

LES POÈTES EXOTIQUES :
DU PLURIEL AU SINGULIER

par

Laurence Côté-Fournier

Département de langue et littérature françaises

Université McGill

Mémoire soumis à l'Université McGill en vue de l'obtention du grade de M.A.
en langue et littérature françaises

août 2010

REMERCIEMENTS

Merci à mon directeur, Pascal Brissette, de sa présence généreuse et dévouée tout au long de l'écriture de ce mémoire, de ses lectures et commentaires d'une grande justesse, de ses conseils éclairés et de ses encouragements constants en période de doute.

Merci à mes parents, René et Marie-Louise, qui malgré l'obscurité dans laquelle je les ai tenus quant à la nature de mes recherches, ont conservé en moi une foi inconditionnelle.

Merci à Laurence Fredette-Lussier, Emmanuelle Jacques et Sophie Pigeon, compagnes de labeur à la maîtrise, d'avoir, par leur enthousiasme, leurs fantaisies littéraires, leur amour de l'absurde et autres dessins Paint, fait de ces deux années universitaires quelque chose de plus humain.

Merci au Conseil de recherche en sciences humaines du Canada et au Département de langue et littérature françaises de leur support financier.

RÉSUMÉ – ABSTRACT

Partant de la réflexion développée par la sociologue Nathalie Heinich sur les rapports intrinsèques entre singularité et collectivité dans les pratiques artistiques en régime de modernité, nous nous proposons de montrer la dynamique qui s'est installée entre ces deux pôles chez le groupe des exotiques, actif au cours des années 1910. Les quatre poètes exotiques affichent une même posture sur la scène littéraire québécoise, fréquentent un même réseau et partagent un même imaginaire, c'est-à-dire un ensemble commun de références, d'influences et de topoï. Ils se démarquent toutefois par des œuvres se voulant éminemment singulières, très différentes les unes des autres tant par leur facture rhétorique que par leur ton ou leur construction. Ne formant ni une école, ni un mouvement, bien qu'un ensemble de traits sociologiques et esthétiques réunissent ses membres, le groupe des exotiques échappe aux catégories traditionnelles : la notion de « posture collective » développée par Anthony Glinoe paraît la plus apte à le qualifier. Pour définir cette identité exotique fuyante, nous nous intéresserons tant aux agirs des poètes (sociabilités, conduites publiques), qu'à leurs écrits. Nous analyserons aussi, au moyen d'histoires littéraires et de récits de fiction, les différentes représentations des exotiques à travers le XX^e siècle.

Using the work of sociologist Nathalie Heinich on the intrinsic relationship between singularity and collectivity in modern artistic practices as a starting point, we would like to illustrate how the movement within those two poles affected the exotic group, present on the Quebec literary scene in the 1910s. The four poets who comprised that group adopted a similar posture in public, belonged to the same social circles and shared a similar background of literary references, influences and topoï. However, they differed from one another by their collections of poem, each unique in tone and construction. Neither a literary school nor a movement, the exotic group cannot be defined by traditional categories. The notion of « collective posture », developed by Anthony Glinoe, seems to be the most adequate denomination for the group's endeavours. To analyse the exotic identity, we will consider both their social behaviour and their writings. We will also examine with the aid of literary history books and works of fiction how the exotic have been depicted throughout the XXth century.

TABLE DES MATIÈRES

Résumé /Abstract	ii
Remerciements	iii
Table des matières	iv
INTRODUCTION	1
CHAPITRE I : LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ EXOTIQUE	12
LES RÉSEAUX DE FRÉQUENTATION	13
Les débuts de l'amitié	13
Les premiers regroupements	16
La vie française et son influence	20
Les conférences autour du <i>Nigog</i>	24
PRENDRE LA PAROLE SUR LA PLACE PUBLIQUE	29
Le journal comme lieu de combat	29
<i>Le Nationaliste</i>	30
<i>L'Action</i>	34
<i>Le Nigog</i>	38
L'identité exotique selon les tenants du régionalisme	41
Le paratexte des œuvres publiées	47
CHAPITRE II : L'INSTITUTIONNALISATION DU GROUPE	51
DE POÈTES ESTHÈTES À DÉFENSEURS DE LA MODERNITÉ : LES EXOTIQUES FACE À L'HISTOIRE LITTÉRAIRE	52
Les exotiques comme artisans du vers	53
Les exotiques comme poètes de la modernité	56
DES POÈTES EN EXIL	59
LES POÈTES EXOTIQUES DANS LA FICTION ET LES RÉCITS AUTOBIOGRAPHIQUES	68
CHAPITRE III : DES POÉTIQUES SINGULIÈRES	76
PAUL MORIN ET L'EXOTISME OSTENTATOIRE	77
Un monde livresque	78
L'impassibilité du poète	81
GUY DELAHAYE : LES DEUX VISAGES DE JANUS	85
Première phase : notes sérieuses	86
Deuxième phase : <i>not serious</i> – La construction de « <i>Mignonne...</i> »	90
Portrait de l'artiste en jeune bohème	93
LES AUTRES EXOTIQUES	97
CONCLUSION	104
BIBLIOGRAPHIE	113

INTRODUCTION

*Pourchasseurs jamais las d'étoiles ou de flammes,
Vous êtes, tour à tour, Ghil, Verlaine ou Péguy
Moi, j'ai fait d'une toge un noir éteignoir d'âmes.
René, Marcel, Guy.
Paul Morin*

Il semble acquis que la modernité en art et en littérature a coïncidé avec une valorisation sans précédent de la singularité et de l'originalité créatrices. Et pourtant, comme le montrent notamment les travaux de la sociologue Nathalie Heinich¹, la solitude du créateur moderne est un mythe qui cache mal, aux XIX^e et XX^e siècles, l'homogénéisation progressive des pratiques et l'association de plus en plus fréquente des artistes et écrivains en groupes, écoles, chapelles et autres cénacles. Cette modernité se constitue au sortir de la Révolution française : on passe alors d'un régime professionnel à un régime vocationnel, c'est-à-dire, d'une conception de l'art comme « stricte application des règles et de la reproduction des modèles prônée par le système académique² », à une « forme atténuée de possession mystique », qui fait du travail artistique « une affaire purement individuelle (c'est l'art en personne), fulgurante (c'est la convulsion du génie, opposée à la lente maturation de la technique), élective (seuls y ont droit ceux qui sont nés doués), et quasi pathologique, singularisée jusqu'à la folie³ ». L'inspiration devient critère d'élection du véritable artiste et l'originalité acquiert une importance grandissante dans l'évaluation de la valeur d'une œuvre. Or, cela ne va pas sans problèmes, puisqu'« il faut du collectif, sous une forme ou une autre, pour produire de la singularité qui tienne⁴ ». En effet, est nécessaire le « regroupement de ces individualités atypiques afin qu'elles puissent

¹ Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 370 p.

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Idem.*

⁴ *Ibid.*, p. 22.

exister, c'est-à-dire être perçues comme telles⁵ ». D'où, entre volonté de singularité dans l'œuvre et désir de reconnaissance par les pairs, l'émergence chez l'artiste d'une tension propre au nouveau régime vocationnel.

Comment cette tension se répercute-t-elle sur l'artiste? Selon Jérôme Meizoz, l'exigence qui pousse l'artiste à se singulariser, et donc, à se démarquer de ses semblables sur la scène littéraire, se traduit par l'adoption de « postures », notion traitée dans son ouvrage *Postures littéraires*⁶ et utilisée initialement par Alain Viala⁷. Meizoz définit la posture littéraire comme « la manière singulière d'occuper une position dans le champ littéraire⁸ ». Elle est surtout, mais pas exclusivement, liée à l'activité publique d'un écrivain : « C'est d'une part la présentation de soi, les conduites publiques en situation littéraire (prix, discours, banquets, entretiens en public, etc.); d'autre part, l'image de soi donnée dans et par les discours, ce que la rhétorique nomme l'éthos⁹. » Meizoz montre par exemple comment Louis-Ferdinand Céline a imposé, par ses conduites devant la presse et par son invention d'une langue spécifiquement « antibourgeoise », la posture du médecin « pauvre », étranger au monde bourgeois et condamné au travail¹⁰. Dégager la posture d'un auteur permet ainsi de comprendre les stratégies, conscientes ou non, qui ont été employées pour que soit projetée une image distincte. Les « postures littéraires » de Meizoz se rapprochent des « scénographies auctoriales » conceptualisées par José-Luis Diaz dans

⁵ *Idem.*

⁶ Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007, 204 p.

⁷ Alain Viala définit la posture comme « façon d'occuper une position ». De surcroît, « chaque posture, comme on vient de le voir, postule une manière de se situer par rapport aux destinataires. Leur succession dessine un parcours, avec un point de départ et un aboutissement, et une manière d'accomplir ce parcours. [...] Mis en perspective par l'analyse en termes de stratégie, les faits observés en matière d'habitus et de posture peuvent à leur tour être intégrés dans une évaluation de la manière (générale) d'être (d'un) écrivain. Cette manière très générale, on la désignera comme l'éthos de l'écrivain. » Alain Viala, « Éléments de sociopoétique », dans Georges Molinié et Alain Viala, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, 1993, p. 215-217.

⁸ Jérôme Meizoz, *op. cit.*, p. 16.

⁹ *Ibid.*, p. 21.

¹⁰ « La posture célinienne se construit donc en référence à la fois au monde social (le "peuple" contre la "bourgeoisie") et aux solutions formelles émergentes dans le champ littéraire (le style oralisé). [...] Il invente une langue explicitement antibourgeoise, selon son expression, pour dire le monde du point de vue des dominés, car il s'agit de "rester sur le plan populaire". » *Ibid.*, p. 103.

*L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*¹¹. Ces scénographies auctoriales, « des dispositifs identitaires, par lesquels les écrivains tentent de signaler leur “position” » sur la scène littéraire, construisent la « représentation » de l'écrivain, formée en réaction aux scénographies auctoriales adoptées antérieurement par les autres auteurs. Contrairement à Meizoz, toutefois, Diaz analyse spécifiquement les écrits poétiques et les fictions pour, à travers les clichés, les variantes et invariables, les topoï, ou encore, le ton des poèmes, dégager la « mise en scène » qui s'opère à travers les textes. Diaz distingue, pour l'époque romantique, cinq grandes scénographies auctoriales (mélancolie, responsabilité, énergie, fantaisie, désenchantement), à partir desquelles se positionnent les écrivains. Ainsi, bien que personne n'incarne mieux que Victor Hugo le « romantique responsable », l'écrivain ayant « charge d'âmes », l'auteur des *Contemplations* n'est pas le seul à se rallier à l'idée d'une « mission » du poète : autant des écrivains mineurs, comme ceux associés à *La Muse française*, qu'un poète d'importance comme Lamartine, créeront leurs propres scénographies à partir d'une conception similaire de l'écrivain. Si l'auteur se met en scène, donc, il n'en reste pas moins partie prenante d'un scénario aux multiples acteurs, que ces acteurs optent pour une posture semblable à la sienne ou, au contraire, choisissent de s'en distancier. Des individus aux postures semblables peuvent ainsi former une entité plus ou moins cohérente, repérable même en l'absence d'éléments structurels formels pour les rassembler (manifeste, cénacle, etc.). Pour rendre compte de cette dynamique de groupe, la notion de « posture », développée pour l'analyse de trajectoires singulières, peut être appliquée à des communautés : ces postures auctoriales deviennent alors des « postures collectives ». Anthony Glinoe a suggéré cette notion dans un article portant sur l'identité bohème, « réalité à la fois sociale, textuelle et imaginaire », qui échappe toutefois aux classifications habituelles (école,

¹¹ José-Luis Diaz, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, Paris, Honoré Champion, coll. « Romantisme et modernités », 2007, 695 p.

mouvement). La bohème se définit plutôt comme une « posture collective, c'est-à-dire comme un réseau de figurations enté sur la position d'un groupe social polymorphe¹² », – posture dont peuvent attester des représentations (récit, chronique, peinture) et des agirs (consommation d'alcool, dépense).

Les travaux des chercheurs susmentionnés portent tous sur un corpus français et, exception faite des recherches de Jérôme Meizoz, se penchent surtout sur le mouvement romantique, identifié au « sacre de l'écrivain¹³ » et à l'éclosion de la modernité poétique en France. Or, comment peut-on penser cette tension entre individualité et pluralité, intrinsèque à l'avènement de la modernité, dans un contexte canadien? Les recherches d'Yvan Lamonde et d'Esther Trépanier¹⁴, entre autres, ont tenté de cerner les contours de la modernité culturelle au Québec en repérant les signes de son apparition. Pour eux, cet avènement de la modernité ne correspond pas tant à la présence d'écrivains associés au romantisme – différent de celui apparu en France¹⁵ —, qu'à celle de créateurs se réclamant d'un idéal artistique absolu : Émile Nelligan, dont la soumission complète à son rêve poétique est inégalée en terre canadienne, en sera la première grande incarnation. Dix ans après l'internement de ce dernier, un groupe de poètes défenseurs des principes de l'art pour l'art déclencheront à cause de leurs œuvres une polémique d'importance. Ils seront regroupés par la critique sous l'appellation d'« exotiques¹⁶ ». Ceux-ci, par leur désir de moderniser les lettres canadiennes en se mettant au diapason de la production française

¹² Anthony Glinoe, « L'orgie bohème », *CONTEXTES* [En ligne], no 6, septembre 2009, mis en ligne le 28 août 2009, consulté le 19 août 2010. URL : <http://contextes.revues.org/index4369.html>.

¹³ L'expression est de Paul Bénichou. *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830)*, Paris, José Corti, 1973, 492 p.

¹⁴ Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Ville Saint-Laurent, IQRC, 1986, 311 p.

¹⁵ Voir à ce sujet l'article de Manon Brunet, « Mensonges et vérités romantiques : L'institutionnalisation du romantisme au XIX^e siècle québécois », dans Maurice Lemire [dir.], *Le Romantisme au Canada*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 1993, p. 135-154.

¹⁶ N'ayant jamais été choisi par les poètes eux-mêmes, le terme d'« exotiques » ne fait pas l'unanimité au sein de la critique, qui le remplace parfois par « universalistes » ou « modernistes ». Annette Hayward, dans son ouvrage *La Querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, ne l'utilise jamais sans guillemets. Pour des raisons de simplification, c'est toutefois ce terme qui sera retenu dans le présent mémoire. Annette Hayward, *La Querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, 2006, 622 p.

contemporaine¹⁷, de même que par la singularité des œuvres individuelles produites à l'intérieur du groupe, nous paraissent fournir le corpus tout désigné pour analyser les effets du paradoxe explicité plus haut. En effet, René Chopin, Guy Delahaye, Marcel Dugas et Paul Morin, amis depuis l'adolescence, publient à partir des années 1910 une série de recueils modernistes, qui, bien que peu nombreux, font grand bruit sur la scène littéraire canadienne-française. *Le Paon d'émail* (1912) de Paul Morin, *Les Phases* (1910) et « *Mignonne, allons voir si la rose...* » *est sans épines* (1912) de Guy Delahaye, *Le Cœur en exil* (1913) de René Chopin et *Psyché au cinéma* (1916) de Marcel Dugas se démarquent des recueils parus à la même époque par leur souci formel et par l'absence de thèmes patriotiques dans leurs textes. Tournés vers les poètes français contemporains, qu'ils admirent et souhaitent émuler, les auteurs de ces recueils refusent de subordonner la littérature à quelque cause (patriotique ou religieuse) que ce soit. En cela, l'arrivée des exotiques marque un tournant dans l'autonomisation du champ littéraire canadien-français¹⁸.

Il convient par ailleurs de préciser que ces exotiques ne se sont jamais regroupés en un mouvement organisé : ils n'ont laissé à la postérité aucun manifeste pour définir leurs positions esthétiques et ne se sont pas réunis en un cénacle ou une fraternité formellement établi, contrairement à l'École littéraire de Montréal. De même, la revue d'art leur étant

¹⁷ Entre autres, dans Jacques Blais, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », dans Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *op. cit.*, p. 17-42; Claude Filteau, *Poétiques de la modernité, 1895-1948 : essais*, Montréal, L'Hexagone, 1994, 382 p.; Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689 p.

¹⁸ Selon Annette Hayward, « sans être moins nationalistes pour autant, ceux-ci souscrivaient à la tendance moderne vers l'autonomisation de la littérature par rapport aux contraintes religieuses et idéologiques qui, selon Pierre Bourdieu, s'est imposée en Europe à partir du milieu du XIX^e siècle. L'idée d'une littérature au service d'un nationalisme ultra catholique leur était donc anathème. » Annette Hayward, *op. cit.*, p. 561. Michel Biron, dans *L'Absence du maître*, remet en cause une autonomisation du champ littéraire québécois survenue selon le modèle développé par Pierre Bourdieu : « Dans le discours de l'écrivain français fin-de-siècle, telle est la structure duelle du champ littéraire en France, fondée sur une opposition sans équivoque entre la logique de distinction symbolique (reconnaissance par les pairs) et la logique de marché. [...] Au Québec, il en va tout autrement. La différence n'est pas uniquement ni même surtout chronologique : le rêve d'autonomie littéraire s'élabore timidement dès le XIX^e siècle, mais on cherche en vain un moment où l'autonomie de la littérature ait été l'objet d'un combat, d'un conflit structurant. » Michel Biron, *L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, p. 22.

associée, *Le Nigog*, qui aurait pu représenter un espace de rassemblement pour les poètes, est loin de leur être exclusive. Mis à part Marcel Dugas, les autres poètes exotiques n'y publieront pas de textes critiques, et Guy Delahaye n'y participera jamais. On ne peut non plus qualifier les exotiques de groupe d'avant-garde. Si, pour Nathalie Heinich, l'avant-garde cherche à « incarner, à plusieurs, l'innovation en art en même temps que le progressisme politique et social¹⁹ », force est de constater que les exotiques ne sont pas avant-gardistes, puisqu'ils se sont pour l'essentiel tenus éloignés des questions autres qu'artistiques. Refusant toute nomenclature en « isme », les poètes ont préféré le titre plus théâtral de quatre « cavaliers de l'Apocalypse », réunis davantage par leur amitié et leur amour commun pour l'art que par une quelconque théorie esthétique. Les recueils exploreront par ailleurs des voies poétiques distinctes, allant de l'imitation de l'esthétique parnassienne à des expérimentations plus radicales. De surcroît, l'épithète d'« exotiques » leur a été attribuée par la critique et les tenants du régionalisme, et n'a jamais été revendiquée par les poètes mêmes²⁰.

Ce qui a été baptisé « la querelle des exotiques et des régionalistes » a joué un rôle fondamental dans la constitution de l'identité exotique, bien que les quatre poètes aient eux-mêmes peu participé à ce combat mené contre ce qui était perçu comme « l'hégémonie régionaliste ». Il convient donc de rappeler quelques éléments contextuels pour saisir

¹⁹ Nathalie Heinich, *op. cit.*, p. 168.

²⁰ Une des premières occurrences d'intérêt du terme « exotique » survient lors du discours que prononce Camille Roy à la Société du Parler français. Puisqu'on préconise l'utilisation de sujets canadiens, l'exotisme représente tout ce qui ne décrit pas cet « ici » que Camille Roy souhaite mettre en valeur : « Si donc c'est une question aujourd'hui que de savoir comment il convient de protéger notre langue contre les influences qui la pourraient corrompre, c'en est une autre qui s'y rattache par plus d'un lien, que de découvrir comment il ne faut pas égarer sur des sujets étrangers, ou gêner par des procédés *exotiques* notre littérature canadienne. » Camille Roy, « La nationalisation de la littérature canadienne », dans Gilles Marcotte [dir.], *Anthologie de la littérature québécoise, vol. 3, Vaisseau d'or et croix du chemin, 1895-1935*, Montréal, La Presse, 1979, p. 65. L'exotisme n'est alors pas encore associé à une esthétique littéraire précise, mais son « étrangeté », dans un contexte de fort nationalisme, n'est pas sans dégager quelques relents négatifs, dont l'intensité ira en s'accroissant au fil des années. Paul Morin, lors d'une conférence qu'il donne à l'Alliance française de Montréal le 16 décembre 1912, contribue malgré lui à lier l'exotisme aux recueils publiés par le petit cercle de poètes auquel il appartient. Intitulée « L'exotisme dans la poésie contemporaine », cette conférence, qui ne cherche en rien à lancer une école ou un mouvement, porte pour l'essentiel sur les œuvres d'Anna de Noailles et d'Henri de Régnier. Aucun auteur canadien n'est mentionné par Morin, ce qui n'empêchera pas les tenants du régionalisme d'accoler l'épithète d'« exotique » à René Chopin, Marcel Dugas et Guy Delahaye.

comment, à cette époque, la polarisation en deux groupes a pu favoriser la naissance d'une identité collective « exotique ». Cette querelle, dont le détail du déroulement a été analysé par Annette Hayward dans son ouvrage *La Querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, s'est étendue sur plus de dix ans : menée à coup d'articles de journaux et de conférences, ses contours flous rendent malaisés tout effort pour la circonscrire. Les questions liées au nationalisme sont alors omniprésentes dans les débats publics. Les dissensions autour de l'enseignement du français au Manitoba (1896), de la participation du Canada à la guerre des Boers (1899) ou du financement de la flotte maritime britannique ont suscité de nouvelles tensions entre Canadiens français et Canadiens anglais, malgré les efforts du Premier ministre libéral Wilfrid Laurier pour réduire le schisme entre les deux groupes. Parallèlement à ces événements politiques, des transformations sociales et économiques aux conséquences durables²¹ surviennent et modifient le rapport entre ville et campagne, anglophones et francophones, faisant naître de multiples inquiétudes quant au sort des Canadiens français, dont les pouvoirs politiques et sociaux sont de plus en plus menacés. Autour de Lionel Groulx se met en place un nouveau nationalisme centré sur la défense de la langue et de la religion, de même que sur la valorisation du mode de vie paysan, devenu dépositaire de toutes les vertus canadiennes. La littérature est appelée à contribuer à la diffusion de ce modèle, pourtant de moins en moins fidèle à la réalité²² : ce sera le régionalisme.

²¹ « L'industrialisation et l'urbanisation de la société canadienne-française entraînent, dans un premier temps qui va jusqu'à 1960 [et débute à la fin du XIX^e siècle], une considérable détérioration de la position sociale de ses membres. Ils arrivent dans les villes sans instruction, sans qualification et n'ont comme ressource que de s'embaucher dans les industries au plus bas échelon. Ils passent donc d'une situation où ils jouissaient d'un statut valorisé, celui d'agriculteur, modeste mais autonome, à celui d'ouvrier non qualifié, dépendant d'un maigre salaire et ayant une sécurité d'emploi précaire. [...] [L]es paysans allant s'embaucher dans les industries se sont trouvés massivement sous la domination de patrons appartenant à une autre culture que la leur et parlant une autre langue. Ainsi le Canadien français se trouva-t-il, dans son milieu de travail, dominé par un patron et des contremaîtres étrangers à sa culture et ne parlant pas sa langue. » Chantal Bouchard, *La Langue et le nombril*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2002, p. 78-80.

²² « L'image traditionnelle du Canadien français agriculteur, laquelle s'était formée au cours du XIX^e siècle, correspond de moins en moins à la réalité. Les mutations sociales, économiques et politiques qui commencent dans le dernier tiers du siècle transforment radicalement les conditions de vie de la plupart des anciens

La publication des recueils des exotiques entraîne une première vague d'attaques et de ripostes dans les journaux (*L'Action*, *La Patrie*, *Le Devoir*) entre 1910 et 1916 : on souligne abondamment, tant pour louer les poètes que pour leur en faire grief, la forte influence sur ces œuvres de la littérature française contemporaine, alors regardée avec suspicion, ainsi que la préciosité de leurs vers. C'est toutefois l'apparition du *Nigog*, en 1918, qui cause les plus forts remous. Le programme de cette revue, qui « n'a qu'un objet direct : l'Art²³ », est annoncé dans le premier numéro, et n'est pas sans dégager quelques relents pamphlétaires : on y annonce qu'il est temps « que la critique soit un sérieux enseignement général et non plus un complaisant bénissage d'œuvres puériles et inhabiles²⁴ ». Paul Morin, René Chopin et Marcel Dugas y publient des essais en prose et des poèmes. Même si la rédaction et les collaborateurs tiennent « à protester d'avance de leur patriotique dévouement à la cause de l'art au Canada », les attaques ne tardent pas à venir. Lionel Groulx, Arthur Letondal et Léo-Paul Desrosiers s'opposent dans *L'Action française* à l'équipe du *Nigog*, à laquelle sont reprochés avec véhémence son élitisme et son faible patriotisme. Toutefois, les discussions s'essouffleront après 1920, en raison notamment du départ des exotiques vers la France et de l'absence de recueils pour poursuivre le combat entamé par Morin, Chopin, Delahaye et Dugas.

L'étude de la querelle entre régionalistes et exotiques a occupé une grande place dans les travaux portant sur cette période. Outre Annette Hayward, Dominique Garand, dans *La Griffes du polémique*²⁵, s'est penché sur les stratégies rhétoriques des deux groupes, et

habitants. [...] Pourquoi l'image traditionnelle persiste-t-elle dans le discours des Canadiens français sur eux-mêmes bien longtemps après qu'elle a cessé d'être une représentation raisonnable de la réalité ? Pendant près d'un demi-siècle, il y a divorce complet entre cette image abondamment diffusée et l'identité nouvelle, très négative, qui est en train de se forger et qui ne trouvera son expression, ou sa représentation, qu'après la Seconde Guerre mondiale, dans les premiers romans urbains, ceux de Gabrielle Roy ou de Roger Lemelin. Entre-temps, cette identité, qu'on pourrait qualifier de refoulée, fait son chemin dans la conscience collective des Canadiens français et conditionne leur comportement. » *Ibid.*, p. 80.

²³ « Signification », *Le Nigog*, janvier 1918, vol. 1, no 1, s. p.

²⁴ *Idem.*

²⁵ Dominique Garand, *La Griffes du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1989, 235 p.

Marie-Andrée Beaudet, dans *Langue et littérature au Québec (1895-1914)*²⁶, a étudié les questions linguistiques associées à la querelle. Opposés aux régionalistes, les exotiques sont plus ou moins abordés, dans ces ouvrages critiques, comme un collectif relativement homogène. À l'inverse, bien que depuis vingt ans, l'intérêt pour les poétiques individuelles des quatre auteurs a crû, ils sont étudiés isolément, sans que soit intégrée aux analyses la dynamique entre les poètes et le groupe qu'ils ont formé²⁷. Les travaux de Michel Lacroix et de Pierre Rajotte sur les réseaux et sociabilités littéraires²⁸ ont cependant enrichi notre connaissance des liens entre les poètes à l'intérieur du groupe. Ils ont en effet permis de réinsérer les exotiques au cœur de la vie littéraire de leur époque, et de saisir par le fait même l'importance qu'ont pu prendre les événements mondains, les conduites adoptées en public et les réseaux sociaux pour la construction de l'image « exotique ».

Il apparaît néanmoins que la problématique tension entre pluralité et singularité, liée à l'avènement de la modernité au Québec, a peu été approfondie. C'est ce manque que nous souhaitons pallier avec ce mémoire. Poursuivant la réflexion développée par la sociologue Nathalie Heinich sur les rapports intrinsèques entre singularité et collectivité dans les pratiques artistiques en régime de modernité, nous nous proposons de montrer la dynamique qui s'est installée entre ces deux pôles chez les exotiques. Les quatre poètes retenus affichent une même posture sur la scène littéraire, fréquentent un même réseau et partagent un même imaginaire, c'est-à-dire un ensemble commun de références (la culture française moderne, l'univers bourgeois), d'influences (Paul Verlaine, Émile Nelligan) et de topoï (l'exil, l'incompréhension dont le poète est victime). Ils se démarquent toutefois par

²⁶ Marie-Andrée Beaudet, *Langue et littérature au Québec (1895-1914)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1991, 221 p.

²⁷ Notamment, les études d'Annette Hayward (« Marcel Dugas, défenseur du modernisme », *Voix et images*, vol. 17, no 50, hiver 1992, p. 184-202, Robert Lahaise (*Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Lasalle, Hurtubise, 1987, 549 p.), Hélène Marcotte (« *Le Paon d'émail* de Paul Morin : l'exploration des lointains », *Tangence*, no 65, hiver 2001, p. 82-90).

²⁸ Michel Lacroix, « Des Montesquiou à Montréal : *Le Nigog* et la mondanité », *Voix et images*, vol. 29, no 1, automne 2003, p. 105-114; Pierre Rajotte [dir], *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Québec, Nota Bene, 2001, 336 p.

des œuvres se voulant éminemment singulières, très différentes les unes des autres tant par leur facture rhétorique que par leur ton ou leur construction. En raison de ce mouvement entre spécificité et collectivité, le façonnement d'un groupe relativement homogène à partir des traits partagés par les poètes n'était pas injustifié. La mise de l'avant de cette homogénéité externe a cependant tendu à réduire l'attention portée aux particularités des œuvres, desquelles, dans les histoires littéraires, est surtout soulignée l'« étrangeté » à l'intérieur du cadre de l'époque. C'est dans cette tension entre identité collective et singularité des œuvres, entre « posture individuelle » et « posture collective », que nous souhaitons inscrire notre travail.

Nous nous intéresserons dans un premier temps à la constitution de l'identité « exotique » au temps de la querelle, en analysant comment, par le biais de prises de position dans des journaux (*Le Nationaliste*, *L'Action*) et une revue (*Le Nigog*), par la multiplication de références aux « amis » dans le paratexte (dédicaces, préfaces) des œuvres publiées, par la fréquentation de mêmes cercles artistiques, les poètes étudiés se sont présentés sur la scène littéraire canadienne-française sous la forme d'un groupe plus ou moins homogène. L'étude des différentes représentations des exotiques dans les histoires littéraires et la critique savante permettra de constater, dans un deuxième temps, quelle vision du groupe a pu s'imposer dans la durée, en repérant les changements et constantes dans la désignation du groupe des exotiques et dans la présentation de leurs œuvres. À travers des manuels d'histoire littéraire tels ceux de Camille Roy ou de Samuel Baillargeon; des textes de Jean Éthier-Blais et Gilles Marcotte, à la frontière entre critique universitaire et essai; ou encore des ouvrages issus de la critique savante, particulièrement développée depuis les années 1980, l'identité collective des exotiques se modifie tout en conservant une unité qui sera au cœur de ce deuxième chapitre. Finalement, le dernier volet de ce mémoire se propose d'analyser les œuvres poétiques de deux des exotiques, Guy Delahaye et Paul Morin, pour voir en quoi les écrits de ces poètes,

de prime abord fort différents, peuvent se réclamer d'imaginaires semblables et être associés à une posture commune sur la scène littéraire, tout en conservant une part de singularité irréductible.

CHAPITRE 1

LA CONSTRUCTION DE L'IDENTITÉ EXOTIQUE

Devenus amis à l'adolescence ou aux premières heures de l'âge adulte, René Chopin, Guy Delahaye, Marcel Dugas et Paul Morin s'éduquent et évoluent en groupe, travaillent à leur formation littéraire en commun et prônent des idées similaires dans les journaux et *Le Nigog*. L'impression de cohésion que ces exotiques ont projetée, suffisamment puissante pour que leurs quatre noms soient systématiquement associés dans les ouvrages d'histoire littéraire par la suite, ne découle pas uniquement de la parenté esthétique qui les lie, mais aussi de la solidarité qu'ils affichent en public. Les exotiques illustreront à maintes reprises, par les soins qu'ils auront pour les œuvres de l'un et de l'autre, le rôle capital de l'amitié comme principe d'unité du groupe. L'importance de l'amitié en tant qu'élément liant dans les communautés artistiques a été démontrée dans plus d'une étude. Des travaux en sociologie et en sociologie de la littérature²⁹ ont mis au jour le rôle particulier de cette forme d'interaction sociale fondée sur le don et la gratuité, de même que liant identitaire fort pour des individus partageant les mêmes intérêts et défendant les mêmes causes. Ces amitiés si puissantes ne sont toutefois pas redevables au seul hasard, la structuration des liens sociaux étant, en partie au moins, déterminée socialement, par le milieu d'origine et le monde professionnel fréquenté³⁰. Chez les exotiques, cette amitié, à la fois fruit de leurs origines semblables et moteur de leurs collaborations futures, laissera sa marque grâce aux

²⁹ Notamment, Claire Bidart, *Un lien social*, Paris, La Découverte, 1997, 410 p.; Alain Caillé, *Don, intérêt, désintéressement. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, La Découverte/MAUSS, 1994, 348 p.

³⁰ « Ainsi, les fractions intellectuelles des classes supérieures s'adonnent plus que toutes les autres à la pratique intensive de la sociabilité, entremêlant fortement les relations professionnelles et les relations "privées"; de même, ce sont les classes moyennes et supérieures qui ont le plus tendance à "particulariser" et à transformer en dyades amicales certaines relations de camaraderie, en les dégageant pour ce faire des contextes collectifs d'origine. » Voir Michel Lacroix, « "La plus précieuse denrée de ce monde, l'amitié". Don, échange et identité dans les relations entre écrivains », *CONTEXTES* [En ligne], no 5, mai 2009, mis en ligne le 15 mai 2009. Consulté le 12 décembre 2009. URL : <http://contextes.revues.org/index4263.html>

sociétés, même éphémères, qu'elle fera naître, ainsi qu'aux marques d'estime et d'appui qui seront inscrites dans les journaux et les recueils de poèmes des quatre artistes.

LES RÉSEAUX DE FRÉQUENTATION

Les débuts de l'amitié

Reconstituer le parcours qui a mené René Chopin, Guy Delahaye, Marcel Dugas et Paul Morin à s'unir en un groupe plus ou moins organisé sur la scène littéraire permet d'emblée de constater l'importance qu'a pu jouer le milieu d'origine des quatre poètes dans leur regroupement. Tous quatre issus de la bourgeoisie³¹, les jeunes gens se connaissent déjà avant même que ne paraissent leurs premiers écrits, dont la parution est pourtant précoce³². Dès cette époque, alors que les grands recueils restent encore à écrire et qu'aucun cercle littéraire ne vient les rassembler, se sont déjà mis en place les réseaux qui uniront les écrivains tout au long de la querelle.

Les affinités électives que les quatre poètes ont développées à l'aube de la vingtaine ont été favorisées par la fréquentation de mêmes cercles au cours de leurs études. L'importance de Montréal comme pôle d'attraction des exotiques n'est plus à démontrer : « L'équation est quasi mathématique : aucun exotique n'est originaire de la campagne (ou n'a pas vécu l'expérience de la ville) et très peu de régionalistes ont vu le jour à la ville³³ ». Même lorsque Montréal n'est pas le lieu d'origine des poètes, c'est là que ces jeunes hommes

³¹ Le père de Marcel Dugas, Euclide Dugas, est un ancien capitaine de milice devenu marchand général. La famille de Guy Delahaye détient aussi un magasin général. Le père de René Chopin, Jules-N. Chopin, est médecin.

³² Paul Morin n'a que seize ans lorsque ses premières pièces littéraires, un dialogue et une nouvelle, paraissent dans le journal *Le Nationaliste* en 1905. Les autres poètes, tous légèrement plus âgés que Morin, emboîtent le pas deux ans plus tard. Seul à se tourner vers *La Patrie*, Guy Delahaye y publie sept poèmes de juin à août 1907. René Chopin débute la même année une collaboration fructueuse avec *Le Nationaliste* par la publication de *Poème antique*, tandis que Marcel Dugas y fait aussi ses débuts en entamant la rédaction d'une chronique intitulée « Estudiantina » sous le pseudonyme de Roger Lasalle.

³³ Dominique Garand, *La Griffé du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, coll. « Essais littéraires », Montréal, L'Hexagone, 1989, p. 135.

issus de la grande bourgeoisie canadienne-française continuent leur formation académique, tel Marcel Dugas, qui quitte le Collège de l'Assomption pour poursuivre ses études à la Faculté de droit de l'Université Laval de Montréal en 1906. De même, bien qu'ayant grandi à Mont Saint-Hilaire, où la présence du peintre Ozias Leduc a contribué à l'initier à l'art, c'est au Collège Sainte-Marie de Montréal que Guy Delahaye termine ses études classiques, là où étudient aussi Victor Barbeau, futur défenseur des « exotiques », de même que René Chopin et Paul Morin. Le Collège Sainte-Marie, ayant comme mission d'établir une élite laïque, constitue depuis le XIX^e siècle un lieu de formation intellectuelle important qui, grâce à la proximité de l'Université Laval de Montréal, facilite de surcroît les pratiques associatives : « Les deux institutions réunies forment la masse critique pour attirer dans le quartier bibliothèques, librairies, théâtres, cafés fréquentés par les carabins de l'université et du Collège Sainte-Marie et favorisent la création d'écoles littéraires de toutes sortes³⁴. » L'École littéraire de Montréal, fondée à l'initiative de Louvigny de Montigny et réunissant d'anciens camarades de l'Université Laval, est fortement redevable au dynamisme de ce secteur de Montréal.

L'Université Laval, située sur la rue Saint-Denis à Montréal, est le centre névralgique où convergent les parcours des futurs exotiques une décennie plus tard. Victor Barbeau décrit dans ses mémoires l'effervescence qui règne alors autour de l'université, cette « enclave aux frontières mouvantes dénommée par nous le Quartier Latin. L'étude et le plaisir s'y conjugaient, s'y entremêlaient sans autre note dissonante que la présence des agents de police.³⁵ » À Montréal, le cinéma et le théâtre offrent aux étudiants une fenêtre vers l'extérieur. Des artistes de renommée internationale défilent sur les planches de la métropole, tels Sarah Bernhardt ou Anna Pavlova, et permettent aux étudiants de s'initier à la production étrangère; Marcel Dugas et Victor Barbeau œuvreront d'ailleurs tous deux

³⁴ Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire [dir.]. *La Vie littéraire au Québec. Tome 5, 1895-1918*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 81.

³⁵ Victor Barbeau, *La Tentation du passé : souvenirs*, Montréal, La Presse, 1977, p. 48.

comme critiques de théâtre. C'est non sans fierté que Barbeau souligne dans ses mémoires l'accueil triomphal qui a été réservé à Sarah Bernhardt lors de son passage à Montréal, une « gifle à la ville de Québec qui l'avait honnie et couverte d'œufs gâtés³⁶ ». La métropole montréalaise, davantage que la ville de Québec « homogène comme un village³⁷ », est le lieu du cosmopolitisme, la ville « où règne la pluralité, l'échange et l'individuation³⁸ ».

Les hommes de lettres nés en ville ou rapidement expatriés à Montréal tendent ainsi à bénéficier d'un milieu culturel particulièrement dynamique, en plus d'avoir généralement grandi dans des familles valorisant l'éducation³⁹. Si les quatre exotiques sont tous issus de familles bien nanties, Paul Morin, encore davantage que ses confrères, naît doté d'un capital social et culturel qui lui confère un accès aisé à l'art et au savoir et lui assure une sécurité financière suffisante pour lui permettre de voyager et de se consacrer à sa passion pour les lettres. Sa mère, francophile dans l'âme, fait de fréquents séjours en France et est une habituée des salons du XVI^e arrondissement. Elle envoie pendant une brève période son fils étudier à Saint-Louis-de-Gonzague⁴⁰, à Paris. S'il faut en croire le récit qu'en fait Marcel Dugas dans *Littérature canadienne*⁴¹, Mme Morin initie Paul en très bas âge à la littérature française romantique et parnassienne : à neuf ans, l'enfant aurait reçu pour son anniversaire *Les Trophées* de José Maria de Heredia et *Émaux et camées* de Théophile Gautier. La grande précocité dont fait preuve Paul Morin trouve une part de son explication dans la proximité qu'entretiennent les Morin avec la vie culturelle française, qui lui permet d'assimiler dès l'adolescence un large pan de la littérature française.

³⁶ Victor Barbeau, *op. cit.*, p. 53.

³⁷ Dominique Garand, *op. cit.*, p. 204.

³⁸ *Idem.*

³⁹ « Exception faite des Montréalais Georges-Alphonse Dumont, Jean Charbonneau et Arthur de Bussières, dont les pères sont respectivement boucher, menuisier et ouvrier, les hommes de lettres nés en ville viennent de la bourgeoisie des affaires et, surtout, professionnelle, se trouvant ainsi dans l'ensemble plus favorisés que leurs autres collègues par un milieu soucieux d'éducation et de culture et aussi moins soumis aux infortunes auxquelles cultivateurs et artisans sont plus sensibles. » Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 78.

⁴⁰ Collège parisien fondé par les Jésuites en 1894.

⁴¹ Marcel Dugas, *Littérature canadienne : Aperçus*, Paris, Firmin-Didot, 1929, p. 67.

Le milieu d'origine des exotiques, qui facilite leur accès à la culture, de même que leur regroupement dans le centre montréalais à l'heure de leur prime jeunesse, contribuent à asseoir leur position, celle de « mondains ». Dominique Garand, dans *La Griffes du polémique*, oppose l'habitus des exotiques à celui des régionalistes. En effet, « ayant joui de la culture dès l'enfance, par héritage familial, ils s'y meuvent avec aisance et considèrent secondaire le bagage reçu dans les institutions⁴² », leur accès privilégié au monde de la haute bourgeoisie et des intellectuels allant de soi à leurs propres yeux. Mondains, aussi, les exotiques le seront en se réunissant rapidement en petites associations organisatrices de soirées littéraires et de réceptions⁴³.

Les premiers regroupements

L'université est un terreau propice au regroupement des poètes : tandis que Delahaye débute ses études de médecine en 1906, Paul Morin, René Chopin et Marcel Dugas fréquentent la Faculté de droit. À l'époque, il est obligatoire pour les étudiants de droit et de médecine de suivre en parallèle à leur formation de base des cours à la Faculté des Arts, alors dégarnie en étudiants⁴⁴. Des liens seront rapidement tissés entre les quatre jeunes hommes, liens qui s'épanouiront à travers leur désir commun d'écrire et leur amour pour les poètes Émile Nelligan et Paul Verlaine. La réunion de ces écrivains, présentés comme un petit cénacle d'initiés joyeusement tapageur, est relatée dans *l'Anthologie des poètes canadiens* de Jules Fournier :

⁴² Dominique Garand, *op. cit.*, p. 206

⁴³ Le caractère intrinsèquement évanescant de l'univers des soirées et des réceptions tend à effacer leur souvenir et à réduire l'ampleur de leur rôle. Les salons ont été peu étudiés, tant en France qu'au Canada, phénomène attribuable en partie à la difficulté que pose l'analyse d'événements ne laissant que des traces diffuses. Michel Lacroix a toutefois démontré dans ses travaux l'importance que prenaient les sociabilités mondaines au début du XX^e siècle à Montréal et leur influence sur le monde culturel. Voir Michel Lacroix, « Des Montesquieu à Montréal : *Le Nigog* et la mondanité », *Voix et images*, vol. 29, no 1, automne 2003, p. 105-114.

⁴⁴ Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 81.

Parmi ses nouveaux camarades [à l'Université], le futur auteur des *Phases* [Guy Delahaye] ne devait pas tarder à découvrir tout un groupe d'écrivains en herbe, très férus comme lui de littérature : c'étaient René Chopin, Marcel Dugas, Paul Morin, Antoine Sylbert, d'autres encore. Tous ces heureux adolescents, que rapprochait le même culte désintéressé, avaient trop d'enthousiasme pour ne pas vouloir tenter des œuvres en commun. Ce fut d'abord la publication de *l'Aube* (1908), puis de *l'Encéphale* (même année), enfin la fondation du *Soc*, cercle littéraire d'étudiants⁴⁵.

L'importance du rôle que Jules Fournier prête aux quatre poètes dans la publication de *l'Aube*, journal prêchant un socialisme aux limites de l'anarchisme⁴⁶, n'est toutefois pas exacte. La fonction précise qu'ont rempli les quatre amis dans sa fondation n'est pas clair; chose certaine, ces écrivains, qui ne se démarqueront jamais par le radicalisme de leurs positions politiques, ne sont pas informés de la nature de la publication lorsqu'ils contribuent à son premier numéro. Si Paul Morin y fait effectivement paraître un sonnet, sa participation serait le fruit d'un malentendu, comme le montre un démenti publié dans *Le Nationaliste*, qui affirme que Morin n'avait pas compris l'orientation politique du journal. Phénomène intéressant, la déclaration est signée par Marcel Dugas, Guillaume LaHaise, René Chopin et Paul Morin, qui montrent une première fois leur solidarité en adoptant sur la scène publique la première personne du pluriel pour affirmer « que nous sommes absolument étrangers à cette feuille⁴⁷ », et ce, dès 1908. Cependant, *l'Encéphale* et le *Soc*, dont Fournier fait mention dans son anthologie, représentent effectivement les premières véritables tentatives de la part de ces « quatre cavaliers de l'Apocalypse » pour reprendre le flambeau de l'École littéraire et s'organiser en petites sociétés littéraires.

⁴⁵ Jules Fournier, *Anthologie des poètes canadiens*, Montréal, Granger, 1934, p. 270.

⁴⁶ Le premier éditorial de *l'Aube*, écrit en défense de l'anarchisme, énonçait : « Les anarchistes sont en général des hommes plus honnêtes et surtout meilleurs par exemple que les directeurs propriétaires de certains grands journaux quotidiens de Montréal [...] vendeurs de crucifix lumineux [...] Meilleurs aussi et plus honnêtes que la sainte hiérarchie qui s'est accaparé l'idée de la spéculation sur l'abrutissement méthodique des misérables en leur inculquant la peur de l'enfer. Compris ? » Jean Lebon, *l'Aube*, 11 novembre 1908, p. 1, cité dans Robert Lahaise, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Lasalle, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1987 p. 103.

⁴⁷ Henri Dugas, Guillaume La Haise, René Chopin, Paul Morin, « Pas de malentendu », *Le Nationaliste*, 22 novembre 1908, vol. 5, no 39, p. 3.

Peu de traces ont subsisté de l'existence de l'Encéphale, société secrète qui aurait été fondée en 1908, sinon celles retrouvées dans des documents ayant appartenu à Guy Delahaye, documents présentés par son fils dans l'ouvrage qu'il lui a consacré⁴⁸. Le règlement annonce que l'Encéphale est une « 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 pratique du Bien, du Vrai, du Beau, chacun selon ses moyens, mais d'après un criterium sévère [...]»⁴⁹. Cette société aux visées des plus ambitieuses aurait été fondée par Guy Delahaye, bien qu'il soit difficile de l'affirmer avec certitude compte tenu du petit nombre d'informations disponibles. Le groupe aurait compté dix « pairs », chacun baptisé d'un qualificatif particulier, illustrant que sous le sérieux du programme énoncé couve une part non négligeable de fantaisie : René Chopin est le « Pair optique », Paul Morin le « Pair Facial », Marcel Dugas le « Pair Pathétique » et finalement, Guy Delahaye le « Pair Moteur oculaire commun »⁵⁰. Mis à part ceux des quatre amis, aucun des noms des autres « pairs » ne passera véritablement à la postérité⁵¹. Une dizaine de « travaux », soit des conférences préparées tour à tour par chacun des membres, seront présentés, surtout centrés sur des questions esthétiques ou mystiques. Les idées politiques, l'occultisme et les préoccupations artistiques sont entremêlés dans des présentations qui, si l'on se fie à leurs titres, ratissent fort large : Émile Smith, chimiste et linguiste, offre ainsi une conférence intitulée « Nouvelles théories en chimie. L'action des études philologiques sur l'expansion de l'idée internationaliste. Comparaisons entre Rodin-sculpteur, Manet-

⁴⁸ Robert Lahaise, *op. cit.*

⁴⁹ *Idem.*

⁵⁰ Ces surnoms aux connotations anatomiques rappellent le vocabulaire médical retrouvé dans les deux recueils de poésie que publiera Delahaye quelques années plus tard, *Les Phases* et « *Mignonne, allons voir si la rose...* » *est sans épines*. Sans corroborer entièrement l'hypothèse selon laquelle Delahaye serait le fondateur de l'Encéphale, cette observation contribue à la valider.

⁵¹ Les autres pairs sont René Adam (ingénieur civil et musicien), Louis Dupire (journaliste), Oscar Gagnon (avocat), Albert Papineau (avocat, musicien et poète), Émile Smith (chimiste, linguiste et poète) et Gaétan Valois (journaliste).

peintre, Jean Moréas-poète et Claude Debussy-musicien.⁵² » La date de dissolution de l'organisation reste inconnue.

Parallèlement, le Soc, fondé aussi en 1908 à l'Université Laval de Montréal par Jean-Baptiste Lagacé, professeur à la Faculté des Arts, est un cercle ouvert d'études littéraires et économiques. Des conférences permettent au public de s'éduquer et des visites artistiques sont organisées aux musées McGill et Ramezay. Un certain éclectisme se lit dans le choix des conférenciers invités et des sujets traités, qui ne montrent pas de division particulière entre futurs tenants du régionalisme et futurs exotiques : on peut autant y entendre Adjutor Rivard, membre de la Société du Parler français, que Henri Hébert, ultérieurement collaborateur du *Nigog*. Guy Delahaye devient le président du Soc en 1909 et le restera jusqu'à la mort de l'organisation, en mai 1910. Grâce à la chronique « Estudiantina » tenue par Marcel Dugas dans le *Nationaliste* sous le pseudonyme de Persan, des échos des réunions sont divulgués au grand public. Lors de l'élection de Delahaye comme président du Soc, Dugas présente avec force pompes dans le journal la personnalité de celui-ci à l'intérieur d'un article général sur la petite société :

Le chef des symbolistes au Canada, M. Guillaume Lahaise, conduit ses destinées vers les larges horizons. Sa silhouette athénienne se découpe en arêtes vives au fauteuil présidentiel et son front sur lequel la Gloire ira bientôt déposer un baiser, porte la majesté pensive des créateurs. Ses petits discours, à saveur ésotérique, lourds de succulence, font toujours le régal des gourmets d'art⁵³.

De même Marcel Dugas, alias « Persan », livre dans les pages du *Nationaliste* un compte rendu des plus élogieux de la conférence d'Adjutor Rivard, « une des plus belles, des plus fortes que nous ayons entendues⁵⁴ », qui ne laisse alors en rien percevoir les différences idéologiques qui gagneront en importance dans les années subséquentes. Grâce aux chroniques de Marcel Dugas, il est donc possible de retrouver certains des moments-clés de

⁵² Robert Lahaise, *op. cit.*, p. 102.

⁵³ Persan, « Estudiantina », *Le Nationaliste*, 6 février 1910, vol. 6, no 50, p. 3.

⁵⁴ Persan, « Estudiantina », *Le Nationaliste*, 1^{er} mai 1910, vol. 7, no 9, p. 2.

l'histoire du Soc et, par le fait même, des premiers pas des exotiques sur la scène publique. Ces chroniques, toutefois, s'attardent davantage à restituer l'esprit des réunions par le biais d'un langage poétique emphatique et laudatif que leurs détails techniques : leur côté formel ou informel, l'importance de l'assistance aux conférences, de même que les lieux de rencontre ne sont pas précisés. Au printemps 1910, l'agonie du Soc est mentionnée à quelques reprises par un Marcel Dugas inquiet de la tournure des événements; la mort réelle du groupe survient en mai, alors que s'amorce la vague de départs des poètes vers le Vieux Continent.

La vie française et son influence

La facilité croissante avec laquelle il est possible d'aller étudier en Europe depuis la fin du XIX^e siècle, grâce à l'amélioration des moyens de communication et à l'enrichissement collectif, qui a favorisé l'instauration de bourses d'études⁵⁵, rend ce rêve accessible à une quantité de plus en plus importante d'artistes et d'écrivains. À Paris, les futurs exotiques évoluent encore une fois au sein des mêmes cercles, ceux d'une bonne société protectrice des Muses sans être réellement avant-gardiste, ce qui éloigne les poètes des expérimentations radicales de surréalistes que, selon toute vraisemblance, ils auraient au mieux entrevus de loin⁵⁶. Marcel Dugas traverse l'Atlantique pour la France en juin 1910 et envoie ses impressions de voyage au *Nationaliste*. Il continuera à livrer ses réflexions sur la France au journal tout au long de son séjour là-bas. Paul Morin le rejoint à

⁵⁵ Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 86.

⁵⁶ Voir à ce sujet l'article de Michel Lacroix, « Des Montesquiou à Montréal : *Le Nigog* et la mondanité » : « [...] les mondains étaient dans un certain nombre de cas prêts à se colleter avec la modernité artistique et littéraire, mais généralement hostiles à la radicalité propre aux mouvements d'avant-garde. Et à observer dans quels milieux mondains étaient reçus les exotiques à Paris, à savoir ceux liés à Anna de Noailles, au *Mercur* de France et au spiritualisme des Pomairols, il me semble nécessaire de nuancer fortement la thèse de l'avant-gardisme radical des exotiques pour parler plutôt de modernité à géométrie variable (ainsi, sur le plan social, on ne saurait parler de modernité.) » Michel Lacroix, *op. cit.*, p. 109.

Paris à l'automne 1910, le manuscrit du *Paon d'Émail* dans ses valises. Leur lien psychologique avec leur mère patrie n'est pas rompu; plusieurs autres amis canadiens les entourent à Paris, dont Léo-Paul Morin, musicien et un des futurs rédacteurs du *Nigog*. Par la correspondance qu'ils entretiennent avec leurs amis du Canada et les écrits qu'ils laisseront en guise de témoignage quelques années plus tard, les fréquentations parisiennes des deux jeunes hommes sont révélées, de même que l'atmosphère vibrante dans laquelle ils évoluent. Marcel Dugas décrit dans *Approches* la fébrilité et le rythme trépidant des soirées auxquelles il participe et qui l'amènent à fréquenter certains des plus grands noms de la scène littéraire du moment, chez les Pomairols ou chez Valentine de Saint-Point⁵⁷ :

Nos distractions étaient variées, et ce qui pouvait nous ravir prenait des visages éblouissants. Parmi ces enchantements, les soirées de Madame Valentine de Saint-Point nous réservaient des joies vives, une fulguration d'étoiles, un décor de feux d'artifice, un piquant intérêt. [...] J'ai gardé le souvenir d'un soir où, pour notre plaisir elle avait invité des danseurs hindous, Jean Cocteau, Maurice Ravel et des femmes connues⁵⁸.

Paul Morin, qui n'en est pas à son premier séjour parisien, n'est pas en reste quant aux fréquentations mondaines. En plus de la poétesse Anna de Noailles, à qui il dédiera *Le Paon d'Émail*, Morin noue des liens avec un nombre non négligeable de familles aristocratiques, dont l'intérêt pour ses vers facilite la publication de son livre⁵⁹.

René Chopin arrive aussi en France en 1910. Les informations biographiques limitées disponibles sur le poète rendent cependant difficile la reconstitution de la vie qu'aurait pu mener Chopin à Paris. Chose certaine, son attachement pour la France sera des plus

⁵⁷ Voir Marc Pelletier, « Introduction », dans Marcel Dugas, *Poèmes en prose*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1998, p. 27.

⁵⁸ Marcel Dugas, *Approches*, p. 24, cité dans « Introduction », Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 27.

⁵⁹ Il écrit à son ami Georges Vanier : « I must tell you that I had the great pleasure of knowing numerous very nice families here. At one comte de Grandville's, I met Barrès and his wife – H. de Régnier – G. De Porto Riche – Comtesse Martel (Gyp) – where I was asked to dinner – Formont de Rovelest and a lot of others, tous plus intéressants les uns que les autres. This helped me very much to gain the favour of the editors, also their kindness in going over some of my writing has allowed me to make numerous and important corrections. » Lettre de Paul Morin à George Vanier, 12 mai 1911, citée dans Jacques Michon, « Introduction » dans Paul Morin, *Œuvres poétiques complètes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2000, p. 12. *Le Paon d'Émail* paraîtra en novembre 1911 chez Alphonse Lemerre, l'éditeur de Leconte de Lisle et de José Maria de Heredia, à compte d'auteur, et Paul Morin dédiera certains sonnets à ses bienfaiteurs en guise de remerciements.

profonds : c'est à elle, sa « patrie intellectuelle⁶⁰ », qu'il dédie un premier recueil au titre lourd de sens, *Le Cœur en exil*, publié à Paris en 1913. Contrairement à Paul Morin, Marcel Dugas et René Chopin, Guy Delahaye a déjà derrière lui l'essentiel de son œuvre poétique lorsqu'il quitte le Canada pour la France⁶¹. Delahaye va parfaire dans la Ville lumière ses connaissances médicales à l'Institut Pasteur grâce à un stage en bactériologie qu'il doit normalement terminer en 1914. Le sérieux avec lequel il plonge dans ses études ne l'empêche pas, du moins au moment de son arrivée en terre française, de goûter à ce tourbillon parisien déjà découvert par ses amis canadiens avant lui, plus particulièrement par Marcel Dugas, qui va l'accueillir au Havre. Grâce à eux, il entre dans les salons mondains que fréquente Marcel Dugas, fait l'expérience de la bohème du Quartier Latin et s'extasie devant la richesse culturelle et la modernité de la capitale française⁶². Il continue sporadiquement à écrire des vers, qui reviennent à une prosodie plus classique après qu'ait été rangé l'esprit déjanté qui avait animé « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines. Toutefois, Delahaye tombe gravement malade après l'absorption d'eau contaminée; la crise de fièvre typhoïde qui manque lui faucher la vie fait naître en lui le désir de retourner au Canada, ce qu'il fera en juin 1913, accompagné de Paul Morin. La maladie cause en lui une fissure irréparable qui l'éloigne encore plus définitivement de la poésie : il inscrit sur la liste des passagers du navire qui le ramène au pays : « Ex-Guy-Delahaye⁶³ ».

La fin des études, et surtout, le début de la Première Guerre mondiale forcent le retour des autres exotiques et de leurs compagnons au Canada. L'importance des années passées à

⁶⁰ La dédicace complète se lit ainsi : « À ma patrie intellectuelle, je dédie respectueusement ce recueil de vers, qu'écrivit un vrai fils de Français. »

⁶¹ *Les Phases* ont paru en 1910 ; « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines, en 1912.

⁶² Delahaye écrit dans une lettre au peintre Ozias Leduc, son ami, trois semaines après son arrivée à Paris : « Il me semble que je demeure ici depuis toujours. [...] J'ai fait les églises, j'ai fait les cafés, j'ai fait le Quartier Latin, j'ai fait les Champs-Élysées, j'ai fait les musées, les bibliothèques, j'ai fait la rue (honte), le boulevard et les faubourgs, j'ai fait l'enceinte (de Paris) et la banlieue, j'ai fait l'amour (mais contrairement à Musset, pas de vers), j'ai fait ma prière, je suis allé en métro, en cab, en auto, en train et à pied, rien en aéroplane... ». *Guy Delahaye à Ozias Leduc*, 18 décembre 1912, fonds Leduc, M72-271, ANQ M. Cité dans Robert Lahaise, *op. cit.*, p. 233.

⁶³ Guy Delahaye. *Œuvres parues et inédites*, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1998, p. 21.

Paris pour la formation de ces jeunes hommes ne peut être surévaluée. Marcel Dugas, dans *Psyché au cinéma*, construit un mythe fait de silence et de dérobade autour de ces années d'exil qu'il mentionne au passage pour mieux laisser entrevoir leur mystère : « Et ce Paris, adoré plus que tout encore! Une année sur laquelle tu feras silence. Tu diras : “N'en parlons pas, chère dame en velours, n'en parlons pas, car elle te ressemble lorsque tu es désespérée.”⁶⁴ » Surtout, ce séjour à Paris contribue largement à stigmatiser les exotiques comme de piètres nationalistes trop épris d'une culture étrangère qu'ils valoriseraient au détriment de la leur; comme des exotiques, justement, étrangers à la société canadienne-française tant par leurs mœurs que par leurs préférences littéraires. Si on les traite de « Français égarés sur les rives du Saint-Laurent⁶⁵ » pour mettre de l'avant leur différence et leur aliénation culturelle, les exotiques ne sont ni les premiers, ni les seuls à fouler le sol français. De nombreux prêtres vont poursuivre leur formation en France et fréquentent la Sorbonne⁶⁶. C'est toutefois une « autre » France que ces prêtres entrevoient, n'ayant rien à voir avec la bohème du Quartier Latin : « [...] ils étaient appelés, par leurs études européennes, à suivre un circuit prévu à l'avance par les autorités religieuses, ce qui veut dire qu'ils recevaient l'enseignement de professeurs avisés, catholiques de préférence⁶⁷. » La France dont se réclament les exotiques, celle qu'ils ont expérimentée à Paris et veulent rapporter à Montréal, n'a que peu en commun avec la France catholique et pré-révolutionnaire valorisée par les tenants du régionalisme, augmentant du même coup leur aliénation⁶⁸.

⁶⁴ Marcel Dugas. *Psyché au cinéma*, dans *Poèmes en prose*, *op. cit.*, p. 265.

⁶⁵ Expression de Camille Roy utilisée dans son discours sur la nationalisation de la littérature canadienne qui sera reprise par les adversaires des exotiques.

⁶⁶ « Comparativement aux laïcs, de nombreux clercs fréquentent les universités européennes. Les diocèses envoient leurs plus brillants membres se perfectionner en philosophie et en théologie ; les universités francophones, incapables de payer des professeurs laïques, y envoient aussi des clercs. » Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 86-87.

⁶⁷ Dominique Garand. *op. cit.*, p. 205.

⁶⁸ Dominique Garand analyse le problématique rapport à la France des régionalistes dans *La Griffée du polémique* : « Le discours régionaliste était dans l'impossibilité de rejeter toute forme de relation avec la France; l'altérité complète ne pouvait être envisagée non plus que l'aliénation, c'est-à-dire le mélange entre

Les conférences autour du *Nigog*

Quelques années après le Soc et l'Encéphale, une troisième société littéraire, l'Arche (aussi appelée Tribu des Casoars), regroupe autour d'elle une douzaine de poètes, artistes et musiciens, réunis par leur amitié et leurs goûts communs en matière d'art, discutant ensemble de littérature et de questions intellectuelles et ce, dans une atmosphère nettement plus bohème que celle régnant à l'officiel Soc. L'Arche œuvre toutefois plus tardivement : c'est entre 1914 et 1918, avec un pic d'activité en 1917, que battent leur plein les soirées du 22 de la rue Notre-Dame. Philippe Panneton, futur Ringuet, qui fut un des membres du groupe, affirme que « c'est l'anti-conformisme, ou plus spécialement le “contrisme” systématique qui rassemble ces jeunes bohèmes⁶⁹ ». Adoptant des pseudonymes pour le moins originaux tels que « Trombone gallinacé » (Paul Ranger), « Hiérophante illuminé » (Marcel Dugas) ou encore « Sphinx d'Halifax » (Philippe Panneton), ces intellectuels et artistes dont la culture s'est développée sur le Vieux Continent tentent de garder intacte l'étincelle de modernité qu'ils ont ramenée de leur séjour en France. Victor Barbeau décrit dans ses mémoires la disposition des lieux : « Logée sous les combles, l'Arche se composait d'une vaste pièce éclairée par d'étroites fenêtres à l'avant et à l'arrière et d'un réduit obscur. On accédait à cette mansarde à queue de loup par un escalier branlant qu'on aurait dit conçu à dessein pour amortir la chute de ceux qu'un verre de trop risquait d'y faire débouler.⁷⁰ » La pénombre des lieux, sa pauvreté, son caractère peu officiel pour des réunions où l'ivresse semble admise, sinon de mise : cette description contient en germe

soi et l'autre. Il fallait donc trouver une France conforme; ce sera la France essentielle, celle d'avant la Révolution et dont le Canada français est la parfaite conservation. Il existe entre cette France et la Canada une continuité essentielle, un lien d'engendrement direct et Nécessaire. Elle est la seule véritable “mère patrie”. Au moyen de la même logique, le discours régionaliste peut définir ce qui l'amène à poser la France moderne comme Altérité. Pour lui, la Révolution représente le pire fléau, celui de la rupture avec les racines et la tradition séculaire. » *Ibid.*, p. 196.

⁶⁹ Philippe Panneton, *Confidences*, Montréal, Fides, 1965, p. 51.

⁷⁰ Victor Barbeau, *op. cit.*, p. 143.

l'anticonformisme que souhaitent afficher les membres de l'Arche pour leurs réunions. Leur mode de vie libre – à tout le moins selon les standards canadiens-français – ne leur attire pas que des sympathisants, comme le montre Claude-Henri Grignon en dépeignant caustiquement « ces fils à poupa et à mouman, [...] un groupe d'étudiants qui s'ennuyaient à mourir [...] et qui cherchèrent à tuer le temps en s'habillant comme la chienne à Jacques [...], en vivant la nuit, en dormant le jour, s'épuisant à aligner de faux alexandrins à la lueur d'une chandelle⁷¹ ».

Bien qu'à la même époque se tiennent aussi de petits salons littéraires chez Fernand Préfontaine, ceux-ci sont plus bourgeois. Cela n'empêchera toutefois pas l'un et l'autre milieu de se rassembler autour du *Nigog*. Robert de Roquebrune fait son apparition dans le cercle des exotiques environ à la même époque. Bien qu'ayant séjourné à Paris en même temps que Marcel Dugas et Paul Morin, puisque arrivé dans la Ville-Lumière en 1911, Roquebrune ne semble pas avoir côtoyé les poètes durant cette période, si l'on se fie à ses mémoires qui n'en font guère mention⁷². Il avait toutefois succédé à Marcel Dugas comme critique littéraire à *L'Action*, à la demande de Jules Fournier. La présence auprès des exotiques de Victor Barbeau, par le biais de l'Arche, et de Robert de Roquebrune, grâce aux rencontres chez les Préfontaine, signale aussi le début d'une transformation dans le cercle des poètes. Auprès des quatre poètes, si solidaires du temps de leurs études, apparaît un autre cercle de défenseurs, qui jouera un rôle capital au plus fort de la querelle – entre 1918 et 1920 – dans la promotion des idées associées à l'exotisme (l'universalisme, l'art pour l'art, etc.) Son arrivée signale une restructuration du groupe exotique : tandis qu'un Guy Delahaye disparaît de la scène littéraire, apparaissent de nouvelles figures qui

⁷¹ Claude-Henri Grignon, *Pamphlets de Valdombre*, cité dans Annette Hayward, *La Querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, Le Nordir, 2006, p. 257.

⁷² « Roquebrune, un autre retour d'Europe, avait fréquenté avant la guerre un milieu différent de celui de Marcel Dugas et ses amis, mais il est devenu lui aussi par un concours de circonstances, critique littéraire à *L'Action*. » Annette Hayward, *op. cit.*, p. 234.

modifient la dynamique première, une « deuxième vague » d'exotiques sensiblement différente de la précédente. L'essentiel des recueils des quatre premiers exotiques ont été publiés à partir de 1916⁷³; ce n'est pas par la parution de livres que la présence exotique se manifesterait sur la scène littéraire dans les années suivantes, mais principalement au moyen des journaux et surtout, du *Nigog*, organe de diffusion des idées modernistes qui sera actif toute l'année 1918. Sans la mondanité faite de soirées et de réceptions autour des Préfontaine, sans les précieux liens d'amitié développés depuis l'Encéphale et prolongés par la Tribu des Casoars, on peut douter que l'idée de créer une revue consacrée à l'art ait pu survenir. Dans ses mémoires, Robert de Roquebrune décrit le climat intellectuel dans lequel le projet est mis sur pied, alors que l'ennui et la guerre faisaient des ravages dans l'esprit des membres du groupe. Le tableau de la vie intellectuelle de cette période est sciemment obscurci par Roquebrune⁷⁴ :

En fondant le *Nigog*, nous n'avions nullement comme but de démolir ou de faire une petite révolution. Il n'y avait rien à démolir dans le monde vide que nous habitons et une révolution ne s'accomplit pas contre le néant. Pourtant, dès l'apparition des premiers numéros du *Nigog*, on nous fit une réputation fracassante. D'abord ce mot insolite, *Nigog*, étonnait beaucoup. [...] Nous cherchions un mot qui ne fut pas trop banal et *Revue de ceci* ou *Revue de cela* nous ennuyaient. « Appelons notre revue *Le Nigog*, dit Préfontaine, personne ne saura ce que ça veut dire⁷⁵. »

Le peintre Ozias Leduc, présent ce soir-là, dessine la couverture à la demande de ses amis. La revue, sur le contenu de laquelle nous reviendrons, n'est qu'un des rejetons engendrés par ces réunions. Des conférences sont bientôt organisées pour permettre aux musiciens, écrivains, professeurs et peintres de partager leur savoir et de s'éduquer en groupe. Annoncées dans le *Nigog*, elles portent sur l'esthétique musicale, le réalisme ou la littérature belge et sont données par des collaborateurs du *Nigog*. Ce programme s'accorde

⁷³ Paul Morin publiera *Poèmes de cendres et d'or* en 1922 et René Chopin, *Dominantes*, en 1933.

⁷⁴ Au sujet des mémoires de Robert de Roquebrune et de son rapport à l'Histoire, voir Luc Bonenfant, « Robert de Roquebrune : la médiation ontologique de l'histoire », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 27, no 1, 2002, p. 120-134.

⁷⁵ Robert de Roquebrune, *Cherchant mes souvenirs*, Montréal, Fides, 1968, p. 102-103.

parfaitement avec le but proclamé de la revue, dévoilé dans le premier numéro : « [...] former un public de spécialistes disposant des compétences nécessaires pour juger de l'aspect technique d'une œuvre⁷⁶. » Davantage qu'une simple revue d'art à laquelle seraient rattachés des collaborateurs plus ou moins impliqués dans l'organisation, le *Nigog* se veut une communauté d'esprit, littéralement une « école » par le désir d'éducation, de formation et de partage qui se trouve en son cœur, et qui dépasse les simples pages de la publication. La première série de conférences est ainsi décrite :

Les directeurs du *Nigog* ont organisé des séries de conférences qui sont en connexion étroite avec l'idée directrice de la revue. L'art est, en effet, le sujet exclusif de ces conférences. La littérature, les arts plastiques, la musique, etc., seront l'objet de diverses leçons par des collaborateurs du *Nigog* qui tâchera ainsi d'étendre son action et de diffuser son influence en matière d'art⁷⁷.

Les premières conférences annoncées sont données par Robert de Roquebrune et présentent différents mouvements de la littérature française : le symbolisme, le réalisme et le romantisme sont au programme. Après avril 1918, toutefois, plus aucune conférence n'est mentionnée. C'est à Marcel Dugas et Robert de la Roquebrune que revient l'honneur de prononcer les dernières, qui traitent des comparses habituels des deux critiques⁷⁸. Faute de popularité ou de moyens, peut-être, cette part de la mission éducative du *Nigog* semble abandonnée par la suite.

La fin prématurée de la revue en 1918 sonne le glas des grandes pratiques associatives, qui avaient permis aux exotiques de disposer d'un espace pour échanger leurs idées et de faire front commun contre leurs adversaires. Les espaces de rencontre s'étaient polarisés après le séjour à Paris des exotiques de première et deuxième vagues et après la

⁷⁶ « Signification », *Le Nigog*, janvier 1918, vol. 1, no 1, p. 2.

⁷⁷ « La Mare aux grenouilles », *Le Nigog*, janvier 1918, vol. 1, no 1, p. 34.

⁷⁸ « Les prochaines conférences seront faites par M. Marcel Dugas qui parlera de M. Paul Morin, de Guy Delahaye et de M. Laroque de Roquebrune, le jeudi 21 mars, et M. La Roque de Roquebrune, qui parlera de la littérature belge, le jeudi 4 avril. Le 11 avril M. Marcel Dugas parlera de M. Albert Lozeau et de René Chopin ; le 18 avril M. La Roque de Roquebrune parlera de quelques grands écrivains inconnus. » *Le Nigog*, avril 1918, vol. 1, no 4, p. 108.

publication controversée des recueils de poésie de Delahaye et Morin. La demande qu'avait faite Guy Delahaye pour être intégré à l'École littéraire de Montréal, organisation de plus en plus tournée vers le « terroirisme »⁷⁹ à partir de 1909, paraît inconcevable après la publication d'un recueil aussi polémique que « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines.⁸⁰ De même, s'il était possible en 1910 pour un membre actif de la Société du Parler français, comme Adjutor Rivard, de prendre la parole au Soc devant un public bienveillant, de telles situations ne surviendront plus en 1918.

L'existence de l'École littéraire de Montréal ou de la Société du Parler français, pour ne nommer que quelques-unes de ces organisations, montre bien que les pratiques associatives ne sont pas uniquement l'apanage des exotiques. Toutefois, les exotiques et ceux qui gravitent autour d'eux usent des sociabilités d'une manière plus extensive, en y incorporant l'élément de mondanité propre à leur milieu. Surtout, ils en usent d'une manière plus hermétique : les régionalistes n'ont pas bénéficié de la présence de cercles entièrement dédiés à leur cause. Ils se seraient donc surtout réfugiés dans la publication pour transmettre leur point de vue⁸¹. Les exotiques, jusqu'à la fin des années 1910 du moins, disposeront de lieux de réunion beaucoup plus développés.

⁷⁹ La nouvelle mouture de l'École littéraire de Montréal penche en effet vers la littérature du terroir, comme le nom de leur revue, *Le Terroir*, le laisse supposer. Toutefois, il convient de nuancer le « terroirisme » mis de l'avant par l'École littéraire : des poètes comme Jean Charbonneau ou Albert Dreux produisent une poésie universaliste de l'ordre de l'intime qui s'éloigne des canons régionalistes. Charles Gill avait toutefois mentionné dans le premier numéro du *Terroir* l'importance de peindre l'« âme canadienne » en poésie. Voir Annette Hayward, *op. cit.*, p. 125.

⁸⁰ Guy Delahaye pose sa candidature en septembre 1909 et celle-ci est refusée deux mois plus tard. Ce refus ne sera pas sans incidence sur la perception qu'auront Delahaye et ses amis de l'École littéraire de Montréal, de laquelle ils deviendront antagonistes. Voir Annette Hayward, *op. cit.*, p. 131.

⁸¹ Voir à ce sujet l'article de Michel Lacroix consacré à l'analyse des sociabilités littéraires de cette période. Au fil de son analyse de la nouvelle « Un Cénacle », de Léo-Paul Desrosiers, Michel Lacroix expose la solitude des régionalistes privés de lieux de regroupement : « L'absence de sociabilités positives dans "Un Cénacle" met d'autre part en évidence un fait rarement souligné jusqu'à présent : l'absence de lieux de sociabilité ou de formes spécifiques de sociabilité liées au régionalisme canadien-français. Quels que soient les groupes de l'époque que l'on envisage, à peu près aucun ne fut spécifiquement régionaliste. L'École littéraire de Montréal, le Cercle Ville-Marie, la Section française de la Canadian Author's Association, l'Association des écrivains de l'Est, la Société des poètes canadiens-français : pas un seul de ces cercles de l'entre-deux-guerres ne fut clairement et unilatéralement associé au régionalisme. » Michel Lacroix, « Du collègue classique à la maison de fous. Le corps à corps avec la modernité dans "Un Cénacle" de Léo-Paul Desrosiers », *Les Cahiers du XIX^e siècle*, no 1, 2006, p. 154-155.

PRENDRE LA PAROLE SUR LA PLACE PUBLIQUE

Les soirées chez les Préfontaine et les réunions de l'Arche n'étaient cependant pas ouvertes à tous : si ces regroupements ont été essentiels au développement de positions et de projets communs, ce n'est pas véritablement par cette instance que s'est façonnée l'image publique, la « posture de groupe » des exotiques. En dehors de ces lieux à la lisière du privé et du public que constituent les petites sociétés littéraires et les réceptions mondaines, ce sont les journaux, les revues, de même que le paratexte des œuvres publiées qui ont montré la cohésion des exotiques. En effet, les critiques des uns et des autres signées dans les journaux, les préfaces ou encore les dédicaces exposées dans les premières pages des recueils de poésie révèlent un réseau de liens relativement précis⁸².

Le journal comme lieu de combat

Le Nationaliste d'Olivar Asselin et *L'Action* de Jules Fournier seront, depuis le moment où les quatre poètes fourbissent leurs premières armes poétiques, jusqu'à la fin de la querelle des exotiques et des régionalistes⁸³, les principaux lieux de diffusion des idées exotiques. Olivar Asselin et Jules Fournier ne sont pas d'emblée vendus à la cause exotique. *Le Nationaliste*, en particulier, a comme poète « officieux » Albert Lozeau⁸⁴ –

⁸² La méthodologie de cette partie est fortement redevable au travail accompli par Anthony Glinoyer sur les Jeunes-France. Voir Anthony Glinoyer, *La Querelle de la camaraderie littéraire*, Genève, Droz, 2008, 252 p.

⁸³ La fin de la publication de *L'Action* en 1916 marque évidemment la fin de l'implication du journal dans cette querelle, à une époque où celle-ci n'a pas encore acquis sa pleine ampleur.

⁸⁴ La présence de la poésie d'Albert Lozeau dans les pages du journal est particulièrement marquée durant les premières années de publication. Son poème « Les vieux temples » ouvre le premier numéro du *Nationaliste* (6 mars 1904, vol. 1, no 1, p. 2), et il continuera régulièrement à y publier des poèmes par la suite. Un long article de Charles ab der Alben, présenté sur deux numéros, est consacré à l'analyse de l'œuvre du poète en

poète qui, sans se réclamer du régionalisme, n'est toutefois pas du combat que mènent les exotiques –, et conserve une relative proximité avec les anciens membres de l'École littéraire de Montréal. Offrant néanmoins aux poètes exotiques et à leurs défenseurs une plate-forme autrement plus convenable à la défense et à l'illustration de leurs idées que le *Bulletin du Parler français* ou *La Patrie*, *Le Nationaliste* et *L'Action* seront employés tant pour la publication de poèmes que pour promouvoir les activités et recueils de Dugas, Delahaye, Morin et Chopin.

Le Nationaliste

La direction du *Nationaliste*⁸⁵, dès la parution du premier numéro, affiche ses sympathies pour l'œuvre d'Émile Nelligan. Charles Gill, ancien membre de l'École littéraire, à la fois peintre et poète, consacre un article à la parution des poèmes du jeune météore de la poésie canadienne. Une semaine plus tard, Albert Lozeau renchérit en louangeant « l'œuvre merveilleuse et incomparable de Nelligan, douloureuse comme une vie, poétique comme un rêve et belle comme la lumière⁸⁶ ». La prédilection marquée pour l'œuvre de l'auteur du « Vaisseau d'or » que montrent les collaborateurs du journal est de bon augure pour les futurs exotiques : ces derniers ayant fait d'Émile Nelligan et de son dévouement absolu à l'art un modèle à suivre – parti pris qui ne va pas de soi à

1906 (12 et 19 août 1906, vol. 3, no 23 et 24). Finalement, la parution de l'*Âme solitaire* est saluée comme un « événement littéraire » en couverture du journal le 28 juillet 1907 (vol. 4, no 1, p. 1).

⁸⁵ Fondé en 1904 par Olivar Asselin, l'hebdomadaire *Le Nationaliste* paraissait à tous les dimanches. Ses quatre pages traitaient tant de la politique que de la vie culturelle montréalaise, en mettant l'accent sur le monde littéraire : « Pendant qu'Olivar Asselin dirige le journal (jusqu'en 1908), la poésie et la prose canadienne-française tiennent la vedette, car la longue liste des collaborateurs et collaboratrices se lit comme un bottin mondain du milieu littéraire montréalais, dont plusieurs membres de l'École littéraire de Montréal. Avec des chroniques théâtrales régulières, des poèmes et des narrations brèves, Asselin encourage la vie culturelle en général et le développement d'une littérature nationale. » Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 198.

⁸⁶ Albert Lozeau, « Émile Nelligan et l'art canadien », *Le Nationaliste*, 18 mars 1904, vol. 1, no 2, p. 4.

l'époque⁸⁷ –, ils peuvent espérer trouver un lieu favorable à l'épanouissement de leurs idées au *Nationaliste*.

La publication de poèmes dans les pages du *Nationaliste* par René Chopin et Paul Morin à partir de 1907 prouve toutefois que tous les lecteurs du journal n'apprécient pas les vers des deux amis. Le 25 octobre 1908, à la suite de la publication d'un poème de Paul Morin intitulé « Nocturne⁸⁸ », paraît une parodie du sonnet, signée par un certain « Pauline Morinette ». La parodie reprend vers par vers le contenu de « Nocturne » en dégradant les signes de noblesse et de raffinement que mettait de l'avant le poème, suivant en cela les méthodes typiques de ce procédé comique : les « nostalgiques bardes » décrits par Morin deviennent ainsi « quelques soûlards en fête⁸⁹ ». La parodie de Pauline Morinette, somme toute assez innocente, n'a cependant pas été perçue d'un bon œil par les amis du poète moqué : dès le numéro suivant, René Chopin prend la plume pour défendre l'honneur de Paul Morin. Il accuse la mystérieuse « Pauline » d'avoir rédigé la parodie « dans un esprit de malveillance⁹⁰ », en cherchant à « jeter du discrédit sur l'auteur du “Nocturne” », et ce, pour ridiculiser la recherche formelle du sonnet de Morin et son vocabulaire riche, présenté comme une marque de préciosité, voire de féminité – comme le suggère l'ajout de «-ette» à son patronyme. La querelle prend fin au numéro suivant, alors que deux lettres, signées « Pauline Morinette » dans un cas et « Renée C. » dans l'autre, s'adressent à René Chopin pour se moquer de ses propos. Si pour l'essentiel les deux lettres se contentent de ridiculiser le sérieux de Chopin et ses commentaires sur la mauvaise orthographe de la parodie de « Nocturne⁹¹ », les derniers mots de « Renée C. », eux, évoquent déjà les

⁸⁷ Il n'est qu'à penser à l'allusion de Camille Roy à « ce pauvre et si sympathique Émile Nelligan » lors de son discours à la Société du Parler français en 1904. Voir Annette Hayward, *op. cit.*, p. 45.

⁸⁸ Paul Morin, « Nocturne », *Le Nationaliste*, 11 octobre 1908, vol. 5 no 33, p. 2.

⁸⁹ Pauline Morinette, « Un sonnet parodié : Nocturne », *Le Nationaliste*, 25 octobre 1908, vol. 5, no 35, p. 2.

⁹⁰ René Chopin, « Lettre à Pauline Morinette », *Le Nationaliste*, 1^{er} novembre 1908, vol. 5, no 36, p. 2.

⁹¹ René Chopin avait en effet consacré plusieurs paragraphes de sa lettre à dénoncer la piètre orthographe et les fautes de grammaire que contenait le sonnet parodique, faisant de cet élément un des points majeurs de sa critique.

reproches principaux qui seront faits aux exotiques durant la querelle : « Ma demoiselle 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 [...]»⁹². »

Les chroniques « Estudiantina », tenues sous le pseudonyme de Persan par Marcel Dugas, exposent toutefois d'une façon beaucoup plus marquée la nature des liens qui unissent Dugas, Morin, Chopin et Delahaye. Outre les mentions des réunions du Soc, ces chroniques décrivent les personnalités de chacun et recensent leurs activités avec un sens de la mise en scène qui confère une certaine extravagance aux vies des poètes. Les chroniques ayant trait à la parution des *Phases* de Guy Delahaye en 1910 sont parmi les plus détaillées et n'hésitent pas à amplifier l'importance de l'événement, comme en témoigne le récit d'une rencontre fantaisiste avec le poète qui dépeint son environnement à Saint-Hilaire :

Nous avons rencontré l'auteur des *Phases*. Il était radieux, guilleret, verdoyant. Nous causâmes à perte de vue et à perte d'haleine. [...] Comme il se faisait tard, il monta lestement dans le tramway et nous après lui. Il voulut se dégager mais nous le poursuivîmes presque dans sa retraite de Saint-Hilaire où il dresse des embûches à l'alouette printanière. [...] Nous montâmes à sa chambre et perdu dans un fouillis de bibelots artistiques, de volumes à demi ouverts battant de l'aile, il nous a été donné d'admirer une fresque de Murillo. M. Guy de La Haye nous parle à cœur ouvert de ses projets littéraires. [...] Aux petites heures du matin, nous le quittâmes à regret et comme il nous reconduisait, nous aperçûmes sur le seuil de la porte, la Gloire qui jouait dans les poils de son menton⁹³.

Lorsque le volume paraît, quelques semaines plus tard, une autre chronique de « Persan » l'accueille en grande pompe en soulignant l'aspect novateur du recueil et son importance historique pour les lettres canadiennes-françaises. Le fantôme de Nelligan, le poète à égaler, si ce n'est à dépasser, est encore une fois convoqué pour appuyer les propos hautement laudatifs du chroniqueur, qui s'exclame :

⁹² Renée C. « Lettre à René Chopin », *Le Nationaliste*, 8 novembre 1908, vol. 5, no 37, p. 3.

⁹³ Persan, « Estudiantina », *Le Nationaliste*, 29 mars 1910, vol. 8, no 5, p. 3.

Ce livre ouvre une date dans notre littérature canadienne. Il est vrai que déjà Émile Nelligan avait tenté des innovations heureuses, avait agrandi les cadres de notre poésie en y introduisant une note neuve, et qu'il demeure l'un de nos plus grands poètes, le seul vraiment grand. Mais les destins l'ont empêché de donner à sa pensée une forme définitive. Il est tombé frappé au cœur par l'Idéal. M. Guy Delahaye a réalisé une partie de son rêve et il a mis dans son livre la fleur première de sa pensée et de son âme⁹⁴.

Un autre commentaire sur *Les Phases* publié dans le même journal, écrit en riposte aux propos sévères tenus sur le recueil de poèmes par Albert Lozeau dans *Le Devoir*⁹⁵, est cette fois signé par Henri Marcel Dugas lui-même, sans l'emploi d'un pseudonyme, comme si cette fois Dugas devait afficher publiquement son amitié et son goût pour la poésie de Delahaye pour conférer davantage de poids à son argumentaire. L'intervention de Dugas visant à protéger Delahaye des critiques trop acerbes obtenues à la suite de la parution de son recueil rappelle la lettre ouverte écrite par René Chopin pour dénoncer le sonnet parodique composé aux dépens du « Nocturne » de Paul Morin : dans les deux cas, les poètes affichent leur solidarité aux yeux et aux sus du monde littéraire. Un poème de Guy Delahaye dédié à Marcel Henry, futur Marcel Dugas, le « Triptyque de la douce amitié⁹⁶ », renchérit sur ce sentiment si cher aux « exotiques ». D'autres chroniques de Persan présentent les quatre poètes côte à côte lors de réceptions ou de réunions⁹⁷, et ces textes donnent lieu à quelques dédoublements amusants pour les initiés lorsque Dugas parle de lui-même, se traitant notamment d'« idiot⁹⁸ » sans expliciter l'adéquation existant entre l'auteur de la chronique « Estudiantina » et l'« Henri Dugas » dont il est question. À la fois critique et promoteur des activités de ses amis, Marcel Dugas s'assure que soient mis de

⁹⁴ Persan, « Estudiantina », *Le Nationaliste*, 27 avril 1910, vol. 8, no 8, p. 3.

⁹⁵ Albert Lozeau, « *Les Phases* ou le danger des mauvaises fréquentations », *Le Devoir*, avril 1910, vol. 1, no 85, p. 1. Lozeau critique avec véhémence la « névrose factice » du recueil, en utilisant aussi comme point de comparaison la folie de Nelligan : « Nelligan était un grand artiste qui a sombré dans la folie, ses pensées et son art sont comme naturelles [sic] par rapport à sa destinée. M. Delahaye est un artiste de bien moins grande envergure dont tout l'effort consiste à imiter l'anormal, et qui, sain d'esprit et de corps, n'obtient que du "chiqué". »

⁹⁶ Guy Delahaye, « Triptyque de la douce amitié », *Le Nationaliste*, 18 juin 1911, vol. 4, no 17, p. 1.

⁹⁷ Notamment, les chroniques du 6 février et du 29 mars 1910.

⁹⁸ Persan, « Estudiantina », *Le Nationaliste*, 13 février 1910, vol. 6, no 51, p. 2.

l'avant dans les pages du journal les idées et les vers des quatre « Cavaliers de l'Apocalypse ».

Toutefois, les échos des péripéties des exotiques se font plus rares dans *Le Nationaliste* à partir de 1910⁹⁹ : la vague des départs vers Paris s'amorce, et Dugas, le plus fidèle collaborateur du journal parmi les quatre amis, écrit ses huit derniers articles en provenance de la Ville-Lumière, avant de passer définitivement à *L'Action* de Jules Fournier lorsque les activités du journal débutent en 1911. Des comptes rendus de *Psyché au cinéma* de Marcel Dugas, ou encore du *Paon d'email* de Paul Morin paraissent à la sortie des ouvrages, respectivement écrits par Léon Lorrain et E. B¹⁰⁰. La présence des exotiques ne s'affirmera guère davantage au *Nationaliste* par la suite.

L'Action

L'aventure de *L'Action* sera de courte durée pour Jules Fournier : le journal ne vivra que six ans, de 1911 à 1916. Le journal se distingue pendant sa brève existence par la véhémence des propos qui y sont tenus. Jules Fournier, lors d'une querelle épistolaire avec le critique Charles ab der Halden, avait déjà affirmé son scepticisme devant la qualité de la production littéraire canadienne-française¹⁰¹. L'orientation littéraire du journal n'est pas

⁹⁹ Annette Hayward décrit la relative désaffection des poètes du *Nationaliste* et des débats littéraires en 1910 : « Ainsi se termine pour l'instant la collaboration de Morin et Dugas au *Nationaliste* car l'article suivant de Marcel Dugas, en juillet 1910, proviendra de Paris, où lui et son ami entreprennent des études littéraires. Ni l'un ni l'autre ne participera à l'euphorie provoquée par le Congrès Eucharistique de Montréal en 1910, non plus qu'au Congrès du Parler français à Québec ni aux autres événements qui accentueront la montée du nationalisme québécois et du régionalisme littéraire à cette époque. D'ailleurs, Chopin, devenu notaire depuis 1909, cessera lui aussi de publier dans *Le Nationaliste*. » *La Querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, op. cit., p. 149.

¹⁰⁰ Si la critique de *Psyché au cinéma* ne contient pas que des éloges, la présentation du *Paon d'email* par Léon Lorrain laisse transparaitre le très grand enthousiaste du critique pour les vers de Morin. E.B., « Psyché au cinéma », *Le Nationaliste*, 25 juin 1916, vol. 13, no 19, p. 4; « Le Paon d'email », Léon Lorrain, *Le Nationaliste*, 7 janvier 1912, vol. 8, no 46, p. 1. L'identité exacte d'E.B. est inconnue.

¹⁰¹ Après la parution d'*Études de littérature canadienne-française* par Charles ab der Halden, Jules Fournier réplique en questionnant l'existence même de la littérature canadienne. Dans une lettre parue dans *La Revue canadienne* en février 1907, Jules Fournier écrit : « Et d'abord, vous affirmez l'existence d'une littérature canadienne-française. [...] Que Gaspé, Garneau, Crémazie et Buies ont laissé des pages de mérite, et que nous avons encore aujourd'hui des gens de talent. Je n'ai jamais prétendu autre chose de ma vie, Monsieur. J'ai seulement dit qu'une douzaine de bons ouvrages de troisième ordre ne font pas plus une littérature qu'une

immédiatement définie. Toutefois, les poètes en faveur de l'universalisme littéraire y occuperont une place croissante¹⁰². Les exotiques entrent en scène avec la parution d'un livre critique de Marcel Dugas sur le théâtre à Montréal, dont un long extrait est publié dans le journal¹⁰³. La collaboration de Dugas à *L'Action* s'affirme encore davantage lorsque l'auteur de *Psyché au cinéma* livre sa critique du *Paon d'email*, le 6 janvier 1912, une semaine après que Jules Fournier a lui-même rédigé un article fort enthousiaste au sujet de l'ouvrage de Morin. La critique de Jules Fournier s'ouvre en effet sur un thème familier, celui de l'arrivée du messie poétique tant attendu dans le monde des lettres canadiennes-françaises : « Un grand poète nous serait-il né ? Il vient de paraître à Paris chez Lemerre, un livre dont la critique des grands journaux – le *Figaro*, le *Gaulois*, le *Temps* – s'accorde à reconnaître qu'il ne s'est rien vu de plus remarquable, en France, depuis nombre d'années¹⁰⁴. » Marcel Dugas, quant à lui, réinsère le poète célébré à l'intérieur du cercle des exotiques, comme pour rappeler que Morin n'était pas seul de son groupe, mais évoluait plutôt au sein d'une petite communauté bohème :

Au-dessus des syllabes chantantes, nous percevions le cri de notre jeunesse dévorée par le rêve et l'ardeur de vivre. [...] C'était le temps où René Chopin apprenait à la jeunesse universitaire stupéfaite la façon dont les ours bavant de volupté savent... mourir, au pôle. C'était le temps où Guy Delahaye, avec une audace véritablement sacrilège, « pentaculait les organes de l'amour suprême » (Voluptuosité Mystique), et où Claude Hélian¹⁰⁵ lisait, à Turc secoué de rire, les vers de Gingras : *Mastai, Mastai, beau vieillard*¹⁰⁶ !

S'il illustre par une analyse relativement détaillée les grands mérites des poèmes de son ami, Marcel Dugas laisse toutefois deviner en conclusion qu'il n'est pas entièrement

hirondelle ne fait pas le printemps. Et si cela ne vous paraît pas évident, si vous persistez à croire que cela peut se discuter, je suis bien forcé de conclure que vous voulez à toutes forces vous moquer de nous. » Jules Fournier, « Réplique à M. ab der Halden » dans *Anthologie de la littérature québécoise*, vol. 3, *Vaisseau d'or et croix du chemin 1895-1935*, Montréal, La Presse, 1979 p. 218.

¹⁰² « Ainsi, *L'Action* est devenu le journal qui informe officiellement le public des activités de ce groupe de jeunes. D'ailleurs, il est de plus en plus évident par l'attention qu'on leur accorde que Fournier voit en eux une des grandes promesses pour l'avenir de la littérature d'ici. » Annette Hayward. *op. cit.*, p. 246.

¹⁰³ Marcel Dugas, « Un livre nouveau », *L'Action*, 20 mai 1911, vol. 1, no 6, p. 1.

¹⁰⁴ Jules Fournier, « Le Paon d'email », *L'Action*, 30 décembre 1911, vol. 1, no 38, p. 1-4.

¹⁰⁵ « Claude Hélian » était un des pseudonymes de Paul Morin. « Turc » était adopté par Marcel Dugas.

¹⁰⁶ Marcel Dugas, « Sur un livre nouveau », *L'Action*, 6 janvier 1912, vol. 1, no 39, p. 2.

satisfait par la production de Morin, pas plus qu'il n'admire inconditionnellement le travail de Guy Delahaye. Au sujet du premier, il déclare : « Il ne m'est pas besoin, pour conclure, d'affirmer que M. Paul Morin est un poète, et un poète qui, à la dernière page de son livre, en laisse deviner un autre plus maître de son art¹⁰⁷. » Delahaye, à qui Marcel Dugas attribue dans son article rien de moins que le plus beau vers de toute la littérature canadienne-française¹⁰⁸, reçoit de l'autre côté quelques commentaires ambigus : « J'ai peur que le poète de Saint-Hilaire ne fronce le sourcil. [...] Vous êtes poète là même où j'aimerais que vous seriez autre¹⁰⁹. »

Seul René Chopin échappe complètement à ces critiques qui, pour aussi bienveillantes qu'elles soient, laissent tout de même entrevoir quelques fissures dans les statues honorifiques que Dugas dresse en hommage à ses amis par ses éloges hyperboliques. Lorsque Marcel Dugas publie à son tour un ouvrage, *Feux de Bengale à Verlaine glorieux*, René Chopin lui rend ses bons mots en prodiguant généreusement ses éloges dans l'article qu'il consacre au livre impressionniste de son compagnon : « Cette prose, avec son caractère de désordre est, chez nous et ailleurs, l'une des plus savoureuses que l'on puisse lire. Ces *Feux de Bengale à Verlaine glorieux* sont un magnifique poème et méritent de jaillir de la nuit profonde qui, à l'heure actuelle, enveloppe la pensée humaine [...] ¹¹⁰. » Mais même lorsqu'il tance quelque peu ses amis, Marcel Dugas le fait en soulignant leur grand talent et les potentialités qui les habitent : ces attentions récurrentes et ces critiques bienveillantes conférées en bloc, à partir d'un même bassin d'auteurs nommés conjointement, renforcent le sentiment que ces exotiques en devenir forment un groupe

¹⁰⁷ *Ibid.*

¹⁰⁸ « Je ne vous renie pas, je ne renie rien, cher Saint-Hilaire-Delahaye, vous qui avez fait le plus beau vers de toute la littérature canadienne-française : *Les arbres furieux de si belle indolence*. » *Ibid.*

¹⁰⁹ *Ibid.*

¹¹⁰ René Chopin, « Hommage à Verlaine », *L'Action*, 15 janvier 1916, vol. 5, no 235, p. 2.

distinct¹¹¹. Un encart comme celui qui paraît au retour de France de deux des poètes exotiques va aussi en ce sens : tout en annonçant que Paul Morin et Guy Delahaye doivent revenir à Montréal dans les prochains jours, on souligne la parution imminente du recueil de poésie de René Chopin, *Le Cœur en exil*. Aucun autre nom n'est mentionné¹¹².

Comme c'était le cas au *Nationaliste*, des poèmes des exotiques paraissent aussi dans *L'Action*, en plus des critiques de leurs recueils. Tandis que Guy Delahaye se fait discret, n'offrant au journal aucune création¹¹³, René Chopin et Paul Morin publient à une fréquence régulière leurs compositions. Marcel Dugas fait paraître des extraits de *Psyché au cinéma* quelques mois avant la publication officielle de l'ouvrage, lui qui avait uniquement endossé le rôle de critique et de chroniqueur auparavant, sans mettre de l'avant ses productions poétiques¹¹⁴. En 1913 paraît la retranscription de la conférence de Paul Morin intitulée « L'exotisme dans la poésie contemporaine¹¹⁵ », qui tout en traitant d'auteurs français (Bernardin de Saint-Pierre, Chateaubriand, Théophile Gautier, Pierre Loti), contribue par son sujet à associer l'épithète d'« exotiques » aux poètes défenseurs de l'idéologie universaliste.

En 1916, quelques mois avant que ne s'éteigne *L'Action*, apparaît un nouveau collaborateur, Robert de Roquebrune, futur directeur littéraire du *Nigog*. Comme Dugas, il

¹¹¹ L'article consacré à René Chopin par Marcel Dugas permet à celui-ci, sans nommer l'adversaire et sans citer qui que ce soit, de protester contre les conceptions de la littérature revendiquées par les régionalistes durant cette période, en s'attaquant à un « vous » quelque peu abstrait : « Vous voulez que nous servions des intérêts actuels quand nous ne savons pas si nous sommes anglais ou français ou d'une espèce plus particulière, quand il y a au-dessus d'une unité flottante et dérisoire comme celle de la nation canadienne une vérité d'art universelle, des chants que toutes les races ont entendus non sans frémir et qui jaillissaient des tourments de l'esprit, de l'amour et de la mort. » « Le poète René Chopin », Marcel Henry, *L'Action*, 30 août 1913, vol. 3, no 124, p. 1.

¹¹² « Nos poètes », *L'Action*, 21 juin 1913, vol. 3, no 115, p. 1.

¹¹³ Cette absence pourrait être liée aux préférences littéraires de Jules Fournier : « Il est toutefois étonnant que le journal ne publie aucune œuvre de Guy Delahaye, poète tant loué par Marcel Dugas. Il se peut que Delahaye soit déjà en train de se retirer du monde littéraire à cette époque, mais cette lacune laisse soupçonner que Fournier n'éprouve guère d'enthousiasme à l'égard de l'œuvre du jeune poète. » Annette Hayward, *op. cit.*, p. 251.

¹¹⁴ « Douches brûlantes », Marcel Dugas, *L'Action*, 20 mars 1915, vol. 5, no 201, p. 1; « Les teddy bears en khaki », Marcel Dugas, *L'Action*, 16 octobre 1915, vol. 5, no 222, p. 1.

¹¹⁵ « L'exotisme dans la poésie contemporaine (Conférence donnée à l'Alliance française de Montréal, le 16 décembre 1912, par M. Paul Morin), *L'Action*, 11 janvier 1912, vol. 2, no 92, p. 1.

occupe les fonctions de critique littéraire : Jules Renard, Charles Péguy et Alain-Fournier figurent parmi les auteurs dont les œuvres sont commentées par Roquebrune. Celui-ci tâte brièvement de l'art pictural, le temps d'un article consacré à une exposition d'Ozias Leduc¹¹⁶, autre nom qui sera familier à l'intérieur du cercle du *Nigog* : les liens entre artistes et critiques qui se lisent par l'intermédiaire de l'*Action* indiquent ainsi que se sont déjà mis en place les réseaux essentiels à sa création.

Le Nigog

Première revue d'art au Québec, *Le Nigog* se place résolument sous la bannière de la modernité, une modernité tournée vers les plus récents développements artistiques européens; par contraste, la revue *Le Terroir* est aussi lancée la même année par la Société des arts, sciences et lettres dans le but de promouvoir la littérature régionaliste¹¹⁷. Les arts visuels, la musique, l'architecture et la littérature figurent parmi les objets d'étude de prédilection. Le but proclamé du *Nigog*, qui affirme d'entrée de jeu n'avoir pas d'autre objet que l'art¹¹⁸, est dévoilé dans le premier numéro, paru en janvier 1918 : « [...] tenter une réunion des esprits cultivés et diffuser des idées artistiques dégagées de l'ignorance et de la niaiserie¹¹⁹. » Ce premier numéro donne le ton par ses propos belliqueux, qui attaquent sans ambages ce que les rédacteurs du *Nigog* jugent être les principaux manques dans le monde artistique canadien-français : ses visées éducatives passent par une salve de critiques qui doivent agir comme une décharge d'électrochocs. Tous les articles mentionnent, d'une manière ou d'une autre, l'incurie du public et la trop faible production artistique : celui sur l'architecture dénonce la rareté des monuments d'intérêt à Montréal,

¹¹⁶ Robert de Roquebrune, « L'exposition Leduc », *L'Action*, vol. 5, no 240, 19 février 1916, p. 1.

¹¹⁷ Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire, *op. cit.*, p. 199-200.

¹¹⁸ « Signification », *Le Nigog*, janvier 1918, vol 1. no. 1, p. 2.

¹¹⁹ *Ibid.*, p. 3.

un autre sur la musique affirme en ouverture qu'« il n'y a pas d'art musical canadien¹²⁰ », le suivant débute en réitérant « l'apathie du public canadien-français pour tous les arts plastiques¹²¹ » et, finalement, le dernier grand article du numéro, consacré à l'œuvre littéraire de Marcel Dugas, s'étonne devant la persistance de celui-ci malgré « l'indifférence croissante d'un public entièrement subjugué par le cinéma¹²² ». Ces réquisitoires, qui reviendront comme des leitmotiv au fil des numéros, occupent une place bien plus importante que l'élaboration d'une quelconque théorie littéraire. Davantage que n'importe quelle position fixe en art, c'est le désir de sortir de sa torpeur un public déjà anémique qui semble réunir autour de lui tous les rédacteurs¹²³. Des artistes contemporains sont mentionnés de temps à autre, ce qui montre que les rédacteurs sont relativement au fait de la production extérieure : les noms de Guillaume Apollinaire, Claude Debussy ou Igor Stravinsky ne sont pas étrangers aux pages du *Nigog*. La critique d'art occupe un espace prépondérant dans le *Nigog*, qui y consacre la majorité de la quarantaine de pages que compte chaque numéro. La revue est divisée en sections récurrentes d'un numéro à l'autre, comme la chronique d'architecture de Fernand Préfontaine ou les saynètes parodiques « Dialogue de bêtes ».

Se contentant d'y publier quelques poèmes, ni Chopin, ni Morin, ni Delahaye n'atteindront au *Nigog* le même degré d'implication que Marcel Dugas¹²⁴. Seul des quatre

¹²⁰ Léo-Paul Morin, « La légende de l'art musical canadien et les musiciens de Montréal », *Le Nigog*, janvier 1918, vol. 1, no. 1, p. 13.

¹²¹ Fernand Préfontaine, « Le public canadien-français et les arts plastiques », *Le Nigog*, janvier 1918, vol. 1, no. 1, p. 23.

¹²² R. Laroque de Roquebrune, « Versions, par Marcel Dugas », *Le Nigog*, janvier 1918, vol. 1, no. 1, p. 28.

¹²³ Voir à ce sujet Esther Trépanier, « L'émergence d'un discours de la modernité dans la critique d'art (Montréal 1918-1938) » dans *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Québec, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 69-112.

¹²⁴ René Chopin publie trois poèmes (« Le plaisir d'entendre les grenouilles dans les campagnes », *Le Nigog*, mai 1918, vol. 1, no 5 ; « Lune », *Le Nigog*, octobre 1918, vol. 1, no 10 ; « La venue héroïque du printemps », *Le Nigog*, novembre 1918, vol. 1, no 11), Marcel Dugas en publie autant (« Paillasse sur l'horizon », *Le Nigog*, mai 1918, vol. 1, no 5 ; « Tentation », *Le Nigog*, octobre 1918, vol 1, no 10 ; « L'homme dans le champ de carnage », *Le Nigog*, décembre 1918, vol. 1, no 12), tandis que Paul Morin en publie deux (« Scriabine », *Le Nigog*, avril 1918, vol. 1, no 4 ; « Stéphanie », *Le Nigog*, septembre 1918, vol. 1, no 9). Quant à Guy Delahaye, il ne publie rien.

exotiques originels à endosser tant les rôles de critique que de poète, il contribue à faire connaître les œuvres de ses amis par les articles qu'il leur consacre, poursuivant là le travail débuté au *Nationaliste* et à *L'Action* dans un contexte éditorial davantage favorable à la promotion de ses idées. Un article sur l'œuvre de René Chopin, paru en mai 1918¹²⁵, se transforme en un prétexte pour attaquer les régionalistes, qui, s'il faut en croire la place croissante qu'ils occupent dans les articles du *Nigog* au fil des mois, exercent une pression de plus en plus grande dans l'espace culturel, suffisamment pour que la question d'un art proprement « canadien » devienne incontournable pour les collaborateurs de la revue, même lorsqu'il est question de musique¹²⁶. C'est Marcel Dugas qui, parmi les poètes dits « exotiques », défend leurs partis pris esthétiques. En parlant de l'œuvre de René Chopin, Dugas répond surtout aux critiques des régionalistes, jamais nommés mais facilement identifiables à travers les termes de « morts vivants » figés sur le « terreau du passé¹²⁷ » dont Dugas les qualifie:

De voir un poète à l'affût du drame de son moi, avide d'analyse psychologique, pourrait consoler des protestations qui s'élèvent, inspirées qu'elles sont par un chauvinisme condamnable. En certains milieux, on reproche à M. Chopin de ne pas se commettre à des inspirations vieillies. Sur des troncs bien morts, quelqu'un le voudrait voir s'amuser à des décorations de verdure neuve. On lui fait crime de désirer étreindre la beauté universelle, de rechercher les grands thèmes généraux, bref, de vouloir approcher son front du cœur de l'univers. Grief puéril, mesquin, oiseux¹²⁸ !

Le spectre de la folie est encore une fois brandi, cette folie qui a terrassé Nelligan au combat et qui rôde autour des artistes du Canada français qui s'écartent des voies convenues : « Craignez ce fou : nous vous menaçons d'un destin pareil¹²⁹. » Cette filiation littéraire étant posée, il n'est guère surprenant de voir apparaître les noms des quatre poètes

¹²⁵ Marcel Dugas, « À propos de M. René Chopin (Fragment) », *Le Nigog*, mai 1918, vol. 1, no 5, p. 154-155. L'article constitue en fait une autre version d'un article déjà paru dans *L'Action*.

¹²⁶ Voir Annette Hayward, *op. cit.*, p. 291-292.

¹²⁷ Marcel Dugas, « À propos de M. René Chopin (Fragment) », *Le Nigog*, mai 1918, vol. 1, no 5, p. 154.

¹²⁸ *Ibid.*, p. 154-155.

¹²⁹ *Ibid.*, p. 155.

à la fin d'un article de Robert de la Roquebrune intitulé « Hommage à Nelligan », en tant que « vengeurs » de l'auteur du « Vaisseau d'or » :

Tout poète en ce pays barbare est un homme singulier et isolé. Mais je veux saluer des noms qui me paraissent une vengeance contre les esprits anonymes : Marcel Dugas, magicien qui fait rutiler les mots autour de lui cependant qu'il fait danser des métaphores comme des chiens dansants 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 sauvagerie¹³⁰.

La première phrase de Robert de Roquebrune, qui met l'accent sur la solitude du poète en pays canadien, est paradoxalement aussitôt démentie par la mention des quatre amis : si les poètes sont certes isolés, ils sont néanmoins capables de se rassembler en une fronde à la force de frappe décuplée d'autant, et ce, malgré les particularités de style qu'énonce l'auteur de l'article. *Le Nigog* est, métaphoriquement, le harpon qui permet aux exotiques de pourfendre leurs adversaires

L'identité exotique selon les tenants du régionalisme

Manque d'attachement à la patrie, névroses, artificialité, impiété, élitisme : tels que perçus par les régionalistes, les exotiques partagent une série de défauts qui les opposent aux valeurs patriotiques et catholiques prônées par les partisans du régionalisme. Ces défauts en font des contre-exemples pour les écrivains à venir, en plein cœur des réflexions sur l'avenir des lettres canadiennes qui surgissent lors de la querelle du régionalisme. Ces attaques se donnent à lire principalement dans des journaux comme *Le Terroir*, *L'Action française* ou *La Patrie*, lieux d'expression associés aux régionalistes, bien qu'elles

¹³⁰ Robert La Roque de Roquebrune, « Hommage à Nelligan », *Le Nigog*, juillet 1918, vol. 1, no 7, p. 224.

infiltrèrent aussi des publications « hybrides », comme la *Revue Moderne*, qui accueille autant les partisans du régionalisme que ceux de l'art pour l'art.

Paul Morin est, a priori, celui des quatre poètes ayant obtenu les critiques les plus favorables au moment de la parution de son premier recueil, en 1912. Des comptes rendus positifs paraissent dans *Le Pays* et *Le Nationaliste*, et Jules Fournier rédige une critique élogieuse en première page de *L'Action*¹³¹. Dans le même journal, deux représentants de la critique française, Maurice Barrès et Fernand Gregh, soulignent la qualité des vers du jeune poète¹³². Les critiques négatives ne tardent cependant pas à jaillir, et les convictions religieuses de Paul Morin se trouvent au cœur de bien des reproches : si Camille Roy, Adjutor Rivard et Edmond Léo ne peuvent manquer de souligner les talents de versificateur de Paul Morin, des reproches émergent à travers les bons mots. Camille Roy déplore sa sensualité¹³³; Adjutor Rivard son inspiration néo-païenne¹³⁴, en plus de son désintérêt pour l'univers canadien; et Edmond Léo son appartenance au « néo-paganisme de la Comtesse de Noailles et d'Henri Régner¹³⁵ ». Edmond Léo soulignera le même défaut au sujet du *Cœur en exil*, de René Chopin, en l'accusant de panthéisme¹³⁶. Pour Paul Morin, toutefois, la critique la plus acérée vient d'Émile Chartier, qui peint de lui un portrait fort sombre, visant davantage l'homme que ses textes pour dénoncer ce que Chartier juge être « la philosophie inhumaine » du poète, éloignée de la véritable morale chrétienne : « [...] un névrosé qui vit en marge du monde et des affaires, esprit sans autre philosophie que celle

¹³¹ Jules Fournier, « *Le Paon d'email* », *L'Action*, 30 décembre 1911, vol. 1, no 38. p. 1 et 4.

¹³² « *Le Paon d'Émail* apprécié par Maurice Barrès et Fernand Gregh », *L'Action*, 25 mai 1912, vol. 2, no 59, p. 1.

¹³³ Camille Roy, « Causerie littéraire : *Le Paon d'email* », *La Nouvelle-France*, vol. 11, no 5, mai 1912, p. 213-214. Jacques Michon, « Introduction » dans Paul Morin, *op.cit.*, p. 21.

¹³⁴ Adjutor Rivard, « Les livres : Paul Morin, *Le Paon d'email* », *Le Bulletin du Parler français au Canada*, vol. 10, no 5, janvier 1912, p. 198. Cité dans Jacques Michon, *op. cit.*, p. 19.

¹³⁵ Edmond Léo, « Causerie littéraire : *Le Paon d'email* par Paul Morin », *Le Devoir*, 10 janvier 1912, p. 1. Cité dans Jacques Michon, *op. cit.*, p. 18.

¹³⁶ Edmond Léo, « Causerie littéraire : *Le Cœur en exil*, par René Chopin », *Le Devoir*, 27 septembre 1913, vol. 4, no 226, p. 1.

du désappointement [...] inconstant comme Verlaine et mobile comme Loti, enfin l'exemplaire le plus parfait de l'aristocratie bohème¹³⁷. »

Ces névroses que décèle Émile Chartier chez Paul Morin ne sont pas uniquement l'apanage de ce dernier : Guy Delahaye avait eu droit à des accusations du même ordre lors de la publication des *Phases* deux ans plus tôt. Les nombreux renvois à Émile Nelligan, « au génie éternellement vivant¹³⁸ » duquel est dédié le recueil, en plus de références aux nerfs et à la névrose, contribuent certes à imposer la folie comme un des thèmes principaux de l'ouvrage. Les critiques ne tardent pas à lui en faire reproche. Albert Lozeau accuse Delahaye de mettre de l'avant une « névrose factice » qui « imite l'anormal »¹³⁹ sans avoir la légitimité de la véritable folie. L'influence de Verlaine est, comme chez Paul Morin, perçue dans les vers, et aussitôt réprouvée¹⁴⁰. Le titre de l'article d'Albert Lozeau, « *Les Phases* ou le danger des mauvaises fréquentations », indique d'emblée les effets pervers qu'auraient eu, selon Lozeau, les lectures de Delahaye sur son écriture, effets pervers qui, par extension, le rendraient lui-même infréquentable. Sans viser un poète en particulier, Ernest Chouinard, sous le pseudonyme de Justin, dénonce par la moquerie les « poétreaux et [l]es rimailleurs poussifs, à l'inspiration morbide ou nulle, qui croient nous humilier d'abord, et nous intéresser ensuite à leur mélancolie de commande [...] qui posent à l'incompris en restant surtout incompréhensibles; qui chantent leurs névroses ou leurs passions [...]»¹⁴¹. Prendre le parti des exotiques équivaut donc à défendre une littérature malsaine et potentiellement nocive.

¹³⁷ Émile Chartier, « Vision d'esthète : à propos du *Paon d'email* », *La Revue canadienne*, vol. 9, no 62, avril 1912, p. 336. Cité dans Jacques Michon, *op. cit.*, p. 20.

¹³⁸ Guy Delahaye, *Les Phases*, Montréal, Déom, 1910, p. 9.

¹³⁹ Albert Lozeau, « *Les Phases* ou le danger des mauvaises fréquentations », *Le Devoir*, 19 avril 1910, vol. 1 no 85, p. 1.

¹⁴⁰ « Parmi les mauvais [poètes], l'auteur de *Phases* a pris pour modèle les plus mauvais. Verlaine, quand il est clair, est presque classique. Mais ce n'est pas du côté le plus limpide de Verlaine que s'est épris M. Delahaye. » *Idem*.

¹⁴¹ Justin [Ernest Chouinard], « Causerie littéraire : Nouvelle école », *Le Terroir*, vol. 3, no 4, août 1922, p. 177-178, cité dans Annette Hayward, *op. cit.*, p. 441.

La réprobation n'est pas distribuée en parts égales parmi les exotiques : le recueil *Psyché au cinéma* a été accueilli plutôt favorablement par la critique lors de sa parution en 1916¹⁴². Cependant, son auteur, Marcel Dugas, est lui-même fréquemment l'objet d'attaques de la part des régionalistes en raison du rôle de porte-parole qu'il occupe officieusement au sein du groupe de poètes. Victor Barbeau, Olivar Asselin, Robert de Roquebrune et Berthelot Brunet partagent avec lui cette fonction et répliquent dans les journaux ou par des conférences aux salves de leurs opposants. En raison de la cessation des activités du *Nigog* en décembre 1918 et de l'absence de publications par les quatre principaux exotiques jusqu'en 1922¹⁴³, il aurait été permis de croire que la querelle se serait éteinte d'elle-même, faute de nouveau matériel pour alimenter les débats. Or, il n'en est rien, et 1920 marque selon Annette Hayward l'apogée de la polémique¹⁴⁴. La publication en 1919 de *Symphonies*¹⁴⁵ par Léo d'Yril, relance le débat : ardemment défendu par Victor Barbeau, qui affirme que les lettres canadiennes sortent enfin « des cadres étroits où les avaient emprisonnées les indigènes¹⁴⁶ », ce recueil d'inspiration universelle devient le prétexte – rapidement dépassé – à une charge acérée de la part des régionalistes. Le ton change : les attaques et critiques individuelles ne disparaissent pas des discours, mais les exotiques sont alors, plus qu'à tout autre moment, saisis en bloc, présentés comme représentants d'un courant défini de la littérature qu'il faut appuyer ou combattre, au nom de l'avenir des lettres canadiennes.

La question du nationalisme occupe une place centrale, dans un camp comme dans l'autre, et l'invention d'une littérature nationale est un projet que partagent les deux partis. Les régionalistes font planer autour des exotiques un soupçon de patriotisme défaillant qui,

¹⁴² Pour une description de la réception critique, voir Marc Pelletier, *op. cit.*, p. 35.

¹⁴³ C'est-à-dire le recueil *Poèmes de cendres et d'or* de Paul Morin.

¹⁴⁴ « Les propos les plus extrémistes et les plus violents du conflit se feront entendre à partir de janvier 1920. » Annette Hayward, *op. cit.*, p. 365.

¹⁴⁵ Léo d'Yril, *Symphonies*, Montréal, Librairie C. Déom, 1919, 232 p.

¹⁴⁶ Victor Barbeau, « Au fil des heures : *Symphonies* », *La Presse*, 3 janvier 1920, vol. 16, no 51, p. 8. Cité dans Annette Hayward, *op. cit.*, p. 366.

à leurs yeux, minerait leur crédibilité et leur capacité à participer à la constitution d'une littérature d'ici. Jules Tremblay dédie son recueil de contes *Trouées dans les noales* « à ceux qui préfèrent la patrie aux pays du dehors¹⁴⁷ », Damase Potvin accuse ceux qui manifestent des « idées avancées » d'abdiquer « le caractère distinctif de notre peuple¹⁴⁸ » et Léo-Paul Desrosiers, en parlant des écrivains du *Nigog*, n'hésite pas à insinuer qu'ils agissent en traîtres, en présentant le travail pour l'élaboration d'une littérature canadienne comme une véritable lutte guerrière où les exotiques font figure de déserteurs¹⁴⁹ : « Et si, isolés sur la montagne, en leur rêve d'art pur, ils n'ont pas jugé bon de ceindre la cuirasse et de descendre dans la plaine, il faut bien pardonner aux combattants entourés de toutes parts et se défendant avec âpreté et fatigue, de croire à une trahison¹⁵⁰. » Les métaphores fonctionnant en oppositions binaires sont récurrentes dans les attaques des régionalistes : entre haut et bas; entre pauvreté, associée à l'authenticité et à la modestie, et richesse, correspondant à l'artificialité et à l'élitisme. Damase Potvin écrit ainsi dans *Le Terroir* : « Nous préférons monter un honnête bourriquet qu'un cheval ailé dont le piaffement fougueux fait jaillir des étoiles; nous ne sommes pas encore assez bons cavaliers pour enfourcher cette belle bête. » L'image du cavalier trop maladroit pour monter correctement sa monture n'est pas anodine. Ce n'est en effet pas uniquement la ferveur du patriotisme des exotiques qui est remise en question, mais aussi leurs talents littéraires : les exotiques sont des écrivains de moindre valeur, inférieurs aux collègues français qu'ils imitent, car ils épousent des formes qui ne sont pas fidèles à leur nature et ont « dédai[gné] les sources

¹⁴⁷ Jules Tremblay, *Trouées dans les noales*, Ottawa, Imprimerie Beauregard, 1921. Cité dans Annette Hayward, *op. cit.*, p. 410.

¹⁴⁸ Damase Potvin, « La langue du terroir », *Le Terroir*, mars 1919, vol. 1, no 7, p. 34-35. Cité dans Annette Hayward, *op. cit.*, p. 332.

¹⁴⁹ L'accusation est d'autant plus forte dans le contexte immédiat de l'après-guerre. Arthur Saint-Pierre n'hésitera d'ailleurs pas à attaquer Victor Barbeau sur la question de sa participation réelle à la guerre et de son manque de bravoure. Voir Annette Hayward, *op. cit.*, p. 374.

¹⁵⁰ Léo-Paul Desrosiers, « L'école du *Nigog* », *La Revue nationale*, juillet 1919, vol. 1, no 7, p. 251.

puissantes qui jaillissent en eux pour creuser des puits artificiels¹⁵¹ ». Pour critiquer l'influence trop grande qu'exercent les auteurs français sur l'écriture des exotiques, le terme de « pastiche¹⁵² » revient fréquemment. Ce n'est qu'en se concentrant sur le réel immédiat, celui des paysages et du mode de vie environnant, que les auteurs du Canada pourront éviter de simplement recopier les procédés littéraires de l'étranger et développer un mode d'écriture qui leur serait propre, hors des influences livresques françaises.

Victor Barbeau, sans doute le plus acharné des défenseurs de l'art pour l'art durant la querelle, énonce au fil de ses ripostes des éléments de définition qui explicitent sa vision de l'exotisme. Il affirme réclamer « la liberté d'expression, l'art avant la patrie, l'humanité avant la province¹⁵³ », et revendique sa filiation à la France en affirmant que « nous sommes Français d'abord, Canadiens ensuite¹⁵⁴ », et au nom de ces racines françaises, n'hésite pas à affirmer que le régionalisme doit rien de moins qu'être « combattu et achevé¹⁵⁵ ». La nécessité d'une ouverture vers la France, est de même ce que met de l'avant Olivar Asselin lorsqu'il énonce ses réserves face au régionalisme. L'influence française est non seulement nécessaire, elle est inéluctable : « Demain la haute culture française montera victorieusement à l'assaut des vieilles forteresses laborieusement replâtrées de l'indigénisme. [...] Cela fait, que nous soyons les plus nombreux ou les moins nombreux, peu importe; champions de la fulgurante Pensée française, nous chargerons comme les guerriers scythes : à la houssine¹⁵⁶. » Les éléments de définition mentionnés par Victor Barbeau et Olivar Asselin ne forment en rien un manifeste ou un programme

¹⁵¹ Léo-Paul Desrosiers, « La nationalisation de notre littérature par l'étude de notre histoire », *L'Action française*, février 1919, vol. 3, no 2, p. 65. Cité dans Annette Hayward, *op. cit.*, p. 322.

¹⁵² Notamment sous les plumes d'Ernest Chouinard (« Eudore Évanturel », *Le Terroir*, janvier 1920, p. 254-255) et de Lionel Groulx (Aloné de Lestre [Lionel Groulx], « Les Symphonies », *Le Nationaliste*, 18 janvier 1920, vol. 16, no 49, p. 2).

¹⁵³ Victor Barbeau, « Au fil de l'heure : Une dernière plume », *La Presse*, 16 juin 1919, vol. 35, no 189, p. 2. Cité dans Annette Hayward, *op. cit.*, p. 344.

¹⁵⁴ *Idem.*

¹⁵⁵ Roger Maillet, « La Conférence de M. Victor Barbeau », *La Revue moderne*, 15 juin 1920, vol. 1, no 4, p. 38. Cité dans Annette Hayward, *op. cit.*, p. 369.

¹⁵⁶ Olivar Asselin, « Nos besoins intellectuels », *La Revue Moderne*, vol. 1, no 4, 15 février 1920, p. 12. Cité dans Annette Hayward, *op. cit.*, p. 362.

d'écriture, mais rappellent encore une fois les goûts et partis pris esthétiques qui avaient conduit les exotiques à s'unir auparavant.

Le paratexte des œuvres publiées

Les recueils que publient les quatre poètes sont, tout comme les journaux, le lieu d'une reconnaissance affichée entre compagnons et de démonstrations d'amitié qui rappellent la solidarité unissant ces artistes. Marcel Dugas, dans son *Psyché au cinéma*, est le seul à ne jamais mentionner ses amis : il leur rendra cependant hommage à maintes reprises dans des recueils postérieurs, publiés alors que la querelle est loin derrière¹⁵⁷. Les trois autres poètes citent les œuvres de leurs camarades¹⁵⁸, leur dédient des pièces¹⁵⁹ ou des sections entières¹⁶⁰, et même, parfois, s'écrivent des vers et se répondent à l'intérieur de pièces contenues dans leurs recueils respectifs. Si le « Poème du soleil » que René Chopin dédie à Paul Morin ne traite originellement que de la puissance de l'astre solaire, sans qu'il ne soit fait référence à l'auteur du *Paon d'email*, Paul Morin récupère cette mention pour consacrer, d'une manière bien plus explicite, un poème aux mérites de René Chopin :

¹⁵⁷ Marcel Dugas fait paraître *Littérature canadienne. Aperçus* en 1929 et *Paroles en liberté* en 1944, deux ouvrages traitant de littérature canadienne.

¹⁵⁸ Paul Morin met en exergue de la section « Marbres et feuillages » de son recueil *Le Paon d'email* un vers de René Chopin, « Vers la ville de marbre aux jardins de feuillage », extrait du *Cœur en exil (Le Paon d'email, p. 75)* ; René Chopin lui rend la pareille en citant deux vers de Morin en épigraphe de sa section « Écrans de neige », « Je rêverai / D'un clair après-midi de neige fine et nette », *Le Cœur en exil*, Paris, Georges Crès et cie, 1913, p. 37.

¹⁵⁹ René Chopin dédie le poème « Paysages polaires » à Guy Delahaye (*Le Cœur en exil, op. cit.*, p. 63) et « Poème du soleil », à Paul Morin (*op. cit.*, p. 165). Paul Morin dédie le poème « Épître » à René Chopin (*Ibid.*, p. 223). Guy Delahaye dédie chaque poème de son triptyque « Quintessences » à un de ses amis : « Quintessence du cœur blessé » à Henri Marcel Dugas, « Quintessence de l'intelligence blessée » à René Chopin et « Quintessence du cœur et de l'intelligence blessés » à Paul Morin (*Les Phases* dans Guy Delahaye, *op. cit.*, p. 41-48).

¹⁶⁰ René Chopin dédie la section « Les branches du cyprès » à Marcel Dugas dans *Le Cœur en exil*. Paul Morin dédie les sections « Épigrammes » à Guy Delahaye et « Le reflet du temps » à Marcel Dugas dans *Le Paon d'email*.

« Poète du bon rythme et du verbe suprême, / Dans mon jardin muet, lumineux et vermeil, / J'ai lu d'un œil pieux le grave et beau poème / Où, souverainement, vous parlez au soleil. »

Il renchérit une strophe plus loin sur la nostalgie qui l'habite, liée à la fois au souvenir de son ami et à celui de la France, l'un se prolongeant dans l'autre : « Et plein du souvenir de notre adolescence, / Des mille jours divins où nous mêlions nos voix / Pour louer la lointaine et forte et douce France, / J'ai cru, pour un instant, vous avoir près de moi¹⁶¹. »

Dans tous les recueils hormis *Les Phases*, un très faible nombre de dédicaces ou d'allusions réfèrent à des figures ou à des artistes canadiens-français. *Le Paon d'émail* cite et nomme une pléthore d'écrivains étrangers, de Dante à Leconte de Lisle en passant par Longfellow¹⁶². Anna de Noailles, protectrice de Paul Morin, n'est pas oubliée. Au cœur de son défilé d'évocations poétiques, Paul Morin ne mentionne, exception faite des trois amis d'usage, qu'un seul nom parmi les poètes canadien-français, celui d'Albert Lozeau, à qui il dédie le poème « La damoiselle élue¹⁶³ ». René Chopin se contente d'une dédicace à Olivar Asselin¹⁶⁴. Seul Guy Delahaye multiple les références locales dans *Les Phases* : la plupart des dédicataires semblent être des proches du poète, qui n'appartiennent pas nécessairement à la communauté culturelle : le docteur Villeneuve, le père Bourgeois ou encore Georges, le frère du poète « mort noyé¹⁶⁵ ». Toutefois, des références au peintre Ozias Leduc ou à l'écrivain Albert Laberge¹⁶⁶ montrent que le poète, s'il dédie majoritairement ses poèmes à des inconnus, se réinsère néanmoins dans une certaine société littéraire et artistique locale. De surcroît, la figure de Nelligan, dont le « génie

¹⁶¹ Paul Morin, « Épître », *op. cit.*, p. 223.

¹⁶² Une citation de Dante est mise en exergue du poème « Alighieri » (p. 86), une citation de Leconte de Lisle mise en exergue du poème « Chios » (p. 143) et une citation de Longfellow mise en exergue du poème « Giotto » (p. 85). Des vers d'Anna de Noailles sont mis en exergue des poèmes « Nonnes » (p. 92) et « Chinoiseries » (p. 109). Paul Morin, *ibid.*

¹⁶³ Paul Morin, « La demoiselle élue », *ibid.*, p. 171.

¹⁶⁴ René Chopin, « Les arbres », *op. cit.*, p. 161.

¹⁶⁵ Le poème « Vision d'hospice » (p. 21) est dédié au docteur Villeneuve, le révérend père Bourgeois se voit dédier le poème « Doute » (p. 61) et le frère noyé du poète, « Moine » (p. 39). Guy Delahaye, *op. cit.*

¹⁶⁶ La section « Poèmes corps et âme » est dédiée à Ozias Leduc (p. 91), tandis que la section « Poèmes psychiques » est dédiée à Albert Laberge (p. 7). *Ibid.*

éternellement vivant¹⁶⁷ » surplombe l'ensemble du recueil, flotte comme une présence fantomatique qui hante plusieurs des premiers poèmes que contient *Les Phases*¹⁶⁸.

Le recueil suivant de Guy Delahaye, « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines, ne comporte pas le même appareil complexe de dédicaces que *Les Phases*. La fraternité entre les poètes et artistes d'un même clan trouve une expression différente : une note intitulée « Sur le “nous” dans “Mignonne” » revendique l'appartenance de l'artiste à un groupe plus large. Sorte de profession de foi des influences de l'artiste, cette note laisse savoir au lecteur que « nous employons nous, notre, au lieu de je, mon, comme un évêque, par humilité, et pour permettre à *Tel*, bien connu, de soutenir que notre conscience nous y oblige, puisque nous y avons eu une collaboration nombreuse [...]»¹⁶⁹. » Cette solidarité affichée, prenant la forme d'un « nous » fusionnel entre artistes, se crée bien sûr par opposition à ces « autres » que sont les régionalistes. La revendication des allégeances est aussi une manière d'étaler au visage de l'adversaire des réseaux qui, pour aussi précaires qu'ils soient, permettent néanmoins aux défenseurs de la modernité que sont les collaborateurs du *Nigog* et les poètes exotiques de disposer de quelques lieux propices à la diffusion de leurs idées durant cette période.

Le cas du poète Jean-Aubert Loranger permet, en conclusion, de revenir sur le rôle primordial joué par les réseaux de sociabilité dans le façonnement du groupe des exotiques. De quelques années plus jeune que les exotiques, Loranger publie son premier recueil de poèmes, *Les Atmosphères*, en 1920, et récidive deux ans plus tard avec *Poème*. À peine quatre ans séparent ses débuts littéraires officiels de la parution de *Psyché au cinéma*, et les *Poèmes de cendres et d'or* de Paul Morin restent encore à publier. Il n'aura cependant jamais eu l'occasion de fréquenter les mêmes cercles que les exotiques au temps de ses études universitaires ou à Paris, bien qu'il se rapproche d'eux en collaborant

¹⁶⁷ Guy Delahaye, *Œuvres parues et inédites*, p. 10.

¹⁶⁸ Un triptyque de poèmes est notamment consacré à Nelligan, « Visions : Triptyque (sic) intense ».

¹⁶⁹ Guy Delahaye, *Œuvres parues et inédites*, p. XXXII.

occasionnellement au *Nigog*. Loranger écrit peu pour la revue, mais les quelques positions qu'il exprime dans le *Nigog* prouvent l'adéquation de celles-ci avec les principes généraux défendus par les exotiques¹⁷⁰. La modernité de ses propres vers, maintes fois soulignée par la suite et sujette à polémique lors de leur parution¹⁷¹, ne l'empêche pas d'être considéré dans une catégorie à part de celle des exotiques, auxquels il n'est généralement pas directement assimilé¹⁷². La cohésion existant entre Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas et Guy Delahaye n'est pas que le fruit d'affinités littéraires, qui, de toute façon, ne coïncideraient pas tout à fait : elle est aussi attribuable à leur appartenance à un même milieu, à la fréquentation de mêmes cercles durant une même période et à la solidarité exprimée publiquement dans des journaux, des revues et des œuvres littéraires par des poètes unis par les liens d'amitié aussi forts que le sont leurs liens littéraires.

¹⁷⁰ En réponse à un article de Pétrus paru dans *Le Pays Laurentien*, Loranger écrit par exemple : « Le canadien-français doit écrire dans sa langue qui est celle de France [...]. Étant reconnu que le sujet est secondaire en art, une littérature se vivifiera plus par la culture de son style, que par le choix des sujets qui y seront développés. » « Le pays laurentien : La mare aux grenouilles », *Le Nigog*, mars 1918, vol. 1, no 3, p. 101.

¹⁷¹ Voir à ce sujet « Poètes québécois en quête de modernité » dans Jacques Blais, *Parmi les hasards : dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Éditions Nota Bene, 2001, p. 39-44.

¹⁷² L'*Histoire de la littérature québécoise* de Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge regroupe par exemple les « exotiques » et Loranger dans la catégorie plus large des « poètes modernistes ». Loranger est cependant traité séparément, jugé « poète plus secret et plus subtil que ses aînés ». Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 190.

CHAPITRE 2

L'INSTITUTIONNALISATION DU GROUPE

Les exotiques font très tôt leur entrée dans l'histoire littéraire : dès 1918, Camille Roy inclut Guy Delahaye, Paul Morin et René Chopin dans son *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*¹⁷³. Alors que viennent tout juste de paraître leurs premiers recueils – et d'autres restent encore à venir pour Chopin, Dugas et Morin – commencent déjà à se figer l'image du groupe et les traits que la postérité retiendra de ses membres. Le processus d'institutionnalisation qui démarre à ce moment tendra à unifier les représentations des exotiques en mettant l'accent sur certains éléments précis, qui varieront peu au cours des décennies. Bien que les méthodes de lecture et d'analyse se modifient, en particulier avec l'arrivée de la critique savante dans la deuxième moitié du XX^e siècle, ce sont les mêmes caractéristiques qui sont mises de l'avant sous de nouvelles appellations. Ainsi, des quatre exotiques, on souligne le raffinement formel, l'élitisme ou, encore, le manque de patriotisme. Ces quelques caractéristiques, que la critique applique indifféremment à l'un comme à l'autre des poètes exotiques, contribuent à forger un portrait de groupe qui gomme la singularité des poètes concernés. Les œuvres de fiction et les récits mémoriels, publiés dès les années 1920, offrent une autre vision des exotiques, axée sur les regroupements festifs. De ces récits, la querelle entre régionalistes et exotiques est étrangement absente; n'est conservé que le spectacle de la solidarité entre intellectuels et artistes unis par leurs goûts communs en matière d'art.

¹⁷³ Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1918, 120 p.

DE POÈTES-ESTHÈTES A DÉFENSEURS DE LA MODERNITE : LES EXOTIQUES FACE A L'HISTOIRE LITTÉRAIRE

Le terme d'« exotiques » n'est que rarement employé pour classer Morin, Chopin, Dugas et Delahaye dans les histoires littéraires. L'identité du groupe y est a priori mal définie : d'autres poètes ayant publié environ à la même époque (Albert Lozeau, Alfred Desroschers, Robert Choquette) leur sont souvent associés, variant d'un ouvrage à l'autre au gré de l'auteur sans qu'un sentiment d'unité fort soit perceptible entre les écrivains choisis. De surcroît, Guy Delahaye est généralement oublié des histoires littéraires jusqu'aux années 1980, et Marcel Dugas initialement rangé dans la catégorie des critiques. Toutefois, bien que de prime abord le groupe des exotiques n'ait pas été présenté dans sa singularité par les histoires littéraires, ses représentants se démarquent malgré tout des autres poètes par les épithètes qu'on leur accole. « Poètes artistes », « artisans de la forme », « symbolistes » ou « parnassiens » : les quatre exotiques se distinguent d'abord des poètes de leur temps par leur parti pris formel, qui suscite maintes accusations de préciosité. C'est à nouveau leur conscience aiguë de la forme qu'on souligne lorsqu'un nouveau terme fait son apparition dans le champ lexical à partir des années 1980, celui de « modernistes ». La critique savante interprète les vers des exotiques à la lumière de ce paradigme, faisant d'eux les pourfendeurs d'une tradition et d'un immobilisme artistique que les régionalistes, par leur désintérêt pour la recherche formelle, incarneraient. Alors que, des quatre poètes, Paul Morin et René Chopin sont ceux qui occupent le devant de la scène avant 1980, Marcel Dugas et Guy Delahaye sont favorisés lors des relectures du corpus opérées ultérieurement par la critique savante.

Les exotiques comme artisans du vers

Peu d'histoires littéraires au Québec ont obtenu le même retentissement que celle écrite par Camille Roy, qui fera autorité dans les collèges classiques jusqu'au milieu du XX^e siècle¹⁷⁴ et sera rééditée, de 1907 jusqu'à la mort de Camille Roy, pas moins de huit fois. Le *Manuel d'histoire de la littérature canadienne de langue française*¹⁷⁵ équilibre compliments et réserves dans les brefs segments (dépassant rarement un paragraphe) qui sont consacrés à chaque auteur. Lorsqu'il est question dans le manuel de poésie « contemporaine », soit celle ayant été diffusée de 1900 à 1930, deux catégories principales sont créées, en plus d'une section intitulée « en-dehors des écoles » (Alphonse Beaugard, Jules Tremblay, etc.). Opposés aux poètes du terroir (Blanche Lamontagne, Englebert Gallèze), « les poètes artistes sont ceux que préoccupe surtout l'art du vers, ou le souci de produire chez le lecteur une impression artistique ». Paul Morin, Guy Delahaye et René Chopin exemplifient cette veine poétique. Camille Roy précise que « cette recherche de la forme plastique n'eut guère chez nous d'adeptes qui en firent la règle principale de leur oeuvre¹⁷⁶ ». Il vante le « spécial souci du vers¹⁷⁷ » qu'ont démontré les poètes ou la nouveauté que représente la sensibilité de Morin. Les critiques négatives qu'émet Camille Roy ne vont cependant pas sans rappeler certaines des accusations portées contre les poètes universalistes quelques années plus tôt : on reproche aux peintures canadiennes de René Chopin « de n'avoir de canadien que le nom¹⁷⁸ » et à Paul Morin la nature « païenne¹⁷⁹ » de ses vers. Et si le critique reconnaît à ce dernier un talent certain, il lui accole aussi le

¹⁷⁴ Voir le chapitre « La littérature canadienne-française existe-t-elle ? », dans Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 170.

¹⁷⁵ L'édition utilisée est celle de 1930. Camille Roy, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1930, 310 p.

¹⁷⁶ *Ibid.*, p. 169-170.

¹⁷⁷ *Ibid.*, p. 170.

¹⁷⁸ *Ibid.*, p. 172.

¹⁷⁹ *Ibid.*, p. 170.

terme plus ambigu de « précieux¹⁸⁰ ». Guy Delahaye, quant à lui, sait faire naître « une émotion vraie, des visions intenses », mais reste limité par son « symbolisme obscur¹⁸¹ ». L'obscurité est aussi un défaut attribué à Marcel Dugas, relégué dans la section des critiques : « Il a écrit des pages colorées, et d'autres qui sont nébuleuses ou chargées de vagues rêveries. Ce fut son style de *Psyché au cinéma* (1916) et des *Flacons à la mer* (1923)¹⁸². »

Camille Roy use d'une relative sobriété dans ses descriptions, brèves et visant à rendre l'essentiel de la poétique des auteurs présentés. Tel n'est pas le cas de l'abbé Dandurand, auteur du manuel *La poésie canadienne*¹⁸³. « Un magasin clos de bibelots exotiques » : c'est ainsi qu'est décrite la poésie de ceux regroupés sous l'appellation de « Parnassiens », Paul Morin et René Chopin. L'espace fermé du magasin, rempli d'objets délicats mais vraisemblablement inutiles, s'oppose aux maisons ouvertes « au soleil des champs, à la brise du terroir et de notre passé¹⁸⁴ » qu'évoque pour l'auteur la poésie de Nérée Beauchemin. L'abbé Dandurand, s'il souligne le travail de ciseleur de Paul Morin, ne paraît pas friand des compositions de l'auteur du *Paon d'email* : « Paul Morin paraît un poète dilettante qui, dans ses voyages par la terre, a choisi des thèmes exigus sur quoi il figrole des miniatures selon des formes diverses mais surtout de fines joailleries un peu froides, au modèle du Parnasse¹⁸⁵. » L'enthousiasme de Dandurand croît toutefois lorsqu'il est question de René Chopin. S'il est lui aussi associé au Parnasse par l'abbé, le poète ne semble pas pécher par les mêmes vices que Morin, à qui il est avantageusement comparé : « Comme Morin, Chopin est un miniaturiste, aux couleurs plus fortes, toutefois, bien que d'un style moins souple; et comme lui, surtout, de l'école parnassienne, avec plus

¹⁸⁰ *Idem.*

¹⁸¹ *Ibid.*, p. 171.

¹⁸² *Ibid.*, p. 183.

¹⁸³ Albert Dandurand, *La Poésie canadienne-française*, Montréal, A. Lévesque, 1933, 244 p.

¹⁸⁴ *Ibid.*, p. 167.

¹⁸⁵ *Ibid.*, p. 168-169.

d'originalité que lui [...] ¹⁸⁶. » Dans un cas comme dans l'autre, les comparaisons avec le monde artisanal mettent l'accent sur la finesse des vers publiés par les poètes, finesse qui les élève au-dessus du commun, les transformant en objet d'art tout en leur ôtant une bonne part de leur accessibilité et de leur chaleur.

La froideur, alliée à un raffinement perçu comme une forme d'élitisme, est en effet un reproche récurrent adressé aux exotiques. Dans son *Histoire de la littérature canadienne-française* ¹⁸⁷, Berthelot Brunet, qui avait été un vibrant défenseur des exotiques du temps de la querelle, n'hésite pas à parler des « coquetteries ¹⁸⁸ » de Paul Morin malgré son admiration pour « la pureté du vers et pour le stoïcisme studieux de la pensée ¹⁸⁹ » de celui-ci. Roger Duhamel va beaucoup plus loin dans sa description de Morin, qu'il qualifie dans son *Manuel de littérature canadienne-française* ¹⁹⁰ de « prince hautain du verbe sonore ¹⁹¹ ». Lorsqu'il parle des poèmes de l'auteur du *Paon d'email*, Roger Duhamel semble attaquer l'homme plutôt que l'œuvre, en lui reprochant à nouveau sa distance et son dédain du monde, exprimés par des vers dépourvus d'émotions : « Morin s'est forgé une légende à coups d'excentricités délibérées; il s'applique soigneusement à expulser de son œuvre tout élan du cœur. [...] S'il est altier, il n'est jamais grand et sa vanité incommensurable le dispense d'un orgueil viril ¹⁹². » Certains exotiques jouissent cependant d'une plus grande faveur : Marcel Dugas est qualifié de « phénomène sympathique dans nos lettres ¹⁹³ ». Le portrait général des exotiques, toutefois, comme chez les auteurs précédents, tend, derrière la reconnaissance de leur talent et de leur aboutissement formel, à mettre de l'avant leur « attitude un peu méprisante » et leur « superbe à l'égard de ce qui s'accomplit dans leur

¹⁸⁶ *Ibid.*, p. 168.

¹⁸⁷ Berthelot Brunet, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Reconnaissance », 1970 [1946], 332 p.

¹⁸⁸ *Ibid.*, p. 80.

¹⁸⁹ *Ibid.*, p. 81.

¹⁹⁰ Roger Duhamel, *Manuel de littérature canadienne-française*, Ottawa, Éditions du nouveau pédagogique, 1967, 161 p.

¹⁹¹ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹² *Ibid.*, p. 64.

¹⁹³ *Ibid.*, p. 67.

milieu¹⁹⁴ ». Occupés à ciseler loin du monde des objets de luxe destinés à un public d'élus, les exotiques, selon cette vision, refuseraient d'offrir une voix au peuple, et, par le fait même, à la nation.

Les exotiques comme poètes de la modernité

Le désir d'une lecture plus nuancée de la littérature parue avant la Révolution tranquille est perceptible dans la critique savante à partir des années 1980. Le formalisme des exotiques, présenté plus tôt comme une marque de préciosité, confère une nouvelle valeur à leurs œuvres. Ainsi, un ouvrage comme *Surréalisme et littérature québécoise* d'André-G. Bourassa¹⁹⁵ réintègre l'œuvre de Guy Delahaye au sein d'une tradition d'expérimentations esthétiques qui, si elle s'est particulièrement développée à partir des années 1940, trouve en Delahaye un précurseur d'intérêt¹⁹⁶. Jacques Blais publie en 1986 un article intitulé « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité ». Ce texte paraît à l'intérieur des actes d'un colloque sur l'avènement de la modernité culturelle au Québec organisé par les professeurs Yvan Lamonde et Esther Trépanier, qui avait comme visée explicite de remettre en question les idées préconçues sur l'émergence de la modernité québécoise¹⁹⁷. Jacques Blais y place les exotiques au cœur d'une longue lignée de

¹⁹⁴ *Ibid.*, p. 63.

¹⁹⁵ André-G. Bourassa, *Surréalisme et littérature québécoise*, Montréal, Éditions l'Étincelle, 1977, 375 p.

¹⁹⁶ Dans le chapitre I, « Présages », Bourassa réunit des auteurs qui ont en commun « d'avoir participé à l'évolution de l'art au Québec en le mettant peu à peu à l'heure du reste du monde; ils ont aussi en commun d'avoir eu peu de succès de leur vivant. Il faudra attendre que leurs efforts isolés soient remplacés par des efforts de groupes pour que réussisse la révolution. Leurs successeurs ne dédaigneront d'ailleurs pas de leur rendre hommage. » *Ibid.*, p. 15.

¹⁹⁷ Yvan Lamonde et Esther Trépanier écrivent dans l'introduction aux actes du colloque : « [...] s'il est une histoire idéologiquement surinvestie au Québec, 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, n'émerge 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. » *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Ville Saint-Laurent, IQRC, 1986, p. 11.

novateurs et de pionniers¹⁹⁸ et leur attribue du même coup des héritiers dont la présence contribue à dissiper le parfum d'échec collé à leurs expérimentations par des critiques comme Gilles Marcotte et Jean Éthier-Blais, sur lesquels nous reviendrons plus loin. La solidarité qui les rassemble malgré l'hétérogénéité de leurs poétiques est soulignée avec respect¹⁹⁹, et un peu de vigueur est insufflée à cette période lorsqu'il est affirmé que les quatre amis « œuvrent au cœur même de l'action culturelle de leur temps²⁰⁰ ».

Ce sont d'abord Guy Delahaye et les poèmes en prose de Marcel Dugas qui bénéficient de cette revalorisation. Si Delahaye avait précédemment été laissé dans l'ombre par la littérature critique aux dépens de Paul Morin et René Chopin, Blais néglige presque complètement ces derniers²⁰¹ pour explorer les audaces prises par l'auteur des *Phases* dans ses deux recueils de poèmes, preuve qu'une modification du paradigme de lecture s'est produite, fondée d'abord et avant tout sur le coefficient d'innovation contenu dans une œuvre²⁰². Delahaye, qui jusqu'à la publication de l'ouvrage d'André-G. Bourassa sur le surréalisme, n'avait guère été étudié, détrône soudainement ses contemporains :

¹⁹⁸ Non seulement Blais donne-t-il la préséance aux innovations apportées par les poètes exotiques plutôt qu'à leur rayonnement limité, mais c'est aussi à eux qu'il consacre le plus d'espace, parmi les quatre grandes périodes qu'il découpe entre la fin du XIX^e siècle et 1940 : « Au cœur de la deuxième période, 1910-1924, étape la plus intense de la querelle du régionalisme et de ce que Camille Roy nomme l'“exotisme”, l'initiative, du moins en poésie, appartient à la modernité. Je consacrerai près de la moitié de ma communication à cette seule période. » *Ibid.*, p. 18.

¹⁹⁹ « Parmi les poètes novateurs, il importe d'attirer l'attention sur le groupe de Marcel Dugas et de ses amis, Paul Morin, René Chopin et Guy Delahaye. Chacun selon son style et son mode d'être, mais avec le sentiment d'une égale complicité (témoins ces appuis fraternels qu'ils échangent dans leurs ouvrages respectifs) [...] » *Ibid.*, p. 23.

²⁰⁰ *Idem.*

²⁰¹ Une seule phrase suffit à Blais pour décrire à la fois *Le Paon d'email* et *Le Cœur en exil* : « L'individualisme caractérise aussi la philosophie de René Chopin et de Paul Morin : *Le Cœur en exil* (1913) propose le sensualisme comme remède à l'angoisse du néant et les “Épigrammes” du *Paon d'email* (1911) esquissent sept variations dissidentes sur le thème de la mort. » *Ibid.*, p. 24.

²⁰² *Poétiques de la modernité 1895-1948* (1992), de Claude Filteau, s'inscrit dans la même lignée. Filteau cherche à « penser la modernité et son ancrage dans la poésie québécoise » (p. 13) entre 1895 et 1948, en cherchant « moins à démontrer une évolution historique de la poésie de la modernité, qui irait du Parnasse de Bussières au constructivisme de Paul-Marie Lapointe, avec le passage obligé par le vers libre de Loranger et de Garneau, qu'à confronter [...] d'un chapitre à l'autre des poètes et des critiques sur des questions de rythme, de langage, de genre pour saisir l'enjeu stratégique des débats qui entourent la question de la modernité au Québec [...] » (p. 21). Lui aussi montre une préférence pour l'œuvre de Guy Delahaye, seul des quatre poètes à qui il voue un chapitre complet, Marcel Dugas ou Paul Morin étant traités à l'intérieur de volets plus larges (la critique littéraire pour le premier, *Le Nigog* pour le second). *Poétiques de la modernité 1895-1948*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1992, 382 p.

Mais qui osa, plus que Guy Delahaye, être lui-même? On ne valorisera jamais assez la contribution essentielle à la cause de la modernité de celui qui publia, à deux ans d'intervalle, des recueils puissamment originaux, aussi fortement indépendants que contrastés. Autant le premier, *Les Phases*, en 1910, semble le produit d'une esthétique hyper-classique, une seule loi, celle du nombre trois, régissant l'univers textuel, autant le second, « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines, en 1912, se veut le pandémonium de l'esthétique moderne, juxtaposition hétéroclite de discours divers y compris d'anti-poèmes agressifs²⁰³.

À ces œuvres est de surcroît attribuée une violence qui en augmente d'autant le radicalisme. « *Mignonne...* » n'est pas qu'une plaisanterie, mais aussi « une entreprise de démolition du terroir [qui] se double d'un jeu de massacre²⁰⁴ ». À *Psyché au cinéma*, de Marcel Dugas, « l'ouvrage le plus audacieux de son temps²⁰⁵ », Blais associe une série d'éléments axés sur la violence et la noirceur, tels que « la jeunesse perdue et le présent cruel », « l'enfance humiliée, l'amour et la guerre, le sacrifice et la mort, le suicide », fruits des « délires d'une époque ténébreuse²⁰⁶ ». Jacques Blais ne fait pas tant de Delahaye et de Dugas les prisonniers de cette « époque ténébreuse », que ses opposants, capables par leurs recueils de lutter contre le poids de la tradition pour générer le changement nécessaire à l'émergence de la modernité culturelle. Bien que tous les exotiques soient présents dans cet article, l'intérêt du critique se porte davantage sur les quelques éléments novateurs apportés par Delahaye et Dugas que sur le combat d'ensemble mené par les quatre amis.

Dans l'*Histoire de la littérature québécoise* (2007) de Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, ainsi que dans le petit livre de synthèse *La Poésie québécoise*²⁰⁷ (1999) de François Dumont, tous deux à la frontière entre publication savante et ouvrage « grand public », les poètes exotiques sont présentés dans des chapitres qui, bien qu'ils ne peuvent éviter de parler de la querelle et de son importance pour la constitution du champ littéraire québécois, mettent aussi l'accent sur la modernité des

²⁰³ Jacques Blais, *op. cit.*, p. 24.

²⁰⁴ *Ibid.*, p. 25.

²⁰⁵ *Idem.*

²⁰⁶ *Idem.*

²⁰⁷ François Dumont, *La Poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1999, 126 p.

œuvres produites par les quatre poètes – ils sont d’ailleurs regroupés sous l’appellation de poètes modernistes. De ceux-ci, on souligne l’ironie (Paul Morin), l’aspect expérimental (Delahaye) ou la diversité (Dugas) de l’œuvre. *L’Histoire de la littérature québécoise* consacre un chapitre aux discours autour de la querelle et un autre à l’analyse des œuvres et parcours de ces poètes modernistes. Dans les deux ouvrages, le camp opposé aux exotiques, celui des régionalistes, n’est plus que brièvement esquissé, en creux de l’« universalisme ». Ainsi, les talents de formalistes des exotiques, reconnus mais considérés avec suspicion jusqu’au milieu du siècle, sont perçus de plus en plus positivement au fil du temps, alors que se modifient les critères d’appréciation de la critique. Le mépris pour la masse qu’on accolait à leurs expérimentations poétiques n’occupe plus guère de place dans les histoires littéraires récentes, qui font de ces mêmes expérimentations des éclats précieux de modernité dans un contexte de traditionalisme monolithique. Qu’elle ait été interprétée positivement ou négativement, c’est néanmoins cette même étiquette – celle de poètes formalistes – qui, tout au long du siècle, amalgame les poètes exotiques en un même ensemble malgré les variations de nomenclature et les différences de classement.

DES POÈTES EN EXIL

La question du nationalisme, qui avait été au cœur de la querelle durant les années 1910, reste présente tout au long du siècle dans le discours critique sur les exotiques, et continue à orienter la lecture tant des œuvres que des biographies des poètes. L’élitisme perçu dans leur posture littéraire, les malheurs qui ont marqué la vie des poètes, la froideur et la préciosité excessives de leurs vers : les faillites artistiques et personnelles des exotiques seraient attribuables au rapport problématique qu’ils entretiennent avec le monde culturel canadien. Leur sort est subordonné au destin plus large de la collectivité

canadienne-française. Les années 1960 et la Révolution tranquille ne modifient pas cet état de fait; toutefois, à l'aune de nouvelles préoccupations nationales, une modification de l'interprétation qu'on offre du passé littéraire survient. Alors qu'on reprochait initialement aux poètes leur nationalisme défaillant, on l'excuse et le justifie à partir des années 1960. Pierre Nepveu, dans *L'Écologie du réel*²⁰⁸, décrit la modification de l'imaginaire survenue au cours de la Révolution tranquille, période de bouillonnements artistiques et politiques durant laquelle change la lecture qu'on fait « [...] de certains poètes (Crémazie, Nelligan, Saint-Denys Garneau, Grandbois) perçus désormais à la fois comme des phares, servant à retracer ou à élaborer l'histoire québécoise comme mythe et destin, comme aventure psychique ou comme projet existentiel²⁰⁹ ». Les exotiques n'occupent pas dans le discours critique le même espace que ces poètes. Ils sont néanmoins rangés dans une même catégorie, celle des écrivains de « l'exil », « notion centrale qui, dans toute sa polyphonie historique et métaphysique, réelle et mythique, objective et subjective, va maintenant servir de catalyseur pour cette sorte de réaction en chaîne qu'a été la naissance de la littérature québécoise moderne²¹⁰ ».

Le mépris de la patrie canadienne, réel ou imaginé, que perçoivent les critiques chez les exotiques est souligné dans les analyses qui sont faites de leurs poèmes, et condamné dans les histoires littéraires publiées avant 1960. Le manuel *Littérature canadienne-française*²¹¹ du frère Samuel Baillargeon fait une large place aux éléments biographiques et aux personnalités des poètes, tels que vus par l'auteur. Une section tout entière est vouée à l'analyse du « caractère de Morin²¹² », et il est affirmé à son sujet qu'il « a horreur des

²⁰⁸ Pierre Nepveu, *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, 243 p.

²⁰⁹ *Ibid.*, p. 45.

²¹⁰ *Ibid.*, p. 46.

²¹¹ Samuel Baillargeon, *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides, 1957, 525 p.

²¹² *Idem.*

confidences et, quand il en murmure, ce n'est que d'une manière voilée et hautaine²¹³ ». De même, René Chopin voit aussi ses qualités humaines illustrées à travers le prisme de sa poésie. S'il n'est pas jugé aussi méprisant que Morin, on rappelle les anciennes accusations, sans véritablement les répudier : « Les livres de Chopin ont été très discutés au Canada : on lui a reproché de n'être pas canadien, d'être païen, de n'avoir pas de cœur.²¹⁴ » La conclusion va en ce sens : on souligne à nouveau le talent de Morin et Chopin, « les meilleurs poètes du groupe des esthètes », mais on souligne que « quelques-uns étaient même plus Parisiens que Français et ne cachaient pas leur mépris pour les régionalistes²¹⁵ ». Ainsi le snobisme qui leur est attribué et l'ambiguïté de leurs positions nationalistes, plus que les qualités mêmes de leur poésie, viennent mettre un bémol aux louanges qui avaient précédées.

Jeanne Paul-Crouzet, dans *Poésie du Canada. De nouveaux classiques français*²¹⁶, est plus nuancée, mais ne manque pas elle non plus de méditer sur l'éloignement que montrent les exotiques vis-à-vis de leur patrie et sur les griefs que cette distance leur aura occasionnés. Or, plutôt que de simplement reconduire les accusations de patriotisme tiède et de mépris généralisé lancées aux exotiques par des critiques tels que Camille Roy et Samuel Baillargeon à la même époque, Crouzet questionne la place que cette problématique a pu occuper dans les discours : « Mais, en réalité, ce qu'on a reproché à Paul Morin ce n'est pas tant la qualité de son exotisme que cet exotisme lui-même. [...] Sans entrer dans la discussion, nous pouvons nous demander comment il se fait que cette question soit devenue au Canada, et au Canada seul, une question si brûlante...²¹⁷ » Paul-Crouzet questionne les multiples critiques faites à Morin durant le conflit, celui-ci s'étant amplifié de causes distinctes qui semblent avoir bien peu à voir avec la poésie même :

²¹³ *Ibid.*, p. 190.

²¹⁴ *Ibid.*, p. 194.

²¹⁵ *Ibid.*, p. 201.

²¹⁶ Jeanne Paul-Crouzet, *Poésie au Canada. De nouveaux classiques français*, Paris, Didier, 1946, 372 p.

²¹⁷ *Ibid.*, p. 228.

« [...] la querelle du régionalisme et de l'exotisme est devenue la querelle du paganisme et du catholicisme; celle-ci une nouvelle querelle des anciens et des modernes, et même, très curieusement, celle des anciens et Orientaux et des modernes. Car à notre pauvre poète tout, ou peu s'en faut, aura été reproché²¹⁸. » René Chopin, quant à lui, n'est pas directement associé à la querelle, mais souffre néanmoins en raison de l'« exil intérieur » qu'il est condamné à vivre en tant que poète. Cet exil fournit un titre au premier recueil de l'artiste et souligne la marginalité que vivent les poètes dans la société canadienne-française : « Nous retrouvons chez René Chopin le même cri de révolte contre l'incompréhension de la foule que nous avons trouvé chez Nelligan, Albert Ferland et Charles Gill, et sous une forme ironique, dans Paul Morin lui-même²¹⁹. » La dénonciation latente des limites du cadre canadien-français qu'opère Crouzet annonce, à cet égard, les positions futures de Gilles Marcotte et Jean Éthier-Blais.

Les années 1960, durant lesquelles le projet d'invention de la littérature québécoise mobilise écrivains et critiques, sont aussi l'époque d'une réinterprétation du nationalisme des exotiques à la lumière des enjeux politiques et littéraires apparus avec la Révolution tranquille. Les préoccupations esthétiques liées à l'explosion de la littérature québécoise transparaissent à travers les retours sur la querelle faits par les critiques Gilles Marcotte et Jean Éthier-Blais. Au cours de cette période faste pour le développement de la littérature québécoise, Gilles Marcotte et Jean Éthier-Blais débute un travail de critique et d'observateur qui s'étendra sur plusieurs décennies, travail à mi-chemin entre la rigueur scientifique proprement universitaire et le ton plus personnel de l'essayiste. Gilles Marcotte publie en 1968 un ouvrage d'essais critiques dont le titre suggère les transformations alors en cours dans le monde littéraire québécois : *Une littérature qui se fait*²²⁰. Un chapitre est

²¹⁸ *Ibid.*, p. 230.

²¹⁹ *Ibid.*, p. 234.

²²⁰ L'avertissement qui ouvre le livre se lit d'ailleurs comme une profession de foi en faveur de la littérature québécoise : « Je crois très profondément que l'effort littéraire accompli dans la province de Québec prodigue

consacré à Paul Morin et René Chopin, entre un essai sur Émile Nelligan et un autre sur Alfred Desrochers²²¹. Pour le critique, un thème caractérise plus que tout autre la poésie canadienne-française, d'Octave Crémazie à Anne Hébert : celui de l'exil, « sans forme ni visage, qui se loge au cœur et nourrit la tentation de l'absence²²² ». Cinquante ans après la parution du *Paon d'email*, Marcotte revient sur la controverse ayant suivi sa sortie en choisissant résolument son camp. De sa plume ironique, le critique se moque du scandale qu'ont pu créer les vers de Paul Morin :

Paul Morin s'affirmait comme l'anti-régionaliste par excellence. Dans *Le Paon d'email*, il ne consacrait qu'un poème, le dernier, à son pays, et c'est pour s'excuser, fort poliment d'ailleurs, de n'en point parler. Par contre, il burinait des turqueries, des japoneries, des chinoiseries, s'enivrait aux douceurs de la Grèce et de la France. Décidément, cela frisait l'impertinence. Mais il y avait plus étonnant et plus grave encore : en plus des sentiments patriotiques, le poète semblait se dégager de toute foi religieuse pour s'abandonner à une orgie de sensations tout à fait païennes²²³.

Si Gilles Marcotte se livre à une lecture attentive des deux recueils de poèmes de Morin, basée sur la figure récurrente du paon et sur ses transformations au fil du temps, plusieurs commentaires du critique ne prennent leur plein sens que transposés au temps de la querelle, telle cette brève explication sur l'exotisme des vers du poète : « On comprend maintenant pourquoi la poésie de Paul Morin, dans *Le Paon d'email*, fait si peu de part à la vie et aux paysages canadiens. Tout ce qui est d'ici figure à ses yeux une existence trop ordinaire pour que s'y puissent jouer les jeux de la beauté et de la sensation pures²²⁴. » Les retours faits sur la « patrie ingrate », la « religion décevante » et les « souvenirs d'enfance

les signes d'une évolution ouverte. Je laisse à d'autres d'attendre le grand livre, le chef-d'œuvre indiscutable, avant d'admettre l'existence possible d'une littérature canadienne-française. Pour moi, je n'ai pas le loisir d'attendre. » Gilles Marcotte, *Une Littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Éditions HMH, Montréal, 1968 [1962], 307 p.

²²¹ Les autres poètes étudiés sont Octave Crémazie, Alfred Garneau, Albert Lozeau, Saint-Denis-Garneau, Alain Grandbois, Rina Lasnier, Anne Hébert et Roland Giguère.

²²² *Ibid.*, p. 82.

²²³ *Ibid.*, p. 121.

²²⁴ *Ibid.*, p. 123.

encombrants²²⁵ » qui ont blessé Morin placent le poète en victime de son époque, époque incapable d'accueillir la nouveauté que représentaient les poèmes d'un jeune homme de ce fait condamné à l'exil. De l'autre grand « exilé » dont traite Marcotte, René Chopin, le critique fait, dans le domaine poétique, le double inversé de Paul Morin, adoptant en cela une position relativement unique dans la critique. Il est affirmé que les mondes poétiques des deux amis sont « presque opposés », que ce soit par la chaleur des paysages orientaux décrits par Morin, antagonique à la froide nordicité des campagnes favorisées par Chopin, ou par leur rapport à l'exotisme, car même ce qualificatif tant galvaudé d'« exotique » ne parvient pas à les réunir : « Dans ces deux œuvres l'exil occupe la première place; mais chez Morin exil veut dire exotisme, éloignement, tandis que chez l'autre c'est tout de suite *Le Cœur en exil*, c'est-à-dire l'absence au cœur même de la réalité d'ici²²⁶. » Là où Paul Morin et René Chopin se rejoignent, toutefois, c'est dans l'échec commun de leur rêve poétique, « immolé » par Chopin, abandonné à un « cynisme désabusé » par Morin. Telle que présentée par Marcotte, quelque chose du Nelligan du « Vaisseau d'or », ayant « sombré dans l'abîme du rêve », se dégage de la destinée de ces poètes malheureux, victimes de l'incompréhension des lecteurs de leur temps.

Dans ses *Signets*²²⁷, constitués de trois recueils d'essais sur la littérature d'ici et d'ailleurs, le critique Jean Éthier-Blais²²⁸ propose une interprétation plus radicale de la querelle entre régionalistes et exotiques. Celle-ci n'est plus simplement perçue à l'aune des enjeux entre Anciens et Modernes, mais trouve son prolongement jusque dans la lutte des classes :

²²⁵ *Ibid.*, p. 124.

²²⁶ *Ibid.*, p. 127.

²²⁷ Jean Éthier-Blais, *Signets I*, Ottawa, Cercle du livre de France, 1967, 192 p.; *Signets II*, Ottawa, Cercle du livre de France, 1967, 245 p.; *Signets III*, Ottawa, Cercle du livre de France, 1973, 268 p.

²²⁸ « Critique au *Devoir* à partir de 1960, Éthier-Blais est très présent dans le milieu littéraire (il réunira certaines de ses chroniques dans une série de *Signets* qui s'amorce en 1967), mais il reste en marge de son époque. Il oppose à celle-ci son nationalisme de droite et sa conception élitiste de la culture. Il garde, par ailleurs, une affection particulière pour les écrivains de l'exil, tels Marcel Dugas et Paul Morin. » Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, *op. cit.*, p. 413.

[...] les lettres québécoises naîtront de la lutte qui opposera, entre les deux guerres, régionalistes et esthéticiens. Les premiers ont droit, dans les écoles comme auprès des critiques officiels, à la cote d'amour. Ils représentent la dernière tentative des riches et des maîtres pour infléchir dans le sens de la Terre mère l'expression littéraire du Canada français. Toute littérature de paysannerie est, au départ, instrument de propagande. Toute littérature pure restera, aux yeux des classes dirigeantes, élément de dissolution. Édouard Montpetit pourra lire Verlaine, mais non pas le répandre. C'est en ce sens que le Verlaine de Marcel Dugas, à Montréal, en 1917, est un document révolutionnaire. Tout naturellement, du reste, Marcel Dugas, au cours d'un exposé qui se veut poétique, accuse les bourgeois et la classe marchande²²⁹.

Cette lecture peu orthodoxe de l'œuvre de Marcel Dugas et du contexte social l'ayant entouré, participe d'une réinterprétation d'un passé littéraire à l'aune des préoccupations de l'heure : nationalisme, question linguistique, projet social. Le chapitre qui traite des exotiques s'intitule « Où sont mes racines » : Jean Éthier-Blais revient aux sources de la modernité littéraire québécoise, dressant des parallèles entre *Refus Global* et le travail de Marcel Dugas, que le manifeste de Borduas vient en quelque sorte parachever, ou à tout le moins prolonger. C'est en effet *Refus Global* qui marque « le début d'un processus historique dont l'ampleur l'eût [Marcel Dugas] assurément surpris », et qui annonce la véritable libération des écrivains québécois des tensions les minant depuis l'époque de Nelligan. L'esthétisme et le terroir sont pour le critique « l'apanage des âmes faibles devant les pressions de l'histoire²³⁰ », et ni Dugas ni Morin n'auraient eu la force de se dégager de ces tensions, préférant se réfugier dans un formalisme pur déraciné de toute patrie²³¹. L'interprétation téléologique que fait Éthier-Blais de la littérature de cette période, axée sur les transformations qui permettent désormais aux écrivains de se libérer des contraintes d'autrefois, relègue Marcel Dugas au rôle de victime d'un temps qui le condamnait à

²²⁹ Jean Éthier-Blais, *Signets III, op. cit.*, p. 155-156.

²³⁰ *Ibid.*, p. 161.

²³¹ Jean Éthier-Blais lie d'ailleurs ce déracinement à l'absence d'une pensée politique forte chez Morin et Dugas, absence qui les empêche de dépasser l'opposition entre esthétisme et régionalisme : « Dugas, Morin, Alfred Desrochers, Dantin se recroquevillèrent autour du feu, vestales, prêtres de la langue française dans sa pureté. Chez eux, aucune pensée politique. Ils ne se rendaient pas compte, depuis Paris ou Boston, que le service d'une langue belle et rigoureuse devait nécessairement passer par une conception globale de notre destin. » *Ibid.*, p. 159.

l'échec. Il opte alors, entre « le vide du Québec d'alors et la tentation du repli sur soi à l'étranger », pour une désertion dans « la forêt obscure de sa patrie, la langue²³² ». Les pages précédentes, qui décrivent en détail le parcours de Marcel Dugas, de ses premiers voyages en France à son triste emploi comme archiviste alors qu'il arrive au terme de sa vie, mettent l'accent sur son isolement, la préciosité aliénante de son raffinement, les luttes vaines qui l'animaient. Un sentiment d'échec se dégage de l'ensemble, et les allusions multiples au sort malheureux de Nelligan²³³ achèvent de faire de Marcel Dugas l'épigone de l'écrivain sacrifié sur l'autel des problèmes du Canada français, qu'ils soient d'ordre linguistique ou politique. La vie de Marcel Dugas forme la trame principale de son analyse, bien plus que l'œuvre, qui n'est guère étudiée dans le détail, exception faite de quelques phrases sur les *Feux de Bengale à Verlaine*. La lecture faite par Marcotte et Éthier-Blais des œuvres et des biographies des poètes exotiques est orientée, dans un cas comme dans l'autre, par une vision de l'histoire littéraire québécoise soutenue par la notion de progrès. Les défauts des œuvres exotiques – préciosité, froideur, hermétisme – sont attribués au poids exercé par leur époque, et le groupe que les poètes ont formé, de même que le dynamisme du *Nigog*, sont relégués à l'arrière-plan, comme si ces éléments ne cadraient pas avec le pessimisme et la noirceur que les critiques ont cherché à attacher à cette page d'histoire.

L'examen de ces quelques ouvrages d'histoire littéraire montre que celles-ci, même peu de temps après la querelle, dressent des portraits individualisés des poètes. Paul Morin et René Chopin bénéficient d'abord des faveurs de la critique, puis, à partir des années

²³² *Ibid.*, p. 162.

²³³ Éthier-Blais écrit notamment : « Il [Marcel Dugas] fuit, par la même occasion, le destin de Paul Morin, celui de Nelligan. Le premier, "fleur de culture", le second, "homme de création immédiate", ont été les victimes de ceux que Dugas, dans sa langue de 1919, appelle les marchands ; ni dans le grand seigneur plein de morgue, bien sûr, sûr de lui, faisant profession de poésie et d'anglomanie, ni l'enfant pris au piège de la religion et de la rue, ni le versificateur disciple de Leconte de Lisle, ami d'Anna de Nouailles, ni l'inspiré qui rêvait à Verlaine, n'ont pu se soustraire à l'horreur du présent. L'un devint fou, l'autre un bohémien des boarding houses. » (*Ibid.*, p. 142-143). Il renchérit un peu plus loin : « Déjà, bien parler au Québec était source d'exil intérieur ; la perfection du langage signifiait le grand départ : folie de Nelligan, Paris de Dugas. » (*Ibid.*, p. 156)

1980, ce sont Guy Delahaye et Marcel Dugas qui occupent le premier rang. Toutefois, ces présentations, qui auraient pu singulariser les poètes en soulignant leur originalité, tendent au contraire à souligner un ensemble de traits communs qu'on applique à l'un ou à l'autre des écrivains, selon les ouvrages, et qui reviennent sous une forme à peine modifiée au fil du temps. Qu'ils aient été perçus positivement ou négativement par la critique littéraire, les exotiques sont considérés en bloc, les malheurs ou les réussites de l'un ou l'autre des poètes servant à illustrer un jugement posé sur l'ensemble du groupe. Néanmoins, la situation s'est modifiée au cours des vingt dernières années, notamment à la suite de recherches dans les périodiques québécois datant de l'époque du conflit, qui ont permis de briser l'image simpliste qui avait subsisté de la querelle dans l'histoire littéraire et ont pavé la voie à de nouvelles approches critiques²³⁴. On en trouve des exemples dans les articles de Michel Lacroix (« Des Montesquiou à Montréal : le *Nigog* et la mondanité »), de Marie-Andrée Beaudet (« *Mignonne, allons voir si la rose...* de Guy Delahaye : intertextualité et champ littéraire ») ou encore de Luc Bonenfant (« *Le Nigog* : la pratique polémique du poème en prose »)²³⁵, et des ouvrages de Dominique Garand, *La Griffes du polémique*, et de Marie-Andrée Beaudet, *Langue et littérature au Québec (1895-1914)*²³⁶.

²³⁴ Annette Hayward écrit à ce sujet : « Ce n'est que vers la fin des années 1970, lorsque les chercheurs littéraires, à la suite des sociologues et des bibliographes, découvrirent les trésors enfouis dans les périodiques québécois – là où se faisait presque toute la réflexion critique avant 1930 – que l'on commença à détruire l'image simpliste qu'on se faisait de cette époque. » (*La Querelle du régionalisme au Québec [1904-1931]*, *op. cit.*, p. 18.

²³⁵ Michel Lacroix, « Des Montesquiou à Montréal : *Le Nigog* et la mondanité », *Voix et images*, vol. 29, no 1, automne 2003, p. 105-114; Marie-Andrée Beaudet, « *Mignonne, allons voir si la rose...* de Guy Delahaye : intertextualité et champ littéraire », *Études françaises*, vol. 29, no 1, printemps 1993, p. 125-134; Luc Bonenfant, « *Le Nigog* : la pratique polémique du poème en prose », *Voix et images*, vol. 28, no 2, hiver 2003, p. 125-137.

²³⁶ Marie-Andrée Beaudet, *Langue et littérature au Québec (1895-1914)*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires » 1991, 221 p.

LES POÈTES EXOTIQUES DANS LA FICTION ET LES RÉCITS AUTOBIOGRAPHIQUES

Publié en 1922 à l'intérieur du recueil *Âmes et paysages*, le court récit « Un Cénacle²³⁷ » de Léo-Paul Desrosiers²³⁸ raconte la tentative d'un écrivain issu de la campagne, Gaston, pour se joindre à un groupe de poètes et d'artistes. Ceux-ci, fortement influencés par leur séjour en France, se plaignent de l'absence de public, discutent des dernières théories artistiques, tâtent de la création dans une « atmosphère d'art, de joie bruyante, tapageuse, paradoxale et tourbillonnante²³⁹ ». Gaston fréquente d'abord avec enthousiasme ce cénacle de libre-penseurs. Or celui-ci s'avère finalement néfaste pour le jeune homme. Il s'essaie à la poésie exotique, sans succès, et trop sincère et trop sensible, ne peut souffrir la conversation de ces « retours d'Europe » aux mœurs inquiétantes. Se détournant finalement de ces mondains, Gaston retourne à sa solitude, prêt à offrir à sa patrie une œuvre vraie, après avoir « rejeté de lui-même ainsi que d'inutiles scories, l'apitoiement sur sa destinée, les théories qui le retenaient prisonnier, toutes les doctrines qui alourdissaient son élan et empêchaient son essor²⁴⁰ ». Les jeunes revenus de France présentés si défavorablement par le narrateur du récit, évidemment, ne sont autres que ceux composant le petit cercle d'artistes du *Nigog*, sous une forme à peine déguisée : « l'un préconise l'exotisme pour régénérer notre littérature, un deuxième veut qu'on ouvre toutes grandes les écluses de la littérature française²⁴¹ »; « les théories artistiques et littéraires les plus compromises et les plus incongrues ont cours, importées directement de Paris où elles

²³⁷ Léo-Paul Desrosiers, « Un Cénacle », dans *Âmes et Paysages*, Montréal, Éditions du Devoir, 1922, p. 163-183.

²³⁸ Léo-Paul Desrosiers avait auparavant écrit une série d'articles en faveur du régionalisme dans *L'Action Française* et *La Revue Nationale*, à partir de 1919.

²³⁹ Léo-Paul Desrosiers, *op. cit.*, p. 164.

²⁴⁰ *Ibid.*, p. 183.

²⁴¹ *Ibid.*, p. 172.

font long feu sur les boulevards et dans les milieux Kamtchatka²⁴² » et un « pamphlétaire dans un coin déverse des injures sur une école littéraire adverse²⁴³ ».

De cette vision caricaturale des exotiques ressortent néanmoins certains traits qu'a mis en lumière Michel Lacroix dans un article consacré à cette nouvelle²⁴⁴, et qui viennent enrichir les représentations du groupe au temps de la querelle. Ces traits permettent d'appréhender d'une manière inédite, derrière la simplicité apparente du récit, la perception malaisée et méfiante que pouvaient avoir les régionalistes de la vie mondaine se déployant autour des poètes exotiques et du *Nigog*. Une opposition s'en dégage, entre une « sociabilité cénaculaire agitée, excessive, empoisonnée et une sociabilité cléricale, sereine, traditionnelle²⁴⁵ ». Cette sociabilité cléricale n'en est d'ailleurs pas véritablement une : ce qu'expose le texte de Desrosiers, c'est surtout « l'absence de lieux de sociabilité ou de formes spécifiques de sociabilité liées au régionalisme canadien-français » puisque « la seule forme de sociabilité plus étroitement associée aux milieux régionalistes était politique plutôt que littéraire, et centrée sur le nationalisme en général, non sur les enjeux esthétiques²⁴⁶ [...] ».

À ce récit négatif des sociabilités littéraires répondent cependant les versions plus enthousiastes présentes dans les mémoires de ceux qui y participèrent : Robert de Roquebrune, Philippe Panneton et Victor Barbeau ont chacun décrit en détail ces réunions et cercles littéraires dans les textes autobiographiques qu'ils ont consacrés à la période. Postérieurs aux événements relatés de plusieurs décennies, ces mémoires constituent forcément, malgré la véracité qu'ils revendiquent, une version romancée et teintée de nostalgie des faits s'étant produits à l'époque de la querelle du régionalisme : Philippe

²⁴² *Ibid.*, p. 170-171.

²⁴³ *Ibid.*, p. 171.

²⁴⁴ Michel Lacroix, « Du collège classique à la maison des fous. Le corps-à-corps avec la modernité dans "Un cénacle" de Léo-Paul Desrosiers », *Les cahiers du XIX^e siècle*, no 1, 2006, p. 138-158.

²⁴⁵ *Ibid.*, p. 150-151.

²⁴⁶ *Ibid.*, p. 151.

Panneton publie ses *Confidences* en 1965 et Robert de Roquebrune fait paraître *Cherchant mes souvenirs* en 1968. Près de dix ans plus tard suit *La Tentation du passé* de Victor Barbeau (1977). Les quatre poètes exotiques n'ont pas eux-mêmes publié de mémoires; cependant, leur participation, plus ou moins grande selon le cas, aux petits groupes tel celui de l'Arche, leur valent d'apparaître en filigrane des récits des trois hommes.

Le chapitre que consacre Philippe Panneton à l'Arche et aux Casoars est largement voué à la reconstitution de l'atmosphère des soirées organisées par le cercle disparate de poètes, d'étudiants rassemblés par « un souci, scandaleux à cette époque, de culture intellectuelle²⁴⁷ ». La description du grenier où se déroulent les réunions, les problèmes d'argent, les rumeurs de débauche entourant les jeunes artistes occupent plus d'espace à l'intérieur du texte que le déroulement même des soirées ou encore que les préoccupations littéraires et artistiques qui auraient pu motiver les jeunes gens à s'associer. S'ils sont révoltés contre l'art et le monde bourgeois, écrit Panneton près de quarante ans après les événements, c'est d'abord parce qu'à vingt ans, ils sont dans « l'époque blasphématoire²⁴⁸ ». S'il faut l'en croire, pas de grandes causes à défendre; plutôt la rébellion normale de la jeunesse contre les conventions établies par leurs prédécesseurs, dans un contexte général particulièrement rigide²⁴⁹. Les propos de Panneton relativisent l'importance que pouvait avoir l'opposition entre partisans de l'art pour l'art et régionalistes à cette époque, même pour de jeunes gens évoluant dans des cercles artistiques. La mention de Marcel Dugas montre cependant que ces jeunes gens n'étaient pas complètement coupés du conflit. Dugas, « l'hiérophante essentiel », joue le rôle de

²⁴⁷ Philippe Panneton (Ringuet), *Confidences*, Ottawa, Fides, 1965, p. 51.

²⁴⁸ *Ibid.*, p. 53.

²⁴⁹ « Car si côté musique il y avait alors à Montréal un concert chaque dimanche après-midi au moins, la littérature, elle, était dans les quatrièmes dessous. Il n'y avait de librairies que deux véritables. De romancier, aucun. Quelques poètes; et assez bons. Mais qui ne se livraient à la débauche poétique que porte close et fini leur travail de notaire ou de praticien. Un vice solitaire ou à peu près. La bibliothèque Saint-Sulpice était ouverte; mais on refusait Pêcheur d'Islande et les méditations de Lamartine à qui ne pouvait montrer soutane. » *Ibid.*, p. 52.

pédagogue et d'initiateur : « [...] il eut sur nous tous une influence grande et heureuse. C'est beaucoup à lui que nous devons la révélation totale de Verlaine, de Baudelaire, de Henri de Régnier, de Laforgue²⁵⁰. » Malgré l'éveil à la culture française qu'il suscite au sein de la jeunesse de l'Arche, Dugas ne semble pas avoir exercé d'influence claire grâce à ses propres activités de poète.

Victor Barbeau offre un autre point de vue sur le même groupe dans *La Tentation du passé*²⁵¹. Comme chez Philippe Panneton, les lieux du rassemblement et les codes qui organisaient les rencontres sont mis de l'avant davantage que les réflexions de fond sur l'orientation à prendre pour les lettres canadiennes, ou que la présentation des textes de chacun. Barbeau, pas plus que Panneton, ne revendique pour le groupe un esprit véritablement subversif. Commentant un poème d'Édouard Chauvin qui vante « les passés perdus des vieux quartiers latins²⁵² », Barbeau riposte avec humour : « Fumistes et folâtres? Je m'incline. Échevelés? Je proteste. C'est une licence poétique²⁵³. » Ces jeunes bohèmes se situent plutôt « sans hargne et sans tapage en marge de [leurs] aînés²⁵⁴ ». Encore une fois, c'est Marcel Dugas qu'on singularise dans le portrait tracé du petit cercle d'artistes, d'étudiants et d'intellectuels qui constitue l'Arche. Le portrait romancé qu'en dresse Victor Barbeau est placé sous le signe de l'échec, du rêve disparu, de la misère matérielle :

Dans l'ordinaire de la vie, qui était cet individu vêtu d'un large pantalon de velours, la tête empanachée dans un sombrero et portant au cou un collier à deux rangs qui, à l'automne 1914, déambulait rue Saint-Jacques? Un provincial natif de Saint-Jacques de l'Achigan que la guerre avait refoulé de Paris où, surnuméraire aux Archives canadiennes, il gagnait tout juste sa subsistance, Marcel Dugas. Son premier geste avait été, en débarquant au Havre, de baiser la terre de France, sa terre promise. Il en rapportait la

²⁵⁰ *Ibid.*, p. 55.

²⁵¹ Victor Barbeau, *La Tentation du passé : ressouvenirs*, Montréal, Éditions La Presse, 1977, 179 p.

²⁵² Édouard Chauvin, cité dans Victor Barbeau, *op. cit.*, p. 153.

²⁵³ *Ibid.*, p. 153.

²⁵⁴ *Ibid.*, p. 149.

nostalgie du rêve qu'il y avait vécu dans un grenier et, témoin de son affranchissement du passé, un costume de carnaval²⁵⁵.

Une longue description d'un amour malheureux avec une jeune anglo-canadienne s'ensuit, accentuant le caractère tragique de la destinée de Dugas, comme si Barbeau cherchait à instaurer autour de Dugas une aura de malheur comparable à celle entourant un poète comme Verlaine – la ressemblance physique entre les deux hommes est d'ailleurs soulignée²⁵⁶. L'œuvre littéraire de Dugas est moins longuement présentée, si ce n'est par son aspect étranger, exotique. Comme il se doit, la France, cette terre promise pour le jeune auteur, laisse aussi sa marque dans les livres de Marcel Dugas, « les plus authentiquement français de la littérature canadienne²⁵⁷ » selon Barbeau. En cela, il se classe, « avec Paul Morin, René Chopin, ses amis, hors des cadres traditionnels de nos lettres²⁵⁸ ». Cette brève évocation des compagnons de lettres de Dugas aurait pu ouvrir une parenthèse sur la camaraderie qui avait uni les poètes quelques années plus tôt. Or il n'en est rien, et la silhouette de Marcel Dugas, même au cœur de l'animation régnant au sein de l'Arche, semble toujours isolée.

Robert de Roquebrune, dans *Cherchant mes souvenirs*²⁵⁹, le tome de ses mémoires consacré aux années 1910 à 1940, met quant à lui l'accent sur l'amitié régnant chez les Préfontaine, alors que sévit la Première Guerre mondiale et que les jeunes intellectuels, amis de la patrie française, vivent dans l'inquiétude. La création du *Nigog* est présentée non comme une tentative de provocation ou de réaction au courant régionaliste, mais comme un remède à l'ennui et au désœuvrement qui règnent alors en maîtres : « Le *Nigog* nous délivra de l'ennui, eau froide dans son cadre gelée. Le soir, chez Préfontaine, au lieu de

²⁵⁵ *Ibid.*, p. 153.

²⁵⁶ « Déjà singularisé par son style fluide et étincelant, par sa parole imagée et pétulante, à mes yeux du moins, par sa ressemblance à Verlaine, Dugas l'était encore plus par l'imprévu de ses sautes d'humeur. » *Ibid.*, p. 154.

²⁵⁷ *Ibid.*, p. 154.

²⁵⁸ *Idem.*

²⁵⁹ Robert de Roquebrune, *Cherchant mes souvenirs 1911-1940*, Montréal, Fides, 1968, 243 p.

parler de la guerre, d'échanger nos appréhensions pour la France, nous préparions un numéro du *Nigog*²⁶⁰. » Roquebrune se montre même étonné du petit scandale ayant entouré la parution du premier numéro, refusant à la revue une charge polémique que son programme initial contenait pourtant : « En fondant le *Nigog*, nous n'avions nullement comme but de démolir ou de faire une petite révolution. [...] Pourtant, dès l'apparition des premiers numéros du *Nigog* on nous fit une réputation fracassante²⁶¹. » Le spectre de la Première Guerre mondiale est omniprésent tout au long de la présentation des activités de la revue. Bien davantage que les pressions des régionalistes, la guerre paraît constituer le principal obstacle à l'épanouissement intellectuel des membres du groupe, les cantonnant dans un exil non désiré que, heureusement, la revue vient temporairement alléger. La fin de la revue coïncide de surcroît avec l'arrivée de l'armistice : « Le dernier numéro du *Nigog* parut en décembre 1918. La petite revue cessait. Elle avait vécu douze mois. Mais ni Préfontaine, ni Léo-Paul Morin ni moi ne voulions continuer. Le dernier article du dernier numéro est un émouvant hommage à la paix revenue. Il est signé d'un pseudonyme, mais il était de Marcel Dugas²⁶². » Le paragraphe qui suit indique un nouveau départ, la fin d'une période pour Roquebrune : il part pour New York avec sa femme Josée, débute son premier roman, et ne revient pas plus longuement sur les années passées au sein du petit cénacle formé autour des Préfontaine.

Hormis Léo-Paul Desrosiers, dont le récit est tout entier travaillé par les questions littéraires de son temps, aucun des auteurs ayant traité de cette querelle sur le mode narratif – qu'il soit fictionnel ou biographique – ne fait des tensions qui ont supposément marqué cette période matière à développement. Dominent plutôt les récits festifs, relatant des amitiés et des assemblées bohèmes, où la littérature, si elle était certes au centre des intérêts des jeunes gens, ne constituait pas tant un cheval de bataille qu'une passion commune.

²⁶⁰ *Ibid.*, p. 103.

²⁶¹ *Ibid.*, p. 102.

²⁶² *Ibid.*, p. 104.

Leurs rassemblements ne paraissent pas avoir été générés par le désir de fonder une école esthétique ou de former un bloc capable de répondre au discours régionaliste. Ils se présentent plutôt comme l'alliance naturelle de jeunes gens, intellectuels et bourgeois, marginaux au sein de la société canadienne-française au moins autant par leurs mœurs bohèmes que par leur intérêt pour la littérature française contemporaine. Les futurs exotiques, dont parlent si peu les mémorialistes de l'Arche, doivent principalement leur présence dans ces récits à Marcel Dugas, dont l'action en tant que critique et journaliste a permis de le faire connaître d'écrivains plus jeunes de quelques années, qui n'ont pas évolué dans la sphère immédiate des quatre « cavaliers de l'Apocalypse ». La position périphérique de Guy Delahaye, de René Chopin et de Paul Morin, qui aurait été différente si eux-mêmes avaient légué à la postérité quelque récit sur la période, souligne l'ambiguïté de leur situation au sein du monde littéraire dès 1912. Bien que leurs œuvres continuent de susciter discussions et débats, leur propre présence publique tend à s'estomper, tant dans les journaux que dans les cénacles.

Au fil du XX^e siècle se dégage une autre constante : la réduction progressive de la place accordée au discours et aux poètes régionalistes dans les ouvrages critiques et les histoires littéraires. Des écrivains à la jonction entre régionalisme et exotisme, comme Albert Lozeau, souvent rangés dans les mêmes catégories que les exotiques durant la première moitié du siècle, ne sont plus que rarement associés au groupe exotique par la suite. Les récits trouvés dans les mémoires des acteurs de l'époque gommant eux-aussi le rôle des tenants du régionalisme, qui ne sont pratiquement jamais évoqués. Lorsque Jean Éthier-Blais pourfend l'époque obscurantiste dans laquelle ont été condamnés à vivre les exotiques, les adversaires ne semblent pas tant être des individus précis que toute une tradition catholique et conservatrice qu'il convient de laisser derrière – cette vision se prolongera par ailleurs dans le discours « moderniste » des années 1980. Dans les histoires

littéraires récentes, bien que la pensée de Camille Roy et son « programme de nationalisation de la littérature canadienne » ne soient pas oubliés, les œuvres des écrivains régionalistes, elles, n'occupent plus guère d'espace, comme le souligne François Dumont : « Les régionalistes avaient à l'époque l'institution de leur côté, mais les perspectives se sont peu à peu inversées. Aujourd'hui, ce sont en effet des poètes associés à l'exotisme qui sont considérés comme les écrivains les plus intéressants de cette période : Paul Morin, Marcel Dugas, Guy Delahaye et, surtout, Jean-Aubert Loranger²⁶³. » Loranger est d'ailleurs intégré au groupe des modernistes dans l'*Histoire de la littérature québécoise*, seul autre poète à figurer aux côtés des quatre exotiques. Une fois l'opposition régionaliste/exotique défaite, l'attention des critiques se tourne de plus en plus vers les poétiques individuelles des poètes, comme en témoigne le nombre d'articles consacrés à celles-ci dans les quinze dernières années.

²⁶³ François Dumont, *La Poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1999, p. 37.

CHAPITRE 3

DES POÉTIQUES SINGULIÈRES

Reconnus pour leur habileté à jouer d'une langue²⁶⁴ qu'ils connaissent à la perfection, les exotiques n'useront cependant pas de cette virtuosité de la même façon, développant dans leurs œuvres des poétiques singulières. Paul Morin et Guy Delahaye exemplifient mieux que quiconque les arts poétiques distincts adoptés à l'intérieur du groupe – pour cette raison, ce sont leurs œuvres que nous étudierons plus en détails. Les deux poètes ont livré des recueils minutieusement construits et particulièrement soignés sur le plan formel, qui faisaient du travail du langage un élément indissociable des idées exprimées dans leurs recueils. Toutefois, les formalismes de l'un et de l'autre ne se ressemblent pas. Paul Morin, adepte de l'exotisme au sens premier du terme, se range décidément du côté des maîtres parnassiens qu'il admire, émulant en particulier ceux qui montrent un fort penchant pour la description des paysages et des mœurs de terres inconnues (Leconte de Lisle, José-Maria de Heredia). Dans *Le Paon d'email*, le poète ne se dévoile pas et masque son intériorité derrière un ensemble de références que le lecteur doit savoir déchiffrer pour saisir les enjeux du poème. Guy Delahaye fait plutôt de la forme un principe mystique dans les poèmes qui constituent *Les Phases*. Le poète ne se tourne ni vers les mots rares, ni vers des contrées lointaines, et si la composition du livre est particulièrement complexe, cette complexité ne va paradoxalement pas sans une certaine simplicité de vocabulaire et de ton. Le second recueil du poète, « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines, révèle

²⁶⁴ « Nés dans des familles où la culture avait sa place, où la langue était un instrument maîtrisé de “distinction”, ces jeunes écrivains ne semblent pas connaître le sentiment d'inquiétude linguistique qu'exprime par exemple si bien Albert Lozeau dans l'introduction à *l'Ame Solitaire*. On ne retrouve chez eux aucune trace du complexe linguistique du colonisé. Ils sont sûrs d'eux-mêmes et s'adonnent en toute tranquillité d'esprit aux jeux du langage. [...] On peut émettre l'hypothèse que devant les problèmes linguistiques des Québécois – ils en étaient conscients depuis au moins leur passage au journal d'Asselin – ils auraient choisi la voie de l'excès, de l'artifice, de la fête. » Marie-Andrée Beaudet, *Langue et littérature au Québec, 1895-1914 : l'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1991, p. 135.

quant à lui le visage blagueur et fumiste de Guy Delahaye. Celui-ci se moque des poncifs de la poésie, et plus particulièrement de la poésie régionaliste, par le biais d'un collage poétique « ultra-futuro-cubiste²⁶⁵ » fondé sur la récupération parodique et le jeu. Guy Delahaye, contrairement à Paul Morin qui inscrit ses créations dans le sillage d'une tradition littéraire dont il est le continuateur, plonge plus radicalement vers l'expérimentation formelle. Entre l'impassibilité distante qu'affiche l'érudit Paul Morin, et le ridicule que Guy Delahaye n'hésite pas à employer – même à ses propres dépens –, les scénographies auctoriales divergent de manière irréconciliable.

PAUL MORIN ET L'EXOTISME OSTENTATOIRE

C'est en grande partie grâce à Paul Morin, et plus précisément à une conférence donnée à l'Alliance française de Montréal le 16 décembre 1912 et intitulée « L'exotisme dans la poésie contemporaine », que le terme d'« exotisme » doit sa fortune. La conférence de Paul Morin retrace l'histoire de ce goût des choses et des mots étrangers qu'il fait remonter jusqu'aux chansons de geste, tout en précisant qu'on le remarque surtout dans les écrits d'auteurs plus récents tels que Pierre Loti, en prose, ou encore la comtesse de Noailles, en poésie²⁶⁶. Morin ratisse large dans sa définition, et tel que présenté par lui, l'exotisme se rattache difficilement à un mouvement : « L'exotisme (en littérature bien sûr) consiste à décrire un pays, des mœurs, un mode de vie étrangers à la patrie de l'écrivain, et à exprimer des états d'âme qui, pour être sincères, ne sont pas ceux qui découleraient

²⁶⁵ Guy Delahaye, *Œuvres parues et inédites*, p. 217.

²⁶⁶ Parmi les autres auteurs mentionnés, on trouve notamment Jean-Jacques Rousseau, Bernardin de Saint-Pierre, Madame de Staël, Victor Hugo, Théophile Gautier, Leconte de Lisle et Henri de Régnier.

naturellement de sa nationalité [...]»²⁶⁷. » *Le Paon d'email*, publié la même année, a fourni un exemple de l'exotisme expliqué par Morin. Le poète choisit de recréer dans ses écrits un monde qui n'a de prime abord rien de familier, et dont sont éliminées toutes références au quotidien. Une simple énumération des lieux mentionnés dans les titres de poèmes transporte le lecteur vers un univers raffiné, associé à une élévation intellectuelle : Avignon, Florence, Bruges, Vérone, Haarlem, Athènes, Paris. Le poète tisse pour chaque ville un réseau de références littéraires, artistiques et historiques que ne peut reconnaître qu'une petite élite culturelle. La posture poétique adoptée par Morin est celle d'une « belle impassibilité²⁶⁸ » : le moi du poète est rarement présent dans cet univers où les sentiments sont d'abord décrits par le biais d'influences livresques. *Les Poèmes de cendres et d'or*, publiés en 1922, montrent cependant une ouverture vers d'autres thèmes, le traitement desquels permet au poète de s'éloigner des références littéraires pour le ramener au centre d'un monde qui n'exclut plus les considérations matérielles. L'ironie infiltre les textes et la posture du poète se modifie au contact des difficultés du quotidien, le forçant à quitter sa tour d'ivoire.

Un monde livresque

D'inspiration parnassienne et symboliste, *Le Paon d'email* ne s'éloigne pas des formes classiques. La coupe des vers est régulière et la rime n'est jamais délaissée. Les descriptions y sont plus nombreuses que les réflexions : les poèmes sont des miniatures, des tableaux figés qui ne laissent deviner la présence du poète que par la transformation du paysage que celui-ci opère en le dépeignant. En effet, les descriptions des villes ne sont pas tant des reconstitutions réalistes que des évocations livresques, motivées par les

²⁶⁷ Paul Morin, « L'Exotisme dans la poésie contemporaine », texte de la conférence reproduit dans *L'Action*, 11 janvier 1913, p. 1-2, cité dans Annette Hayward, *La Querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, 2006, p. 199.

²⁶⁸ « Aisthètès » dans Paul Morin, *Oeuvres poétiques complètes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2000, p. 145.

réminiscences que suscitent ces lieux dans l'esprit du poète. L'instant présent est le plus souvent évacué au profit du passé, refuge spirituel et lieu de ressourcement. Florence est ainsi chantée à travers deux figures qui ont contribué à forger sa réputation, le peintre Giotto et le poète Dante. Morin se fait le témoin de l'existence de ces personnages admirés en suivant leurs traces, en capturant leur souvenir au cœur des lieux où ils ont habité : « Dans la cité toscane est la tour du Giotto / - Lys florentin de marbre et de granit, château / De rêve, vision, trésor de ma mémoire²⁶⁹. » L'Orient, dont les références culturelles sont moins connues de Paul Morin, est recréé de manière quelque peu différente par le poète, bien que les allusions livresques ne soient pas absentes des croquis poétiques qu'il en donne. Les principales références littéraires qu'on peut y trouver proviennent des *Mille et une nuits* (Schéhérazade, Haroun-al-Raschid et Aladin²⁷⁰), ou encore, réfèrent à des visions de l'Orient tel que perçu par des observateurs occidentaux. Ainsi, le Japon séduit par ses « mille et une Butterfly²⁷¹ », allusion à l'opéra de Puccini, tandis que dans Galata, quartier de Constantinople, une jeune Turque espiègle cache sous son vêtement « le dernier livre de Lotti²⁷² ». Cette accumulation de noms connus du lecteur cultivé peut être interprétée comme une tentative de rendre plus familier, moins effrayant un Orient mystérieux, en l'insérant dans un réseau de références que le lecteur peut aisément identifier : « Le parti pris pour l'exotisme qui traverse le recueil relève alors davantage de la fabrication que de la conviction et l'idée de rupture se voit édulcorée par les renvois plus ou moins explicites à un Orient somme toute familier²⁷³. » Encore faut-il être capable de reconnaître les références qui défilent dans les poèmes : le tortionnaire Thomas de Torquemada²⁷⁴, les

²⁶⁹ « Giotto », *ibid.*, p. 85.

²⁷⁰ « Quatre villes d'Orient », *ibid.*, p. 98-100.

²⁷¹ « Japoneries », *ibid.*, p. 108

²⁷² « Galata », *ibid.*, p. 104

²⁷³ Hélène Marcotte, « Paul Morin : l'exploration des lointains », *Tangence*, no 65, hiver 2001, p. 88.

²⁷⁴ « Espagne », dans Paul Morin, *op. cit.*, p. 117.

courtisanes grecques Euclée et Thryallis²⁷⁵ ou le satyre phrygien Marsyas²⁷⁶ n'ont pas la célébrité d'un Dante ou d'une Schéhérazade. Les mentions de villes (Fusine, Amersfoort, Agrigente), de fleuves (Adige, Arno, Steyn), de monuments (Turbé, Montilz-les-tours, Malmaison) de personnages fictifs (Bertholde, Louise, Armide) et d'artistes (Philétas, Titien, Thalberg), parfois fort obscures, font s'accumuler dans les textes de Morin un lexique difficilement compréhensible, renforcé par l'emploi de termes « locaux » tout aussi hermétiques²⁷⁷. Ses poèmes sur la Grèce et la Turquie puisent dans un vaste répertoire de mots exotiques que le lecteur doit déchiffrer, tel ce poème sur Istanbul où passe une horde de personnages pittoresques : « Une juive de Top-Hané, / Portant sur l'épaule une amphore, / Suit un derviche enturbanné, / Et des caïdjiks du Bosphore²⁷⁸. »

Grâce aux nombreuses dédicaces et citations mises en exergue tout au long du recueil, Paul Morin révèle au lecteur ses auteurs de prédilection et les diverses influences qui forment sa vaste bibliothèque imaginaire. Les auteurs relativement contemporains y occupent la plus grande place : Anna de Noailles²⁷⁹, Henri de Régnier²⁸⁰, Gustave Khan²⁸¹, Leconte de Lisle²⁸², Albert Samain²⁸³ ou encore Émile Verhaeren, dont il s'inspire explicitement pour son poème « Sur un rythme de Verhaeren²⁸⁴ ». À ces poètes, symbolistes ou parnassiens, s'ajoutent des auteurs de langue anglaise, avec lesquels Paul Morin, auteur en 1913 d'une thèse de doctorat sur « Les sources de l'œuvre de Henry

²⁷⁵ « Le prix », *ibid.*, p. 136.

²⁷⁶ « Ode », *ibid.*, p. 139.

²⁷⁷ « Péottes » (dans « Adieu à Venise », p. 90) ; « bulbul » (« Damas », p. 98) ; « muezin » et « sinople » (« Constantinople », p. 92) ; « girasol » (« Stamboul », p. 102) ; « férédjés » (« Galata », p. 104) ; « mousmées » (« Japoneries », p. 107) ; « posada » (« Espagne », p. 115) ; « ménade » (« Invocations », p. 128) ; « néroli » et « attar » (« La jeune grecque », p. 131). *Ibid.*

²⁷⁸ « Stamboul », *ibid.*, p. 11.

²⁷⁹ « Liminaire » (p. 77) ; « Nonnes », (p. 92) ; « Chinoiseries », (p. 109), *ibid.*

²⁸⁰ Henri de Régnier (1864-1936) avait consacré un poème à la villa d'Este, « Souvenir », dans son recueil *Souvenir*, publié en 1905. Morin met en exergue de « La Villa d'Este » quelques vers de ce poème. (« La Villa d'Este », *ibid.*, p. 81.)

²⁸¹ Un vers de Gustave Khan (1859-1936) est mis en exergue du poème « Le soir clair nous conduit », *ibid.*, p. 111.

²⁸² « Chios », *ibid.*, p. 143.

²⁸³ « Sur Paris endormi », *ibid.*, p. 163.

²⁸⁴ « Sur un rythme de Verhaeren », *ibid.*, p. 203.

Wadsworth Longfellow²⁸⁵ », était familier : Alfred Tennyson²⁸⁶, Helen Coale Crew²⁸⁷ et, bien sûr, Henry Wadsworth Longfellow²⁸⁸. Des auteurs classiques, associés à la culture humaniste européenne, complètent l'ensemble : Dante²⁸⁹, Théocrite²⁹⁰, Cicéron²⁹¹, Silénus²⁹². Parmi les auteurs canadiens-français, seuls les poètes exotiques²⁹³ et Albert Lozeau²⁹⁴ ont l'honneur d'être inclus dans cet imposant cortège d'écrivains, comme si personne d'autre au pays ne s'était élevé à la hauteur nécessaire pour être mentionné aux côtés des grands de l'histoire littéraire – pas même Émile Nelligan, pourtant fort apprécié des exotiques. Le monde livresque qui se donne à lire dans *Le Paon d'email* confère bien sûr un parfum d'exotisme aux poèmes du recueil, mais il réaffirme également l'appartenance du poète à la culture occidentale dans ce qu'elle a de plus large et sa connaissance d'une certaine production contemporaine, qu'il salue et apprécie. Par ce jeu de références et d'allusions, Paul Morin démontre l'étendue de son érudition, en même temps qu'il indique clairement sa filiation littéraire et se pose en interlocuteur de poètes qu'il choisit soigneusement.

L'impassibilité du poète

La fuite du poète dans un monde fait d'idées poétiques et de références livresques, éloigné en tout du quotidien et des trop éphémères sentiments, trouve son complément dans sa façon de transposer les élans de son intériorité dans le domaine matériel ou le passé. Le

²⁸⁵ Thèse soutenue à la Sorbonne le 4 juin 1913 mais publiée en 1912, chez Larose.

²⁸⁶ « Sirène », *ibid.*, p. 130.

²⁸⁷ « Toi », *ibid.*, p. 209.

²⁸⁸ « Giotto », *ibid.*, p. 85.

²⁸⁹ « Alighieri », *ibid.*, p. 86.

²⁹⁰ « Thalatta », *ibid.*, p. 149.

²⁹¹ « Cicéron à Paetus », *ibid.*, p. 216.

²⁹² « Sur un exemplaire des *Bucoliques* », *ibid.*, p. 218.

²⁹³ « Marbres et feuillages », *ibid.*, p. 75 (René Chopin); « Épigrammes », *op. cit.*, p. 151 (Guy Delahaye); « Le reflet du temps », *ibid.*, p. 187 (Marcel Dugas).

²⁹⁴ « La damoiselle élue », *ibid.*, p. 171.

poète mentionne à quelques reprises l'orgueil qu'il éprouve à conserver une « belle impassibilité²⁹⁵ », préférant se faire l'observateur stoïque d'un monde élégant et raffiné que poète lyrique transformant sa douleur en art. Le détachement du poète est source de fierté :

Ainsi j'ai préservé des ardeurs de l'amour
 Dans la sévère paix d'un rustique séjour,
 Ma hautaine pensée et mon cœur philosophe;

Et nul n'est plus heureux que moi lorsque mon front
 Se penche sur les vers d'une eurythmique strophe
 Ou des fleurs d'oléandre et de rhododendron...²⁹⁶

Le « je » du poète reste toujours discret, comme s'il ne se laissait saisir qu'à travers les états d'âme de figures historiques ou mythologiques. Même dans un des rares poèmes où la sensualité se fait présente, le plaisir reste aussi intellectuel, et la fièvre amoureuse trouve son aboutissement dans la proximité qui s'établit entre le poète et les divinités : « Je sens, plaisir brûlant, plus âpre qu'une fièvre / Ma lèvre s'émouvoir sous sa cruelle lèvre / Et, baisant follement un lis mystérieux / Je hume toute en moi l'haleine de mes dieux !²⁹⁷ » Lorsque le poète déclare son amour, il emprunte une langue et des références anciennes qui projettent dans le passé ses sentiments. S'exprimant en ancien français, il pastiche le style du troubadour pour conquérir une « damoiselle élue », qui ne lui retourne pas ses faveurs : « Que ne préférez vn poète / À caducs, preulx & hault seigneurs, / Nobles ribaulds, chauves grogneurs? / Je suis truand sans épithète / Que ne préférez vn poète?²⁹⁸ » La distance temporelle et la langue anachronique tempèrent la force des émotions évoquées par cet aveu d'amour. Le discours courtois, à la fois mise en scène et jeu ludique avec un code disparu, conduit à une forme de dépaysement et de défamiliarisation qui esquivent l'émotion

²⁹⁵ « Aisthètès », *ibid.*, p. 145.

²⁹⁶ « Sage », *ibid.*, p. 146.

²⁹⁷ « Ô moite embrasement », *ibid.*, p. 125.

²⁹⁸ « La demoiselle élue », *ibid.*, p. 172.

directe. Le poète voile ses confidences en traitant de manière détournée de sa subjectivité, privilégiant les amours des dieux et des figures célèbres du passé au profit des siennes, comme celle de Laure et Pétrarque : « Et je me dis que ce laurier peut-être arqua / La courbe harmonieuse et verte de sa tige / Au temps où soupirait, pour Laure, Petrarca²⁹⁹. »

Les modes d'expression choisis limitent la subjectivité des poèmes, rendant plus évanescence l'instance auctoriale qui s'exprime. Le paon d'émail, objet exotique et créature symbolisant la mort et la renaissance³⁰⁰, représente par son orgueil et sa beauté le modèle du détachement que doit adopter le poète, qui par son art s'élève au-dessus de la bassesse humaine. Le talent poétique de celui-ci, le talent d'un orfèvre créateur de beauté, confère une valeur intrinsèque à sa vie et lui permet de rejeter la futilité des préoccupations mondaines :

Celui qui sait l'orgueil des strophes ciselées,
Le rythme et la douceur du vers harmonieux,
Et, comme un émailleur de vases précieux,
Gemme de rimes d'or ses cadences ailées
[...]
Celui-là seul connaît le but essentiel,
Son cœur toujours tranquille est pur comme le ciel,
Le silence nocturne est son plus cher asile³⁰¹.

Le dernier texte du recueil ouvre toutefois une brèche dans cet univers clos et froid. Le poème « À ceux de mon pays » s'offre en effet comme une sorte d'apologie tardive, qui justifie la pose distante adoptée par le poète et son manque apparent d'intérêt vis-à-vis du milieu canadien-français pour mieux s'excuser de leur avoir préféré les récits et paysages

²⁹⁹ « Avignon », *ibid.*, p. 84.

³⁰⁰ « Le paon, en plus d'être un oiseau originaire d'Asie, est symbole solaire, ce qui ne manque pas de nous renvoyer à l'Est, au pays du Soleil levant. Le paon est aussi un symbole qui unit mort et renaissance, comme le rapporte la légende d'Argus relatée par Ovide dans ses *métamorphoses* et mise en vers par Morin dans son recueil. » Hélène Marcotte, *op. cit.*, p. 86.

³⁰¹ « Aisthètès », *ibid.*, p. 145.

de contrées lointaines. Il blâme sa jeunesse en expliquant n'avoir « pour seul flambeau qu'une trop neuve lampe³⁰² », mais précise toutefois qu'en gagnant en expérience et en sagesse, il parviendra un jour à mettre son talent au service de sa patrie : « J'attends d'être mûri par la bonne souffrance / Pour, un jour, marier / Les mots canadiens aux rythmes de la France³⁰³. » Cette déclaration a tous les airs d'un paradoxe : le poète a toujours tenu à distance la douleur et les épanchements dans ses poèmes. Il semble que ce ne soit pas tant les expériences humaines qui aient fait défaut à Paul Morin, que le manque, en terre canadienne, de références livresques, historiques, mythologiques, moteurs de l'inspiration chez lui.

Les *Poèmes de cendres et d'or* (1922) n'iront d'ailleurs pas dans le sens d'une conversion au régionalisme et aux beautés canadiennes. Entre une « Chanson Persane » et des traductions des poèmes du Chinois Li-Po, l'univers exotique recréé dans le recueil ne diffère pas beaucoup, à première vue, de celui déployé dans *Le Paon d'email*. Cependant, la posture du poète n'y est plus tout à fait la même. Si le poète semble avoir finalement ressenti la « bonne souffrance » anticipée dans le poème « À ceux de mon pays », cette douleur s'est davantage transmuée en ironie qu'en amour de la patrie. Dans un texte surprenant, « La revanche du paon », écrit en vers libres, le poète rage, non sans humour, sur le peu de reconnaissance que lui a valu son projet poétique, en égratignant au passage ses adversaires littéraires, les régionalistes : « Moi qui sacrifiai la gloire, si facile / Puisqu'il suffit d'être régionaliste, à / La tâche de chercher, du temple de Vesta / Aux tilleuls palatins, le triangle imbécile / Que grave votre griffe au sable des chemins³⁰⁴ ». Exception faite de cette allusion, le monde canadien n'est donc pas davantage présent dans ce recueil que dans le précédent, mais les problèmes de la vie courante, eux, y font une

³⁰² « À ceux de mon pays », *ibid.*, p. 227.

³⁰³ *Idem.*

³⁰⁴ « La revanche du paon », *ibid.*, p. 275.

étonnante entrée. Il est maintenant raconté que le poète doit « regagner le bureau plein de bruit / Et d'odeurs de calorifères et de peinture / Et de dactylographes aux sombres aisselles³⁰⁵ », et, dans un autre poème qui fait alterner la voix du bourgeois et celle du poète, que « sans argent, rimer ne sert à rien » puisque « les rêves, les grands mots, les phrases, la mollesse / Peu pratique, tout ça ». La nature humoristique de ce dialogue ne change d'ailleurs rien à la surprise que provoque la lecture d'un vers sur le chauffage moderne³⁰⁶, les problèmes pratiques n'ayant jamais figuré parmi les thèmes préférés du poète auparavant. Celui-ci fait son deuil d'un monde livresque dont on ne « rapporte que des regrets et des larmes³⁰⁷ », devient plus caustique. En cela, son parcours diverge peu de celui de Guy Delahaye, dont le deuxième recueil gardera la trace de l'accueil difficile réservé au premier.

GUY DELAHAYE : LES DEUX VISAGES DE JANUS

Mystique et blagueur : tels sont les deux aspects, apparemment contradictoires, sous lesquels se présente le poète dans les vers de Guy Delahaye. Entre la réflexion métaphysique, centrée sur l'approfondissement des traditionnels thèmes de l'amour, de la mort et de la foi, et l'humour parodique qui se moque des poncifs entourant ces mêmes sujets, les discours épousent des voies de prime abord opposées, voire incompatibles. Pourtant, une citation de Nietzsche, mise en exergue d'un texte de « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines, indique comment peuvent être réconciliées ces deux visions du monde : « J'ai canonisé le rire; hommes supérieurs, apprenez à rire³⁰⁸. » La canonisation du rire opérée par Nietzsche le transforme en principe sacré. Le poète qui dévoile ses

³⁰⁵ *Ibid.*, p. 277.

³⁰⁶ « Vous avouerez qu'avec le chauffage moderne... », dans « Dialogue », *ibid.*, p. 324.

³⁰⁷ « Réveil », *ibid.*, p. 234.

³⁰⁸ « Note sérieuse », dans Guy Delahaye, *op. cit.*, p. 221.

inquiétudes philosophiques dans *Les Phases*, en employant une structure complexe et quelque peu hermétique, à la hauteur de la teneur mystique de ses poèmes, aurait été incompris d'une majorité de lecteurs, comme en témoignent les critiques mitigées qu'a obtenues le recueil et que le poète place ostensiblement en annexe de son deuxième ouvrage, comme pour mieux souligner leur grossièreté. La provocatrice dédicace de « *Mignonne...* », « À ceux d'un dédain absolu pour la médiocrité, d'un rire immense devant la bêtise³⁰⁹ », élève le poète au-dessus de ceux qui n'ont pas su saisir l'essence de son œuvre et illustre le travail de sape que permet le rire. Celui-ci départage ceux qui sont, avec Delahaye, du côté des « hommes supérieurs », de ceux qui ne saisissent pas le sens des jeux poétiques auxquels se livre l'auteur de « *Mignonne...* ». L'important paratexte que l'on trouve dans les deux recueils, qui dépasse pratiquement en volume les vers eux-mêmes, participe de cette poétique de l'obscurcissement : il multiplie les codes que seuls peuvent comprendre les véritables initiés. Cette culture d'élite n'est toutefois pas tout à fait la même que celle d'un Paul Morin : Delahaye ne fait pas tant appel au savoir humaniste que mettait de l'avant l'auteur du *Paon d'email*, fondé sur une vaste érudition, qu'il n'inscrit sa poésie au cœur de questionnements philosophiques tirés de la religion chrétienne et d'une pensée de l'absurde fort peu répandue en terre canadienne à l'époque, et qui l'isole d'autant plus. Si, dans un premier temps, ces *Phases* s'attardent avec un relatif sérieux sur les liens entre les arts et la pensée, « *Mignonne...* » gauchit ces réflexions et rend plus insaisissable la figure de l'artiste, dont la logique déjoue sans cesse les attentes du lecteur.

Première phase : notes sérieuses

Ayant un fort intérêt pour l'ésotérisme et le mysticisme, Delahaye construit *Les Phases*, paru en 1910, autour du chiffre trois : chiffre de la sainte Trinité; ou du passé, du

³⁰⁹ *Ibid.*, p. 202.

présent et du futur. Delahaye divise ainsi *Les Phases* en série de triptyques. Les titres des sections et sous-sections indiquent le penchant du poète pour les sujets philosophiques et le mysticisme : « Poèmes psychiques », « Poèmes corps et âme », « Visions » et, surtout, une véritable question, « Les mêmes causes produisent-elles toujours les mêmes effets? » Les titres des poèmes sont le plus souvent brefs et font généralement écho à des états d'âme, tels « Ennui », « Orgueil », « Humilité » ou « Doute ». Le chiffre trois, si important pour Delahaye, ne fait pas que diviser le recueil en triptyques : il se retrouve au centre de la structure même des poèmes, tous composés de trois tercets de neuf syllabes. Le recueil possède à ce titre une remarquable unité de composition. Les auteurs et les références livresques ne se bousculent pas dans *Les Phases*, qui diffèrent en cela grandement du *Paon d'email*. Les dédicaces qui accompagnent chaque poème, outre celles faites aux poètes amis de Delahaye, vont aux proches de celui-ci, inconnus du grand public. Delahaye ne déploie pas une intertextualité semblable à celle qui porte les poèmes de Morin pour donner corps à ses poèmes, et très peu d'écrivains sont cités au fil du recueil : Paul Verlaine³¹⁰, Ren Shields³¹¹ et la Bible³¹². Est plutôt privilégiée la création à partir d'un cadre plus limité de thèmes et de motifs, qui sont repris d'un texte à l'autre à partir d'un bassin de mots relativement restreint.

La musique, associée à la névrose et mentionnée à de multiples reprises³¹³, est un des sujets de prédilection du poète : on peut à cet égard lire le recueil comme une série de variations sur un même thème, à la manière d'un exercice musical. Le poème « Moine » se trouve à deux endroits dans le recueil : la première version du texte, dans la section

³¹⁰ « Ennui », *ibid.*, p. 122.

³¹¹ « Bohème », *ibid.*, p. 129.

³¹² « Indécision », *ibid.*, p. 124.

³¹³ Une section est ainsi intitulée « Musique et névrose » (p. 11) et une autre « Berceuses » (p. 51). Les liens entre musique et névrose viennent notamment du parallèle tracé entre les cordes des instruments de musique et les nerfs qui forment le corps humain et gouvernent les émois : « L'homme est une lyre dont les cordes sont les nerfs. » (p. 62). *Ibid.*

« Tryptique (sic) funèbre » se termine sur le vers « Il va son vol à l'Éternité³¹⁴ »; la deuxième, pour le reste en tout point semblable au poème précédent, indique cette fois « Il va son vol à la Trinité³¹⁵ ». La différence théologique est subtile. Des didascalies, insérées avant chacun des poèmes, introduisent une autre variation : celles précédant la première mouture sont divisées en trois temps, « Présage », « Alpha et Oméga » et « Prélude », tandis que celles introduisant la deuxième version sont extraites d'un cantique dont l'origine n'est pas précisée. Ces divergences, en apparence superficielles, puisque les didascalies, en des termes différents, parlent toutes deux de mort et de foi, gagnent en profondeur grâce à la dédicace que comporte le premier texte : « À mon frère Georges, mort noyé le soir du 31 juillet 1908³¹⁶. » Les allusions à la mort et à la vie éternelle contenues dans le « Prélude » prennent alors un tour plus personnel, et « l'éternité » qui attend le moine à la fin du poème rappelle l'état de l'âme du disparu. Cette manière d'opérer, qui consiste à faire dévier et à complexifier un poème par le biais du paratexte, et d'ainsi multiplier les niveaux de signification, sera encore davantage accentuée dans « *Mignonne...* ».

Une figure traverse tout le recueil des *Phases* : celle d'Émile Nelligan. Découvert par Guy Delahaye en 1905, alors que celui-ci est retenu au lit par une fracture à la jambe, l'auteur de « La Romance du vin » exerce un attrait très fort sur le futur psychiatre et prend pour lui une valeur emblématique. La célèbre préface de Louis Dantin aux œuvres complètes de Nelligan, parue sous forme d'article dans *Les Débats* en 1902, a fait beaucoup pour intégrer l'auteur du « Vaisseau d'or » à une longue lignée de poètes maudits comprenant notamment Charles Baudelaire, Arthur Rimbaud et Paul Verlaine. Le jeune prodige de la poésie canadienne-française s'est bien sûr inspiré de ces maîtres français pour façonner son art poétique, mais que son destin se conforme au sort tragique de ses modèles

³¹⁴ « Moine », *ibid.*, p. 89.

³¹⁵ *Ibid.*, p. 132.

³¹⁶ « Moine », *ibid.*, p. 89.

le place encore plus sûrement à leurs côtés. Un triptyque est dédié au « génie éternellement vivant de Nelligan » et chacun des poèmes de celui-ci fait clairement allusion à Nelligan « compris », « incompris » ou au « mépris de Nelligan ». Même ailleurs dans le recueil, la présence du jeune prodige au destin tragique se fait sentir. Le poème « Quelqu'un avait eu un rêve trop grand - Vision d'hospice » fait explicitement appel au *topos* de l'artiste marginal, au potentiel créateur trop dangereux pour qu'on le laisse libre de circuler en société : « L'on rive un lien, l'on pousse un verrou / La tête illuminée, on la rase / Et l'être incompris est dit un fou³¹⁷. » L'illumination qui enveloppe la tête du poète évoque un halo mystique. Par une image qui laisse déjà entrevoir la place que prendra ultérieurement le vocabulaire médical dans les poèmes de Delahaye, la sensibilité de l'artiste est comparée à celle d'un instrument de musique raffiné, ses nerfs devenant des cordes d'où émanent des airs que le « Médiocre grimaçant » n'entend pas. « Le Génie [est] haï des passants³¹⁸ » et l'être d'exception, mis au banc de la société, doit porter la croix qu'est son talent.

Les Phases ne sont pas un recueil au ton exclusivement sérieux, et quelques vers laissent apercevoir un rictus sur le visage du poète, particulièrement lorsqu'il est question de sentiments amoureux. Les poèmes regroupés dans la catégorie « L'amour moqueur – Tryptique macabre » sont empreints d'ironie et utilisent déjà le thème de l'analyse physico-chimico-psychique de l'amour qui sera repris dans « *Mignonne...* » deux ans plus tard. Malgré tout, l'humour est encore subtil et l'introspection domine. Tant par ses thèmes que par les multiples références à des proches du poète que l'on trouve dans les dédicaces, le recueil ouvre de nombreuses portes vers l'intériorité de l'artiste. Les sobres hommages aux morts contenus dans la section « Tryptique funèbre » viennent contrebalancer l'aspect cérébral du questionnement métaphysique qui se déploie dans les vers de Delahaye. Inquiet et philosophe, le poète utilise la poésie comme espace de réflexion. La structure ternaire

³¹⁷ « Quelqu'un avait eu un rêve trop grand », *ibid.*, p. 72-73.

³¹⁸ « Âme de soprano – Nelligan compris », *ibid.*, p. 66.

précise et répétitive des poèmes tire le recueil du côté de la parole sacrée ou religieuse, comme celle de prières empruntant toujours les mêmes formules. En revanche, le vocabulaire garde l'influence du discours scientifique qu'a côtoyé Delahaye durant ses années de formation en médecine.

Deuxième phase - *Not serious* : La construction de « *Mignonne...* »

Les attaques sont nombreuses lors de la parution des *Phases* : le poète Albert Lozeau, pourtant réceptif à une poésie éloignée du canon régionaliste, critique ce qu'il perçoit comme une névrose factice chez le poète et dit du recueil qu'il est « bizarre comme un début d'aliénation mentale³¹⁹ ». Mis à part celles des amis du poète, peu de voix se prononcent en faveur des *Phases*. L'acidité contenue dans « *Mignonne, allons voir si la rose...* » *est sans épines* n'est certainement pas sans lien avec la réception pour le moins tiède qu'ont connue les premiers poèmes de Delahaye. « *Mignonne...* » venge le poète de ceux qui n'ont pas su le comprendre. Le titre, en plus de faire référence à un célèbre sonnet de Ronsard, est aussi une allusion aux vers d'un poète régionaliste dont le recueil avait paru la même année que celui de Guy Delahaye, Englebert Gallèze. Ses poèmes, montrant un grand intérêt pour les roses et les épines³²⁰, avaient été beaucoup plus favorablement accueillis par les journaux que ceux de Delahaye : le poète pourfendu se servira de Gallèze

³¹⁹ Lozeau donne foi à ce moment au mythe du poète maudit, dont la folie résulte de ses dons. Il écrit ainsi : « Pour le fond, une névrose factice et qui semble ajoutée après coup, comme un placage, métamorphose les sentiments les plus simples. [...] Nelligan était un grand artiste qui a sombré dans la folie ; ses pensées et son art sont conformes à son état d'esprit, c'est-à-dire naturelles (*sic*) par rapport à son état d'esprit. » « *Les Phases* ou le danger des mauvaises fréquentations », *Le Devoir*, 19 avril 1910, cité dans Annette Hayward, *La Querelle du régionalisme au Québec (1904-1931)*, *op. cit.*, p. 297.

³²⁰ Dans sa critique du recueil d'Englebert Gallèze, *Les Chemins de l'âme*, Camille Roy avait médité longuement sur cette image des roses et des épines, exacerbant peut-être le désir de Delahaye de reprendre cet élément pour se moquer de Gallèze : « Il est peut-être assez difficile d'apercevoir toujours la différence qu'il y a entre les roses et les épines d'Englebert Gallèze. Ce n'est pas, assurément, que, dans la nature, les roses ressemblent aux épines. Mais vous savez parfois on pense cueillir une rose, et l'on se blesse à une épine. Et la rose ne va pas sans ses épines. Et elle sera toujours factice, contre nature, la séparation des roses et des épines. » Cité dans Annette Hayward, *op. cit.*, p. 154.

comme d'une tête de Turc pour se moquer du régionalisme. Toutefois, le recueil de Delahaye ne saurait être réduit à un simple exercice de vengeance, bien que certaines parties aient indiscutablement été écrites dans cette optique³²¹. Plusieurs poèmes ont été rédigés en même temps que ceux des *Phases* et leur écriture n'a donc pas pu naître du désir de fustiger l'adversaire par quelques vers moqueurs. Surtout, le rire est généralisé, et s'en prend tant aux clichés poétiques entourant l'image du poète souffrant qu'à la sottise des critiques littéraires qui ont dédaigné *Les Phases*.

Alors que *Les Phases* étaient construites autour du chiffre trois, c'est cette fois le chiffre deux et la dualité qui fondent la structure de « *Mignonne ...* ». Les poèmes sont placés sous l'invocation de Janus, dieu romain à deux visages, tourné à la fois vers le passé et l'avenir. De même, deux masques de théâtre, culs-de-lampe créés par Ozias Leduc, accueillent le lecteur dès le début du recueil, l'un d'eux esquissant un léger sourire, tandis que l'autre présente une moue chagrine. Cette dualité s'infiltré dans le ton et la langue d'emploi du recueil, qui commence par des « Notes sérieuses », immédiatement traduites en anglais par « *Not Serious* ». L'ouvrage comporte trois sections sur la bohème : « Scènes de la vie d'Amoureux et de Bohème », « Scènes de la vie de Médecin et de Bohème », et « Scènes de la vie d'Artiste et de Bohème ». Ces titres font évidemment allusion aux *Scènes de la vie de bohème* de Murger, mais ce ne sont plus des peintres, des musiciens et des artistes que l'on retrouve dans les textes. L'esprit bohème du recueil se trouve plutôt dans la langue, le jeu, la bizarrerie de la construction et la provocation qu'il contient, et qui le lie en cela au rire « moderne » décrit par Daniel Grojnowski dans *Aux commencements*

³²¹ Marie-Andrée Beaudet, dans son article « “*Mignonne, allons voir si la rose*” de Guy Delahaye : intertextualité et champ littéraire », accorde au recueil une valeur de tribunal esthétique, écrit en réaction contre le canon littéraire régionalistes et ses défenseurs. Elle souligne toutefois que « malgré ses prétentions à n'être que pure Blague, « *Mignonne...* » demeure une œuvre aussi rigoureusement construite que les *Phases* [...] ». Voir *Études françaises*, vol. 29, no 1, 1993, p. 125-134.

*du rire moderne : L'esprit fumiste*³²². Dans cet esprit « fin de siècle », ayant justement éclo à la fin du XIX^e siècle, le rire doit désormais dérouter, troubler et déstabiliser : « Premiers proférateurs d'une crise du sens, les humoristes de la fin du XIX^e siècle ont conçu le risible hors des normes de leurs temps³²³. » Les repères sont brouillés par cet humour noir³²⁴ aux significations équivoques, qui prend la bêtise comme cible de prédilection. Parmi ses représentants, on retrouve notamment l'écrivain Alfred Jarry ou le poète Alphonse Allais. Cet humour occupait de surcroît le siège d'honneur au Cercle des poètes zutistes, fondé à Paris en 1871 par Charles Cros, qui se spécialisait dans les parodies et la fumisterie.

Comme les zutistes, Delahaye cultive l'étrangeté du langage, l'absurdité et l'ironie. La construction de « *Mignonne...* » est en elle-même un jeu déconcertant pour qui s'y risque. Peut-être s'agit-il d'un hasard, qui traduit par ailleurs une parenté d'esprit avec les groupes d'avant-garde ayant œuvré à Paris à la fin du XIX^e siècle, mais Delahaye inclut dans son recueil une image de la Joconde traitée avec moquerie, *Notre-Dame du sourire dédaigneux*. L'artiste Sapeck avait fait de même en 1887 pour illustrer *Le Rire* de Coquelin cadet et les surréalistes, dans les années 1920, reprendront cette image d'une Mona Lisa

³²² Daniel Grojnowski, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, 329 p. La démarcation entre « comique moderne » et ce que Grojnowski qualifie de « comique traditionnel » n'est bien sûr pas parfaitement tranchée. Une des principales différences entre les deux types de comique est le jeu avec le double sens. Tandis que, dans le cas du comique traditionnel, le sens est explicite ou implicite, il est carrément problématique dans le cas du comique moderne : « Ces œuvres soumettent le lecteur aux épreuves de la plus juste évaluation, car il ne sait pas toujours dans quelle mesure il doit discerner le fond sérieux de la plaisanterie ou, au contraire, prendre ses distances vis-à-vis des grands problèmes pour choisir le parti de la blague. L'opposition entre le grave et le risible, la valeur et la non-valeur s'estompe. Le message cesse de répondre aux exigences qui en assurent la meilleure réception possible. Il comporte une indétermination qui inscrit le comique dans l'ère du doute. » (p. 247) Ainsi, alors que le comique traditionnel usait du calembour, du jeu de mots, du quiproquo, de la caricature, de la parodie et de la satire, le comique moderne mise sur l'humour, la mystification, l'indécidable et le non-sens.

³²³ *Ibid.*, p. 251

³²⁴ Hugo Friedrich a aussi traité de cet « humour » dans *Structure de la poésie moderne* : « Cet humour noir reprend, en les poussant à l'extrême, certains thèmes déjà développés par Victor Hugo dans sa théorie du grotesque. Ces mondes convulsés, explosés en fragments, ces caractères bizarres et bouffons sont des cas particuliers du style dont le but est de déformer le réel et tel que l'utilisait déjà Rimbaud, par exemple. [...] Résumons rapidement : l'humour fait éclater le réel en inventant l'invraisemblable, en réunissant choses et époques sans rapport les unes avec les autres, en rendant étrange tout chose existante. » Hugo Friedrich, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1976, p. 271-272.

chassée de son piédestal avec *L.H.O.O.Q.* Le paratexte de « *Mignonne...* », fait de citations, de notes et de nombreuses dédicaces, passe très près d’avalier le recueil tout entier. L’intertextualité se transforme en devinette. Une trentaine d’auteurs sont recensés, allant de Nietzsche au mystique Ernest Hello, en passant par Victor Hugo et Lamartine. Delahaye montre volontiers sa proximité avec des poètes tels que Paul Verlaine ou José Maria de Heredia, qui ne sont pas dans les bonnes grâces des tenants du régionalisme. Pour qui cherche à retracer les influences du poète, une bibliographie est « aimablement » ajoutée au début du livre. Delahaye y présente ses sources d’inspiration en laissant glisser quelques remarques humoristiques. Le poème « Amour et Amour » n’est ainsi pas guidé par les données d’un ouvrage précis, mais vient plutôt d’un « traité de psychologie quelconque³²⁵ ». Le reste de la bibliographie entremêle indistinctement écrivains reconnus (Pascal, Victor Hugo, Lamartine) et auteurs d’ouvrages scientifiques (Dr. Broca, Troost et Péchard), comme si poésie et discours savant étaient interchangeables.

Portrait de l’artiste en jeune bohème

Les trois séries de « Scènes de la vie de [...] et de bohème » forment l’essentiel du recueil. Le poète est omniprésent dans ces scènes livrées sous forme de poème, mais il semble toujours traité avec ironie. Les didascalies qui accompagnent les poèmes annoncent les clichés que ceux-ci contiennent, comme s’il s’agissait de mettre en scène une pièce de théâtre, avec une émotion quelque peu artificielle. La première série de « Scènes », celle de « Scènes de la vie d’Amoureux et de Bohème », joue particulièrement de la figure du poète et des images d’Épinal de l’artiste souffrant. Le premier poème, « Un poète désire », est une profession d’amour sans grande originalité. Dès le poème suivant, intitulé « Amour et

³²⁵ « Bibliographie », dans Guy Delahaye, *op. cit.*, p. 202.

science : Analyse et synthèse Physico-Chimico-Psychique », des notes discordantes se font entendre. Ce poème, qui figurait déjà dans *Les Phases*, est dans « *Mignonne...* » précédé de quelques didascalies qui augmentent d'autant plus la charge satirique qu'elle semble viser Delahaye lui-même en se moquant de ses premiers élans poétiques : « Laboratoire de recherches psycho-physiologiques voisinant un atelier de peintre où repose un modèle d'une plasticité parfaite. Trois poètes enthousiastes. Quelqu'un qui en a soupé³²⁶. » S'ensuit la déclaration d'amour des trois poètes. Les ardeurs de ces poètes réunis dans un atelier sont tempérées par cet observateur blasé « qui en a soupé », dont les commentaires caustiques traversent tout le recueil. Si son amour pour Nelligan et le sérieux des poèmes des *Phases* rapprochaient initialement Guy Delahaye de la figure du poète maudit tel que peut l'incarner un Chatterton, le ton change avec « *Mignonne* » : l'artiste n'y manque pas d'esprit d'autodérision. En cela, Delahaye se fait plutôt l'héritier spirituel de poètes comme Tristan Corbière et Charles Cros, modèles fin-de-siècle du poète maudit³²⁷, capables d'ironie et de causticité en dépit – ou à cause — de leurs malheurs³²⁸. Le poème « Un poète se plaint » est un sonnet, qui, comme « Un poète désire », ne sort pas vraiment des poncifs de la poésie lyrique. Pourtant, le titre, déjà, par l'emploi du verbe « plaindre », ne donne pas tant au lecteur l'effet d'être le témoin privilégié de la douleur du poète prisonnier de son mal de vivre que d'assister à un spectacle que l'auteur des didascalies trouve assez

³²⁶ « Amour et science », *ibid.*, p. 244.

³²⁷ « Après 1840, on assiste à l'éclosion d'une multitude de discours mettant à mal la figure et la pose du Poète malheureux, dont Gilbert et Chatterton sont les incarnations les plus connues. Louis Reybaud, Gustave Flaubert, Henry Murger, Tristan Corbière ou Isidore Ducasse n'ont aucune pitié pour tous les pleurnicheurs qui en appellent à la pitié du lecteur, pour tous ces "poéteraux pantelants, jeûnants et mourants" qui semblent plagier Gilbert jusque dans leur tombe et qui se répandent en jérémiades dans leurs écrits. Mais il faut comprendre que ces critiques et ces sarcasmes visant les figures désuètes de la malédiction littéraire ne remettent pas en question la topique du mythe qui se perpétue ailleurs, en d'autres formes, sous d'autres plumes et d'autres visages. » Voir Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, p. 368.

³²⁸ Tristan Corbière, auteur de *Les Amours jaunes*, est intégré par Paul Verlaine à son ouvrage *Les Poètes maudits*, aux côtés d'Arthur Rimbaud et de Stéphane Mallarmé, entre autres. Verlaine écrit à son sujet : « Son vers rit, pleure très peu, se moque bien, et blague encore mieux. [...] Il devient Parisien, un instant, mais sans le sale esprit mesquin : des hoquets, un vomissement, l'ironie féroce et pimpante, de la bile et de la fièvre s'exaspérant en génie et jusqu'à quelle gaieté ! » Paul Verlaine, *Les Poètes maudits*, Paris, L. Vanier, 1888, p. 4.

convenu, ce qui est souligné par les « indications scéniques » : « Clair de lune mélancolique comme jamais / Un pauvre gâs, comme toujours³²⁹. » Un double discours s'installe, qui tourne au ridicule le poème de ce « pauvre gâs ». La graphie du mot, qui reprend la prononciation québécoise du mot « gars », illustre par ailleurs la capacité de Delahaye à manier différents registres de langue. Dans ces scènes de la vie d'amoureux et de bohème, l'amoureux est la cible, aux dépens duquel le bohème, qui en a vu d'autres, s'amuse.

La section suivante, « Scènes de la vie de médecin et de bohème », est celle qui effectue le mélange le plus inusité. La présence du médecin prend évidemment son sens en raison de la profession de Delahaye, mais le choix d'employer comme inspiration ce métier qui n'a de prime abord rien de poétique permet aussi à l'artiste de jouer avec le langage. En effet, l'utilisation du lexique médical s'intensifie dans cette section, qui n'a plus rien de lyrique si on la compare aux « Scènes de la vie d'amoureux ». Les termes médicaux deviennent ainsi de plus en plus spécialisés : les nerfs ou la gaine mentionnés dans *Les Phases* cèdent la place à la méningite et aux ponctions lombaires. Des scènes d'observation entre un étudiant et le docteur qui lui enseigne la médecine se déroulent en dialogues versifiés en alexandrins : « Dyspnée intense empêche d'autres renseignements / Argyrol, sénéga, ventouse en traitements³³⁰. » Ces « Scènes de la vie de médecin et de bohème » se terminent sur la note suivante : « [...] je vous traiterai par le Dioxydiamidoarsénobenzol³³¹. » Ce dernier mot, qui est aussi un alexandrin à lui seul, fait figure d'apothéose dans cette parade de vocabulaire médical, dont la signification ne peut qu'échapper au lecteur non initié aux secrets du métier. Est ainsi limitée par cet hermétisme l'émotion qui aurait pu naître à la mention de la mort d'un patient ou de la naissance d'une

³²⁹ « Un poète se plaint », dans Guy Delahaye, *op. cit.*, p. 247.

³³⁰ « Observation N° », *ibid.*, p. 259.

³³¹ « Le 606 », *ibid.*, p. 267.

petite fille, ces événements apparaissant de façon distanciée au cœur de discours médicaux qui leur enlèvent tout pathos.

L'ultime section consacrée à cette évocation un peu insolite de la bohème, « Scènes de la vie d'artiste et de bohème », débute par l'affirmation suivante : « Les pièces se suivent et se ressemblent un peu, beaucoup³³² ». Cette déclaration semble on ne peut plus honnête, si on considère que chaque poème est répété deux fois. Cette section n'est en vérité que la réécriture de trois poèmes, un de Paul Verlaine, un de José Maria de Heredia et surtout, un dernier – et non le moindre – d'Englebert Gallèze. Chacun d'eux est présenté dans sa version originale, puis modifié par Delahaye. Le poème d'Englebert Gallèze est celui qui souffre le plus de ce procédé. Son poème est le seul qui ne soit pas lui-même remodelé, mais les didascalies qui sont malicieusement ajoutées ne présentent pas sous son meilleur jour la morale simpliste des vers. Le poème décrit une scène qui se veut touchante : une mère de famille s'éteint entourée de sa famille. L'habitant qui pleure la mort de sa femme est décrit dans les indications ajoutées par Delahaye pour le bénéfice du lecteur : « Un habitant comme il s'en trouve chez certains poètes du terroir, mais nulle part ailleurs³³³. » Le titre du poème, sous la plume de Delahaye, se transforme de « Tristesse Naïve » à « Pourquoi se laisser mourir tous ensemble? » Est ainsi mise en valeur la leçon quelque peu grossière que le père fait à sa fille, en lui rappelant de ne pas oublier d'aller nourrir le cochon malgré le décès tout récent de sa mère. Verlaine et Heredia, qui bénéficient de l'affection réelle de Delahaye, ne sont pas l'objet d'une telle moquerie.

En complexifiant son recueil par l'utilisation d'un vocabulaire hermétique et d'une pléthore d'allusions littéraires, Delahaye appelle implicitement une communauté fermée, seule capable de décoder le jeu auquel il s'est livré avec « *Mignonne...* ». Les thèmes du recueil recoupent souvent ceux trouvés antérieurement dans *Les Phases*. Toutefois, la mise

³³² « Tristesse Naïve », *ibid.*, p. 269.

³³³ « Pourquoi se laisser mourir tous ensemble ? », *ibid.*, p. 271.

à nu des clichés poétiques reflète aussi le désir du poète de s'élever au-delà des lieux communs et d'explorer d'autres voies poétiques. « *Mignonne...* » est un recueil sans précédent et sans réelle descendance au Canada, la plaisanterie ayant été très peu goûtée. Dans ce livre construit sous forme de collage, contenant très peu de vers nouveaux, apparaît le désir de briser les formes mêmes de la poésie, de pousser jusqu'à ses limites le cadre traditionnel du recueil. En cela, la poétique de Guy Delahaye diverge fondamentalement de celle de Paul Morin, qui cherchait plutôt à atteindre le perfectionnement des formes poétiques classiques. Que ce soit par la parodie du pathos ou celle du lyrisme, Delahaye expose les ressorts et les mécanismes latents qu'emploie traditionnellement le poète. Morin cherche au contraire à éblouir par le raffinement et les qualités esthétiques de ses textes. La fonction que jouent les mots rares dans les divers recueils des deux poètes n'est pas non plus la même. Alors que, chez Morin, ceux-ci servent à renforcer l'effet d'exotisme, en plus de prouver son érudition – et, partant, sa qualification –, ils créent plutôt un effet de distanciation chez Delahaye. Relevant des registres médical et technique, ce lexique a pour fonction ici de modifier l'horizon d'attente du lecteur de poésie canadienne du début du siècle sur ce qui relève ou non de la matière poétique.

LES AUTRES EXOTIQUES

Les poétiques de Marcel Dugas et René Chopin, bien qu'elles ne s'opposent pas aussi diamétralement que celles de Paul Morin et Guy Delahaye, n'en possèdent pas moins une singularité qui les rend irréductibles à une esthétique commune. L'utilisation des poèmes en prose distingue d'emblée Marcel Dugas de la production poétique d'alors : ce genre est pratiquement inexistant au Canada, exception faite des essais de Silvio, Édouard-Zotique

Sicotte et Gaston de Montigny³³⁴. De surcroît, Marcel Dugas, dans *Psyché au cinéma*, prend sa place auprès d'Arthur Buies et de Jules Fournier dans les rangs des pamphlétaires canadiens-français. Le poème « Les Teddy bears en khaki » dépeint un monde sombre, où d'inoffensifs ours en peluche, relevant du monde de l'enfance, se transforment sous la plume de Dugas en symbole du militarisme et de la guerre – il convient de rappeler que le recueil est publié en pleine Première Guerre mondiale. La charge contenue dans certains paragraphes est des plus directes : « Si de par MM. nos gouvernants et quelques stratèges en chambre, protégés des balles de toute manière, il nous est donné de mourir cette année pour le droit et la civilisation, et patati et patata, nous aurons pu, du moins, mesurer la véritable physionomie de nos politiciens. [...]»³³⁵. » Cette utilisation de la poésie à des fins politiques ne trouve par ailleurs aucun écho chez les autres exotiques, qui pratiquent un art nettement moins engagé.

Chez Dugas toujours, se déploie au sein du texte une véritable esthétique de la cruauté. Les images poétiques ont certes une visée pamphlétaire, mais servent surtout à une dénonciation plus universelle de la bêtise humaine. Par la forme qu'elle emprunte et par son ton, cette dénonciation n'est pas sans rappeler celle de Baudelaire dans *Le Spleen de Paris*. Chacune des parties du recueil, qui sont divisées en différents types de douches – douches tièdes, douches anti-militaristes, douches gémissantes –, débute par une vision brève. Ces visions auraient pu tendre vers l'onirisme, si l'ironie n'y avait fait intrusion : « Pour un cinéma voluptueux et ironique, fleuri de légers sarcasmes, voltigeant à l'entour de vierges mobiles, caressantes, fluides comme l'eau d'un lac ou des miroirs³³⁶. » Tel l'écran de cinéma qui agit comme une barrière entre les visions projetées et le réel, l'ironie

³³⁴ Voir à ce sujet Luc Bonenfant, « *Le Nigog* : la pratique polémique du poème en prose », *Voix et images*, vol. 28, no 2, 2003, p. 125-137.

³³⁵ « Les Teddy bears en khaki » dans Marcel Dugas, *Poèmes en prose*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1998, p. 269.

³³⁶ *Ibid.*, p. 259.

distancie le narrateur des souvenirs et évocations qu'il fait surgir au fil de ce « cinéma psychique³³⁷ ». La violence contamine les souvenirs de Dugas à Paris :

Tairas-tu les souvenirs de Montmartre, capitale du péché, nombril étonnant de la joie? Tiens – il faut la faire rire, ta poupée de son, de sang, et d'eau, il faut la faire rire – tu raconteras comment les petites femmes de Clichy, montées sur des chevaux de Guignol, si prodigieusement affreuses avec des lèvres rouges, t'inclinaient, pour l'antithèse, à de si violents désirs de chasteté³³⁸.

L'« ironie » revient à de nombreuses reprises au fil des poèmes de Dugas. Elle apparaît comme l'attitude la plus sage devant une bêtise qu'il est impossible d'éradiquer par la seule violence : « J'avais des prédilections folles pour les êtres qui se déchaînaient en colères intermittentes, puis, devant le mal universel, semblaient finalement sourire avec ironie³³⁹. » Ces moments de calme résigné ne durent cependant pas : lorsque Psyché, création fantasmatique qui hante l'imaginaire du narrateur, meurt à la toute fin du recueil, le poète vacille entre lamentations déchirées (« je te presse en ma poitrine dilatée, chère pauvre éblouie ») et moqueries hargneuses (« je ricanerai éternellement de la fièvre qui montait de tes veines³⁴⁰ »).

Dans ses vers, René Chopin ne montre en rien la véhémence de Dugas. La mélancolique et solitaire figure du poète évoquée sous sa plume relève plutôt de l'imaginaire romantique, qui fait de l'artiste un être incompris par la foule, marginalisé dans sa quête de l'Idéal et souffrant pour cette raison. Le poème liminaire du recueil *Le Cœur en exil* emprunte clairement cette voie. Après qu'ait été longuement décrit un arbuste

³³⁷ Claude Filteau, « Marcel Dugas et le cinéma en prose », *Études françaises*, vol. 39, no 3, p. 40.

³³⁸ Marcel Dugas, « Un homme d'ordre », *op. cit.*, p. 265.

³³⁹ « Les Teddy Bears en khaki », *op. cit.*, p. 268. Claude Filteau associe cette ironie au rire « moderne » présent aussi chez Guy Delahaye : « Le rire moderne dans *Psyché au cinéma* va par ailleurs marquer tous les textes du recueil au coin d'une ambivalence rhétorique-sémantique caractéristique d'une part de l'ironie fin de siècle, caractéristique d'autre part d'un univers habité par une idéalité vide et désormais fermé à toute promesse d'avenir ». Claude Filteau, *op. cit.*, p. 33.

³⁴⁰ « Adieu Psyché », dans Marcel Dugas, *op. cit.*, p. 290.

« sauvage, enraciné dans une argile glaise » qui « péniblement aspire au flanc de la falaise / un suc peu nourricier³⁴¹ », celui-ci est comparé au « Poète isolé », qui prend « racine au rocher orgueilleux et robuste / de l'Idéalité³⁴² ». La falaise au sommet duquel il s'élève est explicitement comparée à l'abîme dans lequel pourrait basculer le poète s'il poussait trop avant sa quête du Rêve : « Ainsi qu'une marée elle monte et t'assiège / Rebelle à ton destin; / La sens-tu frémissante et qui dresse son piège / À ton Rêve hautain ? / Tel cet arbre vivace au bord du précipice³⁴³ ». Aussi esseulé que cet arbuste est le « vagabond » qui parcourt le vaste monde quelques poèmes plus loin, après avoir « visité tous les refuges de l'idée³⁴⁴ ». Le poète, qui ne répudie pas la sensualité³⁴⁵ et qui expose ses sentiments au lecteur dans des poèmes fortement introspectifs, particulièrement dans la section « Le Cœur vierge », est à cet égard nettement plus incarné que chez Morin et Delahaye.

Contrairement aux autres exotiques, Chopin fait de surcroît la part belle au monde canadien : la première des six sections que contient le recueil s'intitule « Peintures canadiennes ». Les paysages décrits ne tendent pas vers l'exotisme de Paul Morin. Sont plutôt chantés le milieu environnant et les créatures qui l'habitent : « le beau lac ignoré, perle des Laurentides³⁴⁶ », « la truite saumonée³⁴⁷ », « un grillon³⁴⁸ ». Les habitants de cette campagne, fermiers et paysans, forment une présence discrète au sein des poèmes. Ceux-ci contiennent de légères touches folkloriques, tels ces raquetteurs dont est souligné le pittoresque de l'habillement : « Là-haut, dans la montagne et là-bas, dans la plaine / Portant la *tuque* rouge et le tricot de laine / Les hardis raquetteurs aux folles bandes

³⁴¹ « Liminaire » dans René Chopin, *Le Cœur en exil*, Paris, Georges Crès et cie, 1913, p. 7.

³⁴² *Ibid.* p. 8

³⁴³ *Ibid.*, p. 8-9.

³⁴⁴ « La ballade du vagabond », *ibid.*, p. 151.

³⁴⁵ Voir le poème « Les lèvres », *ibid.*, p. 143-144.

³⁴⁶ « Dans la montagne », *ibid.*, p. 17.

³⁴⁷ « La truite saumonée », *ibid.*, p. 21.

³⁴⁸ « Épitaphe d'un grillon », *ibid.*, p. 25.

vont³⁴⁹. » René Chopin joue quelquefois des contrastes en entremêlant univers européen et canadien : il fait ainsi voyager le pauvre Pierrot, personnage de la Commedia dell'Arte, au cœur de l'hiver nordique : « Sous le balcon de Colombine, / Il grelotte et rêve aux appas / Qu'on lui refuse et ne sent pas / La neige qui tombe, blanche farine³⁵⁰. » Règle générale, les références au monde du Vieux-Continent sont rares, sauf dans les poèmes « La Fileuse³⁵¹ », parsemé d'allusions à la géographie européenne (Bohème, Flandre), et « Joueur de tambourin³⁵² », qui met en scène une « tzigane italienne ». Bien que, comme Morin, Chopin affectionne les formes classiques et adopte un vers régulier tout au long du recueil (que ce soit l'alexandrin, l'octosyllabe ou le décasyllabe), il ne possède pas la même préciosité, et son vocabulaire ne tend pas vers le mot rare. René Chopin pratique une poésie d'inspiration romantique et parnassienne qui se démarque de celle pratiquée par les autres exotiques. Elle apparaît toutefois au lecteur moins radicalement différente du reste de la production littéraire de l'époque, tant dans sa facture que dans ses thèmes, que « *Mignonne, allons voir si la rose...* » est sans épines ou *Le Paon d'email*.

Dans une des chroniques « Estudiantina³⁵³ » consacrée par Marcel Dugas à ses amis en 1910, l'auteur de *Psyché au cinéma* dresse un portrait éminemment fantaisiste de chacun des membres du groupe alors que ceux-ci participent à une réception littéraire. Guy Delahaye est « le subtil auteur des Phases » dont la bonbonnière Louis XV donnée par quelque aristocrate d'Europe de l'Est prouve que ce dernier sait « apprécier les néologismes et les chutes rares »; Paul Morin, « un mandragore à la boutonnière, svelte parmi les lys, botté de fauve, ganté de fauve, [...] mordille les violettes qu'il a cueillies à

³⁴⁹ « Matinée », *ibid.*, p. 44.

³⁵⁰ « Grottesque », *ibid.*, p. 59.

³⁵¹ « La fileuse », *ibid.*, p. 88.

³⁵² « Joueur de tambourin », *ibid.*, p. 89.

³⁵³ Les frères Maugas [Marcel Dugas], « Estudiantina », *Le Nationaliste*, no 10, 8 mai 1910, p. 2.

l'aube dans le jardin mélancolique où paradent hiératiquement ses paons d'émail »; René Chopin tient « en laisse le petit ours polaire qui ne le quitte jamais »; et finalement, Marcel Dugas lui-même est « hirsute et froissant d'une main albe et rageuse la Lavallière que lui donna à son départ du Bois-de-Boulogne, l'Ève du même nom ». Dans chacune de ces courtes descriptions est évoqué un élément propre à l'univers particulier créé par les poètes, que ce soit les procédés poétiques pour Delahaye, le paon d'émail pour Morin, l'ours polaire pour Chopin ou le tempérament colérique pour Dugas, l'accent étant mis sur les excentricités de chacun. Au-delà des détails farfelus évoqués dans cet article, c'est le désir de faire vivre hors des écrits poétiques la posture adoptée par chaque auteur qui ressort de ce portrait. Les poètes gardent la pose, se créent une personnalité relativement fidèle à l'instance auctoriale perceptible à travers leurs poèmes. Cette chronique paraît alors que, exception faite des *Phases*, aucun recueil n'a été publié. Seuls quelques poèmes ont été dévoilés dans les journaux. Les descriptions de Dugas, qui n'ont rien de réaliste, préfigurent pourtant déjà les scénographies aCTORIALES que développeront ultérieurement les poètes.

Marcel Dugas conservera, entre la « posture » adoptée sur la scène littéraire et la « scénographie auctoriale » façonnée dans *Psyché au Cinéma*, une remarquable unité, du moins dans les années 1910 : ses premiers textes critiques se démarqueront par une virulence et une causticité qui se trouvent aussi dans ses poèmes en prose. Ses chroniques seront de surcroît bien souvent remplies de détails tout aussi irréels que les images convoquées dans *Psyché au cinéma*. La vie quelque peu licencieuse qu'évoque Dugas lorsqu'il raconte ses souvenirs de Paris ne diffère pas non plus dans son essence des fêtes évoquées par Édouard Chauvin dans ses *Figurines*, fêtes auxquelles aurait assisté Dugas s'il faut en croire Chauvin. De même, la situation financière privilégiée de Paul Morin, son éducation et les fréquentations de sa famille semblent valider la pose du mondain, homme

du monde distant et raffiné, que le poète adopte dans ses poèmes. Plus discret que Dugas, il n'émet qu'au compte-gouttes des commentaires et critiques dans les journaux, lesquels ne s'attardent pas non plus sur sa biographie. Son inclusion dans les cercles cultivés de la bourgeoisie canadienne-française contribue néanmoins à l'associer à un mode de vie mondain, association que vient corroborer le paratexte de ses recueils. Ce paratexte, généreux en dédicaces et citations, rappelle au lecteur les protecteurs d'importance qui ont entouré Morin. Anna de Noailles et Henri de Régnier sont tous deux dotés d'un capital symbolique important dans le milieu littéraire français; poètes reconnus, français et nobles de surcroît, ils appartiennent à un univers de salons raffinés dont semblent être issus les vers de Paul Morin. Toutefois, la cohésion entre posture publique et scénographie auctoriale n'est pas toujours si forte. Ainsi, malgré que l'esprit fumiste ait pu lier Guy Delahaye et Tristan Corbière autour d'une esthétique semblable, Delahaye ne commettra jamais en public les facéties excentriques et mordantes de l'auteur des *Amours jaunes*, facéties qui seront intrinsèquement associées à l'image d'anticonformiste que lui façonnera l'histoire littéraire³⁵⁴. Pour Delahaye, la provocation demeurera cantonnée à un seul recueil. Il ne se mêlera guère non plus à la société littéraire, pas plus qu'il n'interviendra lors de la querelle des exotiques et des régionalistes. Quant à René Chopin, le moins controversé sans doute des poètes exotiques, bien qu'il participe au *Nigog* et se joint aux mêmes groupes que Dugas et Morin, sa présence reste relativement effacée, et sa posture d'autant moins distinguable. Toutefois, bien qu'individuellement, les poses prises sur la scène littéraire et les poétiques développées par chaque auteur puissent diverger, une certaine unité se dégage du collectif : l'ironie, présente à un moment ou un autre dans les textes de pratiquement tous les poètes, se retrouvera dans les critiques et interventions publiques de Dugas, porte-

³⁵⁴ Selon les récits relatés par ses biographes, Tristan Corbière se promenait dans les rues de la ville de Rescoff vêtu en forçat, se rasait les sourcils, a un jour dérangé la messe à coup d'explosifs. Voir René Martineau, *Tristan Corbière*, Paris, Le Divan, 1925, 132 p.; Albert Sonnenfeld, *L'œuvre poétique de Tristan Corbière*, Princeton, Princeton University, 1960, 221 p.

parole officieux du groupe. Pareillement, l'exotisme des poèmes de Paul Morin servira à démontrer la distance prise à l'égard des thèmes canadiens par tous les autres poètes, bien que René Chopin les ait inclus. Par effet de contamination, les styles et les attitudes de chacun des poètes influenceront l'identité collective du groupe et, de fait, la perception qu'en auront tant leurs contemporains que l'histoire littéraire.

CONCLUSION

Au besoin qu'a l'artiste « moderne » de se démarquer de ses semblables, répond son désir d'être intégré à un groupe capable de le soutenir et de reconnaître son talent : il doit apprendre à « être plusieurs » malgré sa singularité. Formant plus qu'un réseau, mais moins qu'une école ou un courant, affichant publiquement des liens amicaux et esthétiques, mais produisant des écrits singuliers et très différents les uns des autres, les poètes du groupe des exotiques œuvrent au cœur de cette tension, perceptible tant à un niveau contextuel que textuel³⁵⁵. Pris isolément, ni les traits sociologiques, ni les manières d'agir, ni les parentés esthétiques ne sont suffisants pour justifier l'unité des exotiques. À cet égard, la notion de « posture collective » suggérée par Anthony Glinoe³⁵⁶ à partir des travaux de Jérôme Meizoz et d'Alain Viala pour décrire l'identité bohème paraît la plus apte à qualifier un groupe qui, comme celui des exotiques, résiste aux catégories traditionnelles (école, mouvement, avant-garde, etc.), mais dont les membres partagent néanmoins un ensemble de traits sociologiques, textuels et imaginaires qui les réunit.

C'est peut-être par leurs agirs externes que les exotiques montreront la plus forte cohésion. L'amitié aura joué un rôle de premier plan dans la constitution du groupe : avant de publier le moindre vers, René Chopin, Guy Delahaye, Marcel Dugas et Paul Morin avaient déjà développé des liens durables, fruit de leur appartenance à un milieu social similaire, celui de la bourgeoisie canadienne-française, ainsi que de leurs affinités esthétiques. Leur rapport « naturel » à une culture qui leur est inculquée dès l'enfance, de même que leur intérêt pour la littérature française contemporaine, accroîtront chez ces

³⁵⁵ Ce sont les deux dimensions prises en compte par Jérôme Meizoz pour identifier la posture d'un auteur. La dimension contextuelle correspond à la fois à la « présentation de soi » et aux « conduites publiques en situation littéraire » (prix, discours, banquets, entretiens publics, etc.), tandis que la dimension rhétorique (textuelle) porte sur les écrits des auteurs (ton, images, vocabulaire, autres traits formels). Voir Jérôme Meizoz, *Postures littéraires. Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Éditions Slatkine, 2007, p. 15-32.

³⁵⁶ Anthony Glinoe, « L'orgie bohème », *COntEXTES* [En ligne], no 6, septembre 2009, mis en ligne le 28 août 2009, consulté le 15 août 2010. URL : <http://contextes.revues.org/index4369.html>

jeunes étudiants le « sentiment d'appartenir à une même fraction du monde, de partager les mêmes propriétés, bref d'être, au moins sous certains aspects, semblables³⁵⁷ ». Jouant les uns pour les autres les rôles de défenseur et de critique, les exotiques affichent leur solidarité dans les journaux avec une assiduité que ne remettent pas en cause leurs divergences esthétiques. René Chopin attaque les adversaires de Paul Morin; Marcel Dugas, ceux de Guy Delahaye³⁵⁸. Leurs propres recueils sont remplis de marques d'amitié qui rappellent à leur lectorat la grande proximité des poètes. De plus, la place occupée par les sociabilités, nombreuses au sein du groupe, n'est pas à négliger : les poètes s'adjoignent à de petites sociétés plus ou moins fermées, comme le Soc ou l'Encéphale, qui les mettent en contact avec nombre de membres importants de la communauté artistique de l'époque (Léo-Pol Morin, Robert de Roquebrune) et favorisent la naissance du *Nigog*, revue qui, malgré la brièveté de son existence, aura suscité débats et discussions sur la nature de la littérature canadienne-française.

Esthètes issus de la bourgeoisie, appartenant de surcroît à une même génération³⁵⁹, les exotiques se présentent sous des dehors relativement homogènes. Leurs conduites publiques n'excluent pas une certaine théâtralité : les chroniques étudiantes que fait paraître Marcel Dugas sous le pseudonyme de Persan dans *Le Nationaliste* transforment leurs rencontres en drames fantaisistes livrés sous la forme d'échos de cérémonies secrètes³⁶⁰. Liés par leurs excentricités, les exotiques développent des particularités qui contribuent à la mise en scène, du portrait de Guy Delahaye qui copie une pose prise naguère par le

³⁵⁷ *Ibid.*, p. 175.

³⁵⁸ Respectivement, dans *Le Nationaliste* (« Lettre à Pauline », vol. 5, no 36, 1^{er} novembre 1908, p. 3) et *L'Action* (« Lettre de Paris », vol. 2, no 94, 25 janvier 1913, p. 1).

³⁵⁹ Marcel Dugas est né en 1883, René Chopin en 1885, Guy Delahaye en 1888 et Paul Morin en 1889.

³⁶⁰ Ainsi, ce résumé d'une assemblée publié dans *Le Nationaliste* : « M. Albert Papineau, quittant les hauteurs de la poésie et de la musique pour daigner s'intéresser aux choses de la terre, écoute par le trou de la serrure afin de saisir des bribes du projet de loi universitaire. Il voudrait bien faire un scandale à Rostand, livrer aux journaux quelques-uns des secrets de Notre Chambre Haute, espérant, pour cette indiscretion, aller dormir sur la paille humide des cachots. Le goût de l'inconnu le dévore. [...] Le jeune docteur Panneton, avec des gestes éloquentes, fredonne les airs du Petit duc, tandis qu'un autre idiot – Henri Dugas – bat la mesure en habitué de la danse. MM. Guillaume Lahaise et Gustave Monet – hommes graves – haussent les épaules en signe de mépris. » Persan [Marcel Dugas], *Le Nationaliste*, 13 février 1910, vol. 6, no 51, p. 3.

mondain Robert de Montesquiou dans un tableau de Boldini (1911)³⁶¹, à l'habillement pour le moins particulier que Marcel Dugas aurait exhibé au retour de Paris dans les années 1910³⁶².

L'analyse des écrits des exotiques – la dimension textuelle de leur identité – révèle cependant une plus grande disparité dans les postures adoptées par les poètes. Du paon qui fait étalage de sa beauté (Morin) au double visage grinçant de Janus (Delahaye), les poètes ne prendront pas la même pose dans leurs œuvres et développeront chacun leur propre « scénographie auctoriale », leur propre rapport à la figure du poète. Ces scénographies, comme l'indiquait José-Luis Diaz, se créent en fonction des autres « acteurs » sur la scène littéraire³⁶³; aussi n'est-il pas surprenant, à la suite des critiques négatives obtenues, de voir croître l'ironie, l'amertume ou la moquerie dans les vers des poètes. Ainsi, le mysticisme de Guy Delahaye, omniprésent dans la structure des *Phases*, se transforme-t-il en ludisme acidulé dans « *Mignonne, allons voir si la rose...* » *est sans épines*, et le paon de Morin est-il soudainement confronté aux dures réalités du monde du travail dans le deuxième recueil du poète. De plus, les traits formels des recueils divergent : seul Marcel Dugas tentera le poème en prose, de même que personne, hormis Guy Delahaye, ne penchera vers des expérimentations aux airs zutistes. Bien qu'on puisse qualifier leurs écrits de « modernes », et qu'il soit possible de retrouver des traces de l'ironie de l'un dans les vers d'un autre, les exotiques exploreront des voies distinctes qui épouseront leurs conceptions individuelles de la poésie.

³⁶¹ Voir Michel Lacroix, « Des Montesquiou à Montréal : *Le Nigog* et la mondanité », *Voix et images*, vol. 29, no 1, automne 2003, p. 106.

³⁶² « Pendant la guerre de 1914, il était revenu à Montréal, de Paris, revêtu d'une tenue pour le moins fantaisiste, feutre à la d'Artagnan, gilet de velours, cravate lavallière, doigts bagués, tout cela, avec un fort grain d'humour, ce dont il ne manquait pas, pour scandaliser les bourgeois. » Alain Grandbois, « Marcel Dugas », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, no 7, « Profils littéraires », 1963, p. 153-165, repris dans *Proses diverses*, édition critique par Jean-Cléo Godin, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 406.

³⁶³ Voir le chapitre « Des scénarios pour être écrivain », José-Luis Diaz, *L'écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, coll. « Romantisme et modernités », Paris, Honoré Champion, 2007, p. 49-104.

La notion de « posture collective » interroge la manière qu'a un groupe d'apparaître dans le champ littéraire. A cet égard, ce sont les histoires littéraires et les récits qui permettent le plus aisément d'observer la cristallisation de ces postures collectives autour de certains traits qui en viennent à occuper, temporairement ou de manière plus durable, une place dominante dans les représentations faites d'un groupe. Ainsi, bien que certains poètes, tels Guy Delahaye et René Chopin, resteront pratiquement muets durant toute la querelle, Marcel Dugas, Victor Barbeau et Olivar Asselin alimenteront la polémique par leurs prises de position radicales – radicales du moins dans le contexte d'alors – et contribueront grâce à celles-ci à faire aux exotiques une réputation de nationalistes tièdes, réputation qui sera retenue par l'histoire littéraire. Les exotiques seront perçus comme des artistes élitistes, dont les convictions esthétiques distillent un léger parfum de mépris vis-à-vis de leurs compatriotes. Le temps passé en France ne fera qu'exacerber leurs liens avec l'ancienne Mère Patrie et leur distance par rapport au discours régionaliste. Même si un poète tel que Paul Morin se sera généralement peu compromis dans les débats publics, et malgré des vers qui, à la toute fin du *Paon d'email*, rappelait son attachement à la patrie³⁶⁴, les histoires littéraires publiées avant 1960 souligneront abondamment le snobisme et la condescendance de ce poète qui semblait préférer la France à son propre pays. S'il faut en croire les critiques, le formalisme et le raffinement des exotiques découlent de cette arrogance : ces vers comparés à des objets précieux par l'abbé Dandurand semblent trop « luxueux³⁶⁵ » pour le commun des mortels, qui n'auraient pas les moyens de s'offrir de tels bibelots pour le simple plaisir des yeux.

³⁶⁴ « J'attends d'être mûri par la bonne souffrance / Pour un jour, marier / Les mots canadiens aux rythmes de France/ Et l'érable au laurier. » « À ceux de mon pays ». *Œuvres poétiques complètes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2000, p. 227.

³⁶⁵ « Un magasin clos de bibelots exotiques », avait déclaré l'abbé Dandurand pour qualifier la poésie exotique dans son manuel *La Poésie canadienne*. Voir Chapitre 2, p. 54.

Par la suite, cependant, les exotiques semblent bien moins privilégiés par la fortune, si l'on s'en tient aux récits de leurs destinées qui se donnent à lire dans les histoires littéraires à partir des années 1960. La Révolution tranquille modifie le rapport à la tradition et au passé : « poètes de l'exil », les exotiques se transforment en victimes d'une époque trop fermée pour permettre au talent poétique d'éclorre. Sont tuées dans l'œuf leurs tentatives de moderniser les lettres canadiennes-françaises. Le triste sort de Marcel Dugas, qui termine ses jours pauvre et méconnu, exemplifie parfaitement pour un critique comme Jean Éthier-Blais la noirceur d'un temps qu'on devine – ou espère – révolu³⁶⁶.

Celui-ci, en plus d'un long texte sur Marcel Dugas publié dans son recueil d'essais critiques *Signets*, rédigera en 1990 une nouvelle intitulée « L'étai³⁶⁷ », laquelle met en scène un personnage trop semblable à l'auteur de *Psyché au cinéma* pour que les similitudes soient attribuables au seul hasard. Ce dénommé Michel Lavallières a « fait partie du cercle du *Nigog* », imite Verlaine dans ses poèmes, a vécu à Paris et, détail non négligeable, n'a « aimé qu'une fois » une femme ayant préféré épouser un homme plus riche, mais moins artiste que lui : tous ces éléments concordent avec la biographie officielle de Dugas. De surcroît, rentré au Canada après le début de la Seconde Guerre mondiale, Michel Lavallières obtient à la mairie un poste administratif médiocre qui ressemble grandement au travail d'archiviste au gouvernement qu'occupe Dugas vers la fin de sa vie.

Le narrateur ne découvre l'existence de Michel Lavallières que quinze ans après la mort misérable de celui-ci. Nous sommes alors dans les années 1960, et le narrateur anonyme, homme de lettres entièrement tourné vers l'avenir et la nouveauté, avoue son

³⁶⁶ La vie et les malheurs de Nelligan sont eux aussi relus de cette manière à cette période : « Le récit nelliganien vient empiéter cette thèse qui fait fortune jusqu'à la fin de la décennie quatre-vingts, selon laquelle la collectivité québécoise est demeurée dans un état d'hibernation et de stagnation durant plus d'un siècle, stagnation à laquelle la Révolution tranquille met un terme, puisqu'elle marque le réveil des consciences, le dégel des espérances, la floraison des idéaux, etc. Une série de poncifs sont ainsi mis à la contribution dans la plupart des textes pour signifier la fin d'une ère du silence et le début d'une autre époque. » Voir Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1998, p. 101-102.

³⁶⁷ Jean Éthier-Blais, « L'étai » dans *Le Christ de Brioude*, Montréal, Leméac, 1992, p. 55-87.

désintérêt pour le passé : « Comme tous les Canadiens français de cet immédiat après-guerre (ont-ils changé depuis qu'ils sont devenus Québécois?), j'avais horreur du souvenir des grands hommes, vrais ou amalgamés. Je rejetais le passé. Me parlait-on d'un événement, même d'hier, je haussais les épaules³⁶⁸. » Lorsqu'on mentionne pour la première fois Michel Lavallières, il demande d'abord : « Était-il moderne? Qu'avait-il écrit de contemporain? » Son contact initial avec la poésie du défunt écrivain est par ailleurs peu concluant :

Le style, au premier abord, me déplut, fait de cris et de paillements, d'une sorte de nervosité de l'âme, accompagné d'une recherche maladroite des nuances du style. De toute évidence, Michel Lavallières ignorait le naturel. Il donnait l'impression d'un écrivain qui veut éblouir un auditoire d'ignorants, ou de semi-incultes. Je me targuais alors de n'appartenir ni à l'une ni à l'autre de ces catégories (aujourd'hui, je sais que je n'en sais rien) et les exercices de style de Lavallières m'indifféraient d'autant plus qu'ils ne reposaient sur aucun effort de la pensée³⁶⁹.

Cependant, ce désintérêt se transforme peu à peu en curiosité, au point où le narrateur lance une véritable enquête pour découvrir ce qu'ont pu être les dernières heures du poète à l'hôpital. En parallèle, Michel Lavallières devient l'objet de l'attention d'universitaires, qualifiés de « chacals » par le narrateur, qui découvrent tout à coup une nouvelle valeur à ses œuvres : « Son œuvre avait remonté la pente. De jeunes professeurs, les poumons à sec d'avoir trop chanté les louanges de la québécoïté littéraire, avaient entrepris de remettre son corpus à jour³⁷⁰. » Un renversement de valeurs s'opère; de représentant mineur d'une période à oublier du passé québécois, Michel Lavallières devient le centre de tous les intérêts, tant l'homme que l'œuvre soudainement respectés et même, admirés. La dignité du combat pour l'art de Michel Lavallières au milieu des petites gens qui l'entourent fait ressortir la grandeur d'un personnage qui, s'il n'est pas à proprement parler un artiste de génie, mérite cependant d'être réhabilité.

³⁶⁸ *Ibid.*, p. 58

³⁶⁹ *Ibid.*, p. 62.

³⁷⁰ *Ibid.*, p. 81.

Peut-être n'est-il pas anodin que ce texte ait été écrit par Jean Éthier-Blais au début des années 1990, après que la critique ait montré un nouvel intérêt pour la modernité des exotiques. En effet, ce paradigme prend une place croissante dans les publications universitaires à partir des années 1980 et confère une valeur inespérée à des écrits qui, comme les poèmes en prose de Marcel Dugas ou le « *Mignonne, allons voir si la rose...* » *est sans épines* de Guy Delahaye, avaient été relativement ignorés auparavant. Jean Éthier-Blais n'est par ailleurs pas le seul à s'être intéressé au sort de Marcel Dugas : son ami Alain Grandbois lui consacre un essai ému³⁷¹ quelques années après sa mort, dans lequel il relate les circonstances de leur rencontre à Paris, l'influence qu'il a eue dans sa vie, et surtout, les particularités de sa nature, généreuse et trop sensible, qui le condamnent à la pauvreté et à l'isolement. Marcel Dugas, ravagé par la guerre, termine sa vie dans une immense tristesse : « Il était effondré. Cet homme d'idéal, de poésie, altruiste et généreux, pacifiste et pacifique, venait de traverser un cauchemar indescriptible. [...] La nuit, je l'entendais tourner en rond dans sa chambre, inlassablement, comme les forçats de Van Gogh³⁷². » Alain Grandbois, comme Jean Éthier-Blais, n'appartient pas à la même génération que Marcel Dugas. De surcroît, Alain Grandbois n'aura pas à affronter des polémiques semblables à celles vécues par Dugas malgré la publication de récits au sujet « exotique »³⁷³ : le destin malheureux de cet aîné en reste d'autant plus étroitement associé à une période obscure de la littérature canadienne-française.

Les poèmes de plus en plus grinçants d'un Paul Morin, qui termine sa vie dans la pauvreté matérielle; la misère de Marcel Dugas, vieux garçon dont les écrits paraissent

³⁷¹ Alain Grandbois, « Marcel Dugas », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, no 7, « Profils littéraires », 1963, p. 153-165, repris dans *Proses diverses*, édition critique par Jean-Cléo Godin, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 400-414. Grandbois inclut de surcroît Marcel Dugas pour une brève apparition dans sa nouvelle « Grégor », dans *Avant le chaos*.

³⁷² *Ibid.*, p. 413.

³⁷³ Sur la réception critique des *Voyages de Marco Polo* : « Suivant la polarisation qui oppose les écrivains de l'époque en régionalistes ou exotiques, Grandbois représente certainement, avec ses voyages de Marco Polo, un sommet de l'exotisme [...], mais la critique, sur ce point, n'aura que des éloges. » Nicole Deschamps et Stéphane Caillé, « Introduction » dans Alain Grandbois, *Les Voyages de Marco Polo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 51.

dans l'indifférence générale; le silence de Guy Delahaye et de René Chopin, qui cessent de publier : abstraction faite de la décennie 1910, les exotiques ne connaissent de leur vivant qu'une gloire très limitée. Marcel Dugas et Guy Delahaye avaient, dans les articles de journaux³⁷⁴ du premier et dans les poèmes du second³⁷⁵, évoqué le malheur qui attend le poète en sol canadien, prenant eux aussi exemple sur Émile Nelligan, dont la folie paraissait le lot futur du véritable artiste. Le topos du malheur de l'artiste est loin d'être neuf : il constitue selon Nathalie Heinich un des visages de l'artiste en régime de modernité, modèle qui fonde la singularité de l'artiste en le distinguant autant par l'âpreté de ses malheurs que par la grandeur de son talent, le premier point prouvant le second³⁷⁶. En sol canadien, Nelligan aura plus que quiconque avant lui incarné ce mythe³⁷⁷. Sa prégnance dans l'imaginaire des poètes exotiques ne fait pas de doute, si l'on s'en rapporte aux nombreuses allusions contenues dans leurs vers. Très tôt dans leur jeune carrière, les exotiques paraissent anticiper la faillite de leur idéal artistique. Du temps du *Nigog*, Robert de Roquebrune avait écrit dans son « Hommage à Nelligan » que « tout poète en ce pays barbare est un homme singulier et isolé³⁷⁸ », avant d'enchaîner sur la filiation entre ses amis poètes et l'auteur de la « Romance du vin », eux aussi potentielles victimes de l'incompréhension de la société, bien que selon toute apparence moins isolés. Bien que les poètes exotiques ne deviennent pas fous, ni ne meurent dans la fleur de l'âge, on tiendra après 1960 un discours de malédiction qui constituera un facteur supplémentaire de cohésion : rassemblés dans la pauvreté, l'ignorance et le mépris, les exotiques se retrouvent

³⁷⁴ Par exemple, cet extrait d'une étude sur René Chopin, qui mentionne au passage Émile Nelligan : « Ce fou, c'est un peu notre œuvre. Craignez ce fou : nous vous menaçons d'un destin pareil. » Marcel Dugas, « À propos de M. René Chopin », *Le Nigog*, vol. 1, no 5, p. 155.

³⁷⁵ Dans un triptyque dédié à Nelligan, Delahaye avait écrit « L'on rive un lien, l'on pousse un verrou / La tête illuminée on la rase / Et l'être incompris est dit un fou. » Voir chapitre 3, p. 88.

³⁷⁶ « Déplacement de l'œuvre à la personne, de la normalité à l'anormalité, de la conformité à la rareté, de la réussite à l'incompréhension, du présent à la postérité et, plus généralement, du régime de communauté au régime de singularité : ainsi se présente le nouveau paradigme de l'artiste ». Nathalie Heinich, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 370 p., p. 283.

³⁷⁷ Voir Pascal Brissette, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, op. cit.

³⁷⁸ Voir chapitre 1, p. 41.

aussi unis dans un relatif oubli. Le malheur qu'ils avaient prédit, signe d'élection du véritable poète et élément de distinction³⁷⁹, devient, non sans une certaine ironie, une ressemblance supplémentaire pour ces écrivains, encore une fois pluriels dans leur singularité.

³⁷⁹ Voir, au sujet de la naissance du mythe de la malédiction littéraire et sa valeur de légitimation, Pascal Brissette, *La Malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, p. 27.

BIBLIOGRAPHIE

I - CORPUS PRIMAIRE

IA - Recueils de poésie exotique

CHOPIN, René, *Le Cœur en exil*, Paris, Georges Crès et cie, 1913, 179 p.

DELAHAYE, Guy, *Œuvres parues et inédites*, Montréal, Hurtubise HMH, coll. « Cahiers du Québec », 1998, 406 p.

DUGAS, Marcel, *Poèmes en prose*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 1998, 581 p.

MORIN, Paul, *Œuvres poétiques complètes*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2000, p. 12

IB – Histoires littéraires

BAILLARGEON, Samuel, *Littérature canadienne-française*, Montréal, Fides, 1957, 525 p.

BRUNET, Berthelot, *Histoire de la littérature canadienne-française*, Montréal, Éditions HMH, coll. « Reconnaissance », 1970 [1946], 332 p.

DANDURAND, Albert, *La Poésie canadienne-française*, Montréal, A. Lévesque, 1933, 244 p.

DUHAMEL, Roger, *Manuel de littérature canadienne-française*, Ottawa, Éditions du renouveau pédagogique, 1967, 161 p.

DUGAS, Marcel, *Littérature canadienne : Aperçus*, Paris, Firmin-Didot, 1929, 202 p.

FOURNIER, Jules, *Anthologie des poètes canadiens*, Montréal, Granger, 1934, 229 p.

MARCOTTE, Gilles, *Une Littérature qui se fait. Essais critiques sur la littérature canadienne-française*, Éditions HMH, Montréal, 1968 [1962], 307 p

PAUL-CROUZET, Jeanne, *Poésie au Canada. De nouveaux classiques français*, Paris, Didier, 1946, 372 p.

ROY, Camille, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne-française*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1918, 120 p.

ROY, Camille, *Manuel d'histoire de la littérature canadienne*, Québec, Imprimerie de l'Action sociale, 1930, 310 p.

IC – Textes de fiction et mémoires relatifs aux exotiques

BARBEAU, Victor, *La Tentation du passé : ressouvenirs*, Montréal, La Presse, 1977, 179 p.

DESROSIERS, Léo-Paul, « Un Cénacle », dans *Âmes et Paysages*, Montréal, Éditions du Devoir, 1922, p. 163-183.

ÉTHIER-BLAIS, Jean, « L'étau » dans *Le Christ de Brioude*, Montréal, Leméac, 1992, p. 55-87.

PANNETON, Philippe, *Confidences*, Montréal, Fides, 1965, 198 p.

ROQUEBRUNE, Robert de, *Cherchant mes souvenirs 1911-1940*, Montréal, Fides, 1968, 243 p.

II – CORPUS SECONDAIRE

BEAUDET, Marie-Andrée, *Langue et littérature au Québec (1895-1914) : l'impact de la situation linguistique sur la formation du champ littéraire*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1991, 221 p.

BEAUDET, Marie-Andrée « *Mignonne, allons voir si la rose...* de Guy Delahaye : intertextualité et champ littéraire », *Études françaises*, vol. 29, no 1, printemps 1993, p. 125-134.

BÉNICHOU, Paul, *Le Sacre de l'écrivain (1750-1830)*, Paris, José Corti, 1973, 492 p.

BÉRUBÉ, Renald. « Guy Delahaye : transtextualité, blague, silence (petit inventaire) », *Protée*, vol. 15, no 1, hiver 1987, p. 44-55.

BIRON, Michel, *L'Absence du maître. Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2000, 315 p.

BIRON, Michel, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, 689

BLAIS, Jacques, *Parmi les hasards : dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Éditions Nota Bene, coll. « Visées critiques », 2001, p. 39-44.

BONENFANT, Luc, « *Le Nigog* : la pratique polémique du poème en prose », *Voix et images*, vol. 28, no 2, hiver 2003, p. 125-137.

BONENFANT, Luc, « Robert de Roquebrune : la médiation ontologique de l'histoire », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 27, no 1, 2002, p. 120-134.

BOUCHARD, Chantal, *La Langue et le nombril*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 2002, 289 p.

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

BRISSETTE, Pascal, *La malédiction littéraire. Du poète crotté au génie malheureux*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius », 2005, 410 p.

BRISSETTE, Pascal, *Nelligan dans tous ses états. Un mythe national*, Montréal, Fides, coll. « Nouvelles études québécoises », 1998, 225 p.

BRUNET, Manon, « Mensonges et vérités romantiques : L'institutionnalisation du romantisme au XIX^e siècle québécois », dans Maurice Lemire [dir.], *Le Romantisme au Canada*, Québec, Nuit Blanche Éditeur, coll. « Les Cahiers du CRELIQ », 1993, p. 135-154.

CAILLÉ, Alain, *Don, intérêt, désintéressement. Bourdieu, Mauss, Platon et quelques autres*, Paris, La Découverte/MAUSS, 1994, 348 p.

CAMPEAU, Sylvain. « De l'idolâtrie des formes : la poésie des exotiques », *Voix et images*, vol. 29, no 2, hiver 1994, p. 346-362.

DIAZ, José-Luis, *L'Écrivain imaginaire. Scénographies auctoriales à l'époque romantique*, coll. « Romantisme et modernités », Paris, Honoré Champion, 2007, 695 p.

DUMONT, François, *La Poésie québécoise*, Montréal, Boréal, coll. « Boréal express », 1999, 126 p.

ÉTHIER-BLAIS, Jean, « Où sont mes racines... », *Études françaises*, vol. 7, no 3, [numéro spécial : Marcel Dugas et son temps], août 1971, p. 249-268.

ÉTHIER-BLAIS, Jean, *Signets III*, Ottawa, Cercle du livre de France, 1973, 268 p.

FILTEAU, Claude, « Marcel Dugas et le cinéma en prose », *Études françaises*, vol. 39, no 3, p. 40.

FILTEAU, Claude, *Poétiques de la modernité, 1895-1948 : essais*, Montréal, L'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1994, 382 p.

FRIEDRICH, Hugo, *Structure de la poésie moderne*, Paris, Éditions Denoël/Gonthier, 1976, 297 p.

GARAND, Dominique, *La Griffes du polémique. Le conflit entre les régionalistes et les exotiques*, coll. « Essais littéraires », Montréal, L'Hexagone, 1989, 235 p.

GLINOER, Anthony, *La Querelle de la camaraderie littéraire*, Genève, Droz, 2008, 252 p.

GLINOER, Anthony, « L'orgie bohème », *CONTEXTES* [En ligne], no 6, septembre 2009, mis en ligne le 28 août 2009, consulté le 19 août 2010. <http://contextes.revues.org/index4369.html>.

GRANDBOIS, Alain, *Les Voyages de Marco Polo*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », 363 p.

GRANDBOIS, Alain, « Marcel Dugas », *Cahiers de l'Académie canadienne-française*, no 7, « Profils littéraires », 1963, p. 153-165, repris dans *Proses diverses*, édition critique par Jean-Cléo Godin, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Bibliothèque du Nouveau Monde », p. 400-414.

GROJNOWSKI, Daniel, *Aux commencements du rire moderne : l'esprit fumiste*, Paris, José Corti, 1997, 329 p.

HAYWARD, Annette, *La Querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, 2006, 622 p.

HAYWARD, Annette « Marcel Dugas, défenseur du modernisme », *Voix et images*, vol. 17, no 50, hiver 1992, p. 184-202.

HEINICH, Nathalie, *L'Élite artiste. Excellence et singularité en régime démocratique*, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque des sciences humaines », 2005, 370 p.

LACROIX, Michel, « Des Montesquiou à Montréal : *Le Nigog* et la mondanité », *Voix et images*, vol. 29, no 1, automne 2003, p. 105-114.

LACROIX, Michel, « Du collège classique à la maison de fous. Le corps à corps avec la modernité dans "Un Cénacle" de Léo-Paul Desrosiers », *Les Cahiers du XIX^e siècle*, no 1, 2006, p. 139-158.

LACROIX, Michel, « "La plus précieuse denrée de ce monde, l'amitié" . Don, échange et identité dans les relations entre écrivains », *CONTEXTES* [En ligne], no 5, mai 2009, mis en ligne le 15 mai 2009. Consulté le 12 décembre 2009. URL : <http://contextes.revues.org/index4263.html>

LAHAISE, Robert, *Canada-Québec. Entreouverture au monde (1896-1914)*, Montréal, Lanctôt, 2002, 256 p.

LAHAISE, Robert, *Guy Delahaye et la modernité littéraire*, Lasalle, Hurtubise, 1987, 549 p.

LAMONDE, Yvan et Esther TRÉPANIÉ, *L'Avènement de la modernité culturelle au Québec*, Ville Saint-Laurent, IQRC, 1986, 311 p.

MARCOTTE, Hélène, « *Le Paon d'émail* de Paul Morin : l'exploration des lointains », *Tangence*, no 65, hiver 2001, p. 82-90.

MARTINEAU, René, *Tristan Corbière*, Paris, Le Divan, 1925, 132 p.

MEIZOZ, Jérôme, *Postures littéraires, Mises en scène modernes de l'auteur*, Genève, Slatkine érudition, 2007, 204 p.

NEPVEU, Pierre, *L'Écologie du réel : mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1988, 243 p.

RAJOTTE, Pierre, *Lieux et réseaux de sociabilité littéraire au Québec*, Québec, Nota bene, 2001, 336 p.

ROY, Camille, « La nationalisation de la littérature canadienne », dans Gilles Marcotte [dir.], *Anthologie de la littérature québécoise, vol. 3, Vaisseau d'or et croix du chemin, 1895-1935*, Montréal, La Presse, 1979, p. 64-78.

SAINT-JACQUES, Denis et Maurice LEMIRE [dir.]. *La Vie littéraire au Québec. Tome 5, 1895-1918*, Sainte-Foy, Presses de l'Université Laval, 2005, 680 p

SONNENFELD, Albert, *L'œuvre poétique de Tristan Corbière*, Princeton, Princeton University, 1960, 221 p.

VERLAINE, Paul, *Les Poètes maudits*, Paris, L. Vanier, 1888, 103 p.

VIALA, Alain, « Éléments de sociopoétique », dans Georges MOLINIÉ et Alain VIALA, *Approches de la réception. Sémiostylistique et sociopoétique de Le Clézio*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Perspectives littéraires » 1993, p. 137-303.

III – Revues et journaux dépouillés

- *L'Action* (1911-1916)
- *Le Nationaliste* (1904-1920)
- *Le Nigog* (1918)