

# NOUVELLES VUES

*revue sur les pratiques et les théories  
du cinéma au Québec*

## Le cinéma comme agent de l'exotisme chez Marcel Dugas

RAFAËL CHAMBERLAND

### RÉSUMÉ

L'article tente de cerner ce qui, à l'époque de la Querelle du régionalisme au Québec, permet de taxer les « autres » d'exotiques, ce qui fait de ces derniers les défenseurs d'un certain modernisme; ceci en accédant, dans une œuvre particulière – le recueil de proses *Psyché au cinéma* (1916) de Marcel Dugas – à ce qui relève d'une influence formelle « exotique ». L'article s'attarde à vérifier comment le cinéma des débuts contribue au renouvellement des formes poétiques prisées par le poète, à voir de quelles façons le cinématographe est importé par Dugas dans sa prose pour en faire, en créant un horizon d'attente, l'objet métaphorique des démêlés qu'elle entretient avec une vérité universelle et une violation–transformation de la vérité. Il s'agit de démontrer de quelles manières la forme cinématographique qui sous–tend *Psyché au cinéma* s'avère être un principe d'unité qui ordonne la combinaison des altérités mise en œuvre par Dugas, en en faisant un cinéma de la psyché, et de voir comment le parcours dessiné par le recueil se déroule à rebours d'une construction identitaire en se renversant pour affirmer une sorte de volonté d'approfondissement de soi. Ainsi, *Psyché au cinéma* pourrait se comprendre comme étant un aveu d'impénétrabilité en réponse à l'apostrophe d'un exotisme essentiel.

Quelquefois je suis plein de grandes voix anciennes  
– Nelligan, « Ruines »

Si le Cinématographe Lumière est présent à Montréal dès 1896, c'est à partir de 1906 que nous pouvons situer la popularité grandissante des « vues animées » avec, comme fer de lance, l'important succès du Ouimetoscope. Cette première salle permanente donne ensuite naissance à une pléiade de différents « scopes » qui s'intègrent peu à peu à la société comme loisir culturel. Deux ans plus tôt, l'Abbé Camille Roy, membre fondateur aux côtés d'Adjutor Rivard de la toute récente *Société du Parler français*, prononce un discours qui fera date en lançant une campagne pour la « nationalisation de la littérature canadienne ». C'est que depuis la loi de 1901 sur les associations, annonçant celle de 1905 qui stipulera dorénavant la séparation de l'Église et de l'état en France, la mère patrie revêt, morceau par morceau, de monstrueux habits laïques. Tout pour effrayer le clergé canadien–français qui n'y voit qu'impiété et sabotage. Le fossé se creuse entre une vision moderne, républicaine et laïque et une autre passéiste, chauviniste et catholique. Ce que l'abbé Roy admire comme idéal dans toute l'histoire de la France, ce n'est pas le gouvernement Émile Combes détruisant l'édifice séculaire

de la mère patrie religieuse, mais « plutôt le plein épanouissement en terre française [...] de la vertu du christianisme », ou encore, « saint Louis inclinant devant Dieu la puissance civile, et cherchant à associer la fortune de son gouvernement aux destinées et à l'immortalité de l'Église du Christ » (Hayward, 2006, p. 34).

En littérature, cet idéal se traduit en un appel à un régionalisme où, par un certain repli sur soi, l'écrivain doit prôner le sujet canadien, rural et catholique, en revenant aux sources mêmes de la langue française et en prenant « pour modèle, pour le français un rien vieilli que l'on parle ici, la langue du 17<sup>ème</sup> siècle » [1] (Campeau, p. 21). Cet appel vigoureux engendra dans les années à venir ce qu'on nomme aujourd'hui la querelle du régionalisme. Elle se développera pendant plusieurs années sur le terrain des différentes publications de l'époque [2]. Ce qui est remarquable de cette querelle, c'est à quel point les positions diffèrent les unes des autres, cela pour chacun des intervenants, et comment les définitions même des mots « régionaliste » et « exotique » – puisque c'est par ce dernier qu'on désignera les opposants au programme – apparaissent comme des concepts flous et malléables. Il faut dire que le débat de l'époque se joue autant autour des questions politiques, sociales, scolaires ou linguistiques que sur celles plus spécifiquement culturelles et littéraires. Nous nous attarderons ici plutôt aux dernières questions en tentant d'abord de cerner ce qui, à l'époque, permet aux régionalistes de taxer les « autres » d'exotiques, et ensuite, ce qui permet à ces derniers de se proclamer défenseurs d'un certain modernisme. Mais surtout, il s'agira pour nous d'accéder, dans une œuvre particulière – *Psyché au cinéma* (1916), venant du plus polémiste du groupe, Marcel Dugas – à ce qui relève d'une influence formelle « exotique » : des éléments, filigranés par l'auteur dans son recueil, sont importés de cette nouvelle attraction qui s'installe à Montréal : le cinéma. Dugas semble en effet y retirer par son écriture des éléments formels et symboliques modernes à même de renouveler une poésie personnelle. Notons avec Annette Hayward qu'« il est étonnant que les collaborateurs du *Nationaliste* [3], qui se plaignent souvent du déclin du théâtre à cette époque, ne mentionnent jamais la concurrence que [les] cinémas pouvaient représenter » (Hayward, 2006, p. 133). Les premiers soubresauts de la querelle ne prennent pas en compte l'arrivée du cinéma, et ce, malgré l'envergure du débat et la diversité des sujets polémiques. Le cinématographe jouit d'un accueil muet de la part des « exotiques », et souffre des attaques morales du clergé qui se révolte contre les projections du dimanche. Il faut attendre 1916 pour qu'un « exotique » ajoute le cinéma à ses réflexions et à son esthétique.

\* \* \*

### **Querelle et défense du modernisme**

Les idées de l'abbé Roy en littérature sont une répétition, au mieux, un prolongement, de celles développées au 19<sup>ème</sup> siècle par le Mouvement littéraire et patriotique de Québec autour de l'abbé Casgrain – Fréchette et Crémazie étant les deux pôles principaux de cet idéal poétique. Laurent Mailhot et Pierre Nepveu décrivent ainsi le lectorat canadien-français ordinaire de 1880 :

On aime LE poète idéal et idéaliste, on ne connaît pas beaucoup la poésie. On confond l'art avec son

sujet ou son prétexte, préférant les aurores boréales parnassiennes aux descriptions osées ou hallucinées. Le poète doit *racheter* le réel, compenser le mal, non éclairer (assombrir) le langage et la vie. L'enracinement est la grande vertu (Mailhot, Nepveu, p. 9).

Ainsi, le poète est davantage ce qu'il représente que ce qu'il présente; c'est un statut, au mieux un garde-fou servant à prévenir les déchéances morales. Les éclaircissements ou assombrissements du (par le) langage pratiqués par les symbolistes français de l'époque – de Rimbaud à Mallarmé – ne sont pas investis ou même considérés au Canada français avant Émile Nelligan ou Arthur de Bussières. L'importante présence du sonnet dans les œuvres de ces derniers n'est pas étrangère au désir « de valoriser la forme, les sonorités, les vers, les correspondances entre les signes, et les mots pour eux-mêmes indépendamment de leur référent ou de leur sens » (Mailhot, Nepveu, p. 12). L'objet fondamental de l'art poétique se manifeste sauvagement chez le jeune génie:

Hanté par le Livre mallarméen, [...] Nelligan n'est pas seulement notre seul (grand) symboliste, il est notre premier moderne. Il contredit l'idéologie officielle, qui confond – et confondra jusqu'à la mauvaise querelle du *joual* – le travail sur/de la langue littéraire avec le maintien du français comme langue parlée (Mailhot, Nepveu, p. 12).

Nelligan donne le premier coup de hache sur les amarres qui attachent la littérature au service de la nation – par conséquent, au sujet-roi –, ébranlant ainsi le statut artisanal du poète et libérant un espace où pourront se glisser ceux qui souhaiteront voir la littérature devenir une discipline autonome, soumise à aucune idéologie.

Les enjeux de la querelle du régionalisme naissent en quelque sorte avec l'apparition/disparition de Nelligan. Le poète obsède d'ailleurs la plume du premier des « exotiques » à publier un recueil, Guy Delahaye – pseudonyme de Guillaume Lahaise, auteur au destin un brin rimbaldien : après deux œuvres de jeunesse, il se consacre à la médecine et à la religion; il soignera Nelligan à Saint-Jean-de-Dieu en l'accompagnant dans la mort. En 1910, Delahaye fait paraître *Les phases*, recueil qui enflamme rapidement la critique au ton courroucé. On l'associera aux décadents, voyant dans sa poésie « bizarre », le mot est d'Albert Lozeau, un « début d'aliénation mentale » (Campeau, p. 12). Suivant un commentaire de Léon Lorrain affirmant que la poésie patriotique est à la Poésie tout court ce que la maçonnerie est à la sculpture, Delahaye tire cette conclusion dans son deuxième recueil de 1912, *Mignonne, allons voir si la rose...* : « On peut ne pas faire dans le genre patriotico-religieux-abruti-traditionnel » (Delahaye, p. 212). L'obsession patriotique et uniquement régionaliste freine comme par induration les mouvements flexibles des échanges entre différents arts poétiques. Tout en s'inscrivant dans la tradition des formes, Delahaye les remanie et élabore son propre art poétique, fortement influencé par le symbolisme numérologique, en le fondant sur le trois, nombre divin. « Rapprochement nécessaire de l'un et du trois, de l'unité et de la trinité. [...] Passé, Présent, Avenir » (Delahaye, p. 18) [4]. Formule qui prouve par sa féroce manifestation la possibilité neuve pour le Québec d'une alternative à la maçonnerie patriotique, religieuse et traditionnelle que décrit le poète.

Au mystique décadent que représente Delahaye s'ajoute vers 1912 le plus exotique des

« exotiques », Paul Morin, qui fait paraître son *Paon d'émail*. La critique reconnaît au recueil de Morin, mieux reçu que *Les phases*, la forme irréprochable des poèmes et la technique souple du poète; cependant, plusieurs n'y voient qu'un fla-fla diapré. Selon Camille Roy, l'art de Morin est empreint d'un « désir de raffinement ou de nouveauté [qui] aboutit quelquefois à la préciosité et à la mièvrerie ». L'abbé condamne aussi une tendance à l'« impersonnalité systématique, [au] snobisme de l'élégance amoral » [5]. Ce seront ses thèmes d'inspiration qui lui vaudront d'être affublé du terme d'« exotique », « l'entraînant vers un néo-paganisme coupable » (Campeau, p. 15). Devant l'ambiguïté du mot, Morin se réjouit, lors d'une conférence sur « L'Exotisme dans la poésie contemporaine » à l'Alliance française de Montréal en décembre 1912, d'avoir devant lui « la tâche flatteuse de créer une définition » (Hayward, 2006, p. 199). La voici :

L'exotisme (en littérature, bien entendu) consiste à décrire un pays, des mœurs, un mode de vie étrangers à la patrie de l'écrivain, et à exprimer des états d'âme qui, pour être sincères, ne sont pas ceux qui découleraient naturellement de sa nationalité [6].

Ces critères peu exigeants surprennent mais permettent à Morin d'identifier ou de donner l'impression d'un mouvement littéraire qui prendrait racine loin dans la tradition française, de Molière, Racine, Montesquieu, l'Abbé Prévost... jusqu'à Chateaubriand, Mme de Staël, Gautier ou même Flaubert avec *Salammbô*. Remarquons, avec Annette Hayward, qu'« une telle liste rappelle d'ailleurs des études semblables faites par les régionalistes français vers la même époque » (2006, p. 199). Étrangement, ces derniers font eux aussi de Chateaubriand un précurseur du courant! Cet ancêtre mutuellement revendiqué semble indiquer que l'impasse se situe peut-être à l'extérieur du littéraire et qu'une conciliation à l'issue de la querelle reste envisageable. Morin termine d'ailleurs son recueil par un poème qui laisse entrevoir un avenir où il lui sera possible de chanter son pays : « J'attends d'être mûri par la bonne souffrance/Pour, un jour, marier/Les mots canadiens aux rythmes de la France/Et l'érable au laurier » (Campeau, p. 123).

À l'époque de ces publications, Marcel Dugas entreprend un travail de critique littéraire au *Nationaliste* et à *L'Action*. Ses questionnements en rapport à la forme se manifestent par différents retournements d'idées qui participent d'une évolution. À la sortie du *Paon d'émail*, Dugas va jusqu'à se demander si ses amis avaient raison jadis en voulant renouveler la forme poétique – comme l'a fait Delahaye deux ans plus tôt. « Il ne va cependant pas jusqu'à affirmer l'importance primordiale du sujet, voire du sujet canadien; il se contente de parler de discipline, de simplicité et de sincérité » (Hayward, 2006, p. 205). Le but en serait d'arriver à une forme poétique classique qui transmettrait « le chant de la réalité universelle » dit-il à propos de Lozeau la même année. « Le moderne qui pense découvrir quelque dieu inconnu est un sot aveugle et stupide et dont la vanité égale la sottise » [7] (Hayward, 2006, p. 210). La réclusion du poète – Lozeau est alité – qui fait sa force et sa faiblesse, « l'empêche aussi de capter l'essence vraie des choses » et mène à « une violation de la vérité de l'univers » [8]. C'est entre cette essence vraie (universelle) des choses et cette possible violation de la vérité que les idées de Dugas se déplacent et cheminent. Dans *L'Action* de septembre 1912, le

critique énonce une définition qui restera célèbre : « Lâchons le mot : la poésie doit être un badinage élégant, une acrobatie studieuse, un moyen, si l'on veut, d'exprimer des vérités éternelles avec un rire de comédien tout prêt à jaillir » (Hayward, 2006, p. 215). Annette Hayward précise que d'après Dugas, « cette définition signifiait tout simplement que la poésie, comme tout art, représente une transformation plus ou moins grande de la réalité. Par conséquent, il serait faux de parler de sincérité ou de Vrai en poésie » (Hayward, 2006, p. 219). Cette définition signifierait-elle « tout simplement » ceci, ou cacherait-elle un nœud plus fondamental?

Vérités éternelles et transformations de la réalité se répondent et se font face à la manière de l'opposition entre le sérieux et le rire, l'« élégance studieuse » et le « badinage acrobatique ». La poésie serait ainsi, en son sein, profondément antinomique, puisqu'il s'agirait de rendre possible un impossible, d'accéder à un inaccessible. Le mois suivant, toujours dans *L'Action*, Dugas propose en modèle la poésie de Le Cardonnel qui, « tout en étant religieuse et idéaliste, [...] traite avec sincérité et émotion de sujets universels qui touchent toute âme humaine » (Hayward, 2006, p. 216). Cinq ans plus tard, dans une note infrapaginale, Dugas corrigera son texte sur Le Cardonnel en prenant quelques distances par rapport à la tradition française: « Nous avons depuis modifié nos vues sur la poésie française. Sans méconnaître la beauté des âges classiques, nous sommes de tout cœur avec les novateurs, les créateurs de neuves esthétiques » (Hayward, 2006, p. 217). Le critique prend alors franche position pour le renouvellement des formes et la transformation. C'est qu'en 1916, certains commencent à parler du « triomphe » du régionalisme au Québec. En 1918, les « exotiques » seront forcés de former une faction autour du *Nigog* afin de faire entendre leurs voix, dissonantes dans la partition régionaliste. *Psyché au cinéma*, l'un des tout premiers recueils de poèmes en prose du Canada français, paraît donc en 1916 dans un calme relatif en comparaison au scandale suscité par *Les Phases* ou au point culminant de la querelle qui suivra lors de l'unique année de publication du *Nigog*. Il s'agira pour nous maintenant de voir de quelles façons le cinéma(tographe) – son dispositif spectaculaire – est importé par Dugas dans sa prose pour en faire, en quelque sorte, l'objet métaphorique des démêlés que sa poésie intime entretient avec le Vrai et l'universel, avec la transformation et le renouveau esthétique.

### **Les proses d'une invention de soi**

Le travail poétique de Marcel Dugas se développe dans un contexte où le peuple canadien-français cherche à se définir entre autre par le biais du littéraire. Considérant ce contexte de crise et l'utilisation moderne de la prose poétique mise en recueil par l'écrivain, nous pourrions y constater les premiers frissons de ce que Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan nomment l'« éclatement [de] la notion d'identité » (p. 1), ici, celui propre aux Canadiens français qui entameraient un processus de deuil encore souterrain. La querelle qui se joue à l'époque au Québec a pour fondement la définition identitaire des Canadiens français alors que le sang et le territoire s'avèrent de moins en moins aptes à y contribuer. C'est que de plus en plus, au cours du dernier siècle, « un sentiment de perte irrémédiable face à une certitude évanouie » s'installe autour du processus identitaire qui, dès qu'on l'interroge, « nous renvoie à sa mise en danger, qui est surtout

une mise en crise – à moins qu'il ne s'agisse davantage d'une mise en intrigue » (Arrien, Sirois–Trahan, p. 2). Dans ce récent ouvrage, *Le montage des identités*, les auteurs, ainsi que leurs collaborateurs, tentent d'appliquer le concept de montage cinématographique à la notion d'identité afin de dénoncer l'insuffisance de l'alternative entre une identité qui apparaîtrait immuable et indivisible et une autre qui, se dissolvant par une segmentation ou un éclatement, n'aurait plus aucune consistance. C'est dans cet entre-deux que Marcel Dugas, par une intertextualité foisonnante et un collage manifeste, construit un réseau kaléidoscopique où « quelque chose comme un “pôle-identité” apparaît, exigeant une explication » (Arrien, Sirois–Trahan, p. 4). À l'intérieur de ce montage opaque résiderait un foyer où se situerait une instance abstraite régissant le montage, devenant ainsi un sujet auquel s'identifierait le spectateur–lecteur. Ce foyer, chez Dugas, oscillerait entre la figure de l'*homme d'ordre*, mature et objectivé, et celle du *jeune homme*, moribond et subjectivé. La forme cinématographique, ou l'idée du cinéma qui sous-tend, peut-être timidement, *Psyché au cinéma* serait selon nous un principe d'unité qui ordonne la combinaison des altérités fondatrices du montage identitaire mis en œuvre par Dugas.

Évoquant l'invention poétique de soi chez Sloterdijk, Mark Hunyadi, toujours dans l'ouvrage *Le montage des identités*, énonce comme angle analytique la méthode qui consiste à « faire de l'identité personnelle non pas un jeu, mais un méta-jeu où il ne s'agit pas tant d'appliquer des règles à une situation [...] que d'inventer les règles du jeu elles-mêmes, et ce, au fur et à mesure que celui-ci se joue » (p. 23). Ce ludisme personnel se rattache à la conception que Dugas se fait d'une poésie de l'enjouement, de la plaisanterie et de la légèreté. Le « badinage élégant » prôné par le poète prend effectivement les allures d'un jeu dont la planche serait un individu livré à lui-même, une seule âme, une psyché unique. L'identité n'est donc plus ce sur quoi l'on construit mais bien ce qui reste à construire; il y a surgissement du sujet–objet accompagné d'une nécessaire et perpétuelle analyse. En plus de cet isolement de l'individu et de son ouverture à l'expérimentation qui le détache des ordres supérieurs, Hunyadi, suivant Sloterdijk, aborde une troisième notion-clé mise en œuvre par l'individu analytique consistant en une intensification de soi :

[...] l'expérimentation est une expérience des limites, qui peuvent aller jusqu'à l'auto-annihilation. À cet élément expérimental issu de l'effondrement du vieil être objectif correspond donc une “volonté d'augmentation”, une sorte d'ivresse [qui] place effectivement l'expérience humaine sous le signe de l'intensification, de la dé- ou de l'il-limitation (20–21).

Considérant le parcours qui va de l'*homme d'ordre* au *jeune homme* dans *Psyché au cinéma*, cette volonté d'augmentation et d'intensification de soi semble se dérouler à rebours d'une construction en se renversant pour devenir une sorte de volonté d'approfondissement. C'est à une plongée dans le subsumant identitaire que nous convie le poète, faisant ainsi apparaître chacun des subsumés qu'il cache, périlicant – puisqu'à ses risques et périls – les multiples qu'il contient et qui l'habitent.

Audrey Vermetten, dans son article *Un tropisme cinématographique*, distingue à l'aide des théories de Philippe Hamon, deux types d'indices qui seraient à même de faire varier l'interprétation

que peut faire le lecteur des énoncés qui recèlent un ou des « effets-cinéma » : « les uns, ponctuels, modifiant à vue la réception du texte, les autres, d'ordre macro-structurel, participant à l'instauration d'un horizon d'attente qui infléchit significativement la sensibilité du lecteur » (p. 494). C'est à cet horizon d'attente structurel et sémantique que nous voudrions nous attarder – il faudrait faire une autre étude afin de relever tous les indices ponctuels, disséminés dans le recueil de Dugas, qui réfèrent au cinéma [9], mais nous croyons que l'attente-cinéma est plus fondamentale en ce qui a trait tant au débat formel qui hante Dugas qu'à celui qui se joue chez lui entre une vérité universelle et une violation-transformation de la vérité. La métaphore centrale du recueil, qui met en lien la figure de Psyché et le dispositif cinématographique, est bien cette condamnation de Psyché – symbole de la vérité idéale vers laquelle toute âme tend – au cinéma, comme nous pouvons le lire dans le poème épilogue :

*Adieu Psyché!*

*Je romps avec toi : tu me deviens presque une étrangère, et à coup sûr, une morte vivante; tu seras comme si tu n'existais plus. Je te ferai désormais la vie dure et rares les heures où j'écouterai tes reproches, les désirs du moment et tes retours vers le passé.*

*Je nais à une autre forme de vivre. Déjà je t'avais infligé une humiliation profonde en te condamnant au cinéma. J'aurais pu te laisser dans la solitude où tu savais trop bien te parer et jouir de tes ruses et de tes désespoirs. Mais, j'ai choisi de te conduire à ces lieux infâmes où se précipite la cohue des profanes. Je t'ai détruite en te révélant (p. 109).*

Le cinéma semble être apparu à Dugas en lui montrant justement que la vérité n'est pas confinée à la salle de cinéma auquel il nous dit l'avoir condamnée. Peut-être l'avènement des images cinématographiques lui a-t-il démontré, par une épuration mécanisée, la profondeur inatteignable de la vérité universelle que le poète doit tenter d'approcher selon lui. Mailhot et Nepveu affirment de façon judicieuse que « la poésie ne saurait commencer qu'en recommençant : il n'y a pas de premier mot » (p. 3). Il appert pourtant que pour Marcel Dugas, il y eut bien une première image cinématographique à même de chambouler son rapport au poétique. C'est de cette forme radicalement autre qu'il puise une part du renouveau qu'il cherche – sans l'imiter, puisque bien sûr les mots ne sauraient qu'imiter les mots. C'est Claude Filteau qui reconnaît parfaitement le rôle crucial des images dans la prose de Dugas qui, selon lui, insiste sur l'importance non plus de la figure considérée comme un trope, mais de l'image prise comme symbole de l'ambivalence du monde.

La figure essentielle de la poétique décadentiste de Dugas est sans doute la synthèse. Dugas la montre comme source et terme d'un processus de sérialisation d'images, élevant le langage poétique au « lyrisme pur ». La synthèse s'oppose en tout point à l'expression rhétorique des idées claires fondée sur des définitions de mot (Filteau, p. 219).

La sérialisation d'images et la synthèse perceptive sont des moyens prisés par la poétique dugasienne; série et synthèse étant aussi inhérentes au dispositif cinématographique, il n'est pas étonnant que le cinéma ait, pour le moins, interpellé Marcel Dugas. André G. Bourassa, dans

*Surréalisme et littérature québécoise*, va jusqu'à affirmer que les intertitres des poèmes de *Psyché au cinéma*, « à eux seul laissent entrevoir une connaissance précoce des possibilités "sadiques" du cinéma. Ce qui n'est pas si loin des goûts que manifesteront plus tard Dali et Buñuel » (Bourassa, p. 58) [10].

### Un cinéma de la psyché

Il y avait une fois, dans certaine ville, un roi et une reine. Ils avaient trois filles d'une très grande beauté, mais les deux aînées, bien qu'elles fussent fort agréables à regarder, pouvaient, semblait-il, être louées avec des louanges humaines, tandis que de la plus jeune des jeunes filles, la beauté était si extraordinaire, si éclatante qu'on ne pouvait l'exprimer ni la louer de façon suffisante à cause de la pauvreté du langage humain. Beaucoup de leurs concitoyens et un grand nombre d'étrangers, toute une foule curieuse qu'attirait le bruit d'un spectacle aussi rare demeuraient béats d'admiration devant cette beauté jamais égalée. *L'Âne d'or*, mythe de Psyché (Apulée, p. 110).

Le titre de l'œuvre relève d'une féconde hybridation entre le contemporain et le mythique qui nous permet de mesurer l'importance que le cinéma en tant qu'idée prend dans l'esthétique que développe Dugas. Le nom de Psyché renvoie ainsi au mythe du même nom, surtout connu par son interpolation dans la satire ménippée d'Apulée, *L'Âne d'or*, où, la jeune fille, humaine, se voit octroyer les traits d'une déesse, la beauté de Vénus même; elle serait l'apparition d'un semblant de divin sur terre, l'incarnation d'une altérité quasi radicale. Confrontant le langage humain, elle fait figure d'idéal indicible en incarnant peut-être cette « essence vraie des choses ». Le mot signifie aussi ce miroir mobile et réversible monté sur des pivots qui permet au sujet en face de se regarder à volonté de la tête au pied, en totalité. Le sujet réfléchi est ainsi cadré, sorti du monde, mais totalisé; sorte de rencontre du Même et de l'Autre en une fusion; une sorte de cinéma-Narcisse où le sujet se regarde lui-même, quoique brouillé d'une onde légère qui empêche l'adéquation parfaite. Enfin, c'est à l'âme que nous pensons, à la psyché des philosophes constituée par l'ensemble des phénomènes psychiques qui forment l'unité personnelle. Ces acceptions se trouvent donc liées au cinéma par la préposition « au » qui marque d'abord un rapport de position, la psyché spectatrice d'une salle de projection ou, plus largement, du spectacle cinématographique. Cependant, la même préposition peut aussi introduire le complément d'un nom, ce qui inverserait le sens en affirmant la possibilité d'un cinéma *de la psyché*, le cinéma étant ici vu comme un moyen d'expression, sinon comme un art populaire. Au surplus, Dugas devait penser à l'étymologie de « cinéma » pour ainsi connoter l'idée de « pensée dans le mouvement ». Pour le joindre à Psyché, il n'est peut-être pas tout à fait indifférent qu'il ait laissé tomber le *graphe* (écriture, enregistrement) du « cinématographe ». Enfin, rappelons que l'abréviation « cinéma » se généralise vers 1910 et, venant de la langue orale, sera employée longtemps en parallèle à « cinématographe » dans la langue soignée ou technique. L'ensemble de cet horizon d'attente, éveillé chez le lecteur par le titre, est précisé par la dédicace qui ouvre le recueil et annonce un sujet spectateur de son propre passé : « À des mirages encore flottants, aux figures de ma jeunesse ramenées devant moi, et que j'ai rebues, paupières closes, dans la nuit de la réalité apparue » (p. 7).



Le recueil de Dugas se présente comme une collection, un arrangement de onze proses titrées, regroupées en neuf « Douches ». À chacune de celles-ci est apposé ce que nous avons appelé un intertitre débutant systématiquement par la formule revendicatrice : *Pour un cinéma...* Chacune de ces formules délimitent, à l'intérieur du recueil, un lieu pour la parole pamphlétaire, un lieu pour un appel au renouvellement et aux innovations. Le cinéma naissant est invoqué afin d'attester la possibilité pour le poète d'étendre ses possibles en travaillant sur de nouvelles formes. Le terme « Douches », choisi par le poète pour différencier les tons et les genres de chacune des proses – elles sont tour à tour tièdes, frivoles, rapides, brûlantes, italiennes, anti-militaristes, crispées, mourantes et gémissantes –, nous apparaît riche de sens. Il renvoie d'abord à l'effet de contraste indéniable des proses, en évoquant ces affusions thérapeutiques que l'on nomme parfois douches écossaises et qui consistent en une alternance de jets chauds et froids. En plus de cette antinomie, le fait de recevoir une douche peut signifier ce qui détruit un espoir, une illusion; ce qui ramène au sens des réalités en éveillant le douché. Cette projection d'eau en jets peut aussi évoquer la douche lumineuse d'un éclairage scénique mais surtout, en ce qui nous concerne, ces douches de lumières horizontales qui survolent les spectateurs d'une salle de cinéma, leur alternance entre obscurité et luminosité, leurs « mirages flottants » qui « ramènent » les figures du passé.

Remarquons que l'agencement des proses s'identifie au regroupement de vues du cinématographe de l'époque qui, elles aussi, sont de caractères changeants et hétéroclites tant dans leurs tons que dans leurs genres. Les proses de Dugas participent autant de l'autobiographie, de la fantaisie, du conte, de l'évocation, que de la fable, de la méditation, de l'aphorisme ou de l'oraison. Le lecteur se trouve en position similaire à celle du néo-spectateur assistant pour la première fois à une soirée au cinématographe où la séance de projection impliquait nécessairement une suite de vues plus ou moins distendue, une succession de courts films sans qu'il n'y ait de lien tout à fait clair les unissant. Il arrivait toutefois que les « éditeurs de vues » (aujourd'hui nous dirions les producteurs) organisent des regroupements de films, analogue aux Douches qui comprennent parfois deux proses sœurs chez Dugas. Le poète, par son rôle de classificateur, s'apparente à « l'exhibiteur » des séances (autrement dit l'exploitant-projectionniste) et représente ultimement l'instance responsable du discours. D'un « phénomène éminemment sériel » (Gaudreault, p. 34) comme l'est la cinématographie, nous nous retrouvons, au niveau dialectique supérieur, avec une uniponctualité régissant le discours, une synthèse. Le constant passage dialectique de l'un au *multiple* et du *multiple* à une nouvelle *unité* est propre au dispositif cinématographique selon André Gaudreault. Une série de différents singletons (ensembles formés d'un seul élément) se forme par les passages successifs du photogramme à la prise de vue, de la scène à la séquence et de la séquence au film pour enfin en arriver à la séance devant public. Le lecteur de *Psyché au cinéma* se trouve toutefois face à un processus de déconstruction qui se déroule dans un mouvement contraire à la production d'un film, il se confronte à un démontage identitaire. À rebours d'une sérialisation d'images narratives, la synthèse finale, ou plutôt originelle, apparaît effectivement dans le recueil de Dugas comme étant l'opposé d'une rhétorique claire.

### Illimitation et mort vivante

Dès l'ouverture de la première prose de *Psyché au cinéma, Un homme d'ordre*, nous voyons se dessiner l'enjeu de l'œuvre, cette descente en soi par approfondissement. C'est d'abord l'évidence d'une construction identitaire sérielle qui nous frappe, l'annonce d'un montage de fictions personnelles :

Entré, jeudi, vers dix heures, dans une bibliothèque de Montréal, Jacques-Marie-François-Alphonse-Charles-Nicolas Le Tristan, une mèche de cheveux penchante, secoue la poussière de ses vêtements et s'appuie, tel un pélican blessé, au rayon des dictionnaires innombrables (p. 33).

La sur-composition identitaire du prénom de Le Tristan, objectivation de l'auteur [11], prend l'allure d'une chaîne montée, ou démontée par l'alternance de nombreux traits d'union qui découpent le sujet en un assemblage de personnes ordonnées. La scène, déjà très visuelle, nous montre ce sujet-assemblage « appuyé » sur cet autre assemblage que constitue « le classement innombrable des dictionnaires », ce champ du hors soi-même que l'on doit classer et duquel, non sans fatigue, un sujet puise les appuis divers nécessaires à sa constitution. C'est de ce « pélican blessé », rappelant l'albatros baudelairien, de cette objectivation identitaire trouble et épuisée, que s'entamera l'approfondissement. Dugas nous le signifie rapidement par un jeu de montage en utilisant une ponctuation, les deux-points sans guillemets, qui assume, par la coupe franche qu'elle impose, le passage d'un style indirect libre et objectivant à un long monologue intérieur se défilant à la deuxième personne du singulier [12]. Cette adresse à soi-même crée une double subjectivité analogue au sujet faisant face à sa psyché et annonçant ce « poète déchiré » [13], ouvert et perméable.

Rapidement, à la troisième prose dédiée à « un chasseur d'images », nous croisons ce *petit garçon* qui abrite en lui autant de Petit Chose et de Jack que de Poil de Carotte; « [...] toutes ces âmes mises à l'épreuve en même temps, différentes quoique sœurs » (p. 50). Ce côtoiement d'âmes, en plus de réaffirmer la mosaïque identitaire, place les images au premier plan puisque le petit garçon, ayant appris à lire, « passait ses jours dans M. Rabier, M. Forain, Caran-d'Ache, et les autres. C'est vers eux qu'il allait instinctivement – les caricaturistes et les dessinateurs gais. Et son tempérament fantasque s'y alimentait d'une tristesse immense. C'est pourquoi, de préférence à tout, il les lisait » (p. 51). Lecteur d'images avant toute chose, il fait de ces dernières les nourritures de ses fantaisies. Cette prédominance accordée aux illustrateurs et aux affichistes – Poulbot faisant aussi partie de ces autres – cautionne la remarque de Claude Filteau sur l'avantage que les images ont sur les tropes dans la poétique dugasienne. Le poète fait ainsi de l'image-symbole l'amorce d'une lecture herméneutique en délaissant la primauté des tropes. Conformément à cette idée, la prose du *petit garçon* se termine sur la fulgurance de cette image :

Il leva ses mains dans la lumière, les fit danser et rit à gorge déployée de voir que les rayons les perçaient ainsi que de petites flèches. Il respira à longs traits et, portant une main à son cœur, il sentit qu'il s'était en allé, qu'il était partout et nulle part, dans le passé ou l'avenir.

Alors, il éclata de rire, et si fort, si fort qu'il mourut dans son rire [...] (p. 52).

Par cette mort du *petit garçon* – préfigurant celle, teintée de résurrection, du *jeune homme* qui surviendra plus loin – nous touchons à cette expérience des limites qui peut mener à l'auto-annihilation. Présentée sous forme d'imagerie de corps translucide rappelant les propriétés de la pellicule traversée de lumière, la disparition du corps du garçon s'apparente à un embrasement de pellicule, synthèse de multiples photogrammes. Cette scène met en évidence la capacité de la lumière, non pas seulement à éclairer et révéler les matières, mais aussi à voiler, à cacher ou à créer des illusions. Mais surtout, par la perte de consistance qu'elle engendre, cette scène atteste le danger de liquéfaction qui assaille toute identité éprise d'expérimentation, menaçant de la repousser vers l'illimitation, « partout et nulle part, dans le passé ou l'avenir ». Ici, le mysticisme, proche de Delahaye, et l'ivresse du sujet se traduisent par un rire éclatant, peut-être identifiable à ce « rire de comédien tout prêt à jaillir » avec lequel le poète se doit de composer.

Dans l'une des dernières proses, *Parole à la morte*, où le jeune homme – « celui qui meurt chaque jour en nous » – rencontre la morte au voile léger que percent deux regards, nous atteignons en quelque sorte le fondement de son identité. Au cœur de l'expérience d'approfondissement survient un voile, le singleton le plus inférieur résidant aux profondeurs des altérités, la mort se cachant derrière. Cette image rejoint en cela celle qui décrit le mieux l'individu analytique selon Hunyadi : « après la déconstruction de toutes les synthèses prédonnées, on se retrouve en face de quelque chose comme [...] un écran interne vide : "tu t'es découvert toi-même comme le trou dans le monde, et tu exerces ta capacité de jouer avec les rôles. Un tel individu a touché le fond de la désidentification" », écrit-il citant Sloterdijk (p. 21).

Au milieu de toutes, j'aperçois l'image sacrée d'une femme, recouverte d'un voile léger que percent deux regards remplis d'angoisse [...]. Cette exilée garde ses traits terrestres. Dans son séjour édénien [sic], elle n'a pas revêtu, pour l'hallucination qui me pénètre de grâce communiant, les formes idéales. Je la sens en chair et en os. Et je l'aime ainsi, car elle m'est plus ressemblante, plus humaine : je peux la croire encore vivante (Dugas, p. 97).

Hunyadi, voulant préciser les idées de Sloterdijk et ainsi mettre en garde le sujet contre les fatalités du méta-jeu identitaire, fait valoir la nécessité « d'accueillir un héritage qui nous est toujours déjà échu – part passive inaliénable et constitutive du soi – et qui, loin de signifier la préservation jalouse d'un capital identitaire [le sang, le territoire], appelle l'inclusion de l'altérité au cœur de l'identité » (p. 8). Ici, une altérité qui ne revêt aucune forme idéale, fait de chair et d'os, une altérité « ressemblante » qu'on peut croire « encore vivante »; comme Psyché qui, à sa libération, sera « à coup sûr, une morte vivante » : « tu seras comme si tu n'existais plus », lui écrit Dugas. Derrière cet écran interne vide, derrière ce voile profond, il y aurait quelque chose comme la mort avec qui nous croiserions le regard, quelque chose comme une parole aussi, des voix anciennes qu'abriteraient ces ruines constitutives de nos socles identitaires; voix dont nous entretenait déjà Nelligan. Nous sommes en quelque sorte, suivant les mots de Pierre Nepveu, au centre de la scène d'un « théâtre du moi

narcissique, mortel, vieilli prématurément » (p. 20).

### **Vers un exotisme essentiel**

Plus qu'à la conception simpliste que Paul Morin se fait de l'exotisme, c'est à celle d'un contemporain de Dugas, Victor Segalen – qui le réfléchit d'une manière fort personnelle dans son *Essai sur l'exotisme* – que nous serions tentés de rapprocher celle de l'auteur de *Psyché au cinéma*. L'écrivain s'évertue à dépouiller l'exotisme de ce qu'il a de géographique, de tous les aspects saugrenus que le mot enferme dans son acception quotidienne pour en arriver à poser la sensation d'exotisme dans ce qu'elle a de plus essentiel. Au terme de son travail d'élagage, Segalen en vient à définir l'exotisme par ce « qui n'est autre que la notion de différent; la perception du Divers; la connaissance que quelque chose n'est pas soi-même; et le pouvoir d'exotisme, [par ce] qui n'est que le pouvoir de concevoir autre » (p. 749). Reconnaisant que la tension exotique du monde commence à décroître [14], Segalen fait en quelque sorte volte-face, suite à sa réduction, pour en arriver à un exotisme renversé et possiblement plus vertigineux qu'il nomme : l'Exotisme Essentiel. Celui-ci survient au moment où l'être conscient se retrouve face à face avec lui-même, devant sa propre psyché, devant son cinéma, face à la nécessité de se concevoir lui-même. « Il sait qu'en se concevant, il ne peut que se concevoir *autre* qu'il n'est – Et s'éjouit de sa Diversité » (Segalen, p. 753). La submersion de soi par soi-même éveille ainsi un sentiment du Divers qui nous pénètre en nous troublant. Tel Narcisse plongeant au travers de son reflet, Marcel Dugas rompt avec le dehors pour investir le dedans [15]. Un tel exotisme n'est donc pas une adaptation, une compréhension parfaite d'un hors soi-même qu'on étreindrait en soi, « mais la perception aiguë et immédiate d'une incompréhensibilité éternelle » (Segalen, p. 751). *Psyché au cinéma* pourrait se comprendre comme étant un aveu d'impénétrabilité en réponse à l'apostrophe d'un exotisme essentiel. Remarquons comment la critique d'impersonnalité systématique faite à la poésie de Paul Morin par Camille Roy perd de sa charge et de sa valeur devant les proses de Dugas où la réunion d'objets, de sujets et d'altérités, qui n'ont qu'une qualité qui est de différer légèrement entre eux, s'avère être un hommage rendu à la Différence vue comme étant positive et plurielle.

Cette perception du Divers convoque, chez le poète, une figure reconnue comme essentielle selon Filteau : la synthèse. La combinaison, ou l'ensemble complexe, se réalise, chez Dugas, par un processus de sérialisation d'images. Le cinéma semble ainsi prendre charge de cette Diversité dans la poétique dugasienne. C'est en tant qu'agent symbolique de cette différence constitutive que le cinéma, intégré au poétique, nous mène à ce prolongement de l'exotisme essentiel qui n'est autre que celui des sens entre eux, des synesthésies. De ces perceptions simultanées découle ultimement, pour Segalen, l'exotisme qui se manifeste entre les différents arts. Ce dernier fortifiant le caractère fondamental de l'exotique, soit la liberté, le fait d'être libre devant son objet. Si l'enracinement était la grande vertu des poètes de 1880 au Canada français, Dugas et ses acolytes font du déracinement un gage de liberté, ainsi qu'un moyen de connaissance et de découverte de soi. Cet arrachement autorise du même coup la libération des sujets autres que canadiens.

\* \* \*

La querelle littéraire opposant les régionalistes au groupe plus restreint des « exotiques » a contribué au développement des idées modernes d'un groupe de poètes au début du 20<sup>ème</sup> siècle au Québec. L'effervescence des débats a forcé le polémiste Marcel Dugas à préciser ses vues sur son art littéraire et à tenter le mariage de la réalité universelle et de l'essence vraie des choses, à une inévitable violation des vérités de l'univers que suppose toute création. À terme, la défense du modernisme prenant le caractère assumé d'une urgence pour les « exotiques », l'autonomisation de la littérature québécoise a constitué le nœud de la guerre dont les armes se façonnaient par le renouvellement des formes qui devaient dorénavant primer sur le sujet canadien, tant prisé par les régionalistes et le clergé. Ce qui se trame alors n'est pas l'autonomisation d'une littérature nationale face à une littérature mère, française en l'occurrence. Au Canada français, cette dernière s'orchestre déjà au 19<sup>ème</sup> siècle suivant les révoltes patriotes, l'ascendant cléricale sur le littéraire étant, en quelque sorte, le contrecoup de l'opération [16]. Ce qui s'élabore plutôt pendant la querelle est une autonomisation de la littérature québécoise par rapport aux contraintes religieuses et idéologiques.

Cette tendance moderne vers l'autonomisation de la littérature par rapport aux idéologies non littéraires s'est, selon Pierre Bourdieu, imposée en Europe à partir du milieu du 19<sup>ème</sup> siècle [17]. Par leur attachement aux idées littéraires modernes qui circulent en France et par leur refus des contraintes cléricales qui sévissent au Québec, « l'idée d'une littérature "au service" d'un nationalisme ultra catholique [...] était donc anathème » pour les exotiques (Hayward, 2006, p. 561). Au terme de la querelle, l'émancipation du littéraire face au joug de la morale cléricale donnera naissance à des œuvres qui confirmeront que les mécontentes n'étaient pas tant littéraires qu'idéologiques. En poésie, pour ne prendre qu'un seul exemple, le recueil d'Alfred Desrochers, *À l'ombre de l'Orford*, publié dès 1929, montre, avec ses sonnets réalistes teintés de modernité, comment il est possible de concilier les idées des régionalistes avec celles des exotiques [18]. Chez Dugas, les emprunts à la forme cinématographique auront donc été aussi de nature idéologique considérant le fait que cet art nouveau prenait, pour le clergé de l'époque, un caractère immoral; rappelons-nous ses révoltes contre les projections du dimanche [19]. Dans la querelle du régionalisme au Québec, qui se sera joué en grande partie sur d'autres terrains que celui de la littérature, « l'impact des idéologies et de l'évolution de la société sur le conflit littéraire et l'effet de l'évolution du conflit littéraire sur le combat idéologique deviennent inextricables » (Hayward, 2006, p. 562).

Il reste que la promesse de modernité que représente le cinéma naissant a été pour Dugas une sorte d'ascendant poétique entraînant une légère contagion de ses proses que nous avons tenté de diagnostiquer. Nous nous sommes permis d'user de certaines théories qui nous sont contemporaines sur le montage cinématographique et ses liens avec le montage identitaire puisque les « exotiques » s'efforçaient d'être de plain-pied dans la modernité. Ce montage à été mis en lien avec le concept de jeu, ou de « badinage », constitutif de la poésie selon Dugas. Le ludisme combinatoire qui en résulte vérifie ce que Victor Segalen note à la même époque, soit que « même en philosophie [donc aussi en littérature], le *sujet*, la signification des idées, ont une importance moindre que leur enchaînement, l'allure avec laquelle elles engrènent et se déroulent, bref, leur *jeu* (p. 759). Le jeu d'idées, la forme

qu'il revêt, prend charge peu à peu des significations. Dans le cas précis de *Psyché au cinéma*, l'idée du cinématographique instaure un horizon d'attente qui s'inscrit au sein de l'agencement structurel. De plus, un parti pris pour l'image au détriment du trope participe de l'énonciation des dangers dus à l'expérimentation identitaire. Le terme « cinéma » est importé par Dugas dans sa prose, et y agit par un émiettement de ses significations primitives, par une polysémie que suppose tout travail poétique.

Dans son court texte, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Merleau-Ponty dit à propos de la poésie qu'elle ne consiste pas « à décrire didactiquement des choses ou à exposer des idées, mais à créer une machine de langage qui, d'une manière presque infaillible, place le lecteur dans un certain état poétique » (p. 21). De façon similaire, la machine à images du cinéma place assurément le spectateur dans un certain état perceptif. Cependant, nous dit le philosophe, on peut mal user du cinéma, « et l'instrument technique une fois inventé doit être repris par une volonté artistique et comme inventé une seconde fois » (p. 24). Certes, Marcel Dugas n'invente pas le cinéma une seconde fois, mais transforme et recommence une poésie en devenir à l'aide d'une invention technique, elle aussi en devenir.

Lorsqu'il s'adresse à Psyché en lui disant qu'il « rompt » avec elle et qu'il « naît » ainsi « à une autre forme de vivre », n'affirme-t-il pas du même coup qu'il ne faut plus condamner l'Idéal (Psyché) à la fixité d'un regard unique (le cinéma)? Alors que Dugas fait l'éloge de ce secret mystère résidant au cœur d'une conscience, l'Idéal se présente comme un inaccessible en se rapprochant de cette « incompréhensibilité éternelle » (Segalen, p. 751) que nous révèle l'exotisme essentiel. Mais ce lâcher prise ne concerne-t-il pas autant ses rapports à l'Idéal que ses rapports à l'Image? C'est d'un nouveau type de perception des images dont il est aussi question ici, un type de perception que les théories post-exotiques récentes décrivent admirablement. Pierre Ouellet exprime clairement la nature trompeuse d'une certaine perception :

Les images de l'art [...] nous trompent depuis toujours sur la nature véritable de notre perception du monde. Elles sont devant nous [...] et nous leur faisons face en les regardant comme si cette épreuve visuelle correspondait à notre expérience perceptive de la réalité. Or le monde n'est jamais *devant* : nous sommes toujours *dedans*. Notre être au monde n'est pas le fait d'un vis-à-vis, d'un face-à-face, d'une confrontation ou d'un affrontement, mais l'effet immédiat d'une immersion [...] (p. 247).

Le poète expérimente ce passage qui va d'une image visuelle à une image verbale:

[...] l'image visuelle, condamnée à être devant par la nécessité matérielle du support où elle est posée, fixée, projetée, se trouve ni plus ni moins libérée d'une telle attache grâce à son *in-scription* en images verbales nécessairement mouvantes, flottantes, enveloppantes [...] (Ouellet, p. 249).

Ces images verbales se dévoilent comme étant à la fois mentales et sensorielles, tels ces « mirages encore flottants » auxquels Dugas dédie ses proses et qu'il « reboit » dans « la nuit de la réalité apparue ». Il est possible que le poète ait convoqué le cinéma simplement pour le fait qu'il montre, avec autant de puissance, ce qu'il est, et ce qu'il n'est pas. La soudaine apparition de la réalité est une

nuit, un champ d'ombres où les vérités éternelles, comme tout idéal, sont maintenant impossibles à étreindre. « Je t'ai détruite en te révélant », dit le narrateur du poème *Adieu Psyché*. Il poursuit ainsi :

*Dans un moment, ô Psyché, le propriétaire du cinéma viendra annoncer que tu es morte.*

[...] *si morte d'avoir vécue, et pourtant encore frémissante d'être rivée à la loi commune du sacrifice et de la mort* (p. 110).

Marcel Dugas aura reconnu un certain pouvoir au cinéma et s'en sera nourri, un pouvoir qu'a bien saisi Tom Gunning lorsqu'il évoque les fantasmagories du premier cinéma :

[...] le pouvoir du cinéma (un de ses pouvoirs; pourquoi n'y en aurait-il qu'un seul?) ne reposerait-il pas précisément sur cette perte de certitude, sur l'indécidabilité qu'il suscite, sur le caractère ludique, et non pas totalisant, de son illusion, sur le questionnement qu'il soulève à propos de la nature inquiétante de la perception [...]. [...] nous voyons à la fois dans sa généalogie, dans le début de son histoire, dans ses procédés récurrents et [...] dans ses genres et ses effets spéciaux, une fascination irréprouvable et continuelle pour l'incertitude visuelle et l'indécidabilité, pour le vacillement de l'illusion (p. 86).

Nous pourrions aisément ranger *Psyché au cinéma* parmi les premières investigations de l'image verbale au Québec. Le recueil fait probablement partie de ces œuvres révolutionnaires dont parleront les signataires du *Refus global*. Ces œuvres, « quand par hasard elles tombent sous la main, paraissent les fruits amers d'un groupe d'excentriques », (Borduas, p. 16) lit-on dans le manifeste. Un semblable désir de libération devant les morales de contrainte leur fera aussi prendre conscience que « par-delà le christianisme nous touchons la brûlante fraternité humaine dont il est devenu la porte fermée » (Borduas, p. 17). Il faudra éventuellement attendre les œuvres des automatistes – où nous retrouverons, sous d'autres formes, le même sens du jeu, la même fascination pour le « vacillement de l'illusion » – pour qu'un réseau complexe d'échanges et d'influences ait lieu au Québec entre artistes de domaines différents, cette fois, entre le littéraire et l'art pictural. Reste que la rencontre qu'organise Dugas entre le poème et les « mirages encore flottants » projetés par le cinématographe semble aujourd'hui précoce et inusité pour l'époque. Il faut reconnaître la part d'avant-gardisme qui revient au poète Marcel Dugas, tant par son ouverture à la « brûlante fraternité humaine » que par l'alliance qu'il révèle entre le verbal et le visuel.

## NOTES

[1] « Cette valorisation est évidemment l'expression d'une nostalgie à l'égard de la France monarchique et catholique qui n'est plus » (Campeau, p. 21).

[2] Pour une présentation fouillée des tenants et aboutissants de la querelle, de ses différents acteurs et des nombreuses plateformes y prenant part, nous ne pouvons que recommander le monumental ouvrage d'Annette Hayward : *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931) : vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, coll. « Roger-Bernard », 2006, 622 p.

[3] *Le Nationaliste*, journal fondé en 1904 par Olivar Asselin, sera jusqu'à son annexion au *Devoir* en

1910 le lieu de publication des jeunes étudiants qui formeront plus tard ceux qu'on nomme les exotiques. Sous le couvert de divers pseudonymes, on y reconnaît Marcel Dugas, Guy Delahaye, Paul Morin et René Chopin qui côtoient les écrits d'Albert Lozeau, d'Olivar Asselin ou encore ceux du français Charles ab der Halden. Asselin fondera ensuite le journal *L'Action* auquel le groupe se joindra de près ou de loin durant les années 10. Au plus fort de la querelle, Robert de Roquebrune s'alliera au quatuor pour créer le *Nigog* en 1918.

[4] Citation d'Henri-Marcel Dugas, « Les Phases et M. Albert Lozeau », *Le Nationaliste*, 1er mai 1910, p. 2.

[5] Pour les deux dernières citations, voir Campeau, p. 15, citant Camille Roy, « Causeries littéraires. Le paon d'émail », *La Nouvelle-France*, mai 1912, p. 204-216.

[6] Paul Morin, « L'Exotisme dans la poésie contemporaine », *L'Action*, 11 janvier 1913.

[7] Marcel Dugas, « Sur M. Lozeau », *L'Action*, 18 mai 1912.

[8] *Ibid.*

[9] Voir par exemple, le poème *Mademoiselle Italie* (Dugas p. 61-65). Nous y retrouvons entre autres la puissance du cadre, de l'encadrement; le voile d'une vestale tantôt écran, tantôt masque, « qui dérobe la vérité si simple » et qui force la foule « par de justes décrets à tourner perpétuellement une manivelle gémissante » (à l'époque, le caméraman était le « tourneur de manivelle »); aussi, cette nécessaire recomposition des visions poétiques mise en lien avec le processus cinématographique. « Beau fruit exotique! Vision chèrement ramenée! Vision qui s'éloigne, saute, crie, parle, revient, repart sur les fils de mon cinéma, je te recompose néanmoins, toute entière, avec la poésie de tes pieds nus, baignant dans une mer d'émeraude. »

[10] Nous reviendrons sur ces intertitres. Voici, pour le moment, les neuf que comprend *Psyché au cinéma* : « Pour un cinéma voluptueux et ironique, fleuri de légers sarcasmes, voltigeant à l'entour de vierges mobiles, caressantes, fluides comme l'eau d'un lac ou des miroirs. »; « Pour un cinéma de pacotilles où l'on nous représenterait les hommes battant la majorité des femmes afin de les rendre délicieuses. »; « Pour un cinéma mystérieux et terrifiant qui s'ouvrirait sur la mer, le ciel et des inconnus impénétrables. »; « Pour un cinéma d'amour. »; « Pour un cinéma napolitain où Poulbot consentirait à faire danser sur des cordes invisibles de petites italiennes en papier mâché. »; « Pour un cinéma de 1915 où les hommes de toute race, ramenés à des proportions réelles après avoir été dépouillés des oripeaux de la vanité et du pouvoir, apercevant soudain la démente de leur fatuité, mangeraient, en signe d'humilité hélas! tardive, une médaille de chocolat - bon enfant, sincère, inoffensive au foie et à l'estomac, à la tête et au cœur. »; « Pour un cinéma de 1915 où, à travers des lanternes sanglantes, on apercevrait une mer de jeunes têtes coupées. »; « Pour un cinéma où devant un auditoire choisi qui comprendrait plusieurs Poil de Carotte, sur une scène à demi-dépouillée, seulement ornée d'une frise vivante d'Ernestine et de Félix, qui se diraient, en se saluant, à tour de rôle, presque sans voix, mais distincts : "Coco! Pauvre Coco!" »; « Pour un cinéma où chaque chose semblerait fanée, pleine de cendres, sous des vols de feuilles mortes. » (Dugas, p. 31, 41, 47, 53, 59,



66, 78, 89 et 105)

Aussi, afin de mettre en perspective cette « connaissance précoce » dont parle Bourassa, notons que *Entr'acte* de Francis Picabia et René Clair, paraît en 1924; *Un chien andalou*, de Buñuel, en 1928; et *Le Sang d'un poète*, de Jean Cocteau, en 1930.

[11] Notons ici que Dugas, comme plusieurs de ses contemporains, a eu recours à de nombreux pseudonymes pour ses différentes publications dans les journaux de l'époque. Voir « Marcel Dugas critique-écrivain. De l'art du pseudonyme comme instance du moi », dans *Critique et littérature québécoise*, A. Hayward et A. Whitfield (éd.), Montréal, Triptyque, 1992, p. 109-127.

[12] « Il sent cela, baigné par les souvenirs d'hier et les visions que lui proposent les jours évanouis. Cette atmosphère neuve le fait frissonner : l'illusion de la liberté, quelle grande chose, et dans une âme amère, presque détachée! Les livres! [...] Que sert de t'étonner et, peut-être de paraître surpris? Crois-tu donc que ton destin soit différent des autres [...]. » *Un homme d'ordre*, Dugas, p. 33.

[13] « Je serai ce poète déchiré par le soupir de la nuit, les clameurs du réveil, jusqu'à ce que, mille fois abattu, je redresse mon front pour m'abreuver, une dernière fois, des étoiles finales. » *La défaite du printemps*, Dugas, p. 87.

[14] Notons ici la forte influence qu'aura dorénavant le cinématographe sur la dégradation du taux d'exotisme géographique en exposant les endroits les plus reculés de la terre aux populations des grandes villes; et ajoutons que les régionalistes du Canada français restaient encore tout à fait aveugles devant cette dégradation générale.

[15] Narcisse est une figure récurrente des proses de Dugas; en particulier dans son recueil *Confins*, voir les poèmes *À Narcisse*, *Des mondes dorment en nous* et *Narcisse rit maintenant...*

[16] Voir l'article de Maurice Lemire, « L'autonomisation de la "littérature nationale" au XIXe siècle », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 75-98.

[17] Hayward se réfère au texte de Pierre Bourdieu, « Le marché des biens symboliques », *L'Année sociologique* 22, 1971, p. 49-126.

[18] Hayward note à cet effet : « Est-ce un hasard si Bourdieu insiste sur le rôle de Flaubert dans l'autonomisation du champs littéraire en France et que, au Québec, ce soit une œuvre "réaliste" particulièrement réussie [*Trente Arpents* (1938)] qui saura soulever l'enthousiasme chez les anciens participants de la querelle des deux camps, montrant qu'en fin de compte, leurs conceptions de la littérature ne sont plus aussi divergentes qu'elles l'avaient déjà été? » (2006, p. 566).

[19] Voir l'ouvrage de Léon-H. Bélanger, *Les Ouïmetoscopes : Léo-Ernest Ouïmet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal-Nord, VLB, 1978, 247 p.

## **BIBLIOGRAPHIE**

APULÉE, *L'âne d'or* (ou *Les Métamorphoses*), Paris, Gallimard, préface de Jean-Louis Bory, 2000, 309 p.

- ARRIEN, Sophie-Jan et Jean-Pierre SIROIS-TRAHAN, « L'identité comme montage », dans *Le montage des identités*, Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dir.), Québec, PUL, 2008, p. 1-13.
- BÉLANGER, Léon-H., *Les Ouimetoscopes : Léo-Ernest Ouimet et les débuts du cinéma québécois*, Montréal-Nord, VLB, 1978, 247 p.
- BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Les Éditions Boréal, 2007, 689 p.
- BORDUAS, Paul-Émile, *Refus global et autres écrits*, Montréal, Éditions TYPO, 2010, 261 p.
- BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise. Histoire d'une révolution culturelle*, Montréal, Éditions LES HERBES ROUGES, TYPO, 1986 (1977), 622 p.
- CAMPEAU, Sylvain, *Les exotiques*, Montréal, Les Herbes Rouges, coll. Five O'clock, 2002, 226 p.
- DELAHAYE, Guy, *Œuvres*, Présentation par Robert Lahaise, Montréal, Hurtubise HMH, Cahiers du Québec, 1988, 406 p.
- DUGAS, Marcel, *Psyché au cinéma*, Montréal: Tryptique, 1998 (1916), 118 p.
- FILTEAU, Claude, *Poétique de la modernité*, Montréal, Hexagone, Coll. Essais littéraire, 1994, 384 p.
- GAUDREAU, André, « Du simple au multiple : le cinéma comme série de série », *CiNéMAS*, vol. 13, nos 1-2 (automne 2002), p. 33-47.
- GUNNING, Tom. « Fantasmagorie et fabrication de l'illusion : pour une culture optique du dispositif cinématographique », *CiNéMAS*, vol. 14, n° 1 (automne 2003), p. 67-89.
- 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.
- HAYWARD, Annette, « Régionalismes au Québec au début du siècle », *Tengence*, n° 40, 1993, p. 7-27.
- HAYWARD, Annette, « Marcel Dugas, défenseur du modernisme », *Voix et images*, vol. 17, n° 2, (50) 1992, p. 187.
- HAYWARD, Annette, « Marcel Dugas critique-écrivain. De l'art du pseudonyme comme instance du moi », dans *Critique et littérature québécoise*, A. Hayward et A. Whitfield (éd.) Montréal: Triptyque, 1992, p. 109-127.
- HUNYADI, Mark, « Amour libre et identité morale; à propos de Peter Sloterdijk et quelques autres », dans *Le montage des identités*, Sophie-Jan Arrien et Jean-Pierre Sirois-Trahan (dir.), Québec, PUL, 2008, p. 17-30.
- LEMIRE, Maurice, « L'autonomisation de la "littérature nationale" au XIXe siècle », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, 1987, p. 75-98.
- MAILHOT, Laurent et Pierre NEPVEU, *La poésie québécoise : des origines à nos jours. Anthologie*, Montréal, Hexagone, 1986, 642 p.
- NEPVEU, Pierre, « Le jeune homme et la mort », *Spirale*, n° 166, mai-juin 1999, p. 20.
- MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le cinéma et la nouvelle psychologie*, Paris, Gallimard, Folio/plus, 1996 (1945), 106 p.

OUELLET, Pierre, *Hors-temps. Poétique de la posthistoire*, Montréal, VLB Éditeur, coll. « Le soi et l'autre », 2008, 379 p.

SEGALEN, Victor, « Essai sur l'exotisme », in *Œuvres complètes*, vol. 1, Paris, Robert Laffont, Bouquins, 1995, p. 745-781.

VERMETTEN, Audrey, « Un tropisme cinématographique. L'esthétique filmique dans *Au-dessous du volcan* de Malcom Lowry », *Poétique*, n° 144, novembre 2005, p. 491-508.

### **DESCRIPTIF BIOGRAPHIQUE**

Enseignant au programme de francisation UQAM-MICC, **Rafaël Chamberland** a étudié la littérature comparée et le cinéma à l'Université de Montréal. Il a terminé, en 2010, un mémoire de maîtrise à l'Université du Québec à Montréal portant sur la présence de la musique grégorienne dans les derniers romans de Huysmans.