprésence de la subjectivité – correspond dans les faits à l'aspiration la plus évidente de ces jeunes artistes du début du XX^e siècle : l'autonomisation de l'art, l'esprit d'ouverture à la nouveauté, le droit à la fantaisie et à la liberté de l'expression. Ils se résignent à « jouer » les exotiques assurément pour espérer gagner une marge de liberté sur leurs adversaires qui se complaisent dans leur monolithisme. « Laissez-nous la joie de blasphémer⁴⁰ », demandait Dugas dans ses *Apologies*.

L'exotisme : esquisse de définition

En somme, la définition de l'exotisme qu'a donnée Paul Morin lors de sa conférence sur l'exotisme en 1912 n'est pas suffisante, à notre point de vue, pour appréhender ce mouvement littéraire au Québec. Définir ce mouvement de la sorte, ce serait non seulement voiler l'importance accordée par les cavaliers de l'Apocalypse à la nouveauté de la forme, mais aussi masquer complètement la duplicité qui caractérise les poètes-artistes dans leur rapport avec l'exotisme. L'exotisme serait ainsi, d'une part, un mouvement littéraire qui met en valeur, esthétiquement parlant, tout ce qui contrevient à

39 Édouard Chauvin, « Le régionalisme en poésie », *Le Nigog*, vol. 1, n° 6, juin 1918, p. 186.

40 Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 9.

l'idéal et à l'idéologie des régionalistes : la nouveauté de la forme et de l'expression d'où l'emprunt au symbolisme, l'individualisme et l'importance de la subjectivité, bref la liberté du sujet. Donc un mouvement qui se définit par opposition à l'autre. D'autre part, l'exotisme serait un rôle que le groupe des poètes-artistes auraient accepté de jouer, malgré l'horreur que leur a inspirée l'étiquette *exotique*. Il fallait défendre avec fougue et excès le *credo* exotique afin de transformer une tare, l'antipatriotisme, en une richesse d'expression et de retourner aux régionalistes leur condamnation de l'exotisme.

Par conséquent, il ne devient pas inutile de se demander s'il y a place pour la sincérité dans l'exotisme littéraire : le groupe de jeunes artistes longtemps défendu par Dugas a dû manifestement avoir recours à des stratégies, à des calculs et des recherches d'effets pour promouvoir l'exotisme, ou même pour feindre de s'en éloigner pour une raison ou une autre⁴¹. Comme on le voit, sincérité et insincérité reçoivent toutes sortes de significations dans le conflit selon qu'elles sont définies par les régionalistes ou par les exotiques, mais ce sont plus spécifiquement les stratégies qui retiendront l'attention dans ce mémoire. Par l'entremise de techniques beaucoup plus sophistiquées que celles qui caractérisent l'*alazôn*, Chopin, Dugas, Morin et Delahaye s'amuseront à jouer le rôle d'exotiques : ils vont *feindre d'ignorer l'ignorance* de leurs compatriotes canadiens pour mieux les critiquer. Voyons maintenant les oeuvres de ce quatuor d'artistes, qui ont brillé par leur exotisme dans le paysage littéraire du Canada de l'époque.

⁴¹ Cette feinte sera analysée dans le troisième chapitre. Nous faisons l'hypothèse que les exotiques peuvent avoir eu recours à cette ruse polymorphe afin de provoquer les régionalistes, de mieux leur montrer comment ils ont su dépasser l'étiquette dont ils ont été affublés, de montrer comment ils étaient habiles dans leur rôle ou alors pour feindre une réconciliation avec l'adversaire.

Chapitre 2

Poser à l'exotique

La duplicité plus raffinée, dont il a été brièvement question dans le chapitre précédent, est l'œuvre de la figure antique de l'*eirôn*, le dissimulateur socratique. Nos quatre cavaliers de l'Apocalypse ont effectivement incarné cette figure, en proposant tout de go aux lecteurs de l'époque des œuvres révolutionnaires tant par leur forme que par leur thématique, extrêmement déroutantes pour ceux qui ne s'attendaient à lire au Québec que des œuvres limpides, idéalisant la terre canadienne. Comment ne pas y voir une stratégie pour jouer avec excès le rôle de l'exotique qui leur a été assigné, surtout que Dugas et son confrère Roquebrune, comme le remarque Bonenfant, ont littéralement passé sous silence, dans *Le Nigog*, le genre moderne qu'ils ont pratiqué, le poème en prose ?

Dans ce chapitre, nous traiterons d'abord de l'ironie socratique et de la figure de l'*eirôn*, avant d'observer de près, à l'aide d'écrits portant sur la modernité et sur les exotiques, le trop-plein de modernisme et d'exotisme dont ils ont fait preuve dans leurs œuvres poétiques du début de la décennie 1910-1920. L'analyse de la rétractation « implicite¹ » des exotiques, c'est-à-dire l'édulcoration de l'exotisme dans des œuvres succédant aux grandes poses, telles *Le Paon d'émail* ou *Psyché au cinéma*, suivra pour démontrer l'insincérité stratégique des premières œuvres des poètes-artistes. C'est par une hypothèse relative au but sous-tendant cette stratégie que prendra fin cette partie qui élaborera, plus en détail, le premier mouvement imputé aux amis de Marcel Dugas, la pose exotique.

La figure de l'eirôn

1 Ces rétractations, nous les disons « implicites » parce qu'elles sont particulièrement manifestes dans les œuvres poétiques, dans leur rhétorique, et non seulement dans des textes critiques où elles sont explicites.

Dans sa *Poétique de l'ironie*, Pierre Schoentjes s'intéresse à l'étymologie du mot *ironie* et constate qu'il est rattaché à *eirōneia*. Il remarque que c'est au vocabulaire moral que l'*eirôn* appartient à l'époque antique : les traités d'éthique d'Aristote et de Théophraste donnent en effet la meilleure idée de cette « attitude ». Dans l'*Éthique à Nicomaque*, Aristote oppose deux comportements extrêmes, moralement condamnables, celui de l'*eirôn*, le dissimulé qui « nie posséder les titres de gloire qu'il possède », et celui de l'*alazôn*, le vantard qui « aime à faire semblant de posséder des titres de gloire qu'il ne possède pas² ». Quoique les deux attitudes soient aussi blâmables l'une que l'autre puisqu'elles s'éloignent toutes deux de la vérité et ne sont que tromperie, Aristote semble plus enclin à tolérer la modestie feinte qui ne cherche pas à tirer un profit et qui n'est donc pas fausse. Schoentjes fait ressortir de la relecture de Théophraste par La Bruyère l'essentiel de ce que constituait l'ironie des Anciens : en un mot, « l'*eirôn* se présente comme inférieur à ce qu'il est en réalité, [...] [l'*eirōneia*] est une espèce de litote en action³ ».

Il ne fait aucun doute, selon Schoentjes, que l'ironie socratique, méthode philosophique et heuristique, a eu un impact important sur l'évolution de l'ironie. Elle consiste, pour le philosophe, à se « présenter comme un ignorant afin de mieux faire ressortir l'ignorance des interlocuteurs avec lesquels il dialogue⁴ », bref à minimiser par une dissimulation ses capacités. Schoentjes voit en définitive l'intérêt d'une telle ironie dans l'intention de Socrate, qui est d'amener les interlocuteurs à s'interroger sur eux-mêmes. En jouant à l'excès l'exotique, Paul Morin et ses confrères artistes auront en fait *feint d'ignorer l'ignorance* de leurs compatriotes canadiens en terme de littérature d'avant-garde. Bien que

² Aristote, *Éthique à Nicomaque*, 1127a, 21-31, cité dans Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 35.

³ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 38.

⁴ *Ibid.*, p. 39.

leur ignorance de façade soit teinte de tromperie – vouloir faire croire aux tenants du terroirisme que les exotiques sont exotiques jusque dans l'âme –, leur pose stratégique s'inspire assez de l'intention même de Socrate, remplie de sagesse, qui est de mener des esprits (les régionalistes) à interroger leur monolithisme.

Les poseurs exotiques et leurs œuvres

L'œuvre poétique de Paul Morin, le « paon de nos jardins littéraires⁵ » comme l'a surnommé Olivar Asselin, n'aurait pu être plus exotique et plus dépaysante pour un lecteur canadien de l'époque, car elle accomplit un voyage de l'Antiquité à la modernité occidentale, en passant par l'Orient et la luminosité qu'il inspire. Le cas du *Paon d'email* constitue le meilleur exemple d'une œuvre savamment calculée, insincère non pas à l'insu de son auteur mais par la force des choses, prétexte à faire bondir des adversaires, polémique en somme. C'est ce recueil poétique, avec le mémoire de Jean-Paul Plante sur l'aspect ironique de l'œuvre de Morin, qui nous aideront à préciser la figure de l'*eirôn* exotique dans le contexte des années 1910 au Québec et à retrouver cette pose chez Dugas, Delahaye et Chopin.

Paul Morin et Le Paon d'email

Jean-Paul Plante, qui s'est intéressé au jeu ironique orchestré par Paul Morin dans ses deux premières œuvres poétiques, remarque la présence, chez cet auteur, de deux « agissements » ironiques (qu'on pourrait assimiler à une « duplicité ironique » dans la logique de notre examen) : d'abord l'ignorance feinte du déjà fait en littérature et de l'actualité qui en découle, qu'incarne le recueil *Le Paon d'email*, et par la suite dans le second recueil *Poèmes de cendre et d'or* l'explicitation de ce qui pouvait n'avoir pas été

⁵ Olivar Asselin, « Quelques livres canadiens », *La Revue moderne*, vol. 1, n° 1, 15 novembre 1919, p. 18.

compris du premier « agissement ». Le premier « agissement » décrit par Plante correspond tout à fait à l'attitude du dissimulateur socratique qui fait mine d'être ignorant, qui simule l'engagement alors qu'il est tout à fait dégagé de ce qu'il écrit⁶.

L'auteur du mémoire accumule les preuves et les exemples pour illustrer à quel point Paul Morin a simulé son rôle d'exotique jusqu'au bout, par la publication du *Paon d'email*, en 1911. Le titre du recueil, des sections et des poèmes montrent d'emblée, selon Plante, à quel point Morin dédaigne la tradition littéraire au Canada, à laquelle il oppose froidement l'ironie et un paon hautain, symbole de fierté aristocratique. Les titres de sections ou de poèmes tels « Turqueries », « Japoneries », « Chinoiseries », « Silves françoises » ou « Le paon mourant⁷ », qui brillent par leur exotisme, sont significatives. Le paon, magnifié par un reportage historico-poétique, n'est en fait qu'un prétexte de Morin pour montrer son érudition, car il se permet même, dans l'imitation de la lettre de Cicéron à Paetus, de faire référence à la légende d'Argus racontée par Ovide dans *Les Métamorphoses* et de réussir à la perfection son imitation du style des Anciens⁸. Ne se limitant pas aux évocations érudites pour écarter de son horizon les gens de lettres de son pays, il emploie, en pleine connaissance de cause, un vocabulaire particulièrement hautain par son ésotérisme. Plante constate que le poète met les lecteurs du cru dans l'obligation de goûter ses mots rares, alors qu'il sait pertinemment qu'ils sont totalement étrangers à ses compatriotes⁹. Les termes exotiques ou inconnus, tels « sinople », « caïkdjjs », « tcharcaf »

6 Jean-Paul Plante, « L'aspect ironique de l'œuvre de Paul Morin », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1956, p. 2-3 et 22-23.

7 Paul Morin, *Le Paon d'email*, Paris, Alphonse-Lemerre, 1911, p. 26-35, 89 et 117-119.

8 Jean-Paul Plante, *loc. cit.*, p. 23-33.

9 *Ibid.*, p. 33-40.

ou « bulbul », apparaissent régulièrement et fréquemment dans le recueil et côtoient à l'occasion des mots rares restitués dans leur graphie d'origine, comme « ΕΟΦΟΕ¹⁰ ».

En somme, l'*cirôn* exotique serait l'écrivain qui publie une œuvre exagérément exotique – et donc ultra-moderne selon notre définition de ce mouvement littéraire – et qui le fait en pleine connaissance de cause¹¹, en faisant mine de croire que le public canadien est apte à recevoir cette œuvre. Ainsi, le choix de l'exotisme littéraire, qui ne constitue sans doute pas le lieu de prédilection du dissimulateur, a une saveur beaucoup plus stratégique que sincère : l'*cirôn* exotique met tout en œuvre, que ce soit par le choix du vocabulaire, de la forme ou du sujet, pour faire semblant de méconnaître l'ignorance des critiques canadiens et pour mieux les renvoyer à leur bêtise. Il ne faut toutefois pas omettre de mentionner que la modestie feinte passe ici par le biais d'un personnage « hautain », que décrit à merveille Plante : plutôt que de passer pour un ignare, un peu comme le faisait Socrate dans sa maïcutique, le dissimulateur exotique passe pour l'érudit qui ignore tout de sa patrie.

Marcel Dugas : Feux de Bengale à Verlaine glorieux et Psyché au cinéma

Marcel Dugas, même s'il livre au public canadien une œuvre thématiquement parlant beaucoup moins exotique que celle de Paul Morin, ne le ménage pas pour autant : il publie dans la décennie 1910 des œuvres sous le signe de mythes antiques et d'un mythe d'origine germanique, très modernes pour le Canada de l'époque notamment par leur forme, parfois même par l'expression, et qui font la louange du symbolisme et de son maître incontestable, Verlaine. Pour incarner la figure de l'*cirôn* des Anciens et ainsi passer pour un poète ignorant de l'actualité littéraire de l'époque, le prince des prosateurs

¹⁰ Paul Morin, *op. cit.*, p. 25, 29-30 et 73.

¹¹ Nous imaginons les dissimulateurs exotiques adoptant cette stratégie avec un sourire en coin.

canadiens a exploité, particulièrement dans son recueil *Psyché au cinéma*, des formes nouvelles, bien que passées de mode en France¹², qui donnaient l'impression de ne pouvoir être goûtées que par une minorité¹³. Il avait toutefois déjà fait preuve de dissimulation socratique l'année précédente, en 1915, avec la parution de ses *Feux de Bengale à Verlaine glorieux*.

Le mouvement régionaliste a voulu contrecarrer, au début du XX^e siècle, rappelons-le, la tendance décadente que la société canadienne avait prise en fin de siècle. Voilà qu'un jeune écrivain du *Nationaliste*, Marcel Dugas, s'empresse en 1910 de faire de l'auteur des *Phases* le plus grand représentant de l'école symboliste au pays. C'est dans cet esprit qu'il présente au public canadien-français l'ouvrage mentionné ci-haut qui célèbre, parfois avec excès, le symbolisme et son chantre, Verlaine.

On ne peut douter de l'affection que Dugas porte au poète français et symboliste du XIX^e siècle, car on sent vraiment, en lisant cette œuvre, qu'il porte la « chanson verlainienne¹⁴ » en lui. Par contre, le titre de l'ouvrage, ainsi que le préambule et l'oraison finale, indiquent que Dugas a probablement cherché volontairement à amplifier l'admiration qu'il voue à l'auteur des *Romances sans paroles*, pour jouer son rôle d'exotique. En effet, il ne s'est pas contenté de publier en terre canadienne et régionaliste une œuvre sur le mouvement symboliste, il a usé d'artifices verbaux et d'épithètes pour le célébrer à la façon d'un héros, dans un endroit particulièrement stratégique, le préambule :

Sur la fuite du temps, exhaussons cette pathétique figure, capable de sustenter les admirations ou de faire jaillir nos miséricordes. [...] Nous voulons allumer autour de son front sculpté par la douleur, la volupté et la gloire, les feux de Bengale¹⁵.

12 Pour ne donner qu'un exemple, Charles Baudelaire avait déjà publié, dès 1869, son recueil de poèmes en prose, *Le Spleen de Paris*.

13 Il suffit de lire la réception critique des œuvres de Marcel Dugas pour se rendre compte à quel point on le considère comme un écrivain qui n'a cure des « profanes ». Voir la note 15 du chapitre 1.

14 Marcel Dugas, *Feux de Bengale à Verlaine glorieux*, Montréal, Marchand Frères, 1915, p. 9.

15 *Ibid.*, p. 5.

Le vocabulaire religieux que Dugas emprunte ici, et qu'il reprend par l'« Oraison » finale, contribue à faire de Paul Verlaine un véritable martyr, un quasi-saint. On imagine la réaction de Mgr Camille Roy... Des termes liés à la glorification viennent se mêler au champ lexical religieux pour rehausser, grâce aux « feux de Bengale », la stature du poète, et on entend dans l'impératif « exhaussons » son homonyme, « exauçons ». L'utilisation répétée du pronom personnel « vous » dans l'« Oraison » qui clôt le livre a pour effet de magnifier, une fois de plus, la figure de Verlaine. Le titre adopté, curieux et pompeux, *Feux de Bengale à Verlaine glorieux*, annonçait déjà le ton que prendrait l'ouvrage.

L'année suivante, Marcel Dugas fait paraître *Psyché au cinéma* qui, d'entrée de jeu, allie un mythe antique et un symbole de modernité, le cinéma. Ce titre révèle, d'une façon provocante, que le classicisme de la forme et les thèmes d'inspiration canadienne seront évacués du recueil. C'est cependant le genre qu'il adopte, le poème en prose, « à peu près inexistant [en 1918] dans le champ littéraire du Québec¹⁶ », comme le note Luc Bonenfant, ainsi que l'indétermination dans lequel il le plonge, qui fait en grande partie la modernité de cette œuvre poétique. Dans un article qui s'intitule « Marcel Dugas et le “cinéma en prose”¹⁷ », Claude Filteau confronte les poèmes en prose de *Psyché au cinéma* à différentes définitions du poème en prose (celles de Yves Vadé, du Groupe μ , de Youri Lotman) qui l'envisagent du point de vue sémantique et syntaxique comme un message marqué par la clôture du texte, relevant de la fonction poétique de Jakobson. Ayant constaté que seuls quelques poèmes en prose se plient à ces définitions, il affirme ceci :

16 Luc Bonenfant, « *Le Nigog*: la pratique polémique du poème en prose », *Voix et images*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 131.

17 Claude Filteau, « Marcel Dugas et le “cinéma en prose” », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 29-45.

Certains textes en prose de Dugas comme « Sur les petits chapeaux » ou « Les teddy bears en khaki [*sic*] » s'apparentent *stratégiquement* au genre de l'essai, genre dont la définition n'est pas simple cependant : ce « genre est désormais perçu comme hybride, insaisissable, laissant à l'auteur la possibilité d'user de tous les stratagèmes littéraires possibles : pseudo-dialogue, écriture poétique, recours au récit exemplaire »¹⁸.

En d'autres mots, puisque la plupart des poèmes du recueil ont tendance à s'assimiler les techniques de la conversation, de la narration, de l'argumentation et de la description, le poème en prose serait un genre stratégiquement non fixé pour Dugas, qui tendrait à s'éloigner du genre poétique pour s'approcher du genre de l'essai, lui-même plus ou moins insaisissable. C'est comme si le « porte-parole des exotiques » mettait tout en œuvre pour éviter de fixer un genre déjà iconoclaste pour l'époque, pour accentuer en fait l'indécidabilité qui le caractérise.

Le poème en prose « Sur les petits chapeaux » s'apparente par exemple à l'essai journalistique sous le couvert d'une chronique de mode : le texte passe d'une description de chapeaux de femmes, comme le précise Filteau, à une digression polémique qui, évoquant même un fait divers, réclame l'épuration des petits chapeaux grivois¹⁹.

Qui nous délivrera de l'immoralité des petits chapeaux ? [...] Que fait M. Bérenger, l'illustre pornomane ? Peut-être qu'à son défaut nous pourrions nous adresser à cet avocat de chez nous qui, avec des jeunes gens bien intentionnés, vient de châtrer le *Faust* de Berlioz, afin de le rendre, sans doute, un peu moins allemand, et « potable » à un public d'enfants de chœur. [...] Je rêve une [*sic*] épuration des petits chapeaux par de tels châtrés²⁰,

réclame Marcel Dugas. Il continue à faire éclater la définition « classique » du poème en prose, s'il en est une, dans son texte « Les teddy bears en khaki [*sic*] », relativement long, qui est à « ranger de plain-pied dans le discours polémique²¹ » au dire de Filteau.

18 *Ibid.*, p. 36, citant l'article « Essai », dans Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 168.

19 *Ibid.*, p. 33-34.

20 Marcel Dugas, « Sur les petits chapeaux », *Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent, 1916, p. 28-29.

21 Claude Filteau, *loc. cit.*, p. 35.

Empruntant le genre de la fable, le poète se sert de la figure animale qu'est l'ours pour dénoncer, à l'aide d'arguments, la barbarie de la guerre et la déshumanisation des hommes, « ces autres animaux dits raisonnables qui sont les maîtres de la terre²² ». Il s'attaque directement au clergé qui cautionne la propagande militaire habillant de kaki les ours en peluche. En plus d'afficher clairement dès le sous-titre, « Douches anti-militaristes²³ », le ton polémique qu'il entend adopter, Dugas multiplie les références à des journaux de l'époque, *La Presse*, *L'Action catholique*, le *Star* à titre d'exemples, ce qui a pour effet d'arrimer son texte à une querelle qui semble mobiliser l'actualité.

Luc Bonenfant nous parle, dans l'article cité plus haut, de « l'indétermination générique », de « l'imprécision formelle²⁴ » des neuf proses poétiques qu'on retrouve dans les pages du *Nigog* et que signent Robert de Roquebrune ainsi que Marcel Dugas. Il insiste grandement sur le fait que ces textes peuvent être lus « sur un axe de généricité double²⁵ », qui oscillerait entre le conte et le poème. Autrement dit, les deux spécialistes du *Nigog* en matière de littérature livrent des textes entretenant une ambivalence marquée entre narration et versification, ce qui rend difficile, pour l'époque, toute définition du genre. En s'appuyant sur « Prose martiale » et « Vent sur la route²⁶ », Bonenfant remarque qu'ils se donnent à lire comme des récits, voire des contes, et qu'ils se développent de façon évolutive, malgré l'absence d'intrigue proprement dite, tout en proposant au lectorat un « univers métaphorique²⁷ ». Ils semblent néanmoins pencher du côté de la poésie puisque

22 Marcel Dugas, « Les teddy bears en khaki [sic] », *op. cit.*, p. 64.

23 *Ibid.*, p. 53.

24 Luc Bonenfant, *loc. cit.*, p. 126 et 131.

25 *Ibid.*, p. 131.

26 R[obert] Laroque de Roquebrune, « Prose martiale », *Le Nigog*, vol. 1, n° 2, février 1918, p. 51-53 et « Vent sur la route », *Le Nigog*, vol. 1, n° 4, avril 1918, p. 124, cités dans Luc Bonenfant, *loc. cit.*, p. 126.

27 Luc Bonenfant, *loc. cit.*, p. 128.

les ressources de la versification, de la répétition, de l'anaphore ainsi que de la clôture, propres au poème, ont été utilisées.

Le texte « C'était un p'tit garçon... », contenu dans *Psyché au cinéma*, répond parfaitement aux critères d'ambivalence formelle dressés par Luc Bonenfant pour qualifier les proses publiées au *Nigog*. D'entrée de jeu, le dispositif péritextuel lourd et diversifié qui accompagne ce poème en prose contribue à mélanger les genres, dont le conte ou le récit, la comptine²⁸ ou la chansonnette populaire, la maxime ou la pensée moralisatrice, et enfin le lyrisme. La pensée de Pascal mise en exergue, qui emprunte à la fois un ton moralisateur et lyrique, contraste avec l'épigraphe qui lui est juxtaposée, sorte de chansonnette populaire marquée par l'oralité. Dès le titre, ce texte s'inscrit manifestement dans le genre du conte. Dugas nous présente le personnage principal, Mathurin, comme un violoncelle fantasque jouant dans les épiluchettes de blé-d'inde, brisé par la vie avant d'être devenu un homme. On n'y trouve pas d'intrigue au sens propre, mais plutôt « une sorte d'évocation des univers fantasmatiques où évolue le personnage », tel le passage où le « p'tit garçon » rêve de mourir d'une mort vaine à la façon des insectes et des papillons. Filteau conclut en disant que « c'est la pointe finale du texte qui fait "événement" : "Alors, il éclata de rire, et si fort, si fort qu'il mourut dans son rire avec le murmure des feuilles agitées et d'un roseau pleurant"²⁹ ». Dugas fait pourtant appel à des procédés propres à la poésie, soit la clôture et la versification, qui tendent à ramener ce texte vers le poétique. D'abord, le poème s'ouvre et se referme sur la chanson populaire à laquelle on a fait allusion plus haut, venant rappeler la transformation qui n'a jamais eu lieu, cette « mue sexuelle ratée³⁰ » dont nous parle Filteau. De plus, le texte semble reproduire à plusieurs endroits le rythme de la

28 Filteau parle plutôt d'une sorte de « *nursery rhyme* ». Claude Filteau, *loc. cit.*, p. 31.

29 Claude Filteau, *loc. cit.*, p. 32-33, citant Marcel Dugas, « C'était un p'tit garçon », *op. cit.*, p. 36.

30 *Ibid.*, p. 32.

comptine, à l'aide de répétitions enfantines et à l'occasion de la figure de l'allitération : « il jouait, jouait, jouait », « il était triste, mais triste ! il ne finissait pas vraiment d'être triste », « toutes les petites filles qui n'avaient fait que pleurer et qui, devenues grandes, continuaient à être des petites filles à pleurer, pleurantes³¹ ». La répétition épiphorique de « pauvre petit jeune homme » évoque, quant à elle, le refrain d'une chanson.

Le fait de proposer au public canadien des poèmes dans une forme moderne, qui fait éclater toutes les conventions génériques, est radical à lui seul. Il faut pourtant remarquer avec Luc Bonenfant que Roquebrune et Dugas sont allés jusqu'à passer sous silence le genre nouveau qu'ils ont pratiqué : les deux critiques littéraires attitrés du *Nigog* reconduisent, dans leur discours critique, « le traditionnel partage entre le vers et la prose comme mode de répartition générique des textes³² », tout en ayant publié en 1916 *L'Invitation à la vie* pour l'un et *Psyché au cinéma* pour l'autre. Dans une de ses attaques les plus virulentes contre le mouvement régionaliste, Marcel Dugas dit ceci : « Et je vous en prie, en quoi voulez-vous que la brouette du fils de M. Bellemare, décrite et *célébrée en poésie et en prose*, parvienne jamais à nous créer une littérature originale ?³³ » Le porte-parole des exotiques évacue ici toute possibilité que la prose puisse être écrite en vers. Sa défense de l'autonomie littéraire passe par le vers libre, qu'il oppose à la prose, et par des poètes qui n'ont écrit qu'en vers : « Par ailleurs, les poètes que nous avons loués : Lozeau, Morin, Delahaye, Chopin, etc., savent parfaitement écrire une bonne page de prose. C'est les ignorer que de prétendre le contraire³⁴ » répond-il à Arthur Lebel. Il omet de

31 Marcel Dugas, « C'était un p'tit garçon », *op. cit.*, p. 31-34.

32 Luc Bonenfant, *loc. cit.*, p. 136.

33 Marcel Dugas, « Jeux et ris littéraires », *Le Nigog*, cité dans Luc Bonenfant, *loc. cit.*, p. 132. Nous soulignons pour montrer que Dugas sépare bien distinctement la poésie et la prose.

34 *Idem*, « Correspondance... M. Arthur Lebel et nous », *Le Nigog*, cité dans Luc Bonenfant, *loc. cit.*, p. 133.

convoquer *L'Invitation à la vie* comme prose qui ne soit pas soumise aux impératifs idéologiques du camp régionaliste.

Luc Bonenfant fait l'hypothèse que le silence des exotiques autour du poème en prose est une astuce qui permet de modifier l'horizon d'attente générique sans créer de polémiques institutionnelles inutiles. C'est en somme une façon d'inscrire les proses poétiques du *Nigog* dans le débat sur l'art d'une façon « à la fois plus excessive et plus dissimulée³⁵ » que les articles critiques. La supposition de Bonenfant est intéressante dans la mesure où elle concorde avec notre opinion selon laquelle la figure de l'*eirôn* caractériserait les poètes exotiques. Il y a quelque chose d'extrêmement frondeur dans le fait de bouleverser par des textes poétiques les conventions génériques si chères aux régionalistes, tout en omettant de signaler explicitement ce geste formel. Outre ses écrits critiques, Dugas n'a en fait pratiqué que ce genre. Ce n'est sans doute pas par hasard qu'il a choisi de présenter au public *Psyché au cinéma* sans l'accompagner d'une détermination générique. Autrement dit, Marcel Dugas joue la carte de l'ignorance simulée en omettant astucieusement de parler du genre moderne qu'il pratique, en espérant peut-être, comme le présume Bonenfant, modifier un tant soit peu, par cette provocation silencieuse et dissimulée, l'horizon d'attente des régionalistes.

Ne se contentant pas d'user d'un genre nouveau dans son recueil de 1916, Dugas revêt l'habit du fumiste pour jouer son rôle d'exotique. Il fait appel au rire « moderne », aussi indécidable que le poème en prose. Daniel Grojnowski a réfléchi à ce concept, notamment dans son ouvrage *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*³⁶. La nature du rire se transforme à la fin du XIX^e siècle, puisqu'il n'a plus rien à voir avec le rire facile véhiculé par des auteurs « gais » comme Veber et Galipaux. On assiste à l'avènement

35 Luc Bonenfant, *loc. cit.*, p. 126.

36 Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

de l'humour qui entremêle les notions de comique et de sérieux, qui sont pourtant clairement opposées en termes de valeurs dans les conceptions classiques de l'œuvre d'art. « Le Fumiste », affirme Grojnowski, « se dérobe aux débats d'idées, il ne désigne pas en clair une cible. Il adopte une posture de retrait qui établit une indistinction généralisée³⁷ ». En vrac, les veines fécondes de ce rire « moderne », à la fin du XIX^e siècle, sont la dérision et le plus souvent la profanation de l'œuvre d'art, le non-sens, l'humour noir, et enfin l'indécidable, l'humour débouchant sur l'énigme qui place le lecteur en position basse, ne sachant plus discerner le fond sérieux de la plaisanterie ou au contraire se distancier des grands problèmes pour choisir la blague³⁸.

À plusieurs reprises dans *Psyché au cinéma*, Dugas fait appel à ce rire nouveau qui brouille littéralement les assises classiques du comique et la clarté du message réclamée par les régionalistes. Claude Filteau fait remarquer que la pointe finale du poème « C'était un p'tit garçon », citée précédemment, est caractéristique du rire « moderne ». Par l'expression « mourir de rire », Dugas retire le lecteur d'une zone de confort : mystifié, il se demande s'il doit rire ou prendre au sérieux le destin inusité du violoncelle. En se penchant sur le paratexte du recueil, Filteau aperçoit d'autres manifestations d'humour indécidable, telle la juxtaposition à un poème où il est question de céder à la tentation du suicide, « Nocturne », d'une note sur « un théâtre à moitié vide dans lequel des personnages grotesques répètent "Coco ! Pauvre Coco !" devant un auditoire de Poil de Carotte³⁹ ». La dédicace précédant « La défaite du printemps » (« À M. de Paillasse, Moi - et autres clowns⁴⁰ ») crée une ambiguïté similaire chez le lecteur, puisque le clownesque est accolé au tragique du printemps défait, éphémère.

³⁷ *Ibid.*, p. 51.

³⁸ *Ibid.*, p. 235-251.

³⁹ Claude Filteau, *loc. cit.*, p. 40.

⁴⁰ Marcel Dugas, « La défaite du printemps », *Psyché au cinéma*, p. 69.

Après avoir vu Dugas convoquer en terre canadienne le genre nouveau qu'est le poème en prose et faire preuve de « fumisterie » en usant d'un rire nouveau entremêlant le comique et le sérieux, il ne faut pas s'étonner de le voir employer d'autres moyens pour rendre moderne et exotique le recueil *Psyché au cinéma*. Ne l'oublions pas, le poète- artiste doit faire flèche de tout bois pour jouer jusqu'à l'excès, d'une façon à la fois « dissimulée et excessive » pour reprendre les termes de Bonenfant, son rôle d'exotique et d'initié⁴¹ qui ignore tout du Canada. En effet, Dugas choisit d'utiliser dans le paratexte de son œuvre poétique, lieu très accessible au regard, des images verbales très étonnantes, modernes, voire surréalistes avant la lettre. La majorité des titres de poèmes en prose de *Psyché au cinéma* sont accompagnés d'un surtitre composé systématiquement du mot « douches » et d'une épithète. Quelques-uns des syntagmes qui résultent de cette association mettent côte à côte des réalités éloignées et forment des images verbales qui échappent à toute rationalité : c'est le cas entre autres des « Douches crispées⁴² », des « Douches antimilitaristes⁴³ », des « Douches mourantes⁴⁴ », des « Douches gémissantes⁴⁵ » et des « Douches frivoles⁴⁶ ». Quoiqu'il semble évident que chacune de ces épithètes ait pour fonction de qualifier le ton du poème, il n'en demeure pas moins que les images obtenues défient les lois du bon sens et heurtent violemment la netteté de l'expression défendue par les régionalistes, par exemple par Edmond Léo, qui la réclame en ces termes : « Le bon

41 L'initié est en possession d'un savoir qui échappe au commun des mortels, le profane. Le terme sied bien à Dugas qui est vu, par ses contemporains, comme un symboliste hermétique n'écrivant que pour une poignée de gens. Le rire « moderne » ainsi que le poème en prose sont offerts, en pleine connaissance de cause, à un public qui ne voit que le fond comme intérêt principal d'une œuvre littéraire. Le terme d'*initié* se veut plus approprié à l'ensemble des exotiques que le terme d'*érudit* que porte Paul Morin à merveille : il ne fait pas exclusivement appel à une somme importante de connaissances, mais aussi à une certaine configuration de la conscience.

42 *Ibid.*, p. 69.

43 *Idem*, « Les teddy bears en khaki [*sic*] », *op. cit.*, p. 53.

44 *Idem*, « Nocturne », *op. cit.*, p. 82.

45 *Idem*, « Petites plaintes sur le passé revenu », *op. cit.*, p. 105.

46 *Idem*, « Sur les petits chapeaux », *op. cit.*, p. 23.

genre, c'est le genre clair, coulant, nourri de la moëlle [*sic*] des vieux classiques, où les mots ont un sens arrêté et plein, c'est le genre de la prose musclée de Thomas Chapais⁴⁷ ».

De plus, Dugas n'hésite pas à mettre son recueil sous le signe d'une figure mythologique qui date de l'époque latine, Psyché, en lui réservant une place enviable dans le titre et dans plusieurs poèmes, tels « Petites plaintes sur le passé revenu » et « Adieu Psyché⁴⁸ ». Il fera de même en 1921 avec son deuxième recueil, *Confins*, destiné « à Narcisse⁴⁹ » et qui met en évidence à plusieurs occasions la figure mythique de Faust. Ces références culturelles choisies par Dugas brillent par leur éloignement du sujet canadien. Qui dit qu'il aurait mis tant d'emphase sur celles-ci en l'absence du conflit entre les régionalistes et les exotiques ? Nous verrons néanmoins dans le chapitre 3 que les mythes ont joué un rôle beaucoup moins superficiel que nous ne le laissons entendre ici.

Avant de conclure sur le recueil *Psyché au cinéma*, il n'est pas inintéressant de faire remarquer que les quelques critiques qui ont reçu cette œuvre s'entendent pour louer l'émotion sincère et vraie qui en émane. Citons à ce sujet le critique Paul S. Bédard : « L'auteur de "Psyché au cinéma" fait plus que de provoquer des éblouissements, [...] il nous émeut ! Son émotion est communicative, car elle est vraie⁵⁰ ». Il peut paraître curieux que nous considérions ce recueil comme relevant d'une pose exotique, mais rappelons-le, la sincérité qui nous intéresse est celle qui s'attache à la stratégie. L'emploi « silencieux » par Marcel Dugas du poème en prose comme forme échappant à toute définition, la présence du rire « moderne » et d'expressions verbales qui déroutent ne ment pas : le poète initié fait mine de croire que le public est apte à comprendre la modernité de ses positions,

47 Edmond Léo [pseud. d'Armand Chossegros], « Causerie littéraire : *Le théâtre à Montréal* : par Marcel Henry », *Le Devoir*, 4 mai 1911, p. 1.

48 Marcel Dugas, « Petites plaintes sur le passé revenu » et « Adieu Psyché », *op. cit.*, p. 105-110.

49 Tristan Choiseul [pseud. de Marcel Dugas], « À Narcisse », *Confins*, Paris, [s.é.], 1921, p. 5-6.

50 Paul S. Bédard, « Psychée [*sic*] au cinéma », *Le Pays*, 15 juillet 1916, p. 5.

entre autres sur la forme poétique adoptée. Les moyens qu'il emploie pour exacerber la modernité de son recueil, sous le signe du cinéma, sont trop variés et trop iconoclastes pour ne pas cacher une intention, pour la cacher et ne pas la faire.

Marcel Dugas est Kondiaronk

Quelques mots encore, avant de parler de Chopin et de Delahaye, sur une courte communication qu'a donnée Dugas en 1928, au cours d'une soirée en l'honneur d'André Thérive. La « Lettre à André Thérive », insérée dans la deuxième partie de son petit ouvrage *Pots de fer*, s'inscrit manifestement dans la pose et la recherche d'effets, puisque comme il l'annonce dans une courte notice située au haut du chapitre, Dugas « feignit de communiquer au brillant auditoire, accouru pour fêter le critique du *Temps*, la lettre d'un Huron vivant sur les bords du Mississippi⁵¹ ». Il joue donc explicitement le rôle de l'exotique et de l'étranger, il en porte le masque comme il l'a fait avec *Psyché au cinéma*, mais en inversant curieusement le rapport de force élaboré par l'*airôn* exotique. Il se présente tel un Huron, signe sa lettre d'un pseudonyme qui sonne exotique, Kondiaronk, tout en insistant sur son ignorance, sur le fait qu'il n'est qu'un « sauvage⁵² ». Inculte et primitif, l'exotique qu'il incarne s'adresse à un auditoire compétent, européen, contrairement au public canadien visé par *Le Paon d'email*. Il n'est pas banal, à notre avis, qu'il ait revêtu à cette occasion le masque de l'exotique, et l'on peut croire qu'il a voulu se moquer devant des « initiés » du rôle que les régionalistes lui ont arbitrairement attribué. Dugas avait d'ailleurs dès 1911, au début de la tempête, fait référence à ce même rapport

51 Marcel Dugas, *Pots de fer*, Québec, Chien d'Or, 1941, p. 43.

52 *Ibid.*, p. 43.

exotique/lettré, en sous-titrant son ouvrage *Le Théâtre à Montréal*, destiné au public parisien, « propos d'un huron canadien⁵³ ».

Les Phases et la « Mignonne » de Guy Delahaye; Le Cœur en exil de René Chopin

Guy Delahaye, animé par sa recherche de nouvelles formes d'expression, a été le plus provocateur des quatre cavaliers de l'Apocalypse, plus que le « hautain » Morin et l'« astucieux » Dugas, en étant le premier, en 1910, à remettre en question les formes conventionnelles acceptées. *Les Phases* constituent en effet un recueil⁵⁴ minutieusement construit, dont les poèmes, au dire de Robert Lahaise, sont structurés par « la triade et son multiple » : « Quarante-cinq poèmes [...] sont répartis en quinze triptyques, [les] dix premiers sont formés chacun de trois poèmes à trois tercets ennéasyllabiques [...] [intensifiant] sa pensée [...] [et les] cinq autres composés chacun de trois sonnets en alexandrins⁵⁵ ». Le résultat est tout à fait original, dépassant formellement parlant tout ce qui s'est fait jusqu'à ce jour dans la littérature canadienne⁵⁶. Delahaye a-t-il lui aussi posé à l'exotique ? Comme nous l'assure Lahaise, cette œuvre moderne et la poétique qui la soutient, soit le rapprochement de l'unité et de la trinité, est issue de la volonté profonde du poète de concilier sa pensée religieuse et le modernisme. Malgré tout, il n'en demeure pas moins que Delahaye savait parfaitement qu'en publiant un tel recueil, il briserait toutes les conventions régnant sur l'art au Québec. Pourquoi sinon aurait-il répondu, en 1912, d'une façon encore plus provocante aux centaines de critiques qu'il a suscitées, en livrant au

53 Marcel Henry [pseud. de Marcel Dugas], *Le Théâtre à Montréal*, Paris, Henri Falque, 1911.

54 Guy Delahaye [pseud. de Guillaume Lahaise], *Les Phases : tryptiques*, Montréal, C. Déom, 1910.

55 Robert Lahaise, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1987, p. 131.

56 Notons toutefois que Guy Delahaye et les exotiques n'ont pas été les premiers à vouloir renouveler la littérature canadienne. Il suffit de mentionner les efforts de l'École littéraire de Montréal dès 1896.

public canadien un « objet » encore plus moderne et encore plus abscons, « Mignonne, allons voir si la rose »... *est sans épines*⁵⁷ ?

Présenté dans une mise en forme et une mise en page inhabituelles pour l'époque, ce volume débute par une justification de l'œuvre, qui s'intitule « notes sérieuses not serious⁵⁸ », contenant, pêle-mêle, des notes, des références à des œuvres connues et plus ou moins connues, des citations de certains critiques québécois de la décennie 1910, tels Léon Lorrain, Germain Beaulieu, Albert Lozeau. Le procédé qu'emploie Delahaye pour créer une partie de sa « Mignonne », soit coller ensemble des objets déjà faits (les citations dans ce cas), est digne de la nouvelle conception de l'art, le *ready-made*, élaborée par son contemporain européen Marcel Duchamp. Robert Lahaise s'étonne de la modernité de cette œuvre et y voit même du futurisme avant la lettre :

De la préface d'Olivar Asselin en passant par [...] une présentation énigmatique de pages blanches, citations farfelues ou vers en retrait, sans compter les ésotériques culs-de-lampe de Leduc, tout le volume étonne. [...] Delahaye s'amuse donc en son « tableau ultra-futuro-cubiste », alors que cubisme et futurisme d'outre-mer n'en sont qu'à leurs balbutiements. [...] Parodiste de Ronsard dont la « Mignonne » se greffe d'épines, [...] Delahaye « s'avérait poète dans le sens le plus moderne du mot, [...] [il] inventait un langage qui allait être bientôt celui des surréalistes »⁵⁹.

La publication de cette œuvre moderne « à la troisième puissance⁶⁰ », pour emprunter les mots d'Olivar Asselin, voire avant-gardiste, est un affront fait aux régionalistes et porte la marque indéniable de l'*airôn* exotique, l'initié qui offre un livre expressément exotique au lectorat canadien, peu disposé à apprécier, goûter et comprendre ces vers. « Mignonne »

57 Guy Delahaye [pseud. de Guillaume Lahaise], « Mignonne, allons voir si la rose »...*est sans épines*, 10^e édition, préface d'Olivar Asselin, Montréal, C. Déom, 1912.

58 *Ibid.*, p. XXIII.

59 Robert Lahaise, *op. cit.*, p. 200-202, citant Guy Delahaye, *op. cit.*, p. XXIX et Maurice Lemire, Introduction au *DOLQ*, tome II, Montréal, Fides, 1980, p. XXXIX.

60 Olivar Asselin, « Préface », dans Guy Delahaye, « Mignonne, allons voir si la rose »...*est sans épines*, 10^e édition, Montréal, C. Déom, 1912, p. XVI. Il y a qualifié l'œuvre de Delahaye de « funambulesque à la troisième puissance ».

n'était en substance qu'un prétexte railleur pour « [pouvoir] ne pas faire dans le genre pratriotico-religieux-abruti-traditionnel⁶¹ ». L'aveu est-il encore ironique, ici ?

Le Cœur en exil de René Chopin, paru en 1913, n'a rien ni de l'exotisme rutilant du *Paon d'émail*, ni du modernisme d'avant-garde de la « fumiste » « Mignonne », malgré la présence de poèmes sur le soleil, sur l'antique Naïs, sur une joueuse italienne de tambourin ou sur les espaces polaires. L'œuvre est très discrète du point de vue de sa présentation, de sa facture, de sa mise en page et la forme choisie est somme toute traditionnelle : Chopin utilise le plus souvent des vers « pairs » de six et de douze syllabes, qui respectent la symétrie rythmique du vers classique. Le sujet canadien semble même à l'honneur dès le début de l'œuvre, puisque le poète, en exil moralement parlant, a choisi d'intituler « Peintures canadiennes⁶² » la première section de poèmes du livre, placée à la suite de la dédicace et du « Liminaire ». Il ne manque toutefois pas de pose lorsqu'il « dédie respectueusement ce recueil de vers, qu'écrivit un vrai fils de Français » à « [sa] patrie intellectuelle⁶³ ». Autrement dit, Chopin annonce qu'il est un exilé ayant trouvé sa patrie d'adoption, la France, ou mieux encore, ne l'ayant jamais oubliée. D'entrée de jeu, il coupe complètement les ponts avec sa patrie canadienne en lui substituant une *alma mater* intellectuelle et culturelle. Ce geste symbolique très fort, le reniement de sa nation, est, sans aucun doute, l'œuvre du poseur exotique qui offre consciemment au public canadien le livre d'un « traître à la patrie ». Il n'aurait pu de plus belle façon heurter l'idéal des terroiristes canadiens.

Les poètes exotiques se replient : ce que cache la pose exotique

61 Guy Delahaye, *op. cit.*, p. XXIV.

62 René Chopin, « Peintures canadiennes », *Le Cœur en exil*, Paris, Georges Crès et cie, 1913, p. 13-36.

63 *Ibid.*, p. 5.

Nous venons de voir que les quatre cavaliers de l'Apocalypse, et plus particulièrement Marcel Dugas, Guy Delahaye et Paul Morin, ont joué avec excès le rôle d'exotiques qui leur a été assigné par les régionalistes, parce qu'ils ont publié, tels des « érudits initiés », des œuvres ultra-exotiques pour simuler leur *ignorance de l'ignorance* des gens de lettres du Canada. L'adoucissement de l'exotisme pratiqué par les poètes-artistes dans les œuvres succédant aux grandes poses démontre que les recueils parus dans la décennie 1910-1920 étaient bel et bien stratégiques et qu'ils cachaient une intention provocatrice. C'est comme si l'*airôn* exotique ressentait le besoin, après avoir revêtu le costume de l'exotique et avoir joué jusqu'à ses limites le personnage du moderniste et de l'anti-patriotique, de livrer une œuvre plus près de ses convictions⁶⁴ ainsi que de clarifier ses choix esthétiques, sans toutefois renier ses premiers écrits. Ce qui pourrait être interprété comme un recul n'est pas ici synonyme de déni, de rétractation.

La deuxième œuvre poétique de Paul Morin, *Poèmes de cendre et d'or*⁶⁵, éditée en 1922, se révèle en effet moins exotique que *Le Paon d'émail*, que ce soit par les sujets choisis ou par le vocabulaire, et se veut beaucoup plus près du quotidien. Quoiqu'il fasse encore référence à des figures mythologiques antiques, à des lieux exotiques, ainsi qu'à des personnages étrangers au Canada, tels Hercule, Palerme, Scriabine, Kiang Kang-Hu, Morin insère dans son recueil des poèmes qui ne sont pas à caractère exclusivement exotique, tels « Vierge feuillet », le « Berceau », la « Course », ou « Conte funèbre⁶⁶ ». Comme le soutient Plante, « l'agissement » ironique de ce deuxième recueil n'est plus la pose et plutôt que d'ignorer la tradition et le Canada, Morin s'en moque par le biais du sarcasme et de la

64 Il est encore trop tôt pour parler de l'« envers » de la stratégie puisqu'à notre avis, l'éruudit exotique ne s'est pas fait prendre au jeu dans ce cas-ci : il savait parfaitement qu'il portait l'habit de l'exotique et qu'il lui suffisait de l'enlever en partie pour faire preuve d'un peu moins de pose, de plus de retenue et de nuance.

65 Paul Morin, *Poèmes de cendre et d'or*, Montréal, Éditions du Dauphin, 1922.

66 *Ibid.*, p. 23-30, 52-53 et 133-134.

raillerie : il dit pourquoi son propre pays ne peut intéresser sa muse. L'exemple le plus évocateur qu'il donne de cette ironie verbale est le poème « La revanche du paon⁶⁷ », colloque imaginaire entre l'auteur et le paon. Ce dernier raille l'auteur, l'accuse d'ignorance à son propos et fait l'énumération de toutes les sources livresques qu'il a oubliées. La critique reprocha à l'érudition morinienne de « paonner » beaucoup trop, mais Morin prouve par ce poème qu'il en connaît encore plus. À entendre le paon, il n'aurait même qu'effleuré l'exotisme : il parodie la critique par l'exagération, en conclut Plante⁶⁸. En définitive, c'est par l'entremise de l'exagération que Morin se moque de l'exagération livresque de son *Paon d'email* et qu'il se replie en avouant, sous le mode ironique, en avoir fait un peu trop. Comment interpréter autrement le « Triple hommage » qu'il adresse à ses trois amis poètes aux pages 115 à 123 et dans lequel il regarde avec détachement son « beau rêve éternel », troqué contre de « tabellionesques paperasses » ?

À l'instar des *Poèmes* de Morin, les oeuvres poétiques de Dugas, parues à partir de la décennie 1920, semblent avoir évacué le trop-plein de modernisme caractérisant *Psyché au cinéma*. Dans son recueil *Confins*, publié à Paris en 1921, Dugas jamais ne « force » ses poèmes à tendre vers l'argumentatif et le narratif pour brouiller la lecture du genre qu'il adopte : le poème en prose qu'il présente aux lecteurs voit donc sa modernité éclatante s'édulcorer⁶⁹. Malgré le fait que la plupart des poèmes en prose de *Confins* demeurent trop longs - « L'homme dans le champ de carnage⁷⁰ » ne totalise pas moins de 215 vers dans l'édition de Marc Pelletier - pour ne pas dériver « vers un discours simplement narratif,

67 *Ibid.*, p. 63-77.

68 Jean-Paul Plante, « L'aspect ironique de l'oeuvre de Paul Morin », p. 65-66 et 72-85.

69 Le recueil n'est pas démodé pour autant. Le genre privilégié par Dugas reste moderne, par sa nouveauté au Québec, mais aussi par le défi qu'il propose à toute définition.

70 Marcel Dugas, « L'homme dans le champ de carnage », *Poèmes en prose*, édition critique par Marc Pelletier, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1998, p. 172-180.

descriptif ou argumentatif » et ainsi « perdre [leur] qualité de poème⁷¹ », ils sont en revanche axés sur une voix poétique qui exprime une angoisse ou une douleur, tels « Ma tristesse est en vous » ou « La nuit me regarde⁷² ». Dans cette veine, les courts poèmes « Matins » et « Soirs⁷³ » sont formés de petits versets constitués d'une répétition anaphorique du titre, suivie de ce qu'il évoque symboliquement. Les seuls traces de modernité excessive qui persistent sont les quelques poèmes en prose qui se déploient de façon évolutive (« Paillasse sur l'horizon », « L'idéale maison⁷⁴ »), le personnage de Paillasse, caractéristique d'un comique qui ne fait pas rire puisqu'il incarne une figure théâtrale et clownesque présentée par Dugas comme une « image excessive et torturée⁷⁵ », ainsi que l'aléatoire énonciatif spécifique au poème « Ivresse », notamment lorsque le narrateur dit ceci : « J'entends une voix - c'est la tienne !⁷⁶ »

Les mêmes remarques devraient en principe s'appliquer aux *Flacons à la mer* parus en 1923, reprenant intégralement la majorité des proses poétiques de *Confins*, mais ce serait omettre les « Pages oubliées⁷⁷ » que Dugas a ajoutées à la fin de son livre, contenant quelques inédits et surtout trois poèmes de *Psyché au cinéma*. Ces reprises (« Phèdre », « La défaite du printemps », « Sur les petits chapeaux⁷⁸ ») sont toutefois privées de l'apparat textuel de 1916 qui regorgeait de modernité. Cette disparition, qui a l'apparence d'une banale tentative d'uniformiser ces proses poétiques avec l'ensemble des autres pièces du livre, a un impact déterminant sur « La défaite du printemps », qui sans la dédicace à « M. de Paillasse, Moi - et autres clowns », ne maintient plus l'ambiguïté caractéristique du rire

71 Yves Vadé, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996, p. 12, cité dans Claude Filteau, « Marcel Dugas et le "cinéma en prose" », p. 35.

72 Tristan Choiseul [pseud. de Marcel Dugas], *Confins*, Paris, [s.é.], 1921, p. 65-67 et 98-102.

73 *Ibid.*, p. 26-32.

74 *Ibid.*, p. 46-48.

75 *Idem*, « Paillasse sur l'horizon », *op. cit.*, p. 108.

76 *Idem*, « Ivresse », *op. cit.*, p. 10. On est en face d'une énonciation qu'on pourrait qualifier d'indécidable.

77 Marcel Dugas, *Flacons à la mer : proses*, Paris, Les Gémeaux, [1923], p. 99-148.

78 *Ibid.*, p. 133-148.

« moderne ». L'image quasi surréaliste des « Douches crispées » qui accompagnait dans *Psyché au cinéma* ce texte disparaît elle aussi, comme les « Douches frivoles » de « Sur les petits chapeaux ». Dugas va jusqu'à éliminer la digression polémique portant sur le *Faust* châtré de Berlioz, qui faisait pencher dangereusement « Sur les petits chapeaux » vers l'essai journalistique et rendait le genre du poème en prose encore plus indécidable. Ces quelques ratures faites aux poèmes de *Psyché au cinéma* nous indiquent qu'il a probablement voulu gommer ce qu'ils avaient de « trop » moderne pour l'époque. Espérait-il qu'on ne se rappelle que de la version atténuée de ces poèmes, dont la modernité avait été forcée, sept ans auparavant, pour mieux faire bondir les régionalistes ?

Dix années s'écoulaient avant que Marcel Dugas ne publie son quatrième recueil de poèmes en prose, *Cordes anciennes*⁷⁹. Cette volte-face du poète que suggère déjà le titre, ce retour à l'ancien, après un bain remarqué dans la modernité et le cinéma, a de quoi étonner. Certains diront qu'après toutes ces années, c'est la sagesse de la maturité qui parle. Ils n'ont sans doute pas complètement tort : le recul observé quant à la modernité formelle du recueil illustre, certes, le mouvement entamé, dès *Confins*, d'adoucissement de l'exotisme flamboyant datant de la décennie 1910. Pourtant, le repli est tellement important – Dugas va jusqu'à intégrer des proses canadiennes – que nous soupçonnons l'auteur de feindre de s'éloigner de l'exotisme, comme nous le verrons dans le troisième chapitre. Le genre qu'il affectionne poursuit sa métamorphose, car les divers textes du livre tendent vers le poétique : aucun de ceux-ci ne s'approche, de près ou de loin, d'une narration, voire d'un essai. Le fait que « leur inspiration [soit] plus lyrique, [...] [que] la prose de *Cordes anciennes* [soit] limpide, moins imagée que celle des recueils précédents⁸⁰ », comme le

79 Marcel Dugas, *Cordes anciennes : proses*, Paris, L'Armoire de citronnier, 1933.

80 Marc Pelletier, « Introduction », dans Marcel Dugas, *Poèmes en prose*, édition critique par Marc Pelletier, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1998, p. 35-36.

note Marc Pelletier, y est certainement pour quelque chose. Plus classiques, ces « proses » de Dugas sont en général beaucoup plus courtes, et ont pour substance la parole poétique du « je » qui s'exprime, comme en témoignent « Qu'as-tu fait ? », « J'ai ce souvenir » et « Le passé⁸¹ ». Plutôt que de multiplier les images, Dugas met l'accent sur la voix qui exprime un sentiment et sur le chant qui en résulte : les répétitions et anaphores, ainsi que la clôture du poème sur lui-même dont il use, contribuent à mettre en évidence non pas le message, mais la parole. L'insertion de « chansons canadiennes⁸² » n'a-t-elle pas pour but d'insuffler à ces poèmes en prose le rythme du chant, caractéristique d'une certaine poésie ? Les extraits qui suivent des textes « En roulant ma boule », une des chansons canadiennes, et « Qu'as-tu fait ? », suffiront à démontrer l'aspect poétique, lyrique, rythmique – et donc relativement moins moderne et indéfinissable – des poésies de *Cordes anciennes* :

Les beaux canards – rouli, roulant – ouvrent leurs bouches ensanglantées. / Ce n'est pas d'avoir avalé la boule qui roulait, rouli, roulant; Qu'as-tu fait de tes trésors, gaspilleur effréné qui livrais au passant tes riches butins ? / Qu'as-tu fait de ton rêve que tu lâchais comme un oiseau avide d'air, d'espace et de clartés, vers les royautés de l'azur ?⁸³

Le recueil *Nocturnes*, édité en 1937, nous rappelle que la modernité de Dugas n'a pas été que feinte. Dans la décennie 1910, les poètes exotiques ont joué jusqu'au bout le rôle qui leur est échu, pour provoquer et tromper le public canadien, pour faire prendre conscience, avec les exagérations, qu'il était possible au Canada d'écrire autre chose qu'un roman idéalisant la terre. Dugas est néanmoins loin de dédaigner réellement l'innovation et il reste mû par un esprit de recherche : ses *Nocturnes* sont inventifs quant à la poétique du fragment qu'ils mettent en oeuvre. Les poèmes et les genres se succèdent, mais ne se ressemblent pas : le poème en prose, le vers libre, les versets, la prose, le journal intime, la

81 Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 16, 19-20 et 26.

82 Dans le recueil *Paroles en liberté*, publié à Montréal en 1944 aux éditions de l'Arbre, Dugas surtitre ses chansons canadiennes « *Variations* » : leur aspect musical ne pouvait être souligné de façon plus nette.

83 Marcel Dugas, « En roulant ma boule » et « Qu'as-tu fait ? », *op. cit.*, p. 16 et 69.

coupure de journal (le fait divers), le récit autobiographique et les dialogues dramatiques ont en effet tous droit de cité dans ce recueil. En plus de fragmenter ses textes à l'aide de signes typographiques et de confronter plusieurs genres dans un même poème, Dugas fait appel à la thématique du fragment, comme en font foi les titres de sections « Journal déchiré – Extraits » et « *Dissecta membra*⁸⁴ ».

Ces atténuations « implicites » de l'esthétique exotique telle que pratiquée par les poètes-artistes et que nous venons de mettre en relief, entre autres par l'évolution du traitement du poème en prose depuis *Psyché au cinéma*, se confirment par des aveux explicites dans les œuvres critiques de Dugas, surtout dans *Littérature canadienne*. Les *Apologies* non apologétiques de ses amis exotiques laissaient déjà présager ce repli. En parlant du *Paon* plein de « rutilances », Dugas s'exclame, comme s'il se sentait obligé d'apprécier l'œuvre de son ami : « Aimons ce rêve d'artiste⁸⁵ »; des *Phases*, l'œuvre de celui qui « paraît avoir senti », il s'écrie : « J'admire, mais je n'approuve pas⁸⁶ ». Le « porte-parole des exotiques » va encore plus loin, en 1929, dans son œuvre critique couronnée par les prix Marcellin-Guérin et David, reprenant pour l'essentiel les textes d'*Apologies* : Dugas se veut conciliateur lorsqu'il va jusqu'à avouer que l'exotisme, pratiqué de façon exclusive, est aussi erroné que le régionalisme⁸⁷. Il met en évidence très clairement que ses deux compères Morin et Delahaye ont incarné, avec une certaine violence, l'exotique, non sans vouloir provoquer : l'auteur de « Mignonne » est ce « jeune étudiant, qui [...] par conviction ou bravade, [...] [a brisé] avec les règles connues, qui [...] [a écrasé] la tradition de son dédain », alors qu'il fait de Paul Morin celui qui « [a annexé l'exotisme] à notre poésie »

84 Sixte le débonnaire [pseud. de Marcel Dugas], *Nocturnes*, Paris, Jean Flory, [1936?], p. 53 et 61.

85 Marcel Dugas, *Apologies*, Montréal, Paradis-Vincent, 1919, p. 57.

86 *Ibid.*, p. 77.

87 *Ibid.*, p. 73-74.

« par un individualisme [très] agressif⁸⁸ ». Même que l'éloge grandiloquent du symboliste Verlaine, dans sa réimpression de 1928, brille par sa sobriété, comme le titre, *Verlaine*, en fait foi.

À la lumière de ces quelques exemples de repli de la part de Morin et Dugas⁸⁹, il est difficile d'admettre que l'exotisme forcené qu'ont pratiqué nos quatre cavaliers dans leurs premières œuvres soit dépourvu de toute manigance : tout nous porte à croire qu'ils ont voulu provoquer le public canadien et les milieux régionalistes en se présentant comme des exotiques et des modernistes ignorant tout, dans leur grande érudition, de leur patrie canadienne et des traditions littéraires admises par celle-ci. Cette « accélération dans l'acquisition de formes esthétiques modernes pour l'avènement d'une littérature canadienne "modernisée"⁹⁰ », comme le dit si bien Campeau à propos de l'emprunt entre autres au futurisme, était en fait calculée par les poètes exotiques. Les replis ultérieurs montrent qu'ils souhaitaient désormais tenter une certaine conciliation avec ceux qu'ils avaient nargués avec une certaine insolence, pour les mener à s'interroger sur leur ignorance, leur fermeture envers toute nouveauté.

L'exotisme littéraire, tel qu'on l'a connu au Québec au début du XX^e siècle, est donc empli de feintes et de tromperie, mais les artistes exotiques adoptent cette stratégie pour mieux réconcilier leurs adversaires avec ce qu'elle représente, la nouveauté, et du reste pour mieux s'y adapter eux-mêmes. Répétons-le, la feinte des Morin et compagnie n'est pas qu'artifice et imposture, ils croient en l'art et en sa capacité de se renouveler :

88 Marcel Dugas, *Littérature canadienne : aperçus*, Paris, Firmin-Didot, 1929, p. 19 et 58.

89 Le mouvement de la pose exotique mis de l'avant est « idéal » bien entendu : il ne peut correspondre parfaitement à toutes les personnalités si différentes qui forment le quatuor des exotiques. On aurait pu difficilement parler de recul exotique à propos de René Chopin : il fut celui des quatre cavaliers qui a le moins posé à l'exotique. Quant à Delahaye, son cas est spécial et sa « Mignonne » est encore plus provocatrice que ses *Phases*.

90 Sylvain Campeau, « Présentation : décadents + barbares + symbolistes + parisianistes = exotiques », dans *Les Exotiques : anthologie : Guy Delahaye, Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, p. 10.

« L'avenir est dans la recherche, l'examen, les tentatives audacieuses, la négation d'hier⁹¹ » lance Dugas en 1929. Pourtant, après cette pose exotique, le jeu des cavaliers n'est pas épuisé : Dugas après avoir feint de revêtir le costume de l'exotique, ira jusqu'à faire mine de porter l'habit régionaliste.

91 Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 9.

Chapitre 3

Poser à se distancier de l'exotisme

Le quatuor des poètes exotiques en a mis plein la vue au public québécois dans la décennie 1910-1920. Ils ont de sang-froid maîtrisé tous les éléments du jeu de l'exotique pour causer un émoi dans le camp adverse. Cette stratégie d'y aller un peu fort, de feindre d'ignorer la bêtise du public canadien en matière d'art semble, au premier coup d'œil, contrebalancée par un mouvement contraire : l'abandon partiel, presque complet, de la pose exotique, que les cavaliers ont joué avec excès. Que penser, en effet, de la biographie de Louis Fréchette écrite par Marcel Dugas en 1934, de son poème « *Salve alma parens*¹ », hymne solennel à la patrie, de ses chansons canadiennes et surtout de sa rupture brutale, dès *Flacons à la mer*, avec des mythes qui prenaient une place importante dans ses premiers recueils ? Des événements biographiques marquants, telles la mise à mort par Guillaume Lahaise de Guy Delahaye et de ses œuvres² ou la réclusion volontaire de René Chopin dans sa tour d'ivoire, indiquent bien une désertion³ depuis les grandes poses de jeunesse.

De telles rétractations laissent croire à la mise en œuvre par les poètes exotiques d'une autre ruse, assez complexe et retorse, soit la simulation de l'abandon du rôle de l'anti-traditionaliste. Ce deuxième mouvement, beaucoup plus difficile à définir que le premier, lequel s'expliquait en grande partie grâce à la théorie de l'ironie socratique, n'a pas de figure-type précise. L'exotique qui opère cette seconde manœuvre est un stratège, appelons-le ainsi, qui use de jeux de masques, d'ironie, de distanciation, de miroirs, de

1 Marcel Dugas, *Cordes anciennes*, Paris, L'Armoire de citronnier, 1933, p. 79-85.

2 Guy Delahaye a décidé d'entreposer tous les exemplaires des *Phases* et de « Mignonne » dans son grenier. Robert Lahaise, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1987, p. 130-131.

3 Plutôt que d'enlever un élément du costume exotique, les poètes-artistes semblent aller jusqu'au déni, au reniement de leurs choix esthétiques et poétiques.

ruptures et de dramatisations pour faire croire, à tort, à son éloignement des valeurs esthétiques et exotiques qu'il chérissait auparavant et qu'il défendait avec passion, assurément non sans une certaine insincérité. La complexité est imputable, certes, à la diversité des manigances propres au stratège exotique et brièvement énumérées ci-dessus, mais plusieurs autres raisons sont en cause.

Le fait que la pose des exotiques ne soit pas synonyme d'une condamnation de la patrie explique lui aussi la subtilité de cette seconde ruse : n'oublions pas qu'ils ont eu horreur de l'étiquette *exotique*. Le terroir canadien a pu inspirer librement les poètes-artistes, mais derrière un intérêt subit de leur part envers le thème patriotique, il convient d'y déceler une autre feinte. En outre, la catégorisation problématique du jeu du stratège exotique se prête beaucoup mieux, avouons-le, aux œuvres de Marcel Dugas qu'à celles de ses trois compères. Heureusement, pourrait-on s'exclamer, puisque c'est lui qui fait l'objet principalement de ce mémoire, lui qui s'amuse, par le biais de l'énonciation, à rompre avec des mythes culturellement « anti-régionalistes⁴ » dans lesquels pourtant il se complaît, bref c'est à lui qu'on doit les « jeux de masques » et la « posture ironique de distanciation » auxquels réfère le titre de ce mémoire. Il serait imprudent d'élargir aveuglément cette seconde pose aux autres poètes exotiques, sans faire de nuances, en masquant les individualités si diverses des quatre cavaliers ainsi que les chemins si différents qu'ils ont empruntés. Le caractère nébuleux des causes⁵ pouvant expliquer le second mouvement de feinte amorcé par les poètes-artistes n'est sans doute pas étranger à sa complexité. Après avoir incarné avec brio leur rôle de littérateurs exotiques, les idéalistes ont peut-être décidé de pousser plus loin leur jeu et de faire mine de le mettre à distance, de s'en moquer, de fraterniser même avec l'adversaire. Quoi qu'il en soit, l'insincérité des exotiques est

⁴ Ces mythes - Faust, Narcisse, Psyché - ne sont évidemment pas « anti-régionalistes » de nature.

⁵ Ces causes hypothétiques sont énumérées à la note 41 du premier chapitre.

poussée, dans cette pose « à la puissance deux⁶ », jusqu'à une limite extrême, qui devient très engageante, comme nous le verrons dans le prochain chapitre.

Ce chapitre-ci portera d'abord sur les diverses tactiques mises en œuvres par les exotiques, et spécialement par Marcel Dugas. Deux de ses œuvres critiques et ensuite quelques moments stratégiques⁷ de ses œuvres poétiques seront scrutés du point de vue des procédés utilisés pour feindre un éloignement de l'exotisme. C'est au fil des diverses analyses que seront intégrés des concepts théoriques tels le leurre du destinataire et la tension constitutive de l'ironie, lesquels nous permettront de mieux comprendre le jeu de la distanciation feinte tel qu'il aura été orchestré par le stratège Dugas. Pour clore cette partie, nous verrons René Chopin user, dans ses œuvres, de feintes similaires à celles de Dugas et nous questionnerons brièvement en ce sens la disparition volontaire de Delahaye.

Marcel Dugas et ses œuvres critiques : quand le stratège feint d'apprécier les thèmes patriotique et canadien

Marcel Dugas, le défenseur des exotiques des années 1910-1920, n'a pas cessé d'écrire des textes critiques pour exprimer ses pensées sur l'art. Deux de ses plus importants essais, *Littérature canadienne* et *Un romantique canadien*, publiés successivement en 1929 et en 1934, laissent croire à un Dugas conciliateur, voire totalement ouvert aux vues régionalistes, mais ils constituent plutôt deux moments forts de poses et de feintes de sa part.

La stratégie de Dugas prend littéralement son envol dans l'ouvrage *Littérature canadienne* : il tente une conciliation avec le camp régionaliste et va jusqu'à souscrire aux

6 Le stratège exotique joue à se distancier du rôle qu'il avait d'ailleurs déjà décidé d'incarner avec pose, simulation. On peut ainsi parler d'une insincérité « à la puissance deux ».

7 Les poèmes, les dédicaces ou même les titres, très accessibles au regard, sont des moments stratégiques puisqu'ils sont susceptibles d'avoir un impact plus grand dans la provocation. Pensons par exemple au titre *Cordes anciennes*, à l'adieu à Psyché ou au poème « Ivresse », placé en tête de *Confins, Flacons à la mer et Paroles en liberté*.

sujets canadiens pour mieux réaffirmer son idéal et ses choix esthétiques. D'une part, la main qu'il tend au camp adverse est trompeuse, car tout son discours, qui feint d'exprimer un désir de rapprochement dans le conflit, est empli de paraphrases ironiques, parfois sarcastiques, afin de ridiculiser les positions terroiristes. Le premier extrait particulièrement parlant en ce sens se trouve dans le chapitre consacré au *Nigog*: Dugas fait le point sur sa chicane avec Arthur Letondal et il énonce des choses surprenantes comme celles-ci :

Cédant à un besoin de controverse, Marcel Dugas voulut bien imprimer au débat la tournure suivante. [...] On voit, par nos citations, que M. Letondal plaidait pour la tradition et qu'en définitive, malgré nos irrévérences d'alors, nous *n'étions pas si loin* de penser comme lui, et lui comme nous. [...] *En somme*, et malgré ce que l'on peut en dire, les fondateurs du *Nigog* souffraient bien plutôt d'un *excès de patriotisme* que du contraire⁸.

Il est curieux de voir l'auteur, qui parle de lui-même à la troisième personne, minimiser le conflit de la sorte, alors qu'ils étaient plutôt loin d'être, lui et Letondal, sur la même longueur d'onde, et l'aveu de patriotisme excessif paraît plutôt exagéré. Comment peut-il dire de telles choses sans faire preuve d'ironie verbale ? L'ouverture du chapitre, dans laquelle Dugas intègre en style indirect libre à ses propos des mots appartenant au discours de ses adversaires, confirme ce soupçon : « On était inquiet [...] : les *outrances* de jeunes gens qui ne voulaient plus sacrifier à des cultes périmés, et que sais-je ? la présence, parmi les directeurs de cette revue, de M. Léo-Pol Morin, dressait dans *notre pur ciel canadien* je ne sais quelle *menace révolutionnaire*⁹ ». Cette reprise de mots du discours de l'autre, que nous qualifions de « jeu de dramatisation », fait ressortir le ridicule de la réaction disproportionnée des régionalistes et venait donc déjà compromettre, par le ton ironique, toute conciliation.

8 Marcel Dugas, *Littérature canadienne : aperçus*, Paris, Firmin-Didot, 1929, p. 119 et 127-128. C'est nous qui soulignons pour montrer comment Dugas tente de minimiser les enjeux de la querelle.

9 *Ibid.*, p. 109. Nous avons souligné les termes empruntés à l'adversaire.

Guy Lafèche, dans sa *Grammaire narrative*, fait mention de la non-dramatisation d'un récit lorsque le « narrateur ne donne pas [...] la parole à ses personnages » et de la dramatisation lorsqu'il « donne la parole à ses personnages, [...] de diverses manières¹⁰ ». La dramatisation est donc un moyen que peut prendre un narrateur pour se dissocier, à divers degrés, du discours d'un autre qu'il rapporte, et pour s'en moquer, surtout quand il est intégré en style indirect libre, alors que les paroles sont rapportées sans guillemets et sans verbe introducteur. En apparence, l'énonciateur semble souscrire à ce qu'il dit, mais ce n'est qu'une feinte pour mieux tenir à l'écart le discours d'autrui, d'où l'idée de « jeu de dramatisation ». Le second extrait passablement évocateur de cette ruse de Dugas n'est pas exclusif à *Littérature canadienne*, puisque déjà dans *L'Action* du 30 août 1913, il lançait un appel à la naissance au Canada d'un génie littéraire, en disant, rappelons-le, ceci : « Qu'il se dresse sur les Laurentides, cet Homère canadien attendu de tous ! Nous le voulons¹¹ ». Tout en souhaitant comme l'adversaire la venue de ce « messie » littéraire, Dugas ridiculise l'idéal régionaliste en sous-entendant, par un scepticisme railleur, que ce sauveur n'arrivera jamais.

D'autre part, sa sympathie soudaine à l'égard du thème canadien est une occasion pour battre les régionalistes sur leur propre terrain et un prétexte pour mieux justifier les choix esthétiques des exotiques. Par exemple, lorsqu'il s'agit de parler des « Peintures canadiennes » de René Chopin, Dugas fait de cet exotique un écrivain capable de traiter des sujets canadiens dans une forme libre, sans être soumis à un intérêt patriotique : « *Vision Nocturne* peut être dite d'inspiration canadienne, mais elle ne sacrifie en rien à de grossiers effets¹² ». L'ajout le plus substantiel fait aux *Apologies* d'origine concerne

10 Guy Lafèche, *Matériaux pour une grammaire narrative*, Laval, Singulier, 1999, p. 35.

11 Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 87.

12 *Ibid.*, p. 79.

Guy Lallèche, dans sa *Grammaire narrative*, fait mention de la non-dramatisation d'un récit lorsque le « narrateur ne donne pas [...] la parole à ses personnages » et de la dramatisation lorsqu'il « donne la parole à ses personnages, [...] de diverses manières¹⁰ ». La dramatisation est donc une façon pour le narrateur de prendre ses distances avec le discours de l'autre, et de s'en moquer, surtout quand il est intégré en style indirect libre, alors que les paroles sont rapportées sans guillemets et sans verbe introducteur. En apparence, l'énonciateur semble souscrire à ce qu'il dit, mais ce n'est qu'une feinte pour mieux tenir à l'écart le discours d'autrui, d'où l'idée de « jeu de dramatisation ». Le second extrait passablement évocateur de cette ruse de Dugas n'est pas exclusif à *Littérature canadienne*, puisque déjà dans *L'Action* du 30 août 1913, il lançait un appel à la naissance au Canada d'un génie littéraire, en disant, rappelons-le, ceci : « Qu'il se dresse sur les Laurentides, cet Homère canadien attendu de tous ! Nous le voulons¹¹ ». Tout en souhaitant comme l'adversaire la venue de ce « messie » littéraire, Dugas ridiculise l'idéal régionaliste en sous-entendant, par un scepticisme railleur, que ce sauveur n'arrivera jamais.

D'autre part, sa sympathie soudaine à l'égard du thème canadien est une occasion pour battre les régionalistes sur leur propre terrain et un prétexte pour mieux justifier les choix esthétiques des exotiques. Par exemple, lorsqu'il s'agit de parler des « Peintures canadiennes » de René Chopin, Dugas fait de cet exotique un écrivain capable de traiter des sujets canadiens dans une forme libre, sans être soumis à un intérêt patriotique : « *Vision Nocturne* peut être dite d'inspiration canadienne, mais elle ne sacrifie en rien à de grossiers effets¹² ». L'ajout le plus substantiel fait aux *Apologies* d'origine concerne étrangement trois romans canadiens de son collègue Roquebrune – Dugas n'y consacre pas

10 Guy Lallèche, *Matériaux pour une grammaire narrative*, Laval, Singulier, 1999, p. 35.

11 Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 87.

12 *Ibid.*, p. 79.

moins d'une quarantaine de pages – et c'est véritablement à ce moment-là que la feinte mise en œuvre se concrétise. Ne se contentant pas de tirer l'idéal terroiriste vers l'exotisme littéraire, notamment lorsqu'il considère *Les Habits rouges* comme une preuve de « bon régionalisme¹³ », il usurpe le vocabulaire de ses opposants pour passer pour plus régionaliste qu'eux. C'est dans un passage cité précédemment où il est question de « l'exactitude » des mœurs transcrites par Roquebrune dans son roman, et que nous nous permettons de reprendre ici¹⁴. En effet, Dugas reproduit le discours terroiriste de la spécificité canadienne, propre à la célèbre allocution de Camille Roy, dans laquelle il pérorait sur l'importance pour les Canadiens d'avoir une « littérature originale », spécifique à « l'âme canadienne », et une éducation fondée sur les choses canadiennes, locales, familières. « Au lieu de les [les élèves] transporter en esprit dans un château qu'ils n'ont jamais vu, pourquoi ne pas les faire décrire la chaumière qu'ils ont habitée¹⁵ », se demande-t-il. Une affirmation à l'effet qu'en somme c'est le recul qui permet d'écrire une œuvre canadienne qui ne soit pas gauche et maladroite, et succédant à la citation de Dugas, vient confirmer que l'auteur de *Littérature canadienne* ne fait que réitérer son appui à l'exotisme littéraire, caractérisé par le souci de la forme. Cette volonté de damer le pion aux régionalistes sur leur terrain de prédilection n'était en définitive qu'une feinte bien préparée.

Marcel Dugas use d'un stratagème similaire avec la publication étonnante d'une biographie de Louis Fréchette, écrivain patriotique qu'il avait déjà osé qualifier de

13 *Ibid.*, p. 150. Le « bon régionalisme », contrairement au « régionalisme officiel, *ad usum delphini* », s'apparente au critère d'authenticité des exotiques, puisqu'il n'a rien de « convenu », « d'artificiel », de « rhétorique », il se hausse plutôt à une « forme d'art ». Voir les pages 150-151.

14 « Il nous donne la sensation de n'être jamais parti du Canada, tant il nous restitue le décor, la vérité des caractères, l'exactitude des détails, les mœurs » écrivait Dugas dans *Littérature canadienne*, p. 149-150.

15 Camille Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne », conférence faite à l'université Laval, le 5 décembre 1904, citée dans Gilles Marcotte et François Hébert, *Vaisseau d'or et croix du chemin : 1895-1935* dans *Anthologie de la littérature québécoise*, vol. III, Montréal, La Presse, 1979, p. 76.

« pompier qui s'époumonne¹⁶ ». Il fait mine de s'intéresser au thème canadien, pour mieux souscrire à l'exotisme, en orchestrant une série de feintes qui mettent l'ouvrage *Un romantique canadien* sous le signe de l'objectivité : il mesure ses paroles pour être neutre en apparence et c'est par le truchement de cette neutralité exagérée, qui peut passer pour de la sympathie à l'égard de Fréchette, qu'il s'oppose aux valeurs littéraires défendues par les régionalistes. N'a-t-il pas averti le lecteur dès le départ : « Nous nous sommes efforcé de pénétrer ses raisons, et de taire, la plupart du temps, ce que nous pensons nous-mêmes sur les questions qui le touchent, le font rêver et écrire[...] Je crois que l'on s'en apercevra¹⁷ » ?

La sympathie à l'égard de Fréchette est tout de suite désamorcée avec l'emploi abusif et inhabituel par Dugas de citations de critiques qui font figure d'autorité et confortent son jugement relatif aux maladresses de l'auteur de *La Légende des peuples*, sans que ces attaques ne semblent provenir de lui. À propos de *La Voix d'un exilé*¹⁸, Dugas dit rapporter « impartialement » l'opinion de contemporains de Fréchette (Routhier, Rinfret, Taché), peu favorables au caractère artificiel du livre. En bon critique objectif, Dugas cite Camille Roy s'en prenant aux « caractéristiques purement oratoires de ce livre ». « Qui ne verrait cela¹⁹ », ajoute Dugas, en voulant signifier aux régionalistes que même le père de ce mouvement littéraire au Canada a su voir les airs empruntés de Louis Fréchette. Il peut ainsi déguiser d'une habile façon son jugement sous celui d'une sommité régionaliste, reconnue par l'opposant²⁰. L'emploi de la citation²¹ par ce critique

16 Marcel Dugas, *Apologies*, Montréal, Paradis-Vincent, 1919, p. 94.

17 *Idem*, *Un romantique canadien : Louis Fréchette : 1839-1908*, Paris, La Revue mondiale, 1934, p. 11. En note en bas de page dans le texte.

18 Louis Fréchette, *La Légende d'un peuple*, préface de Jules Claretie, Paris, Librairie illustrée, [1887?] et *La Voix d'un exilé : à mes amis les libéraux du Canada*, [Chicago], [s.é], [1867?].

19 Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 57.

20 Dans ce cas, il y a dramatisation en style direct. On assiste à un « jeu de dramatisation » dans la mesure où Dugas fait passer ses opinions par le discours de l'autre, mis à distance puisque clairement identifié comme venant d'autrui. C'est comme si Dugas cherchait à se distancier de ses propres opinions et à les rapporter à une norme objective.

impressionniste n'est pas innocent, puisqu'elle est garante pour les traditionalistes de la fidélité de la reproduction²², primordiale d'après le sous-modèle discursif des régionalistes construit par Dominique Garand, qui a analysé sous un angle polémique le conflit qui les a opposés aux exotiques.

En outre, pour excuser en quelque sorte l'art honni de Fréchette et feindre un rapprochement, Dugas prend soin à plusieurs reprises de mettre en contexte l'*opus* du chanteur canadien. Il admet en conclusion que Fréchette a été un grand poète, si on le replace dans l'époque qui l'a vu naître : « Disons-nous que Fréchette fut un grand poète. Oui [...] Aux aspirations du peuple, il a donné une voix poétique, [...] [mais] victime d'une civilisation matérielle, [...] il n'a pas joui de l'atmosphère propice à l'éclosion d'œuvres solides²³ ». Reconnaisant l'effort fourni dans sa *Légende d'un peuple*, Dugas n'adhère jamais, on le sent, à son art patriotique. L'insistance sur la mise en contexte du recueil prend toutefois les allures d'une feinte puisque Dugas intègre aussitôt à son discours, en style indirect libre, l'opinion de Fréchette en « matière » de littérature : « La fièvre idéologique d'une époque qui, remettant toutes les questions morales sur le tapis, [tentait] de résoudre les plus difficiles problèmes des découvertes récentes. *Quelle riche matière!*²⁴ » Il faut conclure à un autre « jeu de dramatisation », puisque les mots soulignés sont difficilement attribuables à Dugas, partisan de l'art pour l'art, *contre* une « civilisation matérielle ». Objectif mais ironique, il transcrit l'enthousiasme de Louis Fréchette à l'endroit d'un art patriotique, puisque sa tentative d'épopée nationale a été noble, surtout

21 Fréchette lui-même est cité abondamment, comme si le fait de le citer donnait à tous la possibilité de le juger objectivement.

22 Dominique Garand, *La Grille du polémique : le conflit entre les régionalistes et les exotiques : essai*, Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 192-197. Le critique régionaliste vise selon Garand la répétition, plutôt que l'expression, car il considère la vérité comme unique, universelle. La citation permet de reprendre fidèlement les paroles du maître consacré et tient lieu de dogme. Le régionaliste fonde son discours sur la tradition, qu'il cherche à reproduire.

23 Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 290-291.

24 *Ibid.*, p. 150. Nous avons souligné l'opinion d'autrui.

dans l'époque où il a revendiqué haut et fort la liberté d'opinion. Dugas use tout de même de la dramatisation pour ne pas qu'on soit tenté de prendre pour sienne l'opinion de Fréchette.

Enfin, pour critiquer les œuvres de Fréchette avec autant de neutralité qu'il se peut, Dugas usurpe une fois de plus le vocabulaire de l'adversaire. Il court-circuite l'exotique en lui pour se faire critique régionaliste, lorsqu'il parle des *Fleurs boréales* :

La nature canadienne a ses caractéristiques, ses aspects, ses horizons propres. On ne la peindra pas en usant de couleurs et d'images qui peuvent s'appliquer à n'importe quel coin de paysage. Ce qui confère à la terre canadienne son caractère spécifique n'est jamais perçu au cours de ces notations artificielles. [...] [Le] poète amasse toujours les mêmes couleurs [...] Cette vie des choses est reproduite avec des mots livresques²⁵.

Dugas adopte curieusement le point de vue régionaliste, qui veut qu'on reproduise en art ce qui fait la spécificité du Canada : des expressions tels « caractère spécifique », « horizons propres » en témoignent dans ce passage qui va jusqu'à intégrer, avec le mot « livresques », le reproche suprême d'imitation qu'ont adressé les régionalistes aux exotiques. Il ose même dire des personnages du conte *Originaux et détraqués*²⁶ que « quelque chose de l'âme locale d'un petit pays » en ressort²⁷. La similitude est telle – il fait explicitement référence à l'âme canadienne – que cette usurpation d'identité ne peut être que savamment calculée afin de mieux rendre la posture d'objectivité qu'il adopte dans cet essai : en aucun cas nous ne pouvons prétendre que Dugas souscrit à l'idéal de Fréchette. Il a voulu signifier tout simplement, à travers divers jeux stratégiques, sa reconnaissance du travail de Louis Fréchette, qui a su être un pionnier des lettres au Québec. C'est sans doute

²⁵ *Ibid.*, p. 93-94.

²⁶ Louis Fréchette, *Les Fleurs boréales. Les Oiseaux de neige*, Québec, Darveau, 1879 et *Originaux et détraqués*, Montréal, L. Patenaude, 1892.

²⁷ Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 218.

la pose de Dugas qui fait dire ceci à Berthelot Brunet : « Si l'on sait lire entre les lignes, c'est, par le sujet, le livre le plus comique qu'un auteur canadien ait jamais produit²⁸ ».

Marcel Dugas et ses œuvres poétiques : quand le stratège feint la distanciation de mythes qui, culturellement, s'inscrivent à l'opposé d'une thématique canadienne

Les jeux de masques et de distanciation orchestrés par Marcel Dugas avec trois mythes antiques et germanique se déploient en quatre moments chronologiques. Mais c'est au début de son œuvre poétique, alors que la pose exotique est à l'honneur, que tout prend forme. Dugas prend un malin plaisir, entre 1916 et 1921, à jouer à se distancier de Faust, Psyché et Narcisse²⁹, dans une période que nous avons choisi d'intituler « les mythes de Marcel Dugas dans *Psyché au cinéma* et *Confins* : jeux de masques et posture ironique ».

Présentation des mythes

Avant de nous lancer dans l'étude de la posture de Dugas, il est essentiel de cerner le symbolisme des mythes impliqués dans ses feintes et de voir dans quelle mesure ils pouvaient contrevenir, en soi, à l'idéalisation des mœurs canadiennes prônée par les régionalistes. C'est à partir d'ouvrages étudiant l'évolution des manifestations d'un mythe dans le temps que nous pourrons voir, brièvement, ce que pouvaient évoquer Faust, Psyché et Narcisse dans l'imaginaire des Canadiens au début du XX^e siècle.

André Dabezies a eu l'audace de s'attaquer à l'immense mythe de Faust³⁰ et a su, dans une approche historique, dessiner les trois étapes de l'évolution du mythe au fil des siècles. Il y a d'abord le mythe *réaliste* du XVI^e siècle, où Faust est condamné pour une faute impardonnable, le péché d'idolâtrie. Deux pôles en tension sont représentés dans

28 Berthelot Brunet, « Candidature au Panthéon », *L'Ordre*, 29 juin 1934, p. 4.

29 D'autres mythes ou personnages mythiques sont présents dans l'œuvre de Dugas, dont Phèdre, Paillasse, la Joconde, et ce principalement dans ses premiers recueils. L'auteur a toutefois donné une plus grande envergure aux trois mythes que nous avons choisi d'étudier.

30 André Dabezies, *Le Mythe de Faust*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 1990.

cette version : Faust a l'élan confus de la Renaissance vers la connaissance, mais il conclut un pacte avec le diable, reniant ainsi la fidélité à son Dieu. Il y a ensuite le mythe *tragique* de l'époque des *Stürmer* et des romantiques, décelable entre autres dans les œuvres de Goethe, Gounod et Berlioz, où Faust est pris d'un désir quasi métaphysique d'infini, qui mènera toutefois le héros à la ruine, puisque les forces du mal le corrompent forcément un jour ou l'autre. Il y a enfin le mythe *idéal* du XX^e siècle, où Faust se mue en image mythique de l'homme moderne, conquérant sans drame le savoir et le pouvoir. Dans cette version, le pacte est carrément supprimé³¹. Après avoir noté quelques constances du personnage de Faust dans une approche psychologique, tels les immodestes désirs et la grande insatisfaction qui l'animent, la fêlure de l'être qu'incarne le diable tentateur, le désir de jouir de la vie, avec pour corollaires les thèmes de la magie et du rajeunissement, Dabezies a recours à une approche symbolique et définit la structure du mythe de Faust comme étant impérativement constituée de deux pôles majeurs : l'élan de l'homme vers l'infini et le pacte avec le malin³².

Il est évident que le mythe de Faust, par les tractations avec le diable qu'il évoque, ne peut plaire aux régionalistes qui cherchent à édifier leur public. C'est le mythe tragique qui semble correspondre le mieux à l'imaginaire des Canadiens à l'époque du conflit, puisque Dugas fait explicitement mention du *Faust* de Berlioz dans sa digression polémique de « Sur les petits chapeaux » et il fait en outre référence, dans un court passage de *Feux de Bengale à Verlaine glorieux*, au drame de la connaissance, au pacte avec le diable, ainsi qu'à l'élan de Faust : « Un écho de l'apreté [*sic*] farouche du docteur Faust, ce

31 *Ibid.*, p. 257-265 et 311-317.

32 *Ibid.*, p. 277-291 et 300-311.

frère inoubliable de tous ceux qui se sont approchés de la connaissance, et qui, devant des cornues vides, abandonnées, réclame [*sic*] à Satan, un cœur et des nerfs³³ ».

Jean Frappier, dans un court chapitre sur le thème du miroir dans la littérature médiévale³⁴, observe que le traitement original de ce thème au Moyen Âge, suite au récit d'Ovide qui fait de Narcisse un éternel insatisfait, passe par l'idée que le miroir, lieu privilégié, capte les reflets d'une réalité supérieure et cachée. À titre d'exemple, Bernard de Ventadour découvre dans la contemplation de la dame aimée une réalité supérieure à lui. Avec le temps, ce thème du miroir, le plus souvent associé à Narcisse, s'intériorise et permet de regarder ce qui se passe dans le cœur. Les analyses de Roland Derche sur Narcisse, allant au-delà de la période couverte par Frappier, reproduisent les divers symbolismes énumérés par le critique du Moyen Âge³⁵. Ce mythe n'a rien, lui non plus, pour rassurer les tenants du régionalisme, surtout pas par le narcissisme, défaut de la cuirasse de Narcisse, qu'il inspire.

Henri Lemaître, qui a retracé les diverses manifestations du mythe de Psyché, du récit d'Apulée à l'aube du XX^e siècle, déplore les siècles qui ont contribué à la « décadence » du mythe, le vidant de son contenu moral, et applaudit le retour dès le XIX^e siècle d'une Psyché « grecque » et philosophique. Ce jugement nous permet de deviner que c'est la Psyché de Laprade qui semble résumer le mieux ce qu'elle symbolise pour lui : elle est l'histoire de l'âme humaine, « chrysalide à métamorphoses multiples³⁶ », de sa chute

33 Marcel Dugas, *Feux de Bengale à Verlaine glorieux*, Montréal, Marchand Frères, 1915, p. 40.

34 Jean Frappier, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n° 11, mai 1959, p. 134-158.

35 Du Narcisse d'Ovide, à la poursuite d'un idéal illusoire et prisonnier de son reflet, il découvre en celui de Gide un prétexte pour étayer les thèses du symbolisme, voulant que le monde des apparences ne soit que le symbole d'une réalité profonde. En bout de ligne, le Narcisse de Paul Valéry est à la recherche de sa propre essence. Roland Derche, *Quatre mythes poétiques : (Œdipe, Narcisse, Psyché, Lorelei)*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1962, p. 71-108.

36 Henri Lemaître, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin, [194?], p. 296.

dans la vie terrestre à son envol vers l'éther. La coloration philosophique, voire chrétienne, du mythe ne fait aucun doute car, en somme, « sa Psyché, c'est l'âme³⁷ », et elle est assurément moins dérangeante pour les régionalistes que Faust ou Narcisse. En définitive, Marcel Dugas choisit volontairement de mettre ses deux premiers recueils sous l'égide de mythes qui évoquent un imaginaire éloigné de celui que privilégient les régionalistes, les hauts faits héroïques et les mœurs rurales. Employés de la sorte, ces mythes peuvent être dits « culturels », explicites, traités objectivement, puisque Dugas souhaite ardemment qu'ils soient vus comme des « objets-spectacles » provoquant l'adversaire. Encore un mot sur le symbolisme commun qui unit Faust, Psyché et Narcisse : l'insatisfaction, une quête vers l'infini, un désir d'aller plus loin et plus haut, tout cela est très près de l'idéal des exotiques que Dugas défend dans sa préface d'*Apologies*³⁸.

Les mythes de Marcel Dugas dans Psyché au cinéma et Confins : jeux de masques et posture ironique

Les jeux de masques prennent forme dans l'énonciation des deux premiers recueils, quand le « je » qui s'exprime cherche à se distancier de mythes à travers lesquels, pourtant, il se contemple, et ce principalement lorsqu'il s'adresse directement à Faust, Psyché ou Narcisse. Dugas peut donner l'impression de se servir de ces derniers comme d'un voile, mais le propre d'un masque est paradoxalement de révéler ce qu'il cache. On verra que cette distanciation feinte se fait sous le signe d'une duplicité, en commençant par le traitement réservé à Psyché, qui est l'occasion de poses dans *Psyché au cinéma*.

Les mythes employés par Dugas sont le plus souvent introduits dans le texte sous le mode de l'ironie, du rire, ou du moins du sourire, et Psyché n'y fait pas exception.

³⁷ *Ibid.*, p. 298.

³⁸ Reprenons une citation d'*Apologies* : « Je crois avoir observé chez des jeunes têtes ardentes et pensives, la bienfaisante illusion qui les couronnait[...], [en] communion intime avec ces esprits dévoués à l'idéal ». (p. 11)

L'exemplaire de *Psyché au cinéma*, appartenant à l'université de Montréal, comporte une dédicace à Édouard Montpetit qui montre d'emblée que l'intention de Dugas est de prendre Psyché à contre-pied: « À Édouard Montpetit, pour qu'il s'amuse un peu de cette psyché, de son rire, de ses plaintes et de ses larmes ». L'irrévérence envers la Psyché antique est corroborée par une épigraphe de Marcel Dugas lui-même, sur la page couverture, autre endroit stratégique : « Je la jetais, avide et pantelante, [...] et sa plainte m'accusait de connaître la vie³⁹ ». La thématique du miroir est en germe dans ces quelques vers qui font état de la similitude des destins de Psyché et de l'énonciateur, comme si leurs destins se répondaient. De plus, le curieux « jeu de dramatisation » mis en place par Dugas ne peut nous échapper : il se cite lui-même, en style direct, créant ainsi une distanciation de soi à soi. Après un effacement, Psyché revient en force en faisant l'objet des deux derniers poèmes du recueil.

Dans « Petites plaintes sur le passé revenu », Dugas cherche à se distancier d'une Psyché dépréciée, présentée comme une « malade », une « éternelle plaigneuse⁴⁰ ». Le poème est explicitement destiné à cette figure antique par une étrange dédicace, véhiculant un jugement de valeur : « À Psyché, irraisonnable⁴¹ ». Pourquoi ce besoin de critiquer dès le départ cette Psyché indomptable et inconsolable, qui est en fait la destinataire, l'éluc du poème ? De la quatrième à la huitième strophe, Dugas interpelle Psyché et s'adresse à elle, l'allocutaire, pour exprimer le drame qu'elle vit, à savoir que ses plaintes ne sont pas entendues : « Tu les a laissées, ces plaintes, au murmure de la nuit, tu ne les a pas reprises. [...] Elles sont toutes perdues, dans la nuit; toutes, celles-là !⁴² » On sent le ton moralisateur de l'énonciateur, qui semble vouloir nous signifier qu'il ne sert à rien de continuer à se

39 Marcel Dugas, *Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent, 1916.

40 *Idem*, « Petites plaintes sur le passé revenu », *op. cit.*, p. 107.

41 *Ibid.*, p. 105.

42 *Ibid.*, p. 106.

plaindre pour retrouver le délire si beau d'antan, et qu'il vaut mieux être « raisonnable ». C'est à partir de la neuvième strophe que le jeu de miroirs « je-tu » s'installe dans l'énonciation : « Il y a un être, Psyché, – (*je* traduis *tes* plaintes et *tu m'*agaces assez, éternelle plaigneuse, qui *me* force à l'impudeur), – qui, replié sur lui-même, se purifiait au feu de ses artères⁴³ ».

La notion de leurre du destinataire émise par Joëlle de Sermet, dans son article « L'adresse lyrique », permet de comprendre l'effet de miroir produit ici par Dugas. Elle émet l'hypothèse que le discours lyrique moderne a pour caractéristique de mettre en question « la situation d'interlocution comme rapport explicite d'un "je" à un "tu" ». Le lecteur est entraîné dans une « ronde de pronoms personnels dont l'ancrage est perpétuellement décalé⁴⁴ », où tous les rôles discursifs deviennent interchangeables : la figure de l'énallage de personne, qui consiste à utiliser un pronom personnel d'une façon déviante, en vient donc à particulariser l'énonciation textuelle lyrique. En s'appuyant sur des œuvres d'Apollinaire, elle affirme que le poème lyrique nommément adressé à telle personne nous parle de « l'erreur d'adresse fondamentale sur laquelle il repose⁴⁵ », le « tu » étant dans le poème ce que le « je » nomme « tu ». Étant vouée à manquer son but, l'adresse lyrique n'est au plus qu'une annexion de la figure de l'étranger : « pure projection métaphorique de l'espace subjectif qui se scinde en sujet et objet⁴⁶ ». Le lecteur-allocutaire est appelé ici à remplir les blancs que laisse ce flottement structurel de l'adresse pour devenir un co-énonciateur.

⁴³ *Ibid.*, p. 107. Nous soulignons pour mettre en évidence l'effet de miroirs « je-tu ».

⁴⁴ Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 96.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 94.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 93.

Les vers de Dugas qui sont explicitement séparés du reste de la phrase par des parenthèses et des tirets ont toutes les apparences du procédé de la rupture de l'illusion, propre à l'ironie romantique, consistant en l'intervention directe de l'auteur dans la fiction qu'il élabore, selon la théorie de Schoentjes⁴⁷. À l'intérieur de cet à-côté du poème, le poète se permet d'enlever son masque puisqu'il avoue jouer Psyché (« je traduis tes plaintes »), tout en se jouant d'elle, « éternelle plaigneuse ». Se moquer de Psyché oblige Dugas à se mettre à nu, ce que confirme le terme « impudeur⁴⁸ ». En étant son allocutaire, elle représente la figure de l'autre, mais plutôt que d'être une destinataire effective, elle servirait à Dugas à se scinder en sujet et en objet regardé. Pour reprendre les mots de Joëlle de Sermet, Psyché ne serait qu'une « hypostase du "je"⁴⁹ », une substance de celui-ci, que la captation de la figure de l'étranger en soi. C'est comme s'il disait à Psyché, et à soi par ricochet, quelque chose comme : *pars figure plaigneuse de la jeunesse, je ne veux plus te voir, je veux me maîtriser et être raisonnable*. Il ne faut plus en douter, la dédicace s'adressait à la Psyché en Dugas, à cette part de lui qui est « irraisonnable ». Pourtant, une tension se met en place puisqu'en voulant se distancier de Psyché, il est forcé d'admettre qu'il continue à avoir foi en la vie, en la réalisation de son idéal.

Le poème « Adieu Psyché », qui clôt le livre, a tout l'air d'une rupture en règle de Dugas avec sa muse. Est-ce distanciation feinte ou adieu sincère et déchirant ? Le poète exotique adresse à Psyché, son interlocutrice, des mots de séparation : « Je romps avec toi : tu me deviens presque une étrangère, et, à coup sûr, une morte vivante, [...] rares les heures où j'écouterai tes reproches, les désirs du moment⁵⁰ ». Fort de la théorie de Joëlle de

⁴⁷ Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 111.

⁴⁸ Ce n'est sans doute pas par hasard que Claude Filteau, à la page 35 de l'article cité, fait des désirs inavouables le thème du poème.

⁴⁹ Joëlle de Sermet, *loc. cit.*, p. 93.

⁵⁰ Marcel Dugas, « Adieu Psyché », *op. cit.*, p. 108. Tout le poème est en italique.

Sermet, doit-on comprendre que « je veux rompre avec toi *qui est moi* » ? Dugas avoue ensuite avoir traité Psyché avec irrespect en la « condamnant au cinéma », en la révélant en ces « lieux infâmes » aux « profanes ». « Je t'ai détruite en te révélant⁵¹ » dit-il, en ayant l'air de s'en excuser. Comment ne pas reconnaître en cette Psyché dévoilée un Dugas lui-même démasqué ? Il continue néanmoins à malmener cette figure mythologique en lui ordonnant, l'impératif fait cela, de ramener avec elle ses « désirs crucifiés », « emporte-les », dit-il, et surtout en lui réservant un sort bien différent de la montée vers l'Olympe pensée par les Anciens : plutôt que de lui donner l'ambrosie de l'immortalité, il lui offre dans un geste pour le moins cruel sa « ciguë⁵² ». Il pousse l'insolence jusqu'à employer pour l'interpeller la formulation « ô Psyché⁵³ », empreinte de pompe et de respect, tandis qu'il ne fait que la détruire depuis le début du poème. Néanmoins, celle que Dugas envoie avec mépris sur les rivages du Styx ne le laisse pas totalement indifférent, puisqu'il « la presse en sa poitrine dilatée » avant la rupture. Elle inspire à Dugas un rire déroutant, pour le moins ambigu, qui semble être dirigé vers soi et qui n'est pas sans rappeler le rire « moderne » de Grojnowski : « Je ricanerai éternellement de la fièvre qui montait de tes veines ». La pointe finale du poème, « adieu, *ma* tragique Psyché⁵⁴ », confirme l'erreur d'adresse fondamentale de ce poème, puisque la Psyché du poème est en fait celle que Dugas a inventée, celle qu'il s'est composée en lui-même. La distanciation de Psyché est donc feinte, puisque le sacrifice de Psyché implique le poète exotique lui-même, qui se voit en elle et en sa fièvre. C'est cette tension entre rapprochement et distanciation que nous permettra de mieux explorer maintenant le rapport avec Narcisse.

51 *Ibid.*, p. 108.

52 *Ibid.*, p. 109.

53 *Ibid.*, p. 109.

54 *Ibid.*, p. 109-110. C'est nous qui soulignons.

Narcisse, miroir et ironie ; Faust : dialogues, voix multiples et projections

Il apparaît d'une façon ponctuelle à plusieurs endroits de l'œuvre de Marcel Dugas, le plus souvent comme la figure prévisible du narcissisme, avec les thèmes de la renaissance et de la désillusion notamment dans *Feux de Bengale*, « La défaite du printemps », « Ivresse » et « *Salve alma parens* ». C'est *Confins*, placé sous son signe, qui lui rendra davantage justice en lui permettant d'ouvrir et de fermer le livre. Narcisse est le destinataire désigné du recueil et de l'énonciateur. Mieux, son confident et... son miroir. Non seulement il est soumis à des jeux de miroirs et de distanciation, mais il est aussi intimement lié à la thématique et à la symbolique du miroir, comme l'a montré Frappier. *Confins* est d'ailleurs le recueil de l'image, du reflet et du miroir : des titres de poèmes tels « L'aurore sur le lac » et « La nuit me regarde⁵⁵ » en témoignent.

Le poème « À Narcisse » mis en tête du recueil fait d'emblée de celui-ci l'allocataire de l'énonciateur. L'image de Narcisse oublié est convoquée dès les premiers vers d'une façon ingénieuse, Dugas faisant appel à l'idée du reflet, copie éloignée et imparfaite de la chose reflétée : « Il y a longtemps que ton image dort à jamais dans la source qui garde à peine le souvenir du tressaillement de ton corps⁵⁶ ». C'est donc en mettant en évidence l'essence de Narcisse, l'écart entre lui et son reflet, que Dugas le maintient hors de portée de lui. Il exprime, dans la strophe suivante, le désir d'évoquer son image et sa quête, certes, mais ce rapprochement se fait sous le signe de l'ironie : c'est par l'entremise d'un vocabulaire religieux qu'il invoque Narcisse, figure païenne : « Je joins, ce soir, les mains à l'évocation de cette image : je la prie [...], je l'implore comme un pèlerin pieux, agenouillé auprès des symboles sacrés⁵⁷ ». Alors que dans la troisième strophe Dugas rappelle qu'il ne

55 Tristan Choiseul [pseud. de Marcel Dugas], « La nuit me regarde », *Confins*, Paris, [s.é.], 1921, p. 98-102.

56 *Idem*, « À Narcisse », *op. cit.*, p. 5.

57 *Ibid.*, p. 5.

survit de son ivresse qu'une pâle image, il dévoile lui-même son rapport ambigu avec Narcisse, tout en réintroduisant dans l'énonciation le jeu de miroirs « je-tu » :

...Narcisse, je me surprends à t'aimer au moment où je me délie de ton âme. J'étreins dans l'ombre ta figure effacée. Car n'étais-tu pas l'être de désir et de flamme ? Participant au mystère qui enveloppe les êtres et les choses, le frère sanglotant de ces milliers de têtes juvéniles qui [...] strident l'azur et le condamnent à je ne sais quel remords ?⁵⁸

Dugas avoue aimer Narcisse s'il peut l'observer à distance, le tenir loin de lui. Une fois de plus cette distance l'amène à se dévoiler avec « impudeur », puisqu'il « se surprend » à avoir foi en cet être de désir. La tension entre un être cher, Narcisse, incarnant un idéal d'ivresse, et sa distanciation n'est pas étrangère à l'idée que se fait Schoentjes de l'ironie.

Dans sa *Poétique de l'ironie*, il entend démontrer toute la complexité de l'ironie et reléguer aux oubliettes la définition rhétorique qui fait signifier à l'ironie, subtilement, le contraire de ce qu'on dit. La notion de contraire ne tient pas compte du fait que l'ironie, équivoque plutôt qu'univoque, met « en présence deux sens contradictoires dans une aire de tension », qu'à la façon de l'ironie romantique telle qu'elle a été théorisée par Schlegel, elle « [corrige] le subjectif par l'objectif, l'adhésion aux sentiments [étant] contrebalancée par la distance critique ». En s'appuyant sur un passage de la *Recherche du temps perdu* dans lequel le narrateur décrit comment Charles Swann n'émet des jugements que sur le ton de l'ironie, Schoentjes affirme que celle-ci permet de mettre le moi en tension : « Elle use de la citation, mais les paroles ne sont pas empruntées à un tiers ; elles sont l'expression sincère d'une partie de l'individu⁵⁹ ». Il est révélateur que Nathalie Watteyne disc d'emblée dans son article « Sujet lyrique et duplicité énonciative dans les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire » que la duplicité soit loin de correspondre uniquement à une distance ironique. En s'appuyant sur le concept de duplicité énonciative, survenant

⁵⁸ *Ibid.*, p. 6.

⁵⁹ Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 93-94, 101 et 168.

quand l'acte d'énonciation contredit l'énoncé, Watteyne affirme que Baudelaire inscrit « les positions mélancolique et précaire du sujet lyrique, pour les déjouer, et ainsi se réconcilier avec le désir de l'existence⁶⁰ ». C'est comme si l'écrivain avait le dernier mot et choisissait de se distancier du voyeur mélancolique qu'il met en scène pour réaffirmer sa confiance en l'existence⁶¹.

À la lumière de ces quelques précisions, il est évident que Dugas ne se distancie pas de Narcisse, comme il se moquait de Psyché, sans maintenir un jugement ambivalent. Il construit dans ses poèmes une duplicité qui lui permet d'afficher, au sein d'un même énoncé, le dédain pour des mythes figurant une quête d'idéal et l'« amour » de ceux-ci : c'est par l'entremise de cette tension qu'il déjoue les critiques régionalistes, eux qui croient le voir crucifier ces mythes païens et « anti-canadiens » pour de bon. En jouant à se distancier de Narcisse dans lequel il se mire, Dugas ne fait que mieux dire combien Narcisse lui est cher. Il n'est pas anodin de rappeler que ce mythe en est venu à connoter l'introspection, le reflet du miroir étant dirigé vers soi.

Succède immédiatement au Narcisse novateur des « Chemins de l'automne », « [sollicitant] [...] le rêve nouveau⁶² », le Narcisse ricaneur qui clôt *Confins*. Également en rupture formelle avec un mythe, ce poème se distingue d'« Adieu Psyché » puisqu'il semble que ce soit Narcisse lui-même qui se sépare de l'auteur, désigné tout au fil des mots à la troisième personne. L'absence d'une situation d'interlocution entre un « je » et un

60 Nathalie Watteyne, « Sujet lyrique et duplicité énonciative dans les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota bene et Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 292-293.

61 *Ibid.*, p. 306. Il y a un peu de cette tension entre rejet et adhésion chez le dandy-écrivain tel que décrit par Michel Lemaire. Selon l'auteur, il se prête à un jeu de distances sociales, sentimentales et existentielles pour rejeter ce qu'il abhorre, la société bourgeoise et la médiocrité humaine. Pourtant, cette *tabula rasa* n'en est pas vraiment une puisque la rupture avec le monde n'est jamais totale et est en tension avec son objet : le dandy préfère rester en contact avec le monde pour maintenir sa condamnation et pour se repaître de la fascination qu'il crée chez autrui. Michel Lemaire, *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal et Paris, Klincksieck, 1978, p. 45-67.

62 Tristan Choiseul [pseud. de Marcel Dugas], « Sur les chemins de l'automne », *op. cit.*, p. 131.

« tu » n'empêche peut-être pas la figure de l'énallage de personne d'opérer dans ce poème et de vouloir dire, comme l'a souligné de Sermet, « il » pour « je ». Dans la citation qui suit, Narcisse se moque des autres et de lui-même, puisqu'il a réussi à échapper au lac qui entretenait ses croyances :

Narcisse rit maintenant des hommes, des choses et de lui-même : il n'étreindra plus dans la source son image ! / Ses croyances gisent à ses pieds [...]. Échappé à l'étreinte tentatrice de la source, il n'est plus maintenant que le fantôme de ce qu'il fut jadis. [...] La source a gardé l'expression de son visage douloureux : mais il s'est sauvé de la source !⁶³

Ce rire dont la nature est double – moqueuse, amère – nous montre un Narcisse à distance de lui-même, prenant son essence d'éternel insatisfait à contre-pied. Les vers qui terminent la deuxième strophe entretiennent la tension entre rejet et amour de ce qu'on rejette : « Vers le cortège des ombres qui ont commencé de pénétrer dans l'invincible oubli, il tend des mains désolées d'être vides. Plus rien !⁶⁴ » En effet, le syntagme exclamatif « plus rien », empreint de nihilisme, est énoncé sur le ton du regret. Il semble que ce soit l'énonciateur du poème, plutôt que Narcisse lui-même, qui s'exclame de la sorte, venant s'approprier la pensée du personnage mythique et projeter ses états d'âme en lui : la distanciation avec Narcisse – un Narcisse ici nihiliste –, et avec la foi en l'existence, est donc feinte.

Le jeu de masques orchestré par Dugas connaît son apogée avec le mythe de Faust. Émergeant très tôt dans son œuvre, dès *Le Théâtre à Montréal* et *Feux de Bengale*, comme symbole de la destinée humaine et comme figure d'ardeur et de jeunesse, il apparaît ponctuellement dans la digression polémique du poème « Sur les petits chapeaux » comme symbole d'immoralité, et plus fortement dans « Un homme d'ordre », où s'installe un dialogue entre Faust et l'énonciateur de *Psyché au cinéma*, qui a tout l'air d'un monologue intérieur de soi à soi, passant par Faust. Le poème, placé dès le départ sous le signe de

⁶³ *Idem*, « [Narcisse rit maintenant] », *op. cit.*, p. 133.

⁶⁴ *Ibid.*, p. 133.

l'humour puisqu'il est destiné « à deux humoristes », met en scène Jacques-Marie-François-Alphonse-Charles-Nicolas Le Tristan, décrit par le narrateur comme un homme triste d'être devenu un homme d'ordre, sans « envolées vers le désir⁶⁵ ». Faust est introduit par l'entremise d'une allusion intertextuelle qui évoque le désir du rajeunissement : « Les livres ! C'est encore de la littérature, de la poussière, une vie artificielle ou sublime. Et le printemps qui n'a pas abouti et fut, tout de suite, si vicieux !⁶⁶ » Ces quelques vers montrent en outre un changement sur le plan de la narration qui nous fait douter de l'identité de l'énonciateur : est-ce Nicolas Le Tristan ou le narrateur qui emprunte les mots de Faust, sa hantise de vieillir ? Le narrateur est-il en train de se dévoiler en Nicolas Le Tristan, de s'introduire dans ses pensées⁶⁷ ? Dès le vers suivant, Faust est interpellé par le narrateur à la deuxième personne et il reçoit une série de commandements qui l'exhortent à étouffer son ardeur et son espoir : « Faust, étouffe ton cri ; oui, la réalité que tu croyais fuir te réenveloppe [...]. Sois heureux plutôt de vider en un moment le fond de tous les graals⁶⁸ ».

Claude Filteau éclaire cette situation énonciative lorsqu'il s'intéresse au « cinéma en prose » de *Psyché au cinéma* et au « projectionniste », qui se cache selon lui derrière l'instance énonciative des poèmes du recueil. « L'œuvre de Dugas est fondée sur un cinéma psychique – la psyché perçue comme un écran cinématographique – sur lequel le moi projette ses fantasmes », dit-il, en ajoutant que le projectionniste peut se projeter dans la psyché des autres : le « projectionniste », « nouveau Faust, va s'amuser à projeter les clichés exotiques que lui inspirent ses souvenirs de Montmartre, capitale du péché⁶⁹ » sur la psyché

65 Marcel Dugas, « Un homme d'ordre », *Psyché au cinéma*, p. 7-8.

66 *Ibid.*, p. 8.

67 Notons qu'à la fin du poème (p. 21), c'est Nicolas Le Tristan qui rompt son monologue intérieur.

68 *Ibid.*, p. 8-9.

69 Claude Filteau, « Marcel Dugas et le "cinéma en prose" », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 41. À propos « D'un homme d'ordre ».

d'une petite dame frisée⁷⁰. L'hypothèse de Filteau est stimulante puisqu'elle permet de supposer que Dugas, sous le couvert du « projectionniste », projette ses fantasmes dans la psyché de personnages mythiques, Faust et Psyché. Ceux-ci ne seraient, en situation d'interlocution, que des « hypostases du "je" », des constructions de celui-ci. Le concept de jeu de miroirs « je-tu » s'en trouve donc enrichi et la clause d'« Adieu Psyché » prend tout son sens. L'ambivalence énonciative caractéristique d'« Un homme d'ordre », qui fait tout l'intérêt du poème, s'explique en fait par les multiples projections de la psyché du narrateur à celle de Faust-Le Tristan, de celle de Faust à celle de la petite dame.

Ce mythe réapparaît dans le poème d'ouverture de *Confins*, « Ivresse », qui est considéré par Marc Pelletier comme un microcosme de l'œuvre poétique de Dugas⁷¹ et qui est le lieu du plus magistral jeu de distanciation de tous ses recueils. D'entrée de jeu, l'énonciateur, s'identifiant à Faust, prend une posture ironique de distanciation pour l'introduire :

Amusé d'analogies et de contrastes, il dépasse ainsi sa peine; il l'adorne d'un bouquet, l'embellit de comparaisons, la flatte en lui découvrant des ressemblances. Je souris à l'évocation de Faust, cher vieux, « qui me ressemble comme un frère », dont je bois les larmes mêlées aux miennes. Quelle plus attachante aventure que celle-là se peut présenter à celui qui commence à vieillir !⁷²

La familiarité avec Faust qu'exprime le narrateur est suspecte : cet aveu de proximité est mise entre des guillemets qui marquent une distance d'énonciation, une distance de soi à soi, Dugas se citant lui-même en style direct. Cette « analogie » d'ailleurs l'« amuse » et le fait « sourire ». L'épithète « attachante » fait signe à l'ironie par le jugement de valeur qu'elle

70 Au dire de Filteau, des personnages « exotiques », telle Mademoiselle Italie, peuvent également projeter leurs fantasmes dans la psyché du « projectionniste », découvrant « à travers elle l'autre qui est en lui, l'étranger de soi, le toi-moi ». (p. 41)

71 Marc Pelletier, « Introduction », dans Marcel Dugas, *Poèmes en prose*, édition critique par Marc Pelletier, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1998, p. 47.

72 Tristan Choiseul [pseud. de Marcel Dugas], « Ivresse », *Confins*, p. 8. Les références de ce poème seront intégrées au fil du texte.

comporte : l'énonciateur est-il en train de se moquer de cet attachement en utilisant la trope de l'antiphrase ? En même temps, cette « aventure » est-elle tellement « attachante » qu'on ne peut l'oublier et qu'elle nous est primordiale ? Dugas poursuit son poème comme suit : « Tout homme porte en soi un Faust qui, avec l'âge, ne demande qu'à s'éveiller. Tentation vaniteuse, en effet, pour un esprit qui se plaît [*sic*] au songe ! [...] / Faust, tu m'apparais dans ce soir qui me [*sic*] dépouille que trop de mes manèges, de ma puérile [...] agitation » (1921, p. 8-9). La contemplation de soi dans le mythe de Faust s'apparente ici à du narcissisme, ce que confirme le syntagme « tentation vaniteuse » si « vaniteux » est pris dans le sens d'*autosatisfaction*. N'a-t-on pas affaire à un narcissisme joué, ostentatoire puisque Dugas déplore une tentation dans laquelle il se lance ? Le dernier vers cité donne de la substance au fait de se contempler dans un mythe comme dans un miroir, puisque le dépouillement excessif auquel est livré le narrateur fait penser au mythe comme masque qui cache et qui révèle. De plus, il montre que le dialogue est bel et bien entamé entre lui et Faust.

Le jeu se poursuit : « Faust, tes cornues ne sont-elles pas là qui t'appellent, te pressent d'invitations ? [...] Faust, retourne à ton chenil plein de pailles et de miettes de gâteau. Et pourtant ce soir, tu te sens royal et voudrais arrêter la nuit [...] que tu proclames ton esclave » (1921, p. 9). Le narrateur cherche très explicitement à distancier Faust des songes et désirs illusoire, en le ramenant aux réalités plates et concrètes, « cornues » et « chenil », ce qui revient à se distancier du mythe dans lequel il se contemple et de l'ivresse qu'il figure. Il est très révélateur que Dugas dise quelque chose comme *va-t-en, Faust, retourne à ton chenil, mais tu es comme moi, tu me ressembles comme un frère*. C'est délibérément qu'il met à distance un mythe qui, pourtant, le touche. Le sourire « mystérieux » du premier passage cité peut sans doute vouloir dire ceci : *je souris, je me moque du fait que je me vois en toi*.

Au fil des vers, Dugas décrit l'ivresse qui gagne Faust, à tout coup contrebalancée par un mouvement de recul : « Tu es ivre de toi-même, [...] et tu te maîtrises ». Le thème du miroir, qu'il évoque explicitement (« quelle figure, pourtant, de rêveur ennuyé et amer, se renvoient les miroirs » (1921, p. 10)), en vient à structurer un dialogue entre un énonciateur « je » (le narrateur) et son destinataire « tu » (Faust), au moment où la voix narrative s'écrie : « J'entends une voix - c'est la tienne ! » (1921, p. 10) Est-ce la voix du destinataire que le narrateur reconnaît comme sienne, est-ce plutôt la sienne qu'il a composée en l'autre ? Il ne faut pas en douter, « je » et « tu » se renvoient l'un à l'autre : « je » est ici poussé vers « tu », « tu » vers « je ». Ce procédé, qui lance tout le poème, participe d'une ambiguïté narrative, parce qu'une multiplicité de voix, dont il est impossible de repérer la source, sont inextricablement mêlées. On en vient à se demander qui parle, car la voix « entendue » par le narrateur semble être celle de Faust, mais cette voix-là parle de Faust :

J'assistais ivre et lucide à une sorte de mort de moi-même. En moi s'ébranlait, se dressait en se pressant la foule des martyrs. « [...] Et je disais : [...] Mes larmes, qui me rejettent toujours à mes larmes, ma souffrance à ma souffrance, mon miroir à la figure vieillie de Faust ou de quelque Narcisse » (1921, p. 10-11).

Est-ce l'énonciateur, Faust ou l'énonciateur se reflétant en Faust et qui s'est dédoublé ? Les images du miroir semblent se refléter à l'infini. Les appels successifs d'espoir et de désespoir de cette voix « entendue » se poursuivent : « J'adorais, Psyché, la fiction de ta mort » (1921, p. 13). Du même coup, Dugas fait allusion à la « fiction » de sa rupture avec Psyché⁷³ et à la composition de « sa » Psyché.

Pour tout dire, une tension est maintenue dans l'énonciation entre l'« amour » de Faust et son rejet : Marcel Dugas - ou son énonciateur - se regarde dans Faust qu'il critique. Le mythe est un miroir dans lequel il voit un vicillard en train d'évoquer la jeunesse et les

⁷³ La rupture avec Psyché est feinte puisqu'elle est convoquée dans ce poème immédiatement après sa mise à mort dans « Adieu Psyché ».

rêves d'antan⁷⁴. Faust fait naître chez l'énonciateur deux mouvements contraires, assimilables à la tension constitutive de l'ironie, soit distanciation et familiarité, cette dernière étant particulièrement évidente dans le jeu de miroirs mis en œuvre par Dugas.

Dans « Litanies », qui annonce une prière pieuse à la Vierge, le poète met dans la bouche de Faust, sous forme de versets bibliques, des divagations voluptueuses comme « Petites filles écroulées sur des coussins roses et que taquine la tentation... » Introduit une fois de plus sous un mode ironique, Faust est sévèrement jugé par le narrateur : « Ainsi Faust, canaille, divaguait dans la nuit⁷⁵ ». Dans la logique de nos dernières analyses, on est tenté de dire qu'en somme, le narrateur se sert de Faust comme masque pour se dévoiler, qu'il passe par celui-ci pour se blâmer. Il se permet d'éloigner de lui les désirs illusoires, parfois voluptueux, en les imputant à Faust, mais l'interpellation violente, « canaille », rappelle le jeu de miroirs « je-tu ». L'énonciateur ne veut-il pas signifier : *espèce de canaille que je vois en moi*? Cette présence discrète de Faust est la dernière du recueil, Dugas ne lui réservant pas d'adieu formel. La rupture prend plutôt la forme d'une censure, comme en témoigne le deuxième volet des jeux de masques.

Flacons à la mer : *le recueil qui censure les mythes*

Le recueil *Flacons à la mer*, publié en 1923 aux éditions Géméaux, reprend pour l'essentiel les proses de *Confins*, publiées deux années auparavant hors commerce à Paris, sans toutefois convoquer Narcisse et Faust, ces deux mythes « anti-régionalistes » qui avaient pris une place de choix dans le livre de 1921. Il faut presque parler de censure, puisque Narcisse et Faust sont évincés de tous les passages où ils apparaissaient de façon explicite. C'est comme si Dugas avait voulu effacer ce qui pouvait, au premier coup d'œil, agresser les

74 Ces rêves illusoires font penser au pôle « Paracelse » du mythe de Faust, à l'élan de l'homme vers l'infini.

75 *Idem*, « Litanies », *op. cit.*, p. 23 et 25. Tout le poème est en italique.

régionalistes, c'est-à-dire la présence importante de mythes s'éloignant du sujet canadien. Le terme *censure*, même s'il semble exagéré, fait référence également au fait que Faust et Narcisse risquent de sombrer dans l'oubli : leur ayant refusé la large diffusion de *Flacons à la mer*, Dugas les confine à un livre publié à compte d'auteur. La diffusion restreinte de *Confins*, un choix de son auteur comme nous l'apprend Marc Pelletier⁷⁶, n'invalide pas forcément la stratégie de distanciation feinte mise en œuvre par Marcel Dugas, puisque la presse a sans doute eu un accès, même limité, à cet ouvrage : Berthelot Brunet en fait mention dans « Les lettres canadiennes⁷⁷ ».

Narcisse est carrément expulsé de *Flacons à la mer*, alors que *Confins* était sous son signe. Les trois poèmes qui le mettaient en scène d'une façon non équivoque sont retirés par Dugas : « Les chemins de l'automne » ainsi que les deux textes d'ouverture et de fermeture du recueil, « À Narcisse » et « [Narcisse rit maintenant...] ». La rupture qu'annonçait ce dernier poème est effective. Faust, quant à lui, connaît un sort semblable, alors que seul le texte « Litanies », dans lequel il était traité de « canaille », est enlevé de la section qui porte ce même nom. En outre, l'unique coupe que subit « Sur les petits chapeaux » concerne étrangement la digression polémique qui faisait référence au *Faust* de Berlioz, châtré par des « jeunes gens bien intentionnés ». La présence anecdotique de Faust dans ce poème en prose révèle bien l'aspect artificiel de cette censure, qui s'applique à retirer ce qui fait référence, en apparence, aux mythes « anti-canadiens⁷⁸ ». Seul le Faust d'« Ivresse » est épargné, sans doute parce que Dugas a compris l'importance de ce poème dans son œuvre. Est-ce une façon

⁷⁶ Marc Pelletier, *loc. cit.*, p. 46.

⁷⁷ Berthelot Brunet, « Les lettres canadiennes », *Mercur de France*, n° 577, 1^{er} juillet 1922, p. 218.

⁷⁸ Dans le poème « Des mondes dorment en nous », petit inventaire de rêves chimériques et merveilleux, Dugas fait référence, volontairement ou non, à la formulation par l'abbé Casgrain de la mission littéraire et providentielle des Canadiens, ayant inspiré les régionalistes : « Du vrai, de la noblesse, du beau ! » (p. 78 de *Flacons à la mer*) (Voir la similitude avec « Le mouvement littéraire en Canada » de Henri-Raymond Casgrain, publié en 1866 dans le tome IV du *Foyer canadien* et plus particulièrement les pages 26-27 de ce texte.) Il y a lieu de se demander si Dugas a choisi de retirer ce poème de *Flacons à la mer* à cause de l'allusion à l'idéal littéraire prôné par les régionalistes. Y a-t-il encore censure ?

pour lui de témoigner de son attachement à ce mythe ? Or cette censure est un leurre. Si les éléments pouvant d'un premier coup d'œil choquer les régionalistes sont enlevés, c'est assurément pour les contenter d'une manière superficielle, car la thématique du miroir demeure omniprésente dans *Flacons à la mer*, et tous les poèmes de *Confins* qui maintenaient une tension entre le rejet de l'ivresse et l'adhésion à cette dernière, sans qu'ils interpellent Faust et Narcisse directement, s'y retrouvent.

À titre d'exemples, Dugas fait cohabiter dans le diptyque « Matins » et « Soirs⁷⁹ » deux sens contraires, l'ivresse, l'espérance des matins et l'asile, la mort des soirs. « Pains à cacheter » témoigne d'un écrivain qui montre tout l'artifice de sa création, comme c'est le cas d'œuvres sous l'égide de l'ironie romantique : il fait appel au procédé de la rupture de l'illusion pour rompre avec le rêve qu'il est en train de créer dans « ce poème de l'absolue ivresse ». Il multiplie les termes qui renvoient à l'art pour signifier qu'il « [pétrit]⁸⁰ » son rêve devant nous. « Bois, car... », s'articulant autour du thème de l'ivresse – il s'agit ou non de boire à la coupe – reprend l'aléatoire énonciatif d'« Ivresse ». Plusieurs voix, semblant provenir d'un même individu, se contredisent quant à la consommation ou non de la coupe : « “Dis adieu à la fête stupide que tu projettes”. [...] Mais tu fus sourd à ma prière, pauvre homme qui me ressembles par la faiblesse et le désir⁸¹ ». Une fois de plus, le jeu de miroirs est convoqué par Dugas. « L'aurore sur le lac » évoque dès le titre le thème du miroir par l'entremise du lac. La fièvre et l'ardeur sont mises en tension par un énonciateur divisé. Celui-ci demande à son âme d'aimer sa folie et de se reconnaître dans les bouleaux frémissants, plutôt que de la boudier : « Appellent-ils [les bouleaux] ? [...] Ils te ressemblent, pauvre âme craintive, peureuse, pressée de frissons, et qui s'affine et se détruit. / Aime-les; ils

79 Marcel Dugas, « Matins » et « Soirs », *Flacons à la mer : proses*, Paris, Les Gémeaux, [1923], p. 21-26.

80 *Idem*, « Pains à cacheter », *op. cit.*, p. 29-30.

81 *Idem*, « Bois, car... », *op. cit.*, p. 54-55.

te renvoient ton image⁸² ». Enfin, « L'homme dans le champ de carnage » thématise la division de l'individu, « ce moi troublé », la contradiction de l'être qui se déchire et se détruit, tout en reprenant l'aléatoire énonciatif d'« Ivresse » (« j'entends des voix...⁸³ »).

Cordes anciennes : une pose folklorique

Cordes anciennes, placé sous le signe de l'ancien, est un recueil nostalgique, construit sur le thème du passé et du souvenir, qui adopte une forme assez classique, contrastant avec la modernité des poèmes en prose de *Psyché au cinéma*. Ce retour à l'ancien est tellement surprenant qu'il ne peut qu'être délibéré, simulé. La dédicace du recueil, « À moi », fournit un indice que Marcel Dugas se joue de ses lecteurs : c'est une façon de dire qu'intentionnellement, il a voulu ne plus consacrer son quatrième recueil poétique à un mythe antique comme il l'a fait auparavant avec *Psyché au cinéma* et *Confins*. En ne voulant plus se défilier sous des masques et sous des mythes, il affiche certes un désir de sincérité, mais le geste lui-même ne fait que rappeler les jeux de masques et de miroirs en rapport avec Faust, Psyché, Narcisse. Par sa narcissique dédicace même, Dugas s'offrant son recueil, il reconduit le jeu de miroirs et de réflexions à la base, dans ses premiers livres, de sa distanciation feinte de la foi et de l'ivresse. Il est aussi très curieux que ce soit dans un écrit exempt de mythes que la thématique de la tentation et du pacte avec le malin soit la plus manifeste. Le poème « Ce que disait le diable », sans faire mention explicitement de Faust, mime les promesses du diable, celles entre autres liées au savoir et à l'appel de la fête terrestre : « J'ornerai de certitude ton front que tourmente le mystère.[...] / Je te découvrirai

82 *Idem*, « L'aurore sur le lac », *op. cit.*, p. 68-69.

83 *Idem*, « L'homme dans le champ de carnage », *op. cit.*, p. 90 et 92.

le secret des étoiles, [...] / [quitte] ta retraite, descends vers la flamme pour y brûler les ailes de ton rêve, [...] [la] fête terrestre t'appelle⁸⁴ ».

Là où la feinte semble la plus flagrante, c'est dans la section du recueil que Dugas a choisi d'intituler « Chansons canadiennes ». Il annonce ainsi avoir troqué dans ses poèmes la mythologie pour le folklore canadien. L'acte de l'exotique Dugas, « objet-spectacle⁸⁵ », est étonnant, voire excessif, et Berthelot Brunet ne cache pas sa stupéfaction : « Les nigogistes attardés, les admirateurs de *Psyché au cinéma* et du *Feu de Bengale* [sic], s'il s'en trouve encore, n'en croiront pas leurs yeux, et reliront deux fois : M. Dugas, à son tour, chante le Canada, M. Dugas met en prose poétique un discours de la St-Jean⁸⁶ ». Un peu comme c'était le cas dans *Littérature canadienne*, l'auteur s'approprie les sujets canadiens pour les adapter à son *credo* esthétique et exotique. À titre d'exemple, Marc Pelletier nous apprend qu'il remanie considérablement, dans « Vive la Canadienne... », le portrait de la mère au foyer, modèle de vertu et de fidélité, dressé par l'abbé Burque⁸⁷. Plutôt que de l'idéaliser comme le prescrit le régionalisme, Dugas en donne une image plus réaliste, qui tient compte des contradictions de cette charmeuse traîtresse : « Dans son plaisir, elle mêle le goût du nectar à celui du poison⁸⁸ ». Une fois de plus, il se veut plus réaliste et régionaliste que les régionalistes...

Le poème « *Salve alma parens* », long chant patriotique, finit de nous convaincre de la pose de Dugas, d'abord par l'insistance sur un sujet canadien. Il fait allusion, comme si de rien n'était, au thème chéri des régionalistes, soit la persistance de la race canadienne-

84 Marcel Dugas, « Ce que disait le diable », *Cordes anciennes*, Paris, L'Armoire de citronnier, 1933, p. 42 et 44.

85 C'est-à-dire que le changement d'allégeance de Dugas est un geste destiné à être vu, spécialement par ses opposants.

86 Berthelot Brunet, « Marcel Dugas, poète pour "pages féminines" », *Le Canada*, 16 décembre 1933, p. 2

87 Voir la note de Marc Pelletier à la page 225 de son édition critique des poèmes en prose de Dugas.

88 Marcel Dugas, « Vive la Canadienne », *op. cit.*, p. 67.

française, la reproduction étant, selon Garand, le schème organisant le modèle discursif des régionalistes⁸⁹ : « Ces filles et ces gas [sic] assurent la persistance de la race dans un coin perdu de l'Amérique⁹⁰ ». Il n'hésitera pas, en outre, à comparer sa patrie à un homme ivre : il passe par une thématique canadienne pour mieux réaffirmer son goût de l'exotisme et de thèmes qui lui sont chers. Ce retour aux sources de Dugas, en partie joué, n'est-il pas aussi en partie sincère, souhaité ? Son exil, après treize ans, commençait-il à lui paraître trop lourd ?

Nocturnes et Paroles en liberté : *quelques sursauts parodiques et ironiques*

Deux recueils d'une quatrième étape des jeux de masques, *Nocturnes* et *Paroles en liberté*, sont loin, temporellement parlant, de l'affrontement qui a opposé les régionalistes et les exotiques. Pourtant, quelques indices ponctuels illustrent les mythes de Psyché, Narcisse et Faust, ainsi que la parodie qui les accompagnait dès *Psyché au cinéma*, ce qui montre qu'ils n'ont pas été complètement oubliés par Dugas, après toutes ces années.

Le récit autobiographique de la cinquième partie de *Nocturnes*, « *Disjecta membra* », retient particulièrement notre attention : c'est une occasion pour Dugas de se mettre en scène par l'entremise du personnage Tristan, d'être à la fois acteur et spectateur. Ne l'oublions pas, c'est Tristan Choiseul qui a signé *Confins*. La première partie, « L'angoisse de Tristan », qui reconduit le duel de Faust entre l'ivresse et son rejet, explicite le double mouvement ayant animé Dugas : le fait de mettre à distance l'angoisse qui nous tiraille ne fait que la décupler. Bref, toute distanciation est rapprochement et adhésion. Ce n'est pas pure coïncidence si l'extrait qui suit reprend les mots mêmes qui ont servi à introduire Faust dans

89 Dominique Garand, *La Grille du polémique*, p. 171-175.

90 Marcel Dugas, « *Salve alma parens* », *op. cit.*, p. 86.

« Ivresse » (« comparaison », « manège », « analogie ») et si Tristan, associé dans « Un homme d'ordre » à Faust, est rangé dans la classe des vicillards sous l'emprise d'un rêve :

Cette comparaison plaisait à son romantisme, à ce manège intérieur qui, [...], créant des analogies, l'incitait aux mirages. Peut-être que ce jeu flattait une manie commençante de vicillard qui se console de n'être plus jeune par des imaginations qui reculent la catastrophe. [...] Il avait beau à ses heures de lucidité cruelle [...] comprendre l'inutilité de ces douleurs-là, [...] [il] en décuplait l'intensité par l'analyse, l'ironie qu'il savait tourner contre lui-même. Et il était ce malade hagard, [...] impuissant à guérir et qui, dans un miroir, riait de dégoût [...] à sa misère⁹¹.

En 1944, Marcel Dugas publie *Paroles en liberté*, un choix de poèmes renfermant une seule pièce inédite, « Avant-propos ». Dugas se présente au public comme un homme sage, critique devant son « œuvre de jeunesse » : « En prose et revus [...] / Sans plus tarder, je livre au lecteur cette parodie de moi-même ». Par l'emploi du terme « parodie », synonyme de caricature ou contre-façon grotesque, il avoue que ses poèmes de jeunesse, bien représentés dans cette anthologie, sont une mise à distanciation comique qui lui permet de se regarder. Dugas donne l'impression de faire une allusion particulière dans cet avertissement au poème « Ivresse », car il suit immédiatement le texte liminaire, et ce sans qu'un titre de section s'interpose entre eux. Dugas nous prévient, « avec les syllabes les plus simples⁹² », pour le paraphraser, que même avec maturité et recul, il attache encore du prix à son œuvre et à ses rêves de jeunesse : « Je ne fais que camoufler la vanité de l'homme qui écrit, puisqu'il attache bien souvent, à tort, un certain prix aux premières manifestations de sa pensée⁹³ ».

René Chopin : le thème canadien et l'auto-ironie dans Le Cœur en exil et Dominantes

91 Sixte le débonnaire [pseud. de Marcel Dugas], « L'assomption de Ruth : l'angoisse de Tristan », *Nocturnes*, Paris, Jean Flory, [1936?], p. 73-74.

92 Marcel Dugas, « *Salve alma parens* », *Cordes anciennes*, p. 79.

93 *Idem*, « Avant-propos », *Paroles en liberté*, Montréal, L'Arbre, 1944, p. 9.

Chopin ne sera pas entraîné dans un duel avec des mythes « célèbres », mais il semble vouloir, à sa manière, se moquer ou feindre de se distancier de la production exotique dans *Dominantes*. Avant cela, dans *Le Cœur en exil*, il avait déjà entamé sa pose « à la puissance deux » en simulant un rapprochement avec le régionalisme.

Aussitôt après s'être exilé symboliquement du Canada dans sa dédicace et avoir servi aux tenants du régionalisme une leçon de patriotisme, il amorce son recueil avec une section qui s'intitule « Peintures canadiennes ». Cette juxtaposition inhabituelle, plutôt insolente, annonce d'ores et déjà que l'apparente tentative de Chopin de se rapprocher du régionalisme est une simulation. Le poète « en exil » fait de l'indétermination une caractéristique de ses paysages canadiens et il les met sous les auspices de l'art : tout pour s'éloigner de la spécificité canadienne. Les paysages canadiens sont les « peintures », les toiles d'un artiste; le poème « La lutte », comme en témoigne l'épigraphe, est inspiré d'une œuvre d'art : « D'après le marbre antique du Musée des Offices⁹⁴ ». « Dans la montagne » fait référence très brièvement aux « Laurentides », certes. Les termes reliés à l'art sont cependant bien nombreux dans ce poème : « tableau », « cirque », « trait bleu », « violon », « rustique danse⁹⁵ ». On pense au Saint-Laurent avec « Au bord du fleuve⁹⁶ », mais cette pièce ne fait qu'aborder, d'une façon très générale, l'inquiétude d'une âme devant les rêves disparus par le biais de la symbolique de l'eau et des vaisseaux.

L'auto-ironie, propre aux *Dominantes*, est la spécialité mise en œuvre par Chopin dans son jeu de distanciation. Il prend plaisir à se moquer de lui-même, de son premier recueil, de ses thèmes d'inspiration et de l'art en général, sur un mode carnavalesque, fait de

94 René Chopin, « La lutte », *Le Cœur en exil*, Paris, Georges Crès et cie, 1913, p. 29.

95 *Idem*, « Dans la montagne », *op. cit.*, p. 17-18.

96 *Idem*, « Au bord du fleuve », *op. cit.*, p. 27-28.

calembours. Les combats littéraires sont de véritables « jeux [de] cirque⁹⁷ », le poète se voit « épinglé⁹⁸ » dans l'anthologie d'Asselin comme un insecte le serait par un entomologiste. Il apostrophe la lune, noble sujet à majuscule pourtant, sur un ton d'irrespect, « Ohé, la Lune⁹⁹ ». Le jeu de Chopin n'a ni l'ampleur, ni la bipolarité de celui de Dugas : en général le poète « en exil » s'amuse simplement à tirer vers le bas ce qui est noble, la littérature idéaliste et exotique. N'empêche que le poème « Perplexité », ainsi que le double hommage à Paul Morin, mettent en tension d'une façon plus vive la littérature exotique et son rejet. Chopin joue en l'occurrence sur l'opposition utilité/inutilité dans « Perplexité », destiné « aux poètes inutiles », alors que « [ses] Cœurs » - ses exemplaires du *Cœur en exil*, on s'entend - sont « à vendre¹⁰⁰ ». Le poète reste toutefois « perplexe », hésitant, dubitatif devant ces « Cœurs » qui n'ont qu'une valeur marchande, vile. En outre, dans un hommage du poète Morin qui s'annonçait solennel (« À Paul Morin »), Chopin le présente dans une pose grossière : « Et que, les doigts bagués, la lèvre moins goulue, / Toi, tu décortiquais ta pince de homard¹⁰¹ ». Pourtant, le deuxième hommage qu'il lui rend (« Au même »), laissant présager la familiarité, est beaucoup plus digne du « paon de nos jardins littéraires » : « Tu m'apparus le front promis au diadème¹⁰² ». Chopin lui aussi nous plonge à l'occasion dans l'irrésolution; à tout le moins, il ne faudrait surtout pas croire qu'en se moquant de son art, il tourne le dos à l'exotisme.

L'épuisement de Paul Morin et le silence de Guy Delahaye

97 *Idem*, « Jeux du cirque », *Dominantes*, Illustrations de Adrien Hébert, Montréal, Albert Lévesque, 1933, p. 86-87.

98 *Idem*, « Épigramme contre moi », *op. cit.*, p. 103.

99 *Idem*, « Lune », *op. cit.*, p. 63.

100 *Idem*, « Perplexité », *op. cit.*, p. 68-70.

101 *Idem*, « À Paul Morin », *op. cit.*, p. 77.

102 *Idem*, « Au même », *op. cit.*, p. 78.

Paul Morin a édulcoré son exotisme, dans *Poèmes de cendre et d'or*, sans user de feintes proprement dites pour simuler un attachement du pays ou une distanciation de l'exotisme : peut-être a-t-il dans sa pose exotique épuisé toutes ses ressources de stratégie. Jean-Paul Plante a expliqué dans son mémoire qu'au lieu d'ignorer son pays, il a décidé, dans ce deuxième livre, d'expliquer franchement, sous un mode ironique, pourquoi sa patrie ne pouvait intéresser sa muse.

Guy Delahaye, quant à lui, a publié coup sur coup deux œuvres tout ce qu'il y a de plus modernes. La feinte du poète-psychiatre, s'il en est une, sera repérable dans le geste de rupture totale avec le monde littéraire qu'il a posé, après la commotion causée par la publication de sa « Mignonne ». Robert Lahaise nous apprend qu'il range tous ses exemplaires des *Phases* et de « Mignonne » dans son grenier et qu'il laisse tomber son pseudonyme littéraire¹⁰³. Le silence est devenu total. Cela peut être interprété comme un déni ferme de l'exotisme, mais demeure profondément ambigu : le silence est le lieu du désir inavouable. Le conflit et le jeu stratégique auxquels il a participé l'ont sans doute touché au point qu'il ait dû se recroqueviller de la sorte. S'est-il senti forcé de passer pour un exotique ? Ou au contraire, a-t-il senti qu'il entretenait un profond rapport avec l'exotisme, et avec les valeurs que ce mouvement véhiculait ? À ce point, ce n'est plus un jeu. La porte est grande ouverte pour l'« envers » de la stratégie...

103 On lit ceci sur la liste des passagers en route vers Québec : « Retour de Paris / J.H.S. / ex-Guy Delahaye ». Delahaye revenait de Paris, atteint de typhoïde. Robert Lahaise, *op. cit.*, p. 217-218.

Chapitre 4

L'« envers » de la stratégie : quand le stratège est pris à son propre jeu

La pose « à la puissance deux » de Marcel Dugas et René Chopin a poussé la stratégie, ou plutôt l'insincérité, à une limite extrême, presque intenable. Parvenu à ce point dans son double jeu et son jeu de doubles, le stratège exotique s'expose à être pris à son propre jeu et à goûter à ce que nous appellerons l'« envers » de la stratégie : il court le risque de découvrir, à son insu, que les vérités, les croyances et les mythes, même quand ils sont soumis à des jeux de poses et de feintes, sont pourtant consubstantiels à l'œuvre poétique et lui sont indispensables. C'est comme si la simulation de la rupture avec l'exotisme, apparemment sous contrôle, était trop superficielle en définitive pour ne pas laisser place à la « sincérité » des exotiques, *in extremis* aux valeurs authentiques gouvernant leurs œuvres, voire leur vie.

Il importe ici de distinguer le mythe « culturel » du mythe que nous qualifions de « naturel ». Le premier est objectif, explicite, extérieur, traité comme tel et sans doute interprété de la sorte par un Dugas stratège, orchestrant ses jeux de miroirs et de distanciation en lien avec Faust, Psyché, Narcisse; le deuxième est consubstantiel à l'œuvre, moteur du texte, sincère même, si l'on peut dire. André Dabiez nous apprenait, lorsqu'il a mis en évidence dans son ouvrage sur Faust la structure bipolaire du mythe germanique, qu'un mythe est vivant, dynamique, qu'il est constitué de forces, parfois contraires, et qu'il « éclaire », aux yeux d'une collectivité, « un aspect de l'existence¹ ». Les mythes de Psyché, Narcisse et Faust auront bien pu interpeller directement Dugas, l'appeler de l'intérieur et régir son imaginaire poétique.

¹ André Dabiez, *Le Mythe de Faust*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 1990, p. 5.

Pour explorer l'« envers » de la stratégie, nous allons d'abord nous intéresser à la sincérité *forcée* de Dugas, à la sincérité *forcée par* les jeux de masques qui l'obligent à se dévoiler. Nous nous servirons ensuite de quelques éléments de la méthode psychocritique de Charles Mauron pour examiner les métaphores obsédantes de Dugas, tout en tenant compte de certains indices qui, sans relever de la théorie de Mauron, rappellent de toute évidence les processus de l'inconscient. Nous terminerons en étudiant le cas de René Chopin, pris à son propre jeu.

Marcel Dugas sincère malgré lui : la contrainte des jeux de masques

Nos remarques précédentes, sur les stratégies de mise en tension de mythes « anti-régionalistes », aimés et rejetés, portent à croire que Narcisse, Faust et Psyché ont touché Dugas dans quelque chose qui lui est essentiel. L'ouvrage de Schoentjes nous sera une fois de plus utile dans cette enquête, puisqu'il apporte une nouvelle dimension – une autre – à l'ironie, plus spécifiquement au moment où Schoentjes fait de l'ironiste un idéaliste et de l'ironie un jugement de valeur. Le théoricien belge indique que le primat du blâme par la louange sur la louange par le blâme s'explique par le fait que « c'est toujours en référence à un idéal moral que l'ironiste s'exprime ». « L'ironiste [...] [fait] surgir dans les mots un monde idéal alors qu'il observe au même moment une réalité imparfaite² », affirme-t-il. En d'autres mots, lorsqu'un ironiste dit qu'un auteur est bon pour signifier qu'il est mauvais, il le juge mauvais, mais souhaite qu'il soit parfait et corresponde à son idéal, d'où le double mouvement d'approbation et de rejet.

Schoentjes s'appuie sur la théorie psychanalytique de l'ironie de Théodore Reik, qui a mis l'accent sur l'idéal absent, moment positif de l'ironie. Émettant l'hypothèse d'un parallélisme entre la production et la réception de l'ironie, Reik soutient que si un instant

² Pierre Schoentjes, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001, p. 87.

l'auditeur a cru que la phrase entendue a été voulue en son sens littéral, l'ironiste a forcément lui aussi adhéré un moment au premier degré de son énoncé. Il ajoute ceci :

Cette tendance appartient peut-être à un passé émotionnel ou intellectuel depuis longtemps maîtrisé, mais, à l'évidence, il y a eu une époque à laquelle celui qui énonce la phrase ironique approuvait et respectait les choses ou les personnes qu'il traite maintenant avec cette forme d'agression camouflée. [...] Le créateur de l'ironie est tenté un instant de retomber dans une ancienne croyance, de s'abandonner à nouveau à une illusion surmontée³.

Schoentjes précise que la désillusion, que Reik rattache dans une perspective psychanalytique au monde perdu de l'enfance, peut aussi bien correspondre à « un monde idéal à venir » ou à « un ensemble de valeurs morales⁴ ».

Où ces nouvelles remarques sur l'ironie peuvent-elles nous mener ? N'est-ce pas dans un mouvement similaire à celui décrit par Théodore Reik que Dugas peut être tenté de croire, d'emblée et sans recul, à l'idéalisme véhiculé par Faust et compagnie ? En tout état de cause, la théorie de Reik est stimulante en ce qu'elle ouvre la porte à l'inconscient d'un écrivain dans sa pratique de l'ironie. Tout énoncé ironique, et donc tous les jeux de distanciation construits par Dugas, ne renfermeraient-ils pas un désir idéal, émanant de l'inconscient ? Les jeux de masques du stratège exotique nous donnent quelques éléments de réponse s'ils sont pris dans leur sens premier et si le stade du subterfuge énonciatif est ignoré. À ce niveau, c'est comme si Dugas ne souhaitait pas que les mythes de l'ivresse et de l'inconnu le trahissent, c'est comme s'il cherchait à ne pas se reconnaître dans des mythes qui lui ressemblent. Le processus d'identification est douloureux⁵, Dugas étant tenu de se dévoiler et de se reconnaître dans les mythes énumérés. Plutôt que de passer pour un exotique uniquement aux yeux des régionalistes, et de se limiter à un usage stratégique,

3 Théodore Reik, « Saint Irony », *The Secret Self: Psychoanalytic Experience in Life and Literature*, cité dans Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 88-89.

4 Pierre Schoentjes, *op. cit.*, p. 89.

5 On pense au vers suivant du poème « L'aurore sur le lac », que nous avons cité dans le troisième chapitre, à la note 82 : « Aime-les; ils te renvoient ton image ».

superficiel de Faust, Psyché et Narcisse, il doit accepter d'être un idéaliste, un exotique, un Faust dans l'âme.

À deux reprises, dans les poèmes « Petites plaintes sur le passé revenu » et « À Narcisse », Dugas dit avoir été victime d'une indiscretion : rappelons que Psyché le « force à l'impudeur » et qu'il « se surprend à [aimer Narcisse] ». Dugas aurait sans doute souhaité demeurer dans l'anonymat. Lorsqu'il demande à Faust dans « Ivresse » de retourner « à son chenil plein de pailles et de miettes de gâteau », ne fait-il pas que tenter, mais en vain, de s'écarter et de se démarquer d'un mythe qui est son miroir et qui, au dire de Dugas lui-même, « “[lui ressemble] comme un frère” » ? Si on se fie à Reik et à Schoentjes, la dernière citation de Dugas, mise entre guillemets rappelons-le, a sans doute été voulue littéralement, sans intention ironique. De plus, le Narcisse ricaneur qui clôt *Confins* ne s'est pas distancié avec fermeté de la source tentatrice entretenant ses croyances, mais dans un geste de panique, qui n'a rien de sincère : « Il s'est *sauvé* de la source !⁶ » Enfin, le poème « L'idéale maison », présent dans *Confins* et *Flacons à la mer*, raconte le naufrage du rêve du poète. Le cri lancé subitement, « - c'est un rêve !⁷ », pendant que le poète est en train de décrire sa maison idéale, n'est-il pas l'œuvre d'un Dugas conscient, réalisant soudain qu'il était en train d'adhérer entièrement à sa « maison illusoire⁸ », d'un Dugas en train de se démasquer, bien malgré lui ?

Même qu'on sent, à de rares occasions, qu'il a besoin d'exprimer sans retenue son désir d'atteindre un idéal inaccessible : à croire qu'il s'est fait prendre à son propre jeu, qu'il a cru, un instant, à la feinte qu'il orchestrait, soit la simulation d'un recul par rapport à l'exotisme, et qu'il a choisi de tout faire pour la contrer. La familiarité qu'il admet

6 C'est nous qui soulignons.

7 Marcel Dugas, « L'idéale maison », *Flacons à la mer : proses*, Paris, Les Gémeaux, [1923], p. 38.

8 *Ibid.*, p. 38.

entretenir avec Faust dans un vers d'« Ivresse » (« cher vieux, “qui me ressemble comme un frère” »), tout comme la clause d'« Adieu Psyché » (« Adieu, ma tragique Psyché »), ou celle de « La vieillesse des hommes » (« Oh ! qui rajeunira ces très vieux enfants qui poursuivent encore, après tant de siècles, la dure espérance⁹ »), ne mentent pas. C'est bien au-delà d'un simple jeu stratégique que les mythes évoqués et leur symbolisme opèrent dans l'œuvre de Dugas.

Dans un même ordre d'idées, comment expliquer qu'il utilise un pseudonyme pour signer son recueil *Confins*, publié à compte d'auteur à Paris, alors que ce livre est destiné presque exclusivement à un public choisi et à des proches¹⁰ ? Pourquoi conserver l'anonymat derrière un masque, pourquoi user de jeux de masques alors qu'il s'agit de s'exprimer dans l'intimité ? En quoi la « coulisse » est-elle embarrassante à ce point, est-elle nécessairement signe de confession selon lui ? Une chose est certaine, l'idée de se dévoiler ne lui plaît guère. Faust et Narcisse constituent assurément des mythes qui le hantent et le troublent au plus haut point. S'est-il permis de révéler son contentieux avec ces deux mythes, « d'exorciser ses démons », puisqu'il écrivait seulement pour lui et des proches ? L'auto-censure de *Flacons à la mer*, signalée au chapitre précédent, prendrait de cette façon une coloration psychanalytique. Tout se passe comme si Dugas tentait d'évacuer le drame qu'il a vécu dans *Confins*, le duel qui l'a opposé à Narcisse et à Faust. Il est d'ailleurs curieux que ce soit l'autre recueil, celui qui a entraîné Dugas dans des jeux de doubles et de masques, *Nocturnes*, en particulier dans le récit autobiographique mettant en scène Tristan, qui a été livré au public sous le couvert d'un pseudonyme et qui a été vendu

9 *Idem*, « La vieillesse des hommes », *op. cit.*, p. 66.

10 Voir à ce sujet la note 76 du chapitre 3.

par souscription si on s'en tient aux propos de Berthelot Brunet¹¹. Autant de questions sans réponses, peut-être. L'inconscient peut-il nous permettre d'y voir plus clair ?

Les métaphores obsédantes de Marcel Dugas

Si des mythes ont touché Dugas à un tel degré, n'ont-ils pas un lien avec son inconscient ? Celui-ci a-t-il pu « travailler » l'imaginaire de son œuvre et de sa poésie ? Autrement dit, les mythes de Dugas, Psyché et Narcisse, ne lui sont-ils pas consubstantiels et ne sont-ils pas enracinés dans son inconscient, lui jouant des tours à son insu ? Pour répondre à cette question, Charles Mauron, qui a élaboré une méthode permettant d'étudier la personnalité inconsciente des écrivains, nous donnera quelques pistes de réflexion et plusieurs outils méthodologiques.

La psychocritique de Charles Mauron

Dans son ouvrage *Des métaphores obsédantes au mythe personnel*, il formule l'hypothèse que chaque écrivain a un mythe personnel qui lui est propre et que celui-ci est objectivement définissable par sa méthode d'étude des textes, la psychocritique. Le postulat de base de la psychocritique est le suivant : « La présence constable dans plusieurs textes d'un même auteur de réseaux fixes d'associations, dont on peut largement douter qu'ils soient voulus¹² » prouve l'existence d'une personnalité inconsciente propre à chaque écrivain. Cette méthode, qui n'a rien d'une thérapie psychanalytique, a pour but de faire apparaître les associations involontaires, les groupements d'images sous les structures intentionnelles de plusieurs textes d'un même auteur. De plus, elle se distingue de la critique thématique en ce qu'elle utilise une méthode qui superpose les textes pour en

11 Berthelot Brunet, « Revue des livres : Sixte le débonnaire », *Les Idées*, vol. 6, n° 3, octobre 1937, p. 192.

12 Charles Mauron, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1964, p. 11.

« brouiller » les contenus conscients et ainsi mettre à nu des « relations inaperçues », plus ou moins inconscientes¹³ : la comparaison de textes, propre à la critique classique, ne porte que sur des contenus conscients, telles la syntaxe, la logique et les figures poétiques.

La méthode psychocritique se développe en plusieurs étapes, partant des réseaux obsédants pour aboutir à l'interprétation du mythe personnel d'un écrivain, « [l']expression de la personnalité inconsciente et sa double relation avec le moi créateur et le moi social¹⁴ ». Le point de départ est la découverte dans les textes de « relations inaperçues » et assurément autonomes puisqu'elles sont la manifestation d'un fantasme obsédant, émanant de l'inconscient, qui « angoisse » le moi¹⁵. Ces métaphores obsédantes tiennent leur cohérence, au dire de Mauron, d'une « fantaisie imaginative » qui sert à contrôler l'angoisse, à rejouer des conflits pour les corriger, à modifier des objets réels par des « objets internes ». Il suppose que cette fantaisie prend la forme d'un rêve avec des personnages ou « figures mythiques », pris dans un jeu de forces¹⁶. Le mythe personnel, en bout de ligne, consiste en la situation dramatique qui exprime la hantise vécue par un auteur autour d'un groupe de personnages et le drame qui se joue entre ceux-ci : il caractérise chacun des écrivains et leur imaginaire. Il est dynamique, se transforme par réaction au gré des événements qui affectent l'écrivain et c'est ainsi que les personnages mis en jeu se métamorphosent au fil des textes. Pour tout dire, la personnalité inconsciente exprime ses conflits, désirs, fantasmes, projets par le biais du mythe personnel, mettant en scène une situation dramatique. L'interpréter, muni de connaissances scientifiques sur l'inconscient, c'est découvrir sa fonction, son origine et sa structure dynamique¹⁷.

13 *Ibid.*, p. 13-15, 23 et 30.

14 *Ibid.*, p. 31.

15 *Ibid.*, p. 43-44 et plus largement les pages 44-57.

16 *Ibid.*, p. 107-112. Les « objets internes » sont les « noyaux de la personnalité ». (p. 369)

17 *Ibid.*, p. 209-212 et 216-221.

Nous nous inspirerons de la méthode de Charles Mauron pour repérer les réseaux fixes d'association dans les textes de Dugas et voir s'ils ont un lien avec les mythes culturels et « anti-canadiens » à la base de notre enquête. Ces métaphores obsédantes constitueront pour nous le « mythe personnel » de Dugas : nous empruntons à Mauron cette expression dans un sens plutôt large, sans appliquer toutes les étapes de la méthode psychocritique et sans interpréter l'entière personnalité inconsciente du cavalier de l'Apocalypse. L'analyse des « relations inaperçues » dans les poèmes de Dugas nous donnera tout de même un bon aperçu des réalités de son imaginaire susceptibles de l'angoisser et d'être « chargées d'affects », pour reprendre les termes de Mauron. Nous ne serons plus très loin de découvrir si les mythes qu'il a soumis stratégiquement à des jeux de poses, de masques, de distanciation, correspondent bel et bien à son « mythe personnel » et sont consubstantiels à son oeuvre. Dugas a-t-il été déjoué par sa propre stratégie ? Réussirons-nous à lui arracher son masque ?

Les métaphores obsédantes de Marcel Dugas

En superposant tous les textes du poète-artiste, qu'ils soient poétiques ou critiques, on constate que deux champs lexicaux, particulièrement récurrents dans l'oeuvre, soit l'ivresse et la souffrance, constituent un réseau obsédant. Est-il besoin de répéter que l'ivresse fait partie intégrante des jeux de distanciation décrits dans le chapitre précédent, et qu'elle a un lien de parenté évident avec les mythes que nous avons choisi d'étudier ? Le champ lexical de l'ivresse, assez vaste, est présent sous toutes ses formes dans la plus grande partie des textes de Dugas : de l'ivresse la plus triviale, alors qu'il s'agit de boire de l'alcool, à l'ivresse la plus pure, la plus éthérée, synonyme de fièvre, d'ardeur jamais éteinte, d'avidité, d'exaltation, bref de quête d'idéal.

Nous relevons dans l'œuvre de Dugas, pour ne nommer que celles-ci, des expressions tels « *vider* en un instant le fond de *tous les graals* », « bouteille précieuse », « on buvait limonade et bière », « *grappes* d'hommes, *ivres* et pressés », « *boisson* qui descendait dans tes *veines* », « *désaltéré* leurs lèvres », « vous *grisait* avec son inconnu¹⁸ », « boire [...] aux écuelles viles » », « lèvre goulûment friande », « breuvages plus enivrants¹⁹ », « gosier qui se virilise²⁰ », « whisky ingurgités²¹ », « un songe qui est plein d'*alcool*²² », « je marche comme un homme qui a *trop bu*²³ ». Tantôt il est question explicitement d'alcoolisme, d'ivresse, de soif, tantôt des termes qui dénotent l'ivresse et l'alcool, soulignés dans les citations précédentes, sont utilisés pour indiquer un enivrement au figuré. D'autres expressions, comme celles qui suivent, font référence aux sens connotés du mot *ivresse*, et lui donnent un air plus noble et éthéré : « minutes enivrantes », « le feu qui te brûle », « halluciné d'ivresse », « enivremments de l'empyrée », « des bouches avides²⁴ », « apreté [*sic*] farouche²⁵ » ainsi que le poème « Ivresse » et les mots *serveur* et *exaltation*, qui reviennent constamment.

Le champ de la souffrance, omniprésent lui aussi dans les textes de Dugas, se présente sous plusieurs formes, d'une douleur physique, souvent reliée à ce qui pique, à une souffrance morale, qui est intense. Notons que ce champ tend vers tout ce qui évoque

18 Marcel Dugas, « Un homme d'ordre », « Cette nuit, cher amour... », « Le chant de la folle », « Des mondes dorment en nous », « Au poète », « Bois, car... » et « Impressions d'hôpital », *Poèmes en prose*, édition critique par Marc Pelletier, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1998, p. 260, 367, 395, 301, 142 (en note en bas de page), 136 et 334. Pour une question de commodité, nous citerons si possible les prochains exemples à partir de cette édition.

19 *Idem*, *Apologies*, Montréal, Paradis-Vincent, 1919, p. 14, 47 et 60.

20 *Idem*, *Littérature canadienne : aperçus*, Paris, Firmin-Didot, 1929, p. 105.

21 Sixte le débonnaire [pseud. de Marcel Dugas], *Nocturnes*, « L'assomption de Ruth : le Bar de la Guirlande », Paris, Jean Flory, [1936?], p. 138.

22 Marcel Dugas, *Verlaine*, Paris, Radot, 1928, p. 31.

23 Marcel Henry [pseud. de Marcel Dugas], *Le Théâtre à Montréal*, Paris, Henri Falque, 1911, p. 217.

24 Marcel Dugas, « Bois, car... », « Un homme d'ordre », « Printemps 20 », « *Salve alma parens* » et « Des mondes dorment en nous », *Poèmes en prose*, p. 139, 260, 349, 416 et 301.

25 *Idem*, *Feux de Bengale à Verlaine glorieux*, Montréal, Marchand Frères, 1915, p. 40.

le sacrifice de Jésus. Les quelques exemples suivants, recueillis dans l'œuvre de Dugas, suffisent à démontrer ces remarques : « meurtrissures », « mains tordues d'effroi », « balafres », « percée de mille flèches²⁶ », « agonisant sous les flèches du désir²⁷ », « pauvres têtes coupées », « instruments de torture », « j'étais comme un Christ crucifié de douleurs [...] fouetté de vie et d'amour », « votre créature [...], attachée à une croix, les bras cloués et le cœur transpercé par le fer²⁸ ». Bref, l'ivresse et la souffrance sont deux champs lexicaux très riches dans l'œuvre de Marcel Dugas. Pour qu'ils forment un « réseau fixe d'associations » propres à « angoisser le moi », encore faut-il que la superposition de tous les textes du poète et critique exotique nous montre qu'un lien récurrent et inaperçu les unit.

L'ivresse est effectivement toujours associée, de près ou de loin, à une douleur, qu'elle soit bénigne ou beaucoup plus profonde; elle s'accompagne fréquemment d'une souffrance physique ou morale, d'une chute, d'un danger ou même d'une descente jusqu'à la trivialité. L'ivresse la plus pure et la plus éthérée est donc concurrencée par le versant « artificiel » et vil de l'alcoolisme. N'avons-nous pas toutes les raisons de croire que l'équation entre l'ivresse et la souffrance revient trop souvent pour émaner seulement de la conscience de Dugas ?

Le premier type d'associations liant les deux champs sémantiques est une griserie de « fond de tonneau », artificielle, vile. L'ivresse est d'abord une boisson alcoolique qui est infecte, délétère, comme en témoignent les segments suivants : « que le vin, débordant des calices, ne serait qu'un poison », « comme si elle avait bu un alcool mauvais », « globule

26 *Idem*, « Journal déchiré », « V'là l'bon vent », « La douleur de la ville qui monte au firmament » et « Paroles à la morte », *Poèmes en prose*, p. 397, 240 (en note en bas de page), 158 et 280.

27 *Idem*, *Littérature canadienne*, p. 49.

28 *Idem*, « La défaite du printemps », « Des mondes dorment en nous », « Ivresse » et « *Salve alma parens* », *Poèmes en prose*, p. 191, 300, 109 (en note en bas de page) et 419.

tyrannique²⁹ » (en tenant pour acquis que l'alcool circule dans les veines), même « “boire [...] aux écuelles viles” ». L'ivresse sombre dans ce qu'elle a de plus vil, de plus bas, soit l'« ivrognerie » : dans la section qui s'intitule justement « Le Bar de la Guirlande » de « *Disjecta membra* », Dugas nous conduit dans l'univers de « fêtards », « croûlants [*sic*] d'alcool et de désœuvrement³⁰ ». L'ivrogne qui marche comme un homme qui « a trop bu » est décrit entre autres dans « Fantaisie » et dans *Verlaine* : « il titube des ivresses³¹ » et « un homme ivre trébuche³² ». L'alcool, « qui crée le fantastique³³ », va jusqu'à suppléer artificiellement l'état d'ivresse : la servante d'un publiciste américain lui fait « administrer [du] chloroforme afin qu'il se sente toujours dans une sorte d'ébriété qui l'empêche de connaître la souffrance ».

Le second type d'associations lie l'état d'ivresse à une douleur quelconque, qu'elle soit physiquement inoffensive ou aiguë, ou bien qu'elle soit moralement insoutenable, presque martyrisante. Aux petits désagréments corporels d'un « lendemain de veille », répertoriés dans le poème « Fantaisie » (« elle [Paris] souffre sur ses jointures; elle est courbatue; elle a mal à la tête comme si elle avait bu de l'alcool »), s'ajoutent une panoplie de termes et syntagmes qui, évoquant par connotation l'ivresse, ne rappellent pas moins les symptômes d'une maladie : par exemple « frissons », « tremblantes d'ivresse », « dents claquantes d'ivresse³⁴ », « fiévreux [*sic*] et angoissés³⁵ », « corps tressaillant et fiévreux », ou

29 *Idem*, « L'homme dans le champ de carnage », « Fantaisie » et « Le chant de la folle », *op. cit.*, p. 176, 194 (en note en bas de page) et 395.

30 Sixte le débonnaire [pseud. de Marcel Dugas], « L'assomption de Ruth : le Bar de la Guirlande », *Nocturnes*, p. 138 et 115.

31 Marcel Dugas, *Verlaine*, p. 31.

32 *Idem*, « Fantaisie », *Poèmes en prose*, p. 195.

33 Sixte le débonnaire [pseud. de Marcel Dugas], « L'assomption de Ruth : le Bar de la Guirlande », *Nocturnes*, p. 114 et 122.

34 Marcel Dugas, « Fantaisie », « L'aurore sur le lac », « À Narcisse » et « Ton nom », *Poèmes en prose*, p. 194, 153, 295 et 249.

35 Marcel Dugas, *Pots de fer*, Québec, Chien d'Or, 1941, p. 11.

« goûtez ce vertige³⁶ ». Le mal s'accroît, la violence des blessures augmente, bref l'état d'ivresse entraîne des douleurs de plus en plus insupportables, si ce n'est la mort. Les expressions suivantes sont significatives : « une *cicatrice* où j'irai *boire* le sang de la vie », « *ardeur déchirée* des albatros », « *abreuve-toi* du cri *dionysiaque* des mondes *succombant* [*sic*] dans l'*ivresse* », « la terre [...] *ivre morte* » et « quelle *griserie* de vous *noyer* dans ces océans de couleurs³⁷ ». La dernière citation illustre mieux que les autres que c'est par un automatisme que l'enivrement s'accompagne d'une souffrance : même si cette phrase fait référence à un anodin bain de couleurs, il n'en demeure pas moins que les mots « griserie » et « noyer » sont placés côte à côte, si on les soustrait à la logique de la syntaxe. La douleur associée à l'ivresse devient finalement celle d'un martyr, d'un sacrifié, voire d'un crucifié, comme en témoignent « meurtrir sur vos pieds crucifiés sa bouche ivre de cris » et « martyrs fiévreux, exsangues³⁸ ». Les « jeunesses sacrifiées » et leur « quête fiévreuse³⁹ » décrites par Dugas dans *Verlaine* ont-elles un lien avec les « jeunesses immolées » par les régionalistes et les « charlatans⁴⁰ » ? Sans contredit, ce n'est pas un pur hasard si le Faust ivre du poème « Ivresse » est un « Christ crucifié de douleurs ».

Il y a peu de chances que ce groupement répétitif, qui déjoue la conscience et qu'on recense dans au moins huit livres différents de Marcel Dugas, ne soit que le fruit d'une coïncidence ou à l'inverse qu'il soit « voulu ». C'est comme si la quête d'idéal, liée dans l'esprit du poète à l'ivresse, était rattachée à une hantise, à une obsession ou à une angoisse venant de son inconscient. Est-ce la peur de la chute après une envolée ou une

36 Sixte le débonnaire [pseud. de Marcel Dugas], « L'assomption de Ruth : l'angoisse de Tristan » et « L'assomption de Ruth : le Bar de la Guirlande », *Nocturnes*, p. 79 et 140.

37 Marcel Dugas, « La défaite du printemps », « L'espoir exaucé », « Autre version de "Paillasse" », « *Salve alma parens* » et « Paysage », *Poèmes en prose*, p. 193, 403, 351, 417 et 359. C'est nous qui soulignons.

38 *Idem*, « *Salve alma parens* » et « Ce que disait le diable », *op. cit.*, p. 419 et 372.

39 *Idem*, *Verlaine*, p. 39-40.

40 *Idem*, *Apologies*, p. 102.

montée ? L'ivresse elle-même n'est peut-être pas en cause : c'est à la hantise qu'évoque l'ivresse que le réseau fixe d'associations s'accroche, tel que l'explique Mauron⁴¹. Il nous est tout de même permis de supposer que Faust, Psyché et Narcisse, partageant le symbolisme de la quête d'idéal, ont tout lieu de constituer une part du « mythe personnel » de Dugas, de son « moi profond » pour reprendre l'expression du psychocritique français, et ainsi de travailler « naturellement » son imaginaire et ses textes. En simulant une distanciation de l'exotisme et en soumettant ces trois mythes à des poses et à des feintes, alors qu'on sait qu'ils ont un lien avec son inconscient, a-t-il cherché à se mentir à lui-même, à dérober son identité sous un masque ? De surcroît, le réseau fixe d'associations que nous avons mis au jour a-t-il un lien avec le fait que Marcel Dugas et les exotiques ont « sacrifié » leurs années de jeunesse à leurs rêves d'idéal et de liberté, qu'ils ont aussi été « sacrifiés » sur la place publique par les régionalistes, à l'instar du Christ ?⁴²

D'autres indices qui rappellent les processus de l'inconscient

L'application partielle de la méthode de Charles Mauron nous a permis de faire ressortir de l'œuvre de Dugas un réseau fixe d'associations. D'autres indices, ne relevant pas de la méthode psychocritique, semblent confirmer que l'inconscient de Dugas lui a joué des tours, que son « moi profond » s'est manifesté contre sa volonté. La dédicace de *Cordes anciennes*, « À moi », n'est-elle pas un appel inconscient à l'aide ? Une partie de son être est-elle à ce moment en train de crier au secours, de se demander : *qu'est-ce que je fais avec un titre et un recueil aussi vieillots, qu'est-ce que j'ai à m'éloigner de la sorte de ce que j'aime et des valeurs esthétiques qui me tiennent à cœur ?* N'est-ce pas un signe significatif ?

⁴¹ Charles Mauron, *op. cit.*, p. 42.

⁴² Si on met de côté, quelques instants, les interprétations psychanalytiques, traditionnelles qui voient dans les réseaux obsédants la manifestation d'un complexe oedipien ou sado-masochiste.

Le travail de la réimpression est important chez Marcel Dugas, pensons à *Verlaine* ou *Flacons à la mer*, et on y retrouve des phénomènes semblables aux mécanismes de refoulement, propres au vocabulaire de la psychanalyse. Dans ses réimpressions, Dugas apporte non seulement certaines modifications, fait des ratures et des ajouts, comme tout écrivain qui décide de rééditer une de ses œuvres, mais encore il supprime des adjectifs, substantifs et verbes qui sont en lien direct avec le champ lexical de l'ivresse dans ses œuvres poétiques. La seule explication plausible est qu'il cherche à censurer, dans la mesure du possible, les termes, voire les passages qui renvoient à l'enivrement, dans le but de cacher aux autres et à soi-même ce qu'une plume pas tout à fait consciente d'elle-même écrivait... Mais avant de sauter aux conclusions, voyons de plus près le cas de *Paroles en liberté*, un choix de poèmes de 1944, où un Dugas mûri a coupé, dans des poèmes « revus », ce qui est contraire à la raison, ou plutôt ce qui est indécent et inacceptable pour un homme raisonné et sage comme lui.

Dans six poèmes légèrement modifiés de ce recueil tardif, des mots reliés directement à l'enivrement sont enlevés. Les exemples ne mentent pas : l'adjectif « enivré » disparaît dans « Rébus », le syntagme « démence enivrée » ainsi que la proposition « la boisson qui descendait dans tes veines avec ses vertus de gris et de mauve » sont enlevés du poème « Au poète », l'épithète « enivrées » ne réapparaît plus dans « L'aurore sur le lac » et finalement le groupe adjectival « superbe et enivré » est remplacé dans le poème en prose « Tentation » par un adjectif plus neutre, « farouche⁴³ ». Le poème folklorique « V'là l'bon vent », apparu pour la première fois dans *Nocturnes*, se fait amputer dans le choix de poèmes de toute sa deuxième partie, renfermant une ivresse fiévreuse, rageuse, sanglante et des « lèvres claquantes » :

⁴³ Marcel Dugas, « Rébus », « Au poète », « L'aurore sur le lac » et « Tentation », *Poèmes en prose*, p. 128, 141-142, 152 et 170.

« Ce ne sont plus vos yeux [...], il y brûle je ne sais quel feu sombre. [...] Vous ne voyez plus les choses et les êtres; vous les mangez dans vos prunelles dilatées et ferventes ». [...] - Si vous aviez appuyé votre front sur le mien pour y sentir le pouls du délire. / - Si vous aviez deviné l'effort dépensé pour cacher ces cris, ces dents rongeuses, ce fleuve de sang qui charrie des fleurs de fièvre⁴⁴.

Le poème « Ivresse » comporte des ratures importantes, plus spécifiquement lorsque Faust entre en jeu en début de poème. Ainsi, toute familiarité avec la destinée du mythe de Faust est carrément gommée par Marcel Dugas dans cette version « épurée » : le cri « cher vieux, “qui me ressemble comme frère”, dont je bois les larmes mêlées aux miennes », qui semblait si naturel et sincère est la pièce la plus importante que Dugas a retirée du poème. Le miroir ne renvoie désormais plus la « figure vieillie de Faust ».

Il devient de plus en plus clair que le porte-parole des exotiques tente de se départir d'obsessions qui le gênent, d'autant plus qu'on peut présumer qu'il a voulu freiner une tendance inquiétante vers l'augmentation de l'occurrence du champ lexical de l'ivresse dans ses oeuvres, palpable dans une de ses réimpressions, *Verlaine*, ainsi que dans son volume critique *Approches*. L'oeuvre réimprimée de 1928 contient des modifications très symptomatiques : lorsqu'il est question du « poète de la nature », Dugas ajoute, par rapport aux *Feux de Bengale*, qu'il « titube des ivresses et des chansons de la route » et qu'il « a de molles prises sur cette nature qui le passionne, des prises où elle [...] ne fait que flotter dans un songe qui est plein d'alcool⁴⁵ ». Léo-Pol Morin, dans *Approches*, rappelle des souvenirs d'ivresse, quand Dugas écrit que « nous voulions tout voir et tout entendre, et dans ce moment unique du siècle [...] il était facile d'assouvir notre soif et nos appétits », qu'il « était enivrant de respirer, d'ouvrir les yeux, de laisser battre son cœur⁴⁶ ». Il suffit en somme

⁴⁴ *Idem*, « V'là l'bon vent », *op. cit.*, p. 210. En note en bas de page.

⁴⁵ *Idem*, *Verlaine*, p. 31.

⁴⁶ *Idem*, *Approches*, Québec, Chien d'Or, 1942, p. 11.

d'évoquer le chapitre « Le Bar de la Guirlande » du récit autobiographique de *Nocturnes* pour mesurer l'ampleur de l'accroissement du thème de l'ivresse dans l'œuvre de Dugas.

L'ivresse, l'ardeur, la quête de l'idéal sont sans doute partie prenante du « mythe personnel » de Dugas, sans compter que nous avons décelé quelques apparitions « fantômes » des mythes de Faust et de Narcisse dans les recueils *Cordes anciennes* et *Nocturnes*. Le poème canadien « À la claire fontaine », inspiré de la chanson qui porte le même nom, fait référence, contrairement à l'original, à l'onde brouillant l'image de la personne aimée, se reflétant dans la fontaine⁴⁷. Symbolisant la fuite de la dame aimée tant désirée, cette image de l'onde brouillée rappelle vaguement le reflet de Narcisse, sans que celui-ci ne soit convié directement par Dugas. Le mythe de Narcisse n'obsède peut-être pas le cavalier exotique jusqu'à ce qu'il le convoque sans en avoir conscience, mais la présence « fantôme » du mythe de Faust dans le récit autobiographique « L'assomption de Ruth » ne fait aucun doute. Un réseau de mots, proches des « relations inaperçues » de Mauron, alliant des termes appartenant explicitement au mythe germanique et des termes de Dugas ayant servi à l'introduire dans sa poésie, est là pour le prouver. Aux mots déjà cités de la première partie « L'angoisse de Tristan » (« analogie », « manège », « comparaison », « manie commençante de vieillard⁴⁸ »), s'ajoutent ceux de la troisième partie (« ivresse folle d'homme vieilli ») et de celle qui s'intitule « Le Bar de la Guirlande ». Les expressions suivantes sont recueillies dans l'espace de trois pages successives : « l'atmosphère est canaille », « un vieil érudit », « vivant durant le jour de vieux textes dont il renifle la poussière », « un esprit satanique », « sourit à l'ivresse des autres », « infernal possédé⁴⁹ ».

⁴⁷ *Idem*, « À la claire fontaine », *Cordes anciennes : proses*, Paris, L'Armoire de citronnier, 1933, p. 70.

⁴⁸ Voir la note 91 du troisième chapitre.

⁴⁹ Sixte le débonnaire [pseud. de Marcel Dugas], « L'assomption de Ruth : le Bar de la guirlande », *Nocturnes*, p. 103 et 115-117.

Essentiellement, ces observations et questionnements concourent à faire apparaître que les trois mythes importants de l'œuvre de Dugas – Psyché, Narcisse, Faust – ont « travaillé » son imaginaire, son vocabulaire, ses images poétiques, au point d'appartenir intimement à son « mythe personnel » et d'obéir aux désirs de son « moi profond ». En refusant de se reconnaître dans ces personnages mythiques et dans l'ivresse qu'ils véhiculent, il s'est menti à lui-même. En refusant d'adhérer entièrement à des mythes « anti-canadiens », utilisés dans un but stratégique et qui lui étaient en bout de ligne « naturels », il a choisi d'être insincère avec lui-même, après l'avoir été avec son public et avec les régionalistes. Pris à son propre jeu, il a été *forcé* d'admettre son « amour » pour le mythe de Faust, coincé entre ses convictions personnelles et profondes, les impératifs de l'exotisme et le jugement des régionalistes. Si on a pu prouver que le thème de l'ivresse revenait d'une façon obsessionnelle dans ses textes, peut-on prouver, avant de conclure sur René Chopin ce chapitre, qu'il en fut tout autant dans sa vie et qu'il buvait tel un alcoolique?

Marcel Dugas et l'alcool : petite note biographique

Peu de choses ont été dites sur la consommation d'alcool de Dugas et il est difficile de vérifier à l'aide de sa biographie si l'augmentation de l'occurrence du mot *ivresse* dans ses textes datant de 1920 à 1940 se double d'une tendance de plus en plus grande vers l'alcoolisme. Une partie de ses archives reste à dépouiller.

En revanche, on sait par Léonce Brouillette qu'il n'a pu tout au cours de sa vie, à cause d'une particularité physiologique, être un grand buveur : il ne supportait ni le sucre, ni l'alcool, car ils avaient chez lui un effet intoxicant. Brouillette tient ce renseignement d'Isaïe Nantais, grand ami de Dugas, qui a pris soin de lui durant sa période neurasthénique

de 1919-1920. Il rapporte l'avoir laissé seul une soirée et l'avoir retrouvé complètement sonné, après qu'il ait mangé un gros plat de sucre à la crème⁵⁰.

Ceci montre d'emblée que le rapport de Dugas à l'alcool était problématique et ambigu, lui qui a fréquenté de nombreux lieux de sociabilité où la boisson devait couler à flots : des cafés, des salons littéraires, des banquets et la Tribu des Casoars (la bière était à l'honneur si on en croit Grignon). La lecture des « Lettres de Marcel Dugas à sa famille (1911-1914) » montre un Dugas qui rêve d'ascétisme, mais qui pourtant se laisse aller à la consommation d'alcool en compagnie d'Adrien Plouffe, à la Taverne Mazarin par exemple⁵¹. Alain Grandbois relate toutefois avoir constaté, lors de leur première rencontre en Europe, que Dugas n'aimait pas les milieux bohèmes trop frelatés, remplis d'alcooliques : Dugas s'est vite senti mal à l'aise au Montparnasse, où l'a entraîné Grandbois⁵².

René Chopin pris à son propre jeu

René Chopin est l'autre cavalier de l'Apocalypse à avoir simulé une distanciation de l'exotisme, dans une intention tactique. Le jeu carnavalesque de ses *Dominantes* ne l'a pas épargné, lui non plus, de l'« envers » de la stratégie. Dans le poème « Lune », il revient avec irrespect à l'astre qui l'avait inspiré dans ses « Paysages polaires⁵³ » du *Cœur en exil* et fait mine d'avoir pitié d'elle et de ses douleurs : « Un peu de camphre et du coton pour ta dent creuse ? / Ta joue enfle, un abcès la ronge, elle est affreuse⁵⁴ ». Le premier vers de la

50 Léonce Brouillette, « Marcel Dugas : sa vie et son œuvre », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1970, p. 40-44.

51 Voir la lettre de 1912 à Alice Courteau et celles de 1911 et mai 1914 adressées à Maria Dugas-Courteau. Gaston Pilote, « Lettres de Marcel Dugas à sa famille (1911-1914) », *Études françaises*, vol. 7, n° 3, août 1971, p. 273-277 et 284-285.

52 Alain Grandbois, « Profils littéraires : Marcel Dugas », dans *Proses diverses*, édition critique par Jean-Cléo Godin, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 402-405.

53 René Chopin, « Paysages polaires », *Le Cœur en exil*, Paris, Georges Crès et cie, 1913, p. 63-66.

54 *Idem*, « Lune », *Dominantes*, Montréal, Albert Lévesque, 1933, p. 64.

strophe suivante nous montre pourtant un exemple assez représentatif de l'ironie selon Théodore Reik : « Je suis tout près de m'attendrir, ô Noctambule⁵⁵ ». Chopin aurait donc voulu traiter avec respect la lune, inspiration exotique, avant de chercher à s'en éloigner, comme s'il avait adhéré un instant à l'énoncé au premier degré. L'amertume est d'ailleurs très vive dans les poèmes « Épigramme contre moi » et « Perplexité » : le poète, par tous les moyens, voudrait s'y convaincre de l'inutilité de l'art et de la vacuité de son œuvre. Des interrogations telle « ce méconnu...(dira sa bouche doctrinale [Olivar Asselin]) [...] / que dira-t-il ? – Au fait, je me sens *feu* déjà – » ou des propositions exclamatives comme « mes Cœurs ! Ils sont à vendre » et « aux poètes inutiles⁵⁶ » ne sont pas l'œuvre d'un poète exotique qui tourne le dos à l'exotisme, bien au contraire.

L'auto-dérision de Chopin cache mal son malaise face à la décevante réception des exotiques : c'est avec regret qu'il se moque de lui-même, dans un double mouvement d'adhésion et de distanciation. Le recul par rapport à l'exotisme qu'il feint par son jeu carnavalesque ne fait que mieux le ramener aux valeurs esthétiques qu'il chérit : son « amour » de l'art pour l'art ne s'en trouve que mieux exprimé. Désirait-il se voir avec recul, ne pas se dévoiler, douter de soi et de son œuvre, faire diversion ? Rien d'impossible dans la peau d'un exotique québécois, voué à ne pas savoir vouloir se connaître soi-même...

⁵⁵ *Ibid.*, p. 65.

⁵⁶ *Idem*, « Épigramme contre moi » et « Perplexité », *op. cit.*, p. 105 et 68-69.

Conclusion

Si Marcel Dugas et ses compères ont joué tant de rôles, s'ils ont usé de tant de stratégies et de feintes, bref s'ils ont fait preuve de duplicité, on peut se demander si les divers historiens, critiques et littéraires qui ont étudié leurs œuvres ont pu être influencés par cet état de fait. Ne pourraient-ils pas avoir méconnu les exotiques pour cette raison ? L'ambiguïté n'est-elle pas d'emblée exclue dans un manuel qui cherche à tout classer ? Pour en rester à notre propre enquête, comment aura-t-elle pu modifier notre perception du mouvement exotique ? Est-ce que les conflits mis à nu ont pu apporter un éclairage pertinent sur le concept de sincérité, très vaste et surtout indéfinissable ?

Pour voir un peu plus clair avant de conclure définitivement, nous tenterons de juger, dans la mesure du possible, de la « sincérité » de Marcel Dugas, de dessiner son portrait de littéraire dans cette optique et de voir en quoi cette sincérité ou insincérité a pu mener à la réussite ou même... à l'échec de son œuvre. Au terme de notre enquête, nous reviendrons à notre point de départ, soit à notre double tentative de définition de la sincérité et de l'exotisme.

Marcel Dugas l'exotique : le littéraire double, coincé, ambigu

Entre la prose et le poème, entre l'ancien et le moderne, entre la volupté et la pudeur, entre le silence et l'aveu, Marcel Dugas a toujours été un littéraire pris entre deux feux, à égale distance de la prose critique et de la poésie. Le recueil *Psyché au cinéma* est exemplaire en ce sens, rempli de contradictions, regorgeant d'éclats de rire « moderne » et comprenant un appel à l'incohérence¹. L'insincérité imputée à Dugas dans sa poésie et

1 « Sois incohérent, sois incohérent ! » Marcel Dugas, « Un homme d'ordre », *Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent, 1916, p. 21.

dans ses oeuvres critiques semble passer justement par l'ambiguïté, qui l'a animé tout au cours de sa carrière littéraire et tout au long de son existence.

Dugas et les autres cavaliers ont d'abord orchestré un double jeu s'apparentant à la fois à l'hyperbole et à la litote : ils en ont fait plus pour en signifier moins, par la pose exotique, et ils en ont fait moins pour en signifier plus, par la simulation de la distanciation de l'exotisme. Ce n'était rien pour rassurer un public à la recherche d'univocité et de clarté. On peut comprendre les excès des deux côtés comme les deux facettes d'un jeu ayant pour but de tromper, même de faire entendre raison à l'adversaire. Ils ont en toute connaissance de cause suscité l'indignation en s'affichant excessivement exotiques, tout comme ils ont cherché à réitérer leur défense de l'exotisme en s'affichant soudainement patriotiques. Double stratégie visant en fait à renvoyer les régionalistes à leur bêtise.

En outre, les exotiques se sont amusés à faire de l'exotisme un simple jeu, alors que le mouvement littéraire qu'ils ont adopté était à leurs yeux tout sauf un jeu : leur inconscient s'est chargé de le leur rappeler, ou du moins de le rappeler à Marcel Dugas. Ce dernier et les autres idéalistes ont accepté, malgré une réticence évidente, de « jouer », dans tous les sens du terme, le rôle de l'exotique.

Accusés de décadentisme, de verlainisme et d'antipatriotisme, voire d'hérésie, ils ont tout de même enfilé le costume de l'étranger et « interprété » leur rôle avec brio, maîtrise et extravagance, un peu comme le comédien de Diderot qui contrôle tous les éléments de son jeu avec sang-froid. Un Paul Morin offrant au public canadien un paon hautain et des contrées lointaines, un Guy Delahaye déconstruisant littéralement les règles classiques et rythmiques du vers, un René Chopin servant une leçon de patriotisme aux régionalistes et un Marcel Dugas repoussant la frontière entre la prose et la poésie, voilà jusqu'où sont allés les *airôn* exotiques pour « se jouer des » terroiristes et passer pour les

littéraires les plus opposés à l'effort de nationalisation de la littérature canadienne. Il est clair qu'en ce cas, l'exotisme aura été perçu par les principaux intéressés, non pas comme une école littéraire prête à recruter des adeptes convaincus, mais comme un geste à la fois « excessif » et « dissimulé », comme une simple stratégie.

Même que Dugas et Chopin ont poursuivi le jeu jusqu'à feindre de se distancier du rôle de l'exotique, qu'ils ont d'ailleurs interprété avec la plus grande pose : ils l'ont donc poussé très loin, notamment dans leur biographie de Louis Fréchette ou dans les jeux de masques de *Psyché au cinéma* et de *Confins*. Il ne faut pas oublier qu'ils avaient des convictions très nouvelles sur l'art et qu'ils tenaient coûte que coûte, au risque d'être considérés comme des exotiques, à leur *credo* esthétique et à la nécessité de l'existence au Canada d'une littérature autonome. Ils n'ont pu échapper à l'ambiguïté de leur situation, commis à la défense d'un rôle qu'ils ne tenaient pas à jouer, mais reflétant un idéal qui leur était cher. Ils ont été contraints à traiter avec légèreté un dossier très sérieux pour eux. En faisant de l'exotisme un jeu ou une stratégie, Dugas aura peut-être espéré se départir d'une étiquette gênante. Pourtant, les mythes de Faust, de Psyché et de Narcisse étaient là pour le ramener à l'exotisme, l'examen de son « mythe personnel » nous en a convaincu.

Marcel Dugas aura été un écrivain essentiellement ambigu, coincé entre sa hantise d'être étiqueté comme exotique anti-patriotique et sa volonté de libérer au Canada l'art soumis à des impératifs moraux, idéologiques et patriotiques, bref d'écrire une œuvre ouverte à toute innovation. Pris entre l'amour de son pays et l'amour de son idéal littéraire. C'est comme si c'était avec gêne et pudeur qu'il avait voulu exprimer son adhésion à l'exotisme littéraire², sans trop choquer le public, sans passer pour un anti-patriotique, tout en restant attentif aux appels de son « moi profond » et aux impératifs de l'exotisme. En un

² Dans l'ensemble de sa stratégie et non seulement lors de la pose exotique. La stratégie qu'il a mise en œuvre est signe qu'il a voulu aborder l'exotisme avec légèreté.

mot, Dugas a été plus hésitant qu'insincère. Qui sait si, au fond, les multiples feintes et simulations qu'il a orchestrées ne lui permettaient pas d'être plus sincère avec lui-même ? L'ironie équivoque dont parle Pierre Schoentjes, qu'on a vu transparaître dans les jeux de masques mis en œuvre en lien avec Faust, Narcisse et Psyché, en est une belle illustration. Les contemporains de Dugas ainsi que les critiques d'aujourd'hui se sont contredits avec raison à son sujet. L'« authentique poète en prose³ » décrit dans l'anthologie de Laurent Mailhot et Pierre Nepveu contraste effectivement avec le critique qui « pastiche [...] la critique théâtrale parisienne⁴ » et le poète « [affecté]⁵ » dans ses *Nocturnes*, présentés successivement par Gérard Tougas et Paul Gay.

La dualité comme source d'échec (relatif) d'une œuvre

L'ambiguïté qui caractérise le poète en prose, ainsi que ses complices, a-t-elle mené au succès ou au contraire à l'échec de son œuvre ? Dans l'absolu, cette question est insoluble, puisque chaque auteur est différent et vit dans un contexte particulier, qui lui est propre. L'examen sommaire de la réception critique des ouvrages et des recueils de Marcel Dugas, et plus spécifiquement l'analyse de la place que lui réservent les anthologies et les manuels d'histoire de la littérature québécoise, est certainement un bon point de départ pour faire avancer le procès.

Les ouvrages du XX^e siècle⁶ laissent dans l'ensemble peu de place aux exotiques, Marcel Dugas et Guy Delahaye y étant les plus négligés. La forme ambiguë de l'un, iconoclaste de l'autre, a-t-elle fait reculer les différents auteurs d'anthologies ? Il est curieux

3 Laurent Mailhot et Pierre Nepveu, *La poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, L'Hexagone, 1986, p. 14.

4 Gérard Tougas, *Histoire de la littérature canadienne-française*, 4^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 1967, p. 114.

5 Paul Gay, *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, [Montréal], HMH, [1969], p. 59.

6 La liste des anthologies et des manuels consultés sont dans la bibliographie.

de remarquer, dans un premier temps, que le genre d'ouvrage et la façon qu'il a de traiter la littérature québécoise influence l'importance qui est accordée aux exotiques. En effet, Dugas, Delahaye et les autres « artistes de la forme », fréquemment baptisés de la sorte, sont très peu représentés dans les manuels, assez nombreux, destinés au public scolaire, comme s'ils ne pouvaient entrer dans le « cadre⁷ » de l'enseignement. Ni Dugas, ni ses comparses exotiques ne figurent dans les ouvrages qui dressent un palmarès des meilleures œuvres québécoises : leurs œuvres sont donc jugées moyennes par la critique. Même l'anthologie de Joseph Bonenfant, *Les grands poèmes de la poésie québécoise*⁸, « grands » dans les deux sens du terme, ne fait pas de place aux longs poèmes en prose de Marcel Dugas. Seuls des livres plus généraux consacrés à l'histoire de la littérature canadienne-française, telle *L'Histoire littéraire de l'Amérique française* d'Auguste Viatte⁹ qui ne date cependant pas d'hier, font une place de choix aux poètes exotiques et au conflit qui les a opposés aux régionalistes, comme si leur présence au début du XX^e siècle et leur bataille pour un art libre au Canada étaient plus importantes que leurs textes.

Dans un deuxième temps, il est intéressant d'observer où on positionne Marcel Dugas dans les différentes anthologies et les différents manuels par rapport aux autres exotiques. Si on met de côté deux extrêmes, l'ignorance totale de Dugas et de ses collègues artistes dans *Le Québec par ses textes littéraires*¹⁰ par exemple et la reconnaissance pleine et entière du mouvement exotique dans l'anthologie de Nepveu et Mailhot et celle de

7 Les manuels scolaires présentent en général, dans un but didactique, des classifications claires, susceptibles d'être bien comprises des jeunes lecteurs en formation.

8 Joseph Bonenfant, Alain Horic et France Théoret, *Les grands poèmes de la poésie québécoise : anthologie*, Montréal, L'Hexagone, 1998.

9 Auguste Viatte, *L'Histoire littéraire de l'Amérique française : des origines à 1950*, Québec, Presses universitaires Laval et Paris, Presses universitaires de France, 1954.

10 Michel Le Bel et Jean-Marcel Paquette, *Le Québec par ses textes littéraires*, France-Québec, [Paris] et Montréal, Fernand Nathan, 1979.

Gilles Marcotte¹¹, Marcel Dugas fait figure de marginal, au sein même d'un groupe lui-même marginal... Ce « phénomène sympathique [de] nos lettres¹² » est rarement intégré au groupe des « artistes » ou des « artistes de la forme », sauf s'il y a de la place quand Guy Delahaye est laissé de côté. Les critiques ont le sentiment qu'il doit être classé « ailleurs » : soit on en fait seulement un critique littéraire, soit on crée expressément pour lui une catégorie, le poème en prose, comme l'a fait Pierre de Grandpré¹³.

Tous ces auteurs ont-ils raison d'ignorer les œuvres des exotiques, d'en faire des œuvres mineures ? L'anthologie des exotiques produite par Sylvain Campeau n'est-elle pas le signe que les poètes exotiques sont inclassables au point de nécessiter une anthologie qui leur soit propre ? La réception problématique des exotiques et de l'ambigu Dugas est-elle imputable à l'hétérogénéité de leurs oeuvres et à la duplicité qui les a animés, à l'instar de la réception malaisée des *Petits poèmes en prose* de Baudelaire, qu'a étudiée Nathalie Watteyne¹⁴ ? Il faut sans doute déduire de notre brève analyse que l'ambivalence de Dugas et de ses amis a probablement mené à l'échec critique de leurs œuvres. Ce constat sévère à l'endroit des cavaliers de l'Apocalypse mérite tout de même d'être examiné par le biais de notre hypothèse de départ : l'insincérité des exotiques.

Tout porte à croire que sans la querelle qui a opposé le camp exotique et le camp régionaliste, la physionomie de leurs œuvres aurait été sensiblement différente. Sans cela, les stratégies et les jeux de dramatisation, de masques, de distanciation que nous avons relevés n'auraient sans doute jamais été utilisés par les poètes-artistes et *Un romantique*

11 Gilles Marcotte (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, La Presse, 1979.

12 Roger Duhamel, *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Renouveau pédagogique, [1967], p. 66.

13 Pierre de Grandpré, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome II, Montréal, Beauchemin, 1967-1969.

14 Nathalie Watteyne, « Sujet lyrique et duplicité énonciative dans les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota bene et Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 289.

canadien n'aurait peut-être jamais vu le jour. La modernité, l'innovation, la recherche et la liberté artistique les auraient très certainement guidés dans leur carrière littéraire sans le conflit, mais il est indéniable qu'ils n'auraient jamais eu à faire preuve de duplicité et qu'ils n'auraient pas eu à tenter d'amadouer les régionalistes, que se soit par une tentative de conciliation ou que ce soit par une provocation pure et simple, tel *Le Paon d'email*. Qui sait si, contrairement à l'infatigable Dugas, Guy Delahaye n'aurait pas eu le goût de publier plus de deux œuvres ? Plutôt qu'à devoir *jouer* les exotiques, ils n'auraient eu qu'à *être* exotiques, sans aucune ambiguïté. L'œuvre ultra-moderne des poètes-artistes a donc été infléchi par la querelle : les cavaliers ont été *forcés* de faire œuvre exotique, et c'est à cela qu'il faut attribuer l'échec de leurs œuvres. Les auteurs d'anthologies avaient en quelque sorte bien raison d'oublier les exotiques, puisqu'un texte écrit dans un but bien précis, la recherche d'effets particuliers et limités dans le cas qui nous préoccupe, est un texte mineur, voué à ne pas survivre à son contexte, si on le compare à un texte composé pour lui-même.

D'un autre côté, le rôle que les exotiques ont accepté de « jouer » leur a permis de pousser leur talent et leurs ambitions jusqu'à des sommets assez élevés. L'innovation sans bornes dans le travail du vers par Guy Delahaye est attribuable en partie à la feinte de l'*airôn* exotique, tout comme la perfection des poèmes de Paul Morin. Sans controverse, l'œuvre des poètes exotiques serait passée inaperçue. Le double conflit qui a animé Dugas, avec les régionalistes et avec Faust, lui a permis d'écrire un de ses poèmes majeurs, « Ivresse ». Malgré cela, on doit admettre que l'œuvre de Marcel Dugas est un échec, qu'elle a été constamment modelée et remodelée – dans la plupart de ses réimpressions – selon le jugement du public et des régionalistes, qu'elle a été censurée par l'auteur même pour ne pas laisser trop paraître son attachement à des croyances, à des mythes et à des

valeurs qui lui étaient chers. Autrement on aurait eu la chance de connaître un Dugas, certes déjà fantaisiste, mais encore plus libre... Il faut reconnaître que les critiques toutefois ont eu bien tort de les ignorer à ce point, leurs œuvres renfermant de belles trouvailles et de très bons poèmes.

Définitions de l'exotisme et de la sincérité

Au terme de cette recherche, a-t-on les outils nécessaires pour donner une définition de la sincérité ? Même si nous l'avons rattachée à quelque chose de concret, au déploiement d'une stratégie, le problème n'a rien de simple : on a vu le stratège pris à son propre jeu. Dugas a-t-il déjà été « sincère » ? Où, quand ? Et de quelle sincérité s'agirait-il : envers soi ou envers le public ? Peut-on aller jusqu'à parler de trahison en ce qui concerne la double stratégie ? Pour définir la sincérité dans le cadre de notre travail, il faut absolument tenir compte d'un contexte bien précis, celui de l'exotisme. Il ne nous servirait à rien de définir la sincérité dans l'absolu, bien que la définition restreinte à laquelle nous aboutirons pourra servir à l'élaboration éventuelle d'une définition plus générale.

L'exotisme au début du XX^e siècle est un mouvement qui a réuni des littéraires souhaitant libérer l'art au Canada de ses chaînes idéologiques, religieuses et patriotiques, imposées officiellement par la Société du parler français et Mgr Camille Roy vers 1900. Plus exactement, l'exotisme est un terme qu'ont brandi les tenants du régionalisme afin de caractériser et de condamner l'art d'un petit groupe de jeunes poètes, contraire, à leurs yeux, à l'effort de nationalisation des lettres canadiennes. À la lumière de nos analyses, l'exotisme est à tout prendre un mouvement littéraire qui a été marqué par la feinte et la duplicité, où l'on ne souhaitait pas vraiment ou exactement écrire ce que l'on écrivait. L'exotisme naît nécessairement dans l'ambiguïté, devant concilier dans sa poésie le rôle

infâme qui lui incombe, celui d'être un étranger dans sa propre patrie, et les exigences profondes liées à une poétique de l'exotisme. En d'autres mots, le poète et critique exotique, dans son œuvre, n'a pas livré une guerre uniquement aux régionalistes, mais également aux étiquettes *exotique* et *antipatriotique*, ayant craint d'être perçu comme tel. Dans cette perspective, le public de ces ultra-modernes a été invité à prendre part activement à la feinte mise en œuvre : une partie du public était visée directement par le message livré par les exotiques – prendre conscience que la fermeture n'augurait rien de bon pour la littérature d'ici –, tandis qu'une autre portion a sans doute été complice de la ruse qui visait principalement les régionalistes. On ne peut donc lire les œuvres des exotiques sans avoir en tête la querelle qui les a dressés contre les terroiristes : nier que l'exotisme fut une stratégie, un rôle, un geste « dissimulé » et « excessif », c'est faire perdre tout sens au mouvement et c'est surtout ignorer l'effort louable que les exotiques ont dû mobiliser pour dépasser leur situation contradictoire.

La sincérité a été associée dans notre introduction à la notion de stratégie, impliquant notamment des feintes, des intentions et des calculs de la part de Marcel Dugas. Nous avons dès lors annoncé l'« envers » de la stratégie et notre dernier chapitre a permis de confirmer que l'exotique Dugas a mis à l'épreuve sa sincérité dans la composition de ses œuvres critiques et de ses recueils de poèmes en prose. Il a effectivement porté des masques, entraîné ses lecteurs dans une double feinte et ainsi fait preuve d'insincérité, mais n'est-ce pas paradoxalement dans une telle duplicité qu'il a cherché à atteindre quelque sincérité ? Autrement dit, l'authenticité a sans doute été pour lui et ses collègues exotiques une quête, plutôt qu'un « état » ou une « position » de leur écriture¹⁵. Au lieu de considérer la querelle de la sincérité, présentée au premier chapitre comme une cause ayant contribué

15 Ils n'ont pas été sincères ou insincères, ils ont cherché à être sincères.

à l'insincérité des exotiques, on doit y voir une fin en soi, un but ultime. Dans le cadre du conflit entre les régionalistes et les exotiques, la sincérité est avant tout une quête, un désir de dépasser une contradiction intenable. Les stratégies, les feintes et les poses de toutes sortes, inventoriées et analysées dans ce travail, sont somme toute accessoires : elles ne sont indispensables qu'en tant que moyens pour aboutir à l'authenticité, pour concilier le penchant vers la poésie de l'exotisme et l'attachement à la patrie.

Notre enquête ne peut se conclure sans ouvrir d'autres pistes de réflexion. Le partisan du régionalisme et celui de l'exotisme sont-ils parents avec l'écrivain-dandy que décrit Michel Lemaire dans son livre *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé* ? Il a la particularité, rappelons-le, de se prêter à un jeu de distances sociales et existentielles afin de rejeter, sans ne jamais rompre, ce qu'il exècre, soit la médiocrité humaine : il préfère rester en contact avec cette dernière pour mieux la condamner et créer la fascination chez autrui. Les divergences entre les régionalistes et les exotiques étaient-elles beaucoup plus profondes qu'une simple chicane à propos de la forme et du fond ? Leurs appellations opposées étaient peut-être justes au point d'être une source profonde de leur contentieux. Les régionalistes, à qui on associe volontiers la terre, la campagne, la charrue, l'ancien, auraient-ils détesté à ce point les exotiques, suscitant à l'esprit les images de la ville, de l'automobile, du progrès, de la modernité et à l'inverse, les exotiques, porte-drapeaux de la modernité, auraient-ils eu en aversion les régionalistes puisque ces derniers incarnaient la défense de l'ancien et de la tradition ? L'ambiguïté relevée chez Marcel Dugas et les autres cavaliers est-elle attribuable à la distanciation jamais totale du dandy ? *Psyché au cinéma* et *Le Paon d'émail* étaient peut-être des gestes pour se distinguer radicalement des « habitants » et la biographie de Louis Fréchette, un repoussoir. Même si la poésie des

exotiques n'est pas réellement urbaine, cette hypothèse mériterait une étude plus approfondie.

On retrouve d'ailleurs des échos de ce dandysme dans la poésie actuelle du Québécois Jean-Paul Daoust, dont un recueil qui est un manifeste « du dandysme¹⁶ », d'un dandysme qui n'a rien de superficiel. Daoust a, dans sa poésie, le goût du spectacle, il se nourrit de l'envoûtement qu'il crée, par sa beauté, chez autrui et il joue constamment, avec humour, la carte de la provocation et de la subversion, notamment avec ses incisives épithètes des *Lèvres ouvertes*, ses « seule[s] arme[s]¹⁷ » à ses dires.

Si nous en savons un peu plus sur la sincérité des exotiques, qu'en est-il de leurs adversaires ? Ont-ils eux aussi fait preuve de duplicité, ont-ils eu à mettre leur sincérité à rude épreuve ? Contrairement aux exotiques, ils semblent plutôt avoir joué le rôle qu'ils désiraient jouer : ils se sont assigné leur propre rôle. Il faut malgré tout se demander s'ils n'ont pas eux aussi forcé un peu la note dans le but bien précis d'encourager positivement les Canadiens à la littérature, s'ils ne se sont pas complu à écrire leur amour de la terre, des bœufs et des vaches. L'affrontement littéraire entre les poètes-artistes et les terroiristes n'a certainement pas affecté que nos cavaliers de l'Apocalypse.

16 Jean-Paul Daoust, *Du dandysme*, Laval, Trois, 1991.

17 *Idem*, *Les Lèvres ouvertes : poème*, Outremont, Lanctôt, 2001, p. 50.

Bibliographie

1. Principales oeuvres de Marcel Dugas à l'étude :

CHOISEUL, Tristan [pseud. de Marcel Dugas], *Confins*, Paris, [s.é.], 1921.

DUGAS, Marcel, *Apologies : M. Albert Lozcau, M. Paul Morin, M. Guy Delahaye, M. Robert LaRocque de Roquebrune, M. René Chopin*, Montréal, Paradis-Vincent, 1919.

DUGAS, Marcel, *Cordes anciennes : proses*, Paris, L'Armoire de citronnier, 1933.

DUGAS, Marcel, *Feux de Bengale à Verlaine glorieux*, Montréal, Marchand Frères, 1915.

DUGAS, Marcel, *Flacons à la mer : proses*, Paris, Les Gémeaux, [1923].

DUGAS, Marcel, *Littérature canadienne : aperçus*, Paris, Firmin-Didot, 1929.

DUGAS, Marcel, *Poèmes en prose*, édition critique par Marc Pelletier, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1998.

DUGAS, Marcel, *Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent, 1916.

DUGAS, Marcel, *Un romantique canadien : Louis Fréchette : 1839-1908*, Paris, La Revue mondiale, 1934.

DUGAS, Marcel, *Verlaine*, Paris, Radot, 1928.

SIXTE LE DÉBONNAIRE [pseud. de Marcel Dugas], *Nocturnes*, Paris, Jean Flory, [1936?].

2. Autres textes de Marcel Dugas et des exotiques :

CHOPIN, René, *Dominantes*, illustrations de Adrien Hébert, Montréal, Albert Lévesque, 1933.

CHOPIN, René, *Le Cœur en exil*, Paris, Georges Crès et cie, 1913.

DELAHAYE, Guy [pseud. de Guillaume Lahaise], *Les Phases : tryptiques*, Montréal, C. Déom, 1910.

DELAHAYE, Guy [pseud. de Guillaume Lahaise], « Mignonne, allons voir si la rose »...*est sans épines*, 10^e édition, préface d'Olivar Asselin, Montréal, C. Déom, 1912.

- DUGAS, Henri-Marcel, « Les *Phases* et M. Albert Lozcau : ou le danger des jugements hâtifs », *Le Devoir*, 21 avril 1910, p. 3.
- DUGAS, Marcel, *Approches*, Québec, Chien d'Or, 1942.
- DUGAS, Marcel, « À propos de M. René Chopin », *Le Nigog*, vol. 1, n^o 5, mai 1918, p. 154-157.
- DUGAS, Marcel, « Correspondance... M. Arthur Lebel et nous », *Le Nigog*, vol. 1, n^o 9, septembre 1918, p. 307-308.
- DUGAS, Marcel, « Correspondance... M. Arthur Letondal, musicien », *Le Nigog*, vol. 1, n^o 9, septembre 1918, p. 306-307.
- DUGAS, Marcel, « Jeux et ris littéraires : à M. Arthur Letondal, musicien », *Le Nigog*, vol. 1, n^o 8, août 1918, p. 251-257.
- DUGAS, Marcel, *Paroles en liberté*, Montréal, L'Arbre, 1944.
- DUGAS, Marcel, *Pots de fer*, Québec, Chien d'Or, 1941.
- DUGAS, Marcel, *Versions : Louis Le Cardonnell, Charles Péguy*, Montréal, Maison Francq, 1917.
- HENRY, Marcel [pseud. de Marcel Dugas], « Le poète René Chopin », *L'Action*, 30 août 1913, p. 1.
- HENRY, Marcel [pseud. de Marcel Dugas], *Le Théâtre à Montréal : propos d'un huron canadien*, Paris, Henri Falque, 1911.
- HENRY, Marcel [pseud. de Marcel Dugas], « Propos littéraires : M. Ernest Beauregard, M. Jean Charbonneau, M. Hector Bernier, *La Revue française* et M. Paul Morin », *L'Action*, 28 septembre 1912, p. 1 et 4.
- MORIN, Paul, *Le Paon d'email*, Paris, Alphonse-Lemerre, 1911.
- MORIN, Paul, « L'exotisme dans la poésie contemporaine », dans *Œuvre poétiques complètes*, édition critique par Jacques Michon, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 2000, p. 553-582.
- MORIN, Paul, *Poèmes de cendre et d'or*, Montréal, Éditions du Dauphin, 1922.
- PERSAN [pseud. de Marcel Dugas], « Estudiantina », *Le Nationaliste*, 17 avril 1910, p. 2.
- PILOTTE, Gaston, « Lettres de Marcel Dugas à sa famille (1911-1914) », *Études françaises*, vol. 7, n^o 3, août 1971, p. 273-287.

ROQUEBRUNE, R[obert] Laroque de, « Prose martiale », *Lc Nigog*, vol. 1, n° 2, février 1918, p. 51-53.

ROQUEBRUNE, R[obert] Laroque de, « Vent sur la route », *Lc Nigog*, vol. 1, n° 4, avril 1918, p. 124.

3. Ouvrages et articles sur le corpus, l'auteur ou les exotiques :

ASSELIN, Olivar, « Quelques livres canadiens », *La Revue moderne*, vol. 1, n° 1, 15 novembre 1919, p. 17-20.

BÉDARD, Paul S., « Psychée [sic] au cinéma », *Lc Pays*, 15 juillet 1916, p. 5.

BONENFANT, Luc, « *Lc Nigog* : la pratique polémique du poème en prose », *Voix et images*, vol. 28, n° 2, 2003, p. 125-137.

BROUILLETTE, Léonce, « Marcel Dugas : sa vie et son œuvre », thèse de doctorat, Québec, Université Laval, 1970.

BRUNET, Berthelot, « Candidature au Panthéon », *L'Ordre*, 29 juin 1934, p. 4.

BRUNET, Berthelot, « Les lettres canadiennes : *Confins* », *Mercur de France*, n° 577, 1^{er} juillet 1922, p. 218-219.

BRUNET, Berthelot, « Marcel Dugas, poète pour "pages féminines" », *Lc Canada*, 16 décembre 1933, p. 2-3.

BRUNET, Berthelot, « Revue des livres : Sixte le débonnaire », *Les Idées*, vol. 6, n° 3, octobre 1937, p. 192.

CAMPEAU, Sylvain, « Présentation : décadents + barbares + symbolistes + parisianistes = exotiques », dans *Les Exotiques : anthologie : Guy Delahaye, Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, p. 7-32.

FILTEAU, Claude, « Marcel Dugas et le "cinéma en prose" », *Études françaises*, vol. 39, n° 3, 2003, p. 29-45.

GARAND, Dominique, *La Griffè du polémique : le conflit entre les régionalistes et les exotiques : essai*, Montréal, L'Hexagone, 1989.

GRANDBOIS, Alain, « Profils littéraires : Marcel Dugas », dans *Proses diverses*, édition critique par Jean-Cléo Godin, Les Presses de l'Université de Montréal, 1996, p. 400-414.

HAYWARD, Annette, « Le conflit entre les régionalistes et les "exotiques" (1900-1920) », thèse de doctorat, Montréal, Université McGill, 1980.

H[ÉRIBERT], P[ierre] [pseud. de Casimir Hébert], « Bulletin bibliographique : livres de chez nous : Dugas, (Marcel) », *Le Pays laurentien*, vol. 1, n^o 11, novembre 1916, p. 300.

LAHAISE, Robert, *Guy Delehayce et la modernité littéraire*, Montréal, Hurtubise HMH, 1987.

LEMIRE, Maurice, « Introduction à la littérature québécoise (1900-1934) : la poésie exotique », dans Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome II, Montréal, Fides, 1980, p. XXXVIII-XLIII.

LÉO, Edmond [pseud. d'Armand Chossegros], « Causerie littéraire : *Le théâtre à Montréal* : par Marcel Henry », *Le Devoir*, 4 mai 1911, p. 1.

MADELEINE, « Chronique : Psychée [*sic*] au cinéma », *La Patrie*, 7 août 1916, p. 4.

PELLETIER, Marc, « Introduction », dans Marcel Dugas, *Poèmes en prose*, édition critique par Marc Pelletier, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal, 1998, p. 7-72.

PLANTE, Jean-Paul, « L'aspect ironique de l'œuvre de Paul Morin », mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1956.

4. Textes théoriques :

DABEZIES, André, *Le Mythe de Faust*, 2^e édition, Paris, Armand Colin, 1990.

DERCHE, Roland, *Quatre mythes poétiques : (Œdipe, Narcisse, Psyché, Lorelei)*, Paris, Société d'édition d'enseignement supérieur, 1962, p. 71-108.

FRAPPIER, Jean, « Variations sur le thème du miroir, de Bernard de Ventadour à Maurice Scève », *Cahiers de l'association internationale des études françaises*, n^o 11, mai 1959, p. 134-158.

GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997.

JARRETY, Michel, Article « essai », dans Michel Jarrety (dir.), *Lexique des termes littéraires*, Paris, Librairie générale française, 2001, p. 168-169.

LAFLÈCHE, Guy, *Matériaux pour une grammaire narrative*, Laval, Singulier, 1999.

LEMAIRE, Michel, *Le Dandysme de Baudelaire à Mallarmé*, Montréal, Les Presses de l'Université de Montréal et Paris, Klincksieck, 1978.

LEMAÎTRE, Henri, *Essai sur le mythe de Psyché dans la littérature française des origines à 1890*, Paris, Boivin, [194?].

- MAURON, Charles, *Des métaphores obsédantes au mythe personnel : introduction à la psychocritique*, Paris, José Corti, 1964.
- REIK, Théodore, « Saint Irony », dans *The Secret Self : Psychoanalytic Experience in Life and Literature*, New York, Farrar, 1952, p. 161-183.
- SCHOENTJES, Pierre, *Poétique de l'ironie*, Paris, Seuil, 2001.
- SERMET, Joëlle de, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, PUF, 1996, p. 81-97.
- VADÉ, Yves, *Le Poème en prose et ses territoires*, Paris, Belin, 1996.
- WATTEYNE, Nathalie, « Sujet lyrique et duplicité énonciative dans les *Petits poèmes en prose* de Baudelaire », dans Nathalie Watteyne (dir.), *Lyrisme et énonciation lyrique*, Québec, Nota bene et Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 2006, p. 287-310.
- 5. Les anthologies et les manuels de littérature québécoise cités ou consultés :**
- BAILLARGEON, Samuel, *Littérature canadienne-française*, préface de Lionel Groulx, Montréal, Fides, 1957.
- BESSETTE, Gérard, Lucien Geslin et Charles Parent, *Histoire de la littérature Canadienne-française par les textes : des origines à nos jours*, [Montréal], CEC, [1968].
- BONENFANT, Joseph, Alain Horic et France Théoret, *Les grands poèmes de la poésie québécoise : anthologie*, Montréal, L'Hexagone, 1998.
- BRUNET, Berthelot, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, L'Arbre, [1946].
- CHAMBERLAND, Roger et Heinz Weinmann, *Littérature québécoise : des origines à nos jours : textes et méthodes*, Lasalle, Hurtubise HMH, 1996.
- DIONNE, René (dir.), *Le Québécois et sa littérature*, Sherbrooke, Naaman, 1984.
- DUHAMEL, Roger, *Manuel de littérature canadienne-française*, Montréal, Renouveau pédagogique, [1967].
- ERMAN, Michel, *Anthologie critique : littérature canadienne-française et québécoise*, préface de Paul Wyczynski, Laval, Beauchemin, 1992.
- FOURNIER, Jules, *Anthologie des poètes canadiens*, mise au point et préfacée par Olivar Asselin, Montréal, Granger frères, 1920.

GAY, Paul, *Notre littérature : guide littéraire du Canada français à l'usage des niveaux secondaire et collégial*, [Montréal], HMH, [1969].

GRANDPRÉ, Pierre de, *Histoire de la littérature française du Québec*, tome II, Montréal, Beauchemin, 1967-1969.

LAURIN, Michel, *Anthologie de la littérature québécoise*, Anjou, CEC, 1996.

LE BEL, Michel et Jean-Marcel Paquette, *Le Québec par ses textes littéraires (1534-1976)*, France-Québec, [Paris] et Montréal, Fernand Nathan, 1979.

MAILHOT, Laurent et Pierre Nepveu, *La Poésie québécoise des origines à nos jours*, Montréal, L'Hexagone, 1986.

MARCOTTE, Gilles (dir.), *Anthologie de la littérature québécoise*, Montréal, La Presse, 1979.

RENAUD, André, *Recueil de textes littéraires canadiens français*, Montréal, Renouveau pédagogique, 1968.

ROY, Camille, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*, 8^e édition, Montréal, Beauchemin, 1940.

ROYER, Jean, *Introduction à la poésie québécoise : les poètes et les œuvres des origines à nos jours*, [Montréal], Bibliothèque québécoise, 1989.

SYLVESTRE, Guy, *Anthologie de la poésie québécoise*, 17^e édition, Montréal, Beauchemin, 1984.

TOUGAS, Gérard, *Histoire de la littérature canadienne-française*, 4^e édition, Paris, Presses universitaires de France, 1967.

VIATTE, Auguste, *L'Histoire littéraire de l'Amérique française : des origines à 1950*, Québec, Presses universitaires Laval et Paris, Presses universitaires de France, 1954.

6. Textes de différents contemporains de Marcel Dugas participant au débat sur le régionalisme et l'exotisme :

ASSELIN, Olivar, « Nos besoins intellectuels », *La Revue moderne*, vol. 1, n^o 4, 15 février 1920, p. 8-12.

ASSELIN, Olivar, « Préface », dans Guy Delahaye, « Mignonne, allons voir si la rose »...*est sans épines*, 10^e édition, Montréal, C. Déom, 1912, p. XIII-XVIII.

- CASGRAIN, Henri-Raymond, « Le mouvement littéraire en Canada », *Le Foyer canadien : recueil littéraire et historique*, tome IV, Québec, 1866, p. 1-31.
- CHAUVIN, Édouard, « Le régionalisme en poésie », *Le Nigog*, vol. 1, n° 6, juin 1918, p. 185-188.
- DESROSIERS, Léo-Paul, « La nationalisation de notre littérature par l'étude de notre histoire », *L'Action française*, vol. 3, n° 2, février 1919, p. 65-77
- DESROSIERS, Léo-Paul, « L'école du *Nigog* », *La Revue nationale*, vol. 1, n° 7, juillet 1919, p. 251-257.
- J.B. [pseud. de Lionel Groulx], « Livres et revues : *La Campagne canadienne* », *L'Action française*, vol. 9, n° 3, mars 1925, p. 194.
- LORRAIN, Léon, « Un écrivain régionaliste : Michelle Le Normand », *L'Action française*, vol. 2, n° 6, juin 1918, p. 258-260.
- MORIN, Léo-Pol, « La légende de l'art musical canadien et les musiciens de Montréal », *Le Nigog*, vol. 1, n° 1, janvier 1918, p. [12]-[21].
- MORTIER, Jane, « Monsieur Léo-Pol Morin », *Le Nigog*, vol. 1, n° 5, mai 1918, p. 171-172.
- PRÉFONTAINE, Fernand, « Propos sur l'art », *Le Nigog*, vol. 1, n° 3, mars 1918, p. 89-90.
- ROQUEBRUNE, R[obert] La Roque de, « Hommage à Nelligan », *Le Nigog*, vol. 1, n° 7, juillet 1918, p. 219-224.
- ROY, Camille, « La nationalisation de la littérature canadienne », conférence faite à l'université Laval, le 5 décembre 1904, dans Gilles Marcotte et François Hébert, *Vaisseau d'or et croix du chemin : 1895-1935 dans Anthologie de la littérature québécoise*, vol. III, Montréal, La Presse, 1979, p. 64-78.
- TURC [pseud. de Victor Barbeau], « Au fil de l'heure : une dernière plume », *La Presse*, 16 juin 1919, p. 2.

7. Autres sources documentaires :

- ARISTOTE, *Éthique à Nicomaque*, introduction, traduction et commentaire par R. Gauthier et J.-Y. Jolif, Paris, Béatrice-Nauwelaerts, 1970.
- DAOUST, Jean-Paul, *Du dandysme*, Laval, Trois, 1991.
- DAOUST, Jean-Paul, *Les Lèvres ouvertes : poème*, Outremont, Lanctôt, 2001.

FRÉCHETTE, Louis, *Les Fleurs boréales. Les Oiseaux de neige*, Québec, Darveau, 1879.

FRÉCHETTE, Louis, *La Légende d'un peuple*, préface de Jules Claretie, Paris, Librairie illustrée, [1887?].

FRÉCHETTE, Louis, *La Voix d'un exilé : à mes amis les libéraux du Canada*, [Chicago], [s.é], [1867?].

FRÉCHETTE, Louis, *Originaux et détraqués*, Montréal, L. Patenaude, 1892.

