Document généré le 19 juil. 2025 14:21

Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne

Le poème en prose canadien-français au XIX^{e} siècle : l'appel français du genre

Luc Bonenfant

Volume 30, numéro 1, spring 2005

URI : https://id.erudit.org/iderudit/scl30_1art04

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

The University of New Brunswick

ISSN

0380-6995 (imprimé)
1718-7850 (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Bonenfant, L. (2005). Le poème en prose canadien-français au XIX^{e} siècle :: l'appel français du genre. *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, *30*(1), 83–99.

Résumé de l'article

Auteurs de poèmes en prose parus au Québec à la fin du XIXe siècle, Georges Lemay, Edouard-Zotique Massicotte et Silvio ne cessent de réclamer une filiation à la poésie française dans leurs œuvres. Tel qu'il existe en France, le poème en prose demeure peut-être le genre par excellence de la modernité, toujours qu'il se trouve en ruptures et en recommencements, toujours qu'il relève de la fécondité de ses transferts génériques ainsi que de la négation d'une éventuelle tradition littéraire dans laquelle s'inscrire.

All rights reserved © Management Futures, 2005

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Le poème en prose canadien-français au XIX^e siècle : l'appel français du genre

LUC BONENFANT

D'abord, c'est une histoire
pour filtrer le siècle déjà lu,
une histoire,
presque maison
où le cœur ne commence pas.
— Jean-Simon Desrochers,
Parle seul

C'EST DANS UNE APPARENTE ABSENCE de tradition que le genre du poème en prose s'est historiquement constitué. Baudelaire prend immédiatement ses distances avec l'inventeur du genre[1], Aloysius Bertrand, de qui il avoue s'être inspiré mais pour faire quelque chose « de singulièrement différent » (276), alors que Max Jacob rejette pratiquement tout l'héritage générique du poème en prose pour insister sur l'originalité de son œuvre dans la préface de 1916 de son *Cornet à dés*. Du reste, les œuvres poétiques en prose ont souvent peu de choses en commun, peu de traits qu'elles partagent d'une manière récurrente :

> la recherche de propriétés formelles et thématiques caractéristiques d'une classe de textes 'poèmes en prose' rencontre plusieurs difficultés. La première vient de la diversité des formes qu'elle offre au lecteur. Même si l'on s'en tient à l'examen de textes regroupés explicitement sous ce titre, on ne peut que constater des différences dans leur organisation, leur écriture et leur thématique. (Sandras 18)

Fortement structuré en refrains qui font penser à la ballade chez tel poète, le poème en prose approche la narration brève ou le récit onirique chez tel autre. Ailleurs, il prend volontiers des allures de saynette, de prose diaristique ou viatique alors que même le verset ne lui est pas totalement étranger. Une absence patente de pratique scripturale linéaire : voilà donc une des caractéristiques principales du poème en

prose, sorte de genre « hors-genre »[2], qui se nourrit de pratiques génériques diverses appartenant d'ailleurs bien souvent à des traditions non-poétiques. À l'évidence, cette apparente absence de mémoire n'agit pas comme une faiblesse du genre. Le poème en prose reste peut-être le genre par excellence de la modernité, toujours qu'il se trouve en ruptures et recommencements, dans une dynamique générique qui relève à la fois de la fécondité de ses transferts génériques et de la négation qu'il opère d'une éventuelle tradition dans laquelle s'inscrire.

Mais c'est là le genre tel qu'il existe en France. Car au Québec, le poème en prose ne semble pas avoir réussi à s'imposer. Contre la présence mouvante et moderne du genre en France, une espèce de vide ici, tout autant dans le discours critique[3] que dans la production littéraire, où le genre semble encore aujourd'hui réduit à la portion congrue de la poésie québécoise[4]. Il faudra un jour faire l'histoire de cette non-existence littéraire en regard des propositions de Michel Biron, pour qui la littérature québécoise « n'est pas seulement décentrée, mais véritablement excentrée, condamnée à s'inventer en faisant le deuil du centre » (308). Suivant cela, pourquoi le poème en prose, genre à la fois hybride et impertinent, n'a-t-il pas trouvé dans la littérature québécoise un terrain propice à son développement? C'est là une question à laquelle il est impossible de répondre de manière satisfaisante dans le cadre d'un article. Je m'arrêterai donc ici à l'existence embarrassée du genre tel qu'il existe au XIX^e^ siècle, en supposant que l'étude des premiers balbutiements du poème en prose québécois peut nous renseigner sur les conditions génériques et historiques de sa non-existence, posant ainsi les premiers jalons de cette étude plus vaste qui reste encore à faire.

Ainsi, dès son apparition, dans les années 1880, le genre du poème en prose se trouve rejeté dans les marges de la production poétique québécoise, alors presque exclusivement en vers. On pourrait sans doute voir dans cette marginalisation la simple incapacité d'un genre à se faire reconnaître parce qu'il est récent, et donc inconnu des lecteurs qui viendront à l'apprécier ultérieurement. Une telle explication semblant un peu courte, je souhaite explorer une hypothèse qui conjugue l'analyse historique à des préoccupations plus proprement génériques. Il me semble que la pauvreté du poème en prose québécois, au XIX^e^ siècle, provient de ce qu'il se réclame immédiatement d'une tradition sans jamais la renouveler. Or un tel appel de la mémoire contredit la nature mouvante du genre, l'affaiblissant donc d'autant d'un point de vue généri-

que. Georges Lemay, Édouard-Zotique Massicotte ou Silvio — les trois plus importants poètes en prose québécois de la fin du XIX[e] siècle — ont ceci en commun que leurs œuvres ne cessent de réclamer la filiation à la poésie française.

Lemay, Massicotte et la modernité française

En 1884, Georges Lemay publie chez Delisle un recueil intitulé *Petites fantaisies littéraires*. À l'évidence, le lectorat de l'époque était assez mal préparé pour saisir la poéticité de l'ouvrage, tout premier recueil de poèmes en prose de la littérature québécoise. Comme en fait foi la rhétorique particulière utilisée par Lemay dans son texte d'introduction, l'appel à la tradition française apparaît comme un moyen privilégié pour pallier ce problème.

À première vue, c'est donc à l'intention de ses lecteurs que Lemay semble avoir rédigé son texte d'introduction. Après avoir souligné que la vie littéraire, au Canada, est indigente et qu'elle porte au découragement les « âmes pleines de poésie » (14), Lemay écrit :

> Je me présente aujourd'hui devant mon pays avec quelques pâles bluettes écloses sous l'action bienfaisante d'un rayon de soleil, d'un souffle parfumé, d'un clair de lune, d'une étincelle d'amour tombée sur mon âme en deux heures où la tristesse l'envahissait. […] Si mon livre, quelque médiocre qu'il soit, fait tomber une larme, s'il élève une pensée jusqu'à Dieu, s'il ferme une plaie, s'il relève un courage abattu, j'aurai fait une bonne action. (19-20)

Cette marque d'innocence et de fraîcheur toute romantique laisse apparaître un jeune homme humble qui demande l'indulgence de ses lecteurs. Le livre est en effet selon son auteur « médiocre ». Lemay ne peut ainsi que souhaiter qu'il suscitera quelque émotion, sans plus. S'étant jusque-là adressé à ses contemporains, l'auteur opère toutefois un revirement rhétorique dans l'avant-dernier paragraphe de son texte d'introduction :

> Qui sait, un poète y trouvera peut-être le germe d'une inspiration féconde qui lui fera créer une grande œuvre — je me glorifierai d'avoir été la cause obscure, mais heureuse de ce nouveau rayonnement … Le frêle brin d'herbe que le poids d'un insecte peut ployer, a sa mission dans le monde, comme la planète aux majestueuses pro-

> portions, qui parcourt avec ses satellites l'orbe tracé par le doigt de son créateur. (21-22)

C'est maintenant à la postérité que Lemay s'adresse et ce, sur un ton qui réussit mal à cacher son manque d'humilité, malgré les précautions oratoires. La métaphore du brin d'herbe se trouve intégrée dans les termes d'une comparaison qui permet d'indiquer que le livre porte finalement la même mission que « la planète aux majestueuses proportions ». Le projet est ambitieux : le livre aujourd'hui inconnu sera appelé à jouer un rôle primordial dans la constellation des recueils poétiques canadiens.

Mais surtout, Lemay inverse dans ce paragraphe les termes historiques de la filiation Bertrand-Baudelaire : « Je me glorifierai d'avoir été la cause obscure » rappelle par la négative le mot de Baudelaire : « c'est en feuilletant, pour la vingtième fois au moins, le fameux *Gaspard de la Nuit* […] que l'idée m'est venue de tenter quelque chose d'analogue […] » (275). En renversant de la sorte les termes de la rhétorique baudelairienne, il n'attend pas qu'un poète éventuel cite son recueil à titre de source d'inspiration. Fort de la leçon historique française (Bertrand est certainement moins connu que Baudelaire…), Lemay devance la postérité en lui indiquant immédiatement la place à assigner à ses *Petites fantaisies littéraires.*

Paradoxalement, l'appel à la postérité opéré par Lemay constitue finalement une convocation de la mémoire du genre qui repose sur une filiation précise (Bertrand-Baudelaire) pour télescoper la réalité historique du genre afin de laisser entendre qu'une histoire exemplaire du poème en prose reste possible, histoire où les œuvres se trouveraient alignées dans la suite de son recueil. L'appel rhétorique à la France devient ainsi par trop autoritaire, puisqu'il suppose une histoire poétique en prose imaginaire, laquelle ne rend pas compte de la souplesse d'un genre continuellement soumis aux modalisations génériques. Or voilà que cette rhétorique signale une posture particulière des poètes en prose canadiens-français du XIX^{e} siècle, qui n'ont de cesse de réclamer l'héritage français du genre.

Dans un article récent, Jean-Pierre Bertrand a montré de manière convaincante qu'Édouard-Zotique Massicotte ne fait pas exception à cela. Remplis de clichés, les poèmes en prose de Massicotte reconduisent pour l'essentiel les poncifs de la poésie baudelairienne et décadente, ce qui explique leur pauvreté littéraire, pauvreté dont Massicotte lui-même n'aurait pas été dupe selon Bertrand. Les poèmes en prose de Massicotte sont autant de textes-éponges où les divers courants littérai-

res qu'ils convoquent s'y trouvent en quelque sorte saturés dans un trop-plein de sens qui en diminue la valeur littéraire. Ils sont « peu de chose, si l'on veut, mais ils apportent tout de même la preuve que la jeunesse littéraire de la fin du siècle peut (et doit : le propos est très moral, politique aussi) se lancer dans l'aventure de la modernité » (Bertrand 16). L'œuvre poétique de cet écrivain qui fut toujours très actif dans la vie littéraire et intellectuelle de son époque reste ainsi porteuse d'une leçon : plutôt que la valeur littéraire de ses poèmes, c'est son rôle de « passeur de la modernité » qui fait la place de Massicotte dans l'histoire littéraire québécoise. Ses poèmes en prose étant ce qu'il sont, l'écrivain « aurait rejoint les oubliés de l'histoire littéraire si son œuvre ne s'était pas augmentée d'un remarquable travail de passeur et d'animateur » (Bertrand 14). Comme pour Lemay avant lui, même si autrement, le recours trop insistant du poète à la filiation française dessert en définitive ses textes, dont l'originalité se saisit mal, toute inexistante qu'elle semble être.

Silvio plagiaire

La production poétique en prose de Silvio est, parmi toutes celles du XIX[e] siècle, la plus imposante. Au total, ce sont plus de 125 poèmes que le poète a publiés dans *Le Samedi*[5], un « hebdomadaire humoriste » (Saint-Jacques et Lemire 195) auquel participe la bohème montréalaise, et notamment les membres des Six Éponges.

« Silvio », bien sûr, est un pseudonyme. À ce jour, les historiens de la littérature n'ont pas réussi à élucider la question de l'identité du poète. Yvette Francoli suggérait récemment que Louis Dantin se cacherait sous ce pseudonyme (9-10). Avant elle, André Renaud avait exploré cette hypothèse pour finalement l'abandonner en signalant que Dantin « a apparemment toujours condamné la formule du poème en prose » (115), formule qui est bien sûr celle de Silvio. La ressemblance étonnante de deux poèmes — « Jeux cruels » de Silvio et « Jeux d'enfants » du français Léo Trézenik — a aussi conduit Renaud à envisager la possibilité que le Français se cache sous le pseudonyme canadien. Après avoir parcouru l'œuvre entière du poète français, le critique conclut toutefois que les deux noms ne réfèrent pas à une même personne physique et que « le poème 'Jeux d'enfants' est le seul que Silvio ait emprunté à Trézenik » (Renaud 120). Or par-delà cette question historique de l'identité du poète, c'est justement celle de l'« emprunt » qui m'intéresse parce qu'elle

est indicative du rapport particulier que Silvio a entretenu avec la littérature française. Les œuvres de Silvio et de Trézenik étant peu connues, mais aussi difficiles d'accès ; il vaut la peine de reproduire ici les deux poèmes :

« Jeux d'enfants », de Léo Trézenik

Dans la torpeur écrasante d'une somnolente vesprée, auprès de la haute fenêtre ouverte tout grande sur le parc où les platanes feuillus agitent doucement, avec le rythme mol d'une caresse, le languide éventail de leurs rameaux, deux enfants sont accoudés, l'œil perdu dans une songerie ennuyée qui regarde, sans le voir, le grand soleil rubescent qui se couche là-bas, vrillant de ses derniers rayons obliques l'épais fouillis des frondaisons enchevêtrées et poudrant d'or la chevelure flavescente des deux bambins.

— Fais-moi des papillons, supplie tout à coup la petite sœur, désintéressée déjà de l'illusion des poupées.

Et comme le frère ne répond pas, et, l'œil fixe, se refuse à s'arracher à sa vague rêverie, cette rêverie mystérieuse et troublante des enfants qu'elle transporte en ces lointains pays oubliés, hélas ! de ceux qui ont trop vécu, elle insista, avec un joli regard bleu qui implorait :

— Je t'attraperai les mouches.

Et de sa main fluette et diaphane où courait, sous la transparence d'une peau fine, le lacis azuré des veines, elle cueillit au vol une mouche qui, confiamment, faisait sa toilette au rebord ensoleillé de la haute fenêtre.

Par condescendance, et plutôt pour

« Jeux cruels. Essai de prose décadente », de Silvio

Dans la torpeur écrasante d'une somnolente vesprée, auprès de la haute fenêtre ouverte tout grande sur le parc où les platanes feuillus agitent doucement avec le rythme mol d'une caresse, le languide éventail de leurs rameaux, deux enfants sont accoudés, l'œil perdu dans une songerie ennuyée, regardant sans le voir, le grand et rubescent soleil qui là-bas se couche, vrillant de ses derniers rayons obliques l'épais fouillis des enchevêtrées frondaisons et poudrant d'or la flavescente chevelure des deux bambins.

— Fais-moi des papillons, supplie tout à coup la petite sœur, désintéressée déjà de l'illusion des poupées.

Et comme le frère ne répond pas, et, l'œil fixe, se refuse à s'arracher à sa vague rêverie, cette mystérieuse et tant troublante rêverie des enfants qu'elle transporte en ces oubliés et lointains pays, oubliés, hélas ! de ceux qui ont trop vécu, elle insista, avec un joli et bleu regard qui implorait :

— Je t'attraperai les mouches. Et de sa fluette et diaphane main où courait, sous la transparence d'une peau fine, l'azuré lacis des bleuâtres veines, elle cueillit, au vol, une mouche qui confiemment, faisait sa toilette au rebord ensoleillé de la haute fenêtre.

se débarrasser d'une insistance qu'il pressentait obstinée, le frère, d'un ongle expert, décapita prestement la tête dans un papier blanc, plié en deux, que lui présentait sa sœur. Puis, glissant le tout entre les pages d'un gros missel très fleuri instant des deux mains sur la couverture.

Il see fit dans le missel comme un petit craquement mouillé.

Et quand ils le rouvrirent et décollèrent les deux feullets de papier blanc, les deux enfants poussèrent des cris d'admiration:

La tête de la petite mouche avait éclaté sous la pression : les éclaboussures grises de cervelle, les roses giglements de sang des artères, brusquement rompues, le pointillé des mille yeux éparpillés de la mouche, traçait, au centre de la feuille, une silhouette fantaisiste aux couleurs harmonieusement fondues, au contour curieusement échancré, étalé sur les côtés et bizarrement allongé au milieu, dont le dessin évoquait évidemment, dans ces imaginations enfantines, l'image d'un papillon multicolore et fantastique.

Et la petite sœur, enthousiasmée, tapait des mains et criait, de sa voix mal timbrée de fillette :

— Encore ! Encore ! (73-76)

Par hautaine condescendance, et plutôt pour se débarrasser d'une obstinée résistance qu'il prévoyait dans sa déjà très complète connaissance des féminines exigences, le frère, d'un ongle expert, preste ment décapita la tête du printanier insecte, la recevant dans un papier blanc plié en deux, que lui présentait sa sœur. Puis, glissant le tout entre les pages d'un gros et fleuri missel aux naïves enluminures, il appuya un instant des deux mains sur la couverture.

Il se fit dans le missel comme un petit craquement mouillé. Et quand ils le rouvrirent et décollèrent les deux feuillets de papier blanc, les deux enfants poussèrent des cris d'admiration.

La tête de l'infortunée bestiole avait éclatée sous la pression, et les grises éclaboussures de cervelle, les roses giglements de sang des artérials vaisseaux brusquement rompus, le bizarre et informe pointillé des mille yeux éparpillés de la mouche, traçaient au mi-tant de la feuille, une fantaisiste et macâbre silhouette aux chatoyantes et harmonieuses colorations, à l'échancré et curieux contour, étalé sur les côtés et bizarrement allongé au milieu, avec, par le dessin, l'évocation évidente pour ces enfantines imaginations, de la multicolore et fantastique image d'un papillon.

Et l'enthousiasmée petite sœur, des mains tapait, criant, de son encore mal timbrée voix de fillette :

— Encore ! Encore ! (5)

Nous sommes ici, à quelques différences près, face au même poème ! Et pourtant, à y regarder de plus près, la version de Silvio est sous plusieurs aspects plus faible que celle du poète français. On pourrait certes disputer que « l'azuré lacis des bleuâtres veines » de Silvio fait redondance

et apparaît plus lourd que « le lacis azuré des veines » de Trézenik ou que le déplacement de certains adjectifs oblige Silvio à ajouter une conjonction de coordination qui ralentit le rythme de la phrase. Ce serait là affaire de goût, principalement. Plus que tout, c'est le changement de titre opéré par Silvio qui révèle la différence essentielle entre les deux poèmes : baudelairien, le titre de Trézénik appelle implicitement la cruauté naïve des enfants qui donnent la mort pour créer la beauté alors que le titre de Silvio est plus descriptif, disant explicitement la cruauté des jeux. Certains ajouts faits par Silvio dans le corps du texte relèvent aussi de ce même principe de description, lequel aplatit finalement son poème, lui confère un aspect plus prosaïque, comme le montre bien le traitement des figures enfantines dans les deux poèmes.

Chez Trézenik, la condescendance est celle du grand frère qui accepte de devenir pour un moment l'égal de la petite sœur parce qu'il sait qu'il ne peut pas échapper à l'obstination de l'enfant. Ensemble donc, ils s'émerveilleront : « Par condescendance, et plutôt pour se débarrasser d'une insistance qu'il pressentait obstinée, le frère d'un ongle expert, décapita prestement la tête dans un papier blanc, plié en deux, que lui présentait sa sœur ». Silvio ajoute dans cette strophe une proposition subordonnée explicative qui assimile le geste de l'enfant à celui de la femme en général : « Par hautaine condescendance, et plutôt pour se débarrasser d'une obstinée résistance qu'il prévoyait dans sa déjà très complète connaissance des féminines exigences, le frère, d'un ongle expert, prestement décapita la tête du printanier insecte, la recevant dans un papier blanc plié en deux, que lui présentait sa sœur. » Inutile du point de vue de la construction du poème, la remarque concernant l'exigenceféminine en exacerbe le prosaïsme car elle concerne tout autre chose que la fillette, qu'elle dépasse pour plutôt viser la gente féminine adulte alors que le poème est pourtant construit autour de l'univers de deux enfants. À l'instar du titre du poème, la strophe dépasse ici l'ordre poétique pour entrer dans un ordre dissertatif où le poète lancerait un message qui le concerne lui plutôt que son texte. L'ajout de l'adverbe « encore » dans la dernière strophe renforce cet effet narratif en ouvrant une temporalité qui dépasse celle du seul poème pour laisser au lecteur le soin d'imaginer une enfant plus vieille, à la voix plus assurée. Le personnage est ainsi installé dans un temps plus romanesque que poétique, parce qu'évolutif plutôt qu'instantané.

Au plan de la structure formelle, la coupe strophique du poème de

Trézenik semble aussi plus efficace en regard du caractère baudelairien et poétique inauguré par le titre :

> […] Puis, glissant le tout entre les pages d'un gros missel très fleuri d'enluminures naïves, il appuya un instant des deux mains sur la couverture.
> Il se fit dans le missel comme un petit craquement mouillé.
> Et quand ils le rouvrirent et décollèrent les deux feuillets de papier blanc, les deux enfants poussèrent des cris d'admiration. […]

Faite d'une seule phrase courte, la strophe médiane isole ici le moment de la cruauté pour mieux l'encadrer entre deux moments de beauté. À l'instar du rat vivant avec lequel les enfants du « Joujou du pauvre » (304-305) de Baudelaire s'amusent, l'antiphrase du parallèle établi par Trézenik souligne plus avidement encore la nécessaire cruauté dont le poème se fait le porte-parole. Reprenant cette phrase, Silvio la joint à la suivante de façon à l'intégrer dans une strophe plus large où la mise en parallèle des contraires ne fait plus aussi bon effet : « Il se fit dans le missel comme un petit craquement mouillé. Et quand ils le rouvrirent et décollèrent les deux feuillets de papier blanc, les deux enfants poussèrent des cris d'admiration. »

En somme, la poéticité du poème de Silvio semble toujours souffrir des déplacements opérés par l'écrivain. Et le titre déjà descriptif du poème est au surplus accompagné d'un sous-titre programmatique : « essai de prose décadente ». Tentative, expérimentation, ébauche et esquisse : voilà autant de synonymes du mot « essai », qui indiquent que Silvio semble se placer dans le registre de l'épigonie, de la reproduction voire de l'apprentissage, cherchant à « faire comme » les poètes français mais sans toujours y réussir.

L'adoption du pseudonyme « Silvio » par l'auteur apparaît en ce sens relever d'un rapport similaire avec la littérature française. C'est sous un autre nom que le poète se camoufle. Qu'il soit Dantin ou Trézénik n'a que peu d'importance en regard de la stratégie énonciative : pour une raison qui nous échappe encore aujourd'hui, le poète se trouve dans l'impossibilité d'assumer pleinement la posture qui pourrait être la sienne. Dans toute son œuvre, Silvio reste donc principalement occupé par la référence française, laquelle est à la fois omniprésente et autoritaire.

Appeler la France pour s'y soumettre …

« Les Pâques d'un prisonnier » porte par exemple une épigraphe qui, tout

en agissant à titre de commentaire du titre, signale le caractère romantique (français) du poème : « Tu partiras bientôt avec les hirondelles / Toi qui te sens des ailes / Lorsque tu vois passer un oiseau dans les cieux. – A. de Musset ». Cette épigraphe éprouve donc le sens du titre en indiquant immédiatement l'opposition (la liberté *versus* l'emprisonnement) à partir de laquelle le poème doit se lire. Mais elle inscrit aussi *de facto* le poème dans un réseau de signification intertextuelle dont le lecteur se servira pour décoder le poème en prose. Décodage générique d'abord, puisque la présence inaugurale des vers avertit le lecteur quant au possible caractère poétique de ce texte entièrement écrit en prose. Décodage sémantique aussi puisque les trois vers cités paraphrasent le contenu antinomique du poème grâce à l'opposition dont ils jouent avec le titre.

Mais il faut bien voir qu'une épigraphe constitue aussi une stratégie d'écriture : elle situe en définitive le poème à l'intérieur du champ littéraire en inscrivant le texte qu'elle inaugure dans le réseau social et institutionnel plus large qu'elle convoque, constituant de la sorte un « effet de caution » (Genette 147) plus ou moins direct. Or l'épigraphe du poème de Silvio donne à lire un nom bien précis : « A. de Musset ». Nom romantique par excellence, Musset représente la figure de l'enfant du siècle, c'est-à-dire de l'artiste heurté, en décalage avec son siècle et négligé par une société trop autrement affairée. Ainsi placé en tête du poème, « A. de Musset » devient certainement la figure emblématique d'un mouvement esthétique plus large que sollicitent tout à la fois le texte et son auteur. Plus encore, cette épigraphe a ceci de particulier qu'elle donne à lire le texte d'un autre poète avant celui de Silvio. Avant que de livrer son propre poème, le poète signale ici quelles sont ses lectures, se plaçant encore une fois sous le signe d'une autorité. Et cette autorité est d'autant plus grande que le poème dont il est ici question est en fait le tout premier jamais publié par Silvio. Musset préfigure en quelque sorte l'œuvre entière de Silvio qu'il inaugure grâce à la place paratextuelle qu'il y occupe.

Ce rapport de déférence particulier se trouve exacerbé dans le cas du poème « L'amour s'enfuit, » ainsi dédicacé : « À mon maître Catulle Mendès ». Poète, romancier et dramaturge, Mendès devient très certainement un des grands animateurs du Parnasse dès le moment où il fonde *La revue fantaisiste*. Si la dédicace appelle le paradigme de l'art pour l'art déjà revendiqué dans des poèmes comme « Monsieur Serpent » et « Bourgeois »[6], elle indique surtout que, pour Silvio, Mendès n'est pas un compagnon d'écriture, un allié comme les autres dans la cause artistique qui les unit. Figure

de référence, le nom de Mendès agit plutôt de manière autoritaire en plaçant le poème sous le signe d'une offrande. La convocation d'une position précise du champ littéraire français — celle de Catulle Mendès — place la poésie de Silvio dans une position de soumission où le poète canadien demande en définitive l'approbation du poète français.

Ces présences épigraphiques et nominales dans les poèmes se trouvent rapidement dépassées dans le poème « Portraits de femmes II. Normande, » où la poésie de Villon envahit cette fois littéralement le corps du poème de Silvio :

> Une souriante tête de baby : joues fraîches comme des roses écloses au dernier matin ; bouche petite, mais lèvres charnues, tels deux rouges fruits savoureux ; petit nez, retroussé presque ; regard clair des yeux limpides, d'un merveilleux bleu de faïence ; trop courts et trop rares les cheveux blonds — jaunes parfois, de nuances indécises et mêlées. Jolie comme une mignonne poupée, point mignarde pourtant et non aristocratique, parce que ses mains ont souvent travaillé.
>
> Bonne petite femme en somme, plus raisonnable que risonneuse, pratique surtout, nullement artiste : c'est la Normande :
>
> La rogne blanche comme ung lys,
> Qui chantoit à voix de sereine ;
> Berthe au grand pié, Biétris, Allys,
> Harembourges, qui tint le Mayne,
> Et Jehanne la bonne Lorraine
> Qu'Anglois bruslèrent à Rouen,
> Où sont-ils, Vierge souveraine ?
> Mais où sont les neiges d'antan ?
> (Vieux lai) (3)

À première vue, le poème semble convoquer un double registre (celui, réaliste, de la prose de la première strophe ; celui, lyrique, des vers de la seconde strophe) qui rappellerait le mélange de tons propre à la poésie de Villon, elle aussi le plus souvent balancée entre réalisme et lyrisme. La première strophe — la seule qui soit originale quant à sa voix — n'est toutefois qu'une peinture scripturale convenue quant aux comparaisons utilisées (« lèvres charnues, tels deux rouges fruits savoureux »). C'est dans la seconde strophe seulement que le poème prend son envol poétique, au moment où sa voix passe de la prose au vers, semblant ainsi transcender le prosaïsme du portrait dressé préalablement. Alors que Villon mélange habilement les

registres, Silvio ne fait que les superposer sans pour autant les amalgamer dans un registre poétique plus large. En apparence dialogique, la voix poétique de ce poème n'est que double, presque même schizophrène tant elle semble incapable de rallier les deux voix en une seule. Car si la seconde voix — celle de Villon — prend le relais de celle de Silvio dans ce récit poétique, c'est qu'elle s'y trouve en définitive citée, appelée à titre de témoin comme le signalent bien les deux-points qui la précèdent.

De ce point de vue, la richesse sémantique de la seconde strophe ne peut qu'exacerber la pauvreté sémantique de la première. De l'épuisement au sens de « pénurie », nous ne sommes donc pas loin de l'épuisement au sens d'« appauvrissement ». Car la présence concurrente de deux voix dans le poème signifie bien l'épuisement de la première, son incapacité à poursuivre plus avant son évocation de la Normande. En cela, le procédé de réplication textuelle utilisé ne dit pas tant la capacité dialogique de la voix poétique chez Silvio qu'il ne témoigne véritablement de la pauvreté du poème, lequel doit convoquer une voix plus forte et assurée pour continuer le récit poétique qu'il a cherché à construire. C'est donc, encore une fois, un texte littéraire *français* qui agit dans le poème en vue, cette fois, de le construire. En acceptant ainsi de se taire pour donner sa place à une autre, la voix poétique de « Portraits de femmes II. Normande » pousse ainsi plus loin que tout autre le rapport que les poèmes de Silvio entretiennent généralement avec la littérature française. Le poème est cette fois-ci entièrement soumis dans la façon qu'il a de s'effacer derrière la voix du poète médiéval.

S'il ne fait aucun doute que Silvio a lu – et beaucoup si l'on en juge par les matrices intertextuelles qui informent ses poèmes – la convocation constante de la littérature française semble donc prévenir que ses poèmes en prose atteignent une certaine originalité de ton et de forme. Dans « Muse décadente, » le poète se réclame explicitement d'une esthétique dont il chante les vertus sur le mode d'une adhésion qui manque finalement de sens critique :

> Dans le morbide décor des automnales fêtes, au susurrement des nerveux violons qu'accompagnent les flûtes attendries de la brise, tandis que flotte en la pourpre auréolée d'or des couchants qui s'apaisent, la musique des spleenitiques amours, a passé, déchirant la gaze des crépuscules, la dame hautaine, aux yeux noyés et languides. Avec sa beauté troublante, son attirante grâce de névrosée, ses lèvres sanglantes de mure grenade.

> C'est ma muse !
>
> Qu'elle chante la perversité mystique et les provocants charmes d'une morphinomane, qu'elle symbolise en un tableau de mœurs – sur le vif – l'effroi plutôt que la honte de la femme prise à l'éternellement tendu piège cupidonesque, ou qu'elle me dise avec quel art, tendre ainsi qu'une caresse, les langueurs des serpentines danses, sans se lasser, à moi fervent de la forme, peuplant mes yeux des exquises visions délicatement lyriques, d'un infiniment idéiste symphonie de teintes.
>
> C'est ma muse !
>
> N'est-ce point par elle, ma muse à la beauté troublante, que du bois nébuleux du Rêve monte déjà la métallique fanfare des riantes gloires, sous le doux sourire des extasiées constellations, dans le morbide décor des automnales fêtes. (3)

Sorte d'art poétique, le texte n'a de cesse de réclamer la muse pour s'écrire. Et cette muse, morphinomane, est crépusculaire et hautaine, belle et névrosée, alors que son chant, dont la musique s'épand sur un décor automnal et pourpre, ressemble à celui des violons nerveux d'amours spleenitiques. Le poème, qui enfile jusqu'à saturation les lieux communs de l'art décadent, ressemble plus à un manuel de composition qu'à un véritable poème[7].

Orthodoxie esthétique, pauvreté générique

Récemment, André Lamontagne soulignait avec justesse que « nombreuses [sont] les œuvres où la recherche d'une légitimité littéraire ou d'une identité passe par la convocation de textes écrits antérieurement » (7). À l'évidence, la littérature française fait figure de norme pour les écrivains canadien-français de la fin du XIX^e^ siècle, qui n'ont pas de tradition propre sur laquelle s'appuyer pleinement. Ce n'est pas dire qu'il soit impossible pour ces écrivains de convoquer des textes canadiens. Seulement, la tradition française pèse alors de tout son poids ; Paris elle-même est en passe de devenir la capitale culturelle du monde. Il semble ainsi tout naturel que, géographiquement excentrés, les écrivains canadiens-français rappellent ici le centre, convoquent les textes littéraires français en vue de légitimer leurs œuvres. Qu'on pense à Nelligan qui a su trouver dans la littérature européenne un terrain fertile à partir duquel composer ses propres poèmes. La présence détour-

née des textes de Rodenbach, Rollinat ou Rimbaud dans les siens témoigne de cette « absence du maître » dont parle Michel Biron. La convocation de la poésie symboliste et décadente n'empêche ainsi nullement Nelligan d'écrire des vers qui restent originaux même s'il est possible d'en détecter les origines. Le poète semble assumer pleinement sa liminarité, laquelle devient un gage de qualité esthétique puisque l'emprunt impertinent constitue finalement l'authenticité de son œuvre.

Envisagée du strict point de vue palimpseste, l'œuvre de Silvio — mais c'est aussi le cas de celles de Lemay et de Massicotte — témoigne principalement d'un constant appel de l'autorité qui n'a rien à voir avec le travail de l'écrivain liminaire québécois, sur lequel « l'orthodoxie n'exerce aucun charme » (Biron 24). Alors que l'écrivain liminaire reste seul avec lui-même après la transformation qu'il effectue des œuvres qu'il convoque, Lemay, Massicotte et Silvio semblent avoir besoin de vivre *avec* la littérature française qu'ils affectionnent. Ils n'arrivent pas à investir pleinement l'espace de leurs poèmes, à récupérer les esthétiques de leur siècle pour créer une poésie en prose originale. Ces trois poètes se situent dans l'ordre de la reproduction, ce qui rend leurs œuvres superficielles puisque, à trop vouloir tout reprendre, ils vont — et font — vite. Le poème « Histoire d'amour, » qui reprend le canevas hugolien de « L'oubli » (Hugo 964-968), témoigne de cette évidente superficialité avec laquelle la littérature française se trouve en définitive convoquée par les poètes en prose canadiens-français.

Alors que le poème de Hugo met en place une voix poétique qui observe depuis l'extérieur deux amants « autrefois inséparables, / Et maintenant séparés » pour mieux les opposer, le poème de Silvio retient le seul point de vue de l'amoureux éconduit. La force du poème hugolien réside notamment dans ce que le poète ne fait pas intervenir directement les deux amants, préférant convoquer par un effet de mise en abyme Prévost et Molière (« Prévost craint pour Desgrieux, / Molière a peur pour Dorante ») afin de nous faire comprendre l'universalité du trouble amoureux décrit par le poème. Le poème de Silvio s'ouvre quant à lui sur la rencontre initiale des deux amants qui font échange naïf de promesses amoureuses : « ‘‘Tu m'aimeras toujours, mignonne ? — Oh ! oui, comment ne pas t'aimer !’’ Dans son albe florescente, le jour de leur premier amour se levait » (3). Prosaïque, le poème s'attarde ensuite à l'attente du jeune homme un jour où son amoureuse arrive en retard à leur rendez-vous pour aussitôt devoir repartir. Pour calmer sa peine, le jeune homme

décide d'aller « lentement dans le sentier verdoyant » quand « soudain, là-bas, dans les clairs-obscurs des allées, il lui semble la voir. Anxieux, il avance la tête. Oui… c'est elle, mais pas seule. À ses côtés, un jeune homme lui parle bas et baise à la dérobée les mèches d'or qui frisottent dans son cou blanc » (3).

Linéaire et narratif, le poème de Silvio ne possède pas la force poétique de celui de Hugo, fondé sur l'opposition de deux contraires. Il joue plutôt sur les poncifs pathétiques de la tradition lyrique, en peignant le portrait d'un amant qui se complait dans sa mélancolie larmoyante : « Elle ne m'aime plus comme avant ! fait-il mélancoliquement en s'asseyant à la place qu'elle occupait tout à l'heure, et des larmes brûlantes coulent de ses paupières appesanties soudainement » (3). Se concentrant de la sorte sur les signes extérieurs de la peine (les larmes, l'anxiété), « Histoire d'amour », de Silvio, témoigne d'une crise personnelle qui n'atteint pas le statut d'universalité propre au poème hugolien, dont la strophe finale appelle plutôt une longue tradition lyrique à laquelle Tristan et Iseult, mais aussi Roméo et Juliette, ne sont pas étrangers : « Qu'elle est belle ! Qu'il est beau ! — / Le morne oubli prend dans l'ombre, / Par degrés, l'épaisseur sombre / De la pierre du tombeau. » (3). Le poème de Silvio joue sur un pathos qui témoigne d'une compréhension toute en surface de ce qu'a pu être le lyrisme romantique français.

Il n'y a même pas ici cette « angoisse de l'influence » dont parle Harold Bloom quand il écrit, dès les premières pages de son ouvrage : « my concern is only with strong poets, major figures, with the persistence to wrestle with their strong precursors, even to the death. Weaker talents idealize; figures of capable imagination appropriate for themselves » (5). Silvio — mais Lemay et Massicotte avec lui — ne lutte pas avec ses précurseurs européens, préférant plutôt reconduire superficiellement des conventions esthétiques qu'il ne s'approprie jamais véritablement.

Une telle adhésion constitue toutefois, d'un point de vue générique, un paradoxe. En effet, le genre du poème en prose participe plus que tout autre d'un déclassement des catégories poétiques et ce, depuis le moment historique du romantisme où il a été créé. Voilà bien où réside son génie. Mais plutôt que de profiter des ressources d'un genre qui s'est constitué dans l'absence de tradition, plutôt que de se poser en modernes avalisant la rupture, les poètes en prose canadiens-français préfèrent convoquer servilement la mémoire littéraire. À la fois rapide et totale, cette adhésion aux codes esthétiques de la littérature française et européenne appauvrit

d'autant leurs textes. Jamais pleinement assumé, nullement dialogique, le poème en prose québécois du XIX^e^ siècle ne plonge pas dans cet espace impertinent de liminarité esthétique qui aurait pu être le sien. Son appel constant des maîtres explique sa pauvreté. Comme l'explique Jean-Pierre Bertrand, Massicotte a su survivre à l'oubli grâce au rôle de passeur qu'il a joué. Mais qui se souvient aujourd'hui de Lemay et de Silvio? À raison, serait-on tenté de conclure, puisque leurs œuvres ne demandent pas qu'on les lise, préférant toujours renvoyer le lecteur du côté des œuvres françaises.

NOTES

[1] « Il est rare d'assister à la naissance d'un genre littéraire. Plus rare encore de pouvoir la rattacher au nom d'un écrivain particulier. Cette conjonction s'est pourtant opérée dans le cas d'Aloysius Bertrand, inventeur incontestable du poème en prose français » (Milner 7).

[2] « In a sense [...], the prose poem has always been the genre that wants *out* of genre and still finds itself, [...] inscribed *in* genre » (Monroe 15).

[3] Outre la thèse de Marc Pelletier sur le poème en prose québécois de Silvio à Nicole Brossard et un numéro de la revue *Études françaises* consacré aux « Situations du poème en prose au Québec », il n'existe à ce jour aucun travail d'ensemble sur le genre tel qu'il existe au Québec. La thèse d'André Renaud sur « Les poèmes en prose de Silvio », constitue le seul travail d'envergure consacré à un poète en prose particulier.

[4] Si la poésie québécoise a depuis le XIXe siècle exploité avec profit les ressources du prosaïsme, elle a moins insisté sur les ressources poétiques de la prose. Les œuvres poétiques en prose restent relativement rares au Québec. Celle de Joël Pourbaix fait exception, à la fois par sa qualité et sa quantité.

[5] Les poèmes de Silvio paraissent entre le 20 avril 1895 et le 16 septembre 1899. En 1902, Silvio publie deux autres poèmes en prose, dans *Le monde illustré* cette fois. L'œuvre poétique de Silvio a été réunie par André Renaud.

[6] « Monsieur Serpent » dénonce ainsi un vice particulier, soit le persiflage dont il conclut que « cela ne finirait jamais parce que M. Serpent ne finira jamais de siffler. Il ne faut pas trop lui en vouloir ; quand on est serpent c'est pour la vie » (4). Le poème constitue une charge contre le bourgeois en dénonçant l'ancrage social auquel une certaine critique mondaine ramène constamment la poésie. Cette posture se retrouve dans « Bourgeois, » dont le titre est explicite en regard de son propos : « Non, les esprits bourgeois ne comprendront jamais l'exquise joie de la solitude intellectuelle, les voluptés de la création, le spasme extatique de l'écrivain étreignant la Beauté » (7).

[7] « Brouillard de Londres » est un autre exemple de cette saturation esthétique de l'œuvre de Silvio. Le poème reconduit superficiellement les lieux communs de l'esthétique de Verhaeren en reprenant pour le profit du lecteur l'étonnement d'un sujet poétique qui a la « mauvaise fortune [d']assister » à « cet étonnant brouillard londonien, voile jaunâtre, brume épaisse qui forme, par son amalgame avec la poussière de la rue, une boue épaisse, grasse, gluante » (6).

OUVRAGES CITÉS

Baudelaire, Charles (1975). *Le spleen de Paris (Petits poèmes en prose)*, dans *Œuvres complètes I*. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris : Gallimard, 273-363.

Bertrand, Jean-Pierre (2003). « Édouard-Zotique Massicotte: la prose de passage. » *Études françaises* 39.3 : 13-27.

Biron, Michel (2000). *L'absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*. Montréal : Presses de l'Université de Montréal.

Bonenfant, Luc et François Dumont (2003). *Situations du poème en prose au Québec*. *Études françaises* 39.3.

Bloom, Harold (1973). *The Anxiety of Influence : A Theory of Poetry*. New-York : Oxford UP.

Francolli, Yvette (2002). « Introduction. » *Louis Dantin : Essais critiques*. Ed. Yvette Francoli. Montréal : Presses de l'U de Montréal, 7-74.

Genette, Gérard (1987). *Seuils*, Paris : Seuil.

Hugo, Victor (1985). « L'oubli. » *Les chansons des rues et des bois*. *Poésie II*. Présentation de Jean Gaudon. Paris : Robert Laffont, 964-968.

Jacob, Max (1945). « Préface de 1916. » *Le cornet à dés*. Paris : Gallimard: 13-18.

Lamontagne, André (2004). *Le roman québécois contemporain : les voix sous les mots*. Montréal : Fides.

Lemay, Georges (1986 [1884]). *Petites fantaisies littéraires*. Préface d'Ingrid Joubert. Saint-Boniface: Éditions du Blé [Québec : Typographie de P.-G. Delisle].

Milner, Max (1980). « Préface. » *Gaspard de la Nuit. Fantaisies à la manière de Rembrandt et de Callot*. Paris : Gallimard, 7-57.

Monroe, Jonathan (1987). *A Poverty of Objects. The Prose Poem and the Politics of Genre*. Ithaca : Cornell UP.

Pelletier, Marc (1987). « De Silvio à Nicole Brossard. Le poème en prose en littérature québécoise. » Thèse de Ph.D., Université d'Ottawa.

Renaud, André (1961). « Les poèmes en prose de Silvio. » Mémoire de maîtrise, Université d'Ottawa.

Saint-Jacques, Denis et Maurice Lemire (dirs.) (1999). *La vie littéraire au Québec. Tome IV – 1870-1894. « Je me souviens. »* Québec : Presses de l'U Laval.

Sandras, Michel (1995). *Lire le poème en prose.* Paris : Dunod.

Sylvio. « Les Pâques d'un prisonnier. » *Le samedi*, 20 avril 1895, 9.

—. « Monsieur Serpent. » *Le samedi*, 18 mai 1895, 4.

—. « Jeux cruels. », *Le samedi*, 15 juin 1895, 5.

—. « Muse décadente. » *Le samedi*, 13 juillet 1895, 3.

—. « Histoire d'amour. » *Le samedi*, 3 août 1895, 3.

—. « Bourgeois. » *Le samedi*, 14 décembre 1895, 7.

—. « L'amour s'enfuit. » *Le samedi*, 25 avril 1896, 7.

—. « Portraits de femmes II. Normande. » *Le samedi*, 14 novembre 1896, 3.

—. « Brouillards de Londres. » *Le samedi*, 16 janvier 1897, 6.

Trézenik, Léo (1886). *Proses décadentes.* Paris : Imprimerie de Lutèce.

—. « Jeux d'enfants. », *Proses décadentes*, Paris : Imprimerie de Lutèce, 73-76.