

Le Nigog : la pratique polémique du poème en prose

Luc Bonenfant

Volume 28, numéro 2 (83), hiver 2003

Monique LaRue

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/006601ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/006601ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonenfant, L. (2003). *Le Nigog* : la pratique polémique du poème en prose. *Voix et Images*, 28(2), 125–137. <https://doi.org/10.7202/006601ar>

Résumé de l'article

Cet article porte sur les poèmes en prose du *Nigog*, et plus précisément sur la façon dont ces poèmes forment un argument supplémentaire en faveur de la liberté artistique dans la querelle qui oppose les « exotiques » aux régionalistes. Après un examen de l'ambivalence formelle des poèmes en prose, l'article s'intéresse aux principes esthétiques qui sous-tendent le discours critique de la revue pour finalement montrer comment ces poèmes en prose s'inscrivent tacitement dans la logique argumentative de la revue, modifiant ainsi progressivement la conception du « poétique » qui a alors cours dans le champ littéraire. Les poèmes en prose publiés dans *Le Nigog* montrent bien la force « politique » du genre, c'est-à-dire le pouvoir de subversion institutionnelle que la notion de genre met en place.

Le Nigog : la pratique polémique du poème en prose

Luc Bonenfant, Université Laval

Cet article porte sur les poèmes en prose du Nigog, et plus précisément sur la façon dont ces poèmes forment un argument supplémentaire en faveur de la liberté artistique dans la querelle qui oppose les « exotiques » aux régionalistes. Après un examen de l'ambivalence formelle des poèmes en prose, l'article s'intéresse aux principes esthétiques qui sous-tendent le discours critique de la revue pour finalement montrer comment ces poèmes en prose s'inscrivent tacitement dans la logique argumentative de la revue, modifiant ainsi progressivement la conception du « poétique » qui a alors cours dans le champ littéraire. Les poèmes en prose publiés dans Le Nigog montrent bien la force « politique » du genre, c'est-à-dire le pouvoir de subversion institutionnelle que la notion de genre met en place.

En 1918, paraît au Québec le numéro inaugural d'une revue d'art dont le but premier est « de tenter une réunion des esprits cultivés et de diffuser des idées artistiques dégagées de l'ignorance et de la niaiserie¹ ». Les membres fondateurs du *Nigog* — Fernand Préfontaine, Robert de Roquebrune, Léo-Pol Morin — sont trois jeunes artistes et intellectuels qui, de retour d'un séjour en France, cherchent à faire valoir des idées nouvelles au sein du champ intellectuel de l'époque. Ils affirment que leur revue se pose « au-dessus de toute préoccupation matérialiste ou utilitaire. En effet, sa naissance même découle d'un désir qu'ont [ses fondateurs] de participer à la formation d'une élite cultivée capable d'apprécier les fondements esthétiques de l'art [...] »². Ce faisant, ils engagent rapidement leur revue dans la querelle qui oppose régionalistes et « exotiques » ; elle en devient même l'une des manifestations les plus voyantes. Dans ce

-
1. « Signification », *Le Nigog*, 1, janvier 1918, n.p. [p. 3]. J'utilise la réédition à l'identique du *Nigog* parue chez Comeau & Nadeau en 1998 sous la responsabilité de Marie-Andrée Beaudet.
 2. Annette Hayward, « Le conflit entre les régionalistes et les « exotiques » au Québec (1900-1920) », thèse de doctorat, Université McGill, 1980, p. 416.

contexte, il n'est guère surprenant que les articles publiés dans les pages de la revue soient empreints d'une rhétorique polémique, laquelle permet aux rédacteurs de défendre l'idée d'une littérature autonome face aux pouvoirs religieux et politiques.

Dominique Garand a déjà proposé une analyse convaincante du fonctionnement discursif de ces articles³. Il me semble toutefois que les poèmes en prose publiés dans *Le Nigog* participent aussi à la controverse suscitée par la revue, justement parce qu'ils constituent une application directe des principes critiques mis en place dans le discours de la revue. En conséquence, le présent article examine dans un premier temps l'ambivalence formelle de ces poèmes en prose, pour ensuite s'arrêter aux principes esthétiques qui fondent le discours critique que les nigoguiens tiennent sur la poésie. Il montre enfin que les poèmes en prose du *Nigog* constituent un argument supplémentaire, et pragmatique, en faveur des «exotiques», dans la querelle qui les oppose aux tenants du régionalisme. Il faut néanmoins souligner que ces poèmes s'inscrivent dans la polémique d'une façon à la fois plus excessive et plus dissimulée que les articles critiques. En effet, les poèmes nigoguiens semblent radicaux dans la mesure où ils engagent la poésie dans une voie alors encore peu explorée au Canada (celle de la prose poétique); 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 ainsi toute la force politique du genre, c'est-à-dire le pouvoir de subversion institutionnelle que la notion de genre met en place.

L'indétermination générique

On retrouve dans les pages du *Nigog* des textes brefs en prose qui sont aujourd'hui pour nous autant de poèmes: «Prose martiale», «Vent sur la route», «La prime», «Paillasse sur l'horizon», «Film. La guerre», «L'univers en rond», «Tentation», «L'homme dans le champ de carnage» et «Montréal⁴».

3. Dominique Garand, *La griffe du polémique*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1989.

4. R[obert] Laroque de Roquebrune, «Prose martiale», *Le Nigog*, 2, février 1918, p. 51-53; R[obert] LaRoque de Roquebrune, «Vent sur la route», *Le Nigog*, 4, avril 1918, p. 124; R[obert] LaRoque de Roquebrune, «La prime», *Le Nigog*, 5, mai 1918, p. 163-166; Marcel Dugas, «Paillasse sur l'horizon», *Le Nigog*, 5-6, mai-juin 1918, p. 177-180; Hilaire Le Jeune, «Film. La guerre», *Le Nigog*, 6, juin 1918, p. 198-201; R[obert] Laroque de Roquebrune, «L'univers en rond», *Le Nigog*, 9, septembre 1918, p. 294; Marcel Dugas, «Tentation», *Le Nigog*, 10, octobre 1918, p. 323-324; Marcel Dugas, «L'homme dans le champ de carnage», *Le Nigog*, 12, décembre 1918, p. 381-386; [Robert] LaRoque de Roquebrune, «Montréal», *Le Nigog*, 12, décembre 1918, p. 400-402. Les références à ces textes seront désormais suivies du numéro de page entre parenthèses dans le corps du texte. Enfin, on peut exclure de la liste des poèmes en prose publiés dans la revue le poème en versets «Atlas», à cause, justement, du caractère typé et de la tradition spécifique du verset.

Cinq de ces textes sont de Robert de Roquebrune⁵ alors que Marcel Dugas signe les quatre autres⁶. L'effet de signature est certainement important puisque les deux hommes ont chacun publié un recueil de poèmes en prose deux ans plus tôt⁷; ils sont aussi les critiques littéraires attirés du *Nigog*. Je reviendrai plus loin sur ces liens après m'être arrêté à un constat fondamental qui pourrait passer inaperçu autrement: l'identité générique de ces textes ne va pas de soi dans le contexte de leur publication.

À première vue, en effet, ces textes se donnent à lire comme des récits. Les quatre paragraphes de «Vent sur la route» (p. 124) composent autant de moments dans son élaboration. La première strophe consiste en une description du vent, «qui tournoie le long des routes» (p. 124) et fait ployer les arbres. La deuxième strophe présente un élément antagoniste — les maisons — qui sert de relais antithétique à la force du vent: les calmes fumées des maisons sont pour ainsi dire foudroyées et la quiétude du paysage bucolique formé par les maisons et les arbres contemplatifs se trouve bouleversée par le passage du vent. Le retour au personnage du vent s'effectue à la troisième strophe, qui constitue le noyau du récit: c'est là que l'action dévastatrice du vent prend toute son ampleur. Il se dégage des arbres, «tourne autour, les bat comme un tambour et s'en va comme un fou» (p. 124). Enfin, la quatrième strophe est la strophe de l'après.

Certes, on parlera difficilement d'intrigue à propos de ce texte. L'univers qu'il présente s'organise néanmoins de façon évolutive, puisque la clausule y fait événement. C'est d'une temporalité cyclique plutôt que linéaire qu'il s'agit ici: «et les arbres sur la côte mélancolique recommencent leur ennui d'avant» (p. 124). Le passage du vent n'a pas réussi à transformer l'impassibilité des maisons et des arbres; la vie d'avant, c'est-à-dire l'ennui d'avant, reprend donc son cours.

Cette tabularité du texte laisse supposer la présence d'une énigme, que le lecteur devrait déchiffrer. «Vent sur la route» semble ainsi pouvoir se lire comme un conte, forme au demeurant floue⁸, surtout que le genre du conte cherche à offrir une solution au monde posé comme problème: «Le conte, forme vouée d'abord à la mémoire collective, appartient avant tout à l'espace du symbole et de l'anonyme⁹». Au-delà de remaniements

-
5. Robert La Roque de Roquebrune: le pseudonyme est orthographié de plusieurs façons.
 6. Hilaire Le Jeune est l'un des nombreux pseudonymes utilisés par Dugas.
 7. Robert de Roquebrune, *L'invitation à la vie*, Montréal, s.é., 1916; Marcel Dugas, *Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent éditeur, 1916.
 8. La forme du conte en recouvre plusieurs autres, dont celles du fabliau et du dit, dont elle est historiquement issue. Le conte s'apparente aussi à des genres narratifs brefs comme la fable et la nouvelle.
 9. Henri-Dominique Paratte, «L'architecture de la nouvelle. Émergence d'un lieu vers ailleurs», Agnès Whitfield et Jacques Cotnam (dir.), *La nouvelle: écriture(s) et lecture(s)*, Montréal/Toronto, XYZ éditeur/Gref, 1993, p. 22. Jacques Ferron, lui, écrivait: «Il y a

structuraux et stylistiques possibles, il «repose fréquemment — et consciemment encore — sur des récits antérieurs¹⁰», et le plus souvent fondateurs au plan anthropologique.

Anthropologique, le conte peut aussi devenir sociologique quand il transpose, à l'aide de symboles divers, une morale d'ordre universel. «Prose martiale» (p. 51-53) ressemble à l'un de ces contes. Dès son *incipit*, «Il était trois soldats, trois qui ne se connaissaient pas» (p. 51), le texte reconduit le fameux «Il était une fois...» du genre. La fonction de cet *incipit* est double. D'abord, il installe la situation qu'il développera, celle de trois hommes étrangers l'un à l'autre et qui sont en l'occurrence des combattants. Ensuite, l'*incipit* signale l'intemporalité de la situation, ce qui permet à son auteur de raconter l'universalité d'un drame : celui des proches restés derrière à attendre (et à souhaiter) le retour du combattant, «car la douleur dans tous les pays se ressemble» (p. 52). «Prose martiale» dépasse ainsi l'anecdote et l'illusion référentielle pour plutôt transposer son propos dans l'ordre d'une éthique universelle.

Insister davantage ne conduirait qu'à d'inutiles répétitions. L'examen de «Vent sur la route» et de «Prose martiale» indique clairement que les textes brefs en prose publiés dans 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 énigmatique¹¹.

Les textes brefs en prose du *Nigog* dépassent donc dans un premier temps l'illusion référentielle si chère aux régionalistes de l'époque pour plutôt proposer aux lecteurs du *Nigog* un univers métaphorique. Ils indiquent bien la détermination des «exotiques» à pratiquer un art libre des contraintes idéologiques. Cet affranchissement de la littérature se trouve toutefois prolongée par l'ambivalence même des textes, qui semblent bien vouloir pencher du côté de la poésie. Ils utilisent les ressources de la versification et de l'iconographie (deux procédés jusque-là principalement réservés au poème en vers) pour s'élaborer comme poèmes.

quelque chose de religieux dans le conte, en ce sens qu'il doit se tenir à la portée de tous, des plus petits, des moins doués, des simples. Sa pudeur, en même temps que sa malice, sera de cacher tout ce qui ne leur est pas accessible, quitte à véhiculer des symboles, à devenir énigmatique, à intriguer les moins simples, les savants.» («La transformation des contes», *Du fond de mon arrière-cuisine*, Montréal, Les Éditions du Jour, 1973, p. 37)

10. Jeanne Demers et Lise Gauvin, «Le conte écrit, une forme savante», *Études françaises*, vol. 12, nos 1-2, 1976, p. 4.
11. Le caractère réflexif de certains des textes de Dugas, de même que les digressions argumentatives qu'ils renferment parfois, permettent une discussion sur les rapprochements possibles entre ces textes et les formes discursives de l'essai. Leur part narrative permet néanmoins de les considérer comme des contes réflexifs, ce que je fais ici tout en convenant avec Jacques Blais que «Dugas propose [des] productions textuelles conformes à ce genre hybride, infixable, qu'est la prose lyrique» («Présence aux mirages : la poésie du *Nigog*», *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Nota bene, coll. «Visées critiques», 2001, p. 87).

«Prose martiale» s'ouvre sur le dessin d'une ville qu'on observe de l'horizon; au-dessus d'elle s'élèvent des volutes de fumée. Cette première image prolonge le titre, qui annonçait déjà le thème principal du texte. Dans la marge de gauche se trouve la seconde image. Elle propose un cadre bucolique d'où s'élèvent trois arbres, tout en longeant ce passage du texte :

On leur avait dit que leur patrie était en danger et qu'il fallait la défendre avec leur vie. On avait bien laissé entendre que cela était très beau les batailles, et que quand on y meurt en perdant tout son sang, même si l'on a que vingt ans, l'on gagne une belle médaille. Et ils allèrent. (p. 51)

L'image accompagne donc un texte qui célèbre la gloire du combat et de la patrie; tous deux rappellent les honneurs et l'exaltation de la guerre, en en gommant ainsi provisoirement les aspects plus sombres. La troisième et dernière image, qui dépeint trois croix sur le faite d'une colline, évoque finalement ces aspects, décrits en termes prosaïques dans la dernière partie du texte :

Ils ne se connaissaient pas entre eux et, pourtant, ils furent tués dans la même journée. Le premier mourut d'une blessure à la tête; ses lunettes étaient cassées et il avait un grand trou tout près du cou. Le second avait une jambe arrachée et on lui en avait coupé encore un peu pour essayer de lui sauver la vie; mais ses yeux devenaient embués comme un verre mal essuyé, dans un bar, un jour de pluie, dans White Chapel. Et le troisième était tombé en travers du sol de France, une balle au cœur, sans souffrance et les yeux ouverts. [...] Et ces trois jeunes soldats morts pour la patrie et qui ne se connaissaient pas, dorment ensemble. (p. 52-53)

L'image finale clôt donc doublement le texte de Roquebrune. Par son propos d'abord, puisqu'elle avalise la fatalité de la guerre; par sa fonction textuelle ensuite, parce qu'elle garantit la fin de la parole. Ainsi, les trois dessins de «Prose martiale» constituent de véritables paraphrases qui balisent la lecture du texte, servant de relais iconographique au propos de l'écrivain. Indissociables, le texte et ses images ne forment finalement qu'une seule et même œuvre.

Le texte se démarque donc des autres narrations brèves de l'époque par son utilisation inédite de l'iconographie. Cette nouvelle façon d'écrire la prose heurte l'horizon d'attente du lectorat de l'époque et oblige la réévaluation générique du texte, qui utilise aussi des procédés de versification :

Le premier soldat était né quelque part en Allemagne [...] *Le second* était venu au monde «somewhere» à Londres [...] *Et le troisième* et le dernier soldat était un soldat de France [...].

Le premier mourut d'une blessure à la tête [...] *Le second* avait une jambe arrachée [...] *Et le troisième* était tombé [...]. (p. 51-52; je souligne.)

La récurrence anaphorique crée un effet de répétition qui rappelle le refrain de la poésie en vers. Elle contribue ainsi à la constitution poétique

du texte. Enfin, le propos de «Prose martiale» se clôt là où il s'était ouvert: «Il était trois soldats, trois qui ne se connaissaient pas. [...] Et ces trois jeunes soldats morts pour la patrie et qui ne se connaissaient pas, dorment ensemble» (p. 51 et 53), créant un effet de clôture textuelle caractéristique du genre du poème¹². Bien qu'il renferme une diégèse qui le rapproche de la narration du conte, «Prose martiale» convoque donc les procédés iconographiques et stylistiques de la poésie pour finalement s'élaborer lui-même comme poème (en prose).

À l'instar de ce qui se passe dans «Prose martiale», la disposition particulière de «Vent sur la route» participe à son élaboration textuelle comme poème. Les deux illustrations qui accompagnent ce texte lui servent de paraphrase thématique, puisqu'elles représentent des rafales de vent. Seul, entouré de ces dessins sur la page, le poème est typographiquement circonscrit par des blancs qui le différencient d'un texte narratif en prose ordinaire. Ici, «le blanc poétique fonde une possibilité d'interruption du discours qui lui donne sa marque propre. [...] le texte poétique est toujours pris dans la dynamique de sa relance, [...] du blanc il procède dans tous les sens¹³».

Mais «Vent sur la route» est également précédé d'une épigraphe. Les isotopies sémantiques du texte¹⁴ répondent à celles de l'épigraphe¹⁵. Le texte et son exergue s'avalisent l'un l'autre dans ce qui devient finalement un rythme cyclique de lecture. La disposition typographique et l'épigraphe du poème de Roquebrune possèdent une fonction synthétique qui tend à circonscire le texte, à le refermer sur lui-même dans son unité de signification (poétique). Plus encore, le poème en prose emprunte au poème en vers plusieurs de ses procédés, que Jean-Guy Hudon a déjà analysés¹⁶. Comme poème en prose, «Vent sur la route» se permet les

12. «Le *texte* (sous-entendu: poétique) se définirait [...] comme une "totalisation en fonctionnement". La raison d'être du poème consisterait dans cet effort pour refermer le discours sur lui-même, chaque unité signifiant par ses rapports avec toutes les autres unités du texte.» (Groupe μ , *Rhétorique de la poésie. Lecture linéaire, lecture tabulaire*, Bruxelles, Éditions Complexe, 1986, p. 24; les auteurs soulignent.)

13. Dominique Rabaté, «Énonciation poétique, énonciation lyrique», Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, 1996, p. 79.

14. Dans un article consacré à Roquebrune, Jean-Guy Hudon suggère que la répétition triple du mot «horizon» et les doubles répétitions des mots «maison» et «ballon» créent un effet de mimétisme phonétique. Il écrit aussi: «Non seulement y a-t-il, dans la voyelle arrondie (3), un mimétisme phonétique du vent qui souffle, mais encore observe-t-on, dans le poème entier, un paradigme lexical de la rotondité: "tournoie", "rou(t)es", "gire", "irant", "courbe", ("gros"), "ballon", "rond", "côte", "tourne", "autour", "tambour".» («De la modernité poétique de Roquebrune», *Protée*, vol. 15, n° 1, 1987, p. 74)

15. Le tremblement de l'atmosphère, les fumées qui grimpent, le reflet.

16. Notamment l'anaphore (la répétition du mot «vent»), l'itération sonore (la répétition constante du «on» en finale des mots), la rime interne («tournoie/ploie»; «exhalent/détale»; «vent/enfant»). Voir Jean-Guy Hudon, *loc. cit.*, p. 73 et 74.

effets de la poésie sans s'imposer la contrainte du vers. On peut donc se demander, avec Hudon :

De la simplicité que tout cela? Peut-être, mais c'est de la savante simplicité, celle-là même qui est souvent à l'origine d'œuvres notoires. Si elle ne conduit pas au monde de l'insolite ou du merveilleux, une telle action sur le langage a pour effet d'écarter le texte des normes poétiques classiques alors en vigueur chez la majorité des poètes¹⁷.

De toute évidence, ces textes court-circuitent la question du vers (classique ou libre) afin d'élaborer une prose à la manière des symbolistes et décadents européens¹⁸. Leur imprécision fait d'eux des textes à part qui peuvent être lus sur un axe de généricité double. On sait que la notion de genre se fonde sur une mémoire, c'est-à-dire sur des modèles qu'elle prolonge ou subvertit¹⁹. Or, le genre du poème en prose est, en 1918, à peu près inexistant dans le champ littéraire du Québec. Les quelques textes laissés dans des revues par Silvio, Édouard-Zotique Massicotte et Gaston de Montigny²⁰ constituent alors, avec *Psyché au cinéma*, *L'invitation à la vie* et *Au vent qui passe*²¹, les seuls exemples québécois d'un projet soutenu de poésie en prose. Ainsi, le genre existe sans véritablement fournir de repères à partir desquels il soit possible de le lire. Une remarque de Nathalie Vincent-Munnia à l'égard des premiers poèmes en prose français permet de rendre compte de la difficulté inhérente à une définition adéquate des premiers poèmes en prose québécois :

Du fait de cette absence de conditionnements antérieurs et extérieurs, les premiers poèmes en prose apparaissent comme changeants, voire évolutifs et, en finalité, difficilement définissables, non seulement en eux-mêmes, mais également par rapport à d'autres formes, registres ou genres : aucune caractérisation définitive et générale ne semble possible, les éléments esthétiques repérables dans les textes pouvant varier d'un auteur à l'autre et étant largement diversifiés — à tel point qu'ils élargissent le champ poétique jusqu'à interroger sa nature même²².

Ainsi, les textes brefs en prose du *Nigog* semblent surtout remarquables par leur ambivalence formelle, puisque c'est à partir d'elle que

17. *Ibid.*, p. 74.

18. Mais aussi d'autres poètes, comme Max Jacob.

19. « Toute œuvre littéraire appartient à un genre, ce qui revient à affirmer purement et simplement que toute œuvre suppose l'horizon d'une attente, c'est-à-dire d'un ensemble de règles préexistant pour orienter la compréhension du lecteur (du public) et lui permettre une réception appréciative. » (Hans Robert Jauss, « Littérature médiévale et théorie des genres », Gérard Genette [dir.], *Théorie des genres*, Paris, Seuil, coll. « Points », 1986, p. 42)

20. Ces auteurs ont publié, dans la dernière décennie du XIX^e siècle, quelques poèmes en prose dans *Le Passe-temps*, *L'Écho des jeunes* et *Le Samedi*.

21. Pour *Psyché au cinéma* et *L'invitation à la vie*, se référer à la note 7. Louis-Joseph Doucet, *Au vent qui passe*, Québec, s.é., 1917.

22. Nathalie Vincent-Munnia, *Les premiers poèmes en prose. Généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Champion, coll. « Romantisme et modernités I », 1996, p. 235.

Roquebrune et Dugas peuvent instaurer un mode nouveau d'existence du poème, dont la pratique soit directement liée à la question de la modernité. Tout occupés qu'ils soient à défendre la modernité et la liberté artistiques, les rédacteurs du *Nigog* ne convoquent toutefois jamais leurs poèmes en prose à titre d'exemples d'une poésie non utilitaire. Le discours critique nigoguien sur la poésie et la littérature en général se concentre exclusivement sur les questions du vers libre et de la Beauté artistique.

Le discours sur la poésie

S'ils publient tous deux des poèmes en prose dans *Le Nigog*, Robert de Roquebrune et Marcel Dugas sont aussi les deux critiques littéraires attirés de la revue. «Hommage à Nelligan», «La jeune littérature française avant 1914» et «Pour s'entendre sur le régionalisme en art²³» constituent trois exemples de la critique roquebrunienne, principalement impressionniste, où abondent les allusions à l'auteur, les comparaisons superficielles avec d'autres œuvres et les généralités de toutes sortes²⁴. Marcel Dugas, qui a alors donné des articles dans d'autres périodiques²⁵, signe quant à lui «À propos de M. René Chopin (Fragment)» et «Jeux et ris littéraires²⁶».

Une remarque incidente de Dugas permet de constater que, au plan théorique tout au moins, les collaborateurs du *Nigog* reprennent à leur compte le partage traditionnel entre la poésie et la prose. Dans son attaque la plus cinglante contre le régionalisme, Dugas écrit : «Et je vous en prie, en quoi voulez-vous que la brouette du fils de M. Bellemare, décrite et célébrée en poésie et en prose, parvienne jamais à nous créer une littérature originale²⁷ ?» Les termes «poésie» et «prose» se réfèrent ici de façon plus large à d'autres genres : le premier renvoie aux genres versifiés et le second aux romans et nouvelles régionalistes²⁸. Si l'argument de Dugas trouve donc son efficace dans l'utilisation de la métonymie, il faut surtout remarquer que la contraction rhétorique fait l'économie de la possibilité pour la poésie de s'écrire en prose.

Dans une réponse à Arthur Lebel, un tenant du régionalisme, Dugas écrit encore :

-
23. R[obert] La Roque de Roquebrune, «Hommage à Nelligan», *Le Nigog*, 7, juillet 1918, p. 219-224 ; R[obert] La Roque de Roquebrune, «La jeune littérature française avant 1914», *Le Nigog*, 8, août 1918, p. 267-273 ; R[obert] LaRoque de Roquebrune, «Pour s'entendre sur le régionalisme en art», *Le Nigog*, 10, octobre 1918, p. 333-339.
 24. Voir Jean-Guy Hudon, «Roquebrune, critique littéraire. Des années dix aux années trente, deux tons, un même discours», Annette Hayward et Agnès Whitfield (dir.), *Critique et littérature québécoise*, Montréal, Tryptique, 1992, p. 129-147.
 25. Dont *Le Nationaliste*, en 1910, et *L'Action*, en 1912-1913. Voir Annette Hayward, «Marcel Dugas, défenseur du modernisme», *Voix et Images*, n° 50, 1992, p. 184-202.
 26. Marcel Dugas, «À propos de M. René Chopin (Fragment)», *Le Nigog*, 5, mai 1918, p. 154-157 ; Marcel Dugas, «Jeux et ris littéraires», *Le Nigog*, 8, août 1918, p. 251-257.
 27. Marcel Dugas, «Jeux et ris littéraires», *loc. cit.*, p. 254.
 28. Sauf erreur, il n'existe pas de roman ou de nouvelle «exotique».

Par ailleurs, les poètes que nous avons loués : Lozeau, Morin, Delahaye, Chopin, etc. savent parfaitement écrire une bonne page de prose. C'est les ignorer que de prétendre le contraire. Et puis, nous ne sommes pour rien dans l'orientation littéraire qu'est [sic] la leur. Ils sont indépendants de nous comme nous le sommes d'eux²⁹.

Le critique oppose encore une fois les genres littéraires selon la division historique vers/prose. Dugas aurait pu ici convoquer *L'invitation à la vie* comme exemple d'une prose plaisante qui ne soit pas soumise aux impératifs idéologiques que les régionalistes réclament pour la littérature entière³⁰. Il choisit toutefois de nommer poètes les Lozeau, Morin, Delahaye et Chopin, qui ont tous exclusivement publié des recueils de vers, sans évoquer les praticiens de la poésie en prose. Sa défense de l'autonomie littéraire passe nécessairement par le vers (libre), qu'il oppose à la prose (prosaïque) et au vers classique des régionalistes.

Lui aussi «soucieux de désamorcer le conflit entre les tenants du vers classique et les adeptes du vers libre³¹», Roquebrune s'attache pourtant à la nécessité pour l'œuvre d'être libre. Il indique que les grands poètes modernes (il donne en exemple Nelligan, Verhaeren et Mallarmé) ont tous eu le souci de la forme sans jamais être contraints par aucune loi :

Un des grands affranchissements de la jeune littérature était le large dédain de toute discussion de la forme. Les idées passionnaient ces jeunes gens, mais ils reconnaissaient à chacun le droit de s'exprimer en liberté. Au lieu que le symbolisme, que le Parnasse, que le romantisme de 1830 qui avaient presque exclusivement vécu sur des questions de forme, la jeune littérature française était presque exclusivement [sic] dégagée sous ce rapport de tous les vains préjugés de coterie et de cénacle. Loin qu'ils aient dédaigné la forme, cependant ; ils reconnaissaient son extrême importance en ne lui reconnaissant nulle loi. Ils niaient ainsi qu'il y eut des limites à la fantaisie ou à la force. Chacun s'efforçait à une langue ou disciplinée selon une large tradition ou individualisée selon un verbalisme personnel. Les poètes même ne soulevaient plus la question périmée du vers libre ; ils se contentaient de faire de la poésie³².

Roquebrune réclame la nécessité de la Beauté et de la liberté, sans jamais toutefois la définir, ce qui n'est guère surprenant en regard des autres articles publiés dans *Le Nigog*, car l'art permet d'atteindre la révélation de la Beauté du monde : «It is the function of the highest form of the human mind, the artistic, to reveal to man the beauty which is latent in his own mind and which awaits only this touch of inspiration to be apparent in every work of nature or of man³³.» Je rejoins ici les conclusions de

29. M[arcel] Dugas], «M. Arthur Lebel et nous», *Le Nigog*, 9, septembre 1918, p. 307.

30. Seul un souci de modestie l'empêcherait de convoquer aussi *Psyché au cinéma*.

31. Claude Filteau, *Poétiques de la modernité 1895-1948*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1994, p. 163.

32. R[obert] La Roque de Roquebrune, «La jeune littérature française avant 1914», *loc. cit.*, p. 270.

33. «La fonction de la forme la plus élevée de l'esprit humain, la forme artistique, consiste à révéler à l'Homme la beauté qui est enfermée dans son esprit, et qui attend

Claude Filteau, qui explique que, pénétrés par la mystique du monde et le panpsychisme du mouvement symboliste, les collaborateurs du *Nigog* — et peut-être surtout Roquebrune — ne parviennent pas à définir de façon précise ce qu'ils entendent lorsqu'ils parlent de poésie moderne³⁴. Les collaborateurs du *Nigog* conçoivent la Beauté comme un projet ontologique. Dans la mesure où elle permet à l'Homme de se trouver face à lui-même, la Beauté consiste donc principalement pour eux en une *révélation*. C'est pourquoi on ne doit pas chercher à restreindre l'art en lui imposant d'inutiles règles. Préfontaine écrit même : « pour beaucoup de gens, les formes de l'art doivent être immobiles ; ils ne jugeront une œuvre qu'en autant qu'elle se rapprochera ou s'éloignera d'un type accepté. L'art qui est vivant, cherche toujours à aller de l'avant et ne se cantonne pas dans une expression limitée³⁵. »

Cette façon d'envisager la littérature et la poésie reconduit en définitive des équivalences génériques déjà mises en place dans la querelle littéraire qui opposa les romantiques aux tenants du classicisme dans la France du XIX^e siècle³⁶. C'est donc à partir d'une conception ontologique de l'art, née avec l'avènement du mouvement romantique³⁷, plutôt que d'une conception toute formalisante et technique, que les collaborateurs du *Nigog* parleront de littérature, de poésie et d'art. Il est impossible de ne pas penser à Hugo quand on lit le passage suivant, tiré du *Nigog* :

Le grand mot de poésie est souvent prostitué, et beaucoup de gens ne veulent accorder de poésie qu'aux vers. À ce compte, *Le petit épicier de Montrouge*, de François Coppée est poétique et *La tentation de Saint Antoine* de Flaubert ne l'est pas. Pourtant, et même si la poésie n'était vraiment que le rythme des phrases et que l'harmonie des mots, les grands musiciens du verbe que furent Lamartine, Verlaine et Mallarmé n'auraient pas surpassé en beauté Pascal, Chateaubriand, Flaubert ou Maurice Barrès. La ligne mélodique de Pascal quand il écrit : « Le silence éternel de ces espaces infinis, m'effraie, » n'est-elle pas admirable³⁸ ?

l'inspiration pour apparaître dans chaque produit de la nature ou de l'Homme. » (Ramsay Traquair, « The Artist and the Public (To the Unsuccessful Artist and the Inartistic Public) », *Le Nigog*, 3, mars 1918, p. 72 ; je traduis.)

34. Claude Filteau, *op. cit.*

35. Fernand Préfontaine, « Propos sur l'art », *Le Nigog*, 3, mars 1918, p. 90.

36. Stendhal, par exemple, écrivait : « Le *romanticisme* est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible. Le *classicisme*, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir à leurs arrière-grands-pères. » (*Racine et Shakespeare*, Paris, Éditions Kimé, 1994 [1823], p. 36 ; l'auteur souligne.)

37. Bien qu'elle naisse avec lui, une telle conception n'appartient pas qu'au mouvement romantique. Elle s'étend à l'ensemble de la période « moderne ». Voir Jacques Rancière, *La parole muette*, Paris, Hachette, 1998.

38. R. R. [Robert La Roque de Roquebrune], « Figurines », dans « Mare aux grenouilles », *Le Nigog*, 12, décembre 1918, p. 341. Et Victor Hugo : « L'espace et le temps sont au poète. Que le poète aille donc où il veut, en faisant ce qui lui plaît ; c'est la loi. Qu'il croie en Dieu ou aux dieux, à Pluton ou à Satan, à Canicie ou à Morgane, ou à rien, qu'il acquitte

La conception nigoguienne de la poésie dépasse la stricte question du vers et de la versification pour atteindre un niveau indéfinissable, qui est celui de l'art en général. La poésie ne concerne donc ni le sujet, ni la technique ; sa principale qualité est son *authenticité*, même si Roquebrune et Dugas ne précisent jamais ce qu'ils entendent par là. Ce point de vue permettra que Roquebrune érige Nelligan en figure fondatrice de la véritable poésie canadienne. Car enfin,

si la poésie ne tient pas à l'anecdote et si elle ne tient nullement dans certaines lois respectables telles que l'alternance régulière, la césure ou la rime, si la poésie est une certaine harmonie rythmique au service d'un certain lyrisme et d'une certaine passion, la poésie de Nelligan est authentique³⁹.

Dans cet article important, Roquebrune entend rétablir la mesure véritable d'une œuvre qu'il juge essentielle. Il n'insistera toutefois pas sur les procédés de versification des poèmes de l'adolescent ni sur le rythme particulier de certains vers, non plus que sur l'utilisation particulière que Nelligan peut faire de la métaphore. Il soulignera plutôt le caractère naturel de la poésie contenue dans cette œuvre. Parlant de « l'âme inquiète et encore enfantine » du poète, il conclura que « par l'expression autant que par le fond, la poésie de Nelligan a ce double caractère de virilité ardente et de puérile tendresse ». C'est pourquoi peut-être « Nelligan présente d'ailleurs plus d'une signification, car, en dehors de son œuvre qui est belle, qui est d'une originalité bien rare en ce pays-ci, il est encore comme le lien enfin noué du Canada et de l'art⁴⁰ ».

Il n'est guère étonnant que le discours que tient Roquebrune sur le genre du poème se trouve toujours subordonné à la nécessité pour la poésie et l'art d'être libres, authentiques et naturels. Contre le discours régionaliste qui insiste inlassablement sur le fait que la forme du poème est essentielle à sa compréhension, les « exotiques » choisissent de défendre la primauté de la liberté artistique. Ils n'ont que faire de propositions comme celle d'Édouard Chauvin, qui écrit : « n'oublions donc pas qu'en poésie, comme en peinture, comme partout, il existe des genres et qu'il faut savoir les respecter⁴¹ ». La reconnaissance d'un statut particulier accordé par Roquebrune à la poésie permet aux « exotiques » de reléguer au second plan les écrits régionalistes, lesquels font « crouler [le lecteur] définitivement dans l'ennui⁴² ».

le péage du Styx, qu'il soit du Sabbat ; qu'il écrive en prose ou en vers, qu'il sculpte en marbre ou coule en bronze [...]» (Victor Hugo, « Préface à l'édition originale », Pierre Albouy (dir.), *Les Orientales, Œuvres poétiques I*, Paris, Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1964, p. 577).

39. R[obert] La Roque de Roquebrune, « Hommage à Nelligan », *loc. cit.*, p. 221.

40. Les citations de ce paragraphe sont tirées de : « Hommage à Nelligan », *loc. cit.*, p. 222 et 223.

41. Édouard Chauvin, « Le régionalisme en poésie », *Le Nigog*, 6, juin 1918, p. 186.

42. Marcel Dugas, « Jeux et ris littéraires », *loc. cit.*, p. 256.



Certes, les «exotiques» défendent leur position avec superbe. Il n'en reste pas moins qu'ils situent leur discussion sur le même terrain que celui des régionalistes, plus traditionnels. Les articles signés par Dugas indiquent bien que les «exotiques» reconduisent le traditionnel partage entre le vers et la prose comme mode de répartition générique des textes. Le discours critique du *Nigog* n'aménage aucun espace pour la production poétique en prose, pourtant pratiquée dès 1916 par Dugas et Roquebrune, mais aussi présente dans les pages de la revue, comme le montrent, parmi d'autres textes, «Prose martiale» et «Vent sur la route».

Alors qu'ils défendent une conception du texte littéraire somme toute novatrice en regard des conceptions qui ont alors cours dans le champ littéraire, Dugas et Roquebrune passent sous silence l'existence d'un genre qu'ils pratiquent, et qu'ils lisent aussi. L'article qui souligne le cinquantenaire de la mort de Baudelaire, signé par Roquebrune, insiste sur *Les Fleurs du mal* sans mentionner les *Petits poèmes en prose*⁴³ alors que le nom de Rimbaud, l'auteur d'*Une saison en enfer* et des *Illuminations*, n'apparaît nulle part dans la revue. Occupés par le Style, les collaborateurs du *Nigog* insistent, dans leurs articles critiques, sur la complexité de l'art⁴⁴ et la question plus large de la Beauté et de la liberté artistique sans toutefois mentionner la possibilité qu'un poème puisse être écrit en prose.

Les pages du *Nigog* constituent pourtant pour eux une occasion de publier de tels poèmes et d'offrir à leurs lecteurs de brefs textes en prose qui dépassent l'illusion référentielle de manière à se distinguer de la nouvelle de type régionaliste. Le silence dont ils entourent leurs poèmes en prose est en ce sens astucieux, puisqu'il permet de modifier peu à peu la conscience et l'horizon d'attente génériques des lecteurs sans créer de remous institutionnels inutiles. Ces poèmes réalisent de façon cohérente le programme esthétique du *Nigog* sans provoquer ouvertement les tenants du régionalisme.

Les «exotiques» attaquent de front les régionalistes à partir d'arguments (sur le vers, sur la liberté artistique) qu'ils considèrent recevables par leurs adversaires⁴⁵. En parallèle, ils publient des textes qui mettent en pratique le discours qu'ils défendent, mais sans jamais chercher à attirer

43. R. R. R. [Robert La Roque de Roquebrune], «Le cinquantenaire de Baudelaire», *Le Nigog*, 3, mars 1918, p. 101-102.

44. «L'Art est plus complexe qu'on imagine. La seule technique, en dehors des significations supérieures, demande des connaissances particulières.» («Signification», *Le Nigog*, 1, janvier 1918, n.p. [p. 3])

45. Suivant Maingueneau, Dominique Garand montre, dans son livre, que le discours polémique suppose un échange, un dialogue entre au moins deux parties.

l'attention des régionalistes sur ces textes. Dans *La griffe du polémique*, Dominique Garand écrit que les écrivains «exotiques» «argumente[nt] plus à l'aide de paradoxes, de *fictions*, de jeux de mots, d'interjections et de figures hyperboliques qu'au moyen de la logique rationnelle⁴⁶». Selon lui, le critique «exotique» prend souvent des détours insoupçonnés, il débordé son objet jusqu'à faire de son texte un objet littéraire⁴⁷. Il me semble qu'on peut, à partir de l'exemple des poèmes en prose du *Nigog*, prolonger la pensée de Garand afin de montrer que le texte littéraire constitue *à lui seul* un argument en faveur des «exotiques». Certes, la portée argumentative des poèmes en prose nigoguiens peut sembler étouffée par le discours critique alors tenu haut et fort. Elle ne demeure cependant pas nulle, puisqu'elle modifie progressivement la conception du «poétique» qui a cours dans le champ littéraire. Comme le dit Jacques Blais, «[c]es textes révèlent une volonté de s'affranchir des normes, d'étendre à la prose les valeurs symboliques et rythmiques de la poésie⁴⁸». Dans la seconde livraison de la revue, Rodolphe Mathieu écrivait: «Le génie c'est l'anticipation, le talent c'est le retard⁴⁹.» L'anticipation générique: voilà bien un des aspects du génie littéraire des collaborateurs du *Nigog*, qui semblent avoir su calculer adroitement les effets de leurs textes.

46. Dominique Garand, *op. cit.*, p. 201; je souligne.

47. «Le plaisir de lire un texte constitue pour lui une justification suffisante de sa pertinence.» *Ibid.*

48. Jacques Blais, *loc. cit.*, p. 84.

49. Rodolphe Mathieu, «Perceptions», *Le Nigog*, 2, février 1918, p. 49.