

NOUVELLES VUES

Revue sur les pratiques et les théories du
cinéma au Québec

« La Guerre », ou le film vendangeur de Marcel Dugas

RAFAËL CHAMBERLAND

Résumé

L'article se veut une présentation suivie d'une lecture du poème « Film. La Guerre » paru dans le numéro de juin 1918 du *Nigog*, signé sous le pseudonyme de Hilaire Le Jeune par Marcel Dugas. Suite à une mise en contexte socio-historique (Richard, Lacasse, Djebabla) et biographique (Hayward, Dugas), nous procéderons à une lecture du poème en nous appuyant sur les concepts de posture (Garand) et de subversion de la notion de genre (Bonenfant, Filteau). Dans ce qui paraît être une triple génécité – conte allégorique, poème en prose et cinéma – nous discernerons les implications cinématographiques en lien avec la structure du poème et l'enchaînement des images verbales; une attention particulière sera portée à la présence envahissante du sang (Garonne, Durafour) et à comment elle contribue à inscrire précocement le poème dans une lignée cinématographique (Bazin, Durafour) et poétique (Apollinaire, Fondane). Nous nous pencherons aussi sur ce qui relie le film (et la guerre) à une autre figure antique : Cybèle (Borgeaud). Nous verrons comment ces implications diffèrent d'avec les premières tentatives de Dugas dans *Psyché au cinéma* (1916), le cinématographe n'inspirant plus un voyage intérieur dans une intimité démontée, mais au contraire, un regard sur la Nature. Ainsi, l'œuvre ne se réduit pas au discours polémique de la revue, elle le dissout, le liquéfie à même la prose, alors que l'auteur emprunte une posture toute différente.

Il eut été étrange qu'à une époque où l'art populaire par excellence, le cinéma, est un livre d'images, les poètes n'eussent pas essayé de composer des images pour les esprits méditatifs et plus raffinés qui ne se contentent point des imaginations grossières des fabricants de films.

– Apollinaire, *L'esprit nouveau et les poètes*, 1917 (p. 4)

Présentée d'octobre 2014 à mars 2015 au Musée national des beaux-arts du Québec, l'exposition « Vers un renouveau artistique », dédiée aux peintres et sculpteurs associés de près ou de loin au *Nigog* soulignait l'importance de l'art visuel pour le groupe d'auteurs de l'hebdomadaire. À l'occasion de son centenaire, nous voudrions tourner notre regard vers un autre type d'images insérées dans la revue : les images-verbales du poème en prose. À la suite des travaux de Dominique Garand sur le fonctionnement discursif des articles du *Nigog* pendant la « querelle des régionalistes » au Québec, Luc Bonenfant a voulu réfléchir sur les restes de la rhétorique proprement polémique de la revue, sur cet ensemble de textes que forment les brefs poèmes en prose qui jalonnent les numéros. Il y reconnaît une « application directe des principes critiques mis en place dans le discours de la revue », et

remarque tout particulièrement l'« ambivalence formelle de ces poèmes » (Bonenfant, p. 126). Récit, conte, poème... scénario, ciné-poème? Difficile de trancher considérant le silence critique « astucieux » des auteurs de la revue en ce qui a trait à la poésie en prose. Ces derniers argumentent principalement au sujet de la poésie versifiée. « C'est sur le mode de l'implicite et du sous-entendu qu'ils agissent sur la conscience poétique des lecteurs de l'époque. Ils montrent [...] le pouvoir de subversion institutionnelle que la notion de genre met en place. » (Bonenfant, p. 126) C'est vers cet implicite et ce sous-entendu que nous voudrions porter notre attention, en s'attardant à l'une des neuf proses poétiques de la revue.

« Film. La Guerre », signé par Marcel Dugas sous le pseudonyme d'Hilaire Le Jeune, apparaît dans le sixième numéro de juin 1918 (pour lire le poème, voir l'annexe 1 ci-dessous) [1]. Après une présentation du contexte sociologique de l'époque au Québec et du parcours biographique de l'auteur en lien avec le premier conflit mondial, nous tenterons une lecture du poème en cherchant comment la forme cinématographique intervient dans le déploiement de sa force poétique et contribue à son indétermination générique. Nous avons déjà réalisé une pareille tentative à propos du recueil en proses *Psyché au cinéma* (1916) publié par le même Dugas [2]. Le cinéma y était vu comme un agent de l'exotisme prôné par le cercle de l'auteur. Cependant, plus qu'un exotisme de forme ou de contenu, nous en identifions un de type essentiellement intime et identitaire où le cinématographe apparaissait comme le moyen kaléidoscopique d'une investigation de soi. Deux ans plus tard, avec « Film. La Guerre », il nous semble que la convocation du cinéma serve à bien autre chose qu'une descente intérieure pour Dugas (ou pour Hilaire Le Jeune). Le cinéma ne lui inspire plus un voyage intérieur dans une intimité démontée, mais au contraire, un regard scientifique décentré et distancié sur la Nature, sur l'extérieur à soi. Psyché cède alors l'écran à Cybèle en temps de guerre. Le cadre change aussi et passe du recueil intime à une revue d'art à tendance polémique. Remarquons que les rapports étroits et certainement clichés entre le polémique, la violence et la guerre sont rapidement établis par Garand à l'aide du concept de posture :

Prendre position par rapport à la violence ou à la guerre consiste à vouloir l'éliminer, sinon à la réglementer. En parlant de posture je veux proposer une autre attitude, reposant sur le constat, que la violence (le polémique) est au principe de toute société et de tout discours. [...] la paix ne peut qu'être arrachée à la guerre, gagnée de haute lutte; elle n'est

pas non plus absence de guerre (rappelons-nous Héraclite : « La guerre est père et mère de toutes choses. ») (Garand, p. 10).

C'est donc en rapprochant le polémiste du lutteur que Garand élabore un schéma d'intervention à quatre prises : la prise de parole, la prise de pouvoir, la prise de position et finalement, la prise de posture. Sans faire abstraction des trois premières, il nous apparaît que les poèmes en prose du *Nigog* exécutent, à leur façon, de formidables prises de posture où le discours « s'affirme par un style, une certaine attitude globale [qui résulte de] l'inscription du sujet dans le langage, de la manière dont il fantasme son discours » (Garand, p. 30).

Une mystique persistante

Pour bien saisir les idées de Dugas sur la guerre, pour comprendre leur évolution au cours des années 1910, il nous faut nous pencher sur la figure du poète-soldat Charles Péguy, tué d'une balle au champ d'honneur le 5 septembre 1914. Les travaux critiques de Dugas sur ce dernier prédisposent en quelque sorte la publication du poème « Film. La Guerre ». Dès le premier numéro du *Nigog*, en janvier 1918, Robert de Roquebrune rédige une critique de *Versions*, recueil de deux conférences de Marcel Dugas, l'une sur Le Cardonnel, l'autre sur Péguy. La constance et l'obstination de l'écrivain sont d'abord vantées : « [...] alors que plusieurs hésitent devant l'indifférence croissante d'un public entièrement subjugué par le cinéma, Marcel Dugas s'obstine avec un heureux entêtement à publier ses livres », écrit Roquebrune (p. 27). Il poursuit en soulignant la « quotidienneté » de sa culture et en célébrant l'artiste qui « n'ignore rien des récentes tentatives » (p. 28). On y note à la fois un désir chez le poète d'atteindre le public avec l'efficacité toute récente du cinéma, mais ce, par autre chose qu'un spectacle subjuguant. « Après l'hommage à Verlaine [...], qui révéla le symbolisme à un public stupéfait, après le divertissement de « Psyché au Cinéma », Marcel Dugas fait paraître sur l'écran Le Cardonnel et Péguy. » (p. 28) C'est certainement à autre chose qu'à du divertissement que Dugas convie maintenant son public. Ce qui étonne, c'est comment Roquebrune résume le parcours du poète exactement comme celui d'un artisan du cinéma qui fait « paraître » les hommes et les choses sur « l'écran », mais qui demande et apprécie un public éduqué, plutôt qu'un autre pris sous le joug d'une machine.

Ce qui attendrit Dugas chez Péguy, c'est de le constater heureux à l'idée de devenir un paysan de la Loire, bûcheron d'une forêt d'Orléans, de l'entendre faire l'éloge de ces tenaces

aïeux paysans, vigneron. Maintenant, ce qui le charme, c'est de le voir dresser une mystique de Bonté et de Liberté, symbolisée par Jeanne d'Arc, figuration sublime de la France. Écoutons Dugas qui nous révèle de quoi est composée la mystique de cet homme :

De tout, des souvenirs de l'histoire, du souffle vivificateur que l'idéalisme faisait passer sur le front des prophètes, de la brise qui soulevait les cheveux de la Bergère, lorsqu'elle conduisait ses agneaux boire aux fontaines, de la fièvre d'un Michelet écrivant l'Histoire de France, de la protestation des âmes libres qui durant l'Affaire se coalisèrent afin d'empêcher la condamnation d'un innocent (p. 47).

Dans cet idéal, le souffle vivifiant et la brise mouvante du monde s'allient aux fièvres et aux protestations, tandis que dans le même mouvement, les prophètes et historiens se mêlent aux paysans et autres dreyfusards. L'essentiel pour Péguy demeure que la mystique, qui réunit le peuple, son histoire et son environnement en un tout, ne soit pas dévorée par la politique à laquelle elle a donné naissance. Et en cas de crise géopolitique, que fait Jeanne d'Arc la gardienne :

Elle se penche sur l'âme des soldats français; elle les pénètre d'influences subtiles et d'illusions qui apprivoisent la mort, la font recevoir avec délices ou fureur, ou espoirs de libérations définitives. En septembre 1914, on meurt sur les bords de la Marne, pour une idée de délivrance; on s'en va tuer la guerre! Enthousiasme collectif, mais qui, au sein de ce trépas gigantesque où s'abîment les jeunes forces de la France et de l'Allemagne, fait jaillir, semblable à une reine, jamais vaincue, l'illusion victorieuse de la nuit et de la mort (p. 62).

C'est une définition de la guerre quotidienne (pour reprendre le mot de Roquebrune) que Dugas tire de Péguy. Celle-ci est vue comme un enthousiasme collectif où s'abîment les forces de la jeunesse, et d'où ne jaillit qu'une Illusion. Remarquons que c'est aussi à coups d'illusions et d'influences que Jeanne serait à même de vaincre la première. La mort au combat n'a que la semblance d'« une reine, jamais vaincue », de ce fait, toujours détrônable par la fureur et l'espoir. Ainsi, deux illusions s'affrontent sur les champs : le carnage total et la libération définitive. Nous verrons bientôt comment, dans la prose « Film. La Guerre », Marcel Dugas suscitera la rencontre de ces deux reines, et articulera ces deux phalènes illusoires dans ce qui se présente comme étant du cinéma.

Remarquons d'abord avec Annette Hayward que c'est dans *Versions* que Dugas révèle à quel point son séjour pour des études en France, de 1910 à 1914, a modifié certaines

attitudes du temps de ses chroniques étudiantes au *Nationaliste*. Certains changements annonciateurs d'exotisme apparaissent déjà dans *Psyché au cinéma*, en rapport aux « créateurs de neuves esthétiques » avec qui Dugas sera dorénavant de tout cœur [3]. Mais « ces changements dans les idées littéraires de Dugas sont minimes comparés à ceux qu'a subis sa philosophie politique et sociale. » (Hayward, 2006, p. 307) C'est au moment du retour de France que la pensée de l'écrivain acquiert cohérence et maturité. S'éloignant de sa jeunesse monarchiste et antisémite, il se révèle socialiste même si l'on retrouve encore dans *Versions* les tendances mystiques des premières publications. Il accepte Jeanne d'Arc, qui se battait pour l'amour de la patrie, mais « l'homme intégral », le « grand prince » contemporain de la réconciliation reste Jean Jaurès : « je garde son cri dans mon âme et mes oreilles; je sais que ce cri-là pourrait délivrer la terre » (Dugas, p. 81). L'évolution politique de Dugas a donc supprimé les vieilles contradictions d'un poète à la fois novateur et réactionnaire par ses rapprochements avec la droite nationaliste de Lionel Groulx. En s'éloignant de ce dernier, son anti-régionalisme s'accommodera mieux d'un nouveau gauchisme. Avant de nous intéresser à la prose, voyons comment son retour à Montréal, en l'éloignant du champ de bataille français, lui imposera du même coup la distance due à la médiation du conflit qu'opèrent la censure et la propagande en sol canadien.

Propagande, révolte et invasion

À Montréal, les vues animées et la projection d'actualités dans les salles de cinéma représentent un vecteur d'information important pour la population lors du premier conflit mondial. Au Québec, le Bureau de la censure entre en fonction dès 1913 (Lever, p. 66). En 1915, Ernest Ouimet, qui fonde la Specialty Film Import Limited, devient représentant pour Pathé au moment même où le cinéma américain entre en plein essor. Suite aux coupures du Bureau, les Montréalais ont donc devant eux, en partie, une représentation de la Grande Guerre édulcorée par les autorités qui provient d'un tiers acteur, d'une tierce culture (les États-Unis de Woodrow Wilson ne rejoignent la Triple-Entente qu'en 1917). Mourad Djebabla s'est récemment attardé aux films de fiction sur la guerre diffusés en Ontario et au Québec durant les années 1914-1918. Il en ressort qu'un bon nombre se rapproche de la propagande; le film constituant alors un « intermédiaire entre le front, sa réalité et la compréhension que les autorités politiques voulaient que les civils aient de la guerre » (Djebabla, p. 11). Le cinéma et ce qu'on appelait les « Newsreels » servent à entretenir une

illusion dans la population. On évite par exemple les images de cadavres, on filme les préparatifs aux assauts et les ruines mais les militaires limitent l'accès aux combats (ce n'est qu'en octobre 1915 que les Britanniques accordent le droit aux opérateurs d'accéder au front) (Lacasse, p. 35). Du côté des films de fiction, l'amour individuel y est associé au combat national et le sacrifice féminin s'élève en exemple pour encourager pères et fils à s'engager. Des différents titres que relève Djebabla, retenons l'exemple type de *Hearts of the World*, sorti au printemps 1918 au Québec. L'œuvre du cinéaste David W. Griffith répond à une commande britannique et française à des fins de propagande en Amérique du Nord. Le film « offre aux civils un parallèle entre une vie paisible dans un village français d'avant-guerre, marqué par l'innocence de jeunes amoureux, et l'arrivée de troupes allemandes, à l'été 1914, détruisant les maisons et torturant leurs habitants ». En incluant des images tournées au front, le film donne « un savant alliage entre fiction et réalité qui permet d'entretenir l'ambiguïté » (Djebabla, p. 17). Comme si l'indéterminisme conflictuel entre réalité et fiction, qui constitue une cheville importante du cinéma, était exacerbé en traitant la guerre de cette façon, réelle et reconstituée à la fois. La représentation du conflit armé force l'invasion mutuelle se jouant entre une réalité captée par la machine et une autre construite de toutes pièces. On doit y faire croire, sans toutefois apeurer les spectateurs à outrance. Reste que le thème de l'invasion « revient souvent dans les productions afin de confronter les civils canadiens à la "réalité" de la menace allemande au Canada. » (Djebabla, p. 18)

Au Québec, menace réelle ou pas, le constat est unanime en cette quatrième année de guerre, le temps est au soulèvement populaire. La Révolution bolchévique de 1917 ayant éliminé un ennemi des Allemands à l'est, les autorités canadiennes s'alarment en voyant le front de l'Ouest s'ouvrir, bien sûr, mais aussi en raison de cet exemple de révolte populaire qui pourrait inspirer le peuple qui s'affirme de plus en plus contre la conscription. Dès 1915, le volontariat s'essouffle. Le principal motif de dispense? Être agriculteur. Avec tous les « *spotters* » qui chassent les dissidents par toute la province, l'invasion semble drôlement plus locale qu'étrangère. Attisés par le sentiment de servir de boucs émissaires, les Canadiens français, à l'image des Irlandais de 1916, s'insurgent un lundi de Pâques, le 1^{er} avril 1918. Le 4 avril, la Loi martiale est passée à Québec et s'entame le règne sans partage de l'armée. Quelque 6000 hommes finiront par être déployés au Québec entre avril et juin 1918, soit pendant les trois mois qui précèdent la publication de « Film. La Guerre » [4].

Les émeutes de Québec ne sont donc pas l'expression d'une rage opinée, mais bien le débordement annoncé d'un sentiment d'injustice généralisé. Car, au-delà, des joutes oratoires qui opposent impérialistes anglophones et nationalistes francophones, une réalité demeure, souvent oubliée, celle du peuple, qui voit son quotidien complètement bouleversé par la conscription. À l'époque, le Québec demeure largement une société rurale préindustrielle. Y domine une agriculture de type familial, faiblement mécanisée, laquelle nécessite une main-d'œuvre masculine abondante (Richard, p. 156).

L'équilibre socio-économique étant précaire chez le peuple agriculteur, l'invasion de villages européens sur l'écran ne fait qu'encourager cette prise de conscience d'une vulnérabilité constitutive. En plus d'y voir un symptôme de l'assujettissement du Québec au Canada, Béatrice Richard reconnaît l'émergence d'une conscience citoyenne en rupture avec les élites traditionnelles, « une volonté d'affirmation, encore informe, désorganisée, balbutiante, mais annonciatrice de modernité » (p. 159). Une émergence qui semble se jouer de la sorte sur différents plans sociaux du Québec d'alors.

La guerre au *Nigog*

La guerre traverse de bout en bout les douze publications du *Nigog*. Nous avons droit dès le premier numéro de janvier à la chronique hebdomadaire *Dialogue des bêtes*, où Paul Brunot (Paul Préfontaine) s'amuse à faire parler le peuple, peu éduqué et naïf, sur des thèmes divers. La guerre est le premier à y être discuté. On y entend chez les bêtes, la conviction de la supériorité des Allemands. « Les Français ont voulu enlever l'image du Christ du prétoire et, comme punition, Paris sera détruit. [...] Parlons d'autre chose; la guerre c'est si ennuyeux. J'ai justement une bonne qui... » (*Nigog*, p. 32). Au mois de mars, sur le thème du *Feu* de Barbusse, qu'on juge anarchiste, immoral et voyou, on entend dire : « La guerre actuelle n'est pas poétique, il n'y a pas d'actions d'éclat; cette lutte de tranchée enlève toute beauté à la guerre. Nous vivons dans un temps bien prosaïque; les héros n'existent plus. Oh! que j'aurais aimé vivre avec Jeanne d'Arc! » (*Nigog*, p. 100) Dans une autre rubrique hebdomadaire, *La Mare aux grenouilles*, où, en fin de numéro, les auteurs correspondent, annoncent, soulignent, rectifient, on peut lire dès janvier, et plus sérieusement, ceci sous la plume de Robert de Roquebrune à propos des récents *Poèmes de guerre et d'amour* d'Apollinaire :

L'amour dit reste ici mais là-bas les obus

Épousent ardemment et sans cesse les buts

Ces deux vers renferment plus de vérité et sont une vision plus exacte de la guerre que les pages sentimentales appelées solennellement par monsieur Lavedan : « Les grandes heures » et qui encombrent *l'Illustration*.

La guerre aura inspiré les poèmes réalistes d'Apollinaire, *Le Feu* de Barbusse et la *Vie des Martyrs* de Georges Duhamel. Il fallait ces œuvres pour compenser l'innombrable littérature de guerre (*Nigog*, p. 34).

Très peu de textes sont jugés intéressants parmi les sentimentalismes de guerre outrageusement publiés depuis le début des hostilités. On doit y remédier, chez les exotiques québécois comme ailleurs. Luc Bonenfant approfondit la lecture de deux poèmes en prose du *Nigog* signés Robert Laroque de Roquebrune, « Vent sur la route » et « Prose martiale », qui constituent chacun une réponse pratique à l'appel de la revue, en plus d'être la mise en œuvre du projet exotique. Il reconnaît dans le second poème un conte sociologique comportant une morale d'ordre universel; l'intemporalité étant soulignée par le « Il était une fois » emprunté au genre. Il est clair qu'à l'examen, les proses de la revue se rapprochent souvent de la forme du conte, « forme qui s'oppose à la référentialité du genre novellistique par son aspect résolument allégorique et énigmatique » (Bonenfant, p. 128). Aussi, Bonenfant prend soin de souligner l'utilisation inédite de l'iconographie dans « Prose martiale ». La dernière image s'arrête sur trois croix au faite d'une colline : « Et ces trois soldats morts pour la patrie et qui ne se connaissaient pas, dorment ensemble ». (*Nigog*, p. 53) Cette image clôt doublement la prose selon lui; dans son propos, elle « avalise la fatalité de la guerre » et textuellement, « elle garantit la fin de la parole » (Bonenfant, p. 129). Dans l'univers métaphorique de Dugas, nous croiserons aussi de telles allégorie et énigme. Avec « Film. La Guerre », nous serons encore une fois confrontés à la fatalité et à la mort muette. Il y aura cependant autre chose, l'imprécision des proses du *Nigog* quant à leur genre fait d'eux « des textes à part qui peuvent être lus sur un axe de génécité double » (p. 131). Le poème en prose est pratiqué depuis très peu de temps au Québec, les repères sont rares (outre *L'Invitation à la vie* de Robert de Roquebrune et *Psyché au cinéma* de Marcel Dugas; Silvio, Édouard-Zotique Massicotte et Gaston de Montigny ont publié certains poèmes en prose à la fin du XIXe siècle (Bonenfant, p. 131)). Le conte allégorique, aux racines du texte qui nous occupe, prenant la forme d'un cycle allant du tableau bucolique au tableau apocalyptique, croise le poème en prose dans une triple génécité qui intègre aussi le film. Ce

dernier structure le poème de Dugas, son concept englobant autant le texte préparatoire ou descriptif d'un scénario que les implications formelles et techniques qu'il charrie.

Une lecture

« L'âme est à Dieu ce que l'œil est au soleil » [5]

Le poème se présente d'emblée sous les aspects d'un film prenant pour sujet une guerre qui restera indéterminée. Le texte s'organise en une série de descriptions d'images filmées réparties sur quatre bobines de film distinctes. Chacune d'elles débute par l'expression « Le film s'allume » – formule agissant à la manière d'un « Il était une fois ». Mais plutôt qu'au lointain passé indéfini et merveilleux du conte, la formule renvoie ici à un présent machiné et universel. La première bobine comporte une sorte de prologue évanescent laissant peu à peu place à une ronde de beauté entre le soleil et un paysage. Ce dégradé de couleurs – violet, mauve, rose – se déploie comme une grisaille, un camaïeu qui évoque l'imprécision des premiers photogrammes d'une bobine de film tout juste engagée dans un projecteur, une indétermination lumineuse que l'on compare à une « lampe qui fume ». Précédant l'avènement du paysage ensoleillé, surviennent toutefois deux personnages : Cybèle et son amant anonyme. Si la Psyché de Dugas était conviée à la salle de cinéma, ou encore, cachée derrière l'écran, Cybèle apparaît ici clairement sur la pellicule et n'est plus cette âme mystérieuse sur laquelle enquêter, mais bien notre Terre-Mère, Mère des dieux et des hommes : « une puissance ancienne donc, primordiale, féconde et justicière » (Borgeaud, p. 28). La convocation de Cybèle, autre figure millénaire à nouveau jointe au cinéma, engendre donc un déplacement panoramique du regard, passant de l'intérieur vers l'extérieur, de l'individu aux peuples et peuplades du monde. L'œil de la prose porte maintenant sur la Nature extérieure d'une façon toute impersonnelle – « on voit », « notre vue », « on dirait ». Ainsi, ce n'est plus le dispositif d'un cinéma intérieur ou de la psyché mais une révélation (al)chimique, un dévoilement (Apocalypse) qui annonce une mise en colère ou en crise, non plus d'une identité, mais de la Nature, force devant laquelle nous ne sommes désormais que simples spectateurs, sinon agents anonymes. Dugas aurait-il eu vent, lors de son passage à Paris, de la monumentale monographie de 1912 par Henri Graillet portant sur la figure de Cybèle (Borgeaud, p. 17)? Dans son enquête récente sur les déclinaisons du mythe de la

Mère des Dieux, Philippe Borgeaud nous ramène au socle originel de cette déesse qui plonge judicieusement son regard sur la Terre du haut d'un sommet :

[...] un trône sur la montagne auquel il convient d'associer, sculptée dans la falaise d'Akpinar à quelques kilomètres de Manisa, ce que les Grecs reconnaissaient comme la plus ancienne image de Cybèle [...]. La Phrygie, au sens large, est en effet terre de Cybèle. La déesse tire d'ailleurs son nom, dans la tradition grecque, d'une montagne de cette région, lieu non identifiable de sa première épiphanie.

La Phrygie fait l'objet d'un double discours : elle est à la fois une entité à jamais disparue, le royaume de Midas, devenu légendaire; et la survie, relativement misérable, sur le même territoire, d'une culture, d'une langue, d'une région. Midas, en grec classique, désigne tantôt le grand roi de jadis dont on se plaît à improviser l'épithète, tantôt, chez Aristophane, un esclave de comédie (Borgeaud, p. 21).

Avec cette présence antique qui ouvre le poème, nous sentons le désir chez Dugas de rapprocher l'histoire nationale de l'histoire universelle, de les enchaîner en identifiant le régionalisme aux premiers résistants d'une lointaine antiquité (y aurait-il un rapprochement à faire entre la mère Cybèle et la mère sainte Anne?). Rappelons-nous que, comme chez bien d'autres, le bonnet phrygien a été emprunté par les rebelles patriotes de 1837-39, en signe de liberté fondamentale des peuples, de leur affranchissement, et en espoir d'une légitime survivance. Plus qu'au tragi-comique roi Midas, la déesse reste inséparable de son père Attis. Sans doute caché derrière ces métonymiques « doigts jaunes », l'amant dévoile les formes pures du monde dont la prose nous indique le devenir sanglant, inextricable d'un amour délié par la violence. Dans les différentes variations du mythe, le jeune amant meurt, soit victime du père de sa maîtresse, soit à l'issue d'une malheureuse chasse au sanglier, soit encore par le résultat d'une castration, cette version étant à l'origine des galles romaines (voir le chapitre « L'invention d'une mythologie », Borgeaud, p. 56-88). Mythe fondateur des épanchements rituels, le déchirement du voile des mains d'Attis annonce le déluge sanguin final qui, pour l'instant, se reflète sur la « face saignante d'or » du soleil muet – inversion de l'image finale et inscription d'un cycle. La prose attire ensuite notre regard sur un « carré de lumière » et cadre notre attention intérieure par l'entremise d'un travelling qui s'effectue doucement. D'une forêt de peupliers à une petite maison blanche où, « plus loin », « en plein axe », une ville fumante apparaît en profondeur de champ. « À gauche » du cadre, un lac zébré par des rayons roux accueille les troncs d'arbre comme des sphinx. La bobine se termine sur le doux ruissellement d'une rosée qui clôt l'aurore.

Le deuxième film « s'allume » sur de simples actions paysannes. Le « balancement des jambes » de la femme évolue à l'arrière-plan, tandis qu'« au premier plan, dans le chemin du roi », les pieds des chevaux « ravagent la terre » pour un instant. Mais de ce deuxième mouvement proprement violent des deux premières bobines – le premier étant le déchirement du voile qui révèle le monde – voilà que « montent des poussières d'argent obscurcissant un moment le carré de lumière ». Sont alors accomplies deux fonctions opposées de la violence, *éclairer* et *obscurcir*. La première moitié du poème se consacre néanmoins aux mouvements souples et doux, comme ceux produits par la maison blanche « d'où monte une fumée blonde, mince, ténue – oh! ce cheveu de femme – immatérielle presque. » [6] Une alternance entre le mouvement et l'équilibre traverse l'entièreté du paysage qui ne cesse d'être perturbé, pour ensuite reprendre son immobilité. Ronde qui se perpétue de l'aurore jusqu'à « l'azur étouffant de paresse et de parfums ». Le balancement du monde est mis en mouvement par le « vent léger, tiède, comme l'haleine d'un enfant »; nous reconnaissons subrepticement ce souffle vivificateur de l'idéalisme péguien qui soulève les cheveux des paysannes. Cette vie de l'habitant se tord dans un réseau sémantique qui compresse les images verbales et procure au chemin du roi la valeur de tous les chemins, à la paysanne celle de toutes les paysannes et au soleil celle de toutes les lumières. La Nouvelle-France s'imprègne d'une Nouvelle-Phrygie, Midas se dore sous Louis XIV. Le monde révélé par les prochaines bobines subira l'apothéose de cette alternance pérenne en s'abîmant sur son versant négatif, obscurcissant, jusqu'à en être réduit à néant.

En effet, la troisième bobine s'allume sur « un ciel rouge » qui a tout d'un embrasement. « Le jour devient sombre. » L'effet de montage est saisissant. La lumière de l'« ostensor » diurne cède le cadre aux « innombrables éclairs ». La douceur des mouvements du paysage est chassée par une série de forces qui s'abattent sur la terre et le ciel pour traverser la bobine. Une déclinaison transparaît : la terre est d'abord pressée par des forces naturelles (tempête, tremblement, éclatement), pour être ensuite foulée par la « mêlée » des soldats : « un travail gigantesque des chairs s'opère, ample, formidable, cyclopéen, et le paysage disparaît ». La déroute mène à la terrible image d'un océan rouge, annoncée par l'urne vide du lac, où le sang des morts séjourne jusqu'à l'ouverture de la dernière bobine. Le moment où « la terre, dans un dernier spasme, éclabousse le ciel en pourpre violacée », marque l'accomplissement de la ruine. Une chaîne sémantique suit cette déclinaison : éclatent – s'aplatissent – tord – abattant – refoulement – foulant – emplissant – forme rivière –

déborde – conflue – s’infinise – éclabousse. L’image se pressurise, s’aplatit et se liquéfie à l’instar des corps [7]. Et la guerre ne semble être qu’un moment dans cette transformation, un effet découlant d’une cause plus grande qui aurait tous les aspects d’une colère divine. L’exemple, chez Ésaïe, de la célèbre parabole biblique du Vignoble gaspillé évoquant le peuple élu compromis par un paganisme ingrat, est probant. Au retour de sa vengeance, le Seigneur se présente aux portes de la ville où on l’accoste :

Qui est celui qui vient d’Édom / en habit lie-de-vin de Bostra / gracieux dans son bel équipage / arc-bouté sur sa force / immense? / – C’est moi qui prononce la justice / immense pour libérer / – que signifie le rouge sur ton bel équipage / et cet accoutrement de vendangeur qui presse? / – Je presse tout seul dans la cuve / personne avec moi, d’aucun peuple / je les presse dans ma colère / je les piétine dans ma rage / leur sang gicle sur mon habit / éclabousse mes vêtements – / oui : jour de vengeance en mon cœur / voici l’année de mon rachat – / je regarde : aucune aide / je m’en étonne : pas de relève / mais mon bras me libère / ma rage me relève / je foule des peuples dans ma rage / je les soûle de ma colère / et je répands leur sang par terre (*Ésaïe*, 63, 1-6).

La déclinaison des forces se poursuit dans l’ultime bobine par les effets qu’elle entraîne, les violences faisant d’abord tache pour terminer leur course dans la ruine totale. Les actions suscitées par la colère divine dans l’Ancien Testament (presse – piétine – gicle – éclabousse – foule – soûle – répands) s’accordent aisément aux forces que Dugas choisit d’associer à la Guerre implacable. Dans un commentaire sur le passage du livre d’Ésaïe, Daniele Garrone montre que la pérennité de ce déversement de sang d’ordre planétaire demeure la plupart du temps en lien avec un revirement final qui instaure une restauration et une fertilité renouvelée. Le conférencier évoque d’ailleurs la «Marseillaise», chant patriotique de la Révolution française, où le refrain chante ce renouveau qui suit les massacres : « Aux armes, citoyens/Formez vos bataillons/Marchons, marchons!/Qu'un sang impur/Abreuve nos sillons! » Même constat chez Borgeaud qui, à propos du mythe de la Mère des dieux, note ce moment essentiel du récit, comme à Éleusis, « celui d’un retournement d’attitude. D’irritée à bienfaitante. De passive à active. De la colère qui rend stérile à l’activité nourricière. [...] Ce retournement par le rire signifie la reprise des fonctions de vie » (Borgeaud, p. 42). Chez Dugas, nul revirement ne s’opère, les « flambeaux noirs » que forment les cadavres des peupliers [8] « oscillent, s’éteignent », et aucun rire ne vient briser le silencieux catafalque. « C’est la mort, le silence, le néant ». Trois finitudes qui répondent aux trois croix du poème

de Roquebrune et qui, mieux peut-être, nous font éprouver la fatalité de la guerre et nous certifient la fin de la parole. Nous ne pouvons nier l'aspect eschatologique de cet épilogue.

Un peu de hauteur de vue

Le film n'était qu'image, nous sommes confrontés au silence d'une bobine tout juste terminée, d'un projecteur maintenant éteint. Ce n'était qu'une illusion, se disent les spectateurs du cinéma, rassurés, drôlement secoués toutefois par ces visions. « L'esprit nouveau exige qu'on se donne de ces tâches prophétiques », affirmait Apollinaire (p. 17). Nous viennent en tête, après ce dénouement, les derniers vers des *Bohémiens en voyage* de Baudelaire, où Cybèle augmente ses verdure : « Devant ces voyageurs, pour lesquels est ouvert/L'empire familial des ténèbres futures » [9]. Ce temps que la Grande Guerre a d'ores et déjà ouvert; ce règne coutumier entr'aperçu par Charles Péguy, qui emporte avec lui l'illusion de la sauvegarde des hommes, nous laissant sur un mystère d'usage. Permettez-nous de citer longuement la finale de *Versions* où Marcel Dugas exprime cet ultime avertissement du soldat français, comme quoi le sort de la civilisation est plus que jamais en jeu :

Péguy est mort ! Mais le destin des autres hommes ne s'est pas arrêté. Il se complique d'un mystère: celui du feu, du sang et de la mort. Un feu qui obscurcit tout l'horizon, un sang qui inonde les plaines de l'Europe, une mort qui frappe dans ses œuvres vives, dans les hommes de vingt et trente ans, les espérances du génie, de la liberté et de la civilisation (p. 78-79).

[...] la cuve européenne bouillonne de sang versé; l'holocauste, prolongé par la science, amenuisé, si je puis dire, par elle, plus direct et plus affreux, menace de gagner l'univers, que dis-je? l'enclave, le meurtrit, l'étouffe (p. 82-83).

Péguy est mort! et le crime, l'erreur de l'Europe s'élargissent; la raison, l'amour, la vérité, le droit s'abîment dans une mer de sang; le sol « charnel » se nourrit, se gave de morts, de blessés, de mourants. C'est une espèce de curée de la terre où l'homme, avant de redevenir l'originelle poussière, se détruit et s'opiniâtre à la destruction de lui-même. Que de morts! Que de morts! [...] Oui, Messieurs, la terre s'éveille aux responsabilités, soulève le couvercle de son tombeau; l'humanité repentante de ses horreurs, à moitié détruite, se redresse: la vieille maison va s'écrouler et elle ne sera que décombres devant la vie, souveraine du meurtre et qui va lui demander raison et le réduire. Et tous les morts, si broyés, si anéantis, si déchirés soient-ils, s'incorporant dans l'humanité ne feront plus qu'une gerbe auguste de cris, clamant la « Marseillaise » de la réconciliation universelle. [...] celle du maître Romain Rolland, qui, sur la montagne de Genève, riche de dépouilles profanées, jette les supplications salutaires à l'amour fraternel des peuples (p. 86-88).

Difficile de reconnaître un tel salut dans « Film. La Guerre », mais nous sentons néanmoins l'urgence dans la prémisse d'une réconciliation que semble promettre cette vision surélevée de Romain Rolland qui reçoit le prix Nobel de Littérature en 1915 suite à la publication de son texte pacifiste *Au-dessus de la mêlée* (1914). Dugas transpose ce point de vue surplombant au trône bienveillant de Cybèle et le reprend par l'angle d'une caméra en plongée. Le film-poème embrasse le lyrisme objectif d'un appareil d'enregistrement, lyrisme rendu par ce camaïeu en début de bobine et par tous les efforts du poète engagé à renouveler, ou à flouer, les formes du poème. En 1917, Apollinaire, dans *L'Esprit nouveau*, formule cet appel aux poètes :

Ils [les poètes] veulent enfin, un jour, machiner la poésie comme on a machiné le monde. Ils veulent être les premiers à fournir un lyrisme tout neuf à ces nouveaux moyens d'expression qui ajoutent à l'art le mouvement et qui sont le phonographe et le cinéma. Ils n'en sont encore qu'à la période des incunables (p. 28-29).

Une décennie plus tard, le poète Benjamin Fondane vantera la technique du cinématographe qui est enfin « capable de fortifier de mystère la réalité, la plus vile soit-elle. Appareil à lyrisme, par excellence! » (p. 23) Pour l'instant, le passage par le film permet à la prose de Dugas d'emprunter cette vision globale, large et toute puissante qu'offre la caméra, moins divine que décentrée, extérieure et anonyme. Elle lui permet de court-circuiter l'alchimie baudelairienne des correspondances en faisant l'économie du sujet humain, d'une psyché individuée [10]. Cette idée expliquerait-elle le choix d'un pseudonyme pour la signature de « Film. La Guerre »? Au-delà d'un goût du jeu, du théâtral et de l'imaginaire, Hayward remarque quelque chose de plus frappant. Ces signatures, toujours, « désignent l'Autre, celui qu'on marginalise, qu'on rejette comme différent, qu'on persécute même parfois afin de mieux définir les paramètres du moi et du même. » (Hayward, 1992, p. 126) La désignation d'un Autre est nécessaire à l'émergence des conflits guerriers qui se décident entre soldats inconnus; pourtant, à la fin de son film, Hilaire Le Jeune joint les ennemis dans le carnage et les fait reposer dans un même cercueil. Ils « dorment ensemble », nous dirait Roquebrune. L'art de masse que deviendra le cinéma au XX^e siècle participera de cette ouverture du tombeau de la terre. Il sera possible de voir le squelette du monde, le crâne de Yorick s'étendre à l'échelle planétaire un peu à l'image de cette « maison blanche » du coteau devenue crâne sans fond. Au terme de la lecture, nous pressentons les liens de sang

qu'entreprendra le cinéma avec son siècle, de Resnais à Kubrick, du documentaire à la fiction la plus fantasque. Dans un opuscule sur l'œuvre du cinéaste Brian De Palma, Jean-Michel Durafour élabore une théorie du film envisagée comme saignement, comme quoi les images cinématographiques déclencheraient un épanchement de signes virtuels : « [...] c'est que les images de cinéma elles-mêmes saignent, qu'il y a un goulet pulsatile, une perception *dégouttante* des images » (Durafour, p. 20). Et tout semble indiquer que Dugas procède, par les moyens de la prose, au *dégoulottage* des images filmiques.

L'image est une trouée, une blessure ouverte sur le monde par laquelle le monde, coagulé en choses (les formes finies et contourées) par la perception usuelle utilitaire, vient au devant de nous sous l'aspect d'évènements procéduraux. L'image est cet entre-deux de la déchirure, de l'éclatement, de la dissémination, plus *fulguration* (expansive) que *figuration* (close), apparition qu'apparence (Durafour, p. 50).

« Film. La Guerre » ne fait qu'exprimer cet entre-deux de la déchirure. La gaze vermeille dérobant Cybèle se rompt sous la brutalité de l'amant anonyme, et de cette violence « les formes surgissent nues, pures, dans toute leur beauté » d'abord, et dans toute leur horreur ensuite. La fulguration des apparitions sert à essentialiser la guerre en pénétrant ses images par la prose poétique. Dugas reconnaît peut-être, comme Bazin plus tard, cet achèvement des images qu'entraîne le cinéma : « Pour la première fois, l'image des choses est aussi celle de leur durée et comme la momie du changement. » (Bazin, p. 14) Une « face blême sur [un] catafalque », masquée d'un voile qui « remue ».

Notion de genre et polémique

Chez Benjamin Fondane, que nous évoquons plus tôt et selon qui « nous ne pouvons nous intéresser qu'à l'homme et à ce qui le détruit », le cinéma permet de « regarder *plus avant* dans les choses » (p. 24) [11]. Une pareille avancée se produit chez Dugas où déjà, dans *Psyché au cinéma*, le cinématographe permettait de regarder *plus profondément* en soi. Le poète canadien poursuit cette avancée avec « Film. La Guerre » en annonçant autre chose qui deviendra un programme chez Fondane : le ciné-poème et le scénario intournable. Si le cinéma est pour Fondane une réponse polémique au classicisme, il représente pour Dugas une réponse polémique au régionalisme, un agent de l'exotisme revendiqué par son groupe. Nous reconnaissons bien la subversion de la notion de genre identifiée par Bonenfant. La posture empruntée par Dugas, sous pseudonyme, provoque le lecteur de façon déstabilisante

(ses visions s'éloignent terriblement de la majorité des films de l'époque) et excessive (jamais le Bureau de la censure n'aurait permis à un tel carnage d'être projeté aux foules canadiennes). L'œuvre ne se réduit plus au discours polémique de la revue, elle le dissout, le liquéfie à même la prose, cette dernière auréolée d'une ambiguïté formelle. En usant du pouvoir d'interpellation des images poétiques, d'autant plus fortes qu'elles se présentent sous la forme d'un spectacle populaire, Marcel Dugas altère sa posture et du même coup, son travail de poète. Les différences manifestes entre le cinéma de *Psyché* et celui de « Film. La Guerre » nous montrent en quoi le cinématographe n'est pas qu'une tocade pour le poète, mais un réel outil servant à ouvrager sa prose. Si pour les poèmes de *Psyché au cinéma* Claude Filteau parlait à juste titre d'un « cinéma en prose », nous pourrions, avec « Film. La Guerre », évoquer le « film en prose ». Un genre investissant moins l'aspect imaginaire et psychique du cinéma que celui plus matériel du film comme tel.

Au terme de son ouvrage, Dominique Garand identifie la parole lucide comme étant ce qui importe véritablement devant la polémique : « Une parole poétique [...] capable de se jouer des mythes violents qui soutiennent nos savoirs et nos idéologies. Les faire jouer jusqu'au rire paradoxal, jusqu'à la contemplation silencieuse et sereine de l'inénarrable peur qui les fait naître. » (Garand, p. 224) Le cinéma canadien allait bientôt s'emparer d'un mythe qui relève de la femme guerrière, la Jeanne de la Nouvelle-France, *Madeleine de Verchères* sortira sur les écrans de 1922 [12]. Marcel Dugas, lui, aura déjà projeté sur son écran les illusions de la guerre, leur tension et leur déchirement.

NOTES

[1] Des neuf proses publiées au *Nigog*, cinq sont signées R[obert] Laroque de Roquebrune (« Prose martiale », p. 51-53; « Vent sur la route », p. 124; « La prime », p. 163-166; « L'univers en rond », p. 294; « Montréal », p. 400-402), trois Marcel Dugas (« Paillasse sur l'horizon », p. 177-180; « Tentation », p. 323-324; « L'homme dans le champ de carnage »; p. 281-286) et une Hilaire Le Jeune (« Film. La Guerre », p. 198-201), un des nombreux pseudonymes utilisés par Dugas (voir Bonenfant, p. 127).

[2] Rafaël Chamberland, « Le cinéma comme agent de l'exotisme chez Marcel Dugas », *Nouvelles Vues* (revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec), n° 13, dirigé par Elspeth Tulloch, hiver 2012, Université Laval.

http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/fileadmin/nouvelles_vues/fichiers/Numero13icono/Le_cinema_comme_agent_de_l_exotisme_chez_Marcel_Dugas_par_RAFAEL_CHAMBERLAND.pdf
(consulté le 5 avril 2018).

Voir aussi l'article de Claude Filteau en bibliographie : « Mais chez Dugas, c'est le mot « cinéma » présent dans le titre du recueil ainsi que dans les énoncés programmatiques du paratexte qui, peut-être plus encore que l'ironie, fait signe à la modernité. Pour cette raison, nous parlerons désormais à propos de *Psyché au cinéma* de « cinéma en prose ». » (p. 40).

[3] Voir Chamberland, p. 4-5; Hayward, 2006, p. 217 et Filteau, p. 40-45.

[4] Voir Richard, p. 157.

[5] C. G. Jung, *Psychologie et alchimie*, Paris, Éditions Buchet/Chastel, 1970, p. 13.

[6] Ce cheveu de femme qui coupe la phrase est-il vraiment une métaphore de la fumée ou plutôt un cheveu non diégétique qui s'est malencontreusement glissé dans le projecteur ou sur la pellicule? Présence d'une matière immatérialisée par la projection?

[7] Un film récent nous paraît avoir exprimé cette pression de l'image filmique sur les corps. *Under the Skin* (2014), du Britannique Jonathan Glazer, raconte le passage sur terre d'une extra-terrestre androphage qui séduit les hommes afin de les absorber dans un plan de noirceur. Après coup, les corps y macèrent jusqu'à ce qu'il n'en reste qu'une peau de raisin dont le jus aura lentement été extrait. Au fond, un canal, une rivière de sang formant la ligne rouge d'un horizon qui détermine un espace parfaitement obscur. « Dans ce lieu, il fallait faire en sorte que la noirceur soit infinie et que la lumière n'émane d'aucun endroit. J'ai tenté de donner l'illusion d'un espace en une dimension dans lequel les personnages n'aient pas de perspective, pas d'échappatoire. [...] L'espace devenait un tombeau vertigineux et sans issue. » Propos de Daniel Landin, directeur de la photographie numérique du film (*Cahiers du cinéma*, n° 702, juillet/août 2014, p. 27).

[8] « *Populus L.* – Peuplier. Le nom générique signifie peut-être simplement : peuple ; chez les Romains on plantait cet arbre dans les lieux publics. » Frère Marie-Victorin, *Flore laurentienne*, Troisième édition mise à jour et annotée par Luc Brouillet, Isabelle Goulet (éd. originale: Montréal, imp. de la salle, 1935), Les Presses de l'Université de Montréal, 1995, p. 161-162.

[9] Charles Baudelaire, *Les Fleurs du mal*, Paris, Gallimard, 1996, p. 49.

[10] Pour « L'homme dans le champ de carnage », dernière prose de Marcel Dugas à être publiée au *Nigog* (vol. 1, n° 12, p. 381, dédié à la mémoire du Lieutenant Adolphe Olivier du

service de santé de l'armée canadienne, mort à 23 ans en octobre 1918), le poète procédera autrement en se tournant plutôt vers les techniques du phonographe. Sept voix, âmes « échouées sur l'écueil de l'illusion », s'exaltent avant de rejoindre l'azur et se font entendre du poète; « tout revient sur le fil électrique que sont les nerfs » (*Le Nigog*, p. 382). Le champ de carnage étant ici propre à chaque psyché, nous y reconnaissons les puissances post-mortem du cri de Jean Jaurès seul capable de libérer la Terre et vaincre la Mort.

[11] Dans sa présentation, Michel Carassou rappelle que chez Fondane, à ses premiers vers écrits au temps de sa jeunesse en Moldavie, alors que la Première Guerre mondiale faisait rage, « la description de la campagne moldave surgissait de sa mémoire comme une intime protestation contre la mécanique destructrice de la guerre ». (Fondane, p. 9) Plus tard, dans *2 x 2*, l'introduction à ses *Trois scenarii (Ciné-poèmes de 1928)* l'écrivain confesse sa perte de foi dans le pouvoir poétique : « C'est qu'une partie de moi-même que la poésie refoulait pour pouvoir poser ses propres questions, angoissantes, vient de trouver dans le cinéma un haut-parleur à toute épreuve » (p. 26).

[12] Voir Germain Lacasse, « Écrire entre les lignes : Emma Gendron et le nouveau cinéma québécois des années 1920 », *Nouvelles Vues*, n° 12 (printemps-été 2011), dirigé par Jean-Pierre Sirois-Trahan et Thomas Carrier-Lafleur, Université Laval. <http://www.nouvellesvues.ulaval.ca/en/no-12-le-renouveau-dirige-par-jean-pierre-sirois-trahan/articles/ecrire-entre-les-lignes-emma-gendron-et-le-nouveau-cinema-quebecois-des-annees-1920-par-germain-lacasse/> (consulté le 5 avril 2018).

ANNEXE 1

Film.

La Guerre

I

Le film s'allume.

On voit une lumière violette.

S'atténuant, le violet devient mauve; le mauve baisse d'un ton (comme on baisse la flamme trop haute d'une lampe qui fume) et du rose naît.

Alors, apparaissent des doigts jaunes, longs et fluets, caressant doucement, mollement la gaze vermeille – soie déroband Cybèle aux yeux de l'amant qui frissonne sous le contact.

Les doigts jaunes, longs et fluets, parcourent les surfaces du voile en d'infinies langueurs; impatients, les doigts jaunes, longs et fluets, froissent le voile, et le voile se relève, se déchire; dans un geste brutal les doigts jaunes, longs et fluets, écartent complètement la gaze vermeille : éparpillés, effilochés, disparaissant, des lambeaux montent dans l'azur. Et les formes surgissent nues, pures, dans toute leur beauté : le soleil, un paysage.

Dans le carré de lumière chaude et ardente du matin d'août, à gauche, un bois de peupliers, immobiles comme des sphinx, baignent leurs pieds dans un lac à surface de glace que zèbrent des rayons roux.

À travers le bois, le bleu du ciel; dessine des triangles, des losanges, des pentagones, çà et là. À droite, une plaine, au ventre des blés mûrs, avec une maison blanche d'où monte une fumée blonde, mince, ténue, – oh! ce cheveu de femme – immatérielle presque.

Plus loin un coteau.

En plein axe, au fond, des dômes verts, des clochers opalins à croix de cuivre, des toits gris et oranges aux cheminées rouges et soufre d'une ville.

Le soleil est maintenant plus haut et radieux tel un ostensor, darde sa face saignante d'or sur le monde prosterné et muet.

Et partout de la rosée ruisselle, palpite, pleure, en bruine fine et fraîche où tournoie une aurore fumeuse et douce.

II

Le film s'allume.

Alors une femme sort de la maison et s'en vient au puits; elle repart déhanchée, sous le faix du seau qui se renverse un peu au balancement des jambes.

Une voiture passe au premier plan, dans le chemin du roi; deux chevaux la tirent, un homme marche à leurs côtés. Des pieds des quadrupèdes, des roues de la charrette, lesquels ravagent la terre, montent des poussières d'argent obscurcissant un moment le carré de lumière épandue devant nos yeux. Les poussières d'argent se dissipent et le paysage redevient normal.

Mais du vent léger, tiède, comme l'haleine d'un enfant, est apparu, passe : sous l'étreinte, les peupliers ont remué; le lac a ébauché des arabesques.

Mais le vent léger, tiède, a passé; les peupliers lancent leur dernier soupir; sur le lac, quelques lacis.

Puis le paysage reprend son immobilité : c'est le règne des grands silences sous un azur étouffant de paresse et de parfums.

III

Le film s'allume sur un ciel rouge traversé de longues fumées blanches et noires.

Le jour devient sombre. D'innombrables éclairs vrillent l'air empourpré. Une barre jaune fait l'horizon.

Maintes gerbes de fumée éclatent dans la plaine, semblent sortir de terre. Maints peupliers se penchent, tombent, s'aplatissent. Un grand nombre de branches voltent en fusées squelettiques. Telle une urne vide, voilà le lac.

La maison blanche tord ses membres, plusieurs hommes, plusieurs femmes en sortent qui se sauvent. La cheminée tombe abattant du coup hommes et femmes.

Un cheval passe au galop, du sang au[x] naseaux.

Tout à coup, sur le coteau, des ombres verdâtres surgissent, sont dans la plaine. Et toujours d'autres ombres surgissent sur le coteau, descendent dans la plaine. Elles longent la route : ce sont des soldats. Ils se sont enfoncés sous les bois. Sans interruption, ils défilent, ils défilent : on dirait une invasion de mouches.

Un arrêt se produit, le refoulement pointe, se précise, s'accélère, et en sens inverse le mouvement recommence. Maintenant à gauche, des silhouettes bleues et vertes s'affrontent, la mêlée passe au centre; un travail gigantesque des chairs s'opère, ample, formidable, cyclopéen, et le paysage disparaît. Des masses tombent qui se battent encore; et d'autres masses passent foulant tout, crânes et ventres, sans pitié pour les tombés.

Puis sur le coteau des ombres verdâtres poursuivies par des ombres bleues : la déroute.

Un brouillard voile notre vue. Quand la mer des vents a dispersé ce brouillard on voit au centre une montagne humaine; des jambes, des torses, des bras aux poings tendus vers le ciel, en blasphème.

Du sang, du sang coule des chairs des vivants, des cadavres; du sang emplissant le lac tantôt vide de son eau; du sang qui bouillonne, forme rivière. Le lac déborde, conflue avec la rivière, les deux forment mer, une mer grandissante, houleuse : l'océan.

Les vivants, les cadavres, se disloquent sous la pression du sang, tournoient, prennent le courant et s'en vont vers des pôles lointains, vers leur destin.

Et ors un océan s'infinise, rouge de sang, où passent quelques épaves humaines.

IV

Le film s'allume.

Crépuscule.

La terre, dans un dernier spasme, éclabousse le ciel en pourpre violacée.

Une nuée lourde rase le sol ravagé de rides profondes et larges.

*Là-bas, en plein centre, sur d'informes gibets, les squelettes aux bras levés grimacent :
la ville en ruine.*

*Les peupliers, tels des flambeaux noirs, crispent leurs pointes en haut, implorant
quelque chose, quelqu'un qui n'est pas venu.*

Nuit noire.

*Lentement, un à un les flambeaux noirs s'illuminent au feu des constellations, projetant
une lueur fade. Apothéose d'horreur et de débris!*

*Ainsi qu'un grand catafalque, le coteau estompe une silhouette morne, implacable,
irrémissible. Une face blême sur ce catafalque, la tête du mort : la maison blanche aux yeux
sans fond.*

*Mais le voile qui cache le cercueil remue, les flammes des flambeaux noirs oscillent,
s'éteignent.*

C'est la mort, le silence, le néant.

HILAIRE LE JEUNE.

BIBLIOGRAPHIE

- Le Nigog. Réimpression à l'identique des 12 numéros : janvier à décembre 1918*, Montréal, Comeau & Nadeau, 1998, 418 p.
- La Bible*, Paris/Montréal, Bayard/Médiaspaul, 2001, 3186 p.
- APOLLINAIRE, Guillaume, *L'Esprit nouveau et les poètes*, Paris, Jacques Haumont, 1946 (1917), 29 p.
- BAZIN, André, *Qu'est-ce que le cinéma?*, Paris, Cerf-Corlet publications, 2007, 372 p.
- BEAUREGARD, Claude, « La Première Guerre mondiale. De la guerre totale à la censure totale : le cas de la photographie et du cinéma », dans Roch Legault et Jean Lamarre (dir.), *La Première Guerre mondiale et le Canada*, Montréal, Méridien, 1999, p. 116-117.
- BONENFANT, Luc, « Le Nigog : la pratique polémique du poème en prose », *Voix et images*, vol. 28, n° 2, (83) 2003, p. 125-137.
- BORGEAUD, Philippe, *La Mère des dieux, de Cybèle à la Vierge Marie*, Paris, Seuil, 1996, 265 p.
- CHAMBERLAND, Rafaël, « Le cinéma comme agent de l'exotisme chez Marcel Dugas », *Nouvelles Vues* (revue sur les pratiques et les théories du cinéma au Québec), n° 13, dirigé par Elspeth Tulloch, hiver 2012, Université Laval.
- DJEBABLA, Mourad, « Silence, on tourne : les films de fiction sur la guerre diffusés au Québec et en Ontario durant la guerre de 1914-1918 », *Le cinéma des guerres mondiales au Québec*, Béatrice Richard (responsable du dossier), *Bulletin d'histoire politique*, vol. 20, n° 3, Montréal, VLB, 2012, 222 p.
- DUGAS, Marcel, *Versions*, Montréal, Maison Francq, 1917, 88 p.
- DURAFOUR, Jean-Michel, *Brian de Palma. Épanchement : sang, perception, théorie*, Paris, L'Harmattan, 2013, 158 p.

- FILTEAU, Claude, « Marcel Dugas et le « cinéma en prose » », *Études françaises, Situations du poème en prose au Québec*, sous la direction de Luc Bonenfant et François Dumont, Les Presses de l'Université de Montréal, vol. 39, n° 3, 2003, p. 29-45.
- FONDANE, Benjamin, *Écrits pour le cinéma. Le muet et le parlant*, textes réunis et présentés par Michel Carassou, Olivier Salazar-Ferrer et Ramona Fotiade, Paris, Verdier/poche, 2007, 218 p.
- GARAND, Dominique, *La Griffes du polémique*, Montréal, Hexagone, 1989, 238 p.
- GARONNE, Daniele, *Une cuve débordante de sang comme fin de l'histoire ? La colère de Dieu en Ésaïe 63,1-6, Colères et repentirs divins*, colloque multidisciplinaire, Collège de France, chaire Milieux Bibliques, Pr. Thomas Römer, 2013. <http://www.college-de-france.fr/site/thomas-romer/seminar-2013-04-24-10h45.htm>
- HAYWARD, Annette, « Marcel Dugas critique-écrivain. De l'art du pseudonyme comme instance du moi », *Critique et littérature québécoise*, Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), Montréal, Triptyque, 1992, p. 108-128.
- HAYWARD, Annette, *La Querelle du régionalisme au Québec (1904-1931) : vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, Collection « Roger-Bernard », 2006, 622 p.
- LACASSE, Germain, « Les films « perdus » de la guerre oubliée », *Revue canadienne d'études cinématographiques*, vol. 7, n° 1, printemps 1998, p. 29-42.
- LEVER, Yves, *Histoire générale du cinéma au Québec*, Montréal, Boréal, 1995, 635 p.
- RICHARD, Béatrice, « 1^{er} avril 1918. Émeute à Québec contre la conscription : résistance politique ou culturelle? », *Dix Journées qui ont fait le Québec*, Montréal, VLB, 2013, 263 p.

NOTICE BIOGRAPHIQUE

Rafaël Chamberland a étudié la littérature comparée et le cinéma à l'Université de Montréal. Il a obtenu une maîtrise à l'Université du Québec à Montréal en études littéraires. Il œuvre en tant que pédagogue en intégration culturelle et en enseignement du français à Montréal.