

DÉPARTEMENT DES LETTRES ET COMMUNICATIONS

Faculté des lettres et sciences humaines

Université de Sherbrooke

De L'Écho des jeunes au Nigog.

Pour une préhistoire de l'avant-garde littéraire au Québec (1890-1920)

par

Pascal GEMME

Bachelier ès arts (Études françaises)

de l'Université de Sherbrooke

MÉMOIRE PRÉSENTÉ

pour obtenir

LA MAÎTRISE ÈS ARTS (ÉTUDES FRANÇAISES)

Sherbrooke

MAI 1998



**National Library
of Canada**

**Acquisitions and
Bibliographic Services**

**395 Wellington Street
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

**Bibliothèque nationale
du Canada**

**Acquisitions et
services bibliographiques**

**395, rue Wellington
Ottawa ON K1A 0N4
Canada**

Your file Votre référence

Our file Notre référence

The author has granted a non-exclusive licence allowing the National Library of Canada to reproduce, loan, distribute or sell copies of this thesis in microform, paper or electronic formats.

The author retains ownership of the copyright in this thesis. Neither the thesis nor substantial extracts from it may be printed or otherwise reproduced without the author's permission.

L'auteur a accordé une licence non exclusive permettant à la Bibliothèque nationale du Canada de reproduire, prêter, distribuer ou vendre des copies de cette thèse sous la forme de microfiche/film, de reproduction sur papier ou sur format électronique.

L'auteur conserve la propriété du droit d'auteur qui protège cette thèse. Ni la thèse ni des extraits substantiels de celle-ci ne doivent être imprimés ou autrement reproduits sans son autorisation.

0-612-35680-9

Composition du jury

De L'Écho des jeunes au Nigog.

Pour une préhistoire de l'avant-garde littéraire au Québec (1890-1920)

par

Pascal GEMME

— — —

Ce mémoire a été évalué par un jury composé des personnes suivantes :

Pierre RAJOTTE, Directeur de recherche, Université de Sherbrooke

Jacques MICHON, membre du jury, Université de Sherbrooke

Jacques BEAUDRY, membre du jury, Université de Sherbrooke

RÉSUMÉ

Depuis quelques années, le processus d'autonomisation du littéraire se retrouve parmi les principales préoccupations des chercheurs qui s'intéressent au phénomène de la littérature. Notre étude s'inscrit dans cette voie en se proposant de reconstituer ce qu'il convient d'appeler ici la « préhistoire » de l'avant-garde littéraire au Québec. Nous nous sommes donc appliqué à étudier tant en diachronie qu'en synchronie la chaîne successive des petits regroupements qui, les premiers, de 1890 à 1920, par leurs pratiques et leurs conceptions ont cherché à renouveler la façon de concevoir la littérature et, par le fait même à faire une première excursion du côté de la modernité.

Nous nous appliquons donc à définir dans un premier temps ce que l'on entend par modernité et avant-garde afin de voir comment ces concepts peuvent s'adapter au contexte canadien-français de l'époque. À la lumière de ces observations, il ne fait aucun doute que la publication de la revue *Le Nigog* en 1918 constitue l'aboutissement d'une longue démarche dont des groupes tels que *L'Écho des jeunes* (1891-1895) ; les *Six Éponges* (1894-1895); l'École littéraire de Montréal ; les *Quatre cavaliers de l'apocalypse* (1906-1913) et la *Tribu des Casoars* (1913-1917) constituent les principaux jalons.

REMERCIEMENTS

Je tiens à remercier tout d'abord et tout particulièrement, mon directeur Pierre Rajotte pour sa confiance et son appui du début à la fin. Je remercie également mes lecteurs, Jacques Beaudry et Jacques Michon pour leurs conseils judicieux et leur aide précieuse au cours de la rédaction de ce mémoire. Merci aussi à mon collègue et ami, François Couture, pour ses remarques et conseils. Merci aussi à ma famille et à mes amis, sans le support de qui ce mémoire aurait pu demeurer un rêve ou pire encore, se transformer en cauchemar. Merci finalement à tous ceux que je pourrais oublier et qui ont contribué de près ou de loin à la réussite de ce projet.

TABLE DES MATIÈRES

RÉSUMÉ	3
REMERCIEMENTS	4
TABLE DES MATIÈRES	5
INTRODUCTION	8
CHOIX DU SUJET	8
ÉTAT DE LA QUESTION	11
HYPOTHÈSES ET OBJECTIFS	20
<i>Objectif général</i>	20
<i>Objectifs spécifiques</i>	20
MÉTHODOLOGIE	23
CHAPITRE I MODERNITÉ ET AVANT-GARDE	28
1.1. MODERNITÉ	28
1.1.1. <i>Essais de définition et perspectives sociohistoriques</i>	28
1.1.2. <i>La modernité culturelle</i> :	32
1.2. AVANT-GARDE	35
1.2.1. <i>Historique et origines du concept</i>	35
1.2.2. <i>Caractérisation et tentatives de définition</i> :	40
CHAPITRE II : LA GÉNÉRATION DE 1890	57
2.1. LA PLÉIADE ET L'ÉCHO DES JEUNES :	63
2.1.1. <i>É.-Z. Massicotte et La Pléiade</i> :	63
2.1.2. <i>Le Recueil littéraire</i> :	68
2.2. L'ÉCHO DES JEUNES OU UN EMBRYON D'AVANT-GARDE :	72
2.2.1. <i>Historique</i> :	72

2.2.2. <i>Contenu et orientations de la revue</i> :	73
2.2.3. <i>L'Écho des jeunes et les revues européennes</i> :	79
2.2.4. <i>Une avant-garde inachevée</i> :	81
CHAPITRE III : DES SIX ÉPONGES À L'ÉCOLE LITTÉRAIRE :	85
3.1. SIX ÉPONGES EN QUÊTE DE RENOMMÉE	85
3.2. L'ÉCOLE LITTÉRAIRE DE MONTRÉAL : LES PREMIERS PAS (1895-1904)	95
3.2.1. <i>Historique</i> :	95
3.2.2. <i>L'esthétique de l'École littéraire</i> :	99
3.2.3. <i>Des œuvres originales ; Émile Nelligan et Arthur de Bussières</i> :	100
CHAPITRE IV : LES QUATRE CAVALIERS DE L'APOCALYPSE	111
4.1. L'HÉRITAGE DE NELLIGAN :	111
4.2. « LES QUATRE CAVALIERS DE L'APOCALYPSE ».....	115
4.2.1. <i>L'Encéphale et L'Aube (1908-1910)</i>	116
4.2.2. <i>Le Soc (1908-1910)</i>	122
4.2.3. <i>Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse et les journaux ou les manifestations d'un réseau</i> ... 122	
4.2.4. <i>Pour une nouvelle esthétique : Des œuvres marquantes</i>	134
4.2.5. <i>Vers Le Nigog</i> :	145
CHAPITRE V : « LE CLAN DES RETOURS D'EUROPE »	146
5.1. L'ARCHE ET LA TRIBU DES CASOARS (1913-1917)	146
5.2. UNE REVUE D'ART AU CANADA FRANÇAIS : L'AVENTURE DU NIGOG	155
5.2.1. <i>Les Canadiens à Paris (1910-1914)</i>	159
5.2.2. <i>Aux sources du Nigog : Le cénacle chez les Préfontaine (1915-1917)</i>	163
5.2.3. <i>Le Nigog (1918)</i>	165
5.2.4. <i>La fin du Nigog ou l'exil</i>	174
CONCLUSION	178
ANNEXE A : Note bibliographique d'E. - Z. Massicotte en regard à L'Écho des jeunes	191

ANNEXE B : « Aventures véridiques d'un groupe d'éponges »	193
ANNEXE C : « Féminisme » par Wilhelmine Saint-Jacques ».....	202
ANNEXES D : Dessins de <i>l'Arche</i>	204
ANNEXE E : Page couverture d'un numéro du <i>Nigog</i>	207
BIBLIOGRAPHIE	209

INTRODUCTION

CHOIX DU SUJET

Ce mémoire a pour sujet ce qu'il convient d'appeler ici « la préhistoire » de l'avant-garde littéraire au Québec et porte sur la période couvrant les années 1890-1920. S'inscrivant de plain-pied dans la lutte pour l'obtention des positions dominantes du champ littéraire, le phénomène d'émergence d'une avant-garde s'insère au cœur même du processus d'autonomisation du littéraire. Or, depuis quelques années, ce processus se retrouve parmi les principales préoccupations des spécialistes de la littérature. En effet, jamais comme en cette fin de XX^e siècle, la recherche n'aura été aussi prolifique dans ce domaine. Quelques chercheurs français ont joué un rôle de pionniers. Les travaux de Pierre Bourdieu (1971, 1992)¹, Jacques Dubois (1978)² et Alain Viala (1985)³, notamment, auront servi de modèles aux chercheurs québécois qui se sont efforcés d'adapter leurs concepts au contexte canadien-français. Au Québec, Bernard Andrès (1990)⁴ et Lucie Robert (1989)⁵, entre autres, se sont penchés sur la question. L'intérêt croissant suscité par le sujet a donné lieu à un colloque qui

¹ BOURDIEU, Pierre. « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, n° 22, 3^e série, 1971, p. 49-126; *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*. Paris, Seuil, 1992, 481 p.

² DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Labor, 1978, 188 p.

³ VIALA, Alain, *La naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 317 p.

⁴ ANDRÈS, Bernard, *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété : essai sur la constitution des lettres*, Montréal, XYZ, 1990, 225 p.

⁵ ROBERT, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de L'Université Laval, 1989, 272 p. (Coll. « Vie des lettres québécoises »).

s'est tenu à l'université Laval. Il en a été tiré un ouvrage collectif sous la direction de Maurice Lemire (1986)⁶. De même, des numéros spéciaux de revues⁷ ont été consacrés à ce que Clément Moisan (1996) appelle le « phénomène de la littérature »⁸.

Bourdieu (1971, 1992) a démontré que le champ littéraire était caractérisé par une lutte pour la légitimité opposant des groupes qui occupent des positions antagonistes dans le champ. En ce sens, l'émergence d'une avant-garde revêt une importance capitale dans la mesure où ces petits groupes, en venant s'opposer aux factions dominantes, contribuent en quelque sorte à concrétiser l'existence du champ. En effet, avec l'apparition d'une avant-garde, le champ devient le théâtre de luttes internes qui prennent pour objet véritable la littérature pour ce qu'elle est et non en tant qu'instrument aux mains d'instances externes à la sphère du littéraire. Curieusement, malgré l'intérêt marqué pour la question de l'autonomisation de la littérature, peu d'études se sont penchées sur l'importance du rôle joué par l'avant-garde au sein de ce processus. Au Québec, on a longtemps fait remonter l'apparition d'une avant-garde aussi tardivement qu'au moment de la parution de *Refus Global* en 1948. Au mieux, on accepte

⁶ LEMIRE, Maurice (dir.), *L'institution littéraire*, Québec, IQRC-CRELIQ, 1986, 217 p.

⁷ ANDRÉS, Bernard (dir.), « L'archéologie du littéraire », numéro spécial de *Voix et images*, vol. XX, n° 2, hiver 1995 ; EN COLLABORATION, « L'autonomisation de la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1 (printemps-été 1987), 205 p.

⁸ MOISAN, Clément, *Le phénomène de la littérature*, Montréal, L'Hexagone, 1996, 261 pages (Coll. « Essais littéraires »).

d'en voir les premiers germes au sein de la génération de *La Relève* (1934). Jusqu'à maintenant, malgré la nouveauté incontestable de son programme en fonction de l'époque, le groupe d'artistes qui gravitait autour du *Nigog* s'est souvent vu refuser l'étiquette en vertu de définitions issues, la plupart du temps, du modèle européen.

Pourtant, depuis quelques années, tout en refusant d'admettre l'existence d'une avant-garde, on reconnaît généralement que la période qui s'étend de 1900 à 1920 marque un moment particulier dans l'histoire littéraire du Québec. En effet, comme le souligne Dominique Garand, « [à] peu près tous les débats entre intellectuels à l'époque portent sur l'élaboration des structures institutionnelles destinées à instaurer et à maintenir une tradition culturelle au Québec »⁹. En tête de ces débats, « le conflit entre les « exotiques » et les régionalistes » place au premier plan de la discussion la question de l'ouverture ou de la fermeture à la littérature française contemporaine, voire même d'avant-garde. Or avant 1900, de petits groupes de jeunes écrivains manifestent déjà un intérêt marqué pour les nouvelles tendances de la littérature française. Ces jeunes, qui se réunissent autour de petites revues ou de cénacles informels cherchent à donner un nouveau souffle à la littérature canadienne-française qui n'en est encore qu'à ses premiers pas. De 1890 à 1918, de nombreux groupes, (la

⁹ GARAND, Dominique, *La griffe du polémique. Le conflit entre les exotiques et les régionalistes*, Montréal, l'Hexagone, 1989, p. 90 (Coll. « Essais littéraires »).

Pléiade de 1890, le Groupe des six éponges, l'Encéphale, la Tribu des Casoars, etc.) se succèdent ou se chevauchent, pavant la voie au Nigog. En y regardant de plus près on constate que le groupe d'individus qui gravitent autour de cette revue, qui constitue en quelque sorte la première réplique véritablement organisée face aux factions dominantes du champ littéraire de l'époque, occupe en quelque sorte, une position à l'intérieur du champ qui est généralement celle de l'avant-garde.

ÉTAT DE LA QUESTION

Après avoir été longtemps ignorée, la période qui couvre la fin du XIX^e siècle et les deux premières décennies du XX^e siècle suscite depuis peu un intérêt croissant chez les chercheurs qui s'intéressent à la question de l'émergence d'une littérature canadienne-française. Déjà en 1963, Paul Wyczynski et l'équipe du Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa consacrait une importante étude à l'École littéraire de Montréal qui préparait le terrain pour les travaux futurs.¹⁰ S'appuyant sur un travail de dépouillement colossal, Annette Hayward (1980) a tracé un historique fort détaillé du conflit qui a opposé les régionalistes et les « exotiques » au cours de la période qui couvre les années 1900 à 1920¹¹. Jacques

¹⁰ WYCZYNSKI, Paul, Bernard JULIEN et Jean MÉNARD (dir.), *L'École littéraire de Montréal*, Ottawa, Fides, 1963, 381 p. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome II)

¹¹ HAYWARD, Annette, « Le conflit entre les régionalistes et les « exotiques » au Québec 1900-1920 »,

Michon (1983), dans le premier chapitre de son étude sur Nelligan dresse un tableau d'ensemble intéressant concernant l'état du champ littéraire canadien-français au moment où surgit l'École littéraire de Montréal.¹² Prenant comme point de départ les travaux d'Hayward, Dominique Garand (1989) s'est intéressé au conflit entre régionalistes et « exotiques » afin d'illustrer le phénomène du polémique.¹³

S'inspirant des travaux des chercheurs français, quelques chercheurs québécois se sont penchés sur le rôle des petites revues et des associations au sein du processus de spécification du littéraire. Une bonne partie de ces études porte sur une période autre que celle qui nous concerne alors que d'autres adoptent un cadre théorique extérieur aux sciences littéraires. Ainsi, Yvan Lamonde (1991) s'est intéressé tout particulièrement à l'Institut canadien de Montréal, en plus de démontrer dans quelles conditions des instituts du même type ont pu émerger à travers toute la province. Pierre Rajotte s'est également intéressé au phénomène associatif, en particulier à la conférence publique, pour les années 1840-1870¹⁴. Les travaux de Lamonde et Rajotte, en plus de couvrir

thèse de doctorat (Ph. D.) en littérature québécoise, Montréal, Université McGill, French department, 1980, 1046 f.

¹² MICHON, Jacques, « Chapitre I. L'institution littéraire », *Émile Nelligan et les racines du rêve*, Montréal et Sherbrooke, PUM et ÉUS, 1983, p. 13-31.

¹³ GARAND, Dominique, *La griffe du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, l'Hexagone, 1989, 235 p. (Coll. « Essais littéraires »).

¹⁴ RAJOTTE, Pierre, *Les mots du pouvoir ou le pouvoir des mots. Essai d'analyse des stratégies discursives ultramontaines au XIX^e siècle*, Montréal, l'Hexagone, 1991, 216 p. ; « La pratique de la conférence publique à Montréal (1840-1870) », thèse de doctorat (Ph. D.), Québec, Université Laval,

une période différente de la nôtre, se rapportent à un aspect du phénomène associatif qui diffère considérablement de celui qui fait l'objet du présent projet. Ces études constituent toutefois des modèles qui peuvent nous donner une idée quant à la méthodologie à suivre.

En ce qui a trait à la période qui nous préoccupe, Michel Pierssens et Roberto Benardi (1996) ont produit récemment un article fort intéressant sur *L'Écho des jeunes*, une petite revue de Saint-Cunégonde qui se vante de publier « la quintessence de l'école des Jeunes, française et canadienne »¹⁵. Dans cette étude, les auteurs ont démontré que, malgré les conditions difficiles d'éclosion d'une littérature canadienne-française à la fin du XIX^e siècle, « il existe pourtant une préhistoire de la modernité montréalaise, celle de la génération de 1890, qui précède donc la mise sur pied de l'École littéraire de 1895, laquelle referme une période au moins autant qu'elle en ouvre une autre. »¹⁶ Ainsi, cette étude nous apprend que l'ambition de cette génération avait pu conduire « à la formation de groupes militants, à la publication de revues, à l'organisation de réseaux (...) [qui] sont en contact avec leurs pairs français ou belges »¹⁷. Une telle recherche constitue un excellent point de départ pour une étude sur la préhistoire de l'avant-garde au Canada français qui couvrirait une période plus vaste.

Faculté des lettres, 1991, 390 f.

¹⁵ LA RÉDACTION, « Notre numéro d'hiver », *L'Écho des jeunes*, vol. 1, n° 2, déc. 1891, p. 32.

¹⁶ PIERSSENS, Michel et Roberto BENARDI, « L'Écho des jeunes : une avant-garde inachevée », *Québec, une autre fin de siècle*, numéro spécial d'*Études françaises*, vol. 32, n° 3, automne 1996, p. 24.

D'autres groupes ont fait l'objet d'études importantes. C'est notamment le cas de l'École littéraire de Montréal, à propos de laquelle nous mentionnions précédemment les travaux de Wyczynski et son équipe (1963). Depuis la parution de cette étude qui remonte déjà à plusieurs années, la publication des procès-verbaux de l'École par Réginald Hamel (1974), a pu amener un certain nombre de précisions et apporter des correctifs à des informations parfois erronées¹⁸. Le groupe qui gravitait autour de la revue *Le Nigog* a également suscité un certain nombre de recherches. L'ouvrage le plus complet sur la question demeure celui publié encore une fois par l'équipe du Centre de recherche en civilisation canadienne-française de l'Université d'Ottawa¹⁹. L'article d'Armand Guilmette²⁰ apporte un éclairage intéressant quant aux circonstances qui ont entouré la fondation du *Nigog*. Il s'applique également à retracer les influences qu'ont pu subir les Dugas, Morin, Préfontaine et Roquebrune à l'occasion de leurs séjours en terre européenne dans les années qui ont précédé la première grande guerre. Finalement, il donne un bon aperçu du contenu de la revue en plus d'en définir les enjeux. Cet article est sans aucun doute l'un des plus complets qui existent concernant *Le Nigog*. Il n'en reste pas moins que certains points demeurent à préciser. Ainsi, Guilmette

¹⁷ *Ibid.*, p. 23-24.

¹⁸ HAMEL, Réginald, *L'École littéraire de Montréal : procès-verbaux, correspondances et autres documents inédits sur l'École*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1974, 2 vol. (xxii, 933 f.)

¹⁹ GALLAYS, François et Sylvain SIMARD (dir.), *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987, 387 p. (Coll. « Archives des lettres canadiennes »).

²⁰ GUILMETTE, Armand, « De Paris à Montréal », *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987, p. 11-82 (Coll. « Archives des lettres canadiennes »).

souligne que ces « jeunes que le sort ou la fortune familiale avait favorisés ne formaient pas ici ce que nous avons coutume d'appeler une avant-garde. »²¹ Pourtant, Guilmette ne nie pas pour autant l'incontestable nouveauté et la modernité du projet des animateurs du *Nigog* en fonction de l'état du champ littéraire qui prévalait à l'époque. En conséquence, c'est donc le sens donné au concept d'avant-garde emprunté au contexte européen qui nécessiterait d'être réévalué afin de l'adapter à la situation du Canada français de l'époque. Roger Chamberland (1987) a démontré comment la notion d'avant-garde peut s'appliquer au contexte québécois²². Toutefois, sa démonstration, bien que pouvant servir de repère, prend pour cadre une période considérablement éloignée de la nôtre.

D'autres petits groupes méritent qu'on leur porte une attention particulière. Ainsi, la Pléiade des jeunes de 1890 nous est connue notamment par un article d'Édouard-Zotique Massicotte paru dans un petit périodique de l'époque²³. Il en est aussi brièvement fait mention dans quelques études portant sur d'autres associations. L'existence du Groupe des six éponges nous a été révélée par l'étude de Paul Wyczynski (1963)²⁴ de même que par les articles

²¹ *Ibid.*, p. 11.

²² CHAMBERLAND, Roger, *Circa les Herbes Rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde*, thèse de doctorat (Ph. D.), Québec, Université Laval, Faculté des lettres, 1987, 336 f.

²³ MASSICOTTE, E.-Z., « Comment finit l'amour. Souvenir de la vie étudiante », *Le Signal*, vol. 2, n° 79, 21 mai 1898, p. 2.

²⁴ WYCZYNSKI, Paul, « L'École littéraire de Montréal. Origines-évolution-rayonnement », *L'École littéraire de Montréal*, Ottawa, Fides, 1963, p. 13 (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome II).

d'un certain A. D. L. qui fut vraisemblablement témoin des réunions de ce petit cénacle littéraire aux allures de bohème²⁵. Cette étude et ces articles de journaux se révèlent être d'excellentes sources d'informations. Ce petit groupe de jeunes littérateurs mérite qu'on s'intéresse à lui, ne serait-ce que pour le caractère ludique de ses activités et la nouveauté des tentatives poétiques de quelques-uns de ses membres, qui ont notamment paru dans *Le Samedi*. En ce qui a trait à L'École elle-même, malgré l'importance des travaux déjà existants auxquels nous avons fait référence, il reste encore des pistes de recherches qui vaudraient la peine d'être explorées, comme le soulignent Marie-Andrée Beaudet et Denis Saint-Jacques :

Pour Nelligan, à l'instar d'autres poètes de sa génération, des études plus poussées devront être menées sur la prégnance dans l'œuvre des esthétiques décadistes et symbolistes ; il demeure qu'à la lumière des faits évoqués, la figure de Nelligan apparaît moins isolée qu'on ne le prétend généralement. Tout un groupe de jeunes écrivains partage avec lui un intérêt commun, voire une passion commune, pour des auteurs et des esthétiques qui heurtent, au Canada et en France, les définitions admises de la littérature.²⁶

Nous devons également étudier en détails les liens qu'entretenaient entre eux la génération des « exotiques » qui ont commencé à publier dans les

²⁵ A. D. L. (pseud. supposé d'Albert Laberge), « Aventures véridiques d'un Groupe d'éponges », *Le Samedi*, 24 août 1895, p. 10 ; « Deuxième saturnale », *Le Samedi*, 21 sept. 1895, p. 3.

²⁶ BEAUDET, Marie-Andrée et Denis SAINT-JACQUES, « Lectures et critiques de la littérature française contemporaine au Québec à la fin du XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. 32, n^o 3, automne 1996, p. 19.

journaux entre 1906-1909, soit les Guy Delahaye, René Chopin, Paul Morin et Marcel Dugas, qui furent, entre autres, des collaborateurs importants du *Nationaliste*, puis de *L'Action* de Jules Fournier, à partir de 1911. Une amitié particulière unissait ces quatre jeunes gens, auxquels Guy Delahaye fait souvent référence comme « Les Quatre cavaliers de l'apocalypse »²⁷. De cette amitié, entre 1910 et 1913, verront le jour pas moins de cinq ouvrages dont quatre recueils de poésie qui constituent sans aucun doute la production la plus importante et la plus moderne de la période. Le dépouillement des périodiques de l'époque, de même que la thèse de Hayward (1980) et, particulièrement l'ouvrage de Robert Lahaise (1989), nous ont révélé que cette amitié particulière avait été à la source de quelques petits regroupements éphémères où se fait sentir un important esprit de novation.

Jusqu'à maintenant, il apparaît que peu d'études récentes ont été consacrées au groupe de *L'Arche*, aussi connu sous le nom de *La Tribu des Casoars*. Pourtant, les témoignages divers provenant de membres du groupe ou d'individus ayant été en contact de près ou de loin avec *L'Arche* permettent d'esquisser un portrait d'ensemble des activités de ce regroupement au caractère particulier.

²⁷ LAHAISE, Robert, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1989, p.60.

Comme on peut le constater, les périodiques se révèlent des sources à ne pas négliger en ce qui a trait à l'étude du phénomène associatif en littérature, particulièrement lorsqu'on s'intéresse à l'avant-garde. Lieu privilégié pour la formation d'un réseau, les revues et journaux deviennent souvent des tribunes où des groupes marginaux peuvent se faire entendre plus facilement. En effet, les journaux sont plus difficiles à contrôler que les livres. Maurice Lemire a démontré comment les revues au XIX^e siècle peuvent s'instituer en tant qu'instances de consécration et participer « à la création d'un champ qui attire les littéraires qui veulent se mesurer les uns aux autres »²⁸. Cet article porte toutefois sur une période antérieure à celle du présent projet. Yvan Lamonde a également produit un article portant sur quelques revues²⁹. Cependant, cet article se rattache davantage à l'histoire des idées qu'aux études littéraires au sens strict. L'étude la plus importante concernant les revues est sans aucun doute celle d'Andrée Fortin³⁰. Cette étude repose sur l'analyse des liminaires inauguraux de plus de cinq cents revues qui lui « serv[ent] de prétexte pour parler des intellectuels et cerner leur rapport avec le social et le politique »³¹. Le littéraire ne représente donc pas la principale préoccupation de l'auteure, bien qu'elle consacre un chapitre à l'émergence du milieu littéraire, qu'elle situe aux

²⁸ LEMIRE, Maurice, « Les revues littéraires au Québec comme réseaux d'écrivains et instances de consécration littéraire », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 47, n° 4, printemps 1994, p. 550.

²⁹ LAMONDE, Yvan, « Les revues dans la trajectoire intellectuelle du Québec », *Écrits du Canada français*, vol. 67, 1989, p. 27-38.

³⁰ FORTIN, Andrée, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993, 406 p.

³¹ *Ibid.*, p. 1.

alentours des années 1880-1890, alors qu'elle associe la publication du *Nigog* en 1918, à l'avènement de la modernité au Québec.

Ce portrait d'ensemble nous permet de voir que, si la période qui nous préoccupe a suscité un intérêt croissant chez les chercheurs québécois, il n'en demeure pas moins qu'il reste beaucoup à faire. Jusqu'à maintenant, les recherches ont surtout considéré les différents groupes de façon isolée. D'autres, comme Annette Hayward et Dominique Garand, bien qu'ils couvrent une période beaucoup plus vaste, se sont penchés sur un tout autre aspect de la question que celui qui nous préoccupe. Alors qu'on doit à Hayward d'avoir dressé l'historique de ce qu'on a appelé le « Conflit entre les régionalistes et les exotiques », Garand s'est appliqué à faire ressortir l'aspect polémique du conflit. Les rares études qui se sont intéressées à l'époque en abordant la question de l'avant-garde ont consisté soit à présenter quelques écrivains particulièrement novateurs comme des figures isolées ou à étudier en synchronie un groupe en particulier à un moment donné de l'histoire littéraire. Dans un certain sens, l'originalité du présent projet réside dans le fait qu'il se propose de rétablir en diachronie la chaîne successive des tentatives de constitution d'une avant-garde, dont le *Nigog* représente en quelque sorte l'aboutissement.

HYPOTHÈSES ET OBJECTIFS

Objectif général

Notre objectif consiste à étudier en diachronie la chaîne successive des petits regroupements informels qui de 1890 à 1920, ont cherché à rénover la littérature canadienne-française, afin de démontrer dans quelle mesure la parution du *Nigog*, en 1918, est l'aboutissement de cette longue marche devant conduire à l'émergence d'une avant-garde et coïncide par le fait même avec l'émergence d'une forme de modernité culturelle au Québec qui précède l'avènement du *Refus global* en 1948. La période qui s'échelonne de 1890 à 1920 constitue un moment particulier dans l'histoire littéraire du Québec, dans la mesure où elle est marquée par de nombreux débats devant conduire à une certaine autonomie du littéraire par rapport au non littéraire. L'émergence d'une avant-garde porteuse du projet de la modernité s'inscrit directement au cœur de ce processus.

Objectifs spécifiques

1. Définition des concepts de modernité et d'avant-garde afin de pouvoir les adapter au contexte qui prévalait au sein du champ littéraire canadien-français de l'époque.
2. Identification des groupes susceptibles d'être associés à une certaine forme d'avant-garde.
3. Caractérisation de ces groupes afin de les associer ou non au phénomène de l'avant-garde et de déterminer dans quelle mesure

ils constituent une avancée par rapport à la génération qui les a précédés.

Il est nécessaire de définir au préalable ce que l'on entend par modernité et avant-garde si l'on veut déterminer comment ces phénomènes se manifestent au sein du champ littéraire canadien-français. Les définitions de ces notions se rapportant généralement à l'expression de ces phénomènes tels qu'ils sont apparus en Europe, il s'avérera sans doute nécessaire d'adapter ces concepts au contexte du champ littéraire canadien-français tel qu'il se présente entre 1890 et 1920, sans quoi, il sera vain de parler d'avant-garde au sens où on l'entend pour des mouvements tels que le futurisme, Dada ou le surréalisme de Breton. Ces définitions auront bien entendu des répercussions sur les autres objectifs. Qu'entend-on par modernité ? Comment les théoriciens de l'avant-garde définissent-ils cette notion ? Quelles sont les conditions nécessaires pour que l'on puisse rattacher un groupe, une école, un mouvement à la notion d'avant-garde ? Dans quelle mesure ce concept peut-il s'appliquer au contexte canadien-français de 1890-1920 ?

Une fois acceptée une définition de la modernité et de l'avant-garde, il importe d'identifier quels ont été les groupes qui, les premiers, ont manifesté une ouverture envers des esthétiques littéraires qui par leur modernité en fonction du contexte québécois se rattachent à l'avant-garde. Ces groupes, consciemment ou non, se sont distingués de la production dominante de

l'époque en montrant un intérêt considérable pour des esthétiques stigmatisées par la critique du moment. Qu'est-ce qui fait que ces groupes manifestent des tendances modernistes ? Dans quelle mesure ces groupes peuvent-ils se rattacher à une certaine forme d'avant-garde ? Qu'est-ce qui distingue les œuvres de ces écrivains de celles des autres écrivains de la même époque ? Quels rapports entretiennent-ils avec l'Europe ?

Pour pouvoir considérer l'aventure du *Nigog* comme l'aboutissement d'une chaîne successive de tentatives plus ou moins fructueuses ayant des répercussions concrètes immédiates ou futures sur le champ littéraire, il importe d'étudier les différentes caractéristiques de chacun des regroupements, lesquels constituent autant d'étapes vers la réussite. Ainsi, nous devons analyser les ressemblances et les différences afin d'isoler les éléments qui font qu'une génération se rapproche davantage de la consécration que celle qui l'a précédée. Plusieurs facteurs peuvent intervenir, ayant des conséquences importantes sur la réussite ou l'échec du groupe. Le groupe forme-t-il un tout cohérent et organisé ? Les principaux acteurs sont-ils solidaires entre eux ? Y a-t-il un individu qui assure la consécration du mouvement en s'érigeant au titre de critique officiel du groupe ? Les divers éléments constitutifs du groupe forment-ils un réseau qui évolue autour d'une ou des revues ou autour d'un ou des périodiques ? Le cénacle se réclame-t-il d'un écrivain plus âgé qui a déjà obtenu une certaine forme de consécration ? Quels liens cette génération d'écrivains

entretient-elle avec les autres domaines de l'art ? L'association organise-t-elle des conférences ou des séances publiques ? Le groupe est-il autonome ou dépend-il d'instances externes au domaine du littéraire ?

MÉTHODOLOGIE

Ce projet s'insère au cœur des préoccupations actuelles des chercheurs qui, au Québec, comme en Europe, s'intéressent à la vie littéraire et à l'institutionnalisation des faits culturels. Des chercheurs comme Bourdieu et Dubois, notamment, ont proposé de nouvelles approches théoriques qui contribuent à un renouvellement des perspectives de recherches dans le domaine des études littéraires. Cependant, le passage du cadre théorique à son application pratique engendre un certain nombre de difficultés auxquelles se retrouve confronté le jeune chercheur. Ainsi, le contexte français sur lequel Bourdieu fonde son approche diffère considérablement du contexte québécois. Il en est de même pour les recherches qui portent sur le processus d'émergence d'une avant-garde.

Au Québec, des chercheurs comme Lucie Robert³², Bernard Andrès³³ et l'équipe du projet *La vie littéraire au Québec* ont prouvé qu'il était possible

³² ROBERT, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de L'Université Laval, 1989, 272 p. (Coll. « Vie des lettres québécoises »).

³³ ANDRÈS, Bernard (dir.), « L'archéologie du littéraire », numéro spécial de *Voix et images*, vol. XX, n°

d'adapter ces théories au contexte du Québec et du Canada, en faisant ressortir les éléments qui permettent de situer l'émergence de l'institution littéraire. La mainmise de la religion et du politique sur le domaine culturel a longtemps empêché la sphère du littéraire de s'émanciper, malgré un dynamisme interne qui la pousse dans une avancée constante vers son autonomie. Cet antagonisme engendre un contexte conflictuel dont l'impact se fait sentir sur le développement du fait littéraire. En vertu de ces réalités, le littéraire a longtemps côtoyé le non littéraire, ce qui a poussé le premier à se développer et à se différencier du second. Nous nous donnons donc comme double enjeu de faire ressortir à la fois dans le phénomène associatif et dans le processus d'émergence d'une avant-garde, les stratégies mises en place par le littéraire pour s'affirmer comme tel. Le phénomène de constitution d'une avant-garde et son insertion dans l'institution est à la source même de la concurrence qui se dessine dans le champ littéraire pour l'obtention des positions dominantes.

Le terme d'avant-garde doit être défini en rapport étroit avec le concept de modernité. Ce concept a fait l'objet d'un nombre considérable de travaux, tant du côté européen que québécois. Récemment, Andrée Fortin (1993) a cherché à démontrer comment se reflète le passage de la modernité au Québec en étudiant les liminaires inauguraux d'un corpus de plus de cinq cents revues

d'intellectuels québécois, de la fin du XVIII^e siècle à nos jours. En ce qui a trait à l'avant-garde, Jean Weisberger et son équipe (1984) ont longuement étudié son histoire et sa diffusion en Europe. S'inspirant notamment des travaux de Weisberger, Renato Poggioli (1968) et Peter Bürger (1984), Roger Chamberland (1987) s'est appliqué à définir le concept d'avant-garde et à en retracer les origines en plus de définir et de reconstituer la genèse du concept de modernité. Il importe également de souligner la publication d'un collectif, *Littérature moderne - 1. Avant-garde et modernité* (1988), qui étudie la question sous un jour nouveau, apportant certaines nuances et précisions aux travaux qui ont précédé.

Abordant un tout autre aspect, les recherches de Bourdieu (1971,1992) et Dubois (1978) ont démontré l'importance du rôle des associations et des petites revues au sein du processus d'autonomisation de la littérature, en tant que premières instances de légitimation et de consécration de l'écrivain. Comme le souligne Dubois :

À l'origine, le cénacle puise sa dynamique dans son intervention en tant que groupe d'oppositional, groupe qui est voué à se fermer sur lui-même, tant pour manifester sa différence que pour garantir sa pureté, et à ne compter que sur lui-même pour célébrer son travail de création et les valeurs qu'il se donne. Cela a pour conséquence que, dans les débuts, le cénacle consomme lui-même ce qu'il produit et assure de l'intérieur la reconnaissance. Ainsi,

peut-il intervenir d'emblée une certaine distribution des rôles, où tel « adhérent » assurera le commentaire célébratif, où tel autre se posera en exégète des créations premières.³⁴

Toujours selon Dubois, le salon, et la revue au même titre que l'éditeur, jouent en ce sens un rôle de première importance, puisqu'ils font dans un premier temps « office d'agents centralisateurs, mais aussi de lieux de rencontre et d'échange »³⁵. Ces études nous serviront donc de références afin de mieux définir les concepts précédemment énoncés.

Par la suite, nous nous appliquerons à démontrer comment ces concepts s'appliquent au contexte québécois. Il s'agira donc ici d'identifier et de présenter les différents groupes qui ont tour à tour présenté des caractéristiques qui permettent de les associer au phénomène de l'avant-garde. Pour chacun de ces regroupements, il nous est apparu nécessaire d'aborder rapidement les œuvres de quelques-uns des membres les plus représentatifs. Toutefois, ce qui nous intéresse, ce n'est pas tant les propriétés formelles des œuvres considérées isolément, mais bien le rapport qu'elles entretiennent avec le reste du champ, comme le soutient Bourdieu :

Les propriétés formelles des œuvres ne livrent leur sens que si on les rapporte d'une part aux conditions sociales de leur production, c'est-à-dire aux positions qu'occupent leurs acteurs dans le champ

³⁴ DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Labor, 1978, p. 90.

³⁵ *Ibid.*, p. 91.

de production et d'autre part au marché pour lequel elles ont été produites.³⁶

Notre premier chapitre se veut essentiellement théorique et a pour objet de présenter et de définir les concepts de modernité et d'avant-garde qui sous-tendent l'ensemble de notre démonstration. Au cours du chapitre suivant, nous aborderons les premiers groupes manifestant un intérêt pour une littérature nouvelle, soit La Pléiade de 1890, réunie autour d'E.-Z. Massicotte et le groupe qui gravite autour de la revue *l'Écho des jeunes*. Par la suite, au cours du troisième chapitre, il sera question du *Groupe des six éponges* et de la première période de L'École littéraire dont l'accalmie vers les années 1900-1904 marque en quelque sorte la fin d'une époque et le début d'une autre. Le quatrième chapitre portera sur *Les Quatre cavaliers de l'apocalypse*, groupe de jeunes littérateurs qui, à la suite de Nelligan, cherche à donner une portée à la fois universelle et moderne à la littérature canadienne. Finalement, notre dernier chapitre sera consacré principalement à ceux que Valdombre appelait « les retours d'Europe », en particulier *La Tribu des Casoars* et le groupe d'individus ayant évolué de près ou de loin autour de la revue *Le Nigog*, première véritable revue d'art au Canada français.

³⁶ BOURDIEU, Pierre, *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982, p. 165.

CHAPITRE I. MODERNITÉ ET AVANT-GARDE

1.1. MODERNITÉ

1.1.1. Essais de définition et perspectives sociohistoriques

Sur le plan esthétique, le terme « avant-garde » est couramment associé à celui de « modernité ». Comme le souligne Roger Chamberland, le concept d'avant-garde se retrouve souvent « délesté de tout un ensemble de caractéristiques et de paramètres dont on [n']a [sic] retenu que l'exigence essentielle de la rupture, d'où l'équivalence improvisée que l'on fait entre l'avant-garde et la modernité. »³⁷ En effet, lorsque l'on aborde la notion de modernité, l'on retient d'abord l'idée d'un rapport conflictuel avec le passé, d'une opposition à l'ancien, au classique. Or, qu'en est-il véritablement ? La réponse à cette question est fondamentale dans la mesure où, qu'il y ait ou non équivalence, le phénomène sociologique que constitue l'avant-garde n'en demeure pas moins intimement lié au concept de la modernité, ou du moins à une certaine forme de modernisme esthétique. C'est pourquoi, afin de mieux saisir les principes qui régissent le fonctionnement du phénomène culturel de l'avant-garde, nous nous appliquerons au préalable à retracer les fondements

³⁷ R. CHAMBERLAND, *Circa les Herbes Rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde*, thèse de

sociohistoriques du concept de modernité afin d'établir, autant que cela est possible, une définition opératoire de la modernité culturelle qui nous permettra de mieux saisir les liens qu'elle entretient avec l'avant-garde.

En premier lieu, il est essentiel de comprendre que la modernité demeure une notion confuse dans la mesure où elle ne répond pas à des règles rigides et fixes. C'est ce qui peut expliquer, comme le fait remarquer Roger Chamberland, que « [d]e nombreux écrits, dans des champs aussi diversifiés que les arts plastiques, l'architecture, la philosophie, la sociologie, la musique, les sciences politiques, les sciences exactes, la communication ou la littérature, donnent une définition à chaque fois spécifique de la modernité. »³⁸ Comme le souligne Jean Baudrillard, auteur de l'article « Modernité » dans *L'Encyclopaedia universalis*, « il n'y a pas de lois de la modernité, il n'y a que des traits de la modernité. »³⁹ En effet, la modernité ne répond pas à un modèle d'analyse immuable et figé dans le temps. « Mouvante dans ses formes, dans ses contenus, dans le temps et dans l'espace, elle n'est stable et irréversible que comme système de valeurs, comme mythe »⁴⁰. De plus, comme le souligne encore Baudrillard, « [i]l n'y a pas non plus de théorie, mais une logique de la modernité, et une idéologie. »⁴¹

doctorat (Ph. D.), Québec, Université Laval, Faculté des lettres, 1987, p. 15.

³⁸ *Ibid.*, p. 26.

³⁹ BAUDRILLARD, Jean, « Modernité », *Encyclopaedia universalis*, Paris, vol. 15, 1995, p. 552.

⁴⁰ BAUDRILLARD, Jean, *loc. cit.*

⁴¹ BAUDRILLARD, Jean, *loc. cit.*

Dans un sens, la modernité se définit par la négative. Constamment tournée vers l'avenir, elle se présente en même temps comme une volonté de négation. Elle n'existe qu'en fonction d'un passé avec lequel elle entre en contradiction. Ainsi, elle puise son essence dans son opposition à la morale canonique de la tradition. Elle transcende à la fois toutes les perspectives. « La modernité n'est ni un concept sociologique, ni un concept politique, ni proprement un concept historique. C'est un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est à dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles. »⁴² Elle prend racines à la source d'une crise historique et structurelle qui est à la base de la civilisation occidentale actuelle. La modernité en est en quelque sorte le symptôme le plus visible. « Elle n'analyse pas cette crise, elle l'exprime de façon ambiguë, dans une fuite en avant continuelle. Elle joue comme idée-force et comme idéologie-maîtresse, sublimant les contradictions de l'histoire dans les effets de civilisation. Elle fait de la crise une valeur, une morale contradictoire. »⁴³ Contrairement à la tradition, la modernité se caractérise par une prise de conscience d'un passé déjà dépassé, en même temps qu'elle jette un regard critique sur le présent et qu'elle est orientée vers le futur. Engagée dans un mouvement perpétuel vers l'avant, elle ne peut être qu'inachevée, en constante transformation. Le concept de modernité se présente donc en ce sens comme un

⁴² BAUDRILLARD, Jean, *loc. cit.*

⁴³ BAUDRILLARD, Jean, *loc. cit.*

concept intemporel qui évolue au fil du temps et au gré du changement. Depuis la naissance du concept, le terme « moderne » au sens large est toujours en rapport avec un passé canonique qui entretient des liens étroits avec l'Antiquité. Comme le souligne Jürgen Habermas : « À travers des contenus changeants, le concept de « modernité » traduit toujours la conscience d'une époque qui se situe en relation avec le passé de l'Antiquité pour se comprendre elle-même comme le résultat d'un passage de l'ancien au moderne. »⁴⁴

Le sens exact à donner au concept de modernité sera différent en fonction de l'époque qui l'énonce. En effet, bien qu'il prenne à l'époque un tout autre sens, le terme a ses racines bien au-delà de l'élaboration du projet intellectuel mis de l'avant par les Lumières. Dès le V^e siècle, le vocable « moderne » est employé pour la première fois, pour établir une distance entre le nouvel ordre d'un présent chrétien et un passé romain et païen. En fait, on a cru être « moderne » « chaque fois qu'un rapport renouvelé à l'Antiquité a fait naître en Europe la conscience d'une époque nouvelle. »⁴⁵

Comme nous l'avons vu, chaque sphère d'activités possède à la fois une définition et une histoire spécifique de la modernité. Sur le plan politique, c'est sans aucun doute la Révolution de 1789 qui met définitivement en place les

⁴⁴ HABERMAS, J. « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 951.

⁴⁵ HABERMAS, J, *loc. cit.*

fondations de ce que sera l'État bourgeois moderne, un état centralisé et démocratique allant de pair avec un lourd appareil bureaucratique. En ce qui a trait à la modernité culturelle et esthétique, plusieurs intellectuels, parmi lesquels Théodore Adorno, s'entendent avec Baudelaire pour la faire remonter aux alentours de 1850. Avec l'avènement du romantisme philosophique, qui découle des idéaux des Lumières, la fascination exercée par les œuvres classiques de l'Antiquité cède progressivement sa place « à une conscience radicalisée de la modernité, dégagée de toute référence historique et ne conservant de son rapport à la tradition qu'une opposition abstraite à l'histoire dans son ensemble. »⁴⁶ Comme le souligne encore Habermas, « [e]st désormais tenu pour moderne ce qui permet à une actualité qui se renouvelle spontanément d'exprimer l'esprit du temps sous forme objective. »⁴⁷ C'est en quelque sorte ce qu'entend Chamberland lorsqu'il souligne que « la modernité doit continuellement être repensée et redéfinie selon les nouveaux paramètres esthétiques observables dans les productions artistiques et littéraires. »⁴⁸

1.1.2. La modernité culturelle :

Dans le domaine de la culture, la modernité se dessine à la fois en opposition formelle et en étroite relation avec la centralisation bureaucratique et politique

⁴⁶ *Ibid.*, p. 952

⁴⁷ HABERMAS, J., *loc. cit.*

⁴⁸ CHAMBERLAND, Roger, *Circa les Herbes Rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde*, thèse de doctorat (Ph. D.), Québec, Université Laval, Faculté des lettres, 1987, p. 25.

et l'uniformisation des formes de la vie caractéristiques de l'état moderne dont il a été question précédemment. Cette modernité culturelle et esthétique se traduit « par une exaltation de la subjectivité profonde, de la passion, de la singularité, de l'authenticité, de l'éphémère et de l'insaisissable, par l'éclatement des règles et l'irruption de la personnalité, consciente ou non. »⁴⁹

Adoptant une perspective sociologique, Roger Chamberland définit la modernité culturelle comme

un phénomène de mutations socio-historiques qui assurent l'autonomisation de différentes sphères du savoir et de leur institutionnalisation ; ce qui signifie dans le champ littéraire, le développement d'un métadiscours critique et la mise en place d'appareils institutionnels qui règlent les prescriptions de productions et régissent la circulation du littéraire.⁵⁰

En d'autres termes, l'avènement de la modernité culturelle va coïncider avec le morcellement du savoir et le cloisonnement des différentes sphères de la connaissance. C'est alors que l'on voit se mettre en place les mécanismes institutionnels qui vont progressivement assurer l'autonomie de l'art. Comme le soutient Clément Greenberg, « [l]' essence du modernisme [...] c'est d'utiliser les méthodes spécifiques d'une discipline pour critiquer cette discipline [...] pour l'enchâsser plus profondément dans un domaine de compétence propre »⁵¹

⁴⁹ BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 553.

⁵⁰ CHAMBERLAND, Roger, *op. cit.*, p. 14.

⁵¹ GREENBERG, C., « La peinture moderniste », *Peinture, Cahiers théoriques*, n° 8/9, 1974, cité par

L'avènement de la modernité ou, du moins, d'une certaine forme de modernisme, coïncide donc avec le mouvement d'autonomisation des différentes sphères d'activités artistiques.

Dans ce contexte, l'avant-garde est appelée à jouer un rôle particulier. Inscrite au sein même de l'institution, elle ne cherche en aucun cas à l'abolir. En effet, son existence dépend en grande partie de sa reconnaissance de l'institution et de ses mécanismes de légitimation et de consécration. Le conflit qui mobilise l'avant-garde ne prend donc pas sa source dans la contestation de l'institution en elle-même, mais dans la volonté de remplacer le modèle privilégié par l'institution en conservant ses structures. Au sein du champ littéraire, l'avant-garde se présente en quelque sorte comme porteuse du projet de la modernité. Comme le souligne Jean Baudrillard :

La modernité va susciter à tous les niveaux une esthétique de rupture, de créativité individuelle, d'innovation partout marquée par le phénomène sociologique de l'avant-garde (que ce soit dans le domaine de la culture ou dans celui de la mode) et par la destruction toujours plus poussée des formes traditionnelles (les genres en littératures, les règles de l'harmonie en musique, les lois de la perspective et de la figuration en peinture, l'académisme et, plus généralement, l'autorité et la légitimité des modèles antérieurs en matière de mode, de sexualité et de conduites sociales).⁵²

Esther TRÉPANIÉ et Yvan LAMONDE (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, IQRC, 1986, p. 15.

⁵² BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 553.

En d'autres termes, c'est à l'avant-garde que revient la charge de se faire le porte-parole « sur le terrain » du projet de la modernité en déstabilisant les formes traditionnelles de la culture dans une marche en avant continue. Roger Chamberland résume assez bien le rapport qu'entretient l'avant-garde par rapport à la modernité :

La modernité serait en quelque sorte portée par ses avant-gardes qui sont chargées d'émettre les prescriptions à partir desquelles peut s'actualiser la notion de progrès et d'évolution historique. C'est par rapport à cette historicité, de l'art comme de la littérature, qu'il est possible d'examiner le rôle des avant-gardes qui, à un moment donné, ont radicalement perturbé les rapports dans le champ culturel.⁵³

1.2. AVANT-GARDE

1.2.1. Historique et origines du concept

1.2.1.1. Fonction et figure de l'avant-garde :

Tout comme celle de modernité, la notion d'avant-garde est souvent employée indifféremment dans des sens tout à fait divergents. Cette multiplicité des interprétations possibles amène une certaine forme de confusion quant au sens réel à donner au concept. Comme le souligne par ailleurs Roger Chamberland, il faut faire une différence entre la fonction sociologique et la figure de l'avant-garde.

⁵³ CHAMBERLAND, Roger, *op. cit.*, p. 30.

La fonction de l'avant-garde est d'interférer dans le champ de la littérature en proposant des transformations radicales, parfois⁵⁴ la destruction de toute forme d'art, répondant ainsi à un projet global de société. Pour exercer cette fonction, l'avant-garde peut se présenter sous la forme d'un mouvement nettement identifié dont les adhérents ont endossé un manifeste, un pamphlet ou autre (les futuristes et leurs manifestes, les automatistes et *Refus global*).⁵⁵

Utiliser l'avant-garde à titre de figure, c'est laisser tomber le caractère sociologique du phénomène, et ne retenir que son principe de novation indépendamment de toute notion de groupe. On a généralement recours à la figure de l'avant-garde, lorsqu'on s'applique à retrouver au sein de l'œuvre marginalisé d'un auteur des traits caractéristiques annonciateurs d'un mouvement dont il est institué comme précurseur.

1.2.1.2. Origines du terme et présentation générale du concept :

Le mot « avant-garde » prend ses origines au Moyen-Âge. Il s'agit avant tout un terme militaire qui désigne « la partie d'une armée qui marche en avant du gros des troupes. »⁵⁶ Un déplacement de sens a permis d'intégrer le terme au langage courant où il désigne, retenant davantage la figure que la fonction de l'avant-garde : « ce qui donne l'impulsion ; ce qui joue ou prétend jouer un rôle de précurseur, par ses audaces ». ⁵⁷ L'on a vu qu'il existait un lien fondamental

⁵⁴ Le souligné est de nous.

⁵⁵ CHAMBERLAND, Robert, *op. cit.*, p. 67.

⁵⁶ « Avant-garde », *Le Petit Robert 1*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1987, p. 141.

⁵⁷ *Ibid.*, p. 141.

entre la modernité et l'avant-garde. Or, si la Révolution française marque la fondation du véritable état moderne au sens politique du terme, c'est également de cette époque que date l'entrée véritable du sens figuré du terme « avant-garde » dans la langue courante.

C'est à partir du moment où le terme entre dans le vocabulaire courant qu'il est employé à toutes les sauces. Il est invariablement rattaché à la notion de nouveauté, d'où une fois encore, le rapprochement avec la modernité ou, du moins une certaine forme de modernisme culturel. Ainsi, depuis l'époque romantique, tout art d'avant-garde « doit obligatoirement afficher une certaine nouveauté par rapport à ce qui se fait concurremment. »⁵⁸ Cette recherche constante de la nouveauté nécessite d'abord une connaissance approfondie des pratiques antérieures desquelles on cherche à se distinguer, auxquelles on s'oppose. Du même coup, la notion d'avant-garde est en quelque sorte indissociable de la notion de génération. En effet, le développement culturel, au sein duquel l'avant-garde est appelée à jouer un rôle de premier plan « est le fait d'hommes qui ont « *une approche nouvelle* » des biens culturels accumulés. »⁵⁹ Il n'est donc pas surprenant que l'avant-garde est généralement le fait de jeunes

⁵⁸ CHAMBERLAND, Roger, *op. cit.*, p. 68.

⁵⁹ MANNHEIM, Karl, *Le problème des générations*, traduit de l'allemand par Gérard MAUGER et Nia PERIVOLAROPOULOU, Paris, Nathan, 1990 (1928 pour l'édition originale), p.47. La notion de génération est une notion complexe qui déborde la seule question de l'âge. « On ne peut parler d'une situation de génération identique que dans la mesure où ceux qui entrent simultanément dans la vie participent potentiellement à des événements et à des expériences qui créent des liens. Seul un même cadre de vie historico-social permet que la situation définie par la naissance dans le temps chronologique

individus appartenant à ce que Mannheim appelle une même « unité de génération »⁶⁰, qui cherchent à donner à l'art une orientation novatrice.

Cela revient en quelque sorte à dire qu'une avant-garde ne peut exister sans qu'il y ait au préalable une prise de conscience de son passé, réactualisée dans une perspective nouvelle. Or, la situation contemporaine amène un problème supplémentaire en ce qui a trait à l'avant-garde. Cette particularité se révélera intéressante au moment d'étudier l'application de ce phénomène au contexte québécois. En effet, l'art d'avant-garde doit-il se situer en relation avec l'art universel ou peut-on parler d'une avant-garde à l'échelle nationale ? Il est devenu impossible pour toute avant-garde d'avoir une connaissance générale de toutes les cultures qui l'ont précédée. En ce sens, une avant-garde peut-elle être considérée comme telle alors qu'elle serait perçue comme rétrograde aux yeux d'une autre culture ? Il devient évident qu'une avant-garde ne peut se réclamer que d'une culture donnée ou du moins d'un champ culturel homophone. Le cas du Québec pose donc ici encore un problème particulier. Doit-on le considérer comme une culture indépendante et autonome ou comme un sous-produit de la culture française ?

devienne une situation sociologiquement pertinente. » p. 52.

⁶⁰ « La même jeunesse, orientée par rapport à la même problématique historique actuelle, vit dans un même « ensemble générationnel »; les groupes, qui, à l'intérieur d'un ensemble générationnel s'approprient différemment ces expériences, constituent différentes « unités de génération » dans le cadre

Une chose demeure certaine, dans un cas comme dans l'autre, les artistes eux-mêmes, du moins les critiques-artistes, sont beaucoup plus enclins dans leur discours à se voir comme une avant-garde que la critique académique ou universitaire, qui ne reconnaît généralement un phénomène qu'une fois qu'il appartient véritablement au passé.

1.2.1.3. Les avant-gardes, situation dans le temps :

Si l'on ne retient que la figure de l'avant-garde, en l'occurrence, le critère de nouveauté, on peut avancer que par rapport à la tradition du classicisme, le romantisme constitue déjà une certaine forme d'avant-garde. Cependant, comme nous le verrons plus loin, pour remplir la fonction d'avant-garde, un mouvement doit au moins correspondre à un certain nombre de critères et de caractéristiques. De manière générale, l'on s'entend pour faire remonter les premiers véritables mouvements d'avant-garde en Europe vers les années 1880 avec l'émergence du décadentisme, qui conduira au triomphe du symbolisme. Comme le souligne Adrian Marino, les « tendances esthétiques des avant-gardes naissent - dès avant le XX^e siècle - et se développent sous le signe d'une négation radicale : le refus catégorique et global de l'art et de la littérature antérieurs. »⁶¹ Toutefois, ce sont surtout les grandes avant-gardes dites canoniques des années 1900-1920, soit le cubismo-futurisme, le dadaïsme, et le surréalisme, qui

d'un même ensemble générationnel. », Ibid., p. 60.

⁶¹ MARINO, Adrian, « Tendances esthétiques », J. WEISBERGER, (dir.), *Les avant-gardes littéraires au*

constituent en quelque sorte les modèles de références servant à délimiter les caractéristiques de l'avant-garde. À ces avant-gardes canoniques, succèdent après la deuxième guerre, une nouvelle génération d'avant-gardes, que l'on nomme la « néo-avant-garde ».

1.2.2. Caractérisation et tentatives de définition :

De nombreux auteurs ont tenté de donner une définition ou du moins de caractériser le phénomène de l'avant-garde. Il est important de souligner que la majorité de ces travaux porte principalement sur les avant-gardes européennes. Si certaines de ces études s'intéressent autant aux avant-gardes canoniques qu'à la néo-avant-garde, nous avons retenu essentiellement les traits qui se rattachent aux avant-gardes canoniques dans la mesure où elles se situent davantage dans la période qui nous intéresse. Bien entendu la situation socioculturelle du Québec de la fin du XIX^e et du début du XX^e siècles, présente des particularités qui nous amèneront à adapter ces définitions.

Dans sa thèse portant sur le groupe d'écrivains s'étant réunis autour de la maison d'éditions *les Herbes Rouges*, lesquels constituent sans doute les plus éminents représentants du discours de la modernité au Québec au cours des années soixante et soixante-dix, Roger Chamberland fait une intéressante

synthèse des différents essais de définitions et de caractérisations du phénomène d'avant-garde qui ont été écrits depuis le début du XX^e siècle jusqu'à tout récemment. Nous aborderons donc les travaux de Renato Poggioli, de Peter Bürger ainsi que ceux des collaborateurs du Centre d'étude des avant-gardes de l'Université de Bruxelles, sous la direction de Jean Weisberger.⁶²

1.2.2.1. L'avant-garde vue par Renato Poggioli :

Dans l'élaboration de sa théorie de l'avant-garde, Poggioli présente quatre caractéristiques essentielles, que l'on peut dans un certain sens associer à des moments. Dans un premier temps, l'activisme (« activism or the activistic moments ») correspond à cette attitude qui anime les mouvements avant-gardistes dans leur désir de détourner les pratiques existantes et de transformer le champ culturel. Les deuxième et troisième caractéristiques de l'avant-garde telle que décrite par Poggioli sont étroitement liées l'une à l'autre. Il s'agit tout d'abord de ce que l'on peut appeler la position antagoniste (« antagonism or the antagonistic moments ») ainsi qu'une certaine forme de nihilisme (« nihilism or the nihilistic moments »). L'avant-garde peut être considérée comme occupant une position antagoniste dans la mesure où elle s'oppose toujours à quelqu'un ou à quelque chose et n'existe jamais gratuitement. En effet, que ce soit la

⁶² WEISBERGER, Jean (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akadémiai Kiado, 1984, 2 vol.

tradition (d'où son rapprochement avec la modernité), l'académisme ou un mouvement qui l'a précédée, l'avant-garde est constamment en réaction à quelque chose. Le caractère nihiliste de l'avant-garde découle directement de cette seconde caractéristique. Ainsi, dans les premiers temps de son existence, l'impulsion initiale qui anime un mouvement dans son opposition à un mouvement antérieur peut le conduire à enfreindre toutes formes de conventions, de lois, de règles et de limites dans sa volonté de renverser les factions dominantes du champ culturel en place. Finalement, toute avant-garde doit être consciente que la réussite de son projet implique la mort du mouvement. Pour pouvoir à son tour accéder à une certaine tradition l'avant-garde du moment doit s'éteindre pour laisser sa place à un autre mouvement qui reprendra le flambeau en venant à son tour réclamer des nouvelles formes d'art, s'instituant par le fait même en opposition avec ladite avant-garde, devenue alors avant-garde consacrée. Une avant-garde consacrée de son vivant ne pourrait plus prétendre au titre d'avant-garde, dans la mesure où elle représenterait dès lors la figure de la tradition. Poggioli nomme cette dernière caractéristique ou attitude, « agonism or the agonistic moment », expression qui pourrait être traduite intégralement par « agonisme » ou « résignation de soi », mais que Chamberland traduit de manière fort éclairée par l'expression

« devenir auto-sacrificiel implicite » qui illustre bien cette dernière caractéristique.⁶³

Selon Poggioli, l'avant-garde est principalement marquée par l'attrait de la nouveauté et le goût de l'étrange. Elle peut être définie en fonction de causes historiques et sociales, « [...] in the tensions of our bourgeois, capitalistic and technological society »⁶⁴ Chamberland reproche à Poggioli de réduire l'avant-garde à un moment donné dans l'histoire sans expliquer de quelle façon s'articule l'évolution d'une avant-garde de sa genèse à son déclin, en passant par son moment de gloire.

1.2.2.2. Pour une sociologie de l'avant-garde :

À l'approche de Poggioli, Chamberland oppose celle de Peter Bürger élaborée dans son ouvrage *Theorie of the avant-garde* traduit en anglais en 1984, avec une préface de Jochen Schulte-Sasse⁶⁵. Cette approche constitue en quelque sorte une tentative visant à élaborer une sociologie de l'avant-garde. Contrairement à Poggioli, Bürger tient compte de l'institution de l'art. L'approche de Poggioli tendait à faire coïncider les notions de modernisme et

⁶³ CHAMBERLAND, Roger, *op. cit.*, p.70.

⁶⁴ POGGIOLI, Renato, *The Theory of the Avant-Garde*, translated from the Italian by Gerald FITZGERALD, Cambridge, The Belknap Press of Harvard University Press, 1968, p. 120 ; cité par R. CHAMBERLAND, *op. cit.*, p. 71.

⁶⁵ BÜRGER, Peter, *Theory of the avant-garde*, traduction de Michael Shaw, préface de Jochen Schulte-Sasse, Minneapolis, University of Minnesota Press, [1984], 135 p.

d'avant-garde. Or, toujours selon Chamberland, pour Bürger, si le modernisme se manifeste essentiellement « par des attaques et des tentatives de déstructurer les techniques d'écriture », l'objectif de l'avant-garde porte sur un tout autre plan. Ainsi perçu, l'avant-garde « viserait plutôt à modifier le rapport de l'art au marché institutionnel. » ⁶⁶ Pour Bürger, comme pour plusieurs autres auteurs, dont Jacques Dubois, l'institution de l'art se serait progressivement constituée, vers le milieu du XIX^e siècle, comme une sphère autonome évoluant au cœur même de la société bourgeoise « c'est-à-dire qu'elle serait devenue l'objet de sa propre réflexion en se détachant des préoccupations dont la société traditionnelle l'avait jusque-là investie et en critiquant les valeurs qu'elle devait soutenir » ⁶⁷. En d'autres termes, l'institution artistique s'est progressivement dégagée de la société bourgeoise qui l'a vue naître en cessant d'être un outil au service de l'idéologie et en se retournant contre cette idéologie afin d'exister en fonction d'elle-même et pour elle-même.

En fait, Bürger confronte les visions de Theodor Adorno et de George Lukács, prenant parti pour Adorno. Selon ce dernier, l'art mis de l'avant par l'avant-garde constituerait la seule forme d'art authentique et véritable au sein de la société capitaliste dite moderne. En effet, toujours selon Adorno, cet art parvient à conserver son autonomie et à éviter toute forme de récupération en

⁶⁶ CHAMBERLAND, Roger, *op. cit.*, p. 72.

⁶⁷ CHAMBERLAND, Roger, *loc. cit.*

demeurant éloigner de la vie et du grand public. Son repliement sur lui-même lui assurerait l'authenticité. À l'opposé, Lukács, du moins le Lukács deuxième manière, imprégné de la pensée marxiste, perçoit l'avant-garde comme :

la forme d'art décadente de la société bourgeoise puisqu'elle propose ou met en place des formes abstraites, sans perspective historique, qui lui permettrait de voir venir les contre-forces du système capitaliste. En dissociant la praxis de la vie, en devenant une sphère autonome du champ culturel, l'avant garde aurait rompu toute forme d'engagement pour ne devenir qu'une accumulation d'œuvres sans intérêt pour la collectivité, mais extrêmement lucratives pour le capitalisme qui aurait pactisé avec la décadence pour mieux l'exploiter et en tirer des profits.⁶⁸

Dans cette perspective, que l'on prenne parti pour Adorno ou Lukács, il n'en reste pas moins que l'avant-garde joue un rôle essentiel dans l'autonomisation de la sphère artistique. En ce sens, les avant-gardes constituent en quelque sorte des médiateurs porteurs du projet de la modernité en matière d'art. L'émergence des avant-gardes serait donc un élément essentiel à la venue d'une institution artistique et littéraire autonome.

1.2.2.3. Jean Weisberger et l'équipe du Centre d'étude des avant-gardes :

Comme le souligne Chamberland, Poggioli et Bürger ne sont pas les seuls à avoir étudié l'importance des avant-gardes canoniques. De nombreux autres chercheurs se sont penchés sur la question. Cependant, c'est sans aucun doute

⁶⁸ CHAMBERLAND, Roger, *loc. cit.*, p. 74.

l'équipe du Centre d'étude des avant-gardes de l'Université de Bruxelles qui a présenté la somme de travaux la plus importante sur la question en publiant en 1984 un ouvrage en deux volumes intitulé *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, sous la direction de Jean Weisberger.⁶⁹

L'équipe du Centre d'étude des avant-gardes reconnaît généralement une distinction entre deux grands types d'avant-gardes correspondant à des époques et des contextes différents. Ainsi, on retrouve dans un premier temps les avant-gardes canoniques (futurisme, expressionnisme, imagisme, cubisme, dadaïsme, surréalisme, constructivisme, dont on ne retient généralement que les plus importantes) qui naissent ou s'épanouissent essentiellement au cours des années 1905-1930.⁷⁰ On retrouve ensuite ce que l'on nomme généralement la « néo-avant-garde ». Ce terme s'applique à un certain nombre de mouvements s'incarnant sous des formes fort diverses et dont la succession se fait à un rythme considérable depuis les années 1960.

Tendances esthétiques de l'avant-garde :

Bien entendu, ce sont essentiellement les avant-gardes canoniques qui sont à la base des modèles théoriques établis, régissant autant que possible le fonctionnement et l'esthétique de l'avant-garde. Cependant, comme le fait remarquer Chamberland, « [l'] élaboration de lois générales ou de concepts opératoires spécifiques demeure pourtant problématique dans la mesure où le

⁶⁹ WEISBERGER, Jean (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akademiai Kiado, 1984, 2 vol.

⁷⁰ Certes, le surréalisme existe encore en tant que mouvement au moment où l'existentialisme, qui est

cadre institutionnel et les appareils n'opèrent pas de la même façon dans un pays ou dans l'autre. »⁷¹ Cela revient en quelque sorte à ce que nous avançons précédemment, à savoir qu'il s'agit essentiellement de concepts théoriques que nous devons adapter en fonction du contexte québécois. Il est évident que l'appareil institutionnel canadien-français n'est absolument pas au même stade de développement au cours de la période qui s'échelonne de 1890 à 1920 que son équivalent français. Cela implique qu'il est possible que des groupes jouent le rôle de l'avant-garde, sans pour autant présenter l'essentiel des caractéristiques propres à celle-ci. De toute manière, il est presque impossible de procéder à une typologie qui réussirait à recenser uniquement des caractéristiques communes à tous les mouvements d'avant-garde dans la mesure où par nature, toute nouvelle avant-garde tend à rejeter ce que préconisait l'avant-garde qui l'a précédée. Toutefois, il demeure possible, comme l'a fait Chamberland à partir d'un texte d'Adrian Marino⁷², d'établir une typologie regroupant les tendances esthétiques dont les avant-gardes se réclament prioritairement ou encore celles qu'on leur reconnaît le plus souvent. Ce tableau présente deux séries de caractéristiques, soit une série de

d'avantage un courant littéraire qu'une avant-garde bien constituée, fait son apparition. Cependant, il ne fait plus figure d'avant-garde, s'identifiant aux factions dominantes du champ.

⁷¹ CHAMBERLAND, Robert, *loc. cit.*, p. 76.

⁷² MARINO, A., *op. cit.*, p. 633-791.

caractéristiques négatives, ou de déconstruction ainsi qu'une série de caractéristiques positives, ou constructives⁷³ :

Attitudes négatives

esprit antitraditionnel
révolte (dissidence sociale et morale)
littéraire (« créer est révolte »)
contre la tradition esthétique
nihilisme et extrémisme
contestation globale
anticulture, anticivilisation
irrationalisme
anticonventionalisme
antibeaup
antiart
antilittérature
antilittérateur/antipoète
antisuccès
anticréation

Attitudes positives

éloge et genèse de la nouveauté
éternel et présent
éternelle nouveauté
obsession du futur
nouvelle beauté
création nouvelle
liberté
expérimentation
art et esprit ludique
autonomie
pureté
retour aux sources
tradition retrouvée

Dans l'ensemble, ces mots-clés qui, pris isolément peuvent souvent paraître contradictoires, ont pour la plupart été tirés des manifestes et des poèmes des avant-gardes canoniques qui ont cherché à rompre tous les rapports à la tradition et établissent en quelque sorte la norme pour les avant-gardes à venir. Paradoxalement, on pourrait dire de ces avant-gardes qu'elles constituent en quelque sorte la tradition de l'avant-garde dont chaque nouveau mouvement essaie de se démarquer en prétendant présenter une démarche tout à fait nouvelle.

⁷³ CHAMBERLAND, R., *op. cit.*, p. 77, inspiré de A.MARINO, *loc. cit.*

Détruire pour reconstruire :

Lorsque l'on consulte ce tableau, on constate que « l'avant-garde se définit de prime abord comme une théorie et une pratique radicalement antitraditionnelles. »⁷⁴ De manière générale, ce n'est pas seulement l'ordre ancien en matière d'art que l'avant-garde cherche à repousser, mais également l'ordre conservateur dans son ensemble. En effet, par la révolution de l'art, l'avant-garde cherche à ébranler les normes de la société en place, à substituer une nouvelle culture à la culture dominante. On pourrait considérer dans un certain sens que l'aventure de l'avant-garde n'est souvent qu'une reprise de la querelle des Anciens et des Modernes, qui se répète à chaque fois qu'un nouveau mouvement vient en remplacer un autre.

En observant le tableau, on se rend bien compte qu'il serait faux de croire que l'avant-garde ne fait que détruire et rejeter en bloc. En effet, toute avant-garde rejette un ordre ancien afin d'en instaurer un nouveau. De la même manière, si elle rejette la tradition, c'est pour lui en substituer une nouvelle qui n'est pas celle des voix officielles.

Les avant-gardes littéraires et les autres pratiques artistiques :

Un autre trait qui marque généralement l'avant-garde, c'est son caractère multidisciplinaire. En effet, il n'est pas rare de voir des groupes de peintres et

d'écrivains s'unir pour la même lutte. Des écrivains se font souvent les critiques officiels de ces groupes de peintres d'avant-garde. L'exemple québécois le plus évident est sans aucun doute celui de Claude Gauvreau et les peintres automatistes.

Écrivains et artistes militent en un coude à coude fraternel, leurs signatures se mêlent au bas des mêmes manifestes, les périodiques confrontent textes et dessins, et c'est bien la suppression définitive des cloisons érigées entre les beaux-arts, - mais sapées depuis le romantisme - que proclame telle ou telle soirée dadaïste ou encore les « poèmes simultans » récités et chantés à la fois. Peinture, musique, danse et littérature se juxtaposent, s'interpénètrent, se mêlent en une unité indissociable.⁷⁵

L'on comprendra aisément pourquoi l'on pense souvent au *Nigog* lorsqu'il est question d'une première avant-garde au Québec, bien que de nombreux chercheurs continuent toujours de refuser cette étiquette au petit groupe d'artistes qui ont donné vie à cette revue. Nous aborderons d'ailleurs le cas du *Nigog* plus loin. Pour l'instant, nous en sommes encore, avec les membres du Centre d'étude des avant-gardes de l'Université de Bruxelles, à essayer de retracer les principales caractéristiques de l'avant-garde, afin d'en donner une définition.

Une action volontaire et concertée :

⁷⁴ MARINO, A., *op. cit.*, p. 633.

⁷⁵ J. WEISBERGER, (dir.), *op. cit.*, p. 942.

Une autre caractéristique généralement marquante de l'avant-garde, c'est son caractère conscient et volontaire. En effet, l'avant-garde se veut généralement un mouvement concerté dont le but avoué est de s'opposer à la tradition et de renverser les schémas traditionnels de l'art. Dans cette perspective, on observe souvent au sein des mouvements d'avant-garde deux tendances contradictoires, l'une à la solidarité et à la cohésion à l'intérieur du groupe, et l'autre à la désagrégation. La première tendance s'illustre notamment par la signature en commun de manifestes, par des expositions, de groupe, des congrès, des « soirées », des anthologies (lesquelles marquent souvent la fin du mouvement), la publication de revues à caractère confidentiel, à tirages et à diffusion limités, non commerciales et souvent éphémères, ne touchant qu'un public fort limité de spécialistes, d'initiés et d'adversaires.

Parallèlement, on observe un mouvement constant à l'intérieur du groupe. Si à la base, un certain noyau se maintient, nous constatons de nombreux départs qui alternent avec de nouvelles arrivées, de sorte que de manière générale le nombre de membres du groupe qui ne dépasse que rarement la dizaine demeure à peu près le même jusqu'à sa dissolution progressive qui, nous l'avons vu, est nécessaire à sa postérité. Cette dissolution nécessaire est souvent précipitée par une certaine tendance à l'élitisme et à la mégalomanie ainsi que l'intransigeance et le sectarisme de certains membres du groupe (le cas

d'André Breton et du surréalisme est sans doute l'exemple le plus connu) qui constituent un frein à l'esprit communautaire.

Un phénomène cyclique :

Le phénomène de l'avant-garde est de toute évidence un phénomène cyclique qui se reproduit sous la forme d'un mouvement circulaire. Un nouveau mouvement parcourt toujours l'ensemble des positions occupées précédemment par le mouvement qu'il conteste. En fin de parcours, les avant-gardes qui parviennent à leur complète réalisation finissent toujours par faire disparaître une tradition afin d'en instaurer une nouvelle, qui sera à son tour contestée et abolie. Dans un certain sens, ce caractère conduit à la récupération de l'avant-garde par la société bourgeoise. « La nouveauté tend ainsi à se stabiliser, à se consolider, à s'institutionnaliser, et finalement à se transformer en valeur de circulation, en mode qui produit son propre *kitsch*. »⁷⁶

En fait, le phénomène de récupération dont est l'objet l'avant-garde est à associer directement à ce que Hans Robert Jauss nomme l'esthétique de la réception⁷⁷. En effet, c'est la réception successive des œuvres par les lectures de différentes générations qui constituent une chaîne, qui fait entrer les avant-gardes dans l'histoire littéraire. L'enseignement dans les écoles constitue en ce

⁷⁶ MARINO, Adrian. « Les cycles de l'avant-garde », J. WEISBERGER, *op. cit.*, p. 1048.

⁷⁷ JAUSS, H. R. *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p. (Coll. « Tel »).

sens l'un des signes les plus sûrs de récupération. Étudiée sous cet angle, l'avant-garde est en quelque sorte réduite à une fonction à l'intérieur du champ. Elle y est inscrite implicitement en tant qu'agent de changement et de transformation. En ce sens, nul n'est besoin qu'un groupe présente l'ensemble des caractéristiques généralement propre à l'avant-garde pour qu'il puisse occuper ce rôle. Certes, il y a danger ici de réduire la fonction de l'avant-garde à sa figure, l'aspect de la nouveauté. Il n'en reste pas moins que cette affirmation se vérifie par l'histoire littéraire dans la mesure où un nouveau mouvement ou du moins, courant littéraire, apparaît toujours au moment où le mouvement qui l'a précédé est sur son déclin, comme si cette dynamique était inscrite à l'intérieur même du champ. Cette hypothèse sera par ailleurs approfondie plus loin au cours de notre démonstration.

En guise de conclusion ; tentatives de définition et éléments de sociologie :

Nous avons cru bon de conclure ce chapitre en présentant deux tentatives de définitions provisoires du phénomène de l'avant-garde, éclairées par quelques éléments sociologiques qui jettent une lumière nouvelle sur le phénomène.

Ainsi, dans un premier temps, l'avant-garde pourrait être provisoirement définie comme :

un groupe multifonctionnel, limité en nombre, éphémère, à rythme accéléré, se réunissant (assez) régulièrement, de formation volontaire, plus ou moins fermé, sans structure ni organisation, fondé sur l'affinité « fraternelle », orienté vers la « division » par rapport aux autres, réfractaire à la pénétrabilité par la société globale, incompatible avec des groupements similaires, exerçant une certaine contrainte, basé sur la coopération des membres et fédéraliste.⁷⁸

Il est évident que cette définition demeure théorique et que des différences importantes surgissent du moment où l'on s'applique à confronter la théorie et la réalité. Cependant, il n'en reste pas moins que cet essai de définition nous donne déjà une idée générale de ce que représente un mouvement d'avant-garde. À cette tentative de définition, on peut en ajouter une autre, qui tient compte de perspectives sociologiques :

les avant-gardes sont des mouvements artistiques à prétentions révolutionnaires qui prennent conscience de leur système dans les sociétés industrielles (ou en voie d'industrialisation) du XX^e siècle, là où règne la liberté d'opinion nécessaire à leur expansion, et chaque fois que les schémas régissant les domaines social et culturel se voient considérés par une minorité d'intellectuels comme épuisés et, par conséquent, comme incapables d'être imités et renouvelés.⁷⁹

Cette dernière tentative de définition soulève quelques particularités intéressantes de l'avant-garde que nous n'avons pas encore abordées jusqu'ici

sur lesquels il serait important de se pencher. Ainsi, il existerait un lien étroit entre l'avant-garde et la société urbaine et industrielle ou en voie d'industrialisation. Même dans les sociétés plus rurales, c'est dans les grandes villes qu'on retrouve les avant-gardes. Si l'on se réfère au contexte québécois cette affirmation tend à se confirmer lorsque l'on observe que c'est généralement de Montréal qu'émerge les nouveaux courants, tandis que la ville de Québec constitue souvent un rempart du conservatisme et de la tradition. De plus, pour qu'une avant-garde puisse s'épanouir pleinement, il est nécessaire que les citoyens puissent jouir d'une certaine liberté d'opinion, ce qui n'est pas toujours le cas dans la société canadienne-française du début du siècle tenue sous la tutelle du clergé.

Au cours des chapitres qui suivent, nous nous appliquerons à démontrer comment les concepts de modernité et d'avant-garde s'appliquent à l'institution littéraire canadienne-française en formation au cours de la période 1890-1920. Pour ce faire, nous porterons notre attention sur les différents groupes d'écrivains qui, les premiers, ont orienté leur vision en direction de la modernité

⁷⁸ WEISBERGER, Jean, (dir.), *op. cit.*, p. 1037.

⁷⁹ WEISBERGER, Jean (dir.), *op. cit.*, p. 1041.

afin de déterminer dans quelle mesure nous pouvons véritablement ou non considérer qu'il s'agit là de nos premiers embryons d'avant-garde.

CHAPITRE II : LA GÉNÉRATION DE 1890

À l'aube des années 1890 au Canada français, la critique bien pensante en est encore à promouvoir les idéaux mis de l'avant au cours des années 1860 par le mouvement littéraire que l'on a appelé l'École patriotique de Québec qui s'était donné pour mission de fonder une littérature nationale. L'agriculture, la foi catholique, la famille demeurent les thèmes dominants de notre littérature. Pourtant, à la même époque, quelques petits groupes de jeunes manifestent déjà un intérêt marqué pour les derniers courants de la littérature française et commencent à s'adonner à des expérimentations qui témoignent de leurs lectures et de leur volonté de renouveler le paysage littéraire. C'est ainsi que l'on voit progressivement apparaître une nouvelle génération de jeunes gens, nés pour la plupart entre 1868 et 1875, aspirant à donner à la littérature un souffle nouveau. Comme le souligne en 1916 Jean Charbonneau, cette génération en avait assez d'une littérature qui « étalait ses fadeurs sur de vieux poussifs romantiques », une littérature qui n'était autre chose qu'un « prodigieux mélange de lieux communs cent fois remués. »⁸⁰ Leurs expériences

⁸⁰ CHARBONNEAU. Jean, *Des influences françaises au Canada*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1916, Tome I, p.20.

suscitent des réactions vives, notamment chez Arthur Buies, qui n'hésite pas à les qualifier de « Jeunes barbares ».⁸¹

Délaissant l'imitation plate et servile des œuvres de la génération qui les a précédés, ces jeunes s'adonnent à des lectures qui témoignent de leur volonté de renouer avec la littérature française contemporaine. En effet, dès cette époque, les œuvres de Verlaine, Baudelaire, et même celles des poètes décadents⁸², commencent à circuler au Canada français. Comme le souligne par ailleurs Marie -Andrée Beaudet et Denis Saint-Jacques :

Si les œuvres françaises, associées à la modernité, ne trouvent guère preneurs du côté de la critique bien-pensante, ni sans doute du côté du public bourgeois cultivé, elles retiennent pourtant l'attention fervente de quelques jeunes écrivains pour qui les nouvelles propositions esthétiques qui se bousculent sur la place de Paris sont et matière à enseignement et matière à exprimer une

⁸¹ BUIES. Arthur, *Réminiscences. Les jeunes barbares*, Québec, Imprimerie de l'Électeur, 1892, p. 59-76.

⁸² Ce terme est souvent employé à toutes les sauces par la critique conservatrice de l'époque tant au Canada qu'en France pour désigner des écrivains dont les œuvres pouvaient paraître choquantes tant d'un point de vue moral que formel en fonction de leur portée innovatrice. Ils ne faut donc pas se surprendre que des écrivains tels que Hérédia, appartenant pourtant à l'esthétique parnassienne ou Rimbaud, précurseur du symbolisme se voit indifféremment accoler l'étiquette. Dans un sens plus restreint, cette dénomination désigne généralement un groupe de jeunes poètes gravitant notamment autour d'un périodique, *Le Décadent*, fondé en 1886 par Anatole Baju, l'année même où Jean Moréas fait paraître un manifeste du « décadentisme ». Verlaine se rallia par ailleurs à ce mouvement qui est souvent perçu comme une branche du symbolisme. Sur le plan esthétique, le « décadentisme » ou « décadisme » se caractérise notamment par un goût pour le morbide et la provocation, associé à une inventivité langagière créant ainsi une imagerie nouvelle. Au sujet du décadentisme, le lecteur lira à profit l'étude de Mariella DI MAIO, « Décadence et modernité », *Littérature moderne. 1. Avant-garde et modernité*, Paris-Genève, Champion, Slatkine, 1988, p. 41-45. En plus de bien situer le mouvement autour de la revue *Le Décadent* et de dresser un portrait général où elle établit clairement les liens entre « décadence » et symbolisme, l'auteure démontre avec justesse la relation qui existe entre « décadence » et modernité en Europe au cours des années 1880. En effet, comme c'est souvent le cas lorsque des courants littéraire tiennent leur nom de leur détracteurs. Selon Mariella Di Maio : « La décadence n'est que l'étiquette négative appliquée par les défenseurs de la tradition, c'est-à-dire de l'imitation, au profond renouveau du langage poétique réalisé par Mallarmé et par « un groupe littéraire ». Décadence est donc synonyme de non imitation. » (p. 42) on comprend par le fait même le lien qu'établit Di Maio entre « décadence et modernité ».

dissidence à laquelle les confinent de toute façon leur passion pour l'Art et leur attachement aux idées libérales.⁸³

Afin de favoriser l'échange et de stimuler la création, ces jeunes écrivains tendent à se regrouper au sein de petits groupes ou cénacles ou bien encore autour d'une revue ou d'un périodique. Jacques Dubois a démontré l'importance du rôle des associations et des petites revues, en tant que premières instances de légitimation et de consécration de l'écrivain. Comme il le souligne :

À l'origine, le cénacle puise sa dynamique dans son intervention en tant que groupe d'oppositional, groupe qui est voué à se fermer sur lui-même, tant pour manifester sa différence que pour garantir sa pureté, et à ne compter que sur lui-même pour célébrer son travail de création et les valeurs qu'il se donne. Cela a pour conséquence que, dans les débuts, le cénacle consomme lui-même ce qu'il produit et assure de l'intérieur la reconnaissance. Ainsi, peut-il intervenir d'emblée une certaine distribution des rôles, où tel « adhérent » assurera le commentaire célébratif, où tel autre se posera en exégète des créations premières.⁸⁴

Toujours selon Dubois, le salon, et la revue au même titre que l'éditeur, jouent en ce sens un rôle de première importance, puisqu'ils font dans un premier temps « office d'agents centralisateurs, mais aussi de lieux de rencontre et d'échange »⁸⁵. Comme nous l'avons vu au chapitre précédent, la notion

⁸³ BEAUDET Marie-Andrée et Denis SAINT-JACQUES, « Lectures et critiques de la littérature française contemporaine au Québec à la fin du XIX^e siècle », *Québec, une autre fin de siècle*, numéro spécial d'*Études françaises*, vol. 32, n° 3, automne 1996, p. 13.

⁸⁴ DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Labor, 1978, p. 90.

⁸⁵ *Ibid.*, p. 91.

d'avant-garde en tant que fonction à l'intérieur du champ est jusqu'à un certain point indissociable du phénomène associatif. Cependant, il serait faux de croire que chaque nouveau mouvement littéraire ou regroupement d'écrivains constitue une avant-garde.

Tout mouvement d'avant-garde n'existe que par son opposition à une conception dominante de la littérature. En ce sens, le mouvement mis en branle par l'École patriotique de Québec au cours des années 1860 peut difficilement faire figure d'avant-garde, dans la mesure où il vise précisément à constituer une littérature canadienne. Certes, il avait été précédé en cela par une poignée d'écrivains parmi lesquels François-Xavier Garneau, Pierre-Olivier Chauveau et Octave Crémazie, qui avait donné à la littérature canadienne-française des œuvres de qualité inégale. Cependant, au lieu de s'opposer à cette première génération, celle de 1860 s'inscrit dans la continuité de ses prédécesseurs. En fait, ce qui distingue principalement la génération de 1860 de celle de 1835, c'est son statut de mouvement, qui se reflète dans une volonté et une action commune qui conduira à l'élaboration et à la mise en place des fondations d'une institution littéraire canadienne-française. En effet, si la production de la génération de 1835 apparaît davantage comme le fruit de démarches individuelles, celle de 1860 témoigne d'un mouvement, non pas nécessairement concerté, mais collectif.

Pourtant, dès les années 1840, on voit apparaître quelques petites associations qui s'intéressent à la littérature. C'est ainsi qu'en novembre 1842, on fonde à Montréal la Société des Amis ayant pour objectif « de s'instruire et d'encourager les lettres et les sciences ». C'est à cette société qu'on doit la fondation, en janvier 1845, de la première *Revue canadienne*. En octobre 1843 est fondée à Québec la Société canadienne d'Études littéraires et scientifiques qui n'aura toutefois qu'un succès mitigé.⁸⁶ En décembre 1844, est fondée L'Institut canadien de Montréal qui loge à l'enseigne de l'éloquence. Cette initiative conduit à l'éclosion d'associations semblables dans l'ensemble de la province. Toutefois, ce n'est que vers 1860 que l'on voit véritablement naître une volonté commune de fonder une littérature nationale.

Il faut éviter de voir l'École patriotique de Québec comme un mouvement concerté et structuré à la manière de l'École littéraire de Montréal. On se réunit de manière plus ou moins informelle, tantôt « à la bibliothèque du Parlement, dans le bureau de Gérin-Lajoie, à la rédaction du *Courrier du Canada*, à la librairie Crémazie et même au presbytère Notre-Dame, chez Casgrain. »⁸⁷ Outre Casgrain, les plus assidus à ces réunions improvisées sont Octave Crémazie, Pierre-Olivier Chauveau, Joseph-Charles Taché, Antoine Gérin-Lajoie et Hubert

⁸⁶ HAYNE, David M., « Sur les traces du préromantisme canadien », *Mouvement littéraire de Québec*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, p. 141. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », Tome I).

⁸⁷ ROBIDOUX, Réjean, *Fonder une littérature nationale*, Ottawa, Les éditions David, Ottawa, 1994, p. 30.

Larue. Ces réunions conduisent notamment à la fondation en 1861 des *Soirées canadiennes*. Parmi les collaborateurs on retrouve : « É. Parent, Abbé J.- B.- A. Ferland, F.-X. Garneau, P.-J.-O. Chauveau, J.-C. Taché, Abbé C. Trudel[le], J.J.-C. Fiset, O. Crémazie, A. Gérin-Lajoie, J. Lenoir, N. Bourassa, Abbé H.-R. Casgrain, F.-A.-H. La Rue, Abbé C. Légaré L.-H. Fréchette. »⁸⁸ Comme on peut le constater, la notion de génération ne peut s'appliquer ici de façon fermée. En effet, à côté d'un François-Xavier Garneau ou d'un Octave Crémazie, généralement associés à la génération de 1835, on retrouve les noms de Fréchette ou de Casgrain de beaucoup leurs cadets. L'épigraphe des *Soirées*, un mot de Charles Nodier, donne une bonne idée de la visée du groupe : « Hâtons-nous de raconter les délicieuses histoires du peuple avant qu'il les ait oubliés. »

À la suite d'une dispute, une partie des collaborateurs des *Soirées canadiennes* mettent fin à leur collaboration et fondent en 1863 *Le Foyer canadien*, avec des visées semblables. Au cours des années 1870, le réseau qui se constitue autour de Casgrain prend de l'ampleur et conduit à la formation de nombreuses petites associations au caractère plus ou moins formel. La fondation en 1881 de la Société royale du Canada vient à la fois confirmer l'importance de ce réseau et légitimer l'existence d'une littérature canadienne-française en vertu de la reconnaissance de l'État.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 36-37.

En conséquence, il serait faux de croire que la montée d'une nouvelle génération à l'aube des années 1890 marque le début du phénomène associatif en littérature au Canada français. Cependant, tandis que la génération de 1860 met en place les premières bases d'une institution littéraire qui se concrétise avec l'avènement de la Société royale, cette nouvelle génération remet en question les valeurs et l'esthétique mises de l'avant par son aîné, tout en reconnaissant son autorité sur le champ littéraire de l'époque. Elle se trouve donc dans une position antagoniste par rapport au discours dominant. Or, il s'agit là d'un des quatre grands traits caractéristiques de l'avant-garde selon la théorie de Renato Poggioli, que nous avons brièvement abordée au chapitre précédent.

2.1. LA PLÉIADE ET L'ÉCHO DES JEUNES :

2.1.1. É.-Z. Massicotte et *La Pléiade* :

Au début des années 1890, *La Pléiade* réunit autour d'Édouard-Zotique Massicotte (1867 - 1947) un cercle de jeunes poètes qui cherchent dans l'échange une forme de stimulant à leur création. Dans un récit autobiographique quelque peu fantaisiste, Massicotte nous donne un aperçu de la pièce où se réunissait ce petit cénacle :

La pièce où se tenait cette conversation avait un aspect bizarre, fantastique. Le mur du côté droit était couvert d'un nombre incalculable de tableaux, de gravures, de portraits représentant des sujets canadiens, des scènes artistiques, des écrivains en renom. Le mur de gauche disparaissait sous les piles de journaux et de livres, parmi lesquels on remarquait un grand nombre d'ouvrages canadiens et les classiques français et étrangers. Édouard soit dit entre parenthèses, était bibliophile et collectionneur enragé. Telle qu'elle était, cette pièce servait de cabinet de travail, de chambre, de musée, de fumoir et de salon à notre ami Mirot. (...) ⁸⁹

Ce passage n'est pas sans intérêt. En effet, il convient de se demander ce qu'entend Massicotte lorsqu'il parle des « classiques français et étrangers ». Inclut-il dans ce regroupement la poésie de Verlaine, qu'il découvre à la même époque ? Si tel est le cas, il ne fait aucun doute que nombre de critiques de l'époque manifesterait leur désapprobation. En effet, la poésie de Verlaine était généralement fort peu goûté par la critique conservatrice qui ne jurait alors que par la poésie patriotique de Crémazie et Fréchette.

Plus loin, Massicotte décrit en quelques lignes l'atmosphère qui se dégage des réunions du groupe :

Dans cette chambre, se réunissaient une dizaine de jeunes gens « aux vertes espérances » : des poètes, des prosateurs, des musiciens et des comédiens-amateurs. Il aurait été curieux d'entendre parfois les tirades échevelées, déclamées avec emphase, les opinions littéraires et politiques lancées au milieu d'un

⁸⁹ MASSICOTTE, E.-Z., « Comment finit l'amour. Souvenirs de la vie étudiante », *Le Signal*, vol. 2, n° 79, 21 mai, 1898, p. 2.

brouhaha indescriptible ; les idées abracadabrantes sérieusement émises dans ce sanctuaire de toutes les libertés.⁹⁰

Ici encore, les propos de Massicotte retiennent notre attention, ne serait-ce que pour ce passage où il décrit le lieu de rencontre du cénacle comme un « sanctuaire de toutes les libertés ». La notion de liberté, sous ses différentes formes, qui ne prend tout son sens qu'avec l'avènement de la Révolution française, laquelle est porteuse même du projet de la modernité, constitue sans contredit l'un des chevaux de bataille de l'avant-garde. Cependant, en vertu du contexte de l'époque, malgré l'enthousiasme de Massicotte, nous sommes en droit de nous demander quelles sont ces libertés auxquelles il fait référence.

Toujours selon Massicotte, il semblerait que les jeunes gens qui composent ce cénacle proviennent pour la plupart d'un milieu relativement aisé :

Presque tous ceux qui composaient ce curieux cénacle (...) étaient fils de marchands ou de cultivateurs enrichis et tous avaient su choisir un semblant de profession pour leur permettre de faire la vie aussi joyeuse que possible.⁹¹

Nous pouvons constater que le statut socio-économique de ces jeunes n'est pas fort différent de celui de leurs modèles français, qui pour la plupart sont issus d'un milieu bourgeois et pratiquent souvent une profession libérale.

⁹⁰ MASSICOTTE, E.-Z. *loc. cit.*

⁹¹ MASSICOTTE, E.-Z., *loc. cit.*

Ce texte nous révèle également le pseudonyme des participants : « Édouard Mirot », « Arthur Appeau, le confident des membres du cénacle », « le spirituel petit Sanon, mort depuis à l'âge de vingt ans », « Joseph Limare, un futur journaliste », « Varaine, le dramaturge imberbe et prolifique », « le bruyant Hardy de Châtillons » et, finalement « Joubert, espèce d'Hercule qui faisait son droit dans les clubs sportiques ». De cette liste, seul trois membres ont pu être identifiés. Ainsi, Arthur Appeau serait Arthur Giroux, Varaine, Adolphe Ouimet et Édouard Mirot, chez qui se réunissait le cénacle, nul autre que Massicotte lui-même⁹².

Outre ces quelques lignes, l'on ne sait que peu de choses de ce cénacle si ce n'est que Massicotte semble y jouer en quelque sorte le rôle d'animateur. Tout porte à croire qu'il devait sans doute faire connaître aux autres membres du groupe ses idoles du temps, soit Richopin, de Banville et, surtout, Théophile Gautier. C'est également de la même époque que date semble-t-il sa découverte de Verlaine dont il entendit parler pour la première fois dans une étude trouvée sur les tablettes de la Librairie Beauchemin. Il se remémore cette découverte en ces termes :

⁹² SAINTE-BERTHE, Sœur, « Édouard-Zotique Massicotte, poète », *L'École littéraire de Montréal*, Montréal, Fides, 1972, p. 71. (Coll. « Archives des lettres canadiennes »).

C'était en 1890. Selon ma relativement vieille habitude, je me délectais à feuilleter les livres de la maison Beauchemin et Fils, un samedi après-midi. [...] Tout à coup, je saisis un livre qui m'étonna. Il portait pour titre : « Paul Verlaine » [...]

Ce nom ne me disait absolument rien. Par simple curiosité je l'ouvris et le compulsai. C'était la biographie d'un soi-disant poète, par Charles Morice, un autre inconnu. Les vers qui étaient cités ça et là au cours de la biographie, me paraissaient étranges, d'un genre complètement différent de ceux que j'avais lus jusqu'alors. [...]

Ce livre fut pour moi une révélation. J'avais trouvé un poète selon mon cœur. Depuis ce jour, j'ai lu tout ce que j'ai pu me procurer sur Paul Verlaine.⁹³

Cette découverte de Verlaine a un effet considérable et immédiat sur la production de Massicotte. En effet, dans la seule année 1890, il publie pas moins de « quatre poèmes en prose imités du style décadent, et huit poèmes versifiés. »⁹⁴ Par ailleurs, il importe de souligner l'importance du rôle joué par Massicotte au sein du mouvement littéraire de la nouvelle génération au début des années 1890. On oublie généralement que cet homme, dont on ne garde souvent aujourd'hui « qu'une image d'honnête responsable des archives judiciaires de Montréal, ardent défenseur de l'Église et de la Patrie, mémorialiste minutieux, organisateur des défilés de la Saint-Jean-Baptiste pendant des années »⁹⁵ est le signataire de quelques-uns des textes les plus audacieux de

⁹³ MASSICOTTE, E.-Z., « Paul Verlaine. Son œuvre poétique », *La feuille d'érable*, vol. 1, n° 4, 25 mai 1896, p. 79, cité par Sœur SAINTE-BERTHE, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁴ SAINTE-BERTHE, Sœur, *op. cit.*, p. 71.

⁹⁵ PIERSENS, Michel et Roberto BENARDI, « L'Écho des jeunes : une avant-garde inachevée »,

l'époque en plus d'avoir occupé une place de premier plan dans un certain nombre de petits périodiques accordant une place importante à une certaine forme de modernité. Ses expérimentations littéraires lui valent par ailleurs de se voir consacrer un article intitulé « Un décadent canadien ».⁹⁶ Figure de proue de ce groupe de jeunes dont les activités au cours des premières années de la décennie 1890 précède la mise sur pied de l'École littéraire de Montréal, en plus de faire partie des fondateurs de cette dite École, son rôle au cours de la période est de première importance dans la mesure où il représente en quelque sorte l'élément qui permet de faire la transition entre les différents groupes marquant de cette période.

2.1.2. Le Recueil littéraire :

En 1889, Massicotte fonde *Le Recueil littéraire* avec Victor Grenier (1873 - 1940), qui n'a alors que 16 ans, à Sainte-Cunégonde, petite agglomération qui sera plus tard annexée à Montréal. Massicotte occupe d'abord le poste de secrétaire de la rédaction, tandis que Grenier porte le titre d'éditeur propriétaire. Puis, dès le premier juillet, Grenier ne porte plus que le titre d'éditeur alors que Massicotte garde son poste jusqu'au 15 août, date à laquelle son nom disparaît de la couverture, bien qu'il continue d'occuper le premier rang des auteurs

Québec, une autre fin de siècle, numéro spécial d'*Études françaises*, vol. 32, n° 3, automne 1996, p. 22-23.
⁹⁶ RUTHBAN, Denis (pseud. d'Adjutor Rivard), « Un décadent canadien », *La croix de Montréal*, vol. 1, n° 4 (9 juin 1893), p. 14-15.

publiés par la revue. Dans l'ensemble, la revue demeure plutôt conservatrice dans son contenu, le nom de Louis Fréchette côtoyant entre autres ceux de Charles de Guise ou François Coppée. Cependant, bien que la revue reste principalement une entreprise locale, Grenier commence déjà à établir des contacts internationaux comme en font foi ses notes où il accuse réception notamment du *Mercur de France*, des *Annales gauloises*, ainsi que des *Mois* ou de la *Revue artistique et littéraire*, revues publiées à Paris auxquelles s'ajoute *La Cloche*, un hebdomadaire publié à Madagascar.

Au début de 1891, commence à paraître la deuxième série du *Recueil littéraire* sous la direction de Pierre Bédard⁹⁷. Celui-ci rachète la revue à Grenier qui demeure l'imprimeur, au moment même où ce dernier commence à faire paraître *L'Écho des jeunes*. Le sous-titre de la revue annonce un programme des plus traditionnels : « Religion-histoire-économie sociale-littérature-sciences-beaux-arts-bulletin bibliographique ». Si le programme présenté par le nouveau directeur donne prépondérance au patriotisme et à la religion, rejoignant en ce sens le discours dominant, Massicotte, qui demeure la figure la plus productive de la revue s'écarte de ces balises. Ainsi, sous l'impulsion de sa découverte de Verlaine, il publie un poème en prose intitulé *Croquis d'hiver*,⁹⁸ d'inspiration

⁹⁷ Ce même Pierre Bédard figure parmi les individus invités à l'occasion de la réunion qui conduira à la fondation de l'École littéraire de Montréal en novembre 1895.

⁹⁸ Ce poème sera repris dans le deuxième volume de *L'Écho des jeunes*.

fortement décadente où Montréal, l'héroïne du poème, se voit comparée à une « charmeresse ».

Massicotte ne tarde pas à subir les foudres de la critique. C'est ainsi qu'un certain « X » de la *Revue canadienne* s'attaque à son « Croquis d'hiver » en ces mots :

...la pièce à sensation, la pièce ébouriffante de cette première livraison, c'est *Croquis d'hiver* par M.É. - Z. Massicotte. Le poète, ou le prosateur, car on ne saurait dire s'il veut faire de la prose ou de la poésie, compare notre bonne et religieuse cité de Montréal pendant la saison des neiges, devinez à quoi ? à une *charmeresse* aux amants sans nombre [...] M. É. - Z. Massicotte, pour ses descriptions pittoresques, ne se contente plus des termes reçus, il crée à son usage personnel un vocabulaire tout nouveau... Je ne sais pas trop ce qu'est le style *décadent*, mais je crois que c'en est... pour la simple raison que ce n'est d'aucun des autres styles. Ce style a déjà de commode qu'il permet de faire gémir la presse sans s'être jamais donné la peine d'étudier son français. Et c'est avec de pareilles élucubrations que M. pierre Bédard prétend *donner aux lettres canadiennes un caractère national!* Ô merveilleuse puissance de la candeur !⁹⁹

La critique bien pensante de la *Revue canadienne* n'est pas prête à accepter ces expérimentations qui apparaissent pour le moins audacieuses à côté du romantisme vieillot d'un Chapman ou d'un Fréchette. La réplique de Massicotte présente un intérêt certain, dans un premier temps en raison de son titre plutôt provocateur : « Intolérance », mais surtout pour ce qu'elle nous

⁹⁹ X, *Revue canadienne*, cité par PIERSSSENS, Michel et Roberto BENARDI, « L'Écho des jeunes : une avant-garde inachevée », *Québec, une autre fin de siècle*, numéro spécial d'*Études françaises*, vol. 32, n°

révèle des ambitions réelles du mouvement de renouveau poétique auquel

Massicotte se rattache :

Nous sommes dans un pays libre.

Chaque individu a le droit de critiquer ce qui choque ses idées, de même que celui d'écrire, dans le genre qu'il préfère.

Aussi, je n'en veux pas à monsieur X... de m'avoir critiqué, pas plus qu'il ne m'en veut - j'en suis persuadé - pour avoir écrit dans le style *fin-de-siècle*.

C'est un simple essai que j'ai voulu faire, pour ma satisfaction personnelle et celle de mes amis.

Jamais je n'aurais cru que les graves personnages de la *Revue canadienne* se seraient occupés de ce futile jeu littéraire, qui consiste à donner du rythme à la phrase, à la ciseler, à faire percevoir des nuances inconnues, à frapper par la nouveauté des images. On a même dit que j'étais un décadent et que je voulais introduire le décadentisme. Partant de ce point, mon *Croquis d'hiver* m'a attiré des applaudissements et des sifflets. Une bonne partie de la jeunesse française et canadienne-française m'a applaudi, une autre partie de la jeunesse canadienne m'a sifflé. Laquelle des deux a raison ?¹⁰⁰

Malgré un titre percutant et le fait qu'il réclame la liberté en matière d'expression, Massicotte amoindrit considérablement la portée de son texte. En effet, en le qualifiant de « simple essai » et de « futile jeu littéraire », il renonce en quelque sorte à revendiquer un renouveau esthétique.

3, automne 1996, p. 32.

¹⁰⁰ MASSICOTTE, Édouard-Zotique, *Le Recueil littéraire*, 10 juin 1891, cité par PIERSENS, Michel et Roberto BENARDI, « L'Écho des jeunes : une avant-garde inachevée », *Québec, une autre fin de siècle*,

En dépit des réactions initiales de la *Revue canadienne*, de manière générale, le contenu du *Recueil littéraire* de Bédard n'a rien de véritablement choquant. En effet, à côté de poètes canadiens aussi inoffensifs que Pamphile Lemay ou Rodolphe Brunet, on retrouve des textes d'auteurs français aussi anodins que Alphonse Daudet ou Charles Fuster.

En 1892, Le *Recueil littéraire* fusionne avec le *Glaneur* de Lévis, lequel s'était ouvertement engagé contre la décadence. On constate donc qu'il n'y a pas là de quoi ébranler la critique traditionaliste de l'époque et qu'attribuer le qualificatif d'avant-garde au *Recueil littéraire* serait hautement exagéré. Il en va tout autrement de *L'Écho des jeunes*.

2.2. L'ÉCHO DES JEUNES OU UN EMBRYON D'AVANT-GARDE :

2.2.1. Historique :

Fondé par Massicotte et Victor Grenier, celui-là même qui était également à l'origine du *Recueil littéraire*, *L'Écho des jeunes* paraît pour la première fois en novembre 1891. La périodicité de la revue qui devait être mensuelle devient rapidement irrégulière, de sorte qu'il faut attendre en août ou en septembre 1894 pour que paraisse le douzième numéro qui complète ainsi le premier volume. Le deuxième volume commence avec le numéro treize qui paraît en

octobre 1894 et s'achève prématurément avec la parution du numéro vingt et un, daté d'octobre-novembre 1895. Comme nous pouvons le remarquer, le deuxième volume paraît à un rythme beaucoup plus régulier.

2.2.2. Contenu et orientations de la revue :

De manière générale, *L'Écho des jeunes* publie davantage d'auteurs français que canadiens-français. Dès le premier numéro, les textes choisis par le directeur, Victor Grenier, donnent le ton. Le premier texte, une nouvelle de Fernand Lafargue au ton plutôt grinçant et intitulée « Cœur de fille » met en scène une actrice courtisée par un jeune homme qui lui voue une admiration sans bornes. Devant la résistance de cette dernière, autant par coquetterie que par cruauté, le jeune homme se suicide devant elle alors que le théâtre devient la cible des flammes. La fin est édifiante, l'actrice tentant d'avoir la vie sauve en déclarant son amour feint pour le jeune homme déjà mort, périt tout de même dans les flammes pour sa lâcheté. Faisant tour à tour alterner des textes anodins et d'autres tout aussi provocateurs, le reste du numéro poursuit sur la même note. Ainsi, « En bémol », poème en prose de Gaston Danville célèbre la « courtisane féline, la courtisane lascive » aux « yeux étranges dont les iris d'or vert sont prometteurs de voluptés inconnues ». Plus loin, le lecteur non initié à cette esthétique risque d'être surpris par « la rutilance des draperies pourpres

saignant à ses flancs éburnéens ».¹⁰¹ Dans l'ensemble, de nombreux textes du premier numéro s'éloignent considérablement de la poésie patriotique de Fréchette et de la poésie du terroir à laquelle est habituée la critique. En effet, les textes les plus provocateurs s'inscrivent sous l'enseigne d'un érotisme pas toujours camouflé, comme dans ces vers de Fernand Clerget : « Et je te maudissais, et meurtrissais ta chair, / Ta chair de femme, en des étreintes furieuses »¹⁰².

Des auteurs français et belges que Grenier publie dans *L'Écho*, nombreux sont ceux qui sont oubliés de nos jours bien qu'ils aient pour la plupart occupé une place importante dans les journaux de l'époque. On retrouve notamment les noms de Fernand Clerget, Fernand Lafargue, Gaston Danville, Camille Natal, Paul Redonnel et bien d'autres. À côté de ces noms peu connus, on retrouve également des auteurs beaucoup plus âgés et souvent déjà célèbres : Paul Bourget, Catulle Mendès ou même Émile Zola. Toutefois, c'est Verlaine qui occupe le premier rang avec quatre textes : « Il Bacio », « Lassitude », « Intérieur » et « Tête de faune ». Les deux premiers proviennent des *Poèmes saturniens*, parus d'abord à compte d'auteur en 1866 et réédités chez Vanier en 1890 tandis que « Intérieur » se retrouve dans *Jadis et*

¹⁰¹ DANVILLE, Gaston, « En bémol », *L'Écho des jeunes*, vol. 1, n° 1, novembre 1891, p. 6-7.

¹⁰² CLERGET, Fernand, « L'inoubliable », *L'Écho des jeunes*, vol. 1, n° 1, novembre 1891, p. 11.

naguère, paru en 1885. Pour ce qui est de « Tête de faune », ce poème est extrait du chapitre que Verlaine consacre à Rimbaud dans *Les Poètes maudits*. Tout porte à croire que cet extrait a été tiré de l'édition de 1888. En conséquence au moins « trois livres différents de Verlaine circulaient donc à Saint-Cunégonde dans les années 1890, au moment où s'effectuait à Paris la rupture entre mallarméens et verlainiens, symbolistes et décadents. »¹⁰³

Dans la même lignée, il importe de souligner l'hommage que Alex. Gerbée (pseudonyme de Victor Grenier) rend à Baudelaire où il affirme qu'ici « en Canada, il compte beaucoup d'admirateurs ».¹⁰⁴

Pourtant, très peu de signataires des œuvres parus dans *L'Écho* sont canadiens. Une fois encore, Massicotte est l'auteur le plus prolifique avec dix textes en vers ou en prose dans le seul premier volume, sous la plume d'Édouard Cabrette. Comme le soulignent encore Pierssens et Bernardi : « On y perçoit l'influence explicite de Baudelaire dans sa pièce la plus audacieuse, qu'il désigne comme « petit poème en prose » »¹⁰⁵ :

¹⁰³ PIERSENS, Michel et Roberto BERNARDI, « *L'Écho des jeunes* : Une avant-garde inachevée », *Études françaises*, vol. 32, n° 3, automne 1996, p. 42.

¹⁰⁴ GERBÉE, Alex. (pseud. De Victor Grenier), *L'Écho des jeunes*, vol. 1, p. 133.

¹⁰⁵ PIERSENS, Michel et Roberto BERNARDI, « *L'Écho des jeunes* : une avant-garde inachevée », *Québec, une autre fin de siècle*, numéro spécial d'*Études françaises*, vol. 32, n° 3, automne 1996, p. 43.

Morphine

Déesse de l'illusion - Vierge compatissante - Je te dois un chant - Je te dois une hymne.

Pardonne Déesse - mes modestes chants - ne peuvent égaler mon amour - Pardonne à ton adorateur.

O toi si miséricordieuse - Toi, qui, dans mes douleurs lancinantes - alors que la Maladie affreuse me broie dans des éteintes furieuses - viens à mon secours et répand [sic] sur mon corps l'insensibilité, ferme mes paupières soigneusement - me balance et m'endort à la façon d'une mère - puis, fait [sic] passer devant mes yeux - ces songes riants - ces visions immatérielles, - qui procurent la joie, le plaisir - je te voue un culte.

Sachant tous les maux de la vie - tu te charges de les rendre impuissants - Tu prends notre âme et tu l'amènes loin - bien loin - dans ces pays du rêve - où règne la Jouissance.

Tu nargues la Souffrance et son cortège révoltant - tu donnes au riche la tranquillité - à l'envieux ce qu'il désire - au littérateur, la gloire - au chrétien, le ciel - au miséreux, du pain - à l'adolescent, un idéal - à la fille, un amant.

Déesse de l'illusion- Vierge compatissante - O toi si miséricordieuse - Je te voue un culte.¹⁰⁶

Que ce poème ne soit dû qu'à des expérimentations strictement littéraires où que Massicotte ait tiré son poème d'expériences véritables, il n'en reste pas moins que ce texte fait preuve d'une audace irréfutable tant au point de vue du fond que de la forme. En effet, outre le sujet pour le moins provocateur, l'utilisation faite par Massicotte de la typographie devait sans aucun doute surprendre.

¹⁰⁶ CABRETTE, Édouard (pseud d'Édouard-Zotique Massicotte), « Morphine », *L'Écho des jeunes*, vol. 1, p. 110.

Dans la même lignée, Massicotte fait aussi paraître un poème intitulé « Valse », où se fait sentir l'influence verlainienne. Il rend hommage à la valse qu'il qualifie de « danse des Houris, danse d'êtres étranges, / Danse de volupté, des démons ou des anges »¹⁰⁷. Une fois encore, il ne faut pas s'étonner que dans l'ensemble la critique ait réservé à *L'Écho des jeunes*, un accueil plutôt froid, voire même défavorable.

Outre Massicotte qui s'assagit au cours du deuxième volume au point où il publie un poème intitulé « Au maître Louis Fréchette », quelques autres jeunes auteurs canadiens-français collaborent à *L'Écho*.¹⁰⁸ Outre la section « Échos » de même que la chronique bibliographique dont il est le rédacteur, Victor Grenier lui-même est l'auteur de quelques textes de création où il fait aussi preuve d'audace. Il publie notamment un poème en prose, « Rêve d'amour » qu'il dédie à Édouard Cabrette. Là encore, les images, peu originales mais bien maîtrisées, s'inscrivent dans la lignée du décadentisme : « extases enchanteresses », « lèvres lascives », « boudoir aux senteurs enivrantes ».

Nous retenons également le nom de Paul de Varès (J. G. Boissonnault), dont le texte intitulé « Qu'il vive! », paru au sein du deuxième numéro fait en

¹⁰⁷ CABRETTE, Édouard, « Valse », *L'Écho des jeunes*, vol. 1, p. 68.

¹⁰⁸ Pierssens et Benardi rapportent l'existence d'une notice bibliographique rédigée en 1903 par Massicotte dans laquelle il divulgue les pseudonymes des auteurs canadiens-français : Daphnis (Arthur Côté); Onetti du Plaisir (J. M. Marcil); Ève (Éveline Ouellette); Marc Hassin (Amédée Denault); Jules St

quelque sorte figure de manifeste. L'auteur souhaite que la revue s'inscrive à l'enseigne de la jeunesse : « Que son prestige toujours grandissant groupe autour de lui, comme dans un faisceau, toute la phalange des jeunes où résident les fortes garanties de l'avenir. » Plus loin, de Varès présente *L'Écho* comme le « confident de la jeunesse » dont il veut le « perfectionnement intellectuel, en agrandissant le champ de ses connaissances ; il ouvre à son ambition ses pages, véritables écrins où il enchâssera des perles littéraires. » De Varès soutient encore que *L'Écho* ne cherche que la paix mais pour la conserver « il ne fera pas la courbette devant tous ces Don Quichotte de la plume, toujours prêts à mettre flamberge au vent. » *L'Écho* sera libre « non de cette liberté qui rend fou, mais de cette liberté qui rend sage. » L'auteur termine sur une note agressive qui ne manque pas d'ambitions :

C'était donc à *L'Écho des jeunes* qu'était réservée la gloire de faire le premier pas vers l'émancipation de l'idée dans ce pays. Aux écrivains roturiers, ces vieilles idoles délabrées, que l'on a craint si longtemps, il leur dit, haut la tête : Vous êtes les ennemis de tout progrès, les ennemis des jeunes, pour vous conserver une réputation surfaite, soyez relégués à l'arrière-plan. Mais aux hommes du savoir et du mérite, il ouvre large son cœur et ses pages, pour leur souhaiter la bienvenue et leur assurer une cordiale hospitalité.

Que la vie lui soit légère !¹⁰⁹

Nous pouvons constater qu'il y a là une nette volonté de s'inscrire en opposition

Elme (Amédée Denault); Béral l'Enfer (Albert Ferland); Paul de Varès (J. G. Boissonnault, avocat).

¹⁰⁹ VARÈS, Paul de, « Qu'il vive! », *L'Écho des jeunes*, vol. 1, n° 2, p. 17-18.

avec le mouvement littéraire existant, en l'occurrence l'école patriotique de Québec, datant déjà des années 1860. *L'Écho* semble donc bien décider à prendre sa place au sein du paysage littéraire. Le rôle qui lui revient est donc celui d'une avant-garde qui vient s'opposer « aux écrivains roturiers, ces vieilles idoles délabrées. »

À la suite des critiques sévères dont *L'Écho* est l'objet, ce même de Varès n'hésite pas à revenir à la charge pour s'attaquer aux « bigots et rancuniers » qui s'en prennent à la revue. À ceux qui déclarent que les jeunes de *L'Écho* font du « naturalisme », de Varès répond que *L'Écho* est une revue où toutes les opinions sont respectées et où les collaborateurs conservent leur initiative personnelle. « *L'Écho* n'est pas né pour dogmatiser les peuples [...] ; son but c'est d'apprendre à la jeunesse à tenir une plume avec avantage. »¹¹⁰ Une fois encore, nous pouvons voir que la cible visée par *L'Écho* c'est la jeunesse.

2.2.3. L'Écho des jeunes et les revues européennes :

L'une des sections les plus intéressantes de la revue est sans aucun doute la chronique bibliographique. C'est à partir de cette section qu'il est possible de déduire le réseau qui s'établit entre Saint-Cunégonde, foyer de *L'Écho* et des grandes villes européennes telles que Paris ou Bruxelles. Dans ces pages,

¹¹⁰ VARÈS, Paul de (pseud. de J. G. Boissonnault), « Entendez-vous? », *L'Écho des jeunes*, vol. 1, p. 73.

Grenier fait notamment des compte rendus du *Mercur de France*, du *Sillon*, de *La Revue artistique et littéraire*. Grenier fera aussi abondamment référence à la revue bruxelloise *Le Coin du feu* ainsi qu'à *L'Ermitage* de Paris. Nous y retrouvons également des compte rendus des premiers textes de Jarry, de même que des fragments de *L'Ève future* de Villiers de l'Isle-Adam. *L'Écho* souligne également les parutions de *La jeune Belgique*.

Comme le soulignent Pierssens et Benardi, c'est armé « de ces soutiens et voisinage » que Grenier alias Gerbée peut ouvrir le deuxième volume par des « dits liminaires » où il étale à la fois « ses ambitions et celles de la revue. »¹¹¹ Après avoir publié des extraits de remerciements et d'encouragements à l'égard de *L'Écho* parus notamment dans *Le Mercur de France* et dans *L'Ermitage*, Gerbée remercie à son tour ses amis en ses termes :

Mille mercis à nos dévoués amis pour leur agréable travail, et qu'ils trouvent ici toute l'expression de notre gratitude pour le plaisir qu'ils nous ont causé, en unissant leurs efforts aux nôtres afin de créer une littérature d'art au Canada.

Nous n'avons pas entièrement fait réussir le projet caressé depuis si longtemps, mais enfin, nous avons réveillé le public insouciant et donné le goût, aux intelligents, de s'occuper du mouvement littéraire français.

C'est un commencement et en même temps un encouragement pour l'avenir qui, croyons-nous, sera meilleur.

¹¹¹ PIERSSENS, Michel et Roberto BENARDI, « L'Écho des jeunes : une avant-garde inachevée », *Québec, une autre fin de siècle*, numéro spécial d'*Études françaises*, vol. 32, n° 3, automne 1996, p. 47.

Nous réussissons, nous en avons la certitude, si nos frères de là-bas continuent à nous honorer de leur sympathie.

Donc, à tous nos confrères qui luttent vaillamment pour la défense de l'Art, en France et en Belgique (cette seconde France littéraire), souhaits et vœux de succès immense pour eux ... et aide pour nous ! ...¹¹²

Créer « une littérature d'art au Canada », réveiller « le public insouciant » et donner « le goût aux intelligents de s'occuper du mouvement littéraire français », voilà autant de préoccupations qui animent *L'Écho* et son directeur et qui annoncent déjà *Le Nigog* qui, à un peu plus de vingt ans d'intervalle partagera à peu près les mêmes ambitions. Jusqu'à la fin, Gerbée (Grenier) s'efforcera d'être fidèle à ces ambitions, soulignant notamment la parution des *Trophées* de Heredia dont le livre est selon Grenier, « un pur joyau dont s'enorgueilleront les lettres françaises. »¹¹³

2.2.4. Une avant-garde inachevée :

À de nombreux égards, *L'Écho des jeunes* constitue sans contredit ce qu'il convient d'appeler une revue d'avant-garde. Du point de vue esthétique, *L'Écho* publie des auteurs autant européens que canadiens, dont les œuvres rendent compte de l'esprit du temps. Audacieuses, imprégnées de l'influences

¹¹² GERBÉE, Alex. (pseud. de Victor Grenier), « Dits liminaires ». *L'Écho des jeunes*, vol. 2, n° 13 (octobre 1894), p. 2.

¹¹³ GERBÉE, Alex. (pseud. de Victor Grenier), *L'Écho des jeunes*, cité par PIERSENS, Michel et Roberto BENARDI, *op. cit.*, p. 48.

des esthétiques symbolistes et décadentistes, souvent empreintes d'un érotisme plus ou moins poussé, ces œuvres témoignent également d'une recherche formelle nouvelle : usage du vers libre, expériences typographiques. Il est bien évident que ces expérimentations ne vont pas aussi loin que leurs modèles européens, mais il demeure qu'elles ne manquent pas de choquer si l'on compare à la littérature canonisée par la critique de l'époque. Dans ses chroniques bibliographiques *L'Écho des jeunes* se révèle cosmopolite, son directeur, Victor Grenier étant en contact avec un nombre important de périodiques provenant du Canada, d'Europe et parfois même d'ailleurs. Nombre de ces périodiques font également preuve d'une ouverture à l'esprit moderne et d'une volonté de renouveler le paysage littéraire sous le signe de la jeunesse.

Pourtant, comme le soulignent Michel Pierssens et Roberto Benardi dans le sous-titre de l'étude qu'ils consacrent à *L'Écho*, il s'agit d'une « avant-garde inachevée ». En effet, lorsque la revue cesse de paraître avec la publication du numéro 21, daté d'octobre-novembre 1895, c'est sans successeur. Dans ce dernier numéro, rien ne laisse pourtant présager la disparition de la revue. Il est difficile de déterminer les causes réelles de cette disparition. Toutefois, il est possible de supposer, à la suite de Pierssens et de Benardi, que « le public n'aurait suivi qu'à moitié, en nombre insuffisant pour assurer sa survie matérielle » ou encore que « l'entreprise qui consistait à donner un pendant

montréalais au *Mercur de France* ou à *L'Ermitage* surestimait l'audience possible ou sous-estimait les courants hostiles qui allaient l'emporter ».¹¹⁴

Plus encore, Massicotte lui-même opère en quelque sorte un reniement de cette aventure de jeunesse dans une « Note bibliographique » qu'il adresse en 1914 à son ami Victor Morin¹¹⁵. En effet, il écrit, parlant du groupe de jeunes gravitant autour de *L'Écho*: « Par bonheur, peut-être, ils ne réussirent pas à émouvoir le public et *L'Écho* n'eut jamais plus que de 25 à 50 lecteurs, exclusivement recrutés parmi ceux qui s'occupaient de littérature. » Il ajoute plus loin: « À l'époque où ces jeunes Canadiens écrivaient, la plupart d'entre eux étaient étudiants... de quelque chose... et ils croyaient montrer plus de talent en sortant des sentiers battus. C'est une erreur heureuse parfois - commune à la jeunesse de tous les temps et de tous les pays. »¹¹⁶ Nous pouvons constater qu'une fois encore, comme c'était déjà le cas à l'époque du *Recueil littéraire*, par ses propos, Massicotte amoindrit considérablement la portée de ce mouvement, allant ici jusqu'à qualifier ces textes « d'erreurs de jeunesse ». Or, pour que l'on puisse véritablement parler d'avant-garde, il faut qu'un groupe

¹¹⁴ PIERSENS, Michel et Roberto BENARDI, *op. cit.*, p. 50.

¹¹⁵ Cette note se trouve toujours dans l'exemplaire de Morin qui est maintenant conservé aux Collections spéciales des bibliothèques de l'Université de Montréal.

¹¹⁶ MASSICOTTE, Édouard-Zotique, « Note bibliographique », 25 février 1914. Ce document est reproduit en entier à l'annexe A.

aille jusqu'au bout de sa démarche de façon consciente et volontaire. C'est dans cette optique que *L'Écho des jeunes* demeure un projet inachevé.

Malgré tout, il n'en reste pas moins que nous pouvons affirmer qu' « il existe pourtant une préhistoire de la modernité montréalaise, celle de la génération de 1890, qui précède donc la mise sur pied de l'École littéraire de 1895, laquelle referme une période au moins autant qu'elle en ouvre une autre. »¹¹⁷

¹¹⁷ PIERSENS, Michel et Roberto BENARDI, *op. cit.*, p. 24.

CHAPITRE III : DES SIX ÉPONGES À L'ÉCOLE

LITTÉRAIRE :

3.1. SIX ÉPONGES EN QUÊTE DE RENOMMÉE

L'origine de ce petit cénacle qui sera à la source de la fondation de l'École littéraire de Montréal remonte à une amitié de collègue entre quatre étudiants du Collège Sainte-Marie au cours de l'automne 1893. Tout en préparant leurs examens, Joseph Melançon, Jean Charbonneau (1875 - 1960), Henry Desjardins (1874 - 1907) et Louvigny de Montigny (1876 - 1955) « décident de consacrer leur temps libre à la poésie. »¹¹⁸ Au cours de l'hiver 1893-1894, cette amitié donne occasionnellement lieu à de petites réunions littéraires. Dès l'année suivante, soit à l'hiver 1894-1895, ces petites réunions conduisent progressivement à la naissance d'un véritable cénacle imitant la vie de la bohème parisienne.

Le fonctionnement de ce cercle littéraire nous est connu principalement grâce à une série de deux articles intitulés « Aventures véridiques d'un groupe d'éponges » parus d'abord en août et en septembre 1895 dans *Le Samedi*, sous la signature de A.D.L. avec la mention « Pour *Le Samedi* »¹¹⁹. De toute évidence,

¹¹⁸ WYCZYNSKI, Paul, « Les origines de l'École littéraire de Montréal », *Thought 1960*, Toronto, W. F. Gage, 1961, p. 217.

¹¹⁹ A.D.L., « Aventures véridiques d'un groupe d'éponges. Ière saturnale », *Le Samedi*, vol. VII, n° 12, 24 août 1895, p. 10 ; « Deuxième saturnale », *Le Samedi*, vol. VII, n° 16, p. 3., 21 sept. 1895 .

bien qu'il ne semble pas faire partie du noyau, l'auteur est un initié des réunions du groupe, ce qui porte à croire que les *Six éponges* étaient en réalité plus que six. Au début de 1896, *Le journal des étudiants* reproduit ces deux articles auxquels s'ajoute un troisième épisode, avec la mention « Reproduit du *Samedi* et continué spécialement pour les Étudiants. »¹²⁰ L'auteur, que l'on soupçonne être Albert Laberge, auteur de *La Scouine*, signe désormais du pseudonyme de Luy d'Avel. Ce qui frappe d'emblée à la lecture de ces articles, c'est le caractère fantaisiste qui s'en dégage. On découvre que les membres des *Six éponges* se seraient mérité ce surnom en raison de la quantité de bière ingurgitée à l'occasion des réunions du cénacle que l'auteur qualifie de « saturnales ». Cette expression tient au fait que les réunions avaient lieu le samedi soir au café Ayotte de la rue Sainte-Catherine, rebaptisé du nom de « petit Procope » en mémoire d'un grand café parisien qui accueillait la bohème. Pour justifier l'emploi du terme « éponge », A.D.L. souligne : « On appelle éponges, en terme du métier, une institution ou des hommes qui ressemblent à une institution d'anti-buveurs d'eau, et qu'une goutte de Saint-Laurent dans un verre de cognac fait tomber en pamoison [sic]. »¹²¹

Outre le nom donné à leur lieu de rencontre, l'extravagance des

¹²⁰ D'AVEL, Luy (qui signait jadis A.D.L.), « Aventures véridiques d'un groupe d'éponges », *Le Journal des étudiants*, vol. I, n° 14, 25 janvier 1896, p.6 ; vol. I, n° 15, (1^{er} février 1896), p.4 ; vol. I, n° 16, 8 février 1896, p. 6.

¹²¹ A.D.L., « Aventures véridiques d'un groupe d'éponges. Ière Saturnale », *Le Samedi*, vol. VII, n° 12,

pseudonymes dont s'affublent les éponges témoigne de leur volonté de s'identifier à une forme de bohème à une époque où celle-ci est fort mal reçue. C'est d'ailleurs en ces termes que l'auteur les présente au tout début de son article : « des bohèmes Canadiens [sic] qui existent en chair et en os »¹²². Ces bohèmes, qui constituent le cœur du groupe des *Six éponges*, ce sont Paul Phyr dit Jean Ga-Hu, Carolus Glatigny, Casimir Girardin, Philémon du Baucis, Albain Garnier et Faolo del Ruggieri. L'identité de Paul Phyr, dit Jean Ga-Hu, que l'auteur présente comme le premier « président « pro tempore » » du groupe, ne fait aucun doute. Il s'agit de Henry-Marie Desjardins qui signait du pseudonyme de Jean Ga-Hu des textes publiés dans le cadre des concours organisés par Louis Perron, rédacteur en chef du *Samedi*. Quant à Carolus Glatigny, élu président du groupe à la suite du départ de Jean Ga-Hu pour sa ville natale « Lluh » (Hull), il s'agit de toute évidence de Louvigny de Montigny que Paul Wyczynski présente comme « l'esprit le plus révolutionnaire des écrivains de son temps »¹²³. Quant aux autres éponges, il est plus difficile d'établir leur identité avec certitude. Nous supposons à la suite de Wyczynski, que Faolo del Ruggieri serait Paul de Martigny (1872-1951) et qu'au pseudonyme d'Albain Garnier correspondrait Alban Germain que nous

24 août 1895, p. 10. Le texte intégral des ces trois « saturnales » est reproduit à l'annexe B.

¹²² *IBID.*

¹²³ WYCZYNSKI, Paul, « L'École littéraire de Montréal. Origines-évolution-rayonnement », *L'École littéraire de Montréal*, Montréal, Fides, 1972, 351 p. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome II).

retrouvons parmi les membres fondateurs de l'École littéraire de Montréal.¹²⁴ Pour les autres, il n'est pas impossible que les noms de Georges-Amédée Dumont et Jean Charbonneau soient associés aux *Éponges*, en particulier Charbonneau, reconnu comme l'un des instigateurs de l'École littéraire¹²⁵.

Malgré le caractère fantaisiste du texte de A.D.L., l'extrait suivant donne une bonne indication du contenu des réunions du cénacle : « Gonflées comme elles étaient, les éponges laissèrent échapper le trop plein de leurs chagrins, en flots d'éloquence littéraire, philosophique, psychologique et psychique même. »¹²⁶ Il ne faudrait toutefois pas se laisser leurrer par le caractère humoristique du texte et l'apparent laisser-aller qui règne au cours des réunions du groupe. Davantage qu'une bande de joyeux fêtards, le groupe des *Six éponges* constitue en fait un cénacle de jeunes gens cherchant à renouveler le paysage littéraire et qui, enfin, « ne souhaitent que devenir une société de respectable renommée »¹²⁷, ce qui les conduira à fonder l'École littéraire en novembre 1895.

¹²⁴ WYCZYNSKI, Paul, « Les origines de l'École littéraire de Montréal », *Thought 1960*, Toronto, W.F. Gage, 1961, p. 222.

¹²⁵ Jacques MICHON identifie Henry Desjardins, Louvigny de Montigny, Jean Charbonneau, Paul de Martigny, Germain Beaulieu et Alban Germain comme constituant les *Six Éponges*. Il ne donne cependant pas les pseudonymes associés à chacun. MICHON, Jacques, *Émile Nelligan. Les racines du rêve*, Montréal et Sherbrooke, PUM et ÉUS, 1983, p. 18 (Coll. « Lignes québécoises »).

¹²⁶ A.D.L., « Aventures véridiques d'un groupe d'éponges. Ière Saturnale », *Le Samedi*, vol. VII, n° 12, 24 août 1895, p. 10.

¹²⁷ WYCZYNSKI, Paul, « Les origines de l'École littéraire de Montréal », *Thought 1960*, Toronto, W.F.

Sur le plan strictement littéraire, l'activité des membres du cénacle n'est pas à négliger. Sous leur influence, Louis Perron, alors rédacteur du *Samedi* et désireux d'encourager les œuvres de la jeunesse, annonce la tenue d'un concours littéraire dans les pages de son journal. À cette occasion, il propose d'offrir quatre fois l'an des prix en œuvres littéraires et en objets d'argent aux auteurs qui auront fait parvenir les meilleures œuvres en vers et en prose. Les pièces destinées au concours doivent porter la mention « Pour le Samedi ». On comprendra donc que les textes intitulés « Aventures véridiques d'un groupe d'éponge » furent produits dans le cadre de ce concours auquel participent un nombre important d'individus qui sont associés à la première période de l'École littéraire de Montréal.¹²⁸

Lorsque l'on consulte les listes des récipiendaires, on constate qu'une place importante est occupée par de jeunes auteurs ayant partie liée de près ou de loin avec le cénacle. Le 15 juin 1895, *Le Samedi* publie les résultats du premier concours. Dans le domaine de la poésie, Jean Charbonneau, sous le pseudonyme de Delagny, remporte le premier prix tandis que Louvigny de Montigny et Jean Ga-Hu (Desjardins) se classent respectivement deuxième et troisième. En prose, une certaine Églantine, que Wyczynski identifie à Henri

Gage, 1961, p.223.

¹²⁸ Outre les Éponges, qui participent au concours sous le couvert de divers pseudonymes, on retrouve notamment Émile Nelligan qui fait paraître ses premiers poèmes à l'occasion de ce concours, sous le pseudonyme de Émile Kovar.

Desjardins ¹²⁹, se mérite le premier prix tandis qu'Albert Laberge obtient la deuxième place. À l'occasion du deuxième concours, se terminant le 28 septembre et dont les résultats sont annoncés le 19 octobre, Paul Phyr (Henri Desjardins) et A. D. L. (probablement Albert Laberge) se partagent le premier prix tandis qu'un certain Z. Paquin et Louvigny de Montigny obtiennent le deuxième prix. En poésie, Jean Ga-Hu et Léon Manc (Joseph Melançon) se classent ex aequo au premier rang tandis que Louvigny de Montigny et Delagny doivent se partager la deuxième place. C'est donc dire que les Éponges et leurs amis manifestent une volonté de s'imposer et de laisser leur marque.

Certes, la plupart de ces œuvres sont loin d'être des chefs-d'œuvre. Toutefois, il n'en reste pas moins qu'elles présentent un intérêt certain, ne serait-ce qu'en vertu de ce qu'elles nous révèlent quant aux lectures de ces jeunes écrivains en devenir.

Sur le plan esthétique, les œuvres des *Éponges* ne constituent pas un tout homogène. Souvent, des relents de romantisme accompagnent des esthétiques nouvelles, influencées par leurs lectures. Bien qu'il ne publie aucun recueil de son vivant, Henry Desjardins constitue un cas intéressant. Premier président des Éponges, il semble qu'il ait joué un rôle similaire à celui de Massicotte au

¹²⁹ *Op. cit.*, p. 223.

sein de *La Pléiade*. Certes, ses œuvres sont celles d'un jeune écrivain à qui il manque la maturité et, sans doute même l'effort soutenu suffisant pour produire une œuvre valable. Son côté bohème et sa courte existence l'ont empêché de produire une œuvre marquante. Il n'en reste pas moins que quelques-unes de ses expérimentations méritent un certain intérêt et constituent un excellent exemple quant aux sources d'inspirations des Éponges. Son œuvre, fort diversifiée, se caractérise par un mélange d'esthétiques anciennes et modernes. En effet, Desjardins ne dédaigne pas des formes aussi anciennes que le rondel et la ballade, remontant au Moyen-Âge. Or, cela ne l'empêche pas de lire des poètes modernes tels que Baudelaire, Rimbaud et Verlaine. Son œuvre est remplie d'éléments empruntés à ses modèles qui sont autant de témoignages de ses lectures. Comme le souligne Sœur Saint-Bernard de Clairvaux¹³⁰, ce passage de *Berger Pichet*, prose poétique parue dans *Le Samedi*, montre bien qu'il a lu « Ma bohème » de Rimbaud. En effet, le passage suivant :

Tes bottes crevées... ton feutre troué... et ton paletot à
travers lequel, par maints endroits on peut voir le soleil.¹³¹

Fait référence à de nombreux éléments du poème rimbaldien :

¹³⁰ SAINT-BERNARD DE CLAIRVAUX, Sœur, « Henry-Marie Desjardins », WYCZYNSKI, Paul, Bernard JULIEN et Jean MÉNARD (dir.), *L'École littéraire de Montréal*, deuxième éd., 1972, [1963], p. 57 (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome II).

¹³¹ DESJARDINS, Henry-Marie, « Le Berger Pichet , prose « Pour le Samedi », *Le Samedi*, vol. 7, n° 6, 13 juillet 1895, p. 6.

Ma bohème

(fantaisie)

Je m'en allais, les poings dans mes poches crevées ;
 Mon paletot aussi devenait idéal ;
 J'allais sous le ciel, Muse ! Et j'étais ton féal ;
 Oh ! Là ! Là ! que d'amours splendides j'ai rêvées !

Mon unique culotte avait un large trou.
 - Petit-Poucet rêveur, j'égrenais dans ma course
 Des rimes. Mon auberge était à la Grande-Ourse.
 - Mes étoiles au ciel avaient un doux frou-frou

Et je les écoutais, assis au bord des routes,
 Ces bons soirs de septembre où je sentais des gouttes
 De rosée à mon front, comme un vin de vigueur ;

Où, rimant au milieu des ombres fantastiques,
 Comme des lyres, je tirais les élastiques
 De mes souliers blessés, un pied près de mon cœur¹³²

On retrouve le paletot aux poches percées et les souliers troués. De même, les mots « crevées », « paletot » et « troué » employés par Desjardins font écho à son modèle.

Toutefois, c'est davantage encore l'influence de Verlaine qui se fait sentir dans la poésie de Desjardins. Joueur de violon, il semble avoir été conquis par la musicalité du vers verlainien. Celui qui se surnommait lui-même le « Pauvre Lelian » devient le sujet d'un poème intitulé « Sur la mort de Verlaine »¹³³. Mais

¹³² RIMBAUD, Arthur, « Ma bohème », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, texte établi et annoté par Rolland de RENÉVILLE et Jules MOUQUET, 1954, p. 69.

¹³³ H. D. (initiales de Henry-Marie DESJARDINS), « Sur la mort de Verlaine », *Le monde illustré*, 14^e

c'est dans cette « Chanson d'automne », que l'influence du maître se fait le plus sentir :

Chanson d'automne

Tes violents
 Vents insolents
 En détresse
 Automne, font
 Mon cœur profond
 De tristesse,

Quand tout s'endort
 Au soleil d'or,
 En souffrance ;
 Tout languissant
 Mais frémissant
 D'espérance

A ma douleur
 Je jette un pleur,
 Et me pâme,
 Ne sachant quoi
 Blesse la foi
 De mon âme¹³⁴

Certes, Desjardins, comme la plupart de ses amis, ne dépasse pas l'imitation servile du style de son modèle. Il s'agit tout au plus d'un pastiche réussi. Cependant, nous pouvons constater une volonté certaine de s'initier à des esthétiques nouvelles qui témoignent des lectures de ces jeunes poètes. De telles œuvres sont une preuve irréfutable de la circulation et de l'impact des

année, n° 704, 30 octobre 1897, p. 420.

¹³⁴ GA-HU. Jean (pseud. De Henry Desjardins), « Chanson d'automne (Pour le *Samedi*) », *Le Samedi*. vol. 7, n° 23, 9 nov. 1895, p. 2. Cité par LAFRENIÈRE, Suzanne, *Henry Desjardins l'homme et l'œuvre*,

œuvres de poètes tels que Verlaine et les décadents chez certains jeunes lettrés de l'époque.

Il serait toutefois hasardeux de parler de véritable avant-garde, dans la mesure où nous nous trouvons ici en face de la première étape d'un processus qui conduira éventuellement à l'élaboration d'une esthétique nouvelle et originale. Ces jeunes écrivains en sont encore à l'étape de la lecture et de l'imitation de leurs modèles, bien que par leur mode de fonctionnement - comme en fait foi la publication de *L'Écho des jeunes*, qui n'est pas sans rappeler les plus importantes revues d'avant-garde européennes de l'époque - ils présentent déjà certains traits caractéristiques de l'avant-garde : correspondance avec des revues étrangères, volonté de mettre en commun les idées, esprit ludique, recherche d'une nouvelle esthétique. Si l'École littéraire de Montréal, en majeure partie le fruit des efforts acharnés des Six éponges, ne constitue pas un mouvement homogène placé essentiellement sous le signe de l'innovation, il n'en demeure pas moins que les œuvres de certains de ses membres, notamment Émile Nelligan et Arthur de Buissières constituent une évolution importante par rapport à celles de leurs prédécesseurs.

3.2. L'ÉCOLE LITTÉRAIRE DE MONTRÉAL ; LES PREMIERS PAS (1895-1904)¹³⁵

3.2.1. Historique :

Au début du mois de novembre 1895, Louvigny de Montigny, aidé de Jean Charbonneau et Paul de Martigny, rédige une lettre circulaire pour convoquer à une réunion littéraire un nombre important de jeunes écrivains enthousiastes. On s'assure également de la présence d'écrivains plus expérimentés tels que E.-Z. Massicotte, Amédée Denault, F.-G. Boissonneault, J.-W. Poitras, Germain Beaulieu et Pierre Bédard, ces derniers ayant pour la plupart fait partie du mouvement littéraire de 1890. Si l'on en croit Joseph Melançon, c'est le jeudi 7 novembre 1895 à 20 heures qu'eut lieu cette réunion qui devait donner naissance à l'École littéraire de Montréal :

C'est le 7 novembre 1895 que furent convoqués par Louvigny de Montigny et Jean Charbonneau, dans la salle du Recorder au Palais de Justice, pour 8 hres [sic] du soir, un certain nombre de jeunes gens, dans le but de fonder une académie littéraire. Il y en avait une cinquantaine. Et Wilfrid Poitras fut nommé président, temporairement, de l'assemblée, au milieu de pas mal de chahut.¹³⁶

¹³⁵ Dans les faits, la première période d'activité intensive de l'École littéraire se termine vers 1900, avec la publication des *Soirées du Château de Ramezay*. En effet, de 1900 à 1904 l'École littéraire est très peu active. Toutefois, si nous retenons 1904 comme une date charnière, c'est que cette date coïncide avec la publication par Émile Dantin de *Émile Nelligan et son œuvre*, bien que le volume soit daté de 1903.

¹³⁶ MELANÇON, Joseph, *Journal intime*, document manuscrit cité par WYCZYNSKI, Paul, « L'École littéraire de Montréal. Origines - évolution - rayonnement », *L'École littéraire de Montréal*, Montréal, Fides, 1972, p.15. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », Tome II.)

Il faut voir l'École littéraire comme un mouvement hétérogène tant dans sa composition que dans ses tendances esthétiques. Charles Gill souligne par ailleurs cette caractéristique de l'École dans sa préface des *Soirées du Château de Ramezay* paru en 1900 : « Quatre avocats, un graveur, deux journalistes, un médecin, un libraire, cinq étudiants, un notaire et un peintre réunis autour d'un tapis vert, jonché de manuscrits : c'est l'École littéraire ».¹³⁷ À ses débuts, l'École littéraire est sans logis fixe et tient tour à tour ses réunions chez Germain Beaulieu qui habite au 77, rue Saint-Hippolyte, et dans la mansarde de Louvigny de Montigny, un grenier situé dans la demeure de son père, le recorder Testard de Montigny, sur la Montée du Zouave. Le cénacle comprend alors une quinzaine de membres. Germain Beaulieu occupe le poste de président tandis que Louvigny de Montigny remplit la fonction de secrétaire. Parmi les participants réguliers aux réunions on retrouve Jean Charbonneau, G.-A. Dumont, E. - Z. Massicotte, Pierre Bédard, L. - J. Béliveau, Albert Ferland, Paul de Martigny, Henry Desjardins, Alfred Desloges, J. - W. Poitras, Alban Germain, Jules Leclerc et quelques autres. Wyzcynski rapporte qu'au cours de ses entretiens avec Louvigny de Montigny alors qu'il était traducteur au Parlement d'Ottawa, ce dernier « se plaisait à évoquer les débuts modestes du cénacle en insistant sur le fait que les discussions littéraires se poursuivirent

¹³⁷ GILL, Charles, « Un mot au lecteur », *Les Soirées du Château de Ramezay*, Montréal, Eusèbe Senécal, 1900, p. V-VI

presque toujours dans l'ambiance qui convenait à « la sainte bohème » »¹³⁸ En effet, à ses premières heures, l'École littéraire reste fidèle à l'esprit qui animait les Six éponges. C'est ainsi que par une fenêtre ouverte, à l'aide d'un panier d'osier auquel on avait attaché une longue corde, on pouvait transporter les bouteilles de bières en quantité suffisante.

Au cours des années 1896 et 1897, l'École accueille des nouveaux venus dont les contributions seront importantes. Ce sont d'abord Charles Gill et Arthur de Bussières qui sont admis dans les rangs de l'École au cours de l'année 1896. Puis, le 10 février 1897, c'est au tour d'Émile Nelligan de se joindre au cénacle.

L'année 1898 marque pour l'École le début d'une nouvelle période. Fier d'un nouveau local, le cénacle devient plus régulier et plus stable. En effet, à partir de janvier, la Société des antiquaires et des numismatiques met à la disposition de l'École littéraire la salle qu'elle occupe au Château de Ramezay, construit en 1705 par Claude de Ramezay. C'est dans cette enceinte que l'École littéraire connaît ses meilleurs moments, avec la tenue de séances publiques qui obtiennent un succès considérable. Du 29 décembre 1898 au 26 mai 1899, l'École ouvre ses portes aux publics en quatre occasions. À l'exception de la deuxième

¹³⁸ WYCZYNSKI, Paul, « L'École littéraire de Montréal. Origines - évolution - rayonnement », *L'École littéraire de Montréal*, Montréal, Fides, 1972, p.15. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », Tome II.)

soirée qui se tient le 24 février 1899 au Monument national, chacune de ces séances a lieu au Château. Fait curieux qui témoigne bien du caractère hétéroclite de l'École, c'est à Louis-Honoré Fréchette que revient la présidence honoraire de la première soirée, lui qui constitue pourtant le symbole par excellence d'une conception dominante de la littérature que ces jeunes écrivains en devenir cherchent à renouveler.

Nous retiendrons de ces séances la conférence que Jean Charbonneau prononce sur « Le symbolisme »¹³⁹, à l'occasion de la troisième séance présentée au Château de Ramezay le 7 avril 1899. S'inspirant principalement des ouvrages de Charles Morice, critique littéraire français contemporain de Charbonneau, cette étude est sérieuse et bien documentée, rendant compte de façon pertinente de ce mouvement littéraire encore très peu connu et, par le fait même, fort mal reçu par la critique de l'époque.

C'est également à l'occasion de ces séances publiques que se révèlent deux jeunes poètes qui sont sans aucun doute les plus prometteurs et les plus innovateurs de leur génération. En effet, Arthur de Bussièrès et Émile Nelligan occupent une place importante au programme de ces soirées. Le premier y récite entre autres « Soirées allemandes », « Chanson marine » et « Rêve du

¹³⁹ COLLECTIF, *Les soirées du Château de Ramezay*, Montréal, p.220-252.

Dayael », dont les titres seuls suffisent à faire saisir le caractère exotique de sa poésie. Quant à Nelligan, il fait entendre notamment « Un Rêve de Watteau », « Le récital des anges », « Le perroquet » et « La passante ». Mais c'est surtout avec « La romance du vin » qu'il présente au cours de la quatrième et dernière séance, qu'il est reçu en triomphe.

3.2.2. L'esthétique de l'École littéraire :

Si, comme le soulignait Charles Gill, l'École littéraire de Montréal fait preuve d'éclectisme quant à sa composition, il en est de même en ce qui a trait à ses préoccupations esthétiques. En effet, envisagée globalement dans l'ensemble de sa production, l'École peut difficilement faire figure d'avant-garde. Ainsi, relents de romantisme (Gill), sursauts de patriotisme (Massicotte) et arômes du terroir (Ferland), mysticisme religieux (Rainier) et tirades philosophiques (Charbonneau), exotisme livresque et sonnets ciselés aux teintes parnassiennes (de Bussièrès), décadentisme et symbolisme (Nelligan), voilà autant d'esthétiques disparates qui se côtoient sous une même enseigne. Cependant, une bonne partie des membres de l'École se tiennent à la page des derniers courants de la littérature française et même belge. Tout comme celles de leurs aînés Massicotte et Desjardins dont il a été question précédemment, les œuvres originales de Nelligan et d'Arthur de Bussièrès constituent des témoignages éloquents de ces tendances.

3.2.3. Des œuvres originales ; Émile Nelligan et Arthur de Bussières :

Des membres de l'École littéraire de Montréal, Émile Nelligan demeure la figure la plus connue. Sa fulgurante ascension alors qu'il n'est encore qu'un adolescent associée à son sort tragique, la maladie mentale mettant fin à sa carrière littéraire alors qu'il n'a pas vingt ans, n'ont pas peu contribué à mousser sa popularité, le mythe prenant souvent le dessus sur l'œuvre. Pourtant, cette œuvre n'est pas banale. Comme le souligne Jacques Blais, « contrairement aux quelques textes de qualité de Massicotte, c'est toute l'œuvre de Nelligan, rédigée pour l'essentiel de 1896 à 1899, qui témoigne – comme Louis Dantin l'affirme dans la préface de l'édition de 1904 – de « l'amour exclusif de l'Art et de l'idée pure ». »¹⁴⁰ Se penchant sur une partie fort peu connue de l'œuvre de Nelligan, en l'occurrence ses poèmes d'hôpital, André Bourassa n'hésite pas à parler de surréalisme pour qualifier les délires oniriques et cauchemardesques de Nelligan.¹⁴¹ Or, il n'est point nécessaire d'explorer les œuvres « posthumes » de Nelligan pour saisir l'originalité du poète et déceler la trace d'esthétiques « fin de siècle ». Il ne s'agit pas tant ici d'analyser en profondeur l'œuvre du poète, d'autres chercheurs, dont notamment Jacques Michon¹⁴², s'étant fort bien acquittés de cette tâche, mais bien de faire ressortir dans l'œuvre nelliganienne

¹⁴⁰ BLAIS, Jacques, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ (dir.), Québec, IQRC, 1986, p. 18.

¹⁴¹ BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Les herbes rouges, 1986, éd. revue et augmentée, [éd. originale : Montréal, Les Étincelles, 1977], p. 40.

¹⁴² MICHON, Jacques, *Nelligan et les racines du rêve*, Montréal et Sherbrooke, PUM et ÉUS, 1983, 178 p.

la prégnance d'influences européennes modernes. En effet, l'œuvre entière de Nelligan est le fruit de l'assimilation de lectures aussi nombreuses que diversifiées. Rollinat, Rodenbach, Baudelaire, Verlaine, Rimbaud, Edgar Allen Poë, voilà autant d'influences qui trouvent leur place à différents degrés dans l'œuvre de l'auteur du « Vaisseau d'or ».

Dans le portrait qu'il trace de Nelligan dans le tome premier de son ouvrage *Des influences françaises au Canada*, Jean Charbonneau nous donne un bon aperçu des lectures du jeune poète :

Il clamait les vers d'Edgar Poë « le Corbeau », avec les gestes d'un spectre. Comme tous les neurasthéniques de la pensée, il s'injectait des narcotiques favoris. Ainsi, Verlaine lui plaisait par ses divagations ; Rollinat, par ses extravagances morbides ; Rimbaud par sa jeunesse bohème ; Rodenbach par ses mélancolies persistantes. Il exultait devant « Bruges la morte. »¹⁴³

Charbonneau poursuit sa démonstration en comparant des extraits de poèmes de Nelligan avec des passages tirés de l'œuvre des maîtres précédemment cités. Comme le souligne Charbonneau, la ressemblance est frappante entre cet extrait du poème « Le coffret » de Rodenbach ¹⁴⁴ et « Devant deux portraits de ma mère ». Regardons d'abord l'original :

¹⁴³ CHARBONNEAU, Jean, *Des influences françaises au Canada*, Montréal, Librairie Beauchemin limitée, 1916, Tome I, p. 93.

¹⁴⁴ Poète belge (1855 – 1898), aux tendances symbolistes, ami de Mallarmé et de Verhaeren, ayant participé avec ce dernier à la fondation de la revue *La Jeune Belgique* en 1878.

Le coffret

Ma mère, par ses jours de deuil et de souci,
 Garde, dans un tiroir secret de sa commode,
 Un petit coffre de fer rouillé, de vieille mode,
 Et ne me l'a fait voir que deux fois jusqu'ici.

Comme un cercueil, la boîte est funèbre et massive,
 Et contient des cheveux de ses parents défunts,
 Dans des sachets jaunis, aux pénétrants parfums,
 Qu'elle vient quelquefois baiser, le soir, pensive.¹⁴⁵

Voyons comment Nelligan assimile l'influence du maître pour l'intégrer dans son poème :

Devant deux portraits de ma mère

Ma mère, que je l'aime en ce portrait ancien,
 Peint au jours glorieux qu'elle était jeune fille,
 Le front couleur de lys et le regard qui brille
 Comme un éblouissant miroir vénitien !

Ma mère que voici n'est plus du tout la même ;
 Les rides ont creusé le beau marbre frontal ;
 Elle a perdu l'éclat du temps sentimental
 Où son hymen chanta comme un rose poème.

Aujourd'hui je compare et j'en suis triste aussi,
 Ce front nimbé de joie et ce front de souci,
 Soleil d'or, brouillard dense au couchant des années.

Mais, mystère du cœur qui ne peut s'éclairer !
 Comment puis-je sourire à ces lèvres fanées ?
 Au portrait qui sourit, comment puis-je pleurer?¹⁴⁶

¹⁴⁵ RODENBACH, Georges, « Le coffret », [s.é], [s.a].

¹⁴⁶ NELLIGAN, Émile, « Devant deux portraits de ma mère », *Émile Nelligan et son œuvre*, préface de Louis DANTIN, édition critique par Réjean ROBIDOUX, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997 (1904 pour l'édition originale), p. 125 (Coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde »)

On reconnaît l'influence du poème de Rodenbach. Cependant, il ne convient pas ici de parler de pastiche comme c'était le cas pour la « Chanson d'automne » de Desjardins. Bien que les influences de Nelligan puissent être encore retracées, il s'agit davantage d'un cas d'assimilation que d'imitation pure et simple. L'influence de Rodenbach se fait également sentir ailleurs dans l'œuvre. Comme Desjardins, il dédie un poème à son maître « À Georges Rodenbach », pièce retrouvée qui ne figure pas dans l'édition originale de 1904.

Il fait de même pour Baudelaire pour qui il compose une pièce intitulée « Tombeau de Charles Baudelaire » et une autre portant simplement comme titre « Charles Baudelaire ». L'influence de l'auteur des *Fleurs du mal* est omniprésente dans l'œuvre de Nelligan, comme en témoignent, entre autres deux pièces « posthumes », c'est-à-dire rédigées pendant son hospitalisation, intitulées respectivement « Les chats » et « Le chat fatal ». De plus, nous retrouvons constamment chez Nelligan l'une des thématiques chère à Baudelaire, en l'occurrence le désespoir du poète incompris en dehors de son univers. Certes, l'œuvre de Baudelaire n'est plus neuve lorsque Nelligan rédige son œuvre, il n'en reste pas moins qu'auprès de la critique conservatrice de l'époque celui que l'on peut considérer comme le père du symbolisme fait encore figure d'enfant terrible dont la fréquentation est à proscrire.

Comme le fait encore remarquer Charbonneau, on retrouve beaucoup du Verlaine converti de *Sagesse* dans la section de l'œuvre de Nelligan intitulée « Petites chapelles ». On pourrait également citer Rollinat chez qui Nelligan puise la thématique de « L'idiote aux cloches » ainsi que ses visions macabres. De même, l'influence de « Ma bohème » de Rimbaud, que nous citons précédemment, se retrouve dans la thématique de son « Rêve de Watteau » :

[...]
 Bohêmes écoliers, âmes vierges de luttés,
 Pleines de blanc naguère et de jours sans courroux,
 En rupture d'étude, aux bois jonchés de broux,
 Nous allions, gouailleurs, prêtant l'oreille aux chutes
 [...]
 Puis, las, nous nous couchions, frissonnants jusqu'aux moelles,
 Et parfois, radieux, dans nos palais de foin,
 Nous déjeunions d'aurore et nous soupions d'étoiles¹⁴⁷

Ici encore, on constate que l'influence de Rimbaud est plus subtile que chez Desjardins. On est beaucoup plus près d'une œuvre originale et accomplie malgré la présence incontestée d'influences européennes.

Il en va de même chez Arthur de Bussières dont l'œuvre, malgré un destin tout aussi tragique¹⁴⁸, demeure moins connue que celle de Nelligan. Par son exotisme et ses vers ciselés aux influences parnassiennes, l'auteur des

¹⁴⁷NELLIGAN, Émile, « Rêve de Watteau », *op. cit.*, p. 173.

¹⁴⁸ Il meurt d'un appendicite, le 7 mai 1913 à l'âge de 36 ans après seulement trois jours de maladie.

Bengalis, publiés après sa mort, annonce en quelque sorte Paul Morin. L'influence de Leconte de Lisle et de José Maria de Heredia, à qui il consacre un sonnet, se fait considérablement sentir. Nombreux sont les poèmes de de Bussièrès, des sonnets pour l'essentiel, dont le seul titre suggèrent déjà l'exotisme : « L'éveil du Brahma », « Khirma la Turque », « Soirée allemande ». Parmi les plus réussis de ses sonnets, on retrouve « Kita-no-tendji », qu'il récite à l'occasion de la première séance publique de l'École littéraire. C'est un temple japonais qui donne son titre au poème dont la thématique fait penser à ce vers de son maître Heredia, qui figure en préface des *Trophées* : « Le temple est en ruine au haut de son promontoire »¹⁴⁹ Ce sonnet démontre chez de Bussièrès une maîtrise digne de celle de ses maîtres :

Kita-no-tendji

C'est un temple de pierre aux structures énormes,
Dont les contours pesants estompent l'horizon;
Granits, marbres en blocs, pylônes à foison,
Flanqués d'ombre. Autour des cèdres ou des ormes.

Au sein de l'éclatante et vaste floraison
Des chrysanthèmes d'or aux sépales difformes,
Triste, ainsi que des dieux aux immobiles formes,
Un vieux bonze accroupi murmure une oraison.

Kita-no-tendji dort. Ni les voix de l'enceinte,
Ni les bruits éternels de Kioto la sainte
Ne vont troubler la paix de son divin sommeil.

¹⁴⁹ HEREDIA, José Maria de « L'oubli », *Les Trophées*, Paris, Lemerre, 1959, p. 3.

Mais les temps l'ont penché vers l'abrupte colline ;
 Il chancelle, pareil au vieillard qui décline
 Sous les grands rayons roux de l'hivernal soleil...¹⁵⁰

Au thème exotique, s'ajoute la thématique moderne de l'inexorable fuite du temps, qui fait sombrer dans le passé les civilisations anciennes dont les plus somptueux vestiges ne seront demain plus que ruines.

Fidèle à l'esthétique parnassienne, de Bussièrès emploie un vocabulaire précieux, à la recherche constante du terme exotique. De manière générale, il préfère l'alexandrin, forme parnassienne par excellence à toute autre forme de vers. Il accorde également beaucoup d'importance à l'épithète. Souvent, « l'adjectif donne le coloris au paysage »¹⁵¹. Il affectionne particulièrement la couleur pourpre, chère aux Parnassiens.

Certes, au moment où de Bussièrès compose son œuvre, l'esthétique parnassienne ne présente pas le même aspect de nouveauté que le symbolisme ou le décadentisme ¹⁵². Mais dans le contexte canadien-français de l'époque, l'exotisme de sa thématique n'en apparaît pas moins moderne et rencontre la

¹⁵⁰ BUSSIÈRES, Arthur de, « Kita-no-tendji », *Les Bengalis*, Montréal, Édouard Garand, 1931, p. 23.

¹⁵¹ CONDEMINÉ, Odette, « Arthur de Bussièrès, cet inconnu », *L'École littéraire de Montréal*, Montréal, fides, 1972, p. 128.

¹⁵² Le premier des trois volumes du *Parnasse contemporain* avait paru en 1866.

résistance de la critique, comme en fait foi Camille Roy qui prône en 1904 le recours au sujet canadien.

Cependant, l'œuvre de de Bussières n'est pas exempte de défauts. En effet, bien que certains de ses poèmes démontrent une grande maîtrise, l'œuvre de de Bussières demeure une œuvre d'imitation et ne parvient pas à égaler en qualité celle de ses maîtres. Ainsi, comme le souligne encore Odette Condemine, on peut relever dans son œuvre « des imperfections dans le rythme, de l'exagération dans les coloris, des fautes de goût. »¹⁵³ Même Paul Morin, pourtant maître de sa forme, aura encore de la difficulté à se distinguer de ses maîtres.

Comme nous avons pu l'observer, de manière générale, en fonction de son caractère éclectique, le groupe qui gravite autour de l'École littéraire de Montréal peut difficilement être considéré comme une avant-garde. L'École littéraire est en quelque sorte un lieu où se côtoient en toute liberté diverses esthétiques qui entrent parfois en contradiction. Les œuvres de ces jeunes littérateurs marquent cependant une évolution importante par rapport à celles de la génération qui les précède et auxquelles elles viennent s'opposer. En ce sens, si la notion d'avant-garde apparaît ici non appropriée, ou du moins, à

¹⁵³ CONDEMINE, Odette, *op. cit.*, p. 130.

nuancer, il ne fait aucun doute qu'on peut parler d'une certaine forme de modernité. En effet, plusieurs de ces jeunes témoignent d'un intérêt marqué pour des esthétiques qui viennent considérablement transformer les conceptions généralement admises de la littérature au Canada français. Outre les textes de Massicotte, Desjardins, Nelligan et de Bussières, d'autres auraient pu être citées pour illustrer cette tendance. C'est notamment le cas de Jean Charbonneau, dont le recueil *Les Blessures* ne paraît qu'en 1912. Or, comme nous l'avons vu au chapitre précédent, cet intérêt pour des esthétiques modernes existait déjà depuis le début des années 1890. Certes, ces jeunes écrivains en herbes, poètes pour la plupart, en sont encore, à quelques exceptions près, à l'étape de la lecture et de l'imitation de leurs modèles, mais cela ne diminue pas pour autant la nouveauté de leurs expérimentations par rapport à la génération qui les a précédés.

Au-delà des simples préoccupations esthétiques, nous retrouvons dans le mode de fonctionnement de ces groupes certains traits généralement associés au phénomène de l'avant-garde. En effet, par son dynamisme interne qui le pousse à se réunir pour mettre en commun des idées et donner une impulsion nouvelle à la littérature, il ne fait aucun doute que le groupe des *Six éponges* fait preuve « d'activisme », position ou état d'esprit que Renato Poggioli associe à l'avant-garde.

Par leur attitude, les Six éponges manifestent leur volonté de se distinguer de leur pairs. L'association entre art et esprit ludique, qui anime leurs réunions figure parmi les traits esthétiques de l'avant-garde tels qu'identifiés par l'équipe de Jean Weisberger.¹⁵⁴ De plus, au-delà de la dimension ludique, le choix des pseudonymes utilisés témoigne d'un désir de s'établir en marge du courant dominant. Ce choix correspond ainsi à une volonté de se libérer du poids de l'idéologie et, par conséquent d'affirmer son indépendance face aux instances extérieures au champ. Ce phénomène, s'accompagne d'un mouvement visant à se doter de structures favorisant l'autonomie du littéraire, dont l'aboutissement sera ici l'École littéraire. En même temps, on constate une tendance à se centrer sur soi-même qui se reflète, dans cette stratégie qui consiste à recourir aux pseudonymes pour mieux se reconnaître entre initiés. L'usage du pseudonyme, tel qu'il se manifeste au sein du groupe des *Six éponges* et, comme nous le verrons plus loin, de la *Tribu des Casoars* illustre bien cette tendance. En effet, bien que cette unité se dissout avec la fondation de l'École littéraire, les *Six éponges* présentent un autre trait de l'avant-garde dans la mesure où il s'agit d'un groupe relativement concerté et homogène. Ainsi, comme nous l'avons mentionné, bien qu'il semble qu'à l'image des « Trois mousquetaires » qui étaient en réalité quatre, les *Six éponges* étaient davantage que six, seuls ceux qui sont considérés comme des membres à

¹⁵⁴ Voir chapitre précédent.

part entière ont droit au privilège de porter un pseudonyme. Cette distinction a pour objet d'établir une distance ironique entre les membres du groupe et les autres, et de contribuer à l'éclosion d'un sentiment de caste. Dans ces conditions, le cénacle ne peut être qu'un lieu qui favorise le travail et permet d'échanger entre pairs. Cette tendance vers l'autonomie du littéraire constitue l'un des symptômes les plus marquants de l'entrée dans la modernité.

En conséquence, nous pouvons affirmer que si l'École littéraire de Montréal ne correspond pas en tous points à ce qu'il y a lieu d'appeler une avant-garde, il existe tout de même un important ferment de modernité qui se solidifiera davantage au cours de la période suivante avec la génération de ceux que l'on appelle généralement les « exotiques ».

CHAPITRE IV : LES QUATRE CAVALIERS DE L'APOCALYPSE

4.1. L'HÉRITAGE DE NELLIGAN :

Comme nous l'avons souligné au chapitre précédent, la publication en 1904 des *Œuvres complètes* de Nelligan, marque bel et bien la fin d'une époque, en même temps que le début d'une nouvelle en plus de susciter les réactions les plus vives. En effet, c'est en grande partie pour éviter que surgissent de nouveaux Nelligans que Camille Roy prononce le 5 décembre 1904, devant la Société du Parler français au Canada son célèbre discours sur la nationalisation de la littérature qui met en place les grandes lignes du programme régionaliste. Comme on le sait, cette doctrine dominera dès lors le paysage littéraire. Roy n'hésite pas à citer le jeune poète comme exemple à ne pas suivre afin d'éviter que les écrivains canadiens ne deviennent « des écrivains français égarés sur les bords du Saint-Laurent. »¹⁵⁵ Il soutient qu'il faut éviter de « faire des poésies où le sentiment est purement livresque, et soutenu de réminiscences toutes françaises, comme, par exemple, il arrivait trop souvent à ce pauvre et si

¹⁵⁵ Camille ROY, « La nationalisation de la littérature canadienne », *Bulletin du Parler français au Canada*, vol. 3, no 4, décembre 1904, p. 120.

sympathique Émile Nelligan »¹⁵⁶

Cela ne signifie pas pour autant que les recommandations de Camille Roy sont suivies à la lettre et que l'intérêt pour une littérature moderne et non soumise à des considérations autres qu'artistiques se dissipe avec le silence du jeune auteur du *Vaisseau d'or*. En effet, dès 1906, soit à peine deux ans après la publication des poésies de Nelligan, voit-on surgir une nouvelle génération d'écrivains nés pour la plupart entre 1885 et 1890, épris de nouveauté et se démarquant par leur volonté de franchir un pas de plus vers l'élaboration d'une littérature canadienne à la fois originale et accordée au goût des dernières tendances françaises et européennes. Ce n'est pas par hasard si Guy Delahaye, le plus audacieux des poètes de cette génération, publie dans la *Patrie* au cours de l'année 1907, ses quatre premiers poèmes en hommage à Nelligan¹⁵⁷ qu'il considère comme son maître.¹⁵⁸ Il lui avait d'ailleurs rendu visite l'année précédente à la Retraite Saint-Benoît.¹⁵⁹ Pour Delahaye comme pour d'autres poètes de sa génération, dont Robert de Roquebrune qui lui rendra plus d'une fois hommage dans *Le Nigog*, Nelligan constitue un modèle à suivre. En effet,

¹⁵⁶ ROY, Camille, *op. cit.*, p.122-123.

¹⁵⁷ Dès ces premiers efforts, Delahaye se heurte à l'incompréhension de la critique. Adrien PLOUFFE, dans un article intitulé « Simples réflexions dédiées aux gens de bon sens », *Le Canada*, 10 août 1907, p. 13, soutient que Delahaye n'est qu'un disciple de Verlaine et autres hurluberlus issus des « vallées obscures où rampèrent les symbolistes et les décadents, ces rongeurs de l'ordre anti-social qui souillèrent leur talent. »

¹⁵⁸ Ces poèmes seront repris dans son recueil *Les Phases* qui fait scandale lors de sa parution en 1910.

¹⁵⁹ LAHAISE, Robert, *Guy Delahaye : Œuvres parues et inédites*, Ville de La Salle, HMH, p.16, (Coll. « Cahiers du Québec, Textes et documents littéraires »). Delahaye, redevenu Guillaume Lahaise côtoiera

pour ces jeunes esthètes, la poésie de Nelligan marque une évolution considérable par rapport aux élans patriotiques d'un Fréchette ou d'un Chapman. Comme le souligne de Roquebrune, « la poésie que Nelligan avait allumée comme un phare ne s'est pas éteinte, et le Canada, grâce à cela n'est plus une terre de sauvagerie. »¹⁶⁰ En ce sens, Nelligan apparaît ici comme un précurseur qui ouvre la voie à une nouvelle poésie, libérée de ses accents du terroir et ouverte aux nouvelles tendances de la littérature universelle.

C'est en effet une toute nouvelle conception de la poésie que propose cette jeune génération qui se réclame de Nelligan. Certes, on ne peut pas dire que l'ensemble de ces poètes constitue un groupe concerté réuni autour d'un manifeste ou d'une revue. Cependant, de ces jeunes, un noyau de quatre individus se démarque, qui publie régulièrement dans *Le Nationaliste*, au temps d'Olivar Asselin et de Jules Fournier, et dans *L'Action* de Fournier à partir de 1911. Il ne fait aucun doute que ces individus constituent autour de ces périodiques, ce qu'il convient d'appeler un réseau. En effet, comme nous le verrons plus loin, il arrive fréquemment que l'un ou l'autre des membres du réseau intervienne pour couvrir d'éloges ou simplement pour défendre d'une critique dévastatrice les œuvres d'un des autres membres du réseau.

d'ailleurs Nelligan pendant quelques années, en tant qu'interné à l'hôpital Saint-Jean de Dieu.

¹⁶⁰ ROQUEBRUNE, Robert de, « Hommage à Nelligan », *Le Nigog*, 1918, p. 223-224.

Sur le plan esthétique, il faut admettre qu'il serait difficile de chercher à retrouver chez Paul Morin, Guy Delahaye, René Chopin, Marcel Dugas ou encore Robert de Roquebrune ou Jean-Aubert Loranger une parenté de style qui permettrait de parler d'une école poétique comme on l'entend pour les symbolistes français ou encore pour les Parnassiens. Ainsi, Morin est avant tout parnassien tandis que Dugas est essentiellement symboliste alors que les œuvres de Delahaye et Loranger présentent déjà des éléments qui les rapprochent avant la lettre du mouvement cubisto-futuriste ou même du surréalisme comme l'a démontré André-G. Bourassa.¹⁶¹

Cependant, cela ne les empêche pas de présenter de nombreux traits souvent associés à l'avant-garde. On constate qu'en se réclamant de Nelligan, ces jeunes poètes cherchent à balayer du revers de la main toute une tradition qui va de Crémazie à Fréchette, pour lui en instaurer une autre qui a été ignorée voire même bafouée par la critique dominante. Cette pratique n'est pas sans rappeler le mouvement surréaliste qui a vu en Rimbaud et Lautréamont, pourtant incompris à leur époque, des précurseurs ou encore des « voyants », pour employer un terme cher à Rimbaud lui-même.

¹⁶¹ BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions L'Étincelle, 1977, 375 p.

De plus, dans le contexte de l'époque où le seul fait de s'éloigner de la littérature du terroir et d'aborder un sujet autre que canadien suffit à soulever l'ire de la critique bien pensante, il ne fait aucun doute que cette nouvelle génération de poète fait figure d'avant-garde. En effet, c'est autour d'un intérêt commun pour un art libre et autonome, une littérature moderne non assujettie à des contraintes extérieures donnant prédominance à la forme sur le sujet que se réunissent les poètes de cette génération. Dans cette optique, il apparaît évident que ce groupe de jeunes poètes se présente comme une avant-garde, puisque qu'ils cherchent véritablement à mettre de l'avant une nouvelle conception de la littérature.

De même, si Jean-Aubert Loranger, malgré sa collaboration au *Nigog*, apparaît davantage comme un cas isolé, un certain nombre de ces jeunes se présente bel et bien comme un groupe plus ou moins concerté, cimenté par une amitié solide qui date de leurs années de collège.

4.2. « LES QUATRE CAVALIERS DE L'APOCALYPSE »

C'est Guy Delahaye qui se plaisait lui-même à nommer ainsi le quatuor qu'il constituait avec ses amis Paul Morin, René Chopin et Marcel Dugas qui sera pendant plus de trente ans le critique et défenseur du groupe. Ils s'étaient rencontrés dès leur jeune âge alors qu'ils étaient encore étudiants.

Dugas entreprend à l'automne 1906 des études de droit à l'université Laval de Montréal. C'est là qu'il rencontre Paul Morin, étudiant en droit, René Chopin, étudiant en première année de notariat, et Guy Delahaye (Guillaume Lahaise), étudiant en médecine¹⁶². Comme le souligne Robert Lahaise,

en cet automne 1906, nombre d'éléments concordent à les réunir. Tous quatre sont de familles aisées et sont passées [sic] par le moule privilégié du collège classique. Morin, Chopin et Lahaise se sont connus en Philosophie, chez les Jésuites. Apolitiques, rêvant d'universalisme et de poésie, ils ont surtout... vingt ans!¹⁶³

Cette amitié qui les unit les amènent notamment à fonder ou du moins à collaborer à des associations plus ou moins formelles et au caractère éphémère dont l'impact immédiat est difficile à cerner, malgré la modernité de certains des sujets abordés.

4.2.1. *L'Encéphale* et *L'Aube* (1908-1910)

4.2.1.1. Une société secrète : *L'Encéphale*

À l'automne 1908, sans doute sous l'impulsion de Delahaye¹⁶⁴, les Quatre cavaliers de l'Apocalypse sont à l'origine d'une petite société secrète du nom de *L'Encéphale*¹⁶⁵, où l'on se réunit pour discuter d'art et de littérature. Ce groupe

¹⁶² LAHAISE, Robert, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1989, p. 61.

¹⁶³ *Ibid.*, p. 62.

¹⁶⁴ Delahaye étudie alors en médecine et deviendra psychiatre, ce qui justifierait le nom de *L'Encéphale*. Il existait également à l'époque une revue européenne de psychiatrie portant le même nom. C'est également Delahaye qui rédige le règlement.

¹⁶⁵ *Ibid.*, p. 99.

se présente en quelque sorte comme une réaction au *Soc*, cercle littéraire au caractère beaucoup plus officiel auquel se joignent par ailleurs au moins deux des quatre cavaliers, l'automne suivant. *L'Encéphale* n'accepte qu'un certain nombre d'initiés. C'est Delahaye qui en rédige le « Règlement » :

Société

Strictement secrète, seul moyen, étant donné le milieu, de parvenir

Au

But

Intensifier l'être, moral, intellectuel, physique, à l'aide de ces

Moyens

Étude et pratique du Bien, du Vrai, du Beau, chacun selon ses

Moyens, mais d'après un critérium sévère, ce qui ne peut se faire

Qu'avec un

Nombre

de membres limité, 12, mais sans

Hiérarchie

Tous chefs, afin de laisser à chacun son entière liberté ; alors, pour

Se reconnaître, il y aura la

Dénomination

I, II, III, etc. jusqu'à XII, d'après la position alphabétique.¹⁶⁶

À l'origine, ce petit cercle devait réunir douze pairs, conformément aux « douze paires » de nerfs crâniens... [nécessaires] - pour fonder l'« Encéphale »¹⁶⁷. Curieusement, sur la liste originale qui donne la composition de « La chambre des Pairs », on retrouve seize noms dont certains

¹⁶⁶ DELAHAYE, Guy, « L'Encéphale. Règlement », cité par Robert LAHAISE *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1989, p.100.

¹⁶⁷ LAHAISE, Robert, *op. cit.* p. 99.

sont raturés ou ajoutés.¹⁶⁸ Mais, lorsqu'on consulte la liste des « Travaux présentés », on remarque qu'il ne reste plus que dix noms, clairement identifiés. Il s'agit de René Adam (ingénieur civil et musicien), René Chopin (notaire et poète), Guy Delahaye (médecin et poète), Henri-Marcel Dugas (critique d'art et de littérature), Louis Dupire (journaliste), Oscar Gagnon (avocat), Paul d'Équilly Morin (avocat et poète), Albert Papineau (avocat, musicien et poète), Émile Smith (chimiste, linguiste et poète) et, finalement, Gaétan Valois (journaliste).

Ce qui frappe de prime abord, c'est la modernité des sujets abordés lorsque l'on connaît le climat intellectuel qui régnait à l'époque. On constate par exemple que Debussy semble déjà susciter un intérêt important bien avant que Léo-Pol Morin en fasse véritablement la promotion au Canada français. En effet, pas moins de trois études lui sont consacrées. Pourtant, *Pelléas et Mélisande* n'avait été composé que six ans auparavant (1902). C'est donc dire qu'il existe bien avant *Le Nigog*, un intérêt pour l'art moderne au Canada français. Parmi les nombreux travaux portant sur l'art et la littérature, on retrouve notamment une étude sur ce même *Pelléas et Mélisande* de Debussy, par Albert Papineau, une « Étude comparée sur les littératures classiques. La littérature moderne française. Ses manifestations au Canada », par Marcel Dugas. Émile Smith présente, entre autres, des « Comparaisons entre Rodin-

¹⁶⁸ Robert LAHAISE, (*op. cit.*, p. 118), souligne que les noms de Émile Desrochers, Camille Tessier, Philippe Tremblay, Charles-Auguste Trudeau et deux autres, complètement illisibles, ont été raturés.

sculpteur, Manet-peintre, Jean Moréas-poète et Claude Debussy-musicien ». Quant à René Chopin, il fait, notamment, une présentation intitulée « La poésie fleurit-elle en tous les milieux ? ». Finalement, Paul Morin donne un exposé sur « Verlaine, Memling, Debussy : précurseurs ».¹⁶⁹

On remarque également une grande variété en ce qui a trait tant aux sujets abordés qu'à la sphère d'intérêt des membres du cénacle. Ainsi, Oscar Gagnon traite « d'une fédération des facultés à l'Université – d'une fédération des Universités canadiennes – d'une fédération de toutes les Universités ».¹⁷⁰ René Adam quant à lui disserte notamment sur « Les mathématiques pures. Le sens musical chez les Canadiens français et chez les Canadiens anglais. »¹⁷¹ Dans la même lignée, Emile Smith, chimiste et linguiste présente « Les nouvelles théories en chimie » alors que Delahaye traite de « Ernest Hello, mystique » ainsi que de « la culture physique ».¹⁷² Cet intérêt conjoint pour l'art et la littérature, les sciences humaines et les sciences de la nature est un phénomène courant tant chez les associations conservatrices que dans le milieu de l'avant-garde. Cependant, ce qui distingue une fois encore cette dernière, c'est l'attrait de la nouveauté. C'est pourquoi, par exemple, Émile Smith présente les dernières théories dans le domaine de la chimie. On n'a qu'à penser au mouvement

¹⁶⁹ LAHAISE, Robert, *op. cit.*, p. 102.

¹⁷⁰ LAHAISE, Robert, *op. cit.*, p. 101.

¹⁷¹ LAHAISE, Robert, *loc. cit.*

¹⁷² LAHAISE, Robert, *op. cit.*, p. 102.

cubisto-futuriste et à son intérêt pour l'industrialisation et les récents développements de la science ou encore au surréalisme et à l'importance accordée par le mouvement aux travaux de Freud.

Dans un sens, cet éclectisme annonce en quelque sorte l'esprit qui animera *Le Nigog* quelques années plus tard. Selon toute vraisemblance, *L'Encéphale* disparaît vers 1910, la même année que *Le Soc*, un cénacle artistique au caractère plus officiel, qui avait été fondé peu avant *L'Encéphale*.

4.2.1.2. Une publication éphémère et une rebiffade : *L'Aube*

À l'automne 1908, les 11 et 18 novembre paraissent les deux seuls numéros de *L'Aube*¹⁷³, un petit journal dont les idées révolutionnaires conduisent rapidement à son interdiction. Paul Morin fait paraître un poème, « Vêpres », dans le premier numéro de *L'Aube*. De même, on retrouve en dernière page une réclame annonçant : « Paul Morin, Affiches artistiques en tous genres, seul à Montréal, 188 Avenue du Parc »¹⁷⁴. Toutefois, le quatuor ayant constaté que l'éditorial tenait des propos anarchistes et s'attaquait au clergé en soutenant que l'éducation ne devait pas être « le monopole des clergés,

¹⁷⁴ LAHAISE, Robert, *op. cit.*, p. 104 – 105.

s'engraissant de l'abrutissement général »¹⁷⁵, une note paraît onze jours plus tard dans *Le Nationaliste* :

PAS DE MALENTENDU

Afin de faire cesser la rumeur qui a couru dans les cercles universitaires et ailleurs, et vu l'esprit de la nouvelle revue « L'Aube », nous affirmons que nous sommes absolument étranger à cette feuille, tant pour la direction que pour la collaboration. Un malentendu quant aux tendances de ce journal fut la cause de la publication dans ses colonnes d'un sonnet de M. Morin.

Signé) : Henri Dugas
 Guillaume La Haise
 René Chopin
 Paul Morin ¹⁷⁶

Il y aurait donc lieu de croire que le quatuor n'a rien eu à voir avec cette revue aux idées sociales et politiques révolutionnaires pour l'époque. Pourtant, Robert Lahaise soutient le contraire. En effet, selon Lahaise, c'est Delahaye qui se cacherait derrière le pseudonyme de Wilhelmine Saint-Jacques, auteure d'un article sur le féminisme. Nous n'avons pas cru bon ici de reprendre dans les détails la démonstration de Lahaise.¹⁷⁷ Toutefois, le simple fait pour les quatre amis de démentir les rumeurs nous porte à croire qu'ils ont bel et bien été associés à *L'Aube*, d'une manière ou d'une autre.

¹⁷⁵ LAHAISE, Robert, *loc. cit.*

¹⁷⁶ *Le Nationaliste*, 22 novembre 1908, p. 3.

¹⁷⁷ Le lecteur pourra consulter à cet effet les pages 103 à 106 de l'ouvrage de Lahaise déjà abondamment cité. Nous avons toutefois jugé intéressant de publier le texte supposé être l'œuvre de Delahaye en annexe C.

4. 2. 2. Le Soc (1908-1910)

Le rayonnement des *Quatre cavaliers* est tel qu'ils ne se contentent pas de s'associer à des regroupements au caractère innovateur. Ainsi, parallèlement à leurs activités au sein de *L'Encéphale*, à l'automne 1909, Delahaye et Dugas se joignent au *Soc*, petit cercle aux tendances plus conservatrices, fondé un an auparavant par Jean-Baptiste Lagacé, professeur à la Faculté des arts, avec l'aide de quelques étudiants, et qui s'intéresse à l'art et à la littérature, au sens large du terme. Rien ne porte à croire que *Le Soc* ait eu jusque-là, de visées modernistes ou encore « exotistes », pour employer le terme souvent accolé à ceux qui osaient en ce temps-là faire une littérature dont le sujet n'était pas strictement canadien. Son nom laisse même présager le contraire. Il est possible que ce soit la crainte de voir leurs noms éclaboussés par un autre scandale comme celui de *L'Aube* qui ait poussé Dugas et Delahaye à se joindre à cette association reconnue par l'université, bien qu'elle préconise une vision de l'art et de la littérature différente de la leur.

4. 2. 3. Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse et les journaux ou les manifestations d'un réseau.

C'est souvent dans les journaux que paraissent pour la première fois les œuvres des *Quatre cavaliers*, d'abord dans *La Patrie* pour Delahaye, puis surtout dans *Le Nationaliste*, de 1907 à 1910 alors sous la direction respectivement d'Olivar Asselin et de Jules Fournier, ainsi que dans *L'Action*,

fondé au printemps 1911 par Jules Fournier. La venue de ce périodique marque un changement important de lieu de publication pour les quatre amis, *Le Nationaliste* ayant jusque-là constitué leur principale tribune. Les départs de Jules Fournier et d'Olivar Asselin, principalement attribuables à un désaccord avec les récentes prises de positions du chef nationaliste Henri Bourassa, devaient amener dans leur suite ceux que l'on considère comme les « exotiques » de la première heure. De plus, à la suite du départ de Fournier *Le Nationaliste* prend une orientation de plus en plus régionaliste. C'est donc désormais dans les pages de *L'Action* qu'on retrouve l'essentiel des textes de Paul Morin, René Chopin et Marcel Dugas publiés dans les journaux. Quant à Guy Delahaye, c'est avec étonnement que nous pouvons constater qu'il semble ignorer les deux périodiques qui ouvrent pourtant leurs pages à bras ouverts à ses amis.

4.2.3.1. Le Nationaliste : Les Quatre cavaliers font leurs premières armes

C'est Paul Morin qui semble être le premier à collaborer au *Nationaliste*. Dès juin 1905, alors qu'il est encore élève du Collège Sainte-Marie, il fait paraître sous le nom de plume de Paul d'Esmorin, « deux étranges nouvelles qu'on croirait volontiers de la plume d'un Français »¹⁷⁸. Puis, la chronique

¹⁷⁸ HAYWARD, Annette, *Le conflit entre les régionalistes et les « exotiques » au Québec (1900-1920)*, thèse de doctorat (Ph. D.) en littérature québécoise, Montréal, Université McGill, French department, 1980, p. 150. L'auteure révèle également les titres de ces deux nouvelles : « Le chef d'orchestre (Nouvelle américaine), publiée le 11 juin 1905 et « L'heure néfaste » qui paraît le 25 juin suivant.

« Estudiantina » qui commence à paraître en janvier 1907, est sans aucun doute l'œuvre de Dugas. Il y est d'ailleurs question de René Chopin, qui devient à son tour collaborateur du *Nationaliste* en septembre 1907, ainsi que de Dugas lui-même « accusé d'être Roger Lassalle »¹⁷⁹. C'est sans doute encore Dugas qui se cache derrière la plume de Christian, qui prend la relève de Roger Lasalle en publiant des « Silhouettes universitaires ». Par ailleurs, Marcel Dugas constitue à lui seul un cas particulier qui mérite qu'on l'aborde un peu plus en détails. Nous y reviendrons plus loin.

Il ne convient pas ici de recenser avec détails les textes publiés dans les journaux par les *Quatre cavaliers*. Il s'agit d'une tâche dont s'est déjà acquittée Annette Hayward¹⁸⁰. Ce qu'il faut retenir, c'est l'importance d'un réseau qui se manifeste en diverses circonstances, souvent à l'occasion de la parution d'un ouvrage ou à la suite d'une attaque ou d'une critique négative à l'endroit d'un des acteurs du groupe.

C'est ce qui se produit en octobre 1908, au moment où paraît dans les pages du *Nationaliste* une parodie de « Nocturne » de Paul Morin, sonnet publié le 11 octobre. Cette parodie, qui paraît le 25 octobre, signée du nom de plume de Pauline Morinette et intitulée « Un sonnet sur un sonnet » entraîne la réaction

¹⁷⁹ HAYWARD, Annette, *op. cit.*, p. 152.

¹⁸⁰ Voir HAYWARD, Annette, *op. cit.*, p. 10-173; 258-371.

de René Chopin qui s'empresse de prendre la défense de son ami dans une « Lettre à Pauline » qui paraît le premier novembre 1908. Bien qu'il soutient que la parodie qui reste gentille peut être un genre qui assure parfois à l'original « un succès évidemment méritoire »¹⁸¹, il prise mal le ton dérisoire et malveillant que prend l'exercice. Ainsi, la dernière strophe du poème de Morin, particulièrement évocatrice du style du poète, prends sous la plume de Pauline une tout autre tournure :

Nocturne (extrait)

(...)

Spleen gothique. On entend de nostalgique bardes,
La grave et lente voix des tours clamant Minuit,
Le pas rythmé du guet, le choc des hallebardes ...

Paul Morin

Nocturne (extrait)

Spleen style empire. Et puis, quelques souldards en fête
Chantonnent au doux son des tours criant Minuit.
Et la police au gros bâton marche sans bruit...

Signé : Pauline Morinette¹⁸²

On comprend la réaction de Chopin qui voit dans cette parodie une attaque à la forme qu'ils pratiquent lui et Morin. Par ailleurs, les réponses suscitées par sa

¹⁸¹ CHOPIN, René, « Lettre à Pauline », *Le Nationaliste*, vol. 5, n° 36, 1^{er} novembre 1908, p. 3, cité par HAYWARD, Annette, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸² « Un sonnet sur un sonnet », *Le Nationaliste*, vol. 5, n° 35, 25 octobre 1908, p. 3, cité par HAYWARD,

lettre en témoignent. Ainsi, à Chopin qui lui reprochait de faire « fi des règles les plus élémentaires de la grammaire française »¹⁸³ Pauline soutient que :

Éprise d'une admiration aveugle pour le Grand Maître, j'ai essayé de l'imiter : dans tous les chefs-d'œuvre qu'il mettait au jour, je remarquais chaque fois des inversions à l'envers du bon sens, des enjambements qui dépassaient tout ce qui s'était encore vu dans le genre, des contractions, des élisions, enfin je n'y pouvais plus et j'essayai de faire la même chose, mais c'est là que je me suis rendu compte du prestige qu'exerce sur le siècle l'illustrissime poète, Paul Morin, ce qui chez moi n'était que vulgaire faute d'orthographe ou de prosodie était chez ce grand homme licence poétique admirée et goûtée de tous les connaisseurs.¹⁸⁴

Une seconde lettre, signée Renée C. vient appuyer les propos de Pauline en ces termes :

Mademoiselle Pauline pense, comme beaucoup de monde, que la poésie n'est pas seulement dans la forme. Que M. Morin mette son égoïsme de côté et, s'il écrit pour une prétendue élite, qu'il tâche de penser aux nombreux humbles d'esprit comme moi : quand nous lisons des vers, nous n'aimons pas à courir après le sens.¹⁸⁵

Nous pouvons ainsi constater que la forme moderne et travaillée pratiquée à la fois par Paul Morin et René Chopin est loin de faire l'unanimité. Les innovations employées par Morin se butent à une critique sévère qui y voit une

Annette, *op. cit.*, p. 922.

¹⁸³ CHOPIN, René, « Lettre à Pauline », *Le Nationaliste*, vol. 5, n° 36, 1^{er} novembre 1908, p. 3, cité par HAYWARD, Annette, *op. cit.*, p. 161.

¹⁸⁴ MORINETTE, Pauline, « Tribune libre: Ces poètes! Pauline répond » , *Le Nationaliste*, vol. 5, n° 37, 8 novembre 1908, p. 3, citée par HAYWARD, Annette, *op. cit.*, p. 162. Comme le souligne avec justesse Hayward, *Le Nationaliste* a l'habitude de publier dans la rubrique « Tribune libre » les articles dont la rédaction ne partage pas nécessairement les opinions.

¹⁸⁵ C., Renée, « Tribune libre : Ces poètes : Lettre à René », *Le Nationaliste*, vol. 5, n° 37, 8 novembre 1908, p. 3, citée par HAYWARD, Anette, *op. cit.*, p. 163.

atteinte à la grammaire et à la prosodie. Dans un même temps, cette polémique autour d'un sonnet de Morin illustre bien le phénomène de réseau, tant chez ceux que l'on appelle les « exotiques » que nous préférons qualifier de « modernes » et leurs détracteurs. Cet incident a toutefois une conséquence importante. En effet, il faut attendre plus d'un an avant que Morin et Chopin ne publient à nouveau dans les pages du *Nationaliste*, si l'on fait abstraction du démenti qui paraît au sujet de la publication de *L'Aube* dont il a été question précédemment.

4.2.3.2. L'Action de Jules Fournier : une tribune pour les Quatre

cavaliers :

Comme nous le soulignons précédemment, Jules Fournier fait paraître *L'Action* à partir du 15 avril 1911, après avoir quitté *Le Nationaliste* à la suite de divergences profondes avec le chef nationaliste Henri Bourassa. En quittant *Le Nationaliste* pour fonder *L'Action*, Fournier et son ami de longue date Olivar Asselin, entraînent dans leur suite le quatuor. Alors que se dessine de plus en plus les traits de ce que Hayward nomme « Le conflit entre les régionalistes et les « exotiques » » et que le paysage littéraire canadien-français se divise progressivement en deux factions soit, d'une part, les écrivains qui souscrivent au programme régionaliste mis de l'avant par Camille Roy et d'autre part, une poignée de jeunes littérateurs audacieux, dont les œuvres témoignent d'un penchant pour l'universalisme et une littérature de facture beaucoup plus

moderne, Fournier n'hésite pas à prendre parti pour ces derniers et à promouvoir la littérature française, contemporaine aussi bien que classique.

Pour Fournier, il est nécessaire que le Canada français s'ouvre à la culture française afin de pouvoir se doter lui-même d'une culture digne de ce nom. C'est pourquoi il souligne avec enthousiasme les départs pour la France et les retours de ses amis tels Olivar Asselin, Marcel Dugas, René Chopin, Paul Morin, Guy Delahaye et le peintre Émile Vézina qui, à un moment ou un autre, mettent tous les pieds de l'autre côté de l'Atlantique. La forte prédilection qu'il accorde aux œuvres françaises illustre son engouement pour la France. Fait à souligner, ne se limitant pas à un genre en particulier, il n'hésite pas à faire paraître dans les pages de *L'Action* des textes symbolistes ou encore des œuvres des « décadents » tel que René Ghil ou même l'unanimiste Jules Romains.

La critique enthousiaste qu'il fait à l'occasion de la parution du *Paon d'émail* de Morin et la critique dévastatrice qu'il rédige à propos du roman d'Hector Bernier, *Au large de l'écueil*, exemple éloquent du genre de littérature mise de l'avant par la critique dominante, témoignent toutes deux à la fois du parti pris de Fournier et de l'existence d'un réseau qui déborde le cercle fermé constitué par les quatre amis. Le fait que ce soit Olivar Asselin qui rédige la préface de *Mignonne allons voir si la rose...* de Delahaye en 1912 illustre également ce phénomène.

Cependant, bien que la virulence des propos de celui-ci vaudront à Fournier la perte de la collaboration d'Albert Lozeau, le fait que Fournier accorde une place importante dans les pages de *L'Action* aux articles de Marcel Dugas est révélateur de la position de Fournier et de son appui aux jeunes écrivains aux tendances modernistes et universalistes.

4.2.3.3. Marcel Dugas, critique et défenseur des « exotiques » :

Seul élément du groupe à préférer la prose à la versification, Marcel Dugas constitue un cas particulier qu'il convient d'étudier plus en détails. En effet, des premiers jours jusqu'à ses derniers écrits au cours des années quarante, il joue en quelque sorte le rôle de critique officiel et de défenseur du groupe. Ainsi, il n'hésite pas à prendre la parole lorsque ceux-ci se trouvent pris à parti à l'occasion d'une polémique. De plus, il est en quelque sorte celui qui fait la transition entre les différents groupes qui se succèdent, des premières années de son amitié avec Delahaye, Chopin et Morin jusqu'au *Nigog*. De *L'Encéphale* au *Nigog* en passant par *Le Nationaliste* et *L'Action* et *La Tribu des Casoars*, Dugas est de tous les combats. Cette position particulière de Dugas à l'intérieur du groupe illustre bien le fonctionnement du cénacle tel que décrit par Dubois, au sein duquel intervient « une certaine distribution des rôles, où tel

« adhérent » assurera le commentaire célébratif, où tel autre se posera en exégète des créations premières »¹⁸⁶, Dugas assurant ici l'un et l'autre de ces rôles.

Comme nous l'avons déjà vu, Dugas collabore au *Nationaliste* dès 1907 sous le pseudonyme de Roger Lassalle. Puis, utilisant le pseudonyme de Christian¹⁸⁷, il fait paraître dans *Le Nationaliste* une série de « Silhouettes universitaires » où il est notamment question de ses trois amis, Delahaye, Morin, Chopin, et de lui-même¹⁸⁸. En octobre 1909, il entreprend sous le pseudonyme de Turc, une série de chroniques théâtrales dont plusieurs seront reprises dans *Le théâtre à Montréal. Propos d'un Huron canadien*, que Dugas fait paraître à Paris, chez Henri Falque, en 1911. À peu près à la même époque, derrière le pseudonyme de « Persan » ainsi que celui des « frères Maugas », qui prennent le relais le temps d'une courte chronique, Dugas rédige également une chronique étudiante, intitulée « Estudiantina ». C'est dans cette rubrique que Dugas donne régulièrement des nouvelles du Soc, au sein duquel il occupe alors le rôle de secrétaire. C'est également dans cette chronique qu'il annonce pour la première

¹⁸⁶ DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Labor, 1978, p. 90.

¹⁸⁷ LAHAISE, Robert, *op. cit.*, p. 94. Il est à noter que dans l'édition du *Pays* du 26 février 1910, vol. 1, n° 7, on retrouve également un article signé « Christian », intitulé « Un deuil national », qui déplore la fermeture prochaine de l'Académie de musique de Montréal. L'auteur ne cache pas ses craintes que cette disparition porte un dur coup à l'art à Montréal. Il souligne du même coup l'importance pour le peuple de s'intéresser et de s'éduquer en matière d'art. Ces propos ne sont pas sans rappeler ceux que tiendront au cours de l'année 1918 les collaborateurs du *Nigog*, parmi lesquels Dugas jouera un rôle de premier plan. Tout porte donc à croire qu'il s'agirait bien de Dugas.

¹⁸⁸ CHRISTIAN (pseud. de Marcel Dugas), « Silhouettes universitaires », *Le Nationaliste*, 13 octobre 1907, p. 3.

fois la sortie prochaine des *Phases*, de son ami Guy Delahaye ¹⁸⁹. Quelques semaines plus tard, sous le nom de Henri Marcel Dugas, il se porte à la défense de son ami en répondant à la critique dévastatrice d'Albert Lozeau concernant *Les Phases*. Comme on peut le constater, dès cette époque Dugas se fait déjà le promoteur et le défenseur inconditionnel de ses amis, lui qui deviendra l'un des plus fervents défenseurs des conceptions artistiques des poètes universalistes et, par le fait même, l'un des plus virulents pourfendeurs des doctrines régionalistes. Il suffit que l'un de ses amis soit attaqué pour qu'il intervienne, mettant à profit son talent de polémiste.

Au printemps 1911, c'est dans les pages de *L'Action* qu'on retrouve Dugas. Pour Marcel Dugas, l'époque de *L'Action* correspond à un tournant majeur dans l'évolution de ses prises de position par rapport à l'orientation que doit prendre la littérature canadienne. Annette Hayward n'hésite pas à parler de cette période comme de celle où le « jeune critique passe d'une pose d'enfant assagi au début de 1912 à celle d'un féroce adversaire du régionalisme canadien en août 1913 »¹⁹⁰.

¹⁸⁹ PERSAN (pseud. de Marcel Dugas), « Estudiantina », *Le Nationaliste*, vol. 7, n° 8, 16 avril 1910, p. 2.

¹⁹⁰ HAYWARD, Annette, « La littérature de la modernité et le libéralisme nationaliste au Québec entre 1899 et 1916 », *Combats libéraux au tournant du XX^e siècle*, sous la direction de Yvan Lamonde, [Montréal], Fides, 1995, p. 181.

De la France, au début de 1912, Dugas fait notamment parvenir à *L'Action* une critique du *Paon d'émail* de Paul Morin¹⁹¹ ainsi qu'un article intitulé « Sur M. Lozeau »¹⁹², portant à la fois sur *Le miroir des jours* et sur l'œuvre de Lozeau de manière générale. Cet article, remanié, sera repris dans *Apologies* ainsi que dans *Littérature canadienne. Aperçus*. Sous le pseudonyme de Marcel Henry, Dugas fait également parvenir un nombre important de « Lettres de Paris », dans lesquelles il est souvent question de littérature canadienne et française. C'est en partie dans ces chroniques qu'il donne une première mouture à des textes qu'il publiera par la suite en volume. C'est notamment le cas pour son *Feux de Bengale à Verlaine glorieux* (1915). En effet, Verlaine constitue l'un des sujets privilégiés des lettres que Dugas envoie à *L'Action* pour fin de publication.

Au début de sa collaboration à *L'Action*, Dugas s'intéresse davantage à la littérature française qu'à la littérature canadienne. Comme le souligne Annette Hayward, ce n'est qu'aux environs du mois d'août 1913 que Dugas se pose véritablement comme l'un des plus ardents pourfendeurs des doctrines régionalistes. À l'occasion de la publication du recueil de René Chopin, *Le cœur en exil*, Dugas fait paraître un article qui se veut autant une critique - plutôt apologétique - du livre qu'une réponse au critique Edmond Léo (le jésuite

¹⁹¹ DUGAS, Marcel, « Sur un livre nouveau », *L'Action*, vol. 1, n° 39, 6 janvier 1912, p. 2.

¹⁹² DUGAS, Marcel, « Sur M. Lozeau », *L'Action*, vol. 2, n° 58, 18 mai 1912, p. 1.

Armand Chossegras) qui avait dénoncé dans *Le Devoir* le paganisme de l'inspiration du poète¹⁹³. Cet article donne lieu à une réponse d'Edmond Léo, toujours dans *Le Devoir*, réponse à laquelle Dugas réplique dans un article intitulé « M. Edmond Léo, critique littéraire »¹⁹⁴. Cette réplique de Dugas met sérieusement en doute la compétence et l'impartialité du critique. Rien d'étonnant à ce qu'Annette Hayward considère que Dugas est en majeure partie à l'origine des proportions démesurées que prendra la querelle entre les « exotiques » et les régionalistes.

L'extrémisme de sa réaction entraînera d'ailleurs des effets secondaires probablement regrettés par Fournier, comme la perte de la collaboration d'Albert Lozeau (auquel Dugas ne pardonne pas d'avoir attaqué *Les phases* de Delahaye en 1910.) Ce n'est là que le début des malentendus et des animosités qui seront créés par la polarisation de la scène littéraire qu'on désignera de plus en plus souvent comme la querelle entre les régionalistes et les exotiques.¹⁹⁵

Comme le fait par ailleurs remarquer Hayward, à la suite de cette sortie orageuse Dugas met temporairement fin à sa collaboration à *L'Action*. Lorsqu'il revient en mars 1915, il se contente de faire paraître des textes de création. Sous un pseudonyme, « Le Rat », Dugas publie, du mois de mars au mois d'octobre

¹⁹³ HENRY, Marcel (pseud. de Marcel Dugas), « Le poète René Chopin », *L'Action*, vol. 3, n° 125, (30 août 1913), p.1. Cet article, remanié, sera reproduit dans *Le Nigog*, en 1918, ainsi que dans *Apologies* et, finalement, dans *Littérature canadienne. Aperçus* en 1929.

¹⁹⁴ HENRY, Marcel, (pseud. de Marcel Dugas), « M. Edmond Léo, critique littéraire », *L'Action*, vol. 3, n° 130 (4 octobre 1913), p. 4.

¹⁹⁵ HAYWARD, Annette, *op. cit.*, p. 181.

1915, une série de poèmes en proses d'inspiration symboliste auxquels il donne le titre fantaisiste de « Douches... »¹⁹⁶

À la fin avril 1916, *L'Action* disparaît après cinq années d'existence. Les « exotiques » perdent du même coup leur tribune. Si on excepte quelques petits groupes informels comme *La Tribu des Casoars* et quelques feuilles étudiantes comme *L'Escholier, gazette du quartier latin*, au sein de laquelle Dugas publie quelques textes destinés à *Psyché au cinéma*, il faudra attendre la parution du *Nigog*, en 1918, avant que les écrivains modernistes possèdent à nouveau un organe où ils peuvent faire valoir leurs conceptions en matière d'art et de littérature.

4.2.4. Pour une nouvelle esthétique : Des œuvres marquantes

Si l'on retient souvent de cette amitié qui unit René Chopin, Guy Delahaye, Marcel Dugas et Paul Morin, une solidarité qui se manifeste dans les textes de Dugas et dans les dédicaces mutuelles qui apparaissent souvent au sommet de leurs poèmes ou en première page de leurs ouvrages, il ne faudrait pas pour autant négliger l'importance des œuvres du quatuor.

¹⁹⁶ La plupart de ces poèmes seront reproduits dans *Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent, 1916, 110 p.

Pour les seules années 1910-1913, pas moins de cinq œuvres voient le jour. C'est Guy Delahaye qui le premier publie *Les Phases*, en 1910, et récidive avec son recueil révolutionnaire *Mignonne allons voir si la rose... est sans épines* en 1912. Paul Morin quant à lui, fait paraître *Le Paon d'émail* en 1911. La même année, c'est celui qui deviendra leur défenseur et leur chantre officiel, Dugas, qui lance *Le théâtre à Montréal. Propos d'un Huron canadien*. Finalement, René Chopin publie *Le cœur en exil* au cours de l'année 1913. Cinq œuvres, dont quatre recueils de poésie, qui s'inscrivent parmi les œuvres canadiennes les plus accomplies et les plus modernes de leur époque.

Comme nous le soulignons précédemment, bien que les quatre amis ne partagent pas une esthétique commune, il reste que chacun est moderne à sa manière et, par le fait même, en complète contradiction avec le discours dominant. Comme le souligne Marcel Dugas, ils partagent « le goût des mots, la passion des formes harmonieuses, la libre course des idées »¹⁹⁷

Des quatre, c'est sans aucun doute Paul Morin qui mérite le plus le qualificatif d'« exotique » que l'on accole souvent à l'ensemble du groupe. Sa poésie bien que d'inspiration essentiellement parnassienne témoigne tout de même d'un travail de la forme jusque-là inédit au Canada français. Comme

¹⁹⁷ DUGAS. Marcel, *Apologies*, Montréal, Paradis-Vincent éditeur, 1919, p. 109.

nous l'avons vu précédemment, Pauline Morinette lui reprochait d'ailleurs ses inversions, ses enjambements, et autres particularités formelles résolument modernes, malgré une référence continue aux dieux du panthéon grec et à la mythologie en générale. Ces références mythologiques lui valent d'ailleurs, comme c'est le cas également pour René Chopin le qualificatif de « païen ». De plus, comme le souligne Jacques Blais, « les épigrammes du *Paon d'émail* (1911) esquissent sept variations dissidentes sur le thème de la mort. »¹⁹⁸ Ces poèmes présentent une vision de la mort à la fois résignée et sans promesse d'avenir en ce sens qu'elle se veut une finalité et non l'espoir d'une vie ultérieure. C'est dans cette perspective que nous pouvons soutenir que Morin présente sous une approche nouvelle et moderne une thématique pourtant sans âge. « Le Potier », cinquième de la série, illustre bien cette vision.

Le Potier

La frise et le rinceau, l'entrelacs, le feston
 Ne parent plus l'argile
 Du vase à l'anse double ou du léger rhyton
 Qu'ornait ma main agile;
 La flamme a consumé ma vie avec mes yeux...

Amis, que l'on scelle ma cendre
 Dans l'urne funéraire aux flancs harmonieux
 Que jamais je n'ai voulu vendre.¹⁹⁹

¹⁹⁸ BLAIS, Jacques, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité ». *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ (dir.), Québec, IQRC, 1986, p. 18.

¹⁹⁹ MORIN, Paul, *Le Paon d'émail*, Paris, Librairie Lemerre, 1911, p. 85.

Moins « exotique », la poésie de René Chopin se caractérise par une visée universaliste. Il n'est pas étonnant qu'il dédie à la France, qu'il considère comme sa patrie intellectuelle, « ce recueil de vers qu'écrivit un vrai fils de Français. »²⁰⁰ Même ses *Peintures canadiennes* qui figurent en première partie du recueil, n'ont rien de typiquement canadien si ce n'est le titre. La modernité du recueil réside essentiellement dans la thématique de l'exil du poète et l'individualisme qui se dégage de nombreuses pièces.

Marcel Dugas est l'auteur d'une œuvre toute empreinte de modernité. Dans ses œuvres de critique, il manifeste un talent de créateur qui se révèle notamment dans *Psyché au cinéma* (1916) que Jacques Blais considère comme « peut-être après *Mignonne* [...]²⁰¹, l'ouvrage le plus audacieux de ce temps. »²⁰² Ce recueil de prose poétique composé de onze textes portant notamment sur la jeunesse perdue et la cruauté du présent se démarque particulièrement par ses étranges sous-titres qui annoncent en quelque sorte Dali et Bunuel qui exploiteront les possibilités sadiques du cinéma. En effet, le recueil est sous-tendu par des éléments relevant de la technique cinématographique. Certains de ces sous-titres étonnent, voire même choquent par leur audace et la portée de ce qu'ils suggèrent en ce qui a trait aux possibilités du cinéma :

²⁰⁰ CHOPIN, René, *Le cœur en exil*, Paris, Georges Crès et cie, 1913, [p. 5].

²⁰¹ De Guy Delahaye (1912). Il en sera d'ailleurs question plus loin.

²⁰² BLAIS, Jacques, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Yvan LAMONDE et Esther TRÉPANIÉ (dir.), Québec, IQRC, 1986, p.

Pour un cinéma de pacotille où l'on nous représenterait les hommes battant la majorité des femmes afin de les rendre délicieuses. [...]

Pour un cinéma de 1915 où, à travers des lanternes sanglantes, on apercevrait une mer de jeunes têtes coupées.²⁰³

Malheureusement, dans l'ensemble, les textes en eux-mêmes se révèlent beaucoup moins audacieux que ce qu'il serait permis de croire. Toutefois, certains passages constituent en quelque sorte une invitation au rejet des conventions littéraires établies, un peu à la manière du désordre dadaïste :

Ouvre la boîte à surprise de tes caprices : chante, crie, danse sur tes pieds et ton intelligence. Sois incohérent avec patience et ténacité; c'est ta nature, et peut-être, ta façon de régner. Triomphe donc avec pétulance et candeur! Fuis la perfection trop grande, car qui sait, si le désordre lyrique ne cache pas quelques pépites d'or, inaperçues des maîtres gourmés, secs et rigides?²⁰⁴

Malgré l'originalité d'un tel « code poétique », la modernité de Dugas n'est pas aussi poussée que celle de son ami Delahaye.

Auteur du recueil *Les Phases* paru en 1910 et de *Mignonne, allons voir si la rose...*, deux ans plus tard, Guy Delahaye mérite sans contredit le titre d'auteur le plus profondément moderne de sa génération. Ces deux recueils,

24.

²⁰³ DUGAS, Marcel, *Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent, 1916, p. 23; 69.

²⁰⁴ DUGAS, Marcel, *op. cit.*, p. 14.

« aussi fortement interdépendants que contrastés », ²⁰⁵ se distinguent chacun par une originalité qui leur est propre. *Les Phases* est un recueil construit tout entier autour de la notion de la trinité. Les triptyques de la première partie du recueil constituent des exemples éloquentes de cette forme à la fois hyper-classique et rigoureuse et moderne dans la mesure où justement l'importance du sujet disparaît derrière la forme souveraine. À la suite de Jacques Blais, prenons comme exemple de cette esthétique le poème médian du second triptyque du recueil intitulé « Visions ». Ce poème est consacré au triste souvenir d'Émile Nelligan que Delahaye considérait comme un maître, comme nous l'avons vu précédemment :

Quelqu'un avait un rêve trop grand...
Vision d'hospice

Voilà l'extase, tout se fait clos ;
Tout fait silence, voilà l'extase ;
Le bruit meurt et le rire s'enclôt.

Voilà qu'on s'émeut, cris sont éclos ;
Pensée ou sentiment s'extravase ;
Voilà qu'on s'émeut de peu ou prou.

L'on rive un lien, l'on pousse un verrou,
La tête illuminée, on la rase,
Et l'être incompris est dit un fou.²⁰⁶

²⁰⁵ BLAIS, Jacques, *op. cit.*, p.25.

²⁰⁶ DELAHAYE, Guy (pseud. de Guillaume Lahaise), « Quelqu'un avait eu un rêve trop grand... Vision d'hospice », *Les Phases, Guy Delahaye œuvres parues et inédites*, présenté par Robert Lahaise, Montréal Hurtubise HMH, 1988, p. 72 (21) (Coll. « Cahiers du Québec. Textes et documents littéraires »).

Ce poème, exemple fort représentatif de l'esthétique du Delahaye des *Phases*, démontre bien l'importance du chiffre trois : trois tercets de neufs syllabes sur trois rimes, associés chacun à une thématique : l'illumination, la crise et l'aliénation. Le tercet central porte chacune des trois rimes du poème, cette particularité contribuant à l'unité et l'équilibre du poème. Or, à cette époque, le vers impair constitue encore une forme réprochée. Une telle structure basée entièrement autour du chiffre trois ne pouvait que choquer.

Cependant, c'est avec le recueil *Mignonne* que la modernité de Delahaye prend véritablement son ampleur. André - G. Bourassa²⁰⁷, a fait ressortir les affinités qui existent entre le recueil et le futurisme, « mouvement qu'avait inauguré, en février 1909, l'italien Marinetti »²⁰⁸. Comme il le souligne par ailleurs, déjà dans *Les Phases*, certains poèmes précèdent le cubisme littéraire, mouvement en rapport étroit avec le futurisme²⁰⁹ comme en témoigne le titre et l'épigraphe d'un poème, daté de 1908 :

Amour et science
Analyse et synthèse : Physico-chimico-psychique

À tant d'épris
L'Oxygène est un comburant
Troost
L'amour aussi ; en plus tous

²⁰⁷ BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Les herbes rouges, édition revue et augmentée, 1986 (1977 pour la première édition), 613 p. (coll. Typo).

²⁰⁸ BLAIS, Jacques, *op. cit.*, p. 24.

²⁰⁹ Il est souvent question de cubisto-futurisme ou de futuro-cubisme.

deux sont...²¹⁰

On retrouve également dans *Mignonne* [...] des signes avant-coureurs de Dada et du surréalisme. Ainsi, « cinq ans avant que Marcel Duchamp fasse à la Joconde barbe et moustaches avec la légende qu'on connaît (« LHOOQ »)²¹¹ et huit ans avant que Picabia ne publie la Joconde de Duchamp en tête d'un manifeste Dada dans la revue *391*²¹² », Delahaye reproduit la Joconde avec la légende suivante : « Notre-Dame du sourire dédaigneux »²¹³.

Par ailleurs, Reynald Bérubé²¹⁴ a souligné l'importance de l'humour et de l'intertextualité dans *Mignonne*. En effet, l'humour, sous la forme privilégiée de l'ironie, est omniprésent dans le recueil, souvent associé au phénomène d'intertextualité. Par exemple, pour se moquer des critiques qui lui ont reproché son manque d'originalité, Delahaye justifie son emploi de ce qui peut se rapprocher du « ready-made » de Duchamp :

Nous y avons eu une collaboration nombreuse; c'est ainsi
que l'on établira à l'évidence qu'à part notre titre pris à Ronsard,

²¹⁰ DELAHAYE, Guy, « Amour et science », *Les Phases, Guy Delahaye œuvres parues et inédites*, présenté par Robert Lahaise, Montréal, Hurtubise HMH, 1988, p. 159 (125) (Coll. « Cahiers du Québec. Textes et documents littéraires »).

²¹¹ Voir à ce sujet : BRETON, André, « Genèse et perspective artistique du surréalisme », *Le Surréalisme et la peinture*, 1941, p. 58.

²¹² *391*, n° 12, mars 1920; voir à ce sujet : JEAN, Marcel, *Histoire de la peinture surréaliste*, p. 82.

²¹³ DELAHAYE, Guy, *Mignonne allons voir si la rose...*, *Guy Delahaye œuvres parues et inédites*, présenté par Robert Lahaise, Montréal, Hurtubise HMH, 1988, p. 199 ([VIII]) (Coll. « Cahiers du Québec. Textes et documents littéraires »).

²¹⁴ BÉRUBÉ, Reynald, « Mignonne allons voir si la rose... », *DOLQ*, tome II, 1900-1939, sous la direction de Maurice LEMIRE, Montréal, Fides, 1980, p. 710-712; « Guy Delahaye : transtextualité, blague, silence (petit inventaire) », *Protée*, vol. XV, n° 1 (hiver 1987), p. 44-55.

nous avons volé une préface d'Asselin, des dessins de Leduc, la Monna [sic] Lisa de Vinci (oui), trois pièces fameuses au prodigieux auteur d'un illustre volume paru au mémorable printemps de l'à jamais célèbre 1910 (connu!), plus un sonnet à Gallèze, un autre à Verlaine, un dernier à de Heredia; et finalement, on convaincra tous et nous que *Mignonne* se trouve entièrement, sinon textuellement, du moins en chacun de ses mots, dans un dictionnaire complet (cf. Mark Twain).²¹⁵

En ce qui a trait à l'intertextualité dans *Mignonne*, Marie-André Beaudet a démontré à quel point le recueil se voulait en quelque sorte une réponse au recueil d'Englebert Gallèze, *Les chemins de l'âme*, paru en 1910, à la même époque que *Les Phases* et encensé par la critique alors que le recueil de Delahaye faisait face à l'incompréhension et l'adversité la plus totale. C'est à la lumière du recueil de Gallèze que l'on peut mieux saisir l'origine du titre de *Mignonne*. En effet, le recueil de Gallèze *Les Chemins de l'âme* comporte trois parties d'inégale longueur intitulées « Les roses », « Les chardons » et « Les épines ». De plus, deux poèmes, l'un tiré de la première partie, « Les roses » et l'autre de la dernière, « Les épines », interpellent directement *Mignonne*. Les références au recueil de Gallèze ne s'arrêtent pas là. Toutefois, il ne s'agit pas ici de refaire le travail accompli par Marie-Andrée Beaudet.²¹⁶

Bref, par sa structure et son recours à des formes jusque-là inédites ou fort peu connues au Canada français, l'œuvre de Delahaye est profondément

²¹⁵ DELAHAYE, Guy, *Mignonne allons voir si la rose...*, op. cit., p. 220 (XXXII).

²¹⁶ BEAUDET, Marie-Andrée, « « *Mignonne, allons voir si la rose...* » de Guy Delahaye : intertextualité

moderne et témoigne d'un désir incontestable de rompre avec une esthétique dépassée, conduisant à l'isolement et à l'aphasie littéraire. Comme le souligne Marie-Andrée Beaudet,

« *Mignonne...* » révélait, six ans avant l'aventure collective du *Nigog*, le divorce irréconciliable qui existait entre une avant-garde vouée au culte de l'Art pour l'Art, engagée par là dans le processus de la reconnaissance de l'autonomie des pratiques culturelles, et une critique presque unanimement consacrée à la promotion du régionalisme qui, au nom d'une autre forme d'autonomie, une autonomie ethnique, refusait d'intégrer les influences européennes qui la traversaient de toutes parts.²¹⁷

Marie-Andrée Beaudet n'hésite pas à parler d'une avant-garde en faisant référence au groupe des « exotiques ». Il faut dire que la modernité et la nouveauté d'une œuvre comme *Mignonne...* ne font aucun doute dans le contexte de l'époque. Si, comme Chamberland, l'on dissocie la fonction de l'avant-garde de la figure, l'œuvre de Delahaye constitue sans contredit une œuvre avant-gardiste. Mais Marie-Andrée Beaudet va plus loin. C'est tout le groupe des soi-disant « exotiques » qu'elle associe à l'avant-garde, en citant comme accomplissement le projet collectif du *Nigog*. Or, l'on dépasse ici la notion de figure pour rejoindre celle de fonction. Au-delà de la simple question du sujet, c'est toute une conception du rôle de la littérature qui est remise en question. C'est pourquoi Beaudet ne parle pas ici simplement d'un conflit entre

et champ littéraire », *Études françaises*, vol. 29, no 1, 1993, p. 134.

²¹⁷ BEAUDET, Marie-Andrée, « « *Mignonne, allons voir si la rose...* » de Guy Delahaye : intertextualité et champ littéraire », *Études françaises*, vol. 29, no 1, 1993, p. 134.

régionalistes et « exotiques », mais bien d'un divorce entre d'une part « une avant-garde vouée au culte de l'Art pour l'Art », qui cherche à faire franchir une nouvelle étape à l'institution littéraire en train de se constituer, engagée qu'elle est « dans le processus de la reconnaissance de l'autonomie culturelle » et, d'autre part une critique qui se rattachait encore à une vision dépassée de la littérature où celle-ci doit être mise au service d'une idéologie, en l'occurrence la promotion de l'identité nationale canadienne-française qui passe par la valorisation d'une littérature régionaliste.

Comme nous l'avons vu, bien qu'il n'est pas possible de parler ici d'esthétique commune, le groupe constitué par les *Quatre cavaliers de l'apocalypse* présente de nombreuses caractéristiques associées au phénomène de l'avant-garde. Ainsi, il ne fait aucun doute que l'on puisse parler ici d'un groupe plus ou moins organisé aux manifestations aussi diverses que nombreuses. Certes, ce serait aller un peu loin que d'aller jusqu'à prétendre au nihilisme et au rejet radical et global de toutes formes d'art antérieur. Toutefois, si l'on prend en considération le contexte de l'époque, la nature de leurs prises de positions, qui se manifestent essentiellement sur le plan formel dans leurs œuvres pour Chopin, Morin et Delahaye et de façon plus théorique et plus ouvertement formulée chez Dugas, confèrent sans contredit à ce réseau de jeunes écrivains une position institutionnelle qui est celle de l'avant-garde.

4.2.5 Vers *Le Nigog* :

Une fois retombés les effets de la polémique qui confronte notamment Dugas à Edmond Léo autour de la publication du *Cœur en exil* de René Chopin en 1913, le débat qui oppose sur la scène littéraire régionalistes et modernistes connaît une certaine accalmie. Delahaye n'écrit plus que pour lui-même tandis que Chopin et Morin resteront silencieux pendant plusieurs années, ne publiant plus qu'épisodiquement dans les périodiques. Mis à part Dugas qui poursuit conjointement son œuvre de critique et de création, publiant de 1915 à 1920 pas moins de trois ouvrages critiques et un recueil de poèmes en proses,²¹⁸ il faut attendre la publication de *Poèmes de cendres et d'or* de Morin en 1922, avant que ne paraisse à nouveau une œuvre d'un des Quatre cavaliers. Sur le plan critique et idéologique ce n'est qu'avec la parution du *Nigog*, première véritable revue d'art au Canada français, en 1918 que les débats atteignent une aussi grande intensité qu'au cours de la période 1910-1913. Cela ne signifie pas pour autant qu'il n'existe pas des groupes actifs qui préconisent une littérature à portée plus universelle que celle valorisée par la critique dominante et qui, par le fait même, continue en quelque sorte de paver la voie au *Nigog*.

²¹⁸ Il s'agit de *Feux de Bengale à Verlaine glorieux*, Montréal, Marchand, 1915, 43 p.; *Versions*, Louis Le Cardonnel, Charles Péguy, Montréal, Franck, 1917, 88 p.; *Apologies*, Montréal, Paradis-Vincent, 1919, 110 p. et *Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent, 1916, 110 p.

CHAPITRE V : « LE CLAN DES RETOURS D'EUROPE »

5.1. L'ARCHE²¹⁹ ET LA TRIBU DES CASOARS (1913-1917)

Au milieu des années dix, alors que la guerre fait rage en Europe, à Montréal, la vie intellectuelle bat son plein. Comme nous le verrons plus loin, déjà à cette époque, l'idée du *Nigog* commence à germer au sein du petit cénacle qui élit domicile dans la bibliothèque de Fernand Préfontaine.²²⁰ Ailleurs, au 22 de la rue Notre-Dame est, tout près de l'Édifice Métropole,

dans un grenier converti en atelier, se réunissait, vers les années 1915 et 16, ce que le quartier latin de l'époque comptait de bohèmes, de poètes et d'artistes, aussi bien que de sociologues et de politiciens. Une élite intellectuelle se pressait aux galas qui périodiquement s'y tenaient.

C'est là que l' « Arche » s'était échouée.²²¹

L'Arche abritait la Tribu des Casoars, une association littéraire rassemblant une bohème des plus variées que seul unissait « un souci,

²¹⁹ Le lecteur trouvera aux annexes D-1 et D-2 deux illustrations représentant *L'Arche*.

²²⁰ GUILMETTE, Armand, « De Paris à Montréal », *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987, p. 33 (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome VII). On y retrouve notamment, outre Préfontaine, Léo-Pol Morin, Robert de Roquebrune, le sculpteur Henri Hébert, Jean Chauvin, qui sera du groupe de *L'Arche*, le jeune Jean-Aubert Loranger et parfois même Ozias Leduc, qui sera l'auteur du dessin de la couverture.

²²¹ PAQUIN, Ubald, « La Tribu des Casoars », *La Revue populaire*, Montréal, 35^e année, n^o 11, novembre 1942, p. 11.

scandaleux à cette époque, de culture intellectuelle. »²²² Presque oublié aujourd'hui, ce cénacle, dont les membres observaient un rituel fort particulier, a pourtant joué dans la vie intellectuelle de l'époque un rôle comparable à celui de l'École littéraire de Montréal à ses débuts.

Jusqu'à maintenant, peu de chercheurs se sont véritablement intéressés aux Casoars, qu'on désigne le plus souvent qu'autrement comme le groupe de *L'Arche*. Quelques articles en font parfois mention, pour démontrer que « l'idée de cénacle et de mise en commun des efforts, des rêves et des idéaux »²²³ était déjà présente à Montréal bien avant l'avènement du *Nigog*, mais sans plus. Heureusement, quelques individus ayant été mêlés de près ou de loin aux Casoars se sont donné la peine de consigner par écrit les souvenirs qu'ils ont conservés de cette époque. Ainsi, Jean Chauvin²²⁴, Ubald Paquin²²⁵, Philippe Panneton²²⁶ et Victor Barbeau²²⁷ nous ont chacun laissé quelques lignes sur ces aventures de jeunesse. En nous appuyant en partie sur ces témoignages parfois aussi contradictoires que révélateurs, nous nous proposons de dresser un tableau aussi complet que possible des activités de ce petit groupe qui présente des caractéristiques pour le moins avant-gardistes pour l'époque.

²²² RINGUET (pseud. de Philippe PANNETON), « L'Arche et les Casoars », *Confidences*, Montréal et Paris, 1965, p.51.

²²³ GUILMETTE, Armand, « De Paris à Montréal », *op. cit.*, p. 33.

²²⁴ CHAUVIN, Jean, « Charles Maillard », *Ateliers*, Montréal, Éditions du Mercure, 1928, p. 101-104.

²²⁵ PAQUIN, Ubald, « La Tribu des Casoars », *op. cit.*, p. 11.

²²⁶ RINGUET, « L'Arche et les Casoars », *op. cit.*, p. 51.

²²⁷ BARBEAU, Victor, *La tentation du passé*, Montréal, Les Éditions La Presse, 1977, p. 142-159.

Le grenier qui abritait ce que l'on a appelé *L'Arche* avait auparavant servi d'atelier à quelques peintres, dont Émile Vézina. Bien que Chauvin, comme Paquin situent les activités de *L'Arche* au cours des années quinze et seize, cela ne signifie pas pour autant qu'il faille considérer l'année 1915 comme celle de la fondation de la Tribu des Casoars. Armand Guilmette situe les activités des Casoars entre 1913 et 1918.²²⁸ Ainsi, comme le souligne par ailleurs Paquin, « « *L'Arche* » succédait à « Outremontmartre » - un plain-pied dans les alentours de la rue Ducharme - et au « Bocal » situé au deuxième étage d'une maison de la rue Berri près Ste-Catherine. »²²⁹ C'est au *Bocal*, qui tient son nom du fait qu'il s'agissait d'une pièce entièrement vitrée, que naissent les Casoars.²³⁰ Là comme à *L'Arche*, on suit un certain rituel. Ainsi, « chaque initié portait un nom de guerre »²³¹. En effet, chaque membre officiel de la tribu arbore un pseudonyme des plus fantaisistes. En raison du caractère approximatif et parfois contradictoire de nos sources, il nous est impossible d'associer chaque pseudonyme à un individu. Marcel Dugas, l'aîné du groupe, est le « Hiérophante essentiel », Philippe Panneton, le « Sphinx d'Halifax », Paul

²²⁸ GUILMETTE, Armand, « De Paris à Montréal », *op. cit.*, p. 33.

²²⁹ PAQUIN, Ubald, « La Tribu des Casoars », *op. cit.*, p. 11.

²³⁰ Ici, PAQUIN et PANNETON se contredisent. Pour PANNETON, le *Bocal* aurait succédé à *L'Arche*. Toutefois, lorsque de telles contradictions se présenteront, nous accorderons plus de crédibilité au témoignage de PAQUIN, dans la mesure où celui-ci est beaucoup plus complet et, la plupart du temps, moins approximatif. De plus, l'article de PAQUIN date de 1942, alors que l'ouvrage de PANNETON fut publié en 1965. Qui plus est, CHAUVIN, *op. cit.*, p. 104., mentionne également *Outremontmartre*, comme ayant précédé *L'Arche*.

²³¹ PAQUIN, Ubald, « La Tribu des Casoars », *op. cit.*, p. 11.

Ranger, l' « Homo Cavernarum », Édouard Chauvin, « L'icare illuné »²³², Honoré Parent, la « Fourmi savante ». On retrouve également le « Cerbère Thésauriseur »²³³, le « Trombonne gallinacé », le « Vibrion sceptique », le « Taureau concupiscent », le « Tsé-Tsé humanitaire », le « Diamant natatoire » et le « Xiphias édenté »²³⁴. Parmi les autres membres des Casoars, soulignons Philippe Laferrière, « le plus bohème des bohèmes »²³⁵, qui signait des articles dans *L'Escholier*, sous le nom de « Phyl D'Auray », Roger Maillet, Jean Chauvin, Isaïe Nantais et vraisemblablement, Victor Barbeau²³⁶. D'autres, sans faire partie du club sélect que constituait la Tribu, sont considérés comme des habitués des galas de *L'Arche*, qui pouvaient réunir jusqu'à soixante personnes. Parmi ces habitués, on retrouve, notamment, les noms de Albéric Marin, le « Rikan » de *L'Étudiant*²³⁷, René Chopin, Albert Dreux, Léo-Pol Morin, Olivar Asselin, Jules Fournier, Casimir Hébert, Jos Girouard et Édouard Montpetit, pour ne nommer que ceux-là. À quelques exceptions près, ces habitués sont associés à une conception universelle de l'art et de la littérature. Les

²³² Tout porte à croire qu'on doit également lui attribuer le pseudonyme d'Halluciné, auteur d'une série de gazettes rimées dans les pages de *L'Escholier*. VINET, Bernard. *Pseudonymes québécois*, Québec, Éditions Garneau, 1974, p. 292.

²³³ Il n'est pas impossible que ce surnom soit celui de Philippe Laferrière, qui publia à compte d'auteur aux Éditions du Cerbère.

²³⁴ BARBEAU, Victor, *La tentation du passé*, op. cit., p.147-148.

²³⁵ PAQUIN, Ubaldo, « La Tribu des Casoars », op. cit., p. 11.

²³⁶ Il est difficile de déterminer si Barbeau, Jean Chauvin et Isaïe Nantais furent véritablement membres des Casoars. Seul Chauvin cite Nantais parmi les Casoars. Son dessin de *L'Arche*, reproduit à l'appendice D-2, permet de croire qu'il était au moins un habitué des lieux. Les autres le considèrent simplement comme un habitué de *L'Arche*. Quant à Chauvin et Barbeau, ils s'identifient mutuellement dans leur correspondance comme Casoars tandis que Paquin les considère simplement comme des visiteurs réguliers.

²³⁷ CHAUVIN, Jean, « Charles Maillard », op. cit., p. 104.

réunions régulières des Casoars avaient généralement lieu le samedi et se prolongeaient très tard dans la nuit. « Au centre de l'assemblée, posé sur un chevalet, un tableau de Laferrière représentait l'animal que, tel un totem, on honorait en d'interminables cérémonies. »²³⁸ Les autres jours, certains venaient y passer quelques heures, discutant de façon informelle, composant des vers.

Aux soirs de gala, comme aux réunions officielles, on suit des procédures particulières qui contribuent à conférer un caractère avant-gardiste au groupe, la littérature prenant la forme d'un rituel, d'un jeu. Un individu devient un « certificonte » tandis qu'un marteau déjà présent à l'arrivée des Casoars devient un « Vézina » en l'honneur du peintre qui avait précédemment occupé les lieux. « Quand le président d'occasions aux soirées et conférences, frappait du « vézina » sur la table boiteuse, c'était le signal de l'ordre à rétablir et de l'ordre à respecter. »²³⁹ Les Casoars « entonnaient l'hymne sacré : « Hymalaya ! Dorchester ! » - incantation mystérieuse inspirée du folklore polynésien [sic]. Puis le Patriarche lisait quelques extraits du Piscatoritule, livre de raison de la Tribu. »²⁴⁰ Au programme de ces soirées, on pouvait entendre prononcer des conférences de Paquin, de Dugas et bien d'autres, des poètes déclamaient leurs vers, en particulier Édouard Chauvin, poète attitré de *L'Arche* qui en a tiré

²³⁸ BARBEAU, Victor, *La tentation du passé*, *op. cit.*, p.148.

²³⁹ PAQUIN, Ubald, « La Tribu des Casoars », *op. cit.* p. 11.

²⁴⁰ CHAUVIN, Jean, « Charles Maillard », *op. cit.*, p. 101.

l'inspiration de ses *Figurines*²⁴¹. Léo-Pol Morin y a également donné quelques concerts.

En résumé, au cours des années 1915-1917, *L'Arche* et la Tribu des Casoars auront été au centre de la vie intellectuelle à Montréal. Comme le souligne encore Paquin, « [c']est une longue nomenclature que celle qui renfermait le nom de tous ceux qui ont participé à la vie littéraire, artistique, et sociale de ce cénacle qui fut unique dans notre histoire intellectuelle. »²⁴²

Dans l'ensemble, si l'on fait abstraction de Marcel Dugas et d'Édouard Chauvin, les œuvres produites par des membres des *Casoars* à cette époque demeurent peu nombreuses et de peu d'importance. Pour la plupart, les poèmes de ces jeunes artistes ne vont pas plus loin que les pages du *Réveil*, journal fondé en 1914 par Ubald Paquin, Victor Barbeau et Roger Maillet²⁴³ ou encore de *L'Escholier* (1915-1917), feuille étudiante succédant à *L'Étudiant* (1911-1915), se voulant indépendante de l'autorité de l'université Laval, fondée par Victor Barbeau, Ubald Paquin et Jean Chauvin et Maillet²⁴⁴.

²⁴¹ CHAUVIN, Édouard, *Figurines, gazette rimées*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1918, 130 p.

²⁴² PAQUIN, Ubald, « La Tribu des Casoars », *op. cit.*, p. 62.

²⁴³ Paquin en est directeur-proprétaire tandis que Barbeau occupe le poste de rédacteur et Maillet prend en charge l'aspect administratif.

²⁴⁴ Barbeau, Paquin et Chauvin sont codirecteurs alors que Maillet s'occupe une fois de plus des tâches administratives. Il est à noter que Barbeau démissionne de ses fonctions dès le huitième numéro.

Cependant, les activités des membres de ce cénacle ne manquent pas de vitalité et témoignent d'une volonté marquée de se distinguer de l'ensemble de l'institution littéraire de l'époque qui se place alors sous le règne de la Société du Parler français. Par son caractère fantaisiste et son désir manifeste de s'identifier à une forme de bohème, la *Tribu* n'est pas sans rappeler les *Six éponges*. Mais plus encore, par son caractère à la fois dérisoire et ritualisé et l'utilisation de surnoms qui prend des allures de scoutisme, elle inaugure un mode de fonctionnement qui sera popularisé en France par Le Collège de 'Pataphysique²⁴⁵.

La pratique du pseudonymat est d'usage courant à cette époque. On n'a qu'à penser à Lionel Groulx²⁴⁶, célèbre pour son usage d'un nombre important de pseudonymes, souvent pour mousser la vente de ses propres livres. Or, le caractère loufoque des pseudonymes employés par les membres des *Casoars* contribue à les distinguer de la pratique courante. Dans un tel contexte, le choix des pseudonymes utilisés témoigne d'un désir de s'établir en marge du courant dominant. Ce choix correspond ainsi à une volonté de se libérer du poids de

²⁴⁵ La 'Pataphysique, « science des solutions imaginaires » constitue la clé des œuvres d'Alfred Jarry (1873-1907). Fondé en France en 1948, en l'honneur de Jarry et de son œuvre *Gestes et Opinion du docteur Faustroll, pataphysicien* (œuvre publiée à titre posthume en 1911), le Collège de 'Pataphysique comptait notamment dans ses rangs l'écrivain Boris Vian dont le surnom, « Bison Ravi » était en fait un anagramme.

²⁴⁶ Le lecteur pourra consulter à ce sujet le mémoire de maîtrise de Marie-Pier LUNEAU,

l'idéologie et, par conséquent d'affirmer son indépendance face aux instances dominantes du champ ainsi qu'à l'égard des instances extérieures à celui-ci.

Il est permis de croire que vers 1915-1917, *Les Casoars* jouissent d'une certaine notoriété puisque dans les pages de *L'Escholier*, les membres de la *Tribu* n'hésitent pas à accompagner leurs textes de mentions telles que « *L'Arche* octobre 1915 » ou encore « (de la Tribu des Casoars) », comme cela arrivait parfois pour les membres de l'École littéraire de Montréal. De même, lorsqu'on analyse en profondeur l'origine des textes publiés dans *L'Escholier*, on constate que les membres de la *Tribu des Casoars* constituent ni plus ni moins qu'un réseau organisé qui s'articule autour de cette feuille étudiante qui devient par le fait même leur tribune officielle.

Les membres des *Casoars* ont donc ceci de particulier qu'ils se dotent en quelque sorte de leurs propres instances de consécration en marge du circuit régulier. De plus, par leurs activités, ils recréent en quelque sorte, à une échelle réduite, le bouillonnement intellectuel et artistique que l'on retrouve en Europe au cours des années qui ont précédé la guerre. En effet, comme nous le verrons plus loin, quelques uns des participants directs ou indirects aux activités du cénacle ont séjourné à Paris au début des années dix, de sorte qu'ils ont été mis en contact avec l'effervescence d'une ville qui devient l'hôte d'une multitude de

manifestations artistiques se rattachant à une nouvelle manière de concevoir l'art.

Certes, ce type de réunions artistiques et mondaines à la fois existaient déjà depuis un moment au Canada et particulièrement à Montréal. On n'a qu'à penser à cet effet aux soirées du Château de Ramezay dont il fut question précédemment. Cependant, les « Samedis de *L'Arche* », comme on les nommait parfois, par leur caractère ritualisé, voire même sacré inaugure un mode de fonctionnement auxquels le milieu intellectuel canadien-français est peu habitué. En effet, fidèles à l'esprit du temps qui habite le milieu culturel européen, ces pratiques qui prennent presque la forme d'une cérémonie religieuse revêtent un caractère étrange, voire même dans un sens un peu surréaliste avant l'heure. On touche ici à l'art de la dérision tel que le pratiquait déjà Jarry quelques années auparavant. Dans un sens, nous pouvons presque nous interroger à savoir si les *Casoars* n'étaient pas, malgré le peu de traces concrètes laissées par ses membres, plus près de l'avant-garde Européenne que la revue *Le Nigog* dont ils constituent en quelque sorte les précurseurs immédiats. Ainsi, par leur désinvolture et leur défiance à l'autorité, ils s'inscrivent nettement en marge des pratiques courantes du milieu littéraire en reproduisant son fonctionnement sur un mode parodique. En même temps que l'on déconstruit les pratiques traditionnelles, on en institue de nouvelles qui constituent une importante évolution par rapport à ce que l'on connaissait déjà.

Sans pour autant revêtir le caractère sacrilège et nihiliste de l'avant-garde européenne, ces jeunes bohèmes désirent faire bouger les choses et deviennent par le fait même un agent du changement qu'ils préconisent. Cependant, pour que cette génération puisse pleinement assumer au sein de cette société aseptisée la fonction de l'avant-garde, il lui reste encore à formuler et à divulguer son projet de façon théorique, tâche qui sera assumée par la revue *Le Nigog*.

5.2. UNE REVUE D'ART AU CANADA FRANÇAIS : L'AVENTURE DU NIGOG²⁴⁷

L'année 1918 marque une date importante pour l'histoire culturelle du Canada français. En effet, pour la première fois, un groupe d'individus composé d'artistes et d'intellectuels provenant de différentes sphères d'activités se réunit autour d'une préoccupation commune: fonder une revue essentiellement consacrée à l'art afin de promouvoir la « vraie » culture et d'éduquer le public.

Une question se pose d'emblée : Qui sont ces individus et quels sont les idéaux qu'ils mettent de l'avant ? Pour la plupart, ce sont des jeunes « que le

²⁴⁷ La page couverture d'un numéro du *Nigog* est reproduite en annexe E

sort ou la fortune familiale avait favorisés »²⁴⁸ vouant un culte à l'art universel, au-delà de considérations idéologiques. Nombre d'entre eux ont séjourné en France au début des années dix, ce qui leur vaut d'être appelé le « clan des retours d'Europe » par Valdombre, qui avouait les détester « avec splendeur »²⁴⁹ Selon Armand Guilmette, ces individus « ne formaient pas ici ce que nous avons coutume d'appeler une avant-garde ». Pour justifier cette affirmation, il soutient qu'ils « n'offraient pas, en général, un groupe organisé et concerté capable de promouvoir une formule neuve d'écriture et de renverser la traditionnelle pratique de « relater les faits, les gestes et de décrire les choses de chez-nous »²⁵⁰ »²⁵¹ Pourtant Guilmette admet que le groupe qui gravite autour du *Nigog* « contribua indéniablement à l'avancement des arts et des lettres au Québec ». Il ajoute que cette revue éphémère « concentra cependant assez d'idées nouvelles pour troubler la sérénité des régionalistes. »²⁵² Ainsi, bien qu'il reconnaît l'importance de l'impact du groupe d'individus qui constitue l'entourage du *Nigog* sur l'évolution de la culture au Québec, il leur refuse le statut d'avant-garde alors que Marie-Andrée Beaudet n'hésite pas à leur accoler

²⁴⁸ GUILMETTE, Armand, « De Paris à Montréal », *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987, p. 12 (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome VII).

²⁴⁹ VALDOMBRE (pseud. de Claude-Henri GRIGNON), « Un nouveau poids-lourd des champsteries », *Le Canada*, Montréal, vol. 31, no 32, 11 mai 1923, p. 2.

²⁵⁰ POTVIN, Damase, « Notre revue », *Le Terroir*, Québec, vol. 2, no 2, octobre 1919, p. 20. Cité par GUILMETTE, Armand, « De Paris à Montréal », *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987, p. 12 (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome VII).

²⁵¹ GUILMETTE, Armand, « De Paris à Montréal », *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987, p. 12 (coll. « Archives des lettres canadiennes », tome VII).

²⁵² GUILMETTE, Armand, *loc. cit.*

d'emblée l'étiquette, comme nous l'avons vu au chapitre précédent. C'est donc que l'on ne s'entend pas sur le sens à donner au concept.

Revenons donc à la définition que donne Roger Chamberland de la fonction de l'avant-garde, telle que nous l'avons vu au premier chapitre :

La fonction de l'avant-garde est d'interférer dans le champ de la littérature en proposant des transformations radicales, parfois²⁵³ la destruction de toute forme d'art, répondant ainsi à un projet global de société. Pour exercer cette fonction, l'avant-garde peut se présenter sous la forme d'un mouvement nettement identifié dont les adhérents ont endossé un manifeste, un pamphlet ou autre (les futuristes et leurs manifestes, les automatistes et Refus global).²⁵⁴

Cette définition comporte deux articulations importantes. Tout d'abord, si l'on suit le raisonnement de Chamberland, l'avant-garde intervient dans le champ littéraire ou artistique « en proposant des transformations radicales » et même « parfois la destruction de toute forme d'art ». Il est à noter ici l'importance du mot « parfois ». Cela signifie donc qu'il n'est pas nécessaire à tout mouvement d'avant-garde de promouvoir une destruction totale des formes d'art antérieures pour opérer sa fonction. Deuxièmement, Chamberland soutient que pour exercer sa fonction, « l'avant-garde peut se présenter sous la forme d'un mouvement nettement identifié. » Ici encore, il est important de souligner le caractère facultatif de l'énoncé. C'est donc dire qu'il peut y avoir avant-garde

²⁵³ Nous soulignons.

²⁵⁴ CHAMBERLAND, Roger, *op. cit.*, p. 67.

sans que l'on soit véritablement en présence d'un groupe uniformément constitué.

L'exemple du Nouveau théâtre en Europe illustre bien ce phénomène. En effet, il est courant d'entendre parler d'avant-garde à propos du théâtre de Samuel Beckett, Eugène Ionesco, Jean Genet, Arrabal. Or, malgré certaines caractéristiques communes, on ne peut pas considérer que ces individus partagent une même esthétique. De même, malgré le fait qu'ils soient pour la plupart immigrants et partagent une même volonté de renouveler les formes traditionnelles du théâtre, ces auteurs ne constituent pas un groupe organisé tenant cénacle et échangeant sur leur pratique. C'est la critique qui en a fait un mouvement d'avant-garde et non les faits. On a donc davantage retenu ici la figure que la fonction. Il en est à peu près de même du Nouveau roman, à la différence près que ces jeunes auteurs qui manifestent tous une volonté de renouveler les formes romanesques traditionnelles publient tous à la même enseigne, soit aux Éditions de minuit.

Il nous reste donc à voir dans quelle mesure les collaborateurs du *Nigog*, issus pour la plupart d'une même génération, proposent des transformations radicales susceptibles de modifier la conception dominante de la littérature. Nous avons déjà vu lorsque nous avons abordé l'esthétique des œuvres des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse* que ces derniers, bien que ne se réclamant pas

nécessairement d'une esthétique commune, se rejoignent dans la mesure où ils intègrent dans leurs œuvres respectives une conception de la littérature différant considérablement de celle mise de l'avant par la critique dominante qui faisait la promotion du régionalisme. Cependant, si on fait exception de Dugas, ces écrivains ne cherchent pas à théoriser leur conception de la littérature. C'est en partie l'une des tâches que se sont données les collaborateurs du *Nigog*: exposer leurs conceptions de l'art et éduquer la population afin de former dans la province de Québec un public d'initiés capable d'apprécier l'art véritable.

Avant d'aller plus avant, il importe de se demander quelles furent les influences de ces jeunes artistes. En effet, bon nombre d'entre eux ont séjourné à Paris au cours des années qui ont précédées la guerre. Est-il possible que l'effervescence et le bouillonnement culturel d'avant-garde qui, en France et ailleurs en Europe caractérise cette période, ait eu un impact sur les idées mises de l'avant par l'équipe du *Nigog* ?

5.2.1 Les Canadiens à Paris (1910-1914)

Les années qui précèdent la guerre sont marquées par un exode de la jeunesse intellectuelle canadienne-française vers la France. À titre d'exemple, chacun des *Quatre cavaliers de l'Apocalypse*, dont il a été question au chapitre précédent, séjourne en France pour une période plus ou moins longue au cours

de ces années de grande ébullition en ce qui concerne le milieu intellectuel français.

À ce sujet, Armand Guilmette dresse un tableau assez complet de la scène culturelle française de l'avant-guerre.²⁵⁵ Comme il le souligne, « la « belle époque » comme on l'a appelée, favorise la naissance et l'action d'une avant-garde multiforme dont la scène est Paris. »²⁵⁶ À prime abord, la scène culturelle peut apparaître comme un ensemble hétéroclite marqué par la multiplication des courants et des tendances et ce, dans toutes les formes d'art. Cependant, de grands noms se démarquent qui, malgré la disparité des tendances, partagent un désir de renouvellement qui se traduit unanimement par un triomphe de la forme sur le sujet. Cette époque voit notamment la parution du *Manifeste futuriste* (1909) de Marinetti et de *L'Enchanteur pourrisant* d'Apollinaire (1909). Par ailleurs, ce dernier constitue un bon exemple d'un artiste pour qui la forme dépasse le sujet. Pour lui, « la nature n'est plus un sujet de description mais un prétexte, une évocation poétique d'expression. »²⁵⁷ En musique, c'est l'époque des « Ballets russes » de Diaghilev, de *L'Après-midi d'un faune* de Debussy et de *Daphnis et Chloé* de Ravel. En peinture, ces années coïncide avec

²⁵⁵ GUILMETTE, Armand, « De Paris à Montréal », *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987, p. 11-82 (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome VII).

²⁵⁶ *Ibid.*, p. 13.

²⁵⁷ APOLLINAIRE, Guillaume, *Œuvres complètes : Les peintres cubistes*, Paris, André Ballant et Jacques Lecat, Édition établie sous la direction de Michel Décaudin, 1966, p. 18 (Extrait du catalogue du Cercle de l'art moderne, 1908), cité par GUILMETTE, Armand, *op. cit.*, p. 19-20.

l'avènement du cubisme avec Picasso et Braque notamment, pour qui la « forme devient une nouvelle entité, une création réelle. »²⁵⁸ D'une discipline à l'autre, on retrouve un même motif, la recherche de l'art pur. Comme le souligne Mondrian dans le premier numéro de la revue *De Stijl*: « L'artiste authentique moderne, pleinement conscient de ce qu'il fait, a une double mission à remplir. D'abord de produire l'œuvre d'art de plastique pure; ensuite de rendre le public apte à s'ouvrir à cet art pur... »²⁵⁹ Cette conception rejoint les idées mises de l'avant par *Le Nigog*.

Devant cette activité intense et cette période de bouleversements et de renversements des conceptions de l'art, il est impossible que les Canadiens séjournant à Paris à cet époque soient restés insensibles. Ils n'ont sans doute pas pu faire autrement que de prendre conscience de l'effervescence et du bouillonnement que représentait l'avènement de l'art moderne. Pourtant, seuls quelques uns d'entre eux ont laissé des traces écrites de leurs souvenirs. C'est notamment le cas de Marcel Dugas²⁶⁰, Léo-Pol Morin²⁶¹ et Robert de Roquebrune²⁶².

²⁵⁸ GUILMETTE, Armand, *op. cit.*, p. 16.

²⁵⁹ Cité par Pierre CABANE et Pierre RESTANY, *L'Avant-garde au XXe siècle*, Paris, André Balland, 1969, p.423., cités par GUILMETTE, Armand, *op. cit.*, p. 19.

²⁶⁰ DUGAS, Marcel, *Approches*, Québec, Éditions du Chien d'or, 1942, 113 p.

²⁶¹ MORIN, Léo-Pol, *Musique*, préfaces de Robert de Roquebrune et Marcel Dugas, Montréal, Beauchemin 1944, 440 p. On retiendra davantage les préfaces de Dugas et de Roquebrune. En fait, le reste du livre est davantage une anthologie d'articles sur la musique publiés à différentes époques par Morin.

²⁶² ROQUEBRUNE, Robert de, *Cherchant mes souvenirs (1911-1940)*, Montréal et Paris, Fides, 1968,

À titre d'exemple des fréquentations à Paris des jeunes Canadiens, Dugas, dans sa préface à *Musique*, de Léo-Pol Morin, se remémore « cet après-midi du Vieux-Colombier où André Suarez, Merejowski, André Gide, Jacques Copeau honorèrent Dostoïevski »²⁶³. Il se souvient aussi de la Closerie des Lilas où « il passe des soirées inoubliables avec la bohème du Quartier latin où règne Paul Fort, récemment couronné « prince des poètes » »²⁶⁴. Il fréquente le salon de Valentine de Saint-Point, petite fille de Lamartine, chez qui il fait la connaissance de Jean Cocteau et de Maurice Ravel²⁶⁵. Nous pouvons ainsi constater à quel point ces jeunes étudiants, amoureux de l'art, sont choyés en vertu de la chance qui s'offre à eux d'évoluer dans un milieu où se dessine les tendances de l'art pour les années à venir. Parmi les événements d'avant-garde dont Dugas est témoin, il importe de souligner les deux premières représentations parisiennes du *Sacre du printemps*, de Stravinski, qui fit scandale en 1913.

Les autres jeunes Canadiens sont très avares de commentaire quant à leur séjour en terre européenne. Robert de Roquebrune souligne au passage en parlant de Léo-Pol Morin qu'il avait été à Paris « l'ami de Maurice Ravel »²⁶⁶.

243 p., (Coll. « du Nénuphar », n° 31).

²⁶³ *Ibid.*, p. 15-16.

²⁶⁴ GUILMETTE, Armand, « De Paris à Montréal », *Le Nigog*, Montréal, Fides, 1987, p. 24 (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome VII).

²⁶⁵ DUGAS, Marcel, *Approches*, Québec, Éditions du Chien d'or, 1942, p. 14.

²⁶⁶ ROQUEBRUNE, Robert de, préface à *Musique* de Léo-Pol MORIN, Montréal, Beauchemin 1944, p. 23.

Même Dugas laisse peu de notes relatives à la littérature. Bien qu'il mentionne les écrivains qu'il rencontre et qu'il côtoie, il ne parle que très peu de la littérature au sens strict. Comme le souligne Armand Guilmette, il est vrai que ce qui « semble, en effet intéresser Marcel Dugas, par-dessus tout, n'est pas la littérature- il en parle rarement- mais plutôt l'aspect extérieur de l'ambiance parisienne en son tourbillonnement »²⁶⁷. Il demeure que ces années passées au cœur de la vie culturelle parisienne ont dû laisser chez ces jeunes artistes une trace indélébile qui allait les influencer considérablement bien que la novation n'atteindra jamais chez eux le degré de subversion auquel ils ont été confrontés.

5.2.2 Aux sources du *Nigog* : Le cénacle chez les Préfontaine (1915-1917)

De retour d'Europe, Morin, Roquebrune et Préfontaine se remémorent les souvenirs de leur séjour outre-mer. Comme le souligne Robert de Roquebrune²⁶⁸, la maison de Fernand Préfontaine se transforme progressivement, vers 1914 ou 1915, en cénacle où des amis se rencontrent pour discuter, notamment, d'art et de littérature. Entre huit et dix personnes provenant de disciplines diverses se réunissent dans la bibliothèque de Préfontaine qui joue en quelque sorte le rôle d'animateur. Outre Préfontaine (architecte), le musicien Léo-Pol Morin et Roquebrune, on retrouve aussi le

²⁶⁷ GUILMETTE, Armand, *op.cit.*, p. 24 .

chimiste Louis Bourgoïn, le sculpteur Henri Hébert, le critique d'art Jean Chauvin²⁶⁹, le journaliste Eustache Letellier de Saint-Just, le jeune poète Jean-Aubert Loranger ainsi que le peintre Ozias Leduc.²⁷⁰

Cependant, il semble que l'idée de fonder une revue prenne ses racines chez le docteur Huguenin et sa femme Madeleine, journaliste à *La Patrie*, amis de la famille de Roquebrune, qui recevaient aussi fréquemment Olivar Asselin et Jules Fournier, directeur de *L'Action*. Un soir, au cours d'une conversation, Asselin aurait suggéré à Roquebrune de donner des articles à Fournier. Le ton violent de son premier article, qui portait sur Henri Bordeaux dans lequel il affirmait son « entier mépris pour cette « littérature de la bonne société » »²⁷¹ avait suscité l'enthousiasme de Préfontaine au point qu'il eut l'idée de fonder une revue avec Roquebrune et Léo-Pol Morin comme co-directeurs.

C'est ainsi que fut formé au cénacle chez les Préfontaine le comité de direction de la revue naissante qui fut aussitôt baptisée *Le Nigog*, mot d'origine amérindienne désignant un instrument pointu servant à darder le poisson. Le

²⁶⁸ ROQUEBRUNE, Robert de, *Cherchant mes souvenirs*, p. 97.

²⁶⁹ Auteur d'un livre d'art, *Ateliers* (1928) aux Éditions du Mercure et membre des *Casoars*.

²⁷⁰ GUILMETTE, Armand, *op. cit.*, p. 32.

²⁷¹ *Ibid.*, p. 33.

dessin de la couverture fut confié à Ozias Leduc.²⁷² Bien qu'éphémère, cette revue allait bouleverser le paysage culturel au Canada français.

5.2.3 *Le Nigog* (1918)

5.2.3.1 Le contenu et les conceptions du *Nigog* :

Une fois encore, il ne convient pas ici de refaire le travail accompli par Armand Guilmette et les autres collaborateurs du tome des Archives des lettres canadiennes consacré au *Nigog*. Il s'agit plutôt de s'attarder à retracer les grandes lignes de la pensée du *Nigog* à travers l'analyse de son contenu, afin de mieux comprendre dans quelle mesure cette revue a pu jouer ici le rôle d'une avant-garde et ce, malgré les affirmations de Guilmette qui, nous l'avons vu, lui refuse l'étiquette.

Sur le plan du contenu, la revue se compose à la fois de textes littéraires de création et d'articles divers, de la simple chronique à l'étude poussée, portant sur l'art et la littérature. Chacun des directeurs de la revue s'occupe d'un champ d'intérêt particulier. Ainsi, Robert de Roquebrune prend en charge la littérature, Léo-Pol Morin la musique et Fernand Préfontaine s'attribue l'architecture et les arts visuels. Au total, la revue compte 35 collaborateurs dont certains, bien que considérés comme tels, ne publient aucun texte dans la revue.

²⁷² ROQUEBRUNE, Robert de, *op. cit.*, p. 102, cité par GUILMETTE, Armand, *op. cit.*, p. 33.

Parmi ceux-ci, on retrouve deux catégories; ceux qui participeront aux causeries du *Nigog*, qui avaient généralement lieu les jeudis soirs, comme Victor Barbeau, par exemple, et ceux qui se méritent le titre de collaborateur en tant qu'amis ou sympathisants de la revue. Il en est ainsi de Guy Delahaye qui voit son nom publié dans la liste des collaborateurs alors qu'il ne contribue d'aucune façon à l'entreprise. Outre les trois directeurs, le collaborateur le plus prolifique de la revue est sans aucun doute Marcel Dugas qui fournit à la revue au moins neuf textes sous son nom ou derrière des pseudonymes, bien qu'il ne se joint à l'équipe qu'à partir du cinquième numéro. Cet état de fait s'explique difficilement lorsque l'on sait qu'il avait connu Roquebrune et Morin alors qu'ils étaient tous trois étudiants à Paris.

De façon générale, la plupart des collaborateurs du *Nigog* s'entendent sur la nécessité d'un art et d'une littérature universels qui passent par une prédominance de la forme sur le sujet. Marcel Dugas exprime bien la conception de l'art et de la littérature du *Nigog* lorsqu'il affirme à propos de René Chopin : « Sa valeur, c'est de s'arracher de son temps et de voir, au-dessus des limites d'une nation, le tableau universel. »²⁷³ Ainsi, pour les collaborateurs du *Nigog*, l'art se doit de tendre à l'universel au-delà de toute considération extérieure, nationaliste ou religieuse. Aux tenants du régionalisme et aux

²⁷³ DUGAS, Marcel, « À propos de M. René Chopin (Fragment) », *Le Nigog*, vol. 1, n° 5, mai 1918, p. 156.

partisans d'une littérature nationale, Dugas oppose une ouverture à l'esprit universel qui habite tout être humain :

Mais que la sensibilité de notre époque surexcitée et qui s'ouvre aux choses de l'esprit face effort pour apercevoir la grande vérité éternelle et humaine, voilà de quoi regarder nos espoirs avec quelque confiance : comprendre le monde pour ensuite revenir aux vérités qui nous sont coutumières. Ce voyage littéraire au milieu des expériences terrestres permettra à l'œuvre canadienne de s'épargner la banalité et le néant.²⁷⁴

Dans son article intitulé « Le régionalisme en poésie », Édouard Chauvin abonde à peu près dans le même sens en revendiquant le droit pour ceux qui le désirent de faire la poésie qui convient à leur talent et à leurs aspirations. Il cite Albert Lozeau, « l'auteur des « Lauriers et feuilles d'érable » qui fut heureusement, un jour, le poète de « L'Âme solitaire » »²⁷⁵, comme exemple d'un poète ayant perdu son identité et son originalité par son adhérence aux principes du régionalisme. Ce que prône Chauvin, comme la majorité des collaborateurs du *Nigog*, Dugas y compris malgré la virulence de certains de ses propos à l'égard des régionalistes, c'est la liberté du sujet avant tout. Il n'hésite pas à affirmer : « Je suis comme bien d'autres qui ne le disent pas, pour la liberté absolue des genres littéraires et pour la plus large expansion de notre façon d'écrire, dans le choix du sujet d'abord et dans notre genre d'écriture

²⁷⁴ DUGAS, Marcel, *loc. cit.*

²⁷⁵ CHAUVIN, Édouard, « Le régionalisme en poésie », *Le Nigog*, vol. 1, n° 6, juin 1918, p.186.

ensuite. »²⁷⁶ Il poursuit en donnant son point de vue quant à la manière de critiquer une œuvre :

Critiquer, ce n'est pas regarder d'abord si le thème est canadien ou catholique, c'est plutôt considérer le fond et la forme, les idées et le style ; c'est apprécier le talent ou maugréer contre la bêtise ; c'est relever une phrase boîteuse [*sic*] ou assommer un mot pédant ; c'est bien d'autres choses encore, mais enfin, c'est bien ça. »²⁷⁷

Par ces propos, Chauvin illustre bien un autre aspect de ce que réclame les collaborateurs du *Nigog* ; une critique impartiale qui sache reconnaître la vraie valeur d'une œuvre au-delà de toute considération d'ordre idéologique.

Dès le premier numéro, la rédaction de la revue annonce clairement ses couleurs. Dans son article intitulé « Signification » qui constitue en fait le liminaire inaugural de la revue, les auteurs déclarent : « C'est le but du *Nigog* de tenter une réunion des esprits cultivés et de diffuser des idées artistiques dégagées de l'ignorance et de la niaiserie. [...] Nous le répétons avec insistance, l'Art est le seul but de notre effort comme il sera le seul critère de notre critique. »²⁷⁸

Fernand Préfontaine va exactement dans la même direction lorsqu'il affirme :

²⁷⁶ *Ibid.*, p. 187.

²⁷⁷ CHAUVIN, Édouard, *loc.cit.*

Notre but est l'art et non pas une tendance spéciale d'art; tous nos collaborateurs n'ont pas les mêmes opinions sur l'art, quelques uns sont extrémistes, d'autres sont plus calmes ; mais du moment que c'est de l'art, qu'est-ce que peuvent faire quelques divergences d'opinions?

Puis, il ajoute :

On nous a traités de démolisseurs ! ... démolisseurs de quoi? je me le demande. Nous cherchons plutôt à former une élite capable de s'intéresser à l'art et aux artistes.²⁷⁹

Robert de Roquebrune est plus radical lorsqu'il soutient , au sujet de la littérature canadienne :

Tous les genres sont représentés dans ce fatras et particulièrement le genre ennuyeux. Mais à cause d'un certain nombre de livres supérieurs, à une moyenne nullité littéraire, à cause surtout du grand et si ignoré Nelligan, à cause aussi des efforts intéressants de quelques écrivains et de quelques poètes contemporains, il convient de doter enfin d'une critique qui soit sérieuse, un art où le public semble s'intéresser de plus en plus.²⁸⁰

Outre le caractère virulent des propos de Roquebrune, on remarque son adoration pour Nelligan qui se manifeste également dans un article élogieux intitulé « Hommage à Nelligan »²⁸¹. L'image qu'il donne de Nelligan est sans contredit celle d'un précurseur, d'un « voyant », comme le disait Rimbaud :

Émile Nelligan se tient ainsi en figure d'archange suscité;
annonciateur de beauté, d'ordre et de joie, il se tient ineffablement

²⁷⁸ LA RÉDACTION, « Signification », *Le Nigog*, vol. 1, n° 1, janvier 1918, [p.2-4].

²⁷⁹ PRÉFONTAINE, Fernand, « L'art et « Le Nigog » », *Le Nigog*, vol. 1, n° 6, p. 81.

²⁸⁰ ROQUEBRUNE, Robert de, « De l'opportunité d'un culte de la supériorité littéraire », *Le Nigog*, vol. 1, n° 3, mars 1918, p. 79.

²⁸¹ ROQUEBRUNE, Robert de, « Hommage à Nelligan », *Le Nigog*, vol. 1, n° 7, juillet 1918, p. 219-224..

à la porte d'un paradis qu'il indique à la noble ambition des hommes de bonne volonté.²⁸²

Cette reconnaissance de l'importance de Nelligan à titre de précurseur est un phénomène courant de l'avant-garde. En effet, à une tradition consacrée, on en substitue une autre, ignorée voire même rejetée par la critique de son temps. Cette réhabilitation de Nelligan et sa constitution en figure messianique annonciatrice d'une poésie nouvelle à venir n'est pas sans rappeler la reconnaissance posthume de l'importance de l'œuvre de Rimbaud ou de Lautréamont.

Plus loin dans le même article, Roquebrune nomme quelques poètes canadiens contemporains qu'il situe dans le sillage de Nelligan et vers qui vont ses préférences:

Marcel Dugas, magicien qui fait rutiler les mots autour de lui cependant qu'il fait danser les métaphores comme des chiens savants dans une lumière fardée de théâtre ; Guy Delahaye, un peu rimbaldien depuis qu'il ne publie aucun recueil où l'ironie de chaque pièce est atténuée par le sentimental des dédicaces ; Paul Morin dont on sent vibrer la fantaisie ; René Chopin qui roucoule un harmonieux exil. Ainsi, la poésie que Nelligan avait allumée comme un phare ne s'est pas éteinte, et le Canada grâce à cela, n'est plus une terre de sauvagerie.²⁸³

²⁸² *Ibid.*, p. 223.

²⁸³ *Ibid.*, p. 224.

Voilà une opinion que ne partageaient sans doute pas les tenants du régionalisme littéraire et les ennemis de l'art pour l'art qui voyait de l'exotisme partout où il n'était pas question de sujet canadien.

En plus de faire valoir l'image de Nelligan et d'encenser les poètes dits « exotiques », Roquebrune a le mérite de faire connaître à son public lecteur des noms dont il a jusqu'à maintenant fort peu entendu parler. Dans son article « La jeune littérature française avant 1914 »²⁸⁴, il est notamment question de Jules Romains et de l'Unanimisme, qui influencera par ailleurs Jean-Aubert Loranger qui, bien qu'il ne publie aucun poème dans *Le Nigog*, constitue avec Roquebrune, Dugas, Chopin et Morin, l'un des poètes les plus représentatifs d'un esprit d'innovation qui traverse le temps. Sous bien des angles, Loranger peut être considéré comme un précurseur de Saint-Denys Garneau. Roquebrune fait également connaître Gide, Cocteau, Georges Duhamel, mais surtout Apollinaire qui selon Roquebrune se passait d'étiquette, ne représentant « rien d'autre que lui-même ».²⁸⁵

Comme nous pouvons le constater malgré le sarcasme de Roquebrune, de manière générale, les conceptions du *Nigog* en matière d'art et de littérature n'avait rien que de modérées. Les collaborateurs du *Nigog* ne réclamait que le

²⁸⁴ ROQUEBRUNE, Robert de, « La jeune littérature française avant 1914 », *Le Nigog*, vol. 1, n° 8, août 1918, p. 267-273.

droit à l'art pour l'art, libéré de la contrainte du sujet ; le droit à une critique juste et impartiale jugeant l'œuvre d'art pour ses caractéristiques formelles davantage que pour sa portée morale et édifiante. Ils se posaient également en spécialistes, désireux d'éduquer un public capable d'évaluer la valeur d'une œuvre d'art afin de doter le Canada d'une élite intellectuelle.

Dans un sens, Armand Guilmette n'a pas tout à fait tort lorsqu'il affirme que,

la théorie proposée par *Le Nigog* ne dépassait guère les canons généraux de l'art classique : authenticité, originalité, harmonie, dépouillement, équilibre [...] Loin donc de revendiquer des esthétiques d'avant-garde, comme celles qui avaient suivi en France le déchaînement de la recherche multiforme : cubisme, futurisme, orphisme, unanimisme, etc., on se contentait de promouvoir ici un art libéré de toutes contraintes asservissantes.²⁸⁶

Certes, si l'on se réfère au contexte européen, de telles revendications ne sont nullement suffisantes pour qu'il puisse être question d'avant-garde. Pourtant, il faut admettre que de telles idées, énoncées dans le contexte canadien-français de l'époque ne peuvent avoir que l'effet d'une bombe. En conséquence, ne serait-il pas plus pertinent d'aborder la question sous un autre angle et de relativiser l'utilisation du concept d'avant-garde?

²⁸⁵ *Ibid.*, p. 270.

²⁸⁶ GUILMETTE, Armand, *op. cit.*, p. 39.

Si l'on étudie *Le Nigog*, lequel constitue sans aucun doute l'aboutissement d'une longue démarche visant à amener l'art et la littérature au Canada français sur la voie de la modernité, en fonction de la position que cette revue occupe dans le champ littéraire, on constate qu'elle joue le même rôle que les avant-gardes qui opèrent comme groupes concertés en France et ailleurs en Europe. Dans une autre perspective, Hans-Robert Jauss associe le phénomène de renouvellement de l'horizon d'attente à l'avant-garde. Or, lorsqu'on observe la voie que prendra la littérature canadienne-française à partir des années trente, on constate que l'aventure du *Nigog*, sans avoir réussi à instaurer une littérature tout à fait nouvelle qui occuperait désormais le haut du pavé, aura tout de même laissé des traces importantes qui se révèlent notamment dans les œuvres de Saint-Denys Garneau ou de Jean-Charles Harvey.

Bien sûr, ces résultats ne se font pas sentir immédiatement. Ainsi, en apparence, les années qui suivent immédiatement la fin du *Nigog* laissent croire au triomphe du régionalisme qui reprend dès lors son emprise sur la scène littéraire. Cependant, à long terme, l'épopée du *Nigog* aura laissé des traces indélébiles qui iront en s'accroissant au cours des années à venir. De plus, par son désir de former un public averti capable d'apprécier la valeur d'une œuvre d'art, l'équipe du *Nigog* s'inscrit de plain-pied dans le projet de la modernité.

En effet, cette prise en charge du public par un groupe de spécialistes témoigne de la mise en marche du processus d'autonomisation de la sphère artistique, lequel découle directement de la modernité. De la même manière, le projet du *Nigog* marque les débuts d'une nouvelle critique où ce sont davantage les valeurs intrinsèques à l'œuvres d'art qui priment sur des considérations morales et idéologique qui n'ont rien à voir avec l'art.

5.2.4 La fin du *Nigog* ou l'exil

Le numéro de décembre 1918 marque la fin du *Nigog*, une aventure qui aura duré l'espace d'un an. Dans une lettre qu'il adresse le 11 octobre 1918 à son ami Ernest Rolland et dont Armand Guilmette reproduit quelques extraits, Fernand Préfontaine parle déjà de la fin de la revue. Il déplore que la revue « tend à devenir une chose presque officielle », étant donné que « des membres influents de l'Université Laval veulent faire du *Nigog* la revue par excellence des Canadiens-Français. » Il doute fort cependant que cela aboutisse car il refuse d'avoir à « se châtrer ». Il ajoute plus loin : « Nous mourrons donc après un an de batailles presque épiques et au moins amusantes. Nous mourrons sans avoir voulu devenir sirupeux et bénisseurs. »²⁸⁷

²⁸⁷ PRÉFONTAINE, Fernand, *Correspondance*, Archives privées confidentielles, cité par GUILMETTE, Armand, *op. cit.*, p. 76.

En ce sens, les propos de Préfontaine viennent rejoindre ce que Roger Chamberland qualifiait de « devenir autosacrificiel implicite » à propos du quatrième postulat de la théorie de Renato Poggioli, à savoir la notion d'agonisme. En effet, Préfontaine reconnaît l'importance pour *Le Nigog* de disparaître avant d'acquérir un caractère officiel et de perdre du même coup toute portée innovatrice et contestaire. En ce sens, sans qu'il ne soit question d'avant-garde, il n'en reste pas moins que Préfontaine témoigne d'une prise de conscience du caractère récupérateur de l'institution. En somme, il a saisi que l'impact du *Nigog* demeurera plus important s'il s'éteint alors qu'il est encore combatif que s'il devient à son tour le porte-flambeau de ce contre quoi il s'est battu.

La fin du *Nigog* sera suivie du départ pour la France de nombre de ses collaborateurs. Ainsi, Dugas et Roquebrune assumeront à Paris un emploi aux Archives du Canada.²⁸⁸ Jean-Éthier Blais décrit l'exil de Dugas à Paris comme « une réaction contre le régionalisme, la brutalité et la bêtise. »²⁸⁹ Quant à Léo-Pol Morin, il poursuit sa carrière de musicien qui le mène à travers l'Amérique et l'Europe, tandis que Fernand Préfontaine voyage régulièrement de l'autre côté de l'Atlantique où il rend visite à ses amis en exil.

²⁸⁸ GUILMETTE, Armand, *op. cit.*, p.76.

²⁸⁹ BLAIS, Jean-Éthier, « Exil », « Conférences J.A. de Sève » (1-10), *Littérature canadienne-française*,

L'équipe du *Nigog* décimée, il ne reste plus que Victor Barbeau, qui n'a pourtant collaboré au *Nigog* que par une conférence, qui poursuit seul le combat par ses articles dans *La Presse* (1919-1920), par une conférence prononcée en 1920 à L'Alliance française²⁹⁰ et, surtout, par ses *Cahiers de Turc* (1921-1922 et 1926-1927). À l'occasion, quelques autres, pour la plupart des anciens compagnons du temps des *Casoars* ou d'anciens collaborateurs du *Nigog* viennent lui prêter main-forte, tels Édouard Chauvin²⁹¹, Roger Maillet²⁹² et même Olivar Asselin, combattant de la première heure au temps du *Nationaliste* et de *L'Action*²⁹³. Il faudra toutefois attendre la parution de *La Relève* en 1934 avant que ne s'organise à nouveau un mouvement concerté désirant mettre la littérature canadienne sur les voies de l'art contemporain et universel.

Il n'en demeure pas moins que *Le Nigog* aura joué un rôle de premier plan. Sans parvenir à faire table rase et à défoncer toutes les barrières, il aura tout de même réussi à ébranler « la foi régionaliste en suscitant, peut-être chez

Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1969, p. 12.

²⁹⁰ BARBEAU, Victor, « La danse autour de l'érable », « Essais critiques », *Les cahiers de l'Académie canadienne-française*, Montréal, n° 3, 1958, p. 7-43.

²⁹¹ CHAUVIN, Édouard, « La querelle autour du régionalisme », *La Minerve*, 2^e année, n° 68, 22 mai 1920, p. 2.

²⁹² MAILLET, Roger, « La conférence de M. Victor Barbeau », *La Revue moderne*, 1^{ère} année, n° 4, 15 février 1920, p. 38-39.

²⁹³ ASSELIN, Olivar, « Quelques livres canadiens », *La Revue moderne*, 1^{ère} année, n° 1, 15 novembre 1919, p.18; 1^{ère} année, n° 2, 15 décembre 1919, p.14.

les moins endurcis le doute à l'endroit de leurs croyances littéraires et artistiques et l'horreur devant l'entêtement des autres. »²⁹⁴

Pour l'équipe du *Nigog*, l'année 1918 demeure « un témoignage de jeunesse, une volonté d'amour, un désir de conquête et d'idéal »²⁹⁵. Pour nous, l'aventure du *Nigog* constitue un événement important, voire même fondateur, pour notre histoire littéraire. Sans avoir eu le même impact que le surréalisme en France, par exemple, *Le Nigog* n'en occupe pas moins ici la fonction de l'avant-garde, si l'on retient l'importance du rôle qu'il aura joué au sein de l'institution littéraire. En effet, s'inscrivant dans la foulée d'un nombre importants de petits groupes qui, depuis les années 1890 ont cherché avec plus ou moins de succès et avec plus ou moins de sérieux, à ébranler les schèmes traditionnels de l'art et de la littérature au Québec, cette revue éphémère aura été la première à susciter le doute et à poser des jalons qui allaient par la suite s'incruster jusqu'à provoquer progressivement l'éclatement de convictions pourtant solidement ancrées dans les mentalités.

²⁹⁴ GUILMETTE, Armand, *op. cit.*, p. 82.

²⁹⁵ DUGAS, Marcel, *Littérature canadienne. Aperçus*, Paris, Firmin-Didot et Cie, Éditeurs, 1929, p. 143.

CONCLUSION

Ce mémoire nous aura permis de reconstituer ce qu'il convient d'appeler ici la « préhistoire » de l'avant-garde littéraire au Québec. Notre étude débute vers 1890 environ, période des premières expérimentations, pour se terminer vers 1920, date qui coïncide avec le départ pour l'Europe d'un nombre important des collaborateurs de la revue *Le Nigog*. Première véritable revue d'art au Canada français, cette publication éphémère aura contribué à ouvrir des brèches importantes du côté de la modernité dans un milieu que l'on qualifie parfois de sclérosé, largement dominé par le régionalisme au cours de l'année 1918. Par le fait même, l'étude des différents groupes qui ont, successivement et parfois simultanément, manifesté un intérêt marqué pour les formes contemporaines, voire même modernes de la littérature universelle, nous a permis de constater que, loin d'être un événement isolé, la publication du *Nigog* constitue en quelque sorte l'aboutissement d'une longue démarche conduisant à la fois à l'émergence d'un premier embryon d'avant-garde, et, par le fait même, aux premiers balbutiements d'une modernité québécoise en devenir.

Afin de situer le cadre de notre étude du point de vue théorique, il incombait de définir de façon opérationnelle ce que l'on entend lorsqu'il est question de modernité et d'avant-garde afin de comprendre la dialectique qui

sous-tend ces deux concepts et, par le fait même, mieux saisir la portée de leur application. Nous avons pu voir dans un premier temps qu'il n'existait pas de définition figée de la modernité. Constamment en mouvement « dans ses formes, dans ses contenus, dans le temps et dans l'espace, elle n'est stable et irréversible que comme système de valeurs, comme mythe »²⁹⁶. Tournée vers l'avenir, elle n'existe qu'en fonction d'un passé avec lequel elle est en constante contradiction. La modernité puise son essence dans cette opposition à la morale canonique de la tradition. Loin d'être associée à une sphère spécifique d'activités, elle dépasse et transcende toutes les perspectives. Elle n'est « ni un concept sociologique, ni un concept politique, ni proprement un concept historique. C'est un mode de civilisation caractéristique, qui s'oppose au mode de la tradition, c'est à dire à toutes les autres cultures antérieures ou traditionnelles. »²⁹⁷ Par le fait même, la modernité se présente comme un concept intemporel qui évolue au fil du temps et au gré du changement.

Dans la mesure où cette notion va au-delà de toutes perspectives, chaque sphère d'activités possède à la fois sa définition et son histoire de la modernité. Sur le plan culturel et esthétique, la modernité se traduit « par une exaltation de la subjectivité profonde, de la passion, de la singularité, de l'authenticité, de l'éphémère et de l'insaisissable, par l'éclatement des règles et l'irruption de la

²⁹⁶ BAUDRILLARD, Jean, « Modernité », *Encyclopaedia universalis*, Paris, vol. 15, 1995, p. 552.

²⁹⁷ BAUDRILLARD, Jean, *loc.cit.*

personnalité, consciente ou non. »²⁹⁸ Dans une perspective sociologique, la modernité culturelle coïncide avec le morcellement du savoir et le cloisonnement des différentes sphères de la connaissance. Autrement dit, son apparition correspond à la mise en place des mécanismes institutionnels qui assureront progressivement l'autonomie de l'art par rapport aux instances extérieures à sa pratique.

Nous avons vu que l'avant-garde était amenée à jouer un rôle déterminant en fonction de son rapport avec le concept de modernité. Elle est en quelque sorte porteuse sur le terrain du projet de la modernité. Par son action constante à l'intérieur du champ, elle provoque le renouvellement des valeurs esthétiques et des formes reconnues qu'elle cherche à remplacer. Inscrite au cœur même de l'institution, elle ne conteste pas sa légitimité, mais bien le modèle privilégié par celle-ci, afin de s'y substituer. En ce sens, l'avant-garde ne peut exister sans une prise de conscience de l'institution et de ses mécanismes de légitimation et de consécration. Cette connaissance des mécanismes institutionnels la pousse constamment à se doter de ses propres instances, lesquelles se présentent souvent comme une parodie des mécanismes existants.

²⁹⁸ BAUDRILLARD, Jean, *op. cit.*, p. 553.

Il est nécessaire d'établir une distinction entre ce qu'il convient d'appeler la figure de l'avant-garde et sa fonction sociologique au sein de l'institution. Comme nous avons pu le souligner, « la fonction de l'avant-garde est d'interférer dans le champ de la littérature en proposant des transformations radicales »²⁹⁹. Ces transformations peuvent parfois conduire à la destruction de toute forme d'art, comme le propose notamment Dada. Afin d'exercer sa fonction, l'avant-garde se présente souvent « sous la forme d'un mouvement nettement identifié dont les adhérents ont endossé un manifeste, un pamphlet ou autre »³⁰⁰. Aborder l'avant-garde en tant que figure, c'est négliger l'aspect sociologique du phénomène en ne retenant que la portée novatrice d'une œuvre sans tenir compte de la notion de groupe. C'est pourquoi, même lorsque nous nous sommes attardés à l'étude des œuvres, nous nous sommes appliqués à ne pas perdre de vue l'aspect collectif du phénomène.

Il convenait ensuite d'établir dans la mesure du possible, une typologie de l'avant-garde qui nous permettrait, tout en tenant compte du caractère embryonnaire du champ littéraire canadien-français de l'époque, de démontrer l'existence au Québec, toutes proportions gardées, d'une tradition de l'avant-garde qui auraient ses racines au début du siècle et même à la fin du siècle dernier. Tout en privilégiant une approche historique et souvent descriptive,

²⁹⁹ CHAMBERLAND, Roger, *Circa les Herbes Rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde*, thèse de doctorat (Ph. D.), Québec, Université Laval, Faculté des lettres, 1987, p. 67.

commandée par la nature même de l'objet de notre étude, nous nous sommes appliqués à retracer au sein des groupes abordés, des traits caractéristiques généralement associés au phénomène de l'avant-garde.

De *L'Écho des jeunes* jusqu'au *Nigog*, ces mouvements de jeunes ont ceci de particulier qu'ils manifestent tous à un moment ou un autre, malgré un reniement ultérieur qui vient parfois assombrir la portée contestataire de leurs actions, une volonté manifeste de transformer le milieu littéraire existant, qui les associe par le fait même à « l'activisme » de la théorie de l'avant-garde de Renato Poggioli. De même, en prônant une esthétique qui va à l'encontre des critères de bon goût de la critique bien pensante davantage préoccupée par la valeur idéologique et morale d'une œuvre que par ses qualités formelles, ces jeunes écrivains en herbe adoptent une posture qui les pose d'emblée dans une position antagoniste en regard des factions dominantes du champ rejoignant ici une autre caractéristique essentielle de l'avant-garde. À cet égard, *Les Quatre cavaliers de l'Apocalypse* illustrent particulièrement bien ce phénomène en plus de constituer un excellent exemple de réseau qui se manifeste à la fois au sein d'associations ou de cénacles et par une abondante production dans des périodiques. De la même manière, l'attitude de Fernand Préfontaine, préférant envisager la mort du *Nigog* que de le voir devenir un symbole de l'institution

³⁰⁰ CHAMBERLAND, Roger. *loc. cit.*

correspond bien à la notion de « devenir auto-sacrificiel implicite »³⁰¹ conformément à laquelle tout mouvement d'avant-garde doit prendre conscience de la nécessité de s'éteindre afin de prétendre à son tour à la tradition.

Nous avons également souligné l'importance de la portée parodique du mode de fonctionnement de petits cénacles tels que le *Groupe des Six éponges* et *La Tribu des Casoars*. Par leur aspect humoristique utilisant la voie privilégiée de l'ironie, voire même de la parodie, et par leur utilisation détournée de la pseudonymie, pratique courante à l'époque, ces cercles littéraires manifestent une volonté explicite de s'identifier à une forme de bohème les posant ainsi en marge de l'institution littéraire, ce qui n'est pas sans contribuer à resserrer les liens à l'intérieur du groupe et, par le fait même à favoriser l'autonomie de leur pratique. Or, nous l'avons vu, cette quête d'autonomie ne constitue-t-elle pas l'un des symptômes les plus représentatifs de la modernité?

* * *

³⁰¹ CHAMBERLAND, Roger, *op. cit.*, p. 70.

Un tel mémoire, en plus de s'inscrire dans la continuité de travaux déjà amorcés, répond au souhait exprimé par Yvan Lamonde et Esther Trépanier qui, à l'occasion d'un colloque organisé par l'Institut québécois de recherche sur la culture en 1986, soulevaient la nécessité de revoir notre histoire culturelle afin de retracer les racines de la modernité au Québec. Il incombait de relire l'histoire littéraire et culturelle dans une perspective qui tiendrait compte de la période qui s'étend de la fin du XIX^e siècle au lendemain de la Deuxième Guerre mondiale. Comme le soulignent Lamonde et Trépanier, il existe un mythe de la modernité au Québec qui ne fait remonter son avènement qu'avec la parution de *Refus global* (1948) :

« En effet, s'il est une histoire idéologiquement surinvestie, [...], c'est celle de la culture au Québec où, après la création rapide de « héros nationaux », ceux du *Refus Global*, de la « révolution tranquille » ou de la grève d'Asbestos, on s'est empressé de renvoyer à la géhenne d'une ténébreuse noirceur tout ce qui s'était fait avant. Or, partant du double postulat que la modernité, non plus que n'importe quel phénomène culturel, ne surgit ex nihilo et qu'elle se structure à partir du processus de modernisation (industrialisation) des sociétés occidentales, il nous semblait plus qu'opportun de remettre en question les approches qui ne reconnaissent l'émergence de la modernité culturelle au Québec qu'après la Seconde Guerre mondiale.³⁰²

C'est donc la mission dont nous nous étions investi au départ, reconstituer la « préhistoire » de la modernité littéraire au Québec, laquelle est davantage rattachée à la poésie, afin de reconstituer par le fait même une

« préhistoire » de l'avant-garde. Il faut souligner ici toute la nuance apportée par la notion de « préhistoire » en opposition avec celle d'histoire. En effet, cela implique la conscience du caractère non accompli du phénomène. À la différence d'autres chercheurs dont Jacques Blais qui s'est intéressé à l'œuvre de quelques poètes en les considérant comme des cas isolés, nous avons choisi d'aborder la question en fonction du phénomène associatif de façon à tenir davantage compte de l'avant-garde en tant que fonction sociologique et non en tant que simple figure. Du début des années 1890 avec la Pléiade, réunie autour d'Édouard-Zotique Massicotte et *L'Écho des jeunes* jusqu'au *Nigog* en 1918, ces regroupements, tant par leurs activités que par leurs œuvres nettement orientées vers une approche moderne ont par le fait même joué le rôle de l'avant-garde à l'intérieur du champ littéraire en formation.

Comme nous avons pu le constater, ces petits groupes, bien que présentant des caractéristiques communes, n'en sont pas moins forts différents les uns des autres. De même, on aurait tort de parler d'évolution rectiligne où chaque nouveau groupe se rapprocherait nécessairement un peu plus de la modernité. En effet, nous avons pu voir, à titre d'exemple, que, comparativement à *L'Écho des jeunes*, l'École littéraire de Montréal constituait un groupe beaucoup plus hétéroclite où se rejoignaient toutes les tendances.

³⁰² LAMONDE, Yvan et TRÉPANIÉ, Esther, « Introduction », *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Ville Saint-Laurent, IRQC, 1986, p. 11.

Cependant, s'il existe un trait commun à chacun de ces regroupements, c'est une quête visant à libérer la littérature de la tyrannie du sujet. C'est d'ailleurs dans cette conception de l'art que réside l'essentiel de la pensée du *Nigog* qui va plus loin que ses prédécesseurs en amenant la démarche sur le plan théorique. Comme le souligne Yvan Lamonde :

Chacune de ces tentatives, à sa façon, plaide pour la liberté du sujet. Du coup, cette modernité s'oppose à l'institution culturelle qui institutionnalise quelque primauté ou autorité du sujet, de la thématique. En ce sens, la modernité sera toujours le verso d'un recto, l'envers du décor en place, un regard critique et une pratique militante face à l'institution, jusqu'à ce que la modernité elle-même s'institutionnalise et se positionne en orthodoxie... C'est bien ce regard et cette pratique inédits qui plaident pour une mise en situation historique de la notion de modernité. Sans quoi, faute d'ancrage temporel, la modernité ne pourra être qu'une notion vague ou réductible à des impératifs d'annexion soit par le seul formalisme ou tout autre aspect.³⁰³

Or, cette conception de la modernité, perçue comme une chaîne successive d'événements menant, de façon plus ou moins continue à son aboutissement ne fait pas l'unanimité. Elle est en effet remise en question par Roger Chamberland. Pour ce dernier, il ne peut y avoir modernité que lorsque celle-ci est inscrite à la fois dans le discours de la critique et dans le discours de ceux qui la font. Il soutient à propos des œuvres précédant la Deuxième Guerre mondiale, auxquelles Jacques Blais reconnaît sans contredit des attributs

³⁰³ LAMONDE, Yvan, « La modernité au Québec : Pour une histoire des brèches (1895-1950) », *op. cit.*, p. 301-302.

caractéristiques de la modernité, l'impossibilité de les inclure dans celle-ci. Pour Chamberland,

la modernité jaillit presque d'une génération spontanée. Elle s'inscrit directement dans la problématique de l'époque sans tenir compte du projet philosophique qui la sous-tend. Ainsi en est-il de la « modernité » québécoise qui, délaissant toute conscience historique du phénomène, est définie de façon indistincte par plusieurs écrivains qui l'ont chargé d'un pouvoir expressif nouveau en la réduisant au champ du présent, de l'actuel et, l'identifiant avec le *Zeitgeist*, l'ont prise comme donnée de base dans le jugement de toute production poétique.³⁰⁴

C'est pourquoi Chamberland ne fait remonter l'avènement de la modernité que vers la fin des années soixante et le début des années soixante-dix, avec la génération des revues *Les Herbes rouges* et *La Nouvelle barre du jour* pour qui la modernité est une préoccupation constante et s'inscrit de plain-pied tant dans le discours théorique que dans le discours que tiennent les créateurs sur leur propre production. Bien qu'elle se défend, cette approche apparaît biaisée dans la mesure où elle fait coïncider la modernité précisément avec le sujet de l'étude de celui qui l'énonce. De plus, elle va à l'encontre même de la vision traditionnelle qui la fait remonter à *Refus global* qui se présente comme une étape importante vers l'autonomie de la sphère culturelle, laquelle constitue sans aucun doute l'un des aspects majeurs de la modernité.

³⁰⁴ CHAMBERLAND, Roger, *Circa les Herbes Rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde*, thèse de doctorat (Ph. D.), Québec, Université Laval, Faculté des lettres, 1987, p. 63.

En ce qui a trait aux œuvres précédant la Deuxième Guerre mondiale chez lesquelles Jacques Blais a cru déceler certaines caractéristiques propres à la modernité, Chamberland soutient qu'il faut

plutôt considérer ces textes comme des symptômes d'une modernité en voie d'accomplissement. Il s'agit certes de formes modernes, dans le sens où « moderne » est opposé à « ancien », mais on peut difficilement les inclure dans la modernité québécoise sans risquer de faire des filiations généalogiques qui la feraient remonter au début du XX^e siècle, voire à la fin du XIX^e siècle,- ce que n'hésite pas à faire Jacques Blais.³⁰⁵

Bien qu'il reconnaisse l'importance des changements qui s'opèrent dans la société et l'impact qu'ont ces changements sur la sphère culturelle, Chamberland considère que cela ne suffit pas à faire émerger une modernité littéraire, l'institution littéraire étant à se structurer. Or, justement, ce sont ces premières incursions au cœur d'une certaine modernité qui contribuent à accélérer le processus d'institutionnalisation. N'est-ce pas en effet l'un des rôles de l'avant-garde que de favoriser l'autonomisation de l'institution littéraire dans la mesure où, en s'opposant aux instances dominantes, c'est-à-dire consacrées, elle reconnaît du même coup leur légitimité puisqu'elle cherche à les remplacer?

Dans une autre perspective, la position de Chamberland est étonnante dans la mesure où en même temps qu'il s'oppose à la conception historique de

³⁰⁵ CHAMBERLAND, Roger, *op. cit.*, p. 61.

Blais, il la légitime lorsqu'il reconnaît ces œuvres comme des « symptômes d'une modernité en voie d'accomplissement ». N'est-ce pas précisément le propos soutenu par Chamberland ou encore par nous même?

En bout de ligne, au moment de faire le bilan, il est évident que ce mémoire ne dresse qu'un portrait incomplet de la situation. Le peu de documentation disponible et la difficulté d'accès à ces sources ont constitué un obstacle majeur à nos recherches. À l'inverse, dans certains cas, il s'avérait difficile de pousser plus avant la recherche amorcée par d'autres études abordant également la question. La plupart du temps, nous nous sommes efforcés d'aborder l'étude de ces regroupements sous un angle différent. À d'autres occasions, nous n'avons gardé que les grandes lignes. De la même manière, il est évident que le sujet était beaucoup trop vaste pour pouvoir l'aborder de façon exhaustive. Nous avons dû nous limiter à certains aspects de la problématique tout en ne faisant qu'effleurer certains autres.

En effet, il y aurait place à des études beaucoup plus approfondies concernant quelques cas particuliers comme celui d'Édouard-Zotique Massicotte ou de Marcel Dugas qui, chacun à son époque respective, jouent tous deux un rôle central en contribuant souvent à faire la transition entre différents groupes porteurs du flambeau de la modernité. Également, il pourrait s'avérer fort enrichissant de pousser plus avant l'étude des liens qu'entretenaient ces

jeunes écrivains avec la France contemporaine et, particulièrement, les milieux d'avant-garde. Une étude également plus rigoureuse des influences d'un grand nombre d'acteurs de la période pourrait également contribuer largement à l'avancement de la recherche dans le domaine.

Il apparaît qu'il reste encore beaucoup à faire avant que justice ait été faite et que la recherche ait complètement fait tomber le voile obscur qui recouvrait encore il n'y a pas si longtemps cette période névralgique de notre histoire littéraire. Il ne nous reste plus qu'à souhaiter que notre travail aura su indiquer des pistes de recherches à suivre ou dans certains cas, amener des précisions sur certains points abordés précédemment par d'autres chercheurs. Parallèlement, notre passion pour les textes de quelques-uns des auteurs étudiés ne nous pousse qu'à espérer que le lecteur avide d'en savoir plus osera lui-même pénétrer les oubliettes afin de prendre plus ample connaissance d'œuvres qui gagnent à être découvertes sous un jour nouveau.

ANNEXE A

Note bibliographique d'E. - Z. Massicotte en regard à *L'Écho des jeunes*

Cette revue fut fondée par M. Victor Grenier, imprimeur de Sainte-Cunégonde. Elle devait jouer, ici, le rôle de *La Plume*, du *Mercur de France* et de *L'Ermitage de France*.

Par esprit d'imitation, plus que par dépravation, nos jeunes essayèrent des articles audacieux ou grivois.

Pour leur bonheur, peut-être, ils ne réussirent pas à émouvoir le public et *L'Écho* n'eut jamais plus de 25 à 50 lecteurs, exclusivement recrutés parmi ceux qui s'occupaient de littérature.

M. Grenier, alors un tout jeune homme, en avait la propriété et la direction. Il écrivait lui-même sous divers pseudonymes.

Encore que ces pages soient anodines auprès de ce que publiaient alors les *Jeunes-France*, il serait injuste de rendre public les pseudonymes des rédacteurs de *L'Écho*, sans leur autorisation.

À l'époque où ces jeunes Canadiens écrivaient, la plupart d'entre eux étaient encore étudiants... de quelque chose... et ils croyaient montrer plus de talent en sortant des sentiers battus. C'est une erreur heureuse parfois - commune à la jeunesse de tous les temps et de tous les pays.

L'Écho était censé être bi-mensuel et succédait au *Petit Recueil littéraire*. Le premier numéro parut fin 1892³⁰⁶ et le dernier fin de 1895. La publication de régulière qu'elle était au début traîna bientôt de l'aile et, après la première année, les numéros parurent d'une façon intermittente, ce qui ne contribua pas pour peu à faire oublier la revue.

Paix à ses cendres !

³⁰⁶ Il s'agit là d'une erreur, le premier numéro paraissant en réalité en novembre 1891.

ANNEXE B

Aventures Véridiques d'un Groupe d'Éponges

(Pour le SAMEDI)

Il était une fois...

– On dirait d'un conte, mais c'est bien vrai, pourtant.

Comme preuve de la véracité de ce que j'avance, il pourrait se faire qu'un beau jour le "SAMEDI" publiât une satire contre votre humble serviteur, rédigée par les héros que je ferai paraître dans la suite de ces récits; car, j'ai la ferme intention d'imposer à mes lecteurs et lectrices toute une suite de scènes vécues d'une vie de bohème.

Eh ! oui, des bohêmes Canadiens qui existent en chair et en os.

Que n'ai-je la plume endiablée d'Henry Murgër¹, pour écrire des fastes aussi mémorables !!!!

.....
Donc, il était une fois six éponges. On appelle éponges, en termes du métier, une institution, ou des hommes qui ressemblent à une institution d'anti buveurs d'eau, et qu'une goutte de Saint-Laurent dans un verre de cognac fait tomber en pamoison.

Ces six éponges avaient adopté un coin de prédilection, où ils aimaient à rêver et à fondre une suite d'articles pour le "SAMEDI". Ils avaient, (les éponges au masculin, c'est-à-dire les individus surnommés tels) ils avaient baptisé leur lieu de réunion " le petit Procope " en mémoire du grand café Parisien, si célèbre aujourd'hui ; c'était le cabinet particulier d'un restaurant bien connu de la rue Sainte-Catherine.

On était tellement à l'étroit, là-dedans, que quand le cénacle était réuni autour de la table, le chien du propriétaire n'avait pas de place pour pénétrer dessous, et l'atmosphère de la chambre se saturait d'haleines de "cock tails" et d'absinthes de toutes sortes en raison inverse du carré de la grandeur de la chambre.

Le père Mariotte, propriétaire et patron attitré de la bohème les recevait à bras ouverts, autant par le bénéfice que lui donnait leurs nombreuses libations que par amitié pour eux.

Maintenant, lecteurs, il me reste à vous présenter mes six éponges; les voici:

Paul Phyr dit Jean Ga-Hu, Carolus Glatigny, Casimir Girardin, Philémon du Baucis, Albain Garnier et Faolo del Ruggieri.

¹ Henr[i] Murgër était un écrivain français (Paris, 1822-1861). Son recueil, Les Scènes de la vie de bohème (1848), qu'il adapta au théâtre (1851) en collaboration avec Th. Barrière, inspira à Giacomo Puccini son célèbre opéra La Bohème (1896).

A chacun des chapitres qui vont suivre je donnerai le nom de "saturnale", parceque la scène se passera toujours un samedi soir, et dans chaque saturnale j'essaierai de tracer aussi fidèlement que possible, le portrait d'un de mes héros.

Tout préambule posé, je commence.

IERE SATURNALE

Ce soir-là, les éponges étaient bien tristes, elles étaient toutes gonflées par le chagrin et surtout par ce dont s'imbibent ordinairement les éponges; pas du solide, bien sûr.

C'est que Paul Phyr dit Jean Ga-Hu devait les quitter, le lendemain pour aller à Lluh², sa ville natale, et ville surtout où les alchimistes emmagasinent le feu du ciel pour l'usage des bohêmes qui veulent allumer leur pipe et de ceux qui grillent d'obtenir une prime des compagnies d'assurances.

Gonflées comme elles étaient, les éponges laissèrent échapper le trop plein de leurs chagrins, en flots d'éloquence littéraire, philosophique, psychologique et psychique même.

Quand ils eurent bien parlé, tous à la fois, afin de mieux se comprendre et se communiquer leurs impressions, un silence lourd, écrasant plana soudain,

Jean Ga-Hu s'était levé. L'heure solennelle de l'adieu avait teintée.

Jean Ga-Hu, le poète de la troupe!!

Figurez-vous un grand garçon brun, maigre, élancé avec de grands yeux rêveurs et mélancoliques, figure imberbe avec une tête comme feu Sir John MacDonald. Voilà pour le physioque.

Au moral, en politique, l'âme d'un Hugo, et celle d'un Musset en amour, avec quelques Richepinades par-ci, par-là.

Signe particulier : porte une blouse blanche et un parapluie quand il fait beau, tout comme Sainte-Beuve.

" Oui, messieurs dit Paul Phyr, alias Jean Ga-Hu, nous sommes les "escholiers" des muses, les muses qui nous enseignent l'art de jouir comme pas un mortel n'est capable. Les muses sont des femmes, et la femme est d'une tangibilité si intangible que je ne m'y comprends plus."

² Henry Desjardins était originaire de Hull.

" Bravo," hurla Albain Garnier en crachant dans son verre par distraction.

" ????????" Demanda silencieusement Casimir Girardin.

" Pas de paradoxes " tonna Philémon du Baucis, avec un organe digne d'un meilleur sort.

" Laisse donc faire, t'es si tellement rasant et " (sic) bête d'interrompre comme ça ... " murmura le suave Paolo del Ruggieri en décadente parole.

" Gr ... Gr ... r ... rr ; " et Carolus Glatigny se contenta de souffler.

" Tels sont, à peu près les conseils que j'avais à vous donner avant de vous quitter, adieu compagnons, mon oeil paternel vous suivra toujours de loin comme de près. Merci. "

Les cinq autres éponges auraient bien applaudi une aussi belle péroration que celle de leur président "pro tempore," mais ils avaient déjà avalé la moitié d'une paille, pour chacun d'eux, à pomper dans un verre vide.

On remplit les verres de nouveau, et la nuit était fort avancé[e] lorsqu'on se sépara, après bien des serremments de mains et bien des larmes versées.

Les éponges suintaient l'humidité !!!

A.D.L.

(À suivre)

Le Samedi, vol. VII, No 12, (24 août 1895), p. 10.

Aventures Véridiques d'un Groupe d'Éponges¹

(Pour le SAMEDI)

(Suite)

DEUXIEME SATURNALE

Même scène, même décor, mêmes personnages, moins Jean Ga-Hu dit Paul Phyr.

Ce soir de juin, il faisait une chaleur atroce. Oh! mais, une chaleur pas ordinaire ! assez intense pour rendre humide les éponges sans aucun contact avec le liquide.

Et, cependant les éponges s'imbibaient toujours. Ce qu'elles étaient grosses les éponges !! Ce qu'elles étaient grosses !!!!!

Après plusieurs lampées consécutives, Carolus Glatigny cessa de souffler:

" Avec ça, qu'il est dix heures seulement, et que vous ne vous imbibe plus, et que c'en est dégouttant, à la fin; c'est donc sérieusement sérieux que vous voulez vous convertir. "

" C'est pas une raison parceque ton gosier, vaste désert assoiffé incessamment, peut ingurgiter plus que nous, pour qu'indéfiniment nous ingurgitassions; " riposta Faolo del Ruggieri, le suave décadent, tout plein d'une sainte colère et bondissant sous l'insulte.

" Pas nécessaire, non plus de loucher sans cesse du côté de nos verres pour te prouver que nous sommes toujours dignes du doux nom d'éponges, " reprit Philémon du Beaucis.

" Tout corps tombe dans le vide avec une égale vitesse et toute chose égale d'ailleurs, c'est une loi de pure physique que le contenu varie proportionnellement aux dimensions du contenant, " et la voix sentencieuse de Casimir Girardin s'éteignit lentement dans un silence lourd, morne, précurseur de l'orage.

¹ Ces " Aventures " et les deux premières " Saturnales " ont été reproduites sous le pseudonyme de Luy d'Àvel dans le Journal des étudiants, vol. I, no 14, 21 janvier 1896, p.6 et vol. I, no 15, 1er février 1896, p.4. À la fin du premier texte, l'auteur signe : Luy d'Àvel qui jadis signait A.D.L. (dans le Samedi).

La troisième " Saturnale " termine cette présentation des éponges, car la suite annoncée ne parut jamais.

“ Pas de cours, ” glapit soudain Albain Garnier, “ s'pèce de mathématicien. – Toi, Glatigny, bois si tu veux, moi je peux pus, je fume. ”

“ Je propose qu'il dise qu'il ne l'a pas dit, ” grrrrrommela Carolus.

“ Accepté, ” hurla le chœur des éponges, “ Dis que tu ne l'as pas dit, et bois. Holà ! père Mariotte ! ”

“ Écoutez tous, ” reprit Glatigny, “ j'ai un projet important à vous soumettre. Comme toute société bien organisée, il importe que nous ayons nos élections, afin d'avoir une assemblée délibérante constitutionnelle. Je propose donc que nous procédions sans plus tarder. ”

En attendant le résultat des élections, qu'on me permette d'esquisser en quelques lignes le portrait de notre ami Glatigny.

Un bon gros, l'air jovial et les cheveux longs comme ça, tout comme Samson de biblique mémoire. Tellement longs que les autres éponges en étaient scandalisées.

Ainsi, ils avaient offert, un jour, à leur ami, la somme nécessaire pour aller se faire tondre chez le premier coiffeur venu.

Ce dernier se soumit en pleurant, mais pas avant de s'être fait photographier chez un artiste à la mode.

Son caractère intime, maintenant.

Comme bien d'autres de son genre, il se plaisait énormément à parler des femmes et à les critiquer. Il disait d'elles ce qu'il ne connaissait pas, ce qu'il n'avait pas vu, ce qu'il n'avait pas lu.

Vous êtes sans doute portés à vous dire : “ Voilà un monsieur qui n'aime pas les femmes. Fi !! l'horreur ! ”

Mais, rassurez-vous. Tout son scepticisme à ce sujet n'était qu'un scepticisme de surface. Il voulait à tout prix, cacher sous les rugosités du dehors, une âme trop tendre qui ne demandait qu'à s'épancher, un esprit et un cœur d'esthète capables de goûter avec dilettantisme, les choses de l'amour.

Les poésies sur le SAMEDI et sur tant d'albums de jeunes filles sont un démenti formel à ses manières d'agir.

.....
Voici le résultat des élections :

Président, Carolus Glatigny; Vice-Président, Un aspirant présentement absent; Secrétaire, Casimir Girardin; Trésorier, Faolo del Ruggieri; Commissaire-ordonnateur, Philémon du Beaucis.

Comité : Albain Garnier.

La soirée se prolongea fort avant dans la nuit; à la fin le comité se leva pour aller délibérer. Tout le monde suivit son exemple.

A.D.L.

(À suivre)

Le Samedi, vol. VII, No 16, (21 septembre 1895), p.3.

Aventures Véridiques d'un Groupe d'Éponges (Suite)

III

"Tout corps tombe dans le vide etc"

..... mais, ding, ding, ding, 6, 7, 8.

Huit heure du soir, et notre ami Casimir Delague sursauta dans son immense fauteuil en refermant un encore plus immense bouquin, proportion gardée.

Il se leva, marcha automatiquement, les yeux fixes, perdus dans le rêve et se dirigea vers un tableau noir pendu à la muraille, prit une éponge, (sic) et d'un geste auguste, noble et scientifique réduisit à néant la combinaison mathématique de la marche des rayons dans la lunette astronomique. Ensuite, (pardonnez lecteurs si j'insiste sur tant de détails, mais c'est aux détails qu'on reconnaît l'homme), donc, ensuite; il baigna ses doigts et sa figure dans une piscine en marbre blanc, laquelle piscine n'en était pas une et encore moins en marbre blanc, puisque c'était une cuvette en porcelaine dite de Chine, plus ou moins.

Il se lava afin d'enlever la poussière de craie qui couvrait ses traits sublimes et le faisait ressembler, vu de profil à une antique douairière des âges de la féodalité sous un maquillonnage qui ne répare jamais *des ans l'irréparable outrage*.

Il souffla sur les vers de son binocle qu'il assujettit sur son nez suivant toutes les lois et conditions de l'équilibre et contempla avec satisfaction le titre mélodieux d'une oeuvre de large envergure que son vaste génie venait de concevoir.

Le concept, bien que pas encore écrit, régnait en entier dans son intellect.
Spasme!!!!!!!!!!!!!!

Découvrez vous, peuples !! chantez, poètes !! vibrez tyres !! applaudissez badauds, devant le messie qui va naître et apporter aux lecteurs du Journal des Étudiants, la plus grande somme possible de jouissances intellectuelles.

Spasmes !!!!! ...

Mais je m'aperçois que je viens de faire du lyrisme ; pouvais-je faire autrement quand le sujet lui même est aussi lyrique ? Casimir Delague se "bichonna" et prit son chapeau pour sortir, pas avant, toutefois, d'avoir pris une carte dans le casier des correspondances privées. Voici le texte de la carte:

FETE INTIME CHEZ LES ÉPONGES

À l'occasion

Du retour de Jean Ga-Hu.

M. Casimir Delague est prié de se rendre au rendez-vous habituel.

Puis, sur le verso suivait le motto:

"Spongia sicca debent, ut largius ingurgent"

Au-dessous du motto, leurs armes:

1er plan - Une douzaine de bouteilles vides.

2ième plan - Autant de verres tendus par autant de mains fiévreuses.

Au fond - Autant toujours de gosiers altérés sans cesse. Tout comme dans le théâtre d'Ibsen.

O psychologie !!!

O Ibsénisme !!!

O Symbolisme !!!

(A suivre)

Luy d'AVEL,

le Journal des étudiants, vol. I , no 16, (8 février 1896), p.6

ANNEXE C

Féminisme

D'ornement la femme devient une pensée, et la révolution encercle la terre. ...

Longtemps les hommes furent seuls féministes, aujourd'hui leur compagne revendique les droits que quelques-uns leur voulaient donner en dépit de l'opposition des autres et de l'indifférence de la fleur du combat.

Par une main haute universelle, une moitié de l'humanité, étouffait la moitié dont elle est souvent le jouet. ...

Le fils de l'esclave ne sent déjà plus l'abjection pour son état, la taupe n'attend plus rien du soleil, et la femme de jadis, emprisonnée depuis 6000 ans, croyait au bonheur sans la liberté? ...

Il est venu parfois des esprits devanciers crier la hêtise et la fausseté, mais la confiance dans l'ancien état, obligeait l'évolution du mieux à se buter au rire et au non-vouloir.

Mais le rayon qui vient de l'étoile encore inconnue frapper nos yeux pour nous faire éprouver une sensation neuve, de lumière. Tout rayon éclairer un jour, et il se rencontre déjà de charmants esprits dont l'âme ignore le sexe, ils sont de l'intellectuel. L'atrophie peut être longue à disparaître mais les faits paraissent nier cette crainte

Les fleurs des serres sont ridicules pour avoir été tellement douillées, mais la terre des champs et le pur éclat du soleil les rendent exquis. Les oiseaux

des cages sont embêtants pour s'être vus si souvent admirée, la liberté de l'atmosphère leur rapporte leurs chants et leurs ébats.

...Le milieu est intense, il faut s'y conformer ou n'être pas. La femme l'a compris merveilleusement peut-être par délicatesse de perception, probablement par puissance d'énergie. Le rôle si grand devait forcer la beauté à ne pas méconnaître le beau, la beauté s'est jetée éperdument dans la fournaise ardente pour y aider à son tour à la transmutation de l'ordinaire des temps et des choses, en la pierre de vie.

Aujourd'hui un certain nombre égalent leur puissance à l'autre, demain toutes iront au combat avec l'ardeur de celles qui luttent déjà et reviendront couronnées de victoire comme leurs sœurs.

Il n'est pas d'espoir plus ravissant que celui du tableau:

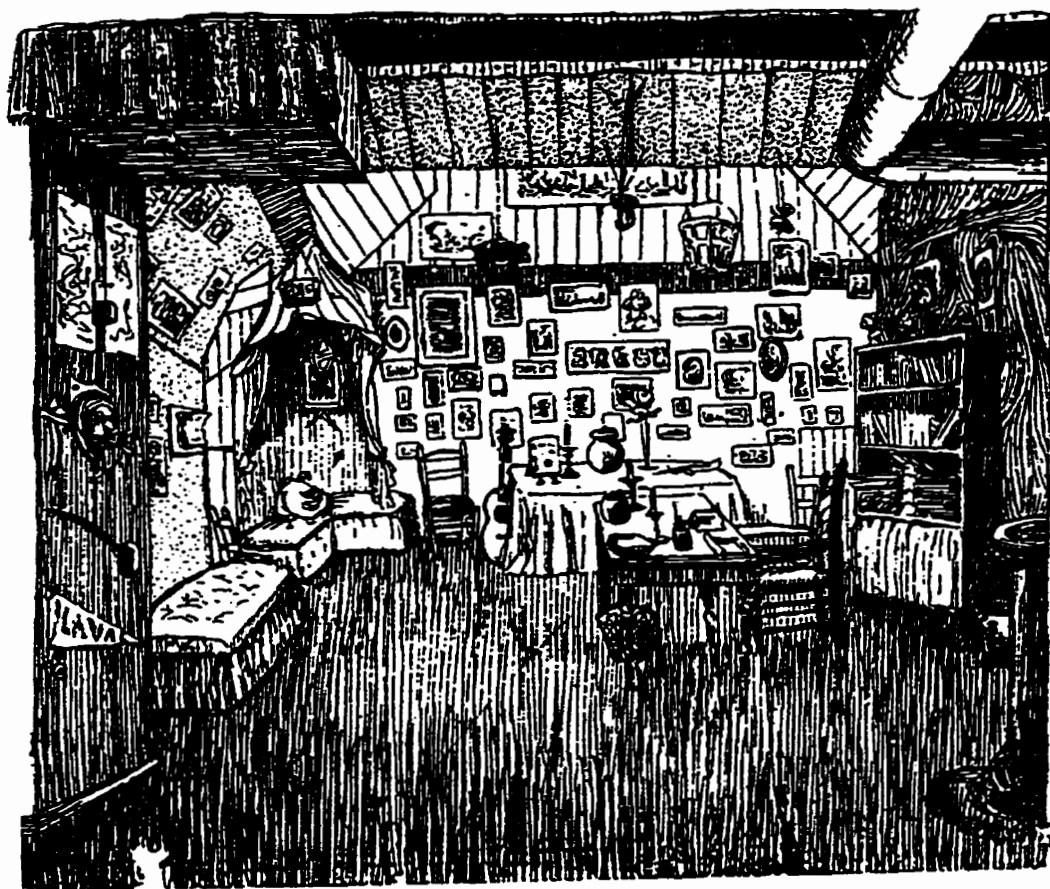
Deux géants absolument maîtres de cette terre, dressant leur immense beauté et leur immense force dans un ciel, à ne pas craindre, et dont les cerveaux se transfusent le rêve de bonheur, l'un en y prodiguant par sa pensée ce flux de puissance dont s'imprègne son être, l'autre en y coulant avec son amour le jet d'impalpabilité dont est son essence.

... WILHELMINE ST-JACQUES.

Montréal, le 10 Nov. 1908.

ANNEXES D

ANNEXE D-1



ISAIE NANTAIS
L'Arche
The Ark

CHAUVIN, Jean, *Ateliers*, Montréal, Éditions du Mercure, 1928, p. 102.

ANNEXE D-2



LUCIEN PARENT
L'Arche
The Ark

ANNEXE E

BIBLIOGRAPHIE

I. ARCHIVES, OUVRAGES ARCHIVISTIQUES, CORRESPONDANCES ET MÉMOIRES

BARBEAU, Victor, *Fonds Victor Barbeau*, Service des archives, Bibliothèque nationale du Québec.

BARBEAU, Victor, *La tentation du passé. Ressouvenirs*, Montréal, La Presse, 1977, 179 p.

BRUNET, Berthelot, « Apologie pour l'École littéraire », *Histoire de la littérature canadienne-française suivie de portraits d'écrivains*, Montréal, HMH, 1970, p. 305-311; 313-318.

BUIES, Arthur, *Réminiscences. Les jeunes barbares*, Québec, Imprimerie de l'Électeur, 1892, 110 p.

CHAUVIN, Jean, « Charles Maillard », *Ateliers*, Montréal, Éditions du mercure, 1928, p.101-104.

DUGAS, Marcel, *Approches*, Québec, Éditions du Chien d'or, 1942, 113 p.

GAUTHIER, Louis-Guy, « Que sont mes amis devenus... » *Correspondance adressée à Marcel Dugas de 1912 à 1947 : chronologie*, Joliette, Réjean Olivier, Édition privée, 1987, 183 p.

HAMEL, Réginald, *L'École littéraire de Montréal : procès-verbaux, correspondances et autres documents inédits sur l'École*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1974, 2 vol. (xxii, 933 f.)

MASSICOTTE, Édouard-Zotique, « Comment finit l'amour. Souvenirs de la vie étudiante », *Le Signal*, vol. 2, n° 79, 21 mai 1898, p. 2.

MORIN, Léo-Pol, *Musique*, préfaces de Robert de Roquebrune et Marcel Dugas, Montréal, Beauchemin 1944, 440 p.

PANNETON, Philippe, « L'Arche et les Casoars », *Confidences*, Ottawa, Fides, 1965, p. 51-57.

PAQUIN, Ubald, « La tribu des Casoars », *La revue populaire*, Montréal, 35^e année, n° 11, novembre 1942, p. 11.

ROQUEBRUNE, Robert de, *Cherchant mes souvenirs 1911-1940*, Montréal et

Paris, Fides , 1968, 243 p., (Coll. « du Nénuphar », n° 31).

VALDOMBRE (pseud. de Claude-Henri Grignon), « Au pays de Québec. Les « Trente Arpents » d'un Canayen ou Le triomphe du régionalisme. II. De la tribu des Casoars au « Nigog » », *Les pamphlets de Valdombre*, vol. 3, n° 3 (février 1939), p. 100-106.

II. ŒUVRES LITTÉRAIRES ET CORPUS

BARBEAU, Victor, « La danse autour de l'érable », « Essais critiques », *Les cahiers de l'Académie canadienne-française*, Montréal, n° 3, 1958, p. 7-43.

BUSSIÈRES, Arthur de, *Les Bengalis*, Montréal, Édouard Garand, 1931, 131 p.

CHARBONNEAU, Jean, *Les blessures*, Paris, Lemerre, 1912, 228 p.

CHAUVIN, Édouard, *Figurines, gazette rimées*, Montréal, Imprimerie du Devoir, 1918, 130 p.

—, *Vivre ! poèmes, première édition*, Montréal, Éd. Roger Maillet, 1921, 124 p.

CHOPIN, René, *Le cœur en exil*, Paris, Georges Crès et cie, 1913, 179 p.

ÉCOLE LITTÉRAIRE DE MONTRÉAL, *Les Soirées du Château de Ramezay*, Montréal, Eusèbe Senécal, 1900, 402 p.

DELAHAYE, Guy, *Les phases*, Montréal, Librairie Déom, 1910, 144 p.

—, *Mignonne, allons voir si la rose... est sans épines*, préface de Olivar Asselin, Montréal, Librairie Déom, 1912, [s.p.].

— *Guy Delahaye : Œuvres parues et inédites*, présenté par Robert LAHAISE, Ville de La Salle, HMH, 406 p., (Coll. « Cahiers du Québec, Textes et documents littéraires »)

DESJARDINS, Henry, *Henry Desjardins l'homme et l'œuvre*, texte présenté et annoté par Suzanne LAFRENIÈRE, préface de Paul Wyczinski, Hull, Éditions Asticou, 1975.

DUGAS, Marcel, *Le Théâtre à Montréal : propos d'un Huron canadien*, Paris, Henri Falque éditeur, 1911, 250 p. (sous le pseudonyme de Marcel Henry)

— *Feux de Bengale à Verlaine glorieux*, Montréal, Imprimerie Marchand, 1915, 43 p.

- , *Psyché au cinéma*, Montréal, Paradis-Vincent, 1916, 110 p.
- , *Versions*, Montréal, Maison Francq., 1917, 88 p.
- , *Apologies*, Montréal, Paradis-Vincent éditeur, 1919, 115 p.
- , *Confins*, Paris, [s.é.], 1921, 135 p. (sous le pseudonyme de Tristan Choiseul)
- , *Flacons à la mer*, Paris, Les Gémeaux, 1923, 150 p.
- , *Littérature canadienne. Aperçus*, Paris, Firmin-Didot et Cie, Éditeurs, 1929. 203 p.
- HEREDIA, Jose Maria de, *Les Trophées*, Paris, Lemerre, 1941, 246 p.
- LORANGER, Jean-Aubert, *Les Atmosphères : le passeur, poèmes et autres proses*, Montréal, Éditions Louis Morissette, 1920, 62 p.
- MORIN, Paul, *Le Paon d'émail*, Paris, Librairie Lemerre, 1911, 166 p.
- , *Poèmes de cendre et d'or*, Montréal, Éd. Du Dauphin, 1922, 280 p.
- NELLIGAN, Émile, *Émile Nelligan et son œuvre*, préface de Louis DANTIN, édition critique par Réjean ROBIDOUX, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1997 (1904 pour l'édition originale), p. 125 (Coll. « Bibilothèque du Nouveau Monde »)
- RIMBAUD, Arthur, *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, texte établi et annoté par Rolland de RENÉVILLE et Jules MOUQUET, 1954, 855 p.
- ROQUEBRUNE, Robert de, *Invitation à la vie, suivie de Paysage et autres proses*, [s.l.], [s.é.], [1915], [31 p.]

III. PÉRIODIQUES

I. Périodiques dépouillés *

l'Action, Montréal, 1911-1916.

Les Débats, Montréal, 1899-1903

L'Écho des jeunes, Saint-Cunégonde, 1891-1895.

L'Escholier, Montréal, 1915-1917.

L'Étudiant, Montréal, 1911-1915.

Le Monde illustré, Montréal, 1890-1905.

Le Nationaliste, Montréal, 1904-1920.

Le Nigog, Montréal, 1918.

Le Réveil, Montréal, 1914.

Le Samedi, Montréal, 1895-1905.

* Lorsque la durée du périodique dépasse les limites de notre période ou que le périodique n'a pas été dépouillé en entier, les dates indiquent les années du dépouillement.

II. Périodiques consultés

Le Devoir, 1910-1920

La Presse, 1884-1920

Le Pays, 1910-1920

III. Autres articles de périodiques

ASSELIN, Olivar, « Quelques livres canadiens », *La Revue moderne*, 1^{ère} année, n° 1, 15 novembre 1919, p.18; 1^{ère} année, n° 2, 15 décembre 1919, p.14.

CHAUVIN, Édouard, « La querelle autour du régionalisme », *La Minerve*, 2^e année, n° 68, 22 mai 1920, p. 2.

D'AVEL, Luy (qui signait jadis A.D.L.), « Aventures véridiques d'un groupe d'éponges », *Le Journal des étudiants*, vol. I, n° 14, 25 janvier 1896, p.6 ; vol. I, n° 15, 1^{er} février 1896, p.4 ; vol. I, n° 16, 8 février 1896, p. 6.

MAILLET, Roger, « La conférence de M. Victor Barbeau », *La Revue moderne*, 1^{ère} année, n° 4, 15 février 1920, p. 38-39.

PAQUIN, Ubald, « La Tribu des Casoars », *La Revue populaire*, Montréal, 35^e année, n° 11, novembre 1942, p. 11.

POTVIN, Damase, « Notre revue », *Le Terroir*, Québec, vol. 2, no 2, octobre 1919, p. 20.

RUTHBAN, Denis (pseud. d'Adjutor Rivard), « Un décadent canadien », *La croix de Montréal*, vol. 1, n° 4, 9 juin 1893, p.14-15.

VALDOMBRE (pseud. de Claude-Henri GRIGNON), « Un nouveau poids-lourd des champesteries », *Le Canada*, Montréal, vol. 31, no 32, 11 mai 1933, p. 2

III. RÉFÉRENCES ET SOURCES BIBLIOGRAPHIQUES

BEAULIEU, André, Jean HAMELIN *et al.*, *La Presse québécoise des origines à nos jours, 1920-1934*, Sainte-Foy, Les Presses de l'université Laval tome VI, 1984, XV, 379 p.; *1911-1919*, Québec, tome V, 1982, XV, 348 p.; *1896 - 1910*, Québec, tome IV, 1979, XV, 417 p.; *1880-1895*, Québec, tome III, 1977, XV, 421 p.

HAMEL, Réginald, John HARE et Paul WYCZYNSKI, *Dictionnaires des auteurs de langue française en Amérique du Nord*, [Montréal], Fides, 1989, xxvi-1364 p.

LAMONDE, Yvan, « Inventaire des études et des sources pour l'étude des associations « littéraires » québécoises francophones au XIXe siècle (1840-1900) », *Recherches sociographiques*, vol. 16, n°2, mai-août 1975, p. 261-275.

LEMIRE, Maurice (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec*, tome I: des origines à 1900, Montréal, Fides, 1978, lxvi, 918 p. ; tome II : 1900 à 1939, Montréal, Fides, 1987, 1386 p.

—, *La vie littéraire au Québec*, vol. 3 1840-1869, Sainte-Foy, Presses de l'université Laval, 1996.

VINET, Bernard, *Pseudonymes québécois*, Québec, Éditions Garneau, 1974, xiv, 365 p.

IV. FONDEMENTS THÉORIQUES ET MÉTHODOLOGIQUES

ANDRÈS, Bernard (dir.), « L'archéologie du littéraire », numéro spécial de *Voix et images*, vol. XX, n° 2, hiver 1995.

—, *Écrire le Québec : de la contrainte à la contrariété : essai sur la constitution des lettres*, Montréal, XYZ, 1990, 225 p.

- BAUDRILLARD, Jean, « Modernité », *Encyclopedia Universalis*, tome XI, 1973, p. 139-141
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l'art. Genèse et structure du champ littéraire*, Paris, Seuil, 1992, 481 p.
- , « Le champ littéraire. Préalables critiques et principes de méthodes », *Lendemains*, vol. XXXVI, 1984, p. 5-20.
- , *Ce que parler veut dire*, Paris, Fayard, 1982.
- , « Le marché des biens symboliques », *L'année sociologique*, n° 22, 3^e série, 1971, p. 49-126.
- CABANE, Pierre et Pierre RESTANY, *L'Avant-garde au XXe siècle*, Paris, André Balland, 1969.
- CHAMBERLAND, Roger, *Circa les Herbes Rouges. Modernité, postmodernité et avant-garde*, thèse de doctorat (Ph. D.), Québec, Université Laval, Faculté des lettres, 1987, 336 f.
- DUBOIS, Jacques, *L'institution de la littérature*, Paris/Bruxelles, Fernand Nathan/Labor, 1978, 188 p.
- EN COLLABORATION, « L'autonomisation de la littérature québécoise », *Études littéraires*, vol. 20, n° 1, printemps-été 1987, 205 p.
- FOURNIER, Marcel, *L'Entrée dans la modernité. Science, culture et société au Québec*, Montréal, Éditions Saint-Martin, 1986, 240 p.
- , *Les générations d'artistes*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, 202 p. (La pratique de l'art).
- HABERMAS, Jürgen, « La modernité : un projet inachevé », *Critique*, n° 413, octobre 1981, p. 950-959.
- JAUSS, H. R., *Pour une esthétique de la réception*, Paris, Gallimard, 1978, 305 p. (Coll. « Tel »).
- LEMIRE, Maurice (dir.), *L'institution littéraire*, Québec, IQRC-CRELIQ, 1986, 217 p.
- MAIO DI, Mariella, « Décadence et modernité », *Littérature moderne. 1. Avant-garde et modernité*, Paris-Genève, Champion, Slatkine, 1988, p. 41-45.

- MANNHEIM, Karl, *Le problème des générations*, trad. [Gérard Mauger et Nia Perivolaropoulou], introduction et postface de Gérard Mauger, [Paris], Nathan, 1990, 123 p.
- MOISAN, Clément, *Le phénomène de la littérature*, Montréal, L'Hexagone, 1996, 261 p. (Coll. « Essais littéraires »).
- *Qu'est-ce que l'histoire littéraire ?*, Paris, PUF, 1987, 265 p. (Coll. « Littératures modernes »).
- ROBERT, Lucie, *L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Les Presses de L'Université Laval, 1989, 272 p. (Coll. « Vie des lettres québécoises »).
- VIALA, Alain, *La naissance de l'écrivain. Sociologie de la littérature à l'âge classique*, Paris, Éditions de Minuit, 1985, 317 p.
- WEISBERGER, Jean (dir.), *Les avant-gardes littéraires au XX^e siècle*, Budapest, Akademiai Kiado, 1984, 2 vol.

V. ÉTUDES

- BEAUDET, Marie-Andrée, *Langue et littérature au Québec 1895-1914*, Montréal, L'Hexagone, 1991, 221 p.
- , « *Mignonne, allons voir si la rose* » de Guy Delahaye : intertextualité et champ littéraire », *Études françaises*, vol. 29, no 1, 1993, p. 134.
- BEAUDET, Marie-Andrée et Denis SAINT-JACQUES, « Lectures et critiques de la littérature française contemporaine au Québec à la fin du XIX^e siècle », *Études françaises*, vol. 32, n^o 3, automne 1996, p. 7-20.
- BÉRUBÉ, Reynald, « *Mignonne allons voir si la rose...* », *DOLQ*, tome II, 1900-1939, sous la direction de Maurice LEMIRE, Montréal, Fides, 1980, p. 710-712; « Guy Delahaye : transtextualité, blague, silence (petit inventaire) », *Protée*, vol. XV, n^o 1, hiver 1987, p. 44-55.
- BLAIS, Jean-Éthier, « Exil », « Conférences J.A. de Sève » (1-10), *Littérature canadienne-française*, Montréal, Les presses de l'Université de Montréal, 1969.
- BOURASSA, André-G., *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions L'Étincelle, 1977, 375 p.
- CHARBONNEAU, Jean, *L'École littéraire de Montréal : ses origines, ses animateurs, ses influences*, Montréal, Éditions Albert Lévesque, 1935, 319

- p. (Série « Les jugements »).
- COLLECTIF, « Archéologie de la modernité », *Protée*, vol. 15, n° 1 (hiver 1987), 180 p.
- COLLECTIF, « Revues littéraires du Québec », *Revue d'histoire littéraire du Québec et du Canada français*, n° 6, été-automne 1983, p. 9-98.
- FORTIN, Andrée, *Passage de la modernité. Les intellectuels québécois et leurs revues*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1993, 406 p.
- GARAND, Dominique, *La Griffé du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone, 1989, 235 p., (Coll. « Essais littéraires »).
- HAYNE, David M., « Sur les traces du préromantisme canadien », *Mouvement littéraire de Québec*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, p. 141. (Coll. « Archives des lettres canadiennes », Tome I).
- HAYWARD, Annette, « La littérature de la modernité et le libéralisme nationaliste au Québec entre 1899 et 1916 », *Combats libéraux au tournant du XX^e siècle*, sous la direction de Yvan Lamonde, [Montréal], Fides, 1995, p. 159-184.
- , « La presse québécoise et sa (ses) littérature(s): 1900-1930 », *Problems of literary reception/ Problèmes de réception littéraire*, Alberta, E. D. Blodgett and A. G. Purdy éditeurs, University of Alberta, Research institute for Comparative Literature, 1988, p.40-48.
- , *Le conflit entre les régionalistes et les « exotiques » au Québec (1900-1920)*, thèse de doctorat (Ph. D.) en littérature québécoise, Montréal, Université McGill, French department, 1980, 1046 f.
- HÉBERT, Pierre, « La réception de la littérature canadienne-française en France, au XIX^e siècle », *Voix et images*, vol. XI, n° 2, hiver 1986, p. 265-300.
- LAFRENIÈRE, Suzanne, *Henry Desjardins l'homme et l'œuvre*, préface de Paul Wyczinski, Hull, Éditions Asticou, 1975.
- LAHAISE, Robert, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Montréal, Hurtubise, HMH, 1989, 549 p.
- LAMONDE, Yvan, « Les revues dans la trajectoire intellectuelle du Québec », *Écrits du Canada français*, vol. 67, 1989, p. 27-38.
- , *Territoires de la culture québécoise*, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, 1991, 293 p.

- LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉ (éditeurs), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, I.R.Q.C., 1985, 319 p.
- LEMIRE, Maurice, « Les revues littéraires au Québec comme réseaux d'écrivains et instances de consécration littéraire », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 47, n° 4, printemps 1994, p. 521-550.
- , *La littérature canadienne en projet*, [Montréal], Fides, 1993, 276 p.
- LUNEAU, Marie-Pier, *Les Lionel Groulx : la pseudonymie comme stratégie littéraire et jeu institutionnel (1900-1966)*, mémoire de maîtrise (M. A.) en Études françaises, Sherbrooke, Université de Sherbrooke, Département des lettres et communications, 1996, 181 f.
- MATIVAT, Daniel, *Le métier d'écrivain au Québec (1840-1900)*, Montréal, Triptyque, 1996, 508 p.
- MICHON, Jacques, *Nelligan et les racines du rêve*, Montréal et Sherbrooke, PUM et ÉUS, 1983, 178 p.
- PIERSSENS, Michel et Roberto BENARDI, « L'Écho des jeunes : Une avant-garde inachevée », *Études françaises*, vol. 32, n° 3, automne 1996, p. 21-50.
- RAJOTTE, Pierre, « Les associations littéraires au Québec (1870-1895) : De la dépendance à l'autonomie », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 50, n° 3, hiver 1997 ; « Les pratiques associatives et la constitution du champ de production littéraire au Québec, 1760-1867 », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 45, no 4, printemps 1992, p. 545-572.
- , « Les pratiques associatives », *La vie littéraire au Québec, 1840-1869*, sous la dir. de Maurice Lemire, Sainte-Foy, Les Presses de l'Université Laval, tome III,; 1806-1839, tome II, 1992, p. 111-133 ; 1764-1865, tome I, 1991, p. 161-180.
- , *Les mots du pouvoir ou le pouvoir des mots. Essai d'analyse des stratégies discursives ultramontaines au XIX^e siècle*, Montréal, l'Hexagone, 1991, 216 p.
- , « La pratique de la conférence publique à Montréal (1840-1870) », thèse de doctorat (Ph. D.), Québec, Université Laval, Faculté des lettres, 1991, 390f.
- ROBERT, Lucette, « Édouard Chauvin », *Amérique française*, 1948-1949, n° 1, p. 41-49.
- ROBERT, Lucie, « L'émergence de la notion de « littérature canadienne-française » dans la presse québécoise (1870-1948) », *Problems of literary*

reception/ Problèmes de réception littéraire, Alberta, E. D. Blodgett and A. G. Purdy éditeurs, University of Alberta, Research institute for Comparative Literature, 1988, p. 136-143.

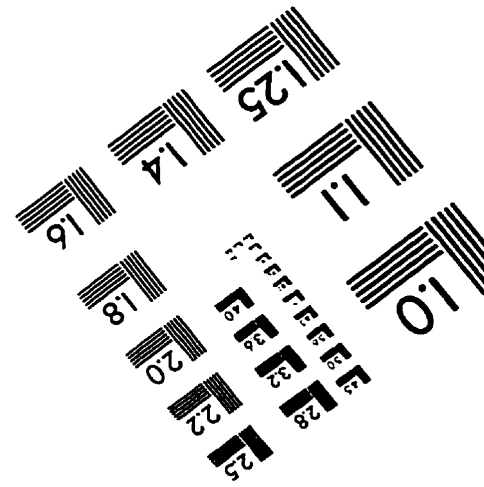
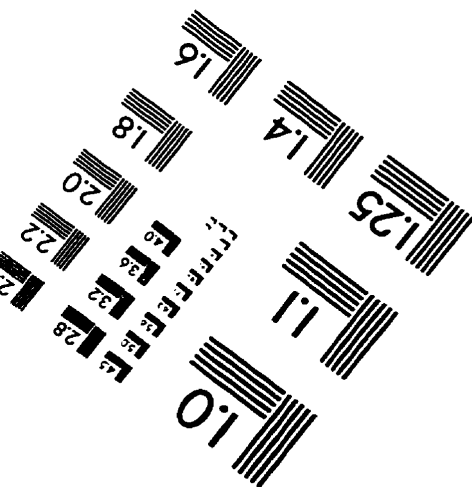
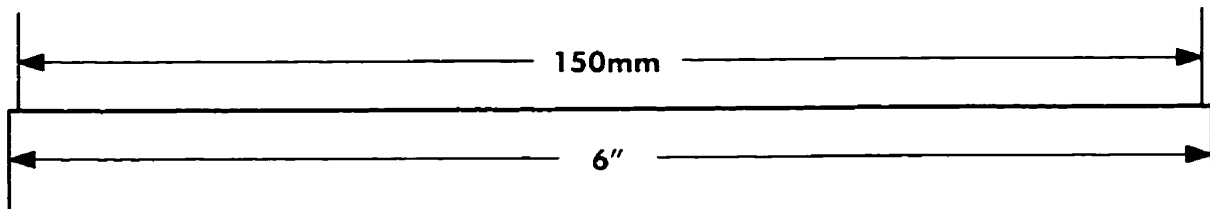
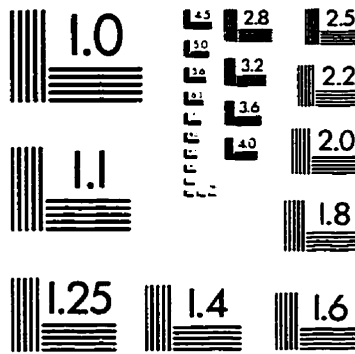
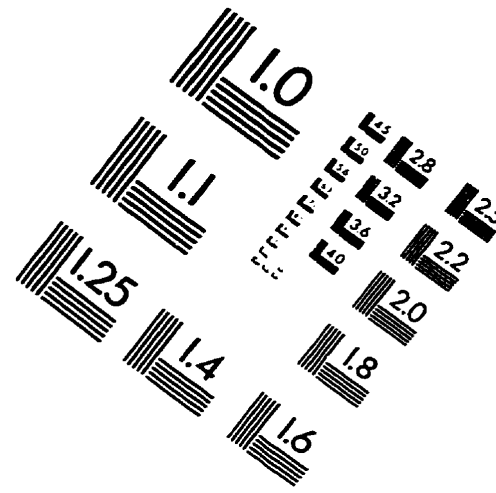
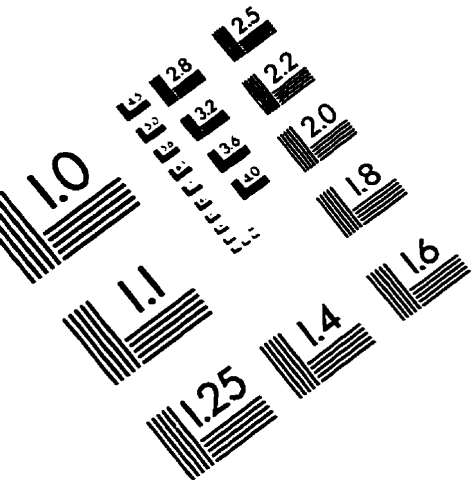
ROBIDOUX, Réjean, *Fonder une littérature nationale*, Ottawa, Les éditions David, Ottawa, 1994, 208 p.

WYCZYNSKI, Paul, Bernard JULIEN et Jean MÉNARD (dir.), *L'École littéraire de Montréal*, 1963, [307 p.], (Coll. « Archives des lettres canadiennes », tome II.

WYCZYNSKI, Paul, François GALLAYS et Sylvain SIMARD, *Le Nigog*, tome VII, 1987, 388 p. (Coll. « Archives des lettres canadiennes ») tome VII.

WYCZYNSKI, Paul, « Les origines de l'École littéraire de Montréal », *Thought* 1960, Toronto, W.F. Gage, 1961, p. 222.

IMAGE EVALUATION TEST TARGET (QA-3)



APPLIED IMAGE, Inc
1653 East Main Street
Rochester, NY 14609 USA
Phone: 716/482-0300
Fax: 716/288-5989

© 1993, Applied Image, Inc., All Rights Reserved