

Université de Montréal

**Rêve d'artiste : la littérature, la musique et l'histoire de l'art dans la poésie d'Émile
Nelligan**

par
Suet-Lin Arella

Département des littératures de langue française
Faculté des arts et sciences

Mémoire présenté à la Faculté des études supérieures et postdoctorales en vue de l'obtention
du grade de maître ès arts en littératures de langue française

Septembre 2019

© Suet-Lin Arella, 2019

Université de Montréal
Faculté des études supérieures

Ce mémoire intitulé

**Rêve d'artiste : la littérature, la musique et l'histoire de l'art dans la poésie d'Émile
Nelligan**

Présenté par
Suet-Lin Arella

A été évalué par un jury composé des personnes suivantes

Jean-Philippe Beaulieu
Président-rapporteur

Micheline Cambron
Directeur de recherche

Lucie Bourassa
Membre du jury

Résumé

La fin du XIXe siècle montréalais est une période de grand foisonnement intellectuel et culturel, qui voit l'apparition de plusieurs courants artistiques, comme l'impressionnisme et le symbolisme. Ces courants artistiques manifestent des tendances analogues dans des arts différents. Plusieurs associations artistiques se forment durant cette période, et l'École littéraire de Montréal, fondée en 1895, est l'une des plus importantes. Un de ses membres les plus célèbres est le poète Émile Nelligan, qui rédige une œuvre fulgurante entre 1896 et 1899. Par ses liens avec les autres membres de l'École, Nelligan est proche des changements culturels de son époque, et plusieurs de ses poèmes font référence à des arts autres que la littérature, comme la peinture et la musique. Notre objectif est d'étudier comment les tendances artistiques principales de l'époque, particulièrement en peinture et en musique, se présentent dans l'œuvre poétique de Nelligan. Notre étude s'appuie sur la démarche de Gérard Dessons, qui analyse les éléments constitutifs du discours poétique pour en extraire le sens. Nous désirons apporter une meilleure compréhension des courants artistiques présents à Montréal durant cette période et montrer comment Nelligan emploie des procédés littéraires analogues pour incorporer les traits principaux de ces courants artistiques dans son œuvre. Nous voulons aussi éclairer la nature transdisciplinaire de l'œuvre de Nelligan et sa profonde sensibilité aux relations entre les arts, même s'il n'a pratiqué que la littérature.

Mots-clés : Émile Nelligan, poésie québécoise, École littéraire de Montréal, symbolisme, impressionnisme, peinture, musique, XIXe siècle, procédés littéraires, transdisciplinarité.

Abstract

The end of the 19th century in Montreal is a time of great intellectual and cultural development, which sees the birth of new artistic currents such as impressionism and symbolism. These currents appear in many different arts of the time. Many artistic associations are created during this period, and the École littéraire de Montréal is one of the most important among them. One of the most famous members of the École is poet Émile Nelligan, who produced a great amount of work between 1896 and 1899. Through his connections with the other members of the École littéraire de Montréal, Nelligan was in contact with the cultural and artistic changes of the time, and many of his poems include references to arts other than literature, such as painting and music. Our aim is to study how the artistic currents of the time, particularly in painting and in music, appear in Nelligan's poetry. We base our study on the approach of literary analysis by Gérard Dessons, which is based on the analysis of different literary elements and techniques that make up the poem in order to derive its meaning. We wish to bring a greater understanding of the artistic trends present in turn-of-the-century Montreal and how Nelligan uses literary techniques to incorporate the principal techniques and ideas of those artistic currents in his work. We also wish to show the transdisciplinary nature of Nelligan's work and his great sensibility to the relationships between the arts, even if he practiced only literature during his lifetime.

Keywords: Emile Nelligan, Quebec poetry, École littéraire de Montréal, symbolism, impressionism, painting, music, 19th century, transdisciplinarity.

Table des matières

Résumé.....	i
Abstract.....	ii
Table des matières.....	iii
Remerciements.....	v
Introduction.....	1
1. La peinture.....	11
1.1 L'impressionnisme.....	11
1.1.1 L'impressionnisme dans le Montréal fin-de-siècle.....	13
1.1.2 L'impressionnisme dans les poèmes de Nelligan.....	15
1.2 Le symbolisme pictural.....	18
1.2.1 Le symbolisme dans le Montréal fin-de-siècle.....	19
1.2.2 Incorporation des traits symbolistes dans les poèmes de Nelligan.....	21
1.3 Les arts décoratifs et l'Art Nouveau.....	33
1.3.1 Les arts décoratifs à Montréal.....	35
1.3.2 Arts décoratifs chez Nelligan.....	36
2. La musique.....	43
2.1 L'impressionnisme musical.....	44
2.1.1 L'impressionnisme musical à Montréal.....	46
2.1.2 La musique impressionniste chez Nelligan.....	47
2.1.3 « The Bells » ou l'influence d'Edgar Allan Poe dans la musicalité symboliste.....	52
2.2 La musique symboliste.....	63
2.2.1 La musique symboliste à Montréal.....	65
2.2.2 La musique symboliste chez Nelligan.....	66
3. Peinture et musique.....	75
3.1 Contexte historique.....	76
3.2 Nelligan et sa connaissance de la fusion des arts.....	78
3.3 La synthèse des arts chez Nelligan.....	79

Conclusion	88
Bibliographie.....	92

Remerciements

Ce mémoire n'aurait jamais pu voir le jour sans l'aide précieuse de ces personnes qui m'ont encouragée et accompagnée tout au long du processus :

Je remercie d'abord ma directrice, Micheline Cambron, pour ses judicieux conseils, sa patience, son soutien, ainsi que sa confiance en moi et dans ce projet depuis le tout début. Je lui dois ma plus profonde reconnaissance.

Je remercie également ma famille et mes amis pour leur écoute attentive, leur intérêt et leur appui dans les moments les plus difficiles de ce travail intellectuel.

Un grand merci à vous tous.

Introduction

La scène artistique montréalaise de la fin du XIXe siècle est relativement peu étudiée par les historiens ; elle est, pourtant, marquée par un véritable foisonnement intellectuel et culturel. Dans « L'effervescence d'une fin-de-siècle », Micheline Cambron note que cette vie culturelle est « loin de ressembler au désert que nous imaginons volontiers [...] Elle est au contraire effervescente, marquée par un réaménagement de la vie musicale et théâtrale, vivifiée par la présence d'artistes fascinés par diverses voies esthétiques et traversée par de grandes polémiques¹ ». En effet, l'apparition de nombreuses communautés artistiques dans les années 1890, regroupant des amateurs de musique ou de peinture, encourage une large diffusion de la culture. Parmi ces nombreux groupes artistiques, l'École littéraire de Montréal, fondée en 1895, est l'un des plus importants. Les activités organisées par l'École, qui rassemble de nombreux écrivains, dont certains sont aussi artistes, témoignent de l'intérêt croissant porté aux arts et à la littérature. Micheline Cambron souligne l'importance du rôle de ce groupe dans la vie culturelle montréalaise de l'époque :

Ce rôle prépondérant est manifeste au moment des séances publiques tenues en 1898-1899, alors que revues et journaux racontent les soirées par le menu, publient de longs extraits des œuvres, voire des poèmes entiers, et diffusent des portraits des jeunes écrivains montréalais. Mais il est également lisible dans la complexité des réseaux de sociabilité dans lesquels s'inscrivent les membres de l'École, qui se trouvent ainsi mêlés de toutes sortes de façons aux transformations notables que subit alors la société canadienne-française².

En plus de la littérature, plusieurs des membres de l'École s'intéressent à d'autres arts, ou encore entretiennent des liens avec d'autres domaines artistiques. Charles Gill a effectué des études artistiques en Europe et Albert Ferland mène une double carrière d'illustrateur et de poète. D'autres membres font également partie d'autres groupes artistiques, comme le Cercle

¹ Micheline Cambron, « L'effervescence d'une fin de siècle », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal: Fides et Bibliothèque nationale du Québec, 2005), 15.

² *Ibid.*, 15.

Ville-Marie, qui fait une grande place à la musique et au théâtre. L'École littéraire de Montréal constituait donc un lieu propice aux échanges culturels et artistiques.

Un des membres les plus célèbres de l'École fut le poète Émile Nelligan ; au cours de sa carrière brève, mais fulgurante, entre 1896 et 1899, il rédigea une œuvre poétique d'une grande sensibilité. Bon nombre de ses textes contiennent des références à des formes artistiques autres que la littérature, comme la peinture et la musique. En effet, de nombreuses allusions aux différents arts et à des techniques artistiques se trouvent dans ses textes. Par ses liens avec ses collègues de l'École littéraire de Montréal, Nelligan a pu entrer facilement en contact avec les tendances artistiques de son époque qui se reflètent dans son œuvre.

La présence de divers arts dans l'œuvre de Nelligan a été constatée par de nombreux critiques depuis la première parution de ses poésies en recueil en 1905. En ce sens, la préface³ de Louis Dantin est un texte critique incontournable lorsqu'on envisage d'étudier l'œuvre de Nelligan. D'abord paru en 1902 en sept livraisons hebdomadaires dans le journal *Les Débats*, dans lequel Nelligan a déjà publié⁴, le texte paraît ensuite comme préface du recueil en 1905⁵. Dantin y offre un premier regard critique sur les forces et les faiblesses du recueil, le style et les influences littéraires et culturelles de Nelligan⁶. Ayant connu l'écrivain personnellement, il puise également dans ses propres souvenirs (« J'ai vu un soir Nelligan en pleine gloire [...] Quand, l'œil flambant, le geste élargi par l'effort intime, il clama d'une voix passionnée sa *Romance du vin*, une émotion vraie étreignit la salle, et les applaudissements prirent la fureur d'une ovation⁷»), mêlant ainsi biographie et commentaire esthétique. Il relève sommairement les influences de divers artistes (pas seulement en littérature) sur Nelligan. Outre Baudelaire, il évoque Paderewski et Chopin pour la musique et Rubens pour la peinture. Dantin met en évidence les différents courants artistiques qui ont influé sur le style du poète, comme le

³ Émile Nelligan et al., *Poésies*, Boréal compact 58 (Montréal: Boréal, 1996 [1904]).

⁴ « Avant cette date, donc avant le mois de février 1904, 57 poèmes de Nelligan parurent dans dix périodiques [...] [dont] douze dans *Les Débats*. » Paul Wyczynski, *Album Nelligan : une biographie en images*, « Le Vaisseau d'or » (Saint-Laurent, Québec: Fides, 2002), 381.

⁵ Nelligan et al., *Poésies*, *op. cit.*, p. 11

⁶ Nelligan et al., *Poésies*, *op. cit.*

⁷ Nelligan et al., *Poésies*, *op. cit.*, p. 11

symbolisme et le Parnasse, tout en relevant les traces de son originalité. Il note sommairement l'influence de divers arts sur l'œuvre de Nelligan en se basant sur les noms d'artistes et de musiciens mentionnés dans les textes. La parution du texte date d'à peine quelques années après l'internement du poète, en 1899, et donc après la fin de sa première période d'activité littéraire, selon la chronologie établie par Robidoux et Wyczynski qui définissent cette période comme allant de 1896 à 1899. En raison de sa proximité historique avec le contexte de production de l'œuvre, ce texte demeure une étude importante sur le style de Nelligan.

Paul Wyczynski, dans son ouvrage *Émile Nelligan : sources et originalité de son œuvre*⁸, continue le travail de Dantin en retraçant les possibles sources d'inspiration du poète à partir de ses lectures, de sa biographie, et du contexte culturel. Il effectue des liens entre des événements culturels de l'époque et leur influence sur Nelligan. Pourtant, cette approche reste limitée du point de vue de l'analyse poétique. Wyczynski ne tient pas compte de la matière des poèmes de Nelligan, mais se concentre plutôt sur les noms des artistes mentionnés dans les poèmes pour les lier à des lectures possibles ou à des éléments biographiques.

Même lorsqu'on s'est attardé à l'analyse littéraire des textes, on s'est peu concentré sur les liens entre le contexte culturel et les textes de Nelligan. Contrairement aux critiques précédents, Réjean Robidoux tient justement compte de la matérialité de la forme des textes. Dans l'ouvrage *Connaissance de Nelligan*⁹, Robidoux étudie de manière détaillée les procédés stylistiques employés dans les poèmes et fait ressortir leur grande musicalité. Il reconnaît l'importance de la synesthésie des arts chez Nelligan, mentionnant que « “Tout se mêle”, c'est la clé [...] de la connaissance poétique [de Nelligan] [...] Parfums, musiques et couleurs vraiment se répondent¹⁰ ». Robidoux se concentre essentiellement sur l'étude stylistique des textes et tient peu en compte le contexte artistique de l'époque. Néanmoins, l'approche précise de Robidoux pourra amplement nous servir lors de nos propres analyses formelles, en complémentarité avec les travaux de Gérard Dessons sur l'analyse poétique.

⁸ Paul Wyczynski, *Émile Nelligan : sources et originalité de son oeuvre*, Visages des lettres canadiennes 1 (Ottawa: Éditions de l'Université d'Ottawa, 1960).

⁹ Réjean Robidoux, *Connaissance de Nelligan*, coll. « Le Vaisseau d'or » (Saint-Laurent, Québec: Fides, 1992).

En ce qui a trait aux influences spécifiques des arts visuels sur la poésie de Nelligan, on retrouve encore moins de textes critiques. L'article d'Antoine Boisclair, « Présence et absence du portrait à l'École littéraire de Montréal : les exemples de Charles Gill et d'Émile Nelligan¹¹ » constitue une des rares études sur la peinture chez Nelligan. Boisclair analyse la poésie de ces deux auteurs en se concentrant sur la présence des arts visuels dans leurs textes, autant sur le plan formel que thématique. La première partie, « Charles Gill, portraitiste de l'École littéraire de Montréal » est consacrée à la peinture dans la poésie de Gill, un ami et collègue de Nelligan à l'École littéraire de Montréal, qui était également peintre. Dans la deuxième partie « Idolâtrie du portrait chez Nelligan » il étudie les différents « points d'articulation entre peinture et poésie chez Nelligan¹² » en montrant comment l'École littéraire était un endroit fécond pour les rapprochements entre les arts. Selon lui, cela aurait contribué au développement du style et de la thématique des deux poètes. Boisclair analyse également les procédés stylistiques employés dans certains poèmes des deux auteurs pour en faire ressortir l'aspect pictural. L'approche de Boisclair nous sera surtout utile pour comprendre les relations entre la poésie de Nelligan et la peinture.

La musique est un aspect de l'œuvre du poète montréalais qui a suscité beaucoup plus d'intérêt de la part des critiques : Paul Wyczynski l'aborde spécifiquement dans son ouvrage *Nelligan et la musique*¹³. L'auteur affirme que « s'il existe dans la littérature québécoise une poésie où la musique réclame une vie à part entière, c'est bien celle de Nelligan¹⁴. » Il analyse l'importance de la musique dans l'œuvre, son « secret musical¹⁵ », autant dans la forme que dans la thématique des textes. Il met en évidence la similitude entre les deux formes, poésie et musique, et note l'organisation particulièrement musicale de certains poèmes. Quoique

¹⁰*Ibid.*, p. 19.

¹¹ Antoine P. Boisclair, « Présence et absence du portrait à l'École littéraire de Montréal. Les exemples de Charles Gill et d'Émile Nelligan », *Études françaises*, vol. 43, n° 2 (janvier 2007): 137-51.

¹² *Ibid.*, p. 146.

¹³ Paul Wyczynski, *Nelligan et la musique*, Centre de Recherche en Civilisation canadienne-française Cahiers, 3 (Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1971).

¹⁴ Paul Wyczynski, « Nelligan et la musique », *op. cit.*, p. 513.

¹⁵ Paul Wyczynski, *Émile Nelligan : sources et originalité de son œuvre*. Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, coll. « Visages des lettres canadiennes », 1960, p. 146

Wyczynski étudie en profondeur la structure des textes, il ne développe pas les liens entre les courants artistiques dans le monde musical de l'époque et leur présence chez Nelligan.

Lorsqu'on examine l'impact du contexte culturel fin-de-siècle sur Nelligan, on se concentre surtout sur les influences littéraires. Dans son ouvrage *Reading Nelligan*¹⁶, Émile J. Talbot met l'accent sur l'importance du contexte historique et artistique de l'époque fin-de-siècle québécoise sur la poésie nelliganienne et sur les mouvements artistiques provenant d'Europe. Il détaille entre autres les rapports de Nelligan avec le courant symboliste à travers l'analyse des divers effets stylistiques (sons, formes, figures de style) et explique comment les procédés formels servent les propos du poète. Il montre toutefois que Nelligan, loin de faire de la simple imitation, intègre ces influences dans son œuvre à travers le traitement unique des thèmes privilégiés de ces courants. Talbot effectue ainsi une bonne analyse des influences artistiques en les situant dans la fin-de-siècle.

Un élément important du style de Nelligan ayant rapport aux arts est la synesthésie. Il est donc essentiel de comprendre cet aspect de son œuvre pour mieux comprendre la place des arts dans sa poésie. L'article de Benoit Houze, « Moderne par tradition : Émile Nelligan et la question des synesthésies (Baudelaire, Ghil, Nelligan, Benveniste, Deleuze et retour)¹⁷ » étudie spécifiquement la synesthésie des arts dans la poésie de Nelligan. Houze cherche à déterminer la « modernité des synesthésies poétiques¹⁸ » dans l'œuvre. Il situe d'abord le concept de synesthésie dans l'histoire littéraire en se référant aux théories de Baudelaire, Ghil et Deleuze sur les correspondances entre les arts. Il étudie ensuite les références synesthésiques et la structure des poèmes de manière métapoétique et linguistique en s'inspirant des travaux du linguiste Émile Benveniste. Il analyse les synesthésies majeures dans l'œuvre : les couleurs (le blanc, le noir, l'or) et les sons (phonèmes, fricatives). Houze cherche ainsi à déterminer comment Nelligan réussit à « *toucher*¹⁹ » le lecteur par le biais de

¹⁶ Émile J. Talbot, *Reading Nelligan* (Montréal: McGill-Queen's University Press, 2002).

¹⁷ Benoit Houze, « Moderne par tradition: Émile Nelligan et la question des synesthésies (Baudelaire, Ghil, Nelligan, Benveniste, Deleuze et retour) », *AmeriQuests*, vol. 11, n° 1 (2014): 21.

¹⁸ *Ibid.*

¹⁹ *Ibid.*

ces correspondances (l'auteur souligne). Cette manière de procéder valorise les synesthésies au plan méta-poétique et sur le plan de la structure des textes de Nelligan, mais ne met pas en valeur les qualités littéraires du texte.

À partir de ce tour d'horizon critique, il nous est possible de remarquer le nombre restreint d'études consacrées spécifiquement à la présence de la peinture et de la musique chez Nelligan. Plus restreint encore est le nombre d'études qui se penchent sur l'impact de la scène artistique montréalaise sur l'œuvre de Nelligan. En effet, la question de la transdisciplinarité des sources d'inspiration de Nelligan et l'impact du contexte culturel fin-de-siècle montréalais sur l'œuvre restent peu étudiés, malgré la présence de Nelligan au sein de l'École littéraire de Montréal, un des groupes artistiques les plus importants de cette période. Nelligan avait un contact privilégié avec le monde artistique montréalais sur plusieurs plans, littéraire, pictural et musical. Par ce mémoire, nous cherchons à faire connaître l'effervescence culturelle de la fin-de-siècle à Montréal et l'impact de ce contexte culturel sur l'œuvre de Nelligan. Nelligan s'inspire des tendances artistiques de son époque dans différents arts et des techniques artistiques qui leur sont propres. Nous cherchons à montrer comment Nelligan intègre ces techniques artistiques dans ses textes à travers l'emploi de procédés littéraires. Nous espérons ainsi montrer la transdisciplinarité des influences de Nelligan.

Nous faisons l'hypothèse que Nelligan intégrait les tendances artistiques de l'époque dans son œuvre à travers l'emploi de figures de style, d'images et de formes prosodiques, procédés qui seraient analogues aux nouvelles techniques et tendances artistiques de l'époque. Nelligan recréait ainsi les effets artistiques de la période dans son œuvre. Une analyse approfondie des textes permettra de déterminer les procédés propres à la poésie de Nelligan, soit la façon dont il incorpore à ses poèmes des procédés issus des nouvelles tendances artistiques.

Pour les besoins de ce mémoire, nous avons choisi l'édition critique des poèmes de Nelligan par Réjean Robidoux et Paul Wyczynski de 1991²⁰. Les auteurs y offrent des informations complémentaires sur la vie de Nelligan et sur ses poèmes qu'on ne retrouve pas dans d'autres éditions critiques comme celle de Louis Dantin²¹, ou encore celle d'André Gervais et de Jacques Michon²² ou celle de Luc Lacoursière²³. Parmi les poèmes de Nelligan, certains textes se prêtent mieux à l'analyse picturale et musicale que d'autres. Nous avons donc sélectionné vingt-neuf poèmes du corpus qui comportent au moins deux références à la musique ou à la peinture pour nos analyses.

Dans le cadre de ce mémoire, nous allons utiliser les approches méthodiques de Gérard Dessons, présentées dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du poème*. Selon lui,

[i]l n'y a pas d'élément linguistique qui soit propre au discours poétique. L'analyse du poème devra donc envisager toutes les unités de langage qui le constituent : phonème, syllabe, lexique, syntaxe... L'analyse du poème est d'abord une analyse de discours²⁴.

Pour analyser les textes de Nelligan, il est donc essentiel d'analyser les nombreux éléments qui les constituent. Un des éléments les plus importants est le phonème, ou l'emploi des sonorités de la langue. L'usage des phonèmes permet de créer de la « musicalité » dans un texte poétique, à travers des figures de style comme l'assonance, l'allitération ou l'harmonie imitative. Toujours selon Dessons,

[p]arler de la "musique" d'un vers, de son "harmonie", ou de sa "mélodie", est chose si courante qu'on a perdu de vue la nature métaphorique de ces termes. Si bien qu'au lieu d'utiliser le lexique de l'art musical comme un réservoir de notions suggestives et provisoires, on finit par croire qu'il y a véritablement de la "musique" dans les poèmes, voire dans la langue elle-même²⁵.

²⁰ Émile Nelligan et al., *Œuvres complètes*, 2 vols. (Montréal: Fides, 1991).

²¹ Émile Nelligan et al., *Poésies*, Boréal Compact 58 (Montréal: Boréal, 1996).

²² Émile Nelligan, *Œuvres complètes*, André Gervais et Jacques Michon (dir.), 2 vols. (Montréal: Bibliothèque québécoise, 2006).

²³ Émile Nelligan, *Poésies*, 4^{me} édition, Collection Du Nénuphar, Les Meilleurs Auteurs Canadiens (Montréal: Fides, 1945).

²⁴ Gérard Dessons, *Introduction à l'analyse du poème* (Paris : Bordas, 1991), 29.

²⁵ *Ibid.*, 33.

La ponctuation et la typographie font également partie intégrante d'un poème. Dessons note que ceux-ci « mettent littéralement la voix dans l'écriture²⁶ ». Les blancs typographiques, les signes de ponctuation marquent les pauses et les silences dans le texte, instaurant ainsi une rythmique visuelle autant que musicale. Nous analyserons donc la présence de cette rythmique visuelle dans les textes.

L'image est un autre élément important dans l'analyse poétique. Elle permet de détourner la signification de certains mots pour exprimer des idées nouvelles. Selon Dessons,

La notion d'image recouvre un ensemble extrêmement varié de faits linguistiques qui ont pour but commun d'être liés à la représentativité du langage, c'est-à-dire à sa capacité de représenter des idées, des notions, des objets de pensée. Cette faculté [...] se réalise par une opération sur des éléments linguistiques – des 'mots' –, non sur des référents – des "choses". L'histoire des conceptions de l'image nous enseigne avant tout que notre expérience du monde est indirecte, qu'entre les objets et le sujet qui a affaire à eux se tient le langage, vecteur de la signification²⁷.

La métaphore, la comparaison, et l'analogie, entre autres, sont des images poétiques : elles rapprochent des éléments différents pour créer des effets poétiques. Nous analyserons ainsi les images présentes dans les textes de Nelligan pour repérer des liens supplémentaires avec la peinture et la musique.

Gérard Dessons définit le vers comme un « fragment de discours constituant une unité métrique ou rythmique²⁸ » et le mètre comme « la mesure d'un vers, qu'elle soit exprimée en pieds ou en syllabes²⁹ ». La métrique organise le discours poétique. La disposition des rimes (simples, croisées ou embrassées), leur qualité (pauvres, suffisantes ou riches), le nombre de syllabes dans chaque vers (alexandrin, octosyllabe, etc.) et l'emploi de vers à métrique variée dans un même poème (hétérométrie) influent sur le sens d'un texte. Il importe donc de s'intéresser à ces éléments du vers poétique.

²⁶ *Ibid.*, 48.

²⁷ *Ibid.*, 76.

²⁸ *Ibid.*, 81.

²⁹ *Ibid.*, 82.

Le rythme, selon Dessons, est une composante essentielle du poème, surtout depuis la fin du XIXe siècle³⁰. D'après lui, « dans le poème, discours où la subjectivité est maximale, le rythme est l'organisation même du langage³¹ ». Cette organisation du discours permet donc d'accentuer certaines syllabes plutôt que d'autres, créant ainsi des effets qui servent le discours du poème. Ainsi, comme « chaque poème a son rythme propre, “inventé” par son énonciation³² », il est nécessaire de s'attarder au rythme des textes de Nelligan.

Ces outils d'analyse littéraire proposés par Gérard Dessons nous permettront de faire ressortir la signification des textes de Nelligan.

Pour comprendre le contexte culturel dans lequel se situe l'œuvre de Nelligan, il est nécessaire de connaître les profonds changements survenus dans la vie artistique et culturelle en Europe et au Québec à la fin du XIXe siècle. Ainsi, dans un premier chapitre, nous retraçons les origines des courants artistiques principaux de cette période, soit le symbolisme et l'impressionnisme, et leurs caractéristiques. Comme ces tendances étaient présentes à Montréal, il importe d'étudier la manière dont ces mouvements se manifestaient dans la vie artistique montréalaise, l'impact qu'ils y ont eu sur les arts et comment les membres de l'École littéraire de Montréal et Nelligan ont pu en prendre connaissance. À la suite de cette contextualisation historique, nous étudierons la façon dont Nelligan en intègre les idées et les techniques dans ses textes.

La peinture subit de nombreux changements durant la période fin-de-siècle. Les découvertes scientifiques sur l'optique et les innovations comme la peinture en tubes encouragent le développement de nouvelles techniques artistiques. Nous examinerons dans ce premier chapitre comment les artistes impressionnistes et symbolistes utilisent ces techniques dans leurs œuvres.

La musique subit des changements majeurs durant cette période, en suivant des tendances analogues à celles apparaissant dans la peinture et dans la littérature fin-de-siècle.

³⁰ *Ibid.*, 108.

³¹ *Ibid.*, 118. La définition du rythme proposée par Gérard Dessons a été proposée à l'origine par Henri Meschonnic. Voir Meschonnic, Henri, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982.

³² *Ibid.*, 109.

Dans le deuxième chapitre, nous examinerons les courants symbolistes et impressionnistes en musique, et les liens particulièrement étroits qui unissent musique et littérature durant cette période. La musique occupait une place importante dans le Montréal fin-de-siècle ; ainsi, nous verrons comment ces courants se manifestent à Montréal et les nombreux liens que Nelligan et l'École littéraire avaient avec cet art.

La présence de courants artistiques analogues en peinture, en musique et dans d'autres domaines artistiques à la fin du XIXe siècle reflète l'importance de la théorie du *Gesamtkunstwerk*, l'art total, durant cette période. Cette théorie favorise la synthèse des différents arts dans l'expression d'un idéal sacré. Ce concept est particulièrement important dans le mouvement symboliste, mouvement qui a profondément influencé Nelligan et les membres de l'École littéraire de Montréal. Dans le troisième et dernier chapitre, nous examinerons donc comment le concept de l'art total se manifeste à Montréal et comment Nelligan l'intègre dans ses textes, à travers l'usage de procédés relevant de la peinture et de la musique.

1. La peinture

La fin du XIXe siècle voit l'émergence de nouveaux courants picturaux, comme l'impressionnisme et le symbolisme, ainsi que l'Art Nouveau, qui divergeront radicalement de la peinture et des pratiques académiques existant toujours à l'époque. Contrairement à celles-ci, l'esthétique de ces différents mouvements est basée sur la suggestion d'atmosphères, d'émotions et d'idées plutôt que sur le réalisme. Ces mouvements auront une influence majeure sur les arts fin-de-siècle grâce au développement de la presse, des moyens de reproductions, des gravures et des photographies qui permettent une vaste diffusion, internationale, des œuvres.

Ce contexte était propice à la découverte de ces arts, et Nelligan avait accès à des manifestations de ces mouvements picturaux qui ont pu influencer sa poétique. Aussi consacrons-nous notre premier chapitre aux traces de ces mouvements picturaux dans l'œuvre de Nelligan. Après avoir présenté chacun des mouvements picturaux et leurs caractéristiques principales, nous montrerons l'importance qu'elles ont dans le milieu de Nelligan et sa connaissance de ces mouvements ; enfin, nous démontrerons comment Nelligan incorpore les caractéristiques de ces mouvements à ses textes.

1.1 L'impressionnisme

Vers le milieu du XIXe siècle, plusieurs artistes français se détournent progressivement des enseignements préconisés dans les académies et les écoles des beaux-arts en France, alors basés sur la tradition classique inspirée des modèles hérités de l'Antiquité. Selon Peter H. Feist, dans l'ouvrage de référence sur l'impressionnisme dirigé par Ingo F. Walther, cette tradition se basait sur

la conviction que toute œuvre d'art se devait avant tout de traduire la beauté, la noblesse, qu'elle devait être soumise à une fonction pédagogique, que la beauté obéissait à des critères éprouvés et qu'il existait des lois définies pour la créer. La conception artistique du Classicisme plaçait l'idée au-dessus de la réalité. Du fait que l'idée de perfection régissait l'inspiration, l'artiste devait corriger par le style de ses réalisations les aléas d'une réalité imparfaite. Ainsi l'étude de la nature était-elle subordonnée à celle des

modèles artistiques de l'Antiquité et à l'application des lois de la composition³³.

Le classicisme repose sur des règles strictes, autant du côté formel que dans la conception de l'art. À cette vision de l'art, les futurs impressionnistes opposent une vision radicalement différente, autant dans le choix des sujets que dans la manière de travailler. Plutôt que les sujets considérés classiques, comme les scènes historiques ou allégoriques, ils préconisent les scènes de la vie quotidienne et les paysages naturels, qu'ils peignent souvent avec objectivité et en s'intéressant aux effets de lumière et de couleur. Contrairement aux habitudes picturales classiques qui valorisent le travail dans l'atelier, ils peignent souvent en plein air afin de capter rapidement un instantané du sujet. Gabriele Crepaldi, auteur d'un ouvrage historique sur l'impressionnisme, mentionne que ces peintres s'intéressent aux nouvelles théories scientifiques d'Eugène Chevreul (1786-1889) sur la couleur, selon lesquelles l'œil perçoit les couleurs différemment en fonction de leur juxtaposition³⁴. Les impressionnistes vont donc élaborer de nouvelles techniques picturales qui reflèteront leurs visées, une des plus notables étant l'application de couches de couleurs les unes sur les autres par touches rapides et juxtaposées. Cette technique leur permet de donner des effets d'imprécision et de flou à leurs œuvres, suggérant l'immédiateté du mouvement et de l'exécution. S'intéressant également à la perception de la lumière par l'œil humain, les impressionnistes appliquent également des couches de couleur les unes sur les autres alors qu'elles sont toujours humides, créant ainsi de saisissants effets de transparence et de luminosité. La toile « Impression, soleil levant » de Claude Monet, qui donnera son nom au mouvement, est exemplaire des visées de ce nouveau courant artistique et des techniques qui y sont associées : la mer et la lumière du soleil sont évoquées par des touches rapides et le paysage, avec des contours extrêmement flous, n'est que rapidement esquissé ; le tout suggère plus qu'il ne représente le sujet de la toile. Dans son ouvrage, Crepaldi décrit la visée de l'artiste derrière la création de cette toile, laquelle correspond aux buts de l'ensemble des artistes impressionnistes :

L'objectif principal du peintre est, en effet, de nous montrer la réalité filtrée par l'impression qu'elle suscite en lui ; il ne s'agit donc pas

³³ Peter H. Feist, *L'impressionnisme - La peinture impressionniste : 1860-1920*, Ingo F. Walther (dir.), (Paris: Taschen, 2006), 16.

³⁴ Gabriele Crepaldi, *Petite encyclopédie de l'impressionnisme*, trad. par Chantal Moiroud, (Paris: Solar, 2006), 70.

d'une réalité objective, mais subjective, telle que ses yeux la perçoivent et que son esprit l'enregistre et la réélabore. Il s'agit d'une image ponctuelle et instantanée : un peu plus tard, nous voyons les choses différemment. La nature n'est pas immobile, mais dynamique, et la moindre variation de la lumière provoque d'énormes changements dans la réalité et dans sa perception³⁵.

Les visées et les techniques des peintres impressionnistes sont initialement dénigrées par la critique et le public habitués au style artistique prisé par les académies. Pourtant, la dernière décennie du XIXe siècle voit une reconnaissance de plus en plus grande de l'impressionnisme comme mouvement pictural légitime et son influence montante dans le monde de l'art.

1.1.1 L'impressionnisme dans le Montréal fin-de-siècle

En raison de son importance grandissante dans le monde artistique, l'influence de l'impressionnisme se fera sentir sur la scène culturelle montréalaise à cette époque. Dans son article « L'art au service de l'utile et du patriotique³⁶ », Laurier Lacroix offre un panorama de l'état des arts visuels à Montréal au tournant du siècle. Lacroix explique que bon nombre d'artistes canadiens vont compléter leur formation en Europe dans les institutions ou bien dans les académies libres. Ainsi, Charles Gill, ami et collègue de Nelligan à l'École littéraire de Montréal, étudia la peinture en France sous Jean-Léon Gérôme et gagne sa vie comme artiste avant de s'intéresser à la poésie sous l'influence de Joseph Melançon, autre membre de l'École littéraire. Si, en Europe, on leur enseigne les pratiques classiques, les peintres québécois ont néanmoins l'opportunité d'entrer en contact avec l'avant-garde artistique, dont les peintres impressionnistes. Plusieurs d'entre eux rapporteront de leur voyage en Europe les techniques caractéristiques de l'impressionnisme et les emploieront dans leurs propres œuvres dès leur retour à Montréal. Ainsi, Guy Robert, dans *La peinture au Québec depuis ses origines*, rapporte que Maurice Cullen a connu Monet et Sisley durant ses études artistiques à Paris, et que les œuvres peintes après son retour au Canada qui ont pour sujet des paysages enneigés reflètent

³⁵ *Ibid.*, 64.

³⁶ Laurier Lacroix, « L'art au service de "l'utile et du patriotique" », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal : Fides, 2005), 55-70.

clairement l'influence des impressionnistes par le traitement particulièrement soigné de la lumière sur la neige³⁷.

Les arts bénéficient d'un important accroissement des ressources et d'une augmentation du nombre de lieux de diffusion durant cette période³⁸. L'Art Association of Montreal, fondée en 1860, sera un des lieux les plus importants dans cette diffusion. Dans sa thèse de doctorat soutenue en 1995, Hervé Gagnon relate la grande variété des activités de l'association durant la fin-de-siècle³⁹. L'association fonde le musée de l'Art Association of Montreal en 1879⁴⁰, une école de beaux-arts en 1880 (où étudiera Gill après ses études en France) et une bibliothèque spécialisée en 1882. Au cours des années 1890, le musée organise des expositions annuelles qui attirent un nombre élevé de visiteurs : on peut y voir des œuvres des élèves de l'école de beaux-arts exposées, mais aussi, selon Gagnon, des œuvres impressionnistes, dont celles de certains des représentants les plus connus du mouvement, comme Monet, Sisley, Renoir, et Pissarro⁴¹. Nelligan aurait ainsi facilement pu assister à ces expositions de peintres impressionnistes lors des expositions printanières de l'Art Association of Montreal, ou encore à celles des peintres canadiens formés en Europe, le musée étant ouvert aux visiteurs à un prix modique, ou gratuitement le samedi⁴². Lacroix remarque également que les améliorations technologiques dans la reproduction d'images dans cette période auront un effet important sur la grande diffusion de ces peintures⁴³. En effet, les nouvelles techniques d'imprimerie et de photographie permettent de créer des reproductions fidèles d'œuvres dans les journaux et les revues illustrées. Les revues

³⁷ Guy Robert, *La peinture au Québec depuis ses origines* (Sainte-Adèle, Québec : Iconia, 1978), 56.

³⁸ « L'influence de la presse illustrée, la popularité de la photographie et les progrès techniques dans le domaine de l'impression multiplient les passerelles entre l'art savant et un art de consommation plus populaire. L'accroissement dans les quotidiens des reportages sur l'actualité illustrés de dessins, la reproduction massive des œuvres d'art et leur intégration dans le décor des intérieurs fournissent à l'artiste-illustrateur et au photographe une visibilité accrue. » Lacroix, *op. cit.*, 55.

³⁹ L'Art Association of Montreal deviendra plus tard le Musée des beaux-arts de Montréal. Hervé Gagnon, *L'évolution des musées accessibles au public à Montréal au XIXe siècle: capitalisme culturel et représentations idéologiques* (Montréal: Université de Montréal, 1994).

⁴⁰ *Ibid.*, 20.

⁴¹ *Ibid.*, 20. La première exposition impressionniste aura lieu à Montréal en 1892.

⁴² *Ibid.*, 20.

⁴³ « Ce débat sur la qualité de la reproduction, la fidélité de la copie et le rôle de la technique dans la création et la diffusion des images semble alors un enjeu technologique, mais également esthétique important. Aussi, lorsque la galerie Scott & Sons expose des reproductions de 30 œuvres de Corot et des chefs d'œuvre de l'Albertina en mai 1898, le journaliste de la *Montreal Gazette* (5 mai 1898) [...] s'empresse de confirmer la qualité des photographies et des moyens mécaniques de reproduction comme capables de transmettre l'aura qui transcende les œuvres originales ». Lacroix, *op. cit.*, 65.

illustrées jouent également un rôle important dans la diffusion des images. À partir de 1880, celles-ci servent à diffuser des reproductions d'œuvres d'art auprès d'un vaste lectorat⁴⁴.

1.1.2 L'impressionnisme dans les poèmes de Nelligan

Nelligan incorporera le flou impressionniste dans ses textes, notamment à travers l'emploi de métaphores picturales. Le poème *Caprice blanc* est un bon exemple :

5 L'hiver, de son pinceau givré, barbouille aux vitres
Des pastels de jardins de roses en glaçons.
Le froid pique de vif et relègue aux maisons
Milady, canaris et les jockos bélîtres.

10 Mais la petite Miss en berline s'en va,
Dans son vitchoura blanc, une ombre de fourrures,
Bravant l'intempérie et les âcres froidures,
Et plus d'un, à la voir cheminer, la rêva.

15 Ses deux chevaux sont blancs et sa voiture aussi,
Menés de front par un cockney, flegme sur siège.
Leurs sabots font des trous ronds et creux dans la neige ;
Tout le ciel s'enfarine en un soir obscurci.

Elle a passé, tournant sa prunelle câline
Vers moi. Pour compléter alors l'immaculé
De ce décor en blanc, bouquet dissimulé,
Je lui jetai mon cœur au fond de sa berline.

⁴⁴ « Il faut connaître [...] le rôle de l'AAM (première appellation du Musée des beaux-arts de Montréal) inaugurée en 1879 ; mais aussi l'importance de la presse illustrée qui, à partir de 1880, servira à diffuser largement les images et les œuvres d'art. Tous ces facteurs contribuent à une diversification et à une professionnalisation de l'offre artistique à Montréal » Lacroix, *op. cit.*, 60.

Dès le début du poème : « L'hiver, de son pinceau givré, barbouille aux vitres/Des pastels de jardins de roses en glaçons » (v. 2-3), la personnification de l'hiver en peintre, et son geste de « barbouiller aux vitres » avec son pinceau évoque les effets de flous et d'imprécision si évidents dans les toiles impressionnistes. Les dessins sur les vitres sont ensuite décrits comme « des pastels de jardins de roses en glaçons » (v. 3). Crepaldi précise que les pastels sont particulièrement prisés des artistes impressionnistes pour leurs tons doux, qui permettent de créer des effets de lumière et de couleur⁴⁵. Nelligan compare ainsi les motifs créés par le givre et la neige sur la vitre aux tons doux et aux effets de lumière créés par l'emploi de pastels. Nelligan décrit également l'environnement de la scène à travers des métaphores picturales : « Tout le ciel s'enfarine en un soir obscurci » (v. 13). Le ciel qui « s'enfarine » implique un mouvement de blanchiment graduel, ce qui évoque les couleurs changeantes du ciel à mesure que le soir avance, un sujet prisé des impressionnistes. La série des *Meules* de Monet en est un exemple : en peignant le même sujet à différentes heures du jour, Monet fait ressortir les variations de lumière et de couleur dans le ciel et dans l'environnement de l'aube au crépuscule⁴⁶. Nelligan emploie également ces procédés pour décrire la figure humaine : la jeune passante, celle qui « s'en va/Dans son vitichoura blanc, une ombre de fourrures,/Bravant l'intempérie et les âcres froidures » (v. 6-8) est décrite comme : « une ombre de fourrures », ce qui suggère la rapidité avec laquelle la jeune femme passe devant le poète, estompant les contours et réduisant sa silhouette à une simple « ombre » de fourrures blanches entourée d'un « décor en blanc » (v. 16) dans lequel « ses deux chevaux sont blancs et sa voiture aussi » (v. 10). L'impression générale ainsi obtenue est celle d'un instantané à la manière impressionniste, d'un tourbillon de blanc dans une atmosphère d'imprécision générale. La présence de l'impressionnisme dans l'œuvre de Nelligan ne se limite pas à l'emploi de métaphores liées aux pratiques picturales. Nelligan emploie également la qualité sonore des mots pour évoquer des sensations ou des atmosphères. Dans le poème *Rêve de Watteau*, on entend un tel usage des sonorités :

Quand les pastours, aux soirs des crépuscules roux
 Menant leurs grands boucs noirs au râle d'or des flûtes,
 Vers le hameau natal, de par-delà les buttes,
 S'en revenaient, le long des champs piqués de houx ;

5

⁴⁵ Crepaldi, *op. cit.*, 232.

⁴⁶ Crepaldi, *op. cit.*, 367.

Bohêmes écoliers, âme vierges de luttés,
Pleines de blanc naguère et de jours sans courroux,
En rupture d'étude, aux bois jonchés de brous
Nous aillions gouailleurs, prêtant l'oreille aux chutes.

10 Des ruisseaux, dans le val que longeait en jappant
Le petit chien berger des calmes fils de Pan
Dont le pipeau qui pleure appelle, tout au loin.

Puis, las, nous nous couchions, frissonnants jusqu'aux moelles,
Et parfois, radieux, dans nos palais de foin
15 Nous déjeunions d'aurore et nous soupions d'étoiles...

Le titre du poème réfère au peintre du XVIII^e siècle Antoine Watteau, connu pour ses peintures de fêtes galantes et de paysages bucoliques, souvent teintés d'une atmosphère mélancolique⁴⁷. Son usage particulièrement expressif de la couleur et son traitement de la lumière a largement influencé les pratiques des impressionnistes, particulièrement l'utilisation de couleurs vives et la primauté accordée au dessin et aux contours⁴⁸. Pour recréer l'univers pictural mélancolique de Watteau, Nelligan utilise différents temps de verbe et les sonorités des mots. La critique Kathy Mezei souligne à propos de ce poème que :

[Nelligan] merges himself completely into his dream through metaphorical language [...] Although images of dawn and stars are hardly original, the poet achieves a fusion of natural phenomena with subjective feeling through the technique of symbolic, evocative language. The emphasis is on the resonance of language, not on the statement or idea. Nelligan [...] draws us into the landscapes of his dreams [...] ⁴⁹.

Le langage est ainsi employé pour ses qualités expressives plutôt que pour son sens, tout comme les impressionnistes emploient la couleur pour son expressivité. Le mot « rêve » dans le titre suggère déjà une atmosphère imprécise. Les verbes à l'imparfait, comme « s'en revenaient » (v. 5) « longeaient » (v. 10), « couchions » (v. 13), « déjeunions » (v. 15) décrivent des

⁴⁷ Paul Wyczynski, « Sur un portrait de Dante I : Notes » dans Nelligan et al., *Œuvres complètes, op. cit.*, 482.

⁴⁸ « L'œuvre de Watteau influencera également les poètes symbolistes de la période ; Paul Verlaine intitulera notamment un de ses recueils de poésie *Les fêtes galantes*, d'après le genre pictural popularisé par le peintre ». *Ibid.*

⁴⁹ Kathy Mezei, "Lampman and Nelligan: Dream Landscapes", *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 4 (1979): 161.

événements qui se sont reproduits dans le passé depuis un temps indéterminé. Il en résulte un effet d'irréalité. Nelligan emploie aussi des assonances de manière à évoquer les différents éléments de ce paysage bucolique. Dans « Nous allions, gouaillieurs, prêtant l'oreille aux chutes » (v. 9), la répétition du son [j] évoque les chutes des ruisseaux mentionnés. Dans « Dont le pipeau qui pleure appelle, tout au loin » (v. 12), les allitérations en [p] et en [l] évoquent les sons mélancoliques du pipeau en raison de la répétition des consonnes [p] et [l]. L'évocation de composantes visuelles par l'usage de sonorités est particulièrement évidente dans « Quand les pastours, aux soirs des crépuscules roux/Mènent leurs grands boucs noirs aux râles d'or des flûtes » (v. 2-3) où les sons des flûtes sont associés à des voix humaines à travers une personnification (« râles »), mais également à la couleur dorée du crépuscule « râles d'or ». La synesthésie ainsi créée établit une correspondance entre le visuel et le sonore. Cette correspondance permet à Nelligan d'évoquer l'univers visuel du peintre. Nelligan évoque donc l'univers pictural de Watteau en employant les sonorités d'une manière équivalente à l'usage expressif de la couleur chez les impressionnistes.

Nelligan utilise des techniques littéraires analogues aux pratiques picturales impressionnistes. Il est possible d'en conclure que le poète connaît les fondements de ces techniques assez bien pour pouvoir les adapter dans les poèmes afin d'obtenir des effets similaires.

1.2 Le symbolisme pictural

Alors que l'influence de l'impressionnisme s'accroît durant cette période, la période fin-de-siècle voit également la montée du courant symboliste. Apparaissant d'abord dans la littérature dès le milieu du XIXe siècle, celui-ci touche les arts visuels dans les deux dernières décennies du siècle. L'œuvre de Charles Baudelaire, et plus particulièrement le poème *Correspondances* de son recueil *Les fleurs du mal*, auront un impact considérable sur ce courant, grâce à l'idée des correspondances entre les arts, un principe qui sous-tend l'art symboliste. Cécile Debray résume l'importance de l'usage du symbole :

Le recours au symbole, contrairement à l'utilisation codifiée de l'allégorie, suppose une recherche intuitive d'idéaux, telle que la préconise Baudelaire, et confère à l'œuvre un sens mystérieux à

décrypter. C'est principalement ce regard sur l'art et sur l'œuvre qui offre un fil conducteur au sein de cette tendance très polymorphe⁵⁰.

Le symbolisme présente une interprétation subjective qui n'est pas régie par les règles de la tradition classique. De plus, contrairement à l'impressionnisme, la peinture symboliste ne peut se définir exclusivement en termes de techniques picturales ; les démarches artistiques individuelles varient trop pour pouvoir offrir une définition simple des techniques du mouvement. Toutefois, celui-ci se caractérise par le traitement de thèmes semblables, comme le rêve et les états seconds, la femme idéalisée ou détestée, le retour aux mythes de l'Antiquité ou encore l'Arcadie. En effet, le courant dispose d'une vaste diffusion : la circulation de revues véhiculant les esthétiques symbolistes, la circulation de l'estampe, de l'image imprimée ou de la reproduction photographique telle qu'on la trouve alors dans les revues illustrées, permettra au courant de se répandre rapidement dans divers pays⁵¹. Ainsi, Rapetti note que le symbolisme pictural « se propagera davantage par le papier que par les expositions⁵² ». Des artistes à l'étranger intégreront le symbolisme dans leurs propres pratiques artistiques et de ce fait, le symbolisme pictural se déclinera en plusieurs variations ; on notera entre autres des variations du mouvement symboliste en Belgique (représenté notamment par les peintres Fernand Khnopff et Jean Delville), en Scandinavie (Magnus Enckell, Eugène Jansson), en Allemagne et en Autriche⁵³.

1.2.1 Le symbolisme dans le Montréal fin-de-siècle

Grâce à la diffusion dont dispose le mouvement, le symbolisme pictural est largement présent à Montréal durant cette période. En effet, l'iconographie symboliste est présente dans les illustrations et les reproductions d'œuvres d'art symbolistes dans les revues d'art qui publient également de la poésie symboliste. À l'École littéraire, les œuvres poétiques de plusieurs des membres, dont celle de Nelligan, témoignent de l'influence littéraire du symbolisme⁵⁴.

⁵⁰ Cécile Debray, « Le symbolisme : Un mouvement européen », *Vie des arts*, vol. 39, n° 159 (1995) : 21.

⁵¹ Rodolphe Rapetti, *Le symbolisme*, Tout l'art. Histoire (Paris: Flammarion, 2007), 293.

⁵² *Ibid.*, 293.

⁵³ Voir l'ouvrage de Pierre Théberge, dans lequel il note les diverses manifestations du symbolisme dans l'art pictural de plusieurs pays occidentaux. Pierre Théberge et Jean Clair, *Paradis perdu : l'Europe symboliste* (Montréal: Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995).

⁵⁴ Suzanne Martin, « L'École littéraire de Montréal et la tentation symboliste », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal : Fides et Bibliothèque nationale du Québec, 2005), 196.

Toutefois, les activités des membres de l'École littéraire de Montréal durant cette période témoignent également des liens fréquents entre la littérature et les arts visuels symbolistes. Charles Gill illustre⁵⁵ un poème de Joseph Melançon, « Somnium », en montrant le cortège des « spectres psalmodiant une plaine éternelle⁵⁶ », dans une image encadrant le poème et rend compte de l'atmosphère inquiétante du poème⁵⁷. Albert Ferland, qui est aussi graveur, incorpore des illustrations à son recueil de poèmes publiés dans *Le Monde illustré, La Presse, La Revue Moderne et L'Oiseau bleu*⁵⁸. Selon Stéphanie Danaux, l'illustration occupe une place essentielle dans les recueils de poésie de Ferland, qui prend un grand soin à concevoir ses œuvres autant dans leur aspect visuel que littéraire⁵⁹. En 1900, Dantin publie le recueil de poésie *Franges d'Autel*, auquel collaborent plusieurs des membres de l'École littéraire, dont Nelligan. La plupart des poèmes sont accompagnés d'illustrations de Jean-Baptiste Lagacé. François Hébert souligne l'importance de ces illustrations dans le recueil :

L'entier recueil des *Franges d'Autel* est une chapelle (métaphorique, mais réelle) à l'image de l'image en couverture : une chapelle justement (réelle, mais sur papier). Un recueil où l'on se recueille. Dedans, les illustrations de Lagacé aux nombreuses hosties et autres symboles isomorphes enchâssent les poèmes comme autant d'ostensoirs. Vous ne lisez pas à proprement parler : vous voyez, vous communiquez, vous pouvez toucher. Texte et image sont liés comme le propre et le figure dans un symbole, [...] comme le signifiant et le signifié dans un signe⁶⁰.

Il y a donc une dimension symboliste dans le choix d'intégrer les illustrations aux textes. Ces publications, unissant fortement le littéraire et le visuel, reflètent la compréhension, de la part des membres de l'École, des thématiques symbolistes et de leur manifestation en littérature, mais également à travers les arts visuels. Grâce aux activités des membres de l'École, à ses propres lectures ainsi qu'à l'iconographie symboliste répandue à travers les journaux, Nelligan a sans

⁵⁵ Voir illustration dans Réginald Hamel, « Charles Gill (1871-1918). Poète en peinture et peintre en poésie », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal: Fides, 2005), 275.

⁵⁶ *Ibid.*, 274.

⁵⁷ Voir à ce sujet l'article de Réginald Hamel qui souligne l'aspect littéraire de cette illustration ainsi que de l'œuvre picturale de Gill, Hamel, *ibid.*

⁵⁸ Stéphanie Danaux, *L'iconographie d'une littérature. Évolution et singularités du livre illustré francophone au Québec, 1840-1940*, coll. « L'archive littéraire au Québec ». (Laval: Presses de l'Université Laval, 2013), 22.

⁵⁹ *Ibid.*, 22.

⁶⁰ François Hébert, « L'"hostie" de Dantin », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal: Fides, 2005), 246.

doute été imprégné par le symbolisme, et incorpore non seulement des traits reliés au symbolisme littéraire dans ses textes, mais également aux manifestations picturales du symbolisme.

1.2.2 Incorporation des traits symbolistes dans les poèmes de Nelligan

Nelligan intègre également plusieurs thèmes symbolistes dans ses textes. Les peintres symbolistes ont du paysage une approche différente des impressionnistes. Alors que ces derniers dépeignent la nature avec objectivité, en cherchant à la saisir en un instantané, les symbolistes manipulent la représentation de la nature pour évoquer des idées. Rapetti note qu'avec le symbolisme, le paysage n'est plus traité comme un genre pictural, mais plutôt comme une thématique, se trouvant « généralement dépossédé de sa fonction descriptive⁶¹ » et utilisée comme symbole d'un état psychique ou de la vie intérieure. Cette approche subjective à la peinture de paysage existait déjà dans la peinture romantique. Toutefois, chez les symbolistes, les émotions sont exprimées de manière plus abstraite à travers la mise en scène d'un paysage souvent cauchemardesque, aux formes progressivement abstraites. Toujours selon Rapetti, « à partir des années 1890, apparaissent dans divers pays d'Europe des formulations du paysage où il est manifeste que le souci du peintre est avant tout d'exprimer une situation particulière du psychisme, parallèlement à un traitement de plus en plus abstrait de la forme⁶² ». Rapetti donne l'exemple de l'œuvre du peintre norvégien Edvard Munch, dont les paysages figuratifs, caractérisés par des couleurs vives et des larges courbes, suggèrent le psychisme angoissé de l'artiste⁶³. Chez les symbolistes, le paysage n'est plus une imitation objective de la nature, mais l'évocation d'un état d'âme. Dans un autre article, Rapetti élabore sur ce lien entre paysage et psychisme :

This equivalence between man and nature, bound together in an age-old relationship, is fundamental to the symbolist aesthetic. Landscape painting is its most secret and yet most obvious expression, since in theory it is devoid of any narrative or allegorical elements. [...] Such a projection of the psyche onto the spectacle of nature is a constant feature of symbolist poetry of which there are many examples. [...]

⁶¹ Rapetti, *Le symbolisme*, *op. cit.*, 222.

⁶² *Ibid.*, 223.

⁶³ *Ibid.*, 226.

Various accounts we have concerning the pictorial elaboration of landscape within Symbolism relate to the convergence between the artist's state of mind and nature⁶⁴.

Une telle projection de la pensée sur la représentation du paysage est présente dans le poème

Paysage fauve :

5 Les arbres comme autant de vieillards rachitiques,
Flanqués vers l'horizon sur les escarpements,
Tordent de désespoir leurs torses fantastiques,
Ainsi que des damnés sous le fouet des tourments.

C'est l'Hiver ; c'est la Mort ; sur les neiges arctiques,
Vers le bûcher qui flambe aux lointains campements,
Les chasseurs vont frileux sous leurs lourds vêtements,
Et galopent, fouettant leurs chevaux athlétiques.

10 La bise hurle ; il grêle ; il fait nuit, tout est sombre ;
Et voici que soudain se dessine dans l'ombre
Un farouche troupeau de grands loups affamés ;

15 Ils bondissent, essaims de fauves multitudes,
Et la brutale horreur de leurs yeux enflammés,
Allume de points d'or les blanches solitudes.

Les arbres, dans le paysage, sont décrits « comme autant de vieillards rachitiques/Flanqués vers l'horizon sur les escarpements » (v. 2-3) qui « tordent de désespoir leurs torses fantastiques/Ainsi que des damnés sous le fouet de leurs tourments » (v. 4-5). Nelligan ne décrit pas la scène de manière objective, mais évoque un sentiment de désespoir profondément humain à travers une personnification, qui donne des attributs humains aux arbres en les comparant à des vieillards et à des « damnés » tordus sous l'effet d'un désespoir accentué par la répétition du [t] « *Tordent de désespoir leurs torses fantastiques* ». L'image ainsi créée évoque de manière fortement stylisée le désespoir à travers une atmosphère cauchemardesque. Dans son étude sur la présence des paysages chez Nelligan, la critique Kathy Mezei rend compte de l'importance de cette thématique, traitée comme analogie du psychisme :

⁶⁴ Rodolphe Rapetti, "Landscapes and Symbols", dans *Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe 1880-1910*, Richard Thomson (dir.), (London ; New York: Thames & Hudson, 2012), 30.

Nelligan's focus being inward, nature, in the form of seasons, turbulent seas, enclosed gardens and bucolic landscapes, is called upon to furnish analogies for the state of the soul, but the objects described by Nelligan are not necessarily related to an external reality; they are intended to evoke an impression, a mood, a feeling of autumnal sadness [...] This autumnal sadness, while poignant, seems nevertheless vague and literary and removed from any concrete, known landscape. Yet despite the echoes from his continental masters, Nelligan's poem has a sonorous roll of consonants and vowels that arouse emotions in the reader⁶⁵.

Le traitement moins réaliste de la forme au profit de la suggestion d'une atmosphère permet à Nelligan de se rapprocher du symbolisme pictural. Les éléments du paysage évoquent non pas la réalité, mais l'inquiétude et le désespoir du narrateur. Toutefois, cette pratique implique également une imprécision dans la représentation de la temporalité. Les arts visuels de l'époque fin-de-siècle tendaient vers une conception nouvelle de la notion de l'achèvement en création : Rapetti explique que

Au cours du XIXe siècle, la peinture avait ainsi évolué d'une conception comportant des étapes codifiées par lesquelles le tableau prenait graduellement sa dimension définitive et son fini, à un autre type d'élaboration, tout aussi lent, et visant davantage à la restitution de la présence de l'artiste qu'à l'immédiateté de la sensation, apanage de la brève période impressionniste⁶⁶.

La création du point de vue n'est plus vue uniquement comme un travail achevé, ce qui explique l'emploi de techniques picturales suggérant un effet d'inachèvement, tel que le croquis ou le flou, de sorte que « le flux continu de la création vienne s'opposer à la notion d'achèvement⁶⁷ ». Nelligan a recours à un procédé analogue dans le même poème lorsqu'il évoque la technique artistique du croquis : « [...] tout est sombre/Et voici que soudain se dessine dans l'ombre/un farouche troupeau de grands loups affamés » (v. 10-12). Les figures des loups se « dessinent » dans l'ombre, impliquant le flou des contours d'un croquis, suggérant ainsi une atmosphère inquiétante. Nelligan incorpore ainsi des traits qui relèvent de la peinture symboliste.

⁶⁵ Mezei, *op. cit.*, 156.

⁶⁶ Rapetti, *Le symbolisme, op. cit.*, 195.

⁶⁷ *Ibid.*, 196.

Tout comme les artistes symbolistes, Nelligan intègre dans son œuvre des symboles qui évoquent des idées. Deux de ses poèmes témoignent explicitement de l'influence du symbolisme pictural sur sa poésie. Il s'agit de *Fra Angelico* et de *L'Ultimo Angelo del Correggio*, qui mettent en scène des artistes au travail. L'artiste comme figure symbolique et l'emploi du portrait ne sont pas des thématiques uniquement symbolistes. Toutefois, ils sont fortement présents dans la littérature symboliste. Daniel Bergez rappelle que la peinture apparaît de plus en plus fréquemment comme sujet en littérature à la fin du XIXe siècle :

Il faudra attendre le XIXe siècle pour que le travail pictural et la vie du peintre deviennent précisément sources d'inspiration pour les écrivains. On pourrait s'en étonner : l'époque voit en effet l'autonomisation progressive de la peinture par rapport à sa légitimation littéraire. Mais c'est peut-être justement cet affranchissement en train de s'accomplir qui explique la fascination des écrivains pour les mystères de la création picturale. Cette veine s'inscrit d'ailleurs parfaitement dans l'idéologie romantique : à travers le peintre, c'est l'énigme de l'artiste qui est interrogée, son "génie", sa capacité démiurgique à enfanter un monde tout à la fois mimétique et concurrent du monde réel. Les thèmes récurrents de cette littérature sont ceux de l'héroïsme solitaire de l'artiste, de sa recherche passionnée de l'absolu qui se heurte aux limitations techniques de son art comme au matérialisme de la société dont il a besoin pour vivre⁶⁸.

Cet intérêt pour la figure de l'artiste, la création picturale et la recherche de l'idéal qu'elle implique est présent dans l'œuvre des membres de l'École littéraire, surtout dans celle de Charles Gill. Dans une étude de 1972 sur les parcours artistiques des membres de l'école, Wyczynski note que plusieurs des contes de Gill révèlent une profonde fascination pour le processus créateur de l'artiste. S'inspirant sans doute de ses propres études artistiques en Europe⁶⁹, Gill ira jusqu'à signer des textes du nom d'un de ses personnages peintres, Léon Duval⁷⁰, témoignant ainsi de sa profonde identification avec son personnage. L'artiste est donc un symbole important autant dans la peinture que dans la littérature, et cette thématique apparaît également chez Nelligan dans *L'Ultimo Angelo del Correggio* :

⁶⁸ Daniel Bergez, *Littérature et peinture* (Paris : Armand Colin, 2004), 164.

5 Les yeux hagards, la joue pâlie,
Mais le cœur ferme et sans regret,
Dans sa mansarde d'Italie
Le divin Corrège expirait.

10 Autour de l'atroce grabat,
La bonne famille du maître
Cherche un peu de sa vie à mettre
Dans son cœur à peine qui bat.

15 Mais la vision cérébrale
Formente la fièvre du corps,
Et son âme qu'agite un râle,
Sonne de bizarres accords.

20 Il veut peindre. Très lentement
De l'oreiller il se soulève,
Simulant quelque archange en rêve
En oubli du Ciel un moment.

25 Son œil fouille la chambre toute,
Et soudain si fixe, étonné.
Il voit son modèle, il n'a doute,
Dans le berceau du dernier né.

30 Son jeune enfant près du panneau
Tout rose dans le linge orange,
A joint ses petites mains d'ange
Vers le cadre du Bambino.

Et sa filiale prière
A celle de l'Éden fait lien :
Dans du soir d'or italien,
Vision de blanche lumière.

« Vite qu'on m'apporte un pinceau !
« Mes couleurs ! Crie le vieil artiste,
« je veux peindre la pose triste
« De mon enfant dans son berceau.

⁶⁹ Paul Wyczynski, *L'École littéraire de Montréal*, 2e éd., Archives des lettres canadiennes, t. 2 (Montréal : Fides, 1972), 180-82.

⁷⁰ *Ibid.*, 182.

35 « Mon pinceau ! Délire Corrège,
« Je veux saisir en son essor
« Ce sublime idéal de neige
« Avant qu'il retourne au ciel d'or ! »

40 Comme il peint ! Comme sur la toile
Le génie coule à flot profond !
C'est en chérubin au chef blond,
En chemise couleur d'étoile.

45 Mais le peintre, pris tout à coup
D'un hoquet, retombe. Il expire.
Tandis que la perles au cou,
S'est figée en perles de cire.

50 Ainsi mourut l'artiste étrange
Dont le cœur d'idéal fut plein ;
Qui fit de son enfant un ange,
Avant d'en faire un orphelin.

Dans le poème, le peintre Le Corrège est sur son lit de mort lorsqu'il est inspiré par la vue de son enfant à peindre : « Mon pinceau ! Délire Corrège,/Je veux saisir en son essor/Ce sublime idéal neige/Avant qu'il ne retourne au ciel d'or ! » (v. 35-38). On retrouve une représentation semblable dans le rondel *Fra Angelico* :

5 Le moine Angelico travaillait dès matines
Au rêve de ses jours en gloire épanoui,
Voulant peindre la Vierge et la peindre telle, oui,
Qu'elle ne fut pas aux toiles florentines.

C'est pourquoi le prieur lors des vêpres latines
L'a vu souvent rêver dans la nef, ébloui.
Le moine Angelico travaillait dès matines
Au rêve de ses jours en gloire épanoui.

10 Or un soir que sonnaient les cloches argentines
Dans sa cellule on vit l'artiste évanoui ;
Sous sa robe il tenait le chef-d'œuvre enfoui
Qu'un Ange déroba des célestes Sixtines

15 Pour son Frère toujours à l'œuvre dès matines.

Dans le rondel, le peintre italien est également représenté comme cherchant un idéal à travers ses tentatives de peindre « la Vierge et la peindre telle, oui, / Qu'elle ne le fut pas aux toiles florentines. » (v. 3-4). Les deux textes présentent chacun le thème de l'héroïsme solitaire de l'artiste, à travers un récit mettant en scène un peintre cherchant à atteindre un idéal artistique. Le choix de ces peintres italiens n'est pas fortuit ; d'après Philippe Jullian, l'œuvre de Fra Angelico fut une source d'inspiration importante pour les artistes symbolistes⁷¹, et ses œuvres circulaient largement par le biais de reproductions photographiques. *La Revue de l'Art* d'Albert Ferland, paru en un seul numéro en 1895⁷², contient des reproductions d'œuvres qui rappellent des sujets de l'art primitif italien⁷³. Il faut souligner le caractère religieux des œuvres ; Rapetti souligne que la notion d'art religieux dans le symbolisme « impliquait quasi automatiquement une référence aux primitifs italiens, perçus comme les artistes d'un âge de foi sincère, où le sens symbolique de la forme était compris de tous⁷⁴ ». Nelligan avait donc une bonne compréhension du caractère symbolique de l'art primitif, ainsi que de l'importance de la figure de l'artiste dans la littérature symboliste. Nelligan s'identifie à la quête de ces peintres dans leur désir d'évoquer leur idéal artistique.

Le portrait est un genre fortement présent dans l'époque fin-de-siècle, autant dans la littérature que dans la peinture. En effet, le « portrait littéraire » constituait un genre littéraire en vogue au XIXe siècle. Selon Hélène Dufour, les portraits littéraires étaient des

textes publiés à l'origine dans la presse puis rassemblés en série, chacun lui-même titré d'un nom propre et s'attaquant à représenter, en quelques lignes, en quelques pages, une personnalité, un écrivain célèbre. Avant d'être rassemblés en « galerie », ces portraits littéraires

⁷¹ Philippe Jullian, *Les Symbolistes* (Neuchâtel : Ides et Calendes, 1973), 11.

⁷² Micheline Cambron, « Sur les traces de la vie culturelle montréalaise. Des périodiques comme source première », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal : Fides et Bibliothèque nationale du Québec, 2005), 332.

⁷³ « On y retrouve, reproduites en couleur sur papier glacé et accompagnées de courts textes, des reproductions d'œuvres : "Madeleine pénitente" de Murillo, "Jésus marchant sur les eaux" de E. Duez et "Le pape Léon X faisant son dernier adieu à Raphaël" de Pierre Michis. » Cambron, « Sur les traces de la vie culturelle montréalaise. Des périodiques comme source première », *Ibid.*, 332.

⁷⁴ Rapetti, *Le symbolisme*, *op. cit.*, 183.

constituaient une des rubriques les plus populaires des journaux et revues⁷⁵.

Les auteurs de ces portraits littéraires cherchaient à « peindre » leur modèle avec des descriptions de leur personnalité et de leur apparence physique, souvent en utilisant un vocabulaire pictural⁷⁶. Ces portraits littéraires pouvaient prendre des formes différentes, dont des poèmes⁷⁷. Nelligan aurait pu facilement lire des portraits littéraires⁷⁸ dans la presse montréalaise de l'époque⁷⁹. C'est aussi à cette même période que les membres de l'École littéraire de Montréal s'adonnent à ce genre littéraire. Dans son étude traitant de la présence du portrait dans la poésie de Nelligan et de Gill, Antoine Boisclair souligne que :

C'est [...] à la fin du XIXe siècle, particulièrement à l'époque des *Soirées du Château de Ramezay* de l'École littéraire de Montréal, qu'une véritable poétique du portrait se dessine : Charles Gill et Émile Nelligan [...] ont tous deux écrit des poèmes sur des tableaux représentant des portraits ou tenté de « peindre en mots » des visages ; ils ont tous deux tenté d'extraire de l'oubli, pour reprendre les mots de Bonnefoy, « ce qui est destiné à périr »⁸⁰.

Toujours selon Boisclair, plusieurs poèmes de Gill entreprennent de « peindre en mots » des visages en utilisant un lexique pictural⁸¹. Boisclair note également l'importance de la présence du portrait chez ces deux membres de l'École littéraire de Montréal :

⁷⁵ Hélène Dufour, *Portraits, en phrases : les recueils de portraits littéraires au XIXe siècle*, 1. éd., Écriture (Paris : Presses universitaires de France, 1997), v.

⁷⁶ *Ibid.*, 95.

⁷⁷ *Ibid.*, 158.

⁷⁸ On sait que les « Silhouettes littéraires » d'Henri-Raymond Casgrain et de Joseph Marmette, soit des portraits littéraires ironiques, sont publiées dans *L'Opinion publique* en février-mars 1872, puis regroupées en recueil dans *Les guêpes canadiennes* en 1881. De plus, Adolphe-Basile Routhier publie les *Portraits et pastels littéraires* dans *Le Courrier du Canada* durant l'année 1872 en réponse aux « Silhouettes ». Ces « Portraits » seront également publiés en recueil dans *Les guêpes canadiennes* en 1881. On note déjà un engouement pour cette forme littéraire dans les décennies précédant la fin-de-siècle au Québec. Pierre Rajotte, « Les associations littéraires au Québec (1870-1895) : de la dépendance à l'autonomie », *Revue d'histoire de l'Amérique française*, vol. 50, n° 3 (1997) : 379, <https://doi.org/10.7202/305571ar>.

⁷⁹ On trouve aussi des séries de portraits littéraires dans *Le Passe-Temps* et *Le Monde Illustré*. Entre 1899 et 1900, sous la direction d'Édouard Zotique-Massicotte, on voit apparaître dans *Le Monde Illustré* des séries de caméos et de portraits d'artistes, de musiciens et d'écrivains canadiens, dont des membres de l'École littéraire de Montréal. Micheline Cambron, « Sur les traces de la vie culturelle montréalaise. Des périodiques comme source première », *op. cit.*, 328-29.

⁸⁰ Boisclair, *op. cit.*, 138-39.

⁸¹ *Ibid.*, 143.

Qu'il s'agisse d'un texte consacré à un portrait peint ou d'un texte décrivant un visage, ces poèmes ont en commun de recourir à un lexique pictural et peuvent en ce sens être regroupés dans une même catégorie (celle du "poème-portrait")⁸².

Nelligan emploie les principales caractéristiques du poème-portrait dans le sonnet *Devant deux portraits de ma mère* :

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

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

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

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

⁸² *Ibid.*, 143.

Dans *l'Album Nelligan*, Wyczynski souligne que ce poème aurait été inspiré par deux portraits photographiques de Mme Nelligan : l'un aurait été pris en 1875 à l'âge de 19 ans, et l'autre aurait été pris en 1897 à l'âge de 44 ans⁸³. Nelligan cherche à faire ressortir le contraste entre les deux images à travers des croisements d'antithèses. Aux vers 11-12, il oppose « Ce front nimbé de joie et ce front de souci,/Soleil d'or, brouillard dense au couchant des années » contrastant ainsi la différence entre la jeunesse du visage de sa mère dans le premier portrait et les traits plus âgés dans le deuxième. Les vers 4-5 « [son] regard qui brille/Comme un éblouissant miroir vénitien ! » et le vers 7 « [son] beau marbre frontal » contrastent avec « front de souci » (v. 11). D'après Dufour, les portraitistes littéraires utilisaient fréquemment des figures de style comme des antithèses pour évoquer avec précision des aspects du sujet portraituré. Comme il était fréquent dans les portraits littéraires de l'époque, Nelligan utilise aussi un vocabulaire pictural ; l'image de sa mère plus jeune est « un portrait ancien/Peint aux jours glorieux qu'elle était jeune fille/Le front couleur de lys et le regard qui brille/Comme un éblouissant miroir vénitien ! » (v. 2-5). La juxtaposition des antithèses évoque de manière efficace le contraste entre les deux portraits. Nelligan fait également référence à la sculpture pour décrire le visage de sa mère : « les rides ont creusé le beau marbre frontal » (v. 7). Dufour note aussi que les portraits littéraires sont fréquemment reliés à la sculpture, dans le désir de l'artiste de créer avec précision les traits physiques et la personnalité du sujet portraituré⁸⁴. L'emploi d'une variété de caractéristiques du portrait littéraire par Nelligan, comme l'emploi d'un vocabulaire pictural pour décrire le physique et la personnalité du modèle, témoigne de sa connaissance du genre.

Un autre type de portrait littéraire en lien avec les arts visuels de l'époque est la « transposition d'art ». Nelligan effectue également ce type de portrait dans son œuvre. Toujours selon Dufour,

Un nombre frappant de textes sont en fait ce que l'on pourrait appeler des “portraits de portraits” ou “transpositions d'art” à partir de portraits réels ou même imaginaires. Il s'agit à la fois d'un changement de système de représentation puisque l'on passe de

⁸³ Wyczynski, *Album Nelligan : une biographie en images*, op. cit., 135.

⁸⁴ Dufour, op. cit., 98.

l'image au texte, du visible au lisible, et d'une représentation au second degré⁸⁵.

Ces transpositions peuvent être littérales ou bien peuvent être plus indirectes⁸⁶. Dans les deux versions du poème *Sur un portrait de Dante*, Nelligan rend hommage au poète italien Dante Alighieri :

Sur un portrait de Dante I

5 C'est bien lui, ce visage au sourire inconnu,
Ce front noirci du hâle infernal de l'abîme,
Cet œil où nage encor la vision sublime :
Le Dante incomparable et l'Homme méconnu.

10 Ton âme herculéenne, on s'en est souvenu,
Loin des fourbes jaloux du sort de leur victime,
Sur les monts éternels où tu touchas la cime
A dû trouver la paix, ô Poète ingénu.

Sublime Alighieri, gardien des cimetières !
Le blason glorieux de tes œuvres altières,
Au mur des Temps flamboie ineffaçable et fier.

15 Et tu vivras, ô Dante, autant que Dieu lui-même,
Car les Cieux ont appris aussi bien que l'Enfer
À balbutier les chants de ton divin Poème.

Sur un portrait de Dante II

C'est lui, le pèlerin de l'ombre revenu,
Au front noirci du hâle infernal de l'abîme,
À l'œil où flotte encor la vision sublime :
L'artiste incomparable et l'homme méconnu.

Loin des fourbes jaloux dont il fut la victime,
Après avoir montré leur âme immonde à nu,
Des monts olympiens il a touché la cime
Et retrouvé la paix de son rêve ingénu.

Ô Dante Alighieri, gardien des cimetières !
Le blason glorieux de tes œuvres altières,
Au mur des sages brille, ineffaçable et fier !

Et tu vivras aussi longtemps que Dieu lui-même,
Car le Ciel éternel et l'éternel l'Enfer
Ont appris les accents de ton ardent poème.

⁸⁵ *Ibid.*, 166.

⁸⁶ «Un nombre frappant de textes sont en fait ce que l'on pourrait appeler des "portraits de portraits" ou "transpositions d'art" à partir de portraits, des descriptions de portraits réels ou même imaginaires. Il s'agit à la fois d'un changement de système de représentation puisque l'on passe de l'image au texte, du visible au lisible, et d'une représentation au second degré. Un tel procédé donne des résultats très différents — description littérale, par exemple [...] Mais quand Verlaine portraiture Rimbaud, cette description s'enflamme d'un souffle lyrique au point de devenir une transposition mythique et atemporelle [...] » *Ibid.*, 166-67.

Wyczynski affirme que « la presse montréalaise de la fin du XIXe siècle publiait périodiquement des articles et des reproductions de tableaux ayant trait à la vie et à l'œuvre de Dante⁸⁷ ». L'épigraphe de la première version du sonnet, tiré d'un poème de Barbier, est significative. D'après Wyczynski, le poème aurait été inspiré par un recueil de poésie d'Auguste Barbier, les *Iambes*, en vogue au XIXe siècle et que Gill avait dans sa bibliothèque⁸⁸. Robidoux et Wyczynski rapportent que Nelligan offrira une version remaniée de ce sonnet à Gill, qui avait été retrouvé « griffonné au bas d'une sanguine figurant le grand Florentin⁸⁹ ». Le recueil contient de nombreux « tombeaux » sur des peintres de la Renaissance, entre autres Michel-Ange, que Nelligan avait pu trouver dans la bibliothèque de Charles Gill⁹⁰. Les « tombeaux » étaient des « pièces laudatives et funèbres, de vers ou de prose, composés à la mémoire d'un personnage plus ou moins illustre [...] Hommage, célébration, il a pour but d'assurer une immortalité par les arts⁹¹ ». Les « tombeaux littéraires » sont également populaires durant la fin-de-siècle⁹², et Nelligan en a écrit plusieurs en hommage à des artistes, comme Chopin ou Baudelaire. Nelligan a donc une bonne connaissance de ce type de portrait littéraire, mais a aussi pu se baser sur des portraits visuels de Dante. Nelligan transpose le portrait visuel de Dante en mots en décrivant son « front noirci au hâle infernal de l'abîme » (v. 5) et « l'œil où nage encore la vision sublime » (v. 6). Il fait ressortir l'œuvre de Dante dans la deuxième version comme « l'artiste incomparable et l'homme méconnu » (v. 7). Dans les deux versions du poème, Nelligan fait référence à l'œuvre littéraire de Dante ; il mentionne que les Cieux et l'Enfer « ont appris [...] les chants de son divin poème » (v. 16-17) et évoque le « blason glorieux de [s] es œuvres altièrès » (v. 13). Nelligan renvoie aussi à l'immortalité de Dante et de son œuvre en mentionnant dans les deux versions que Dante vivra « aussi longtemps que Dieu lui-même » (v. 15). En s'inspirant d'un portrait physique pour rédiger un portrait littéraire, Nelligan effectue ainsi un lien

⁸⁷ Wyczynski, *Album Nelligan : une biographie en images*, op. cit., 149.

⁸⁸ *Ibid.*, 150.

⁸⁹ Nelligan et al., *Œuvres complètes*, op. cit., 483.

⁹⁰ Nelligan et al., *Œuvres complètes*, op. cit., 482.

⁹¹ Dufour, op. cit., 242.

⁹² *Ibid.*, 242.

transdisciplinaire entre les deux arts, en « cherch [ant] à définir un homme, une œuvre, une destinée⁹³ ».

1.3 Les arts décoratifs et l'Art Nouveau

Le symbolisme influence également les arts décoratifs de la période. Le mouvement artistique de l'art nouveau, qui apparaît au tournant des années 1890, touche divers aspects des arts décoratifs ; il se caractérise par l'usage de motifs inspirés de la nature, comme des courbes et des arabesques, ainsi que de nombreux croisements thématiques et idéologiques. Rosalind Pepall note que l'art nouveau cherche à « rompre avec l'esthétique établie qui dominait les arts décoratifs à la fin du dix-neuvième siècle, esthétique qui s'inspirait d'un ensemble éclectique de styles historiques et mettait l'accent sur une ornementation excessive, souvent exécutée à la machine et de piètre qualité⁹⁴ ». Le mouvement reprend également de nombreuses thématiques symbolistes, comme le souligne Pepall :

Les thèmes chers aux artistes et écrivains symbolistes se retrouvaient dans les œuvres des créateurs dans les domaines de la verrerie, de la bijouterie, du meuble, de la ferronnerie, de la céramique et du textile. Ceux des objets d'art décoratif ont assimilé l'esprit symboliste par la littérature et les articles qui étaient publiés dans les revues d'art et journaux de l'époque. Certains de ces artistes entretenaient des relations étroites avec d'autres artistes ou écrivains⁹⁵.

Toutefois, les thématiques symbolistes se reflètent également dans le choix des matériaux utilisés. Les artistes de l'époque cherchent à employer des matériaux divers, non plus uniquement pour leur valeur monétaire, mais pour leur capacité expressive. Pepall mentionne que

L'esthétique symboliste s'est exprimée non seulement par le choix du sujet, mais également par la façon dont les artistes travaillaient leur moyen d'expression, qu'il s'agisse d'argile, de verre, de bois ou de métal. Les créateurs d'objets d'arts décoratifs comprenaient le pouvoir

⁹³ *Ibid.*, 160.

⁹⁴ Rosalind M. Pepall, « “Cette enchanteresse matière” : le symbolisme et les arts décoratifs », dans *Paradis perdus : l'Europe symboliste*, Jean Clair et Pierre Théberge (dir.), (Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995), 406.

⁹⁵ *Ibid.*, 406.

expressif des textures des couleurs, des variations de lumière et des formes abstraites qu'ils pouvaient créer dans la matière qu'ils avaient choisie. Plutôt que de représenter un sujet de façon réaliste, ils cherchaient à évoquer des sentiments et des sensations au moyen de leur médium⁹⁶.

Ainsi, le célèbre artiste-décorateur René Lalique emploiera des pierres et des matériaux pour leur valeur symbolique ; dans son *Collier* de 1900, présenté dans l'ouvrage de Théberge, le motif des cygnes en émail noir peut symboliser la mort, tout comme l'emploi de l'opale, symbole de la malchance au XIXe siècle, pour les médaillons, contribue à l'aspect inquiétant du collier.⁹⁷

Parmi les matériaux employés, le verre sera fortement privilégié par les décorateurs durant cette période pour son grand potentiel expressif. Selon Pepall, « le verre se prêt [ait] plus facilement que d'autres matériaux à l'expression du rêve et de la vision abstraite⁹⁸ ». Plusieurs décorateurs de l'époque emploient le verre pour obtenir des effets saisissants et pour évoquer des significations allant au-delà de l'utilité primaire de l'objet. L'artiste-décorateur Émile Gallé crée durant cette période des vases en verre dont l'un contient une inscription d'un vers de Baudelaire, témoignant ainsi de l'esthétique symboliste et de sa visée de faire des liens entre les arts afin de donner à l'objet une visée au-delà de son utilité⁹⁹. Aussi, Louis Comfort Tiffany, un des plus importants artistes-décorateurs de cette période, crée-t-il de nombreux objets décoratifs avec le verre, comme des vitraux religieux et profanes, des objets d'art et des lampes. La lampe libellule, une de ses plus célèbres créations, est constituée de morceaux de verre coloré soudés ensemble avec du plomb pour créer des effets de lumière et de couleur saisissants¹⁰⁰. Le travail du verre est donc une technique de choix pour les artistes décorateurs.

⁹⁶ *Ibid.*, 407.

⁹⁷ Voir photographie dans Clair et Théberge, *op. cit.*, 334.

⁹⁸ Pepall, « "Cette enchanteresse matière" : le symbolisme et les arts décoratifs », *op. cit.*, 409.

⁹⁹ Voir Clair et Théberge, *Paradis perdu : l'Europe symboliste*, *op. cit.*

¹⁰⁰ Voir la photographie dans Nathalie Bondil et Rosalind M. Pepall, *Louis Comfort Tiffany : couleurs et lumière*, trad. par André Bernier (Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2009), 176.

1.3.1 Les arts décoratifs à Montréal

À cause de leur rayonnement international, les tendances dans les arts décoratifs se retrouvent également à Montréal. Les créations de Tiffany y sont fortement présentes : selon Nathalie Bondil, directrice et conservatrice en chef au Musée des beaux-arts de Montréal, la boutique William Scott and Son possède à partir de 1900, de nombreux objets d'art dans le style de l'Art Nouveau que les amateurs pouvaient acheter¹⁰¹, entre autres de la verrerie Tiffany. De plus, un ancien assistant de Tiffany, Édouard Colonna, est embauché par le président du Canadian Pacific Railway, Sir William Van Horne, pour décorer sa demeure, achetée en 1889, et l'inventaire de sa vaste collection contient des verreries de Tiffany¹⁰². L'Art Association of Montreal organisera également en février 1906 une exposition consacrée aux objets d'art, aux vitraux et à d'autres créations en verre de Tiffany, exposition qui sera largement publicisée dans les journaux montréalais¹⁰³. Les arts décoratifs et les œuvres de verre, dont celles de Tiffany, sont donc bien présents dans le Montréal fin-de-siècle, et Nelligan aurait facilement pu y avoir accès. Ainsi, entre 1897 et 1902, les vingt vitraux conçus par Tiffany, représentant des figures isolées d'anges et de saints, ainsi que des scènes religieuses, installés dans l'église American Presbyterian sur la rue Dorchester à Montréal¹⁰⁴, constituent la commande la plus importante de ce genre au Canada¹⁰⁵. Issus de la meilleure période de production des ateliers de Tiffany, ceux-ci présentent de nombreuses caractéristiques typiques de ses créations durant cette période : dont l'usage de divers types de verre pour suggérer des effets spécifiques, l'emploi de cabochons de verre pour évoquer du relief, du verre dépoli à l'acide, tacheté ou strié, ou « confetti » pour suggérer des effets particuliers¹⁰⁶. D'après Pepall, une technique fréquemment utilisée était la superposition de plusieurs couches de verre dans les vitraux pour suggérer l'effet du soleil levant ou couchant à

¹⁰¹ Nathalie Bondil, « “Que l'on brise en mille morceaux cette verrière de Tiffany !” Fortune et infortune de Louis C. Tiffany », dans *Louis Comfort Tiffany : couleurs et lumière* (Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2009), 7.

¹⁰² *Ibid.*, 7.

¹⁰³ *Ibid.*, 8.

¹⁰⁴ « La restauration des vitraux », *Musée des beaux-arts de Montréal*, consulté le 24 août 2016, <https://www.mbam.qc.ca/salle-bourgie/la-restauration-des-vitraux/>.

¹⁰⁵ Bondil et Pepall, *op. cit.*, 8.

¹⁰⁶ *Ibid.*, 108.

l'horizon¹⁰⁷. On retrouve plusieurs exemples de ces superpositions dans les vitraux à Montréal, comme le vitrail du Bon Pasteur à Montréal, dans lequel le lever du soleil à l'horizon est rendu par la superposition de cinq couches de verre coloré et strié¹⁰⁸. Une autre technique particulièrement présente est celle du verre drapé : les feuilles de verre en fusion sont tordues, pour créer des effets de plis dans le verre, et sont employées pour évoquer les ondulations et les froissements des vêtements des figures¹⁰⁹. Ainsi, le milieu montréalais manifeste un vif intérêt pour les œuvres de verre : il en commande et en achète un grand nombre durant cette période, particulièrement celles de Tiffany.

1.3.2 Arts décoratifs chez Nelligan

Nelligan évoque l'utilisation expressive de tels matériaux dans le rondel *Potiche* :

- 5 C'est un vase d'Égypte à riche ciselure,
Où sont peints des sphinx bleus et des lions ambrés :
De profil on y voit, souple, les reins cambrés,
Une immobile Isis tordant sa chevelure.
- 10 Flambantes, des nefs d'or se glissent sans voilure
Sur une eau d'argent plane aux tons de ciel marbrés :
C'est un vase d'Égypte à riche ciselure
Où sont peints des sphinx bleus et des lions ambrés.
- Mon âme est un potiche où pleurent, dédorés,
De vieux espoirs mal peints sur sa fausse moulure ;
Aussi j'en souffre en moi comme d'une brûlure,
Mais le trépas bientôt les aura tous sabrés...
- Car ma vie est un vase à pauvre ciselure.

¹⁰⁷ Rosalind M. Pepall, « Louis C. Tiffany : de la peinture à l'art du verre », dans *Louis Comfort Tiffany : couleurs et lumière* (Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2009), 228-29.

¹⁰⁸ *Ibid.*, 227-29.

¹⁰⁹ Bondil et Pepall, *op. cit.*, 108.

Le rondel s'ouvre sur une description d'un « vase d'Égypte à riche ciselure,/Où sont peints des sphinx bleus et des lions ambrés » (v. 2-3). On y voit « une immobile Isis tordant sa chevelure » et « des nefes d'or se gliss [ant] sans voile/Sur une eau d'argent plane aux tons de ciel marbrés » (v. 6-7). Toutefois, dans la deuxième partie du poème, Nelligan compare son âme à une potiche « où pleurent, dédorés,/De vieux espoirs mal peints sur sa fausse moulure ; [...] Car [sa] vie est un vase à pauvre ciselure » (v. 10-14). Comme le note Henry Cohen dans son analyse de ce poème, « les métaphores de l'âme-potiche et de la vie-vase contiennent l'image principale des quatrains, ce qui flatte le sens de correspondances du lecteur¹¹⁰ ». La potiche n'existe plus en tant que simple objet, mais comme un reflet de l'état d'âme du poète par sa qualité, de la même façon que les vases ou les objets d'art d'artistes-décorateurs comme Émile Gallé ou René Lalique reflétaient une certaine émotion ou une atmosphère grâce au choix et au travail des matériaux. Même si Nelligan ne développe pas davantage sa description matérielle du vase, n'effectuant qu'une description sommaire des images peintes, le sens des correspondances évoqué dans le poème témoigne d'un désir de rapprochement avec ces techniques.

Ainsi, Nelligan évoque dans le poème, par le biais de métaphores, les procédés techniques et les tendances esthétiques des arts décoratifs de l'époque fin-de-siècle. Wyczynski rapporte le témoignage de Louvigny de Montigny et de Joseph Melançon, selon lesquels « Nelligan aimait contempler dans les églises le jeu de lumière chatoyant sur les motifs des vitraux¹¹¹ ». Nelligan est sensible aux effets de couleur et de lumière dans les vitraux. Dans *Amour immaculé*, il décrit un vitrail représentant Sainte Cécile :

5 Je sais en une église un vitrail merveilleux
Où quelque artiste illustre, inspiré des archanges,
A peint d'une façon mystique, en robe à franges,
Le front nimbé d'un astre, une Sainte aux yeux bleus.

Le soir, l'esprit hanté de rêves nébuleux
Et du céleste écho de récitals étranges,
Je m'en viens là prier sous les lueurs oranges
De la lune qui luit entre ses blonds cheveux.

¹¹⁰ Henry Cohen, « Le rondel dans la poésie d'Émile Nelligan », *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 14, n° 3, (6 juin 1989), <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8108/9165>.

¹¹¹ Wyczynski, *Album Nelligan : une biographie en images*, op. cit., 190.

10 Telle sur le vitrail de mon cœur je t'ai peinte,
Ma romanesque aimée, ô pâle et blonde sainte,
Toi, la seule que j'aime et toujours aimerai ;

Mais tu restes muette, impassible, et, trop fière,
Tu te plais à me voir, sombre et désespéré,
15 Errer dans mon amour comme en un cimetière !

Selon Robidoux et Wyczynski, le vitrail en question présent dans l'église Notre-Dame à Montréal représente Sainte Cécile. Ce vitrail était fréquemment reproduit dans les journaux de l'époque¹¹². Il décrit « les lueurs oranges/De la lune qui luit entre [l]es blonds cheveux » (v. 8-9) de la sainte, suggérant ainsi les variations de couleur lorsque la lumière passe à travers différentes parties colorées du vitrail. Ce phénomène est associé à une allitération « *la lune qui luit entre ses blonds cheveux* » qui, par la douceur de la consonne liquide [l], suggère la douceur de la lumière qui se diffuse à travers le vitrail.

Nelligan n'est pas uniquement sensible aux effets de lumière et de couleur, mais également aux techniques de verre employées à la fin du XIXe siècle. Sa sensibilité pour les techniques de verre se reflète dans *Petit Vitrail* :

Jésus à barbe blonde, aux yeux de saphir tendre,
Sourit dans un vitrail ancien du défunt chœur
Parmi le vol sacré des chérubins en chœur
5 Qui se penchent vers Lui pour l'aimer et l'entendre.
Des oiseaux de Sion aux claires ailes calmes
Sont là dans le soleil qui poudroie en délire,
Et c'est doux comme un vers de maître sur la lyre,
De voir ainsi, parmi l'arabesque des palmes,
10 Dans ce petit vitrail où le soir va descendre,
Sourire, en sa bonté mystique, au fond du chœur,
Le Christ à barbe d'or, aux yeux de saphir tendre.

¹¹² Nelligan et al., *Œuvres complètes, op. cit.*, 455.

Dans ce poème, Nelligan décrit le soleil se couchant à travers un vitrail montrant « Jésus à barbe blonde, aux yeux de saphir tendre » (v. 2) et la diffusion de la lumière « le soleil qui poudroie en délire » (v. 7) dans le vitrail. Plusieurs des vitraux montréalais de Tiffany présentent notamment du verre tacheté ou martelé, qui donne l'effet de taches lumineuses de différentes grandeurs sur le verre, diffusant la lumière en « poudre ¹¹³ ». Nelligan décrit également comment le soir va « descendre » (v. 10) dans le petit vitrail, faisant ainsi référence à la lumière changeante à mesure que le soir tombe. Cet effet était souvent réalisé dans les vitraux avec l'emploi du verre confetti pour suggérer des jeux d'ombre et de lumière ¹¹⁴. Nelligan note également « [l'] arabesque des palmes » dans le vitrail (v. 9). Les verriers de l'époque avaient recours à différentes techniques pour créer des morceaux de verre avec des courbes rappelant la végétation ¹¹⁵. Par exemple, selon Pepall, les arbres dans les vitraux de Tiffany étaient rendus par l'usage du verre strié, qui rendait les ondulations des troncs et des branches avec des traces « quasi gestuelles ¹¹⁶ ». De plus, pour suggérer le mouvement du feuillage, on utilisait du verre sillonné de traits laissés par l'ouvrier lors de la fabrication des feuilles de verre, faisant ainsi « une forme d'abstraction picturale avant la lettre qui est présente dans les premiers vitraux dessinés par Tiffany et qui semble être restée ensuite une particularité des vitraux de sa firme ¹¹⁷ ». Nelligan mentionne également les « yeux de saphir tendre » du Christ dans le vitrail. Toujours selon Pepall, Tiffany cherchait à évoquer la brillance des pierreries à travers la juxtaposition des pièces de verre et l'usage de « cabochons », soit des pièces de verre rondes ¹¹⁸ pour créer un effet de volume ou pour rendre des couleurs plus intenses, comme dans les yeux des personnages. En évoquant des effets de lumière, de couleur et de relief, Nelligan évoque indirectement l'usage de différents types de verre durant la fin-de-siècle. Il évoque ainsi les effets de lumière et de couleurs créées par certaines des techniques les plus utilisées dans les vitraux de l'époque.

¹¹³ Pepall, « Louis C. Tiffany : de la peinture à l'art du verre », *op. cit.*, 229.

¹¹⁴ *Ibid.*

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ *Ibid.*

¹¹⁷ *Ibid.*

¹¹⁸ *Ibid.*

Nelligan évoque aussi des techniques issues des liens entre arts décoratifs et peinture. Alors que les décorateurs se rapprochent des beaux-arts, de nombreux artistes de l'époque se tournent vers les arts décoratifs comme source d'inspiration. À travers l'emploi de la couleur et de la disposition de l'espace dans leurs œuvres, les artistes évoquent l'art religieux ou primitif. Pepall note les similitudes entre l'art du vitrail et la peinture murale à l'époque :

Les vitraux, comme les peintures murales, visaient à éduquer et à inspirer le spectateur à travers des sujets allégoriques ; ils devaient en outre être facilement lisibles à distance – ce qui exigeait des contours bien définis, un équilibre des couleurs la primauté des grandes masses expressives sur les détails¹¹⁹.

Dans son ouvrage, Rapetti rappelle également l'emploi fréquent de la forme du polyptyque par les artistes de la fin du XIXe siècle¹²⁰. Ces idées sont évoquées dans le poème *Diptyque* :

5 En une très vieille chapelle
 Je sais un diptyque flamand
 Où Jésus, près de sa maman,
 Creuse le sable avec sa pelle.

10 Non peint par Rubens ou Memling,
 Mais digne de leurs galeries ;
 La Vierge, en blanches draperies,
 Au rouet blanc file son lin.

15 La pelle verdelette peinte
 Scintille aux mains grêles de Dieu ;
 Le soleil brûle un rouge adieu
 Là-bas, devers Sion la sainte.

 Le jeune enfant devant la hutte
 Du charpentier de Nazareth
 Entasse un amas qu'on dirait
 Être l'assise d'une butte.

¹¹⁹ *Ibid.*, 23.

¹²⁰ « La forme du polyptyque, liée à la tradition de l'art religieux, fut abondamment utilisée par les artistes de la fin du XIXe siècle [...] Issue d'une finalité liturgique, la forme du polyptyque véhiculait la double notion de religiosité et d'adaptation de la peinture à un contexte architectural » Rapetti, *Le symbolisme*, *op. cit.*, 182.

20 Jésus en jouant s'est sali ;
Ses doigts sont tachetés de boue,
Et le travail sur chaque joue,
A mis comme un rayon pâli.

25 Quelle est cette tâche sévère
Que Jésus si précoce apprit ?
Posait-il donc en son esprit
Les bases d'un futur Calvaire ?

Dès les premiers vers, Nelligan mentionne que le diptyque est « non peint par Rubens ou Memling, /Mais digne de leurs galeries » (v. 6-7). Ces références artistiques placent le poème dans l'univers de l'art flamand de la Renaissance, et de ce fait, renvoient à des sources d'inspiration symbolistes : Philippe Jullian, dans son ouvrage sur le symbolisme pictural, souligne que les peintres symbolistes admiraient beaucoup les peintres flamands du Moyen-âge et de la Renaissance, dont Hans Memling¹²¹. Les éléments présents dans le poème sont décrits de manière à suggérer une disposition dans l'espace qui évoque les polyptyques et la peinture murale à travers l'emploi de déictiques : le soleil est « là-bas » (v. 13), Jésus est « près de sa maman » (v.4), puis « devant la hutte/Du charpentier de Nazareth » (v. 14-15). Nelligan décrit les couleurs : la pelle de Jésus est « verdelette » (v. 10) et non verte, suggérant à la fois sa couleur et sa petitesse. Il mentionne aux vers (v. 18-19) les doigts « tachetés de boue » de l'Enfant Jésus, et au vers 20-21 la rougeur de ses joues (« Et le travail sur chaque joue,/A mis comme un rayon pâli »). Il emploie des verbes témoignant des effets de lumière : la pelle « scintille » (v. 11), et le soleil « brûle un rouge adieu/Là-bas, devers Sion la sainte » (v. 12-13). En bref, Nelligan manifeste dans son poème les liens entre les arts décoratifs et les formes d'art primitif ayant influencé l'esthétique symboliste comme le diptyque, le polyptyque et la peinture murale.

Après avoir analysé certains poèmes de Nelligan, nous pouvons affirmer que Nelligan intègre de nombreuses techniques et thématiques des arts visuels de la fin-de-siècle en utilisant des procédés analogues en littérature comme le lexique pictural, les sonorités de la langue et

¹²¹ Jullian, *op. cit.*, 11.

l'utilisation du passé indéfini. L'emploi du lexique pictural et de métaphores reliées aux pratiques picturales de l'époque lui permet de suggérer des effets visuels créés par ces techniques picturales comme le flou, la technique et les effets de lumière. Il n'hésite pas non plus à utiliser les ressources que lui offre la langue (comme les différentes valeurs de l'imparfait et les sonorités de la langue, à travers des allitérations et des assonances) pour suggérer des effets visuels comme le flou. Nelligan fait mention de pratiques picturales des arts décoratifs de l'époque dans ses textes ; par exemple, il mentionne plusieurs techniques de travail du verre, et la valeur symbolique de matériaux choisis dans les arts décoratifs. Grâce à des descriptions détaillées, il fait ressortir les effets de lumière et de couleur créés par ces techniques de travail. Au-delà de ces techniques, Nelligan intègre par ses choix de sujet des thématiques courantes dans les arts visuels de l'époque, comme la mise en scène du processus créateur de l'artiste. Enfin, il effectue des transpositions entre les arts en incorporant des genres littéraires à la croisée de la littérature et des arts visuels, comme le portrait littéraire. Nous pouvons conclure que Nelligan avait une très bonne connaissance des tendances artistiques de son époque et qu'il réussit à se rapprocher des arts visuels grâce à une variété de procédés dans ses poèmes.

2. La musique

L'époque fin-de-siècle voit de nombreux changements dans le domaine de la musique. Alors que l'impressionnisme et le symbolisme révolutionnent l'art pictural, la musique est marquée par des tendances analogues ; elle cherche à s'éloigner des formes établies pour se rapprocher de l'évocation, à la manière de la peinture et de la littérature. Nelligan était proche du domaine musical par sa mère, qui était pianiste et était également impliquée dans une société musicale à Montréal¹²². Toutefois, il aura également eu de nombreuses occasions de connaître les tendances musicales de la période grâce à l'École littéraire, qui entretient de nombreux liens avec la scène musicale montréalaise. Wyczynski note la sensibilité musicale de Nelligan :

On veut savoir si Nelligan avait une formation musicale. Je ne crois pas qu'il ait eu une formation musicale théorique comme telle. Mais il avait une formation dans ce sens qu'il était constamment en contact avec la musique. D'abord, par sa mère. Ensuite, il a fréquenté les concerts. On sait, par exemple, qu'il a assisté à des concerts de Paderewski, à un de ses concerts en tout cas. Ensuite, Louis Dantin était un grand admirateur de Chopin, notamment des mazurkas. *Mazurka Opus 6* a été traduit en mots par Dantin. Donc, il y avait une sorte d'atmosphère très propice pour Nelligan, stimulante. Il savait distinguer entre la musique de Mozart et la musique de Chopin, de Haydn, et des autres. Et il a su aussi assimiler ces émotions qui venaient de la musique dans ses poèmes¹²³.

Le contexte musical dans lequel vit Nelligan est effectivement riche : entre 1896 et 1899, de nombreux regroupements musicaux importants (le Cercle Ville-Marie, le Ladies' Morning Musical Club) se forment à Montréal, où l'on joue de la musique étrangère et

¹²² « Depuis janvier 1895, il existe une Société artistique dont Madame Nelligan fait partie. Cette société est entièrement au service de la musique ; son bureau est situé au numéro 1866 de la rue Sainte-Catherine. Son activité vise un triple but : la recherche de talents, l'aide au conservatoire de Montréal et l'organisation des concerts. Le premier concert de ce genre a eu lieu le lundi 18 mars 1895, dans la salle de spectacle du Monument national. On a organisé d'autres concerts dits 'populaires' avec l'aide des professeurs Martel et Letondal. Nombreux ont été aussi les concerts en plein air aux parcs Sohmer et Amherst. Cette initiative heureuse a permis au Conservatoire de Montréal de rayonner et d'inviter les artistes de l'extérieur pour le plus grand bien de la culture musicale dans la métropole. » Paul Wyczynski, *Nelligan : 1879-1941 : Biographie*, Collection Le Vaisseau d'or (Montréal: Fides, 1987), 116.

¹²³ Yolande Grisé et al., *Émile Nelligan (1879-1941): cinquante ans après sa mort : actes du colloque* (Montréal, Fides, 1993), 100.

canadienne contemporaine. Plusieurs revues musicales voient le jour durant ces années (*Le Passe-temps, Le Rêve du pianiste, le Canada Artistique, L'Art musical*¹²⁴). Elles publient des critiques de concerts, des chroniques musicales, des articles généraux sur la musique ainsi que des partitions. Nelligan est donc entouré de la musique de son époque et est ainsi en contact avec les tendances contemporaines. Dans ce deuxième chapitre, nous aborderons en détail les tendances de la musique fin-de-siècle qui circulent à Montréal durant cette période, leurs caractéristiques, et les nombreux liens qu'entretiennent Nelligan et l'École littéraire de Montréal avec la vie musicale montréalaise, pour pouvoir ensuite relever leur présence chez Nelligan dans diverses techniques littéraires. Nous appuierons principalement notre propos sur le chapitre de Mireille Barrière¹²⁵, « De l'intime au public : les étudiants et l'activité musicale à Montréal » ainsi que sur celui de Marie-Thérèse Lefebvre¹²⁶, « L'École littéraire de Montréal et la vie musicale » qui traitent de l'état de la musique à Montréal à la fin du XIXe siècle.

2.1 L'impressionnisme musical

Dès le début du XIXe siècle, les compositeurs tendent à s'éloigner de l'abstraction de la musique pour chercher à évoquer, voire à décrire des phénomènes de manière plus sensible. Dans son ouvrage *Music and Literature : A Comparison Of The Arts*, Calvin S. Brown donne l'exemple de la *Symphonie Pastorale* de Beethoven créée en 1808, qui contient des imitations musicales de divers phénomènes naturels¹²⁷, comme des chants d'oiseaux, à travers l'emploi d'instruments à vent et des répétitions de notes, ou encore l'évocation d'un paysage campagnard à travers les sonorités des instruments de l'orchestre. Selon Brown, dans cette symphonie, «[t]he music was not to rival painting, but was to describe or represent the feelings which the landscape produces¹²⁸». La musique de l'époque fin-de-siècle cherche à suggérer des sensations plutôt que de les imiter, à la manière des peintres impressionnistes qui, à travers

¹²⁴ Micheline Cambron, « Sur les traces de la vie culturelle montréalaise. Des périodiques comme source première », *op. cit.*, 325-33.

¹²⁵ Mireille Barrière, « De l'intime au public: les étudiants et l'activité musicale à Montréal », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal: Fides, 2005), 135-56.

¹²⁶ Marie-Thérèse Lefebvre, « L'École littéraire de Montréal et la vie musicale », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal: Fides, 2005), 87-102.

¹²⁷ Calvin Smith Brown, *Music and literature : a comparison of the arts* (Athens: University of Georgia Press, 1963), 245-53.

leurs techniques picturales, réussissent à suggérer des effets de lumière et de flou, créant des atmosphères d'immédiateté et d'instantanéité. François Sabatier, dans son étude sur les liens entre musique et peinture, *Miroirs de la musique*, remarque que « comme les peintres comptent sur les complémentaires pour exalter les coloris par une juxtaposition appropriée, le musicien recourt également à des recettes analogues pour “vivifier” tel agrégat qui ressortira davantage par un contraste de tessiture, de nature harmonique ou même de tonalité¹²⁹ ». Tout comme les peintres impressionnistes, les compositeurs de l'époque privilégient l'eau et les effets de lumière comme sujets, ce qui leur permet de suggérer des phénomènes par divers effets techniques, comme l'harmonie imitative dans laquelle ils évoquent des phénomènes à travers les sonorités d'instruments particuliers¹³⁰. De plus, ils emploient le timbre individuel de chaque instrument, ainsi que les variations de rythme, pour exprimer des idées. En analysant certaines compositions de Claude Debussy, compositeur célèbre de l'époque, Sabatier note que :

Debussy joue, en outre, sur l'action prolongée de longs bruissements sonores qu'il convient de comparer aux miroitements lumineux de certaines toiles de Monet. La vitesse de leur exécution en assure l'irisation, comme chez Seurat ou Signac la multiplication des points révèle l'image dans son illusoire luminosité dans ses compositions¹³¹.

Sabatier continue en soulignant que comme chez plusieurs autres compositeurs de cette époque, « des aspects de l'art de Debussy présentent des [sic] mêmes symptômes que ceux des impressionnistes, principalement quant aux moyens techniques et au désir de suivre les phénomènes dans leur continuité changeante¹³² ». Ainsi, la musique développe des techniques qui permettent de créer des effets musicaux analogues à ceux obtenus en peinture par les peintres impressionnistes.

¹²⁸ *Ibid.*, 246.

¹²⁹ François Sabatier, *Miroirs de la musique : la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts : 1800-1950* (Paris: Fayard, 1995), 331.

¹³⁰ *Ibid.*, 331.

¹³¹ *Ibid.*, 332.

¹³² *Ibid.*, 335.

2.1.1 L'impressionnisme musical à Montréal

Selon Mireille Barrière¹³³ et Marie-Thérèse Lefebvre¹³⁴, dont les travaux portent sur la vie musicale montréalaise de la fin du XIXe siècle, la musique est en grande effervescence durant cette période. Lefebvre note que de nombreux musiciens, compositeurs et interprètes canadiens vont étudier en Europe durant cette période et que « certains ont connu étroitement les maîtres de l'heure sur la scène européenne¹³⁵ » : ainsi, le musicien Achille Fortier étudie avec Ernest Guiraud, le professeur de Debussy¹³⁶, entre 1888 et 1890¹³⁷. Selon Barrière, les lieux de diffusion de la musique se multiplient durant cette période à Montréal : théâtres et salles de concert¹³⁸ ouvrent leurs portes, assurant ainsi une grande diffusion à un répertoire musical varié, incluant des opérettes, de la musique de salon et des opéras. De nombreux événements musicaux majeurs se produisent à Montréal durant la dernière décennie du XIXe siècle : en effet, la fin de la crise économique mène à une augmentation du nombre de concerts donnés à Montréal par des solistes étrangers, dont le pianiste Ignace Paderewski en avril 1896, musicien de renom qui inspirera des poèmes à Nelligan et à Jean Charbonneau. L'intérêt pour la musique est grand, comme en témoigne l'industrie musicale prospère de la période. Lefebvre affirme à ce sujet :

Tel est le dynamisme, semble-t-il, du milieu musical qui nous est raconté à travers les quotidiens et les revues *Le Passe-Temps* et *L'Art musical* et, à un degré moindre, *Le rêve du pianiste*. Une vitalité qui s'appuie, il va de soi, sur une industrie musicale florissante où les ventes de pianos sont proportionnelles à la quantité incroyable de musique en feuilles qui circule dans les foyers (*Le Passe-Temps* tire à 10 000 copies en 1913) et qui est

¹³³ Mireille Barrière, « De l'intime au public: les étudiants et l'activité musicale à Montréal », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal: Fides, 2005). Lefebvre note une séparation entre le milieu musical anglophone et le milieu musical francophone, toutefois, il est fort probable que Nelligan, qui était bilingue tout comme sa mère, avait la possibilité de fréquenter les deux milieux, ce qui leur donnait accès à une vaste culture musicale. À cet effet, Wyczynski rend compte de la connaissance de Nelligan des *Irish Melodies* du poète irlandais Thomas Moore dans *L'Album Nelligan* (p.76). Paul Wyczynski, *Album Nelligan : une biographie en images*, op. cit., 76.

¹³⁴ Marie-Thérèse Lefebvre, « L'École littéraire de Montréal et la vie musicale », op.cit.

¹³⁵ *Ibid.*, 87-88.

¹³⁶ *Ibid.*, 87-88.

¹³⁷ « Fortier, Achille | l'Encyclopédie Canadienne », consulté le 3 juillet 2019, <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/achille-fortier-emc>.

¹³⁸ Barrière, op. cit., 138.

soutenue, on ne peut l'oublier, par un employeur puissant, le clergé, qui engage pour chaque église un organiste et son maître de chapelle, les invitant à produire des œuvres de circonstance pour le culte et autres événements religieux¹³⁹.

L'offre musicale à Montréal est large et diversifiée à l'époque, et l'École littéraire de Montréal entretient de nombreux liens avec cette vie musicale. Barrière souligne que le public étudiant est fortement impliqué dans scène musicale, et les membres de la première génération de l'École forment, selon Micheline Cambron, un «échantillon» de cette jeunesse¹⁴⁰ qui fréquente les lieux importants de diffusion musicale, comme les concerts au parc Sohmer dirigés par Ernest Lavigne. L'année 1885 voit l'inauguration du Cercle littéraire et musical de Montréal¹⁴¹, lieu important de diffusion culturelle, qui souhaite «répandre chez les jeunes le goût de la littérature, des arts et des sciences en suivant et en respectant en tout l'enseignement de l'Église catholique et les préparer à l'art oratoire¹⁴²». Gonzalve Desaulniers, membre de l'École littéraire et ami de Nelligan, fut également membre du Cercle Ville-Marie¹⁴³ durant un certain temps avant d'intégrer l'École. Les activités du Cercle font une place importante à la musique, et encouragent les musiciens, compositeurs et interprètes de la période, comme en témoignent les nombreux comptes-rendus publiés dans les journaux de l'époque¹⁴⁴.

2.1.2 La musique impressionniste chez Nelligan

Plusieurs techniques musicales trouvent leur équivalent littéraire dans les textes de Nelligan. Tout comme les compositeurs impressionnistes, Nelligan tente d'évoquer des phénomènes, à travers l'emploi de sonorités. Dans son ouvrage *La lecture musico-littéraire*, Frédérique Arroyas se penche sur les formes que peut prendre la présence musicale dans les œuvres littéraires. Elle évoque les liens entre musique et littérature :

¹³⁹ Lefebvre, « L'École littéraire de Montréal et la vie musicale », *op. cit.*, 88.

¹⁴⁰ Micheline Cambron, « L'effervescence d'une fin de siècle », *op. cit.*, 18.

¹⁴¹ Pierre Rajotte, « Cercles et autonomie littéraire au tournant du XXe siècle », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal: Fides, 2005), 44.

¹⁴² Barrière, *op. cit.*, 138-39.

¹⁴³ *Ibid.*, 149.

¹⁴⁴ *Ibid.*, 149.

L'exploitation des propriétés acoustiques et rythmiques de la langue est souvent comparée aux modalités expressives musicales lorsque les qualités sonores du langage sont développées au point où elles suspendent la fonction référentielle des mots. La répétition, la versification, l'assonance et la dissonance de phonèmes, l'onomatopée, les refrains, les rythmes syllabiques ou syntaxiques fournissent une information auditive, et, sur ce plan, les lecteurs les rapprochent des pratiques musicales [...] Lorsque l'aspect du langage qui est privilégié est celui qu'on peut obtenir par l'exploitation d'une qualité sonore du langage, on peut dire que le langage rejoint la musique par le biais de ses moyens de signification. [...] C'est le cas, pourrait-on dire, des poètes symbolistes qui cultivent l'hermétisme du poème pour révéler le pouvoir expressif inhérent à la matérialité des mots. Lorsque Mallarmé remarque à propos de l'adaptation musicale de son poème "L'Après-midi d'un Faune" par Debussy qu'il croyait l'avoir déjà, lui-même, mis en musique, il est apparent que le poète assigne à son poème une valeur musicale aussi puissante que n'importe quelle adaptation musicale [...]¹⁴⁵

Nelligan a ainsi à sa disposition de nombreuses techniques littéraires, analogues aux techniques musicales, qui lui permettent de suggérer des idées ou des phénomènes, ce qui porte Dantin à remarquer les ressemblances entre les tendances musicales de l'heure et l'écriture du jeune poète : « [Nelligan] a le goût très vif de cette musique savante à laquelle les "jeunes" voudraient substituer la simple voix des brises et des flots¹⁴⁶ ».

Le sonnet « Nuit d'été » est un bon exemple de ce type d'harmonie imitative :

5

Le violon, d'un chant très profond de tristesse,
Remplit la douce nuit, se mêle au son des cors ;
Les Sylphes vont pleurant comme une âme en détresse
Et les cœurs des grands ifs ont des plaintes de morts.

Le souffle de Veillant anime chaque feuille,
Aux amers souvenirs les bois ouvrent leur sein ;
Les oiseaux sont rêveurs ; et sous l'œil opalin
De la lune d'été ma Douleur se recueille.

¹⁴⁵ Frédérique Arroyas, *La lecture musico-littéraire*, Espace littéraire (2001: Presses de l'Université de Montréal, s. d.), 50.

¹⁴⁶ Émile Nelligan et al., *Poésies*, *op. cit.*, 39.

10 Lentement, au concert que font sous la ramure
Les lutins endiablés comme ce Faust ancien,
Le luth dans tout mon cœur éveille en parnassien.

15 La grande majesté de la Nuit qui murmure
Dans les cieus alanguis un ramage lointain,
Prolongé jusqu'à l'aube, et mourant au Matin.

Le poème décrit l'ambiance d'une nuit d'été en présentant une atmosphère remplie de sons : les labiales [f] et le [v] évoquent à travers une allitération le « souffle du Veillant » au vers 6 et font sentir le souffle du vent dans le vers. Il emploie aussi des allitérations en [m] « La grande *majesté* de la nuit qui *murmure*¹⁴⁷ » (v. 13) et « *mourant* au *Matin* » (v. 15) pour évoquer le calme de la nuit qui se termine et l'aube montante, ainsi qu'une allitération en [l] « De la lune d'été ma Douleur se recueille... » (v. 9) qui suggère « la lumière pâle » de la « lune ». Il évoque également les sons des instruments mentionnés dans le poème à travers des métaphores : le « chant très profond de tristesse » (v. 2) du violon ; les « cors » (v. 3), rapprochés phonétiquement du mot « morts » (v. 5) placé également en fin de vers, ce qui associe le son des cors aux « plaintes de morts » (v. 5). Le son des cors est aussi associé par homonymie au « corps » des Sylphes. Le son du luth (v. 12) est aussi évoqué de manière plus discrète, la douceur du son de l'instrument est suggérée par l'abondance de « l » : « lentement » (v. 10), « les lutins » (v. 11), « le luth » (v. 12). Le « concert » (v. 10) de bruits au début du vers, dans une position d'importance, met en évidence la force des bruits sous la ramure.

Toutefois, Nelligan ne se limite pas, nous semble-t-il, à suggérer des sonorités réelles, il suggère également des sonorités imaginaires. Par exemple, la comparaison « les sylphes pleurant comme une âme en détresse » (v. 3) évoque non pas des sonorités réelles, mais la tristesse de sonorités imaginaires, à la manière d'un compositeur qui suggère des phénomènes sans pour autant les imiter servilement. Le poème présente ainsi un véritable concert de voix et de sons dans la nuit musicale. Robidoux et Wyczynski affirment que cette version du poème

¹⁴⁷ Les caractères sont mis en gras par les auteurs.

est l'un des premiers sonnets publiés de Nelligan. Une deuxième version remaniée du poème, publié par Dantin dans l'édition princeps en 1904, témoigne également d'une recherche poussée sur le plan des sonorités, particulièrement dans la troisième strophe :

Au concert susurré que font sous la ramure
Les grillons, ces lutins en quête de sabbat,
Soudain a résonné toute, en mon cœur qui bat

Dans le premier vers de cette strophe, Nelligan emploie une allitération en [r] « Au concert susurré que font sous la ramure », qui évoque la douceur des sons des grillons. Dans les deux versions, Nelligan cherche donc à évoquer sonorités de cette nuit d'été, en valorisant des sons différents dans les deux versions du texte. Ainsi, dès ses premières tentatives poétiques, Nelligan est donc sensible aux effets musicaux et à leur capacité expressive.

Nelligan emploie également les sonorités pour leur capacité à exprimer des émotions et des états d'âme, de manière analogue à l'usage du timbre des instruments par les compositeurs de l'époque. Calvin S. Brown définit le timbre comme «that characteristic by which one instrument produces a tone differing from that of a different instrument, even though they play the same note at the same degree of loudness¹⁴⁸». Brown note que le discours est lui-même formé de timbres: « every sound of speech is a different timbre, and hence we have not only a conspicuous change with the vowel of each syllable, but also the timbres and auxiliary noises of its accompanying consonants¹⁴⁹». Au-delà de l'imitation sonore par les mots, le poète doit se fier sur les timbres créés par les mots : « the general patterns arranged about certain dominating timbres¹⁵⁰ ». Par exemple, dans certains textes, Nelligan imite, par l'arrangement des sonorités, le timbre du violon. Dans « Violon d'adieu », il évoque une rupture amoureuse, et le souvenir de la jeune femme jouant du Mendelssohn au violon rappelle au narrateur son amour perdu :

¹⁴⁸ « Cette caractéristique par laquelle un instrument produit un ton différant de celui d'un instrument différent, même s'ils jouent la même note au même degré d'intensité ». (traduction libre). Brown, *op. cit.*, 31.

¹⁴⁹ « Chaque son de la parole est un timbre différent, donc nous avons non seulement un changement avec la voyelle de chaque syllabe, mais aussi les timbres et les bruits auxiliaires des consonnes accompagnantes ». *Ibid.*, 33.

¹⁵⁰ *Ibid.*, 34.

5 Vous jouiez Mendelssohn ce soir-là ; les flammèches
Valsaient dans l'âtre clair, cependant qu'au salon
Un abat-jour mêlait en ondulent long
Ses rêves de lumière au châtain de nos mèches.

Et tristes, comme un bruit frissonnant de fleurs sèches
Éparses dans le vent vespéral du vallon,
Les notes sanglotaient sur votre violon
Et chaque coup d'archet trouait mon cœur de brèches.

10 Or, devant qu'il se fût fait tard, je vous quittai,
Mais jusqu'à l'aube errant, seul, morose, attristé,
Contant ma jeune peine au lunaire mystère,

15 Je sentais remonter comme d'amers parfums
Ces musiques d'adieu qui scellaient sous la terre
Et mon rêve d'amour et mes espoirs défunts.

Wyczynski souligne qu'« on connaît la part que Verlaine accorda au violon en tant que motif poétique dans l'orchestration de ses thèmes langoureux et de ses inflexions rythmiques¹⁵¹ ». Nelligan suggère à travers le choix des phonèmes le timbre de l'instrument : les notes jouées sont « tristes, comme un bruit *f*rissonnant de *f*leurs sèches/Éparses dans le vent vespéral du vallon ». (v. 6-7) : les labiales [f] et [v] évoquent l'effet de légèreté. Dans « Et *chaque coup d'archet* trouait mon cœur de brèches¹⁵² » (v. 9) la consonne occlusive [k] et la chuintante [ch], ainsi que l'emploi de brèves et de longues évoquent la durée et le frottement des coups d'archet. Le thème du violon dans le poème, accentué par le choix des phonèmes répétés, crée une atmosphère mélancolique et triste comme le ferait le timbre du violon. Nelligan cherchera à imiter non seulement les sons de l'instrument, mais également les mélodies jouées sur le violon, comme dans « Le violon brisé » :

5 Aux soupirs de l'archet béni,
Il s'est brisé, plein de tristesse,
Le soir que vous jouiez, comtesse,
Un thème de Paganini.

¹⁵¹ Wyczynski, *Nelligan et la musique*, op. cit., 34.

¹⁵² Les caractères sont mis en gras par les auteurs.

Comme tout choit avec prestesse !
J'avais un amour infini,
Ce soir que vous jouiez, comtesse,
Un thème de Paganini.

10 L'instrument dort sous l'étoitesse
De son étui de bois verni,
Depuis le soir où, blonde hôtesse,
Vous jouâtes Paganini.

15 Mon cœur repose avec tristesse
Au trou de notre amour fini.
Il s'est brisé le soir, comtesse,
Que vous jouiez Paganini.

Dans ce poème, Nelligan crée un effet mélodique simple à travers l'emploi de deux rimes, une riche, en [tes], et une suffisante, en [ni]. Le retour constant des mêmes mots à la rime, comme « brisé » (v. 3 ; 16), « tristesse » (v. 3 ; 14), « Paganini », (v. 5 ; 9 ; 13 ; 17) dans une structure métrique stable, crée un effet de régularité qui ressemble à la répétition d'un thème musical. Cela accentue la tristesse persistante du narrateur tout au long du poème.

2.1.3 « The Bells » ou l'influence d'Edgar Allan Poe dans la musicalité symboliste

Parmi les auteurs s'intéressant à la musicalité durant cette période, un des plus importants est le poète américain Edgar Allan Poe. Même s'il est surtout connu pour ses nouvelles littéraires, qui mettent en scène des thèmes symbolistes comme le spleen et la mort, il a aussi écrit des poèmes à la musicalité fortement travaillée, comme « The Raven » ou « The Bells ». Nelligan connaissait bien l'œuvre de Poe et en admirait sa musicalité ; selon Wyczynski,

Nelligan lisait et relisait Poe, ses contes et ses poèmes [...] il s'attachait donc complaisamment au célèbre 'Raven' et en apprit par cœur les 18 strophes. Il tenta même [...] de le traduire en français. Il composa en tout cas, à la manière de Poe — le Poe du 'Corbeau' —

plusieurs poèmes dont [plusieurs] témoignent de l'influence subie¹⁵³.

Nelligan aurait d'ailleurs déclamé « The Raven » lors d'une soirée à l'École littéraire de Montréal¹⁵⁴. L'œuvre de Poe était connue par les poètes symbolistes français à travers les traductions de ses nouvelles par Baudelaire et sa poésie à travers les traductions de Mallarmé. Dans son introduction aux œuvres de Poe, Baudelaire note l'importance que Poe attache à la rime, à l'hétérométrie et à la répétition dans la création d'effets musicaux :

[...] Poe attachait une importance extrême à la rime [...] De même qu'il avait démontré que le refrain est susceptible d'applications infiniment variées, il a aussi cherché à rajeunir, à redoubler le plaisir de la rime en y ajoutant cet élément inattendu, l'*étrangeté*, qui est comme le condiment indispensable de toute beauté. Il fait surtout un usage heureux des répétitions du même vers ou de plusieurs vers, retours obstinés de phrases qui simulent les obsessions de la mélancolie ou de l'idée fixe, — du refrain-variante qui joue l'indolence et la distraction, — des rimes redoublées et triplées [...]¹⁵⁵

L'usage de ces techniques permet à Poe d'évoquer des phénomènes particuliers à travers la musicalité des vers. En plus d'être utilisées par d'autres poètes symbolistes de l'époque, elles auront également un effet sur le monde musical de l'époque. Le poème « The Bells » de Poe est un bon exemple de la manière dont la littérature et la musique s'influencent l'un et l'autre durant cette période. Publié de manière posthume en 1849, « The Bells » est un poème en quatre parties, où chaque partie représente une étape de la vie : la naissance, le mariage, la crise et la mort¹⁵⁶. Chaque étape est associée à une cloche de matériau différent : l'argent (la naissance) l'or (le mariage) le cuivre (la crise) et le fer (la mort)¹⁵⁷. Poe emploie des onomatopées, de la répétition et l'hétérométrie pour évoquer les différentes cloches et les émotions qu'elles suscitent. Par exemple, dans la première partie, la répétition de « bells » et

¹⁵³ Wyczynski, *Nelligan : 1879-1941 : Biographie*, op. cit., 301.

¹⁵⁴ *Ibid.*, 300.

¹⁵⁵ Charles Baudelaire, *Baudelaire: Œuvres complètes*, 1980, 599-600.

¹⁵⁶ Madeleine Lowrey, « Bells of Death: Rachmaninoff's Use of the Dies Irae in his Choral Symphony, Kolokola », *Honors Theses*, (1er décembre 2016), https://aquila.usm.edu/honors_theses/438.

¹⁵⁷ Lowrey, op. cit., 6-7.

de « twinkle » évoque la légèreté des cloches d'argent et leur son joyeux associé au début de la vie :

Hear the sledges with the bells—
Silver bells!
What a world of merriment their melody foretells!

How they tinkle, tinkle, tinkle,
In the icy air of night!
While the stars that oversprinkle
All the heavens, seem to twinkle
With a crystalline delight ;
Keeping time, time, time,

In a sort of Runic rhyme,
To the tintinabulation that so musically wells

From the bells, bells, bells, bells,
Bells, bells, bells —

From the jingling and the tinkling of the bells¹⁵⁸.
cloches¹⁵⁹].

Entendez les traîneaux à cloches —
cloches d'argent !

Quel monde d'amusement annonce
leur mélodie !]

Comme elle tinte, tinte, tinte,
dans le glacial air de nuit !

tandis que les astres qui étincellent
sur tout le ciel semblent cligner,
avec cristalline délice, de l'œil :
allant, elle, d'accord (*d'accord,*
d'accord)]

en une sorte de rythme runique,
avec la « tintinnabulisation » qui
surgit si musicalement]

des cloches (*des cloches, cloches,*
cloches, cloches, cloches, cloches),

du cliquetis et du tintement des

La répétition des vers « Bells, bells, bells » tout au long du poème évoque le tintement des cloches et crée l'effet d'un refrain. De plus, l'hétérométrie des strophes renforce le rythme rapide et entraînant du poème. D'après Madeleine Lowrey, le poème est traduit en russe par le poète symboliste Constantin Balmont, dans une traduction très libre de l'original, mais qui retient les onomatopées, l'hétérométrie et les éléments répétitifs du poème¹⁶⁰. En 1912, Rachmaninoff prend connaissance de cette traduction russe du poème et en tire une symphonie chorale en quatre mouvements, « Kolokola » (« Les cloches ») en 1913¹⁶¹. Rachmaninoff évoque les tintements des cloches avec non seulement des véritables cloches, mais aussi une variété d'instruments, lui permettant d'utiliser toutes les possibilités sonores qu'offre

¹⁵⁸ Edgar Allan Poe, *Complete Poems*, Thomas Ollive Mabbott (dir.), (Chicago, Illinois: University of Illinois Press, 2000), 429.

¹⁵⁹ « Stéphane Mallarmé - Traductions - Les Cloches », consulté le 3 juillet 2019, <http://fdnet.perso.infonie.fr/Traductions/cloches.htm>.

¹⁶⁰ Lowrey, *op. cit.*, 11-12.

¹⁶¹ *Ibid.*, 18-19.

l'orchestre¹⁶². Le résultat fait ressortir la grande musicalité du texte de Poe, préservée dans la traduction de Balmont malgré l'utilisation d'une langue différente (le russe) et un art différent (la musique). Cet exemple reflète l'influence de Poe sur la poésie et la musique symboliste, mais aussi le désir courant à l'époque de « traduire » un même phénomène dans des arts différents. Il témoigne aussi des liens étroits entre la musique et la littérature symboliste durant la fin-de-siècle. Nelligan tente également de traduire des phénomènes sonores en mots dans plusieurs de ses textes. La musicalité des textes de Nelligan et des membres de l'École littéraire de Montréal incite plusieurs compositeurs de la fin-de-siècle montréalaise, comme Alexis Contant et Charles Baudouin, à mettre certains de leurs poèmes en musique de leur vivant¹⁶³.

Nelligan emploie la répétition avec l'hétérométrie pour créer des effets de musicalité. Verlaine, dans *Romances sans paroles*, utilise des répétitions et des variations de métrique pour créer des effets mélodiques dans ses textes. Dans son recueil de poésie *Romances sans paroles*, qui a eu une grande influence sur les poètes symbolistes, Verlaine utilise le vers asymétrique et prête une grande attention à la musicalité. Il mentionne dans un des poèmes de son recueil, *Pour un art poétique* que la poésie doit être « de la musique avant toute chose ». Nelligan s'inspire également de cette approche ; le poème *L'Idiotte aux cloches* en constitue un bon exemple :

I

Elle a voulu trouver les cloches
Du Jeudi-Saint sur les chemins ;
5 Elle a saigné ses pieds aux roches
À les chercher dans les soirs maints,
Ah ! lon lan laire,
Elle a meurtri ses pieds aux roches ;
On lui disait : « Fouille tes poches. »

10 -- « Nenni, sont vers les cieux romains :

¹⁶² *Ibid.*, 18-19.

¹⁶³ « Plusieurs poèmes de Nelligan ont aussi été mis en musique par Maurice Boivin, Albertine Caron-Legrès, Jean Châtillon, Alain Payette, Rhené-Jaque et Léo Roy ». Réjean Coailler, « Mises en musique des poètes de l'École littéraire de Montréal », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal: Fides, 2005), 336.

Je veux trouver les cloches
Et je les aurai dans mes mains. »
Ah ! lon lan laire et lon lan la.

15

II

Or vers les heures vespérales
Elle allait solitaire, aux bois.
Elle rêvait des cathédrales
Et des cloches dans les beffrois ;
20 Ah ! lon lan laire,
Elle rêvait des cathédrales,
Puis tout coup, en de fous râles
S'élevait tout au loin sa voix :
« Je veux trouver les cloches, cloches,
25 Je veux trouver les cloches
Et je les aurai dans mes mains. »
Ah ! lon lan laire et lon lan la.

20

25

III

Une aube triste, aux routes croches,
30 On la trouva dans un fossé.
Dans la nuit du retour des cloches
L'idiote avait trépassé ;
 Ah ! lon lan laire,
Dans la nuit du retour des cloches,
35 À leurs métalliques approches,
Son rêve d'or fut exaucé :
Un ange mit les cloches, cloches,
 Lui mit toutes les cloches,
Là-haut, lui mit toutes aux mains ;
40 Ah ! lon lan laire et lon lan la.

30

35

40

Le poème s'inspire de la forme d'un rondel, forme poétique qui comporte de nombreuses répétitions dans sa structure. Robidoux et Wyczynski notent que ce poème a été fort probablement inspiré par le rondel « Les cloches » de Maurice Rollinat¹⁶⁴. Pourtant, Nelligan ne se limite pas à la forme du rondel, mais l'adapte et la modifie pour créer de effets particuliers. Henry Cohen note dans son étude sur le rondel chez Nelligan que :

¹⁶⁴ Nelligan et al., *Œuvres complètes, op. cit.*, 508.

Comme Rollinat, Nelligan se sert du rondel ‘classique’ perfectionné par Charles d’Orléans, mais l’émule surpasse l’exemplaire — et de loin — par la variété métrique et par l’intégration du refrain qu’il apporte à cette forme exigeante. Tandis que Rollinat se contente, dans la quasi-totalité de ses rondels, de se servir d’un octosyllabe monotone et d’un refrain autonome, Nelligan manie à merveille l’alexandrin, le décasyllabe, l’octosyllabe et le pentasyllabe, et réussit à intégrer son refrain dans des contextes syntaxiques qui se modifient d’un bout à l’autre du poème¹⁶⁵.

Dans son poème, Nelligan intègre un refrain à la fin de chacune des trois strophes « Je veux trouver les cloches, cloches,/Je veux trouver les cloches/Et je les aurai dans mes mains/Ah ! lon lan laire et lon lan la » (v. 11-14 ; v. 25-27). Le poème de Nelligan n’est pas sans rappeler le poème de Poe (« bells, bells ») avec la répétition de « cloches, cloches » tout au long du texte pour imiter le son des cloches. À la fin de la troisième strophe, le refrain est légèrement modifié en changeant les mots pour les relier au récit raconté : « *Un ange* mit les cloches, cloches,/Lui mit toutes les cloches,/Là-haut, lui mit toutes aux mains. /Ah ! lon lan laire et lon lan la » (v.37-40). Cela crée un effet de retour qui rappelle une chanson. On retrouve également de la répétition à l’intérieur de chaque strophe : le troisième et le huitième vers de chaque strophe est répété avec une légère modification dans la première strophe (v.5-8 ; v. 8-21 ; v. 31-34) qui rappelle la répétition de vers dans un rondel et renforce le rythme cyclique du poème. La variété de types de vers utilisés contribue également à cet effet musical. Quoique les strophes soient composées d’octosyllabes, la présence d’un hexasyllabe dans chaque strophe ainsi que la répétition du vers « Ah ! lon lan laire et lon lan la » (v. 7, 13, 20) crée un rythme irrégulier dans le poème et un effet de retour. De plus, l’emploi de deux mêmes vers dans chaque strophe évoque une mélodie simple. La répétition du mot « cloches » tout au long du texte, en fin de vers, imite le son répétitif des cloches. La construction sur deux rimes dans chaque strophe rappelle la forme du rondel, constitué de deux rimes, créant ainsi un retour musical. Nelligan est donc sensible à la forme et aux variations de la forme, autant musicale que poétique, ce qui lui permet d’évoquer des phénomènes sonores comme les sons

¹⁶⁵ Henry Cohen, « Le rondel dans la poésie d’Émile Nelligan », *Studies in Canadian Literature / Études en littérature canadienne*, vol. 14, n° 2 (6 juin 1989), <http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8108/9165>.

des cloches. Le texte comprend de nombreuses répétitions dans chaque strophe qui créent un effet mélodique : la répétition du troisième vers de chaque strophe dans le huitième vers, soit « Elle a saigné ses pieds aux roches/Elle a meurtri ses pieds aux roches (v. 5 et 8) ; « Elle rêvait des cathédrales » (v. 18 et 21) et « Dans la nuit du retour des cloches » (v. 31 et 34), contribuent à créer un retour mélodique. La répétition est accentuée par l'utilisation des mêmes rimes en [oche] et en [ain] fréquemment dans le poème. Nelligan joue également avec l'hétérométrie pour mieux faire ressortir un rythme cyclique ; le retour d'une « ritournelle folklorique¹⁶⁶ » (« Ah ! lon lan laire » (v. 14 ; v. 27 ; v. 40) selon Robidoux et Wyczynski, soit un hexasyllabe dans des strophes d'octosyllabes, la sépare du reste du texte pour créer un effet de retour qui rappelle un refrain. Nelligan utilise également ces procédés dans le poème « La Chanson de l'ouvrière » :

5 Les heurs crèvent comme une bombe ;
À l'espoir notre jour qui tombe
Se mêle avec le confiant.

Pique aiguille ! assez piqué, piquant !
Les heurs crèvent comme une bombe.

10 Ici-bas tout geint, casse ou pleure ;
Rien de possible ne demeure
A ce qui demeurerait avant.

Pique aiguille ! assez piqué, piquant !
Ici-bas tout geint, casse ou pleure.

15 Je suis lasse de cette vie,
Je veux dormir, ô bonne amie,
Laisse-moi reposer, assez !

Non, pique aiguille ! assez piquant, piqué !
Je suis lasse de cette vie.

20 Hâte par ma forte journée
Je blasphème ma destinée,
Feuille livide au mauvais vent ;
Un peu de sang sur mes doigts coule,

¹⁶⁶ Nelligan et al., *Œuvres complètes*, op. cit., 503.

L'heure râle, pleure et s'écoule.
Ah ! mon pain me rend suffocant.

25 N'importe, pique aiguille ! piqué, piquant !
L'heure râle, pleure et s'écoule.

Pourquoi donc Dieu me rend-il malheureuse ?
Je suis très pauvre et je vis presque en gueuse.
Hélas ! la peine est un fardeau pesant.

30 N'importe, pique aiguille ! piqué, piquant !
Pourquoi donc Dieu me rend-il malheureuse ?

Tout dans l'abandon je le passe
Mon gagne-pain passe et repasse
Dans un seul même tournement.

35 N'importe, pique aiguille ! piqué, piquant !
Tout dans l'abandon je le passe.

Le titre annonce un lien avec la musicalité, et la forme du poème renforce ce lien : la répétition de deux vers tout au long du texte (« Pique aiguille ! Assez piqué, piquant ! / Les heurs crèvent comme une bombe ») (v. 6-7) avec de légères variantes tout au long du texte agit comme un refrain et fait ressortir un rythme cyclique. Ce rythme cyclique est renforcé par l'hétérométrie (l'emploi d'heptasyllabes et d'octosyllabes) qui crée de la variation rythmique comme dans une chanson. De plus, l'alternance de rimes masculines et féminines [e]/[an] (soit deux rimes féminines et une rime masculine par tercet) renforce l'aspect musical du poème. En employant les variations de métrique et les sonorités des mots, Nelligan utilise donc des techniques en usage non seulement dans la poésie symboliste, mais en musique également.

Nelligan ne se limite pas aux sons pour évoquer la musicalité dans ses vers. Il n'hésite pas à faire varier la rythmique pour mieux évoquer des idées. « Le Jardin d'Antan » illustre bien l'usage de la variation de métrique dans le texte :

5 Rien n'est plus doux aussi que de s'en revenir
Comme après de longs ans d'absence,
Que de s'en revenir
Par le chemin du souvenir
Fleuri de lys d'innocence,
Au jardin de l'Enfance.

10 Au jardin clos, scellé, dans le jardin muet
 D'où s'enfuient les gaietés franches,
 Notre jardin muet
 Et la danse du menuet
 Qu'autrefois menaient sous branches
 Nos sœurs en robes blanches.

15 Aux soirs d'Avrils anciens, jetant des cris joyeux
 Entremêlés de ritournelles,
 Avec des lieds joyeux
 Elles passaient, la gloire aux yeux,
 Sous le frisson des tonnelles,
 Comme en les villanelles.

20 Cependant que venaient, du fond de la villa,
 Des accords de guitare ancienne,
 De la vieille villa,
 Et qui faisaient deviner là
 25 Près d'une obscure persienne,
 Quelque musicienne.

Mais rien n'est plus amer que de penser aussi
 À tant de choses ruinées !
 Ah ! de penser aussi,
 Lorsque nous revenons ainsi
 30 Par des sentes de fleurs fanées,
 À nos jeunes années.

Lorsque nous nous sentons névrosés et vieillis,
 Froissés, maltraités et sans armes,
 Moroses et vieillis,
 35 Et que, surnageant aux oublis,
 S'éternise avec ses charmes
 Notre jeunesse en larmes !

Les sizains hétérométriques aux métriques variées (12, 8, 6, 8, 7, 6) avec deux rimes chacune, ainsi que la reprise du deuxième hémistiche du premier vers dans le troisième vers de chaque strophe, crée un rythme cyclique complexe qui reflète la « danse du menuet » (v. 11) et les autres types de musique dont il est question dans le texte : « ritournelles » (v. 15) « lieds » (v.

6). Le principe de l'alternance des rimes est connu depuis la Renaissance ; dans son *Abrégé de l'Art poétique françois*, rédigé en 1565, le poète Pierre de Ronsard conseille à un jeune poète :

A mon imitation, tu feras tes vers masculins & fœminins tant qu'il te sera possible, pour estre plus propres à la Musique et accors des instrumens, en faveur desquels il semble que la Poësie soit née : car la Poësie sans les instrumens, ou sans la grace d'une seule, ou plusieurs voix, n'est nullement agreable, non plus que les instrumens sans estre animez de la melodie d'une plaisante voix. Si de fortune tu as composé les deux premiers vers masculins, tu feras les deux autres fœminins, & paracheveras de mesme mesure le reste de ton Elegie ou chanson, afin que les Musiciens les puissent plus facilement accorder¹⁶⁷.

Déjà chez Ronsard, le poème est donc structuré pour faire ressortir la musicalité du texte. Dans un article¹⁶⁸ tiré de son mémoire de maîtrise *Les Images chez Nelligan* paru en 1948, Gérard Bessette note comment la rythmique variée sert la sémantique du poème. Il remarque que la répétition du deuxième hémistiche « donne au lecteur une impression de bercement, de sécurité [...] Il communique aussi à la strophe un aspect cyclique, qui l'isole davantage, et la rend étanche à toute pensée extérieure¹⁶⁹ ». Cette impression de bercement et de sécurité tout au long du poème permet de représenter également la nostalgie évoquée dans le texte « de revenir [...] Par le chemin du souvenir [...] Au jardin de l'Enfance » (v. 3-8). L'accentuation rythmique dans le vers 29 « Lorsque nous nous sentons névrosés et vieillis » rappelle celle du deuxième hémistiche du vers « que de s'en revenir », renforçant l'impact cyclique et nostalgique ; Bessette note que la « platitude sonore » de ce vers évoque de manière analogue au vers 11 « le lent et calme retour de l'âme vers le passé par le chemin du souvenir. » Le vers donne une impression de calme. Les variations de rythme permettent ainsi d'évoquer le contenu du texte et un rythme qui rappelle la danse.

¹⁶⁷ Pierre de Ronsard, *Œuvres complètes*, Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin (dir.), t. II, Bibliothèque de la Pléiade (Paris: Gallimard, 1994), 1176.

¹⁶⁸ Gérard Bessette, « Analyse d'un poème de Nelligan », *L'Action universitaire* 15, n° 1 (octobre 1948): 62-79.

¹⁶⁹ *Ibid.*, 70.

L'emploi de silences peut également créer des effets de rythme. En poésie, ces silences trouvent leur équivalence dans la ponctuation, les blancs ou encore la typographie, comme dans le poème *Un coup de dés n'abolit jamais le hasard*, de l'écrivain Stéphane Mallarmé, qui entretenait des liens d'amitié avec plusieurs musiciens de la période. Dans le poème, le blanc agit comme didascalie et fait entrer la voix dans le poème. Dans son ouvrage *Introduction à l'analyse du poème*, Gérard Dessons établit des équivalences entre le rythme du discours et le rythme visuel :

La ponctuation est, à l'instar des lettres [...] un moyen pour représenter le discours sous une forme écrite. Alors que les lettres matérialisent la partie *segmentale* — articulée — du langage, la ponctuation en transcrit la dimension *suprasegmentale*, c'est-à-dire tout ce qui, dans le langage, n'est pas articulé, mais participe à la signification des discours : essentiellement l'intonation et les pauses de la voix¹⁷⁰.

Nous relevons chez Nelligan un exemple remarquable de cet emploi de la ponctuation pour l'obtention d'effets rythmiques et musicaux dans le poème « Five o'clock » :

Comme Liszt se dit triste au piano voisin !

5 Le givre a ciselé de fins vases fantasques,
 Bijoux d'orfèvrerie, orgueils de Cellini,
 Aux vitres du boudoir dont l'embrouillamini
 Désespère nos yeux de ses folles bourrasques.

10 Comme Haydn est triste au piano voisin !

 Ne sors pas ! Voudrais-tu défier les bourrasques,
 Battre les trottoirs froids par l'embrouillamini

 D'hiver ? Reste. J'aurais tes ors de Cellini,
 Tes chers doigts constellés de leurs bagues fantasques.

15 Comme Mozart est triste au piano voisin !

Le Five o'clock expire en mol ut crescendo.

¹⁷⁰ Dessons, *op. cit.*, 47-48.

–Ah ! qu’as-tu ? Tes chers cils s’amalgament de perles.
 –C’est que je vois mourir le jeune espoir des merles
 Sur l’immobilité glaciale des jets d’eau.

.....sol, la, si, do.
 -- Gretchen, verse le thé aux tasses de Yeddo.

Le deuxième vers de chaque strophe est entièrement constitué d’une série de points, équivalents à un silence dans le texte ; la répétition de ce procédé élabore une rythmique régulière et donne ainsi un effet de litanie, voire de refrain. Le vers « Comme Liszt se dit triste au piano voisin ! » (v. 1) répété à diverses reprises avec des variations dans les noms des compositeurs (Haydn, Mozart), est séparé des autres par des blancs, marquant également des silences. Le premier segment du vers 20 est constitué de points, mais dans le deuxième segment, les notes de solfège « sol, la, si do » (v. 14) sont mentionnées, rendant ainsi de manière directe l’atmosphère musicale du boudoir, séparés du reste du texte par la série de points. Par sa transcription quasi directe de la musique, ce vers constitue sans doute la transposition la plus directe de la musique chez Nelligan, reflétant l’abdication des mots devant la musique. Les vers mettent également en évidence les rimes riches renversées à chaque strophe ; créant ainsi un effet de répétition. Dantin remarque à propos de cette structure rythmique remarquablement travaillée, inhabituelle chez Nelligan, « un charme troublant et bizarre, pour l’âme autant que pour l’oreille¹⁷¹ ». Nelligan transpose ainsi la musicalité par l’usage de la ponctuation et de la typographie.

2.2 La musique symboliste

Alors que l’influence du symbolisme se fait sentir dans la peinture et dans la littérature fin-de-siècle, la musique de l’époque suit une tendance analogue. Comme en littérature et en peinture symboliste, la musique symboliste se caractérise par une esthétique de la suggestion et l’évocation de sensations. Toutefois, la musique symboliste ne sera pas limitée à la suggestion d’effets ou à l’imitation de techniques picturales. Sabatier souligne le choix de thématiques propres au symbolisme :

¹⁷¹ Nelligan et al., *Poésies, op. cit.*, 42.

L'art doit désormais témoigner, même par les moyens les moins accessibles au public, de la double nature, physique et spirituelle, des objets et des êtres, alors que cinq tendances principales, d'autant plus intéressantes qu'elles mobilisent tous les domaines de création y compris la musique [...] se dessinent : une prédilection soigneusement cultivée pour les ambiances oniriques et irréelles ; une conception originale de la femme, désirable mais perverse ; une délectation pour les processus de décadence ; une volonté de parvenir à un syncrétisme religieux idéal, par divers moyens, notamment l'occultisme ; et surtout de réaliser la grande ambition sans cesse reprise au cours des Âges de la fusion des arts¹⁷².

Les thématiques abordées, ainsi que les capacités évocatrices de la musique symboliste la rapprochent particulièrement de la littérature. Par son absence de signification explicite, et par sa capacité d'évocation, elle paraît l'art symboliste par excellence. De ce fait, bon nombre d'écrivains adoptent le credo du poète symboliste Paul Verlaine : « de la musique avant toute chose » tirée de son *Art poétique*¹⁷³. Ils cherchent à se rapprocher de la musique par des analogies littéraires, comme des jeux de sonorités et symétrie des vers, afin de mieux rendre la capacité de suggestion de la musique, la suggestion étant un idéal symboliste. Timothée Picard, dans son étude intitulée *Musique et indicible dans l'imaginaire européen*, souligne la « volonté, de la part des écrivains [symbolistes] de s'accaparer et d'intérioriser ce qu'elle [sic] croit être le propre de la musique et qui constitue son propre défi¹⁷⁴ ». Stéphane Mallarmé, une autre figure reconnue de la littérature symboliste, parlera de « reprendre à la musique son bien ».

Alors que la poésie tente de se rapprocher de la musique, la musique symboliste cherche à se rapprocher de la poésie. Picard constate qu'à cette époque, « on recense en effet la double inclinaison suivante : d'une part le désir de tirer la musique vers le sens, caractéristique du langage ; d'autre part celui de mener la littérature à la plus grande adéquation possible entre le signifiant et le signifié, typique de la musique¹⁷⁵ ». De nombreux compositeurs s'inspirent de sujets littéraires et de poètes symbolistes, et cherchent à transposer

¹⁷² Sabatier, *op. cit.*, 344.

¹⁷³ Paul Verlaine, *Paul Verlaine* (Renaissance Du Livre, 2004).

¹⁷⁴ Timothée Picard, « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse » (Université de Rennes 2, CELAM, groupe Phi, 2011), <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/picard.html>.

¹⁷⁵ Picard, *op. cit.*,

en musique leurs poèmes¹⁷⁶. André Cœuroy note que «les jeunes musiciens français comprenaient que la littérature pouvait inspirer des poèmes symphoniques de telle façon qu'à une idée du poète correspondait exactement une idée du compositeur¹⁷⁷ ». Ainsi, Debussy transpose le poème *L'Après-midi d'un faune* de Mallarmé en un *Prélude à l'après-midi d'un faune*, dans lequel il évoque l'atmosphère bucolique du texte. Musique et littérature s'influenceront l'un l'autre ; l'univers littéraire sera transposé dans l'univers musical et vice-versa.

2.2.1 La musique symboliste à Montréal

Dans l'entourage littéraire de Nelligan, cet intérêt pour les liens entre musique et littérature est grand. Suzanne Martin, dans son article «L'École littéraire et la tentation symboliste», affirme que «le symbolisme semble [...] avoir tenté, à des degrés divers, les membres de l'École littéraire pour qui la poésie était autre chose qu'un loisir ou une activité parallèle : les Nelligan, Gill, Lozeau, Ferland, Massicotte¹⁷⁸ ». Elle explique comment les différents membres de cette première génération de l'École littéraire ont été influencés par le symbolisme et la recherche de la musicalité qu'elle implique. Wyczynski, dans une étude de 1969, intitulée «L'influence de Verlaine sur Nelligan¹⁷⁹», note qu'entre janvier 1892 et décembre 1897, de nombreux journaux montréalais de langue française (*Le Samedi, La Minerve, L'Écho des jeunes, Le Glaneur, Le Canada, Le Signal de Montréal*) publient vingt-neuf pièces de Verlaine¹⁸⁰ ; le poème « Il pleure dans mon cœur » reconnu comme un des plus musicaux du poète, est reproduit trois fois. De plus, Édouard-Zotique Massicotte, collègue de Nelligan à l'École littéraire, est un grand admirateur de Verlaine ; selon Suzanne Martin, il est « l'un des premiers, sinon le premier, à connaître et à faire connaître Verlaine, en 1891¹⁸¹ ».

¹⁷⁶ Sur ce sujet, voir Pascal Dethurens, *Musique et littérature au XXe siècle : actes du colloque des 28 et 29 mai 1997, Centre de recherche en littérature générale et comparée, Université des sciences humaines de Strasbourg* (Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1998).

¹⁷⁷ André Cœuroy, *Musique et littérature: études de musique et de littérature comparées* (Paris: Bloud & Gay, 1923), 3.

¹⁷⁸ Suzanne Martin, « L'École littéraire de Montréal et la tentation symboliste », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal: Fides, 2005), 196.

¹⁷⁹ Paul Wyczynski, « L'influence de Verlaine sur Nelligan », *Revue d'Histoire Littéraire de la France* 69 (2014-05 1969): 776-94.

¹⁸⁰ *Ibid.*, 780.

¹⁸¹ Martin, *op. cit.*, 200.

Massicotte donne également une conférence sur Verlaine, qui sera publiée dans L'Alliance nationale en 1897¹⁸². Le jeune poète est largement en contact avec la poésie symboliste ; de ce fait, il est également en contact avec l'intérêt que les poètes symbolistes portent à la musique. Nelligan va incorporer cette fascination envers la musique et la recherche de la musicalité dans ses propres textes à travers l'emploi de techniques littéraires comme les répétitions et l'emploi des sonorités de la langue.

2.2.2 La musique symboliste chez Nelligan

Comme plusieurs poètes de son époque, Nelligan tente d'évoquer l'indicible de la musique et les émotions que la musique suscite. La musique n'a pas d'équivalent verbal ; elle ne peut qu'évoquer des états d'âme, ce qui la rend difficilement descriptible. Dans son ouvrage *La musique et l'ineffable*, Jankélévitch paraphrase le propos de Nietzsche sur la musique :

La musique est impropre au dialogue, lequel repose sur l'échange, l'analyse des idées, la collaboration amicale dans la mutualité et dans l'égalité ; la musique admet non pas la communication discursive et réciproque du sens, mais la communion immédiate et ineffable, cette communion ne s'opère que dans la pénombre du vague-à-l'âme, cette opération ne s'accomplit que dans un seul sens et unilatéralement, d'hypnotiseur à hypnotisé¹⁸³.

La musique suggère et évoque des états d'âme et plaît ainsi davantage aux sens qu'à l'intellect. Nelligan tente de capter cette expérience à travers plusieurs poèmes, dont « Musiques funèbres » :

5

Quand, rêvant de la morte et du boudoir absent,
Je me sens tenaillé des fatigues physiques,
Assis au fauteuil noir, près de mon chat persan,
J'aime à m'inoculer de bizarres musiques,
Sous les lustres dont les étoiles vont versant
Leur sympathie au deuil des rêves léthargiques.

J'ai toujours adoré, plein de silence, à vivre
En des appartements solennellement clos,

¹⁸² Cambron, « Sur les traces de la vie culturelle montréalaise. Des périodiques comme source première », *op. cit.*, 326.

¹⁸³ Vladimir Jankélévitch, *La musique et l'ineffable* (Paris : Seuil, 1983), 16.

10 OÙ mon âme sonnait des cloches de sanglots,
Et plongeant dans l'horreur, se donne toute à suivre,
Triste comme un son mort, close comme un vieux livre,
Ces musiques vibrant comme un éveil de flots.

15 Que m'importe l'amour, la plèbe et ses tocsins ?
Car il me faut, à moi, des annales d'artiste ;
Car je veux, aux accords d'étranges clavecins,
Me noyer dans la paix d'une existence triste
Et voir se dérouler mes ennuis assassins,
Dans le prélude où chante une âme symbolique.

20 Je suis de ceux pour qui la vie est une bière
Où n'entrent que les chants hideux des croquemorts,
Où mon fantôme las, comme sous une pierre,
Bien avant dans les nuits cause avec ses remords,
Et vainement appelle, en l'ombre familière
25 Qui n'a pour l'écouter que l'oreille des morts.

Allons ! Que sous vos doigts, en rythme lent et long
Agonisent toujours ces mornes chopinades...
Ah ! que je hais la vie et son noir Carillon !
Engouffrez-vous, douleurs, dans ces calmes aubades,
30 Ou je me pends ce soir aux portes du salon,
Pour chanter en Enfer les rouges sérénades !

Ah ! funèbre instrument, clavier fou, tu me railles !
Doucement, pianiste, afin qu'on rêve encor !
Plus lentement, plaît-il ?... Dans des chocs de ferrailles,
35 L'on descend mon cercueil, parmi l'affreux décor
Des ossements épars au champ des funérailles,
Et mon cœur a gémi comme un long cri de cor !...

Dans ce poème, la *persona* poétique s'enferme pour écouter une pianiste fantomatique jouer pour lui. Tel un autre des Esseintes, héros du roman-phare du symbolisme, *À rebours*, de Joris-Karl Huysmans, il s'isole maladivement du monde dans un intérieur artificiel. Son écoute de la musique est décrite à travers des métaphores se rapportant aux sens : il aime « [s'] inocule [r] de bizarres musiques » (v. 4), [...] Dans le prélude où chante une âme symphoniste » (v. 18) et exhorte ses douleurs à « [s'] engouffre [r] dans ces calmes aubades (v. 30). Ces figures reflètent l'abandon total du narrateur à la musique qui l'envahit, comme en témoignent les métaphores sur la noyade : son âme « plonge [...] dans l'horreur, se donne

toute à suivre [...] Ces musiques vibrant comme un éveil de flots » (v. 11-13) ; il vit « aux accords d'étranges chansons, [se] noyer dans la paix d'une existence triste » (v. 16-17). Le poète est submergé par l'expérience de la musique. Picard souligne que l'expérience musicale est fortement associée, durant cette période, à la jouissance et à la sensualité : « [La musique] tirerait le sujet hors de lui-même, et, en retour, quelque chose semblerait venir s'immiscer, et occuper le centre de l'être resté vacant. Les connotations érotiques sont alors nombreuses¹⁸⁴ ». Par la description de son expérience musicale Nelligan fait ainsi ressortir la sensualité de la musique et les émotions qu'elle suscite. Nelligan suggère ainsi, à travers l'emploi de métaphores et d'effets sonores, les émotions suscitées par la musique.

Nelligan tente également de transposer en mots ses propres expériences musicales. Le sonnet « Pour Ignace Paderewski » en est un bon exemple :

5 Maître, quand j'entendis, de par tes doigts magiques,
 Vibrer ce grand Nocturne, à des bruits d'or pareil ;
 Quand j'entendis, en un sonore et pur éveil,
 Monter sa voix, parfum des astrales musiques ;

 Je crus que, revivant ses rythmes séraphiques
 Sous l'éclat merveilleux de quelque bleu soleil,
 En toi, ressuscité du funèbre sommeil,
 Passait le grand vol blanc du Cygne des pthisiques.

10 Car tu sus ranimer son puissant piano,
 Et ton âme à la sienne en un mystique anneau
 S'enchaîne étrangement par des causes secrètes.

15 Sois fier, Paderewski, du prestige divin
 Que le ciel te donna, pour que chez les poètes
 Tu fisses frissonner l'âme du grand Chopin !

¹⁸⁴ Picard, *op.cit.*

Le 6 avril 1896, le pianiste de renom Ignace Paderewski donna un concert à Montréal à la salle Windsor¹⁸⁵. D'après un témoignage de Louvigny de Montigny¹⁸⁶, Nelligan aurait assisté à ce concert. Le programme de la soirée du 6 avril comprenait le *Nocturne en sol majeur, op. 37, n° 2* de Chopin, dont l'interprétation avait fortement impressionné l'assistance. Ce nocturne serait donc celui mentionné dans le poème. Dans le texte, Nelligan ne se contente pas de décrire objectivement le morceau musical, ses émotions et son admiration à l'écoute du morceau, mais les sublime de diverses manières. Le nocturne suggère une atmosphère mélancolique et introspective par un rythme lent et des notes saccadées. Nelligan intègre ces traits dans le sonnet. L'emploi de rimes en [ique] « magiques/musiques, séraphiques/phtisiques » suggère l'élévation des notes par l'emploi du [i] pointu qui agit comme point d'orgue. Cette élévation est renforcée par l'emploi d'un lexique relié à l'élévation et au divin : « soleil » (v. 7), « ciel » (v. 14), « séraphiques » (v. 6), « astrales » (v. 5), « Cygne » (v. 9). Les strophes 2 et 3 présentent également des exemples de chaîne sémantique et de polysémie qui font ressortir l'expérience musicale de Nelligan à l'écoute de l'interprétation de Paderewski. Nelligan passe du « funèbre sommeil » (v. 8) associé à la mort, à « ressuscité », (v. 8), à « ranimer » (v. 10) à « âme » (v. 11). La chaîne sémantique reflète la manière dont Paderewski fait revivre Chopin à travers l'interprétation de son *Nocturne*. Paderewski fait donc revivre à Nelligan les émotions suggérées dans le *Nocturne* de Chopin, et de cette manière, fait revivre Chopin à travers son interprétation. Cette résurrection de Chopin se reflète également dans l'usage du mot « cygne » (v. 9) dans l'expression « le grand vol blanc du Cygne des phtisiques » (v. 9). Le mot « cygne » dans ce contexte est polysémique : il peut renvoyer à la phtisie de Chopin, et donc à la respiration hachée qu'amène la maladie, mais également au « cygne/signe » symboliste dont fait mention Mallarmé dans son poème

¹⁸⁵ Wyczynski, *Nelligan et la musique, op.cit.*, 26.

¹⁸⁶ *Ibid.*, 27.

« Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui¹⁸⁷ », le cygne représentant par homonymie le « signe », qui est un thème renvoyant à la création poétique¹⁸⁸.

De manière semblable, dans le poème « Mélodie de Rubinstein », Nelligan tente d'évoquer les émotions que suscite le morceau de Rubinstein :

5 C'est comme l'écho d'un sacré concert
Qu'on entend soudain sans rien y comprendre ;
Où l'âme se noie en hachich amer
Que fait la douleur impossible à rendre.

10 De ces flots très lents, cœurs ayant souffert
De musique épris comme un espoir tendre
Qui s'en va toujours, toujours en méandre
Dans le froid néant où dorment leurs nerfs.

10 Ils n'ont rien connu sinon un grand rêve,
Et la mélodie éveille sans trêve
Quelque sympathie au fond de leurs cœurs.

15 Ils ont souvenance, aux mélancoliques
Accords, qu'il manquait à leurs chants lyriques
La douce passion qui fait les bons heurs.

¹⁸⁷ « Le vierge, le vivace et le bel aujourd'hui ... - Stéphane MALLARME - Les grands poèmes classiques - Poésie française - Tous les poèmes - Tous les poètes », consulté le 31 juillet 2017, http://poesie.webnet.fr/lesgrandsclassiques/poemes/stephane_mallarme/le_vierge_le_vivace_et_le_bel_aujourd_hui.html.

¹⁸⁸ Mireille Ruppli et Sylvie Thorel-Cailleteau, *Mallarmé : La grammaire et le grimoire* (Genève: Librairie Droz, 2005), 206.

La mélodie en question est la *Mélodie en fa majeur op. 3 n° 1* d'Anton Rubinstein, un compositeur populaire en Amérique du Nord à l'époque. Sa *Mélodie* avait connu beaucoup de succès, comme en témoigne la dizaine d'arrangements rapidement effectués après sa parution en 1852¹⁸⁹. Il faut souligner que le poème a été publié dans le journal *Le Samedi* le 29 août 1896¹⁹⁰, durant une période riche en expériences musicales pour Nelligan (1er février - 8 avril 1896)¹⁹¹ : Wyczynski mentionne que durant les premiers mois de l'année, le jeune poète assista à plusieurs concerts donnés à Montréal par des artistes reconnus¹⁹². Nelligan est donc durant cette période profondément proche de la musique, mais également de l'expérience musicale, ce qui se reflète dans ses textes traitant de musique. La mélodie elle-même est répétitive et lente, et semble rappeler les modulations d'une voix humaine à travers les contrastes entre les notes élevées et basses, ce qui fait l'effet d'une chanson sans paroles. Nelligan compare la mélodie à « l'écho d'un sacré concert/Qu'on entend soudain sans rien y comprendre » (v. 1-2) et qui « fait la douleur impossible à rendre » (v. 4). Au vers 6, l'expression « les flots très lents » insiste sur la lenteur de la musique, mais également sur la musique qui envahit la conscience, comme dans « Musiques funèbres ». De plus, la répétition de « toujours » (v. 7), à la césure, insiste sur l'aspect répétitif de la pièce. Nelligan emploie ainsi des métaphores sur la noyade et des répétitions de mots pour faire ressortir la mélancolie de la mélodie de Rubinstein.

Tout comme les compositeurs symbolistes qui tentaient de transposer en musique l'univers de poètes, Nelligan évoque les univers spécifiques des compositeurs par ses choix poétiques. Dans le poème « Chopin », le titre du poème renvoie au compositeur polonais :

¹⁸⁹ Nelligan, *Œuvres complètes*, op. cit., 355..

¹⁹⁰ Wyczynski, *Émile Nelligan : sources et originalité de son œuvre*, op. cit., 75.

¹⁹¹ *Ibid.*, 76.

¹⁹² « [...] *Mélodie de Rubinstein* repose sur des impressions authentiques. Les premiers mois de l'année 1896 furent pour Nelligan une heureuse période de fortes émotions artistiques. Le premier février, il contemple madame Albani, qui chante au Monument national *L'Amour est pur*, *Vella Calma*, *Home Sweet Home* et plusieurs extraits des opéras de Wagner, de Verdi, de Meyerbeer et d'Arditi. Vers la fin du même mois, la divine Sarah Bernhardt joue successivement l'Académie de Musique, *Iseyle*, *La Tosca*, *Gismonda*, *La Dame aux Camélias* et *Adrienne Lecouvreur*. Il est certain que Nelligan assista à ces deux dernières représentations, [...] Cinq semaines plus tard, Paderewski arrive à Montréal ; [...] L'artiste polonais joue [...] des pièces de Beethoven, de Schubert, de Mendelssohn, de Chopin, de Bach, de Brahms et de... Rubinstein. [...] Ce qui est sûr, c'est que Nelligan assista au premier concert de Paderewski, et les impressions estompées dans son esprit revivront sur les ailes des souvenirs dans plusieurs de ses poèmes. » *Ibid.*, 75-76.

5 Fais, au blanc frisson de tes doigts,
Gémir encore, ô ma maîtresse !
Cette marche dont la caresse
Jadis extasia les rois.

Sous les lustres aux prismes froids,
Donne à ce cœur sa morne ivresse,
Aux soirs de funèbre paresse
Coulés dans ton boudoir hongrois.

10 Que ton piano vibre et pleure,
Et que j’oublie avec toi l’heure
Dans un Éden, on ne sait où...

15 Oh ! Fais un peu que je comprenne
Cette âme aux sons noirs qui m’entraîne
Et m’a rendu malade et fou !

Toutefois, le poème ne contient aucune référence au compositeur, ni à sa musique. Arroyas, citant Genette et en le paraphrasant, note que le paratexte peut inciter à une lecture musicale du texte. Le paratexte, soit tout ce qui se rapporte au texte lui-même, comme le titre ou la préface, peut orienter la lecture d’un texte vers une lecture musicale¹⁹³. Le choix du titre, élément paratextuel du poème, place donc le texte dans un contexte musical, évoquant l’atmosphère pensive et mélancolique de la musique du compositeur. Toutefois, elle n’est pas autrement évoquée dans le texte. Le narrateur exhorte la pianiste à jouer, afin qu’il « comprenne/Cette âme aux sons noirs qui [l’] entraîne » (v. 13-14). La musicienne, tout comme dans de nombreux autres poèmes de Nelligan, est présentée comme une « traductrice » de la musique : Picard note que « [l]e seul moyen de [...] ‘traduire’ [la musique] en effet, est de la jouer. Si elle est ‘indicible’, ce n’est donc pas parce qu’elle aurait quelque chose de mystérieux ; c’est simplement qu’il est impossible de formuler son sens autant qu’elle le fait¹⁹⁴ ». Le piano est personnifié dans le texte : il « gémit » (v. 2), « vibre et pleure » (v. 10) ;

¹⁹³ Arroyas, *op. cit.*, 94.

¹⁹⁴ Picard, *op. cit.*

son timbre est associé à la tristesse et au funèbre également. Nelligan transpose ainsi l'univers musical de Chopin.

Dans « Mazurka », Nelligan cherche également à évoquer les émotions que suscite en lui l'écoute des mazurkas de Chopin :

5 Rien ne captive autant que ce particulier
Charme de la musique où ma langueur s'adore,
Quand je poursuis, aux soirs, le reflet que mordore
Maint lustre au tapis vert du salon familial.

10 Que j'aime entendre alors, plein de deuil singulier,
Monter du piano, comme d'une mandore,
Le rythme somnolent où ma névrose odore
Son spasme funéraire et cherche à s'oublier !
Gouffre intellectuel, ouvre-toi, large et sombre,
Malgré que toute joie en ta tristesse sombre,
J'y peux trouver encor comme un reste d'oubli.

15 Si mon âme se perd dans les gammes étranges
De ce motif en deuil que Chopin a poli
Sur un rythme inquiet appris des noirs Archanges.

Wyczynski rappelle que la « mazurka » est « une danse populaire de la région de Mazowsze caractérisée par un rythme allègre auquel se mêlent souvent des inflexions mélancoliques et une nostalgie romantique¹⁹⁵ ». Chopin s'est inspiré de cette danse folklorique pour composer des mazurkas au piano. La musique de Chopin était particulièrement populaire durant la fin-de-siècle au Québec¹⁹⁶ ; à Montréal, sa musique était connue grâce aux concerts donnés par Paderewski¹⁹⁷. Dans le poème, Nelligan mentionne les « gammes étranges » (v. 13) de la mazurka qui est « [un] motif en deuil que Chopin a poli/Sur un rythme inquiet appris des noirs archanges » (v. 13-15). La musique de la mazurka est donc reliée à la sculpture. Nelligan réfère au rythme mélancolique de la mazurka de Chopin en mentionnant le « rythme somnolent où [sa] névrose odore/Son spasme funéraire et cherche à s'oublier » (v. 6-9) et le

¹⁹⁵ Wyczynski, *Album Nelligan : une biographie en images*, op. cit., 227.

¹⁹⁶ La revue *Le Passe-Temps* publie fréquemment des partitions musicales de Chopin dans son supplément musical. Voir à ce sujet *Le Passe-Temps*, vol. 5, n° 115, 18 août 1899 et dans *Le Passe-Temps* vol. 6, n° 142, 1^{er} septembre 1900.

¹⁹⁷ Lefebvre, « L'École littéraire de Montréal et la vie musicale », op. cit., 88.

« rythme inquiet appris des noirs archanges (v. 14-15). Alors que les mazurkas traditionnelles avaient un rythme allègre, les mazurkas de Chopin contiennent des rythmes plus mélancoliques. Nelligan fait ainsi référence au rythme particulier des mazurkas de Chopin.

Au terme de nos analyses, il nous est possible d'affirmer que Nelligan, grâce à sa connaissance des courants musicaux de l'époque, a pu assimiler les techniques employées dans la musique et les incorporer dans son œuvre à travers des procédés poétiques équivalents : harmonie imitative, métaphores, ponctuation, rythme et variations de métrique. Il emploie toutes les qualités expressives des phonèmes pour suggérer des phénomènes à travers des assonances et des allitérations, et n'hésite pas à varier la métrique des vers pour créer des impressions de mouvement ou de musicalité. Quoique plus rarement, il utilise également la ponctuation et les blancs typographiques pour introduire la voix dans les poèmes, et utilise des métaphores sur la noyade et à la sépulture pour évoquer les émotions suscitées par des pièces musicales. Selon Dethurens, « musique et littérature ne sont que les deux faces d'une même volonté d'expression jaillissante, la traduction différente mais simultanée d'un même texte d'origine, le désir donc de retrouver ensemble une origine commune indéchiffrable isolément¹⁹⁸ ». Nelligan, en employant ces procédés poétiques, « traduit » donc de manière variée la musique dans ses textes. Cela témoigne ainsi de l'importance que prennent les techniques musicales dans sa poétique, mais également de sa connaissance de la tendance, chère à son époque, de la fusion des arts vers une unité.

¹⁹⁸ Dethurens, *op. cit.*, 72.

3. Peinture et musique

L'époque fin-de-siècle voit divers domaines artistiques s'influencer les uns les autres. Comme nous l'avons vu dans les chapitres précédents, la littérature, la musique et la peinture subissent des tendances analogues. Dans chaque art sont développés des procédés techniques équivalents ou homologues à ceux des autres arts et les thématiques se recoupent parfois d'une discipline à l'autre. On assiste à une tendance transdisciplinaire ; ce rapprochement des arts tend vers un art total, vers une synthèse des arts, vers un but ultime de la suggestion. François Sabatier résume ainsi les tendances de cette époque : « tandis que la musique ambitionne de peindre [...] la poésie doit sécréter sa propre musique et [...] la peinture tend à privilégier les "harmonies"¹⁹⁹ ». Nelligan est sensible à ce rapprochement transdisciplinaire des arts et cherche à se rapprocher de cette tendance, à l'instar des artistes de la période, pour tendre vers une idée. Notre troisième chapitre présentera la manière dont différents arts interagissent dans l'œuvre de Nelligan et comment Nelligan emploie la transdisciplinarité. La transdisciplinarité a été peu évoquée chez Nelligan ; pourtant, à travers sa fréquentation de l'École littéraire de Montréal et des milieux artistiques de son époque, Nelligan était particulièrement attentif aux relations entre les arts et à leur transdisciplinarité. Dans sa *Biographie*, Wyczynski note cet intérêt précoce du poète :

Les rencontres avec l'art sont en somme des contacts avec les hommes au service de la poésie, de la peinture, de la sculpture, de la musique... Ce sont aussi des découvertes d'œuvres où l'élan créateur s'exprime par les paroles, les couleurs, les lignes, les sons, toutes formes où éclate une nouvelle dimension de beauté. Nelligan est à l'affût d'artistes, d'œuvres d'art, de manifestations culturelles où pointent des significations nouvelles. Chercher la poésie hors de soi équivalait pour lui à quêter une confirmation de sa vraie vocation²⁰⁰.

L'évolution des théories artistiques de la période est en effet propice au développement de l'idée d'une « synthèse des arts ».

¹⁹⁹ Sabatier, *op. cit.*, 366.

²⁰⁰ Paul Wyczynski, *Nelligan : 1879-1941 : Biographie*, *op. cit.*, 120.

3.1 Contexte historique

La synthèse des arts occupe une place importante dans la pensée symboliste. En effet, les nombreux changements technologiques, ainsi que l'industrialisation croissante de la société fin-de-siècle en feront une période propice à l'interaction entre les arts. Dans le catalogue de l'exposition rétrospective sur le symbolisme *Paradis perdu : l'Europe symboliste*, paru en 1995, Pierre Théberge résume ainsi la situation :

[...] le symbolisme est le dernier mouvement à proposer une explication générale de l'homme liée à son monde naturel ; il affirme l'unité d'une démarche où l'être humain est vu comme un organisme solidaire de l'organisme total de l'univers [...] Et si l'œuvre d'art totale de Wagner semble l'idéal vers lequel il tend, fusion de tous les arts et de tous les grands mythes, c'est bien qu'[il] y voit le seul moyen de lutter contre un savoir qui se parcellise, s'émiette, à mesure que la science avance, contre une confiance qui se dissout à mesure que la Raison éclaire les derniers coins d'ombre²⁰¹.

Le milieu du XIXe siècle voit apparaître la théorie de Richard Wagner sur le *Gesamtkunstwerk*, ou l'art total, qui favorise l'union entre les arts, dans un croisement de disciplines artistiques unies dans un tout sacré. *La Revue wagnérienne*, publiée à Paris de 1885 à 1888, sera le porte-parole de cette théorie, qui sera rapidement reprise par les artistes symbolistes. En effet, les opéras de Wagner, réunissant diverses disciplines artistiques comme la scénographie visuelle, la musique et la littérature, apparaissent comme l'exemple parfait d'une fusion de tous les arts, subordonnés à l'évocation d'un idéal. Bien que nous n'ayons pas pu trouver d'indications quant à la présence de cette revue à Montréal, nous savons que de nombreuses revues d'art européennes circulaient à Montréal en cette fin-de-siècle²⁰² et que Nelligan en a pris connaissance. La musique et les théories de Wagner sont largement présentes à Montréal durant cette période. Selon Marie-Thérèse Lefebvre, en 1884, Montréal se trouve sur le parcours de la tournée du chef d'orchestre Theodore Thomas, consacré à la musique de Wagner²⁰³. En même temps, Guillaume Couture rédige dans *La Patrie* une série

²⁰¹ Clair et Théberge, *op. cit.*, 20.

²⁰² Wyczynski, *Nelligan : 1879-1941 : Biographie, op. cit.*, 179-81.

²⁰³ Lefebvre, « L'École littéraire de Montréal et la vie musicale », *op. cit.*, 64-65.

d'articles sur la musique wagnérienne²⁰⁴. Entre 1892 et 1897, Couture organise une série de seize soirées musicales où il dirige de nombreuses œuvres de Wagner. Les concerts font régulièrement salle comble et suscitent un vif intérêt auprès du public montréalais²⁰⁵. Durant ces années, Couture rédige régulièrement des articles sur les théories de Wagner dans le *Montreal Star*²⁰⁶. Plusieurs autres initiatives et événements durant cette période font connaître Wagner auprès des Montréalais. Durant sa première saison (1892-1893), le Ladies Morning Musical Club présente des conférences et des concerts d'œuvres de Wagner²⁰⁷. Aussi, en 1892, la célèbre cantatrice Emma Albani joue dans des versions scéniques de *Faust*, des *Huguenots* et de *Lohengrin* lors de sa quatrième tournée de Montréal²⁰⁸. L'événement est suivi avec beaucoup d'intérêt dans les journaux francophones et anglophones²⁰⁹. Selon Marie-Thérèse Lefebvre, cet intérêt pour Wagner se poursuit de plusieurs autres manières jusqu'au début du XXe siècle :

On assiste durant la période 1898-1914 à une effervescence d'activités musicales où la musique de Wagner prend une place importante. D'abord à l'Orchestre symphonique de Montréal [...] qui présente 26 extraits d'œuvres de Wagner entre 1893 et 1907. Puis, phénomène nouveau, les récitals pour voix et piano sont de plus en plus nombreux et, à 21 reprises durant la même période, on y jouera des extraits d'œuvres de Wagner. Enfin, des orchestres et des troupes étrangères viendront de façon régulière présenter soit des extraits pour orchestre ou des mises en scène intégrales d'opéras de Wagner, ce que Montréal pouvait difficilement s'offrir compte tenu des coûts exorbitants de telles représentations²¹⁰.

La musique wagnérienne, ainsi que la théorie du *Gesamtkunstwerk*, ont donc une grande place à Montréal durant cette période, et Nelligan est sans doute entré en contact avec ses nombreuses manifestations.

²⁰⁴ *Ibid.*, 65.

²⁰⁵ Marie-Thérèse Lefebvre, « La musique de Wagner au Québec au tournant du XXe siècle », *Canadian University Music Review / Revue de musique des universités canadiennes*, n° 14 (1994): 68-69.

²⁰⁶ *Ibid.*, 68-69.

²⁰⁷ *Ibid.*, 68.

²⁰⁸ *Ibid.*, 67.

²⁰⁹ *Ibid.*, 67.

²¹⁰ *Ibid.*, 70.

3.2 Nelligan et sa connaissance de la fusion des arts

Les idées de l'écrivain symboliste Charles Baudelaire, dont la théorie des « correspondances » établit des équivalences entre les différents domaines du sensible, préfigurent cette mouvance transdisciplinaire. Dans son article *L'École littéraire et la tentation symboliste*, Suzanne Martin affirme que Nelligan a été le membre de l'École le plus profondément influencé par les idées symbolistes que sont la synesthésie et les croisements des disciplines :

Le symbolisme, qui permet au poète d'être à la fois peintre et musicien du langage, lui a fourni une voie qui s'adaptait à ses tendances profondes. Les métaphores, les synesthésies, les antithèses, le travail du rythme, les rejets, les césures, la rime riche, les rimes intérieures, les sonorités et la ponctuation contenue dans la poésie nelliganienne attestent d'une étonnante maîtrise chez un poète aussi jeune.²¹¹

Le jeune poète est en effet particulièrement sensible aux principes sous-tendant les pratiques symbolistes. Wyczynski souligne que Nelligan découvre *Les Fleurs du mal* de Baudelaire à l'été 1896²¹², peu avant son entrée à l'École littéraire de Montréal, et connaît donc le fameux poème « Correspondances » qui les exprime. Cet intérêt pour la fusion des arts constitue une partie intégrante de son œuvre. De tous les membres de l'École littéraire de Montréal, Nelligan a probablement été le plus influencé par ces théories. Wyczynski note que l'approche transdisciplinaire de Nelligan était avant-gardiste, même pour son époque :

L'Art cependant se révèle non seulement par les œuvres de poésie, mais aussi par ces autres créateurs qui sont musiciens, sculpteurs, peintres, orfèvres... Ainsi, outre le grand Chopin et l'incomparable Paderewski, Nelligan mentionne dans ses poèmes Beethoven, Mozart, Haydn, Haendel, Mendelssohn, Paganini. Il rend hommage à Benvenuto Cellini. On connaît son sentiment à l'égard du Corrège, de Michel-Ange, de Fra Angelico et des peintres flamands. Cette constatation est importante, car, à Montréal, la grande famille des arts n'a pas été vraiment conçue comme la source commune des créations multiples avant l'équipe du *Nigog*, en 1918. [...] [Nelligan] est également conscient que l'acte créateur appartient à plusieurs registres. Il ne serait pas inutile de rappeler que sans être musicien Nelligan crée une poésie éminemment musicale, et

²¹¹ Martin, *op. cit.*, 202.

²¹² Wyczynski, *Album Nelligan : une biographie en images*, *op. cit.*, 100.

que sans être peintre, il brosse des paysages où le mot se fait porteur de lignes et de couleurs. Les couchers de soleil, les nuits étoilées de Nelligan [...] peuvent facilement rivaliser avec la description des brandes de Rollinat ou les paysages flamands que Rodenbach a immortalisés dans son *Règne du Silence*. En leur compagnie, le monde du jeune poète montréalais s'enrichit d'un langage poétique où vibrent les "notes en blanc et en noir" : la synesthésie se met au centre des sensations fortes²¹³.

Ainsi, Nelligan est conscient des rapports qui existent entre les arts, et il tentera de les fusionner dans son œuvre.

3.3 La synthèse des arts chez Nelligan

Nelligan enchevêtre les dimensions visuelles et auditives pour évoquer des atmosphères particulières. « Rêve fantasque » est un bon exemple de cette synthèse de procédés. Nelligan y fait la description d'un parc la nuit :

5 Les bruns chêneaux altiers traçaient dans le ciel triste,
D'un mouvement rythmique, un bien sombre contour ;
Les beaux ifs langoureux, et l'yprau qui s'attriste
Ombrageaient les verts nids d'amour.

Ici, jets d'eau moirés et fontaines bizarres ;
Des Cupidons d'argent, des plans taillés en cœur,
Et tout au fond du parc, entre deux longues barres,
Un cerf bronzé d'après Bonheur.

10 Des cygnes blancs et noirs, aux magnifiques cols,
Folâtaient bel et bien dans l'eau et sur la mousse ;
Tout près des nymphes d'or — là-haut la lune douce ! —
Vont les oiseaux en gentils vols.

15 Des sons lents et distincts, faibles dans les rallonges,
Harmonieusement résonnent dans l'air froid ;
L'opaline nuit marche, et d'alanguissants songes
Comme elle envahissent l'endroit.

Aux chants des violons, un écho se réveille ;
Là-bas, j'entends gémir une voix qui n'est plus ;

²¹³ Wyczynski, *Nelligan : 1879-1941 : biographie, op. cit.*, 244.

20 Mon âme, soudain triste à ce son qui l'éveille,
 Se noie en un chagrin de plus.

 Qu'il est doux de mourir quand notre âme s'afflige,
 Quand nous pèse le temps tel un cuisant remords
 – Que le désespoir ou qu'un noir penser l'exige —
 25 Qu'il est doux de mourir alors !

 Je me rappelle encor... par une nuit de mai,
 Mélancoliquement tel que chantait le hâle ;
 Ainsi j'écoutais bruire au-delà du remblai
 Le galop d'un noir Bucéphale.

30 Avec ces vagues bruits fantasquement charmeurs
 Rentre dans le néant le rêve romanesque ;
 Et dans le parc imbu de soudaines fraîcheurs,
 Mais toujours aussi pittoresque,

 Seuls, les chêneaux pâlis tracent dans le ciel triste,
 35 D'un mouvement rythmique, un moins sombre contour ;
 Les ifs se balançant et l'yprau qui s'attriste
 Ombragent les verts nids d'amour.

L'espace dans le paysage décrit n'est pas bien défini : il utilise des déictiques pour suggérer les lieux : « Ici, jets d'eau moirés et fontaines bizarres » (v. 6) et « tout au fond du parc [...] un cerf bronzé d'après Bonheur » (v. 8-9) ainsi que « Des cygnes [...] tout près des nymphes d'or — là-haut la lune douce ! » (v. 10-12), mais n'offre pas d'indicateurs spatio-temporels précis, créant un effet de flou et de rêve. Il emploie également un lexique pictural : les chêneaux qui « traçaient » dans le ciel un « bien sombre contour » (v. 2-3) font référence à la technique du dessin. Nelligan crée donc un tableau de manière impressionniste, il évoque l'atmosphère du parc sans pour autant le décrire de manière précise. À ces techniques picturales, Nelligan mêle également des techniques musicales qui évoquent l'ambiance mélancolique décrite : il mentionne les sons dans la nuit à travers des personnifications et des métaphores, ce qui accentue l'atmosphère mélancolique du poème : les « chants des violons » (v. 18), les « vagues bruits fantasquement charmeurs » (v. 30), des échos et des voix sont omniprésents, surtout à la cinquième strophe, avec les parallélismes entre « écho » (v. 28), « voix » (v. 29) et « son » (v. 30) dans le dernier hémistiche de chaque vers, qui rappellent la multitude de bruits dans le parc. Dans cette strophe, l'âme du poète, « soudain triste à ce son

qui l'éveille,/Se noie en un chagrin de plus » (v. 20-21) : La métaphore flots-musique est souvent employée par les poètes symbolistes²¹⁴ et Nelligan la reprend dans plusieurs de ses textes, pour essayer d'exprimer la submersion de l'inconscient par l'écoute de la musique. La forme du poème lui-même est travaillée de manière à créer un effet de musicalité évoquant l'ambiance musicale du parc : les strophes hétérométriques (trois alexandrins et un octosyllabe par strophe) forment un rythme entraînant, effet accentué par les rimes riches croisées tout au long du poème. Le poème se referme sur une répétition de la première strophe, avec de légères variations, comme une coda final qui suggère les couleurs de l'aube qui approche : « les chêneaux pâlis tracent [...] / D'un mouvement rythmique, un moins sombre contour » (v. 34-35). Les tirets, comme dans « Tout près des nymphes d'or — là-haut la lune douce ! » (v. 12) ou encore dans « — Que le désespoir ou qu'un noir penser l'exige — » (v. 24) marquent des pauses dans la rythmique, là où le narrateur évoque ses propres sensations. De plus, l'emploi stratégique des adverbes mis en apposition « fantasquement » (v. 30), « mélancoliquement » (v. 27), « harmonieusement » (v. 15) accentue l'ambiance mélancolique du texte par la répétition du son [an]. En somme, Nelligan intègre plusieurs techniques sonores et visuelles pour suggérer l'atmosphère particulière de la nuit décrite.

Nelligan tentera aussi de fusionner les techniques des deux arts pour évoquer un idéal artistique. Le sonnet « Gretchen la pâle » en est un bon exemple. Dans le sonnet, il est question d'une jeune femme sortant de son bain :

5 Elle est de la beauté des profils de Rubens
 Dont la majesté calme à la sienne s'incline.
 Sa voix a le son d'or de mainte mandoline
 Aux balcons de Venise avec des chants lambins.

Ses cheveux, en des flots lumineux d'eaux de bains,
 Déferlent sur sa chair vierge de manteline ;
 Son pas, soupir lacté de fraîche mousseline,
 Simule un vespéral marcher de chérubins.

10 Elle est comme de l'or d'une blondeur étrange.
 Vient-elle de l'Éden ? de l'Érèbe ? Est-ce un ange
 Que ce mystérieux chef-d'œuvre du limon ?

²¹⁴ Jankélévitch, *op. cit.*, 17.

La voilà se dressant, torse, comme un jeune arbre.
 Souple Anadyomène... Ah ! gare à ce démon !
 C'est le Paros qui tue avec ses bras de marbre !

Selon Barbara Larson, dans une étude sur l'hygiène fin-de-siècle, cette thématique est particulièrement courante dans les arts visuels de l'époque fin-de-siècle ; en effet, les nombreuses découvertes scientifiques sur les microbes et l'encouragement de l'hygiène corporelle auraient directement mené à une augmentation de portraits de nus féminins au bain²¹⁵ durant cette période. Ce sujet, avec la présence de l'eau et du corps qu'elle implique, permet également d'exploiter de nombreux effets de lumière dans les peintures. Nelligan évoquera ces effets dans sa description de la chevelure de Gretchen déferlante sur la chair, « en des flots lumineux d'eaux de bains » (v. 6) peut suggérer les nus de Renoir durant sa période impressionniste, remplie d'effets chatoyants de lumière sur la peau et les cheveux. La figure de Gretchen est d'ailleurs déjà rattachée à la peinture : elle a « la beauté des profils de Rubens » (v. 2). Dantin a largement commenté cette référence à la peinture dans sa préface de 1902 :

Rubens, le peintre des lourdeurs flamandes, le joyeux compère à la verve rabelaisienne et sanguine, est sous sa plume une espèce d'Angelico idéaliste. [...] Les profils de Rubens sont d'une majesté de matrones repues, et, en fait de pâleur, ont celle des lendemains d'orgie. Mais passons. Nelligan avait dix-neuf ans, et n'avait jamais vu le Louvre²¹⁶.

Toutefois, Daniel Bergez souligne dans son ouvrage *Littérature et peinture* que Rubens demeure un nom important dans l'histoire de l'art pour son emploi expressif de la couleur, et a donc exercé une profonde influence sur les impressionnistes et les symbolistes dans leur usage de la couleur²¹⁷. Gretchen est donc placée dans une représentation picturale. Cependant, Nelligan emploiera également des métaphores musicales pour décrire Gretchen : sa voix « a le son d'or de mainte mandoline/Aux balcons de Venise avec des chants lambins » (v. 4-5). La synesthésie évoque le côté brillant et léger de sa voix à travers « l'or » brillant et évoque sa

²¹⁵ Barbara Larson, « Microbes et maladies. La bactériologie et la santé à la fin du dix-neuvième siècle », dans *Paradis perdu : l'Europe symboliste*, Jean Clair et Pierre Théberge (dir.), (Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995), 385.

²¹⁶ Nelligan et al., *Poésies*, *op. cit.*, 25.

douceur. Son pas est également associé à la douceur : il est comparé à « [un] soupir lacté de fraîche mousseline » (v. 8) qui « [s]imule un vespéral marcher de chérubins » (v. 9). Le soupir étant également une notation musicale indiquant le silence, le rapprochement pas-soupir suggère la musicalité de la démarche de Gretchen. De plus, l'allitération en [s] rappelle la douceur de ces pas, qui sera également évoquée tout au long du texte par les rimes riches féminines embrassées en [line], l'emploi du son [i] bref évoquant la légèreté. Ils contrastent fortement avec la dureté des sons du dernier vers du poème : « C'est le Paros qui tue avec ses bras de marbre ! » (v. 15) chute rapide et abrupte faisant référence à la sculpture. En effet, le Paros est un marbre blanc originaire de l'île grecque de Paros²¹⁸, utilisé pour de nombreux chefs-d'œuvre de sculpture de l'Antiquité²¹⁹. Gretchen est un « mystérieux chef-d'œuvre du limon » (v. 12), amalgame de ces arts et point culminant de la fusion artistique. Nelligan, en employant des techniques de divers arts pour décrire Gretchen, fait d'elle un idéal représentant l'art total.

En plus de mêler des techniques relevant de la musique et de la peinture pour suggérer des idées, Nelligan intègre des traits reliés aux deux arts à travers des allusions, effectuant une véritable symbiose entre la peinture et la musique à travers des métaphores complexes. Ainsi, le poème « Le tombeau de Chopin » est un hommage au compositeur polonais, ce qui place le texte dans un contexte musical :

5 Dors loin des faux baisers de la Floriani,
 Ô pâle consommé, dans les lauriers de France !
 Un peu de sol natal partage ta souffrance,
 Le sol des palatins, dont tu t'étais muni.

 Quand tu nous vins, Chopin, plein de rêve infini,
 Sur ton maigre profil fleurissait l'espérance
 De faire pour ton art ce que fit à Florence
 Maint peintre italien pour l'Âge rajeuni.

10 Comme un lys funéraire, au vase de la gloire
 Tu te penches, jeune homme, et ne sachant plus boire...

²¹⁷ Bergez, *op. cit.*, 67.

²¹⁸ « PAROS, Le marbre de Paros - Encyclopædia Universalis », consulté le 9 mars 2019, <https://www.universalis.fr/encyclopedie/paros/2-le-marbre-de-paros/>.

²¹⁹ « Grèce Hebdo —Le marbre grec, ou comment peut-on sculpter la beauté et l'éternité », consulté le 9 mars 2019.

Le clavecin sonna ta marche du tombeau !

15 Dors Chopin ! Que la verte inflexion du saule
Ombrage ton sommeil mélancolique et beau,
Enfant de la Pologne au bras d'or de la Gaule !

Nelligan y effectue également des allusions aux arts visuels. Nelligan dit que « [s]ur [son] maigre profil fleurissait l'espérance/De faire pour [s]on art ce que fit à Florence / Maint peintre italien pour l'Âge rajeuni » (v. 7-9). Nelligan compare le talent musical de Chopin avec celui, pictural, des artistes de la Renaissance, effectuant ainsi un rapprochement entre la recherche de l'expression d'un idéal, présente en musique et en peinture. Le compositeur est rapproché encore davantage des arts visuels lorsque Nelligan écrit, à son propos : « Tu te penchas, jeune homme, et ne sachant plus boire,/Le clavecin sonna ta marche du tombeau ! » (v. 11-12). Nelligan associe ainsi le compositeur au mythe grec de Narcisse, qui, selon la légende, se noya en contemplant son reflet dans un lac. Silvia Loreti, dans une étude sur l'art symboliste, note que le mythe de Narcisse était fréquemment représenté dans les arts visuels de l'époque²²⁰. Ainsi, à travers des allusions picturales et musicales, Nelligan inscrit le compositeur dans un contexte culturel et artistique large, prenant en compte la musique, la littérature, et les mythes de l'imaginaire symboliste. Il ne considère pas les arts pris isolément, mais placés dans un contexte artistique plus large, reflétant ainsi sa compréhension de l'art total, idéal qui était recherché par de nombreux artistes de l'époque.

Les métaphores peuvent mettre en relation divers arts de manière synesthésique. Dans le sonnet « Rêve d'une nuit d'hôpital », Nelligan décrit un rêve dans lequel il voit sainte Cécile et entend des musiques célestes :

5 Cécile était en blanc, comme aux tableaux illustres
Où la Sainte se voit, un nimbe autour du chef.
Ils étaient au fauteuil Dieu, Marie et Joseph ;
Et j'entendis cela debout près des balustres.

Soudain au flamboiement mystique des grands lustres,
Éclata l'harmonie étrange au rythme bref,
Que la harpe brodait de ses sons en relief...

²²⁰ Silvia Loreti, "Modern Narcissus: The Lingering Reflections of Ancient Myth in Modern Art", *Papers of Surrealism*, n° 9 (2011): 1-30.

Musiques de la terre, ah ! taisez vos voix rustres !...

10 Je ne veux plus pécher, je ne veux plus jouir,
Car la sainte m'a dit que pour encor l'ouïr,
Il me fallait vaquer à mon salut sur terre.

15 Et je veux retourner au prochain récital
Qu'elle me doit donner au pays planétaire,
Quand les anges m'auront sorti de l'hôpital.

Sainte Cécile, en blanc, est comparée à des tableaux religieux, « Cécile était en blanc, comme aux tableaux illustres/Où la Sainte se voit, un nimbe autour du chef » (v. 2-3) et décrit comment « [i]ls étaient au fauteuil Dieu, Marie et Joseph » (v. 4). La figure de sainte Cécile apparaît dans plusieurs poèmes de Nelligan ; elle est, en effet, très présente dans le contexte culturel de l'époque. Sainte Cécile, patronne des musiciens, fait l'objet d'un véritable culte au Québec à la fin du XIXe siècle : Robidoux et Wyczynski notent qu'on retrouve des chorales « céciliennes » à Montréal, ainsi qu'à Cacouna, où la famille Nelligan passait la saison estivale²²¹. Le jeune poète aurait pu facilement fréquenter ces chorales, qui étaient très populaires auprès des vacanciers. De plus, toujours selon eux, les journaux de Montréal reproduisaient chaque année les tableaux de peintres célèbres, comme le portrait de Sainte Cécile de Nicolas Poussin²²², montrant la sainte « avec un nimbe autour du chef ». La figure de Sainte Cécile évoque donc des liens entre les arts visuels et la musique. Dans la deuxième strophe, le narrateur décrit « l'harmonie étrange » (v. 7) des musiques célestes du rêve : « Soudain au flamboiement mystique des grands lustres,/Éclata l'harmonie étrange, au rythme bref,/Que la harpe brodait de sons en relief » (v. 6-8). La synesthésie imbrique les dimensions visuelles, musicales et tactiles. La harpe, par sa forme, peut ressembler, de profil, à un métier à tisser, avec les cordes tendues sur une structure, et les mouvements de la musicienne rappellent le tissage sur un métier à tisser. La synesthésie évoque ainsi l'abstraction de la musique de manière tactile et picturale. Nelligan incorpore donc les aspects visuels et musicaux dans des synesthésies.

²²¹ Nelligan et al., *Œuvres complètes, op. cit.*, 458.

²²² *Ibid.*, 458.

On retrouve également des liens entre l'aspect visuel et l'aspect musical dans des textes plus courts. Dans « Aubade rouge », le poète décrit l'abattage d'un bœuf :

L'aube éclabousse les monts de sang
Tout drapés de fine brume,

5 Et l'on entend meugler frémissant
Un bœuf au naseau qui fume.

Voici l'heure de la boucherie.
Le tenant par son licol,

Les gars pour la prochaine tuerie
Ont mis le mouchoir au col.

10 La hache s'abat avec tel han,
Qu'ils pausent contre habitude.

Procumbit bos. Tel un éléphant
Croule en une solitude.

15 Le sang gicle. Il laboure des cornes
Le sol teint rouge hideux.

Et Phébus chante aux beuglements mornes
Du bœuf qu'on rupture à deux.

Le titre évoque, à travers une synesthésie, le lien entre la musique et la couleur : Robidoux et Wyczynski soulignent que l'aubade est un morceau musical joué à l'aube²²³, employé ici comme métaphore pour évoquer les beuglements du bœuf égorgé dans le poème et son sang. Le premier distique décrit brièvement le paysage : « L'aube éclabousse les monts de sang/Tout drapés de fine brume » (v. 2-3). L'éclaboussement n'est pas sans rappeler les effets de flou et de touches rapidement appliquées des impressionnistes pour suggérer des effets de lumière. Nelligan emploie également une allusion picturale dans l'égorgement du bœuf : « La hache s'abat avec tel han » (v. 10) lors de l'abattage du bœuf que les gars « pausent contre habitude » (v. 11) moment effectivement inhabituel pour effectuer une pose. Cette pose peut rappeler les œuvres des peintres de l'École de Barbizon, un groupe de peintres précurseurs aux impressionnistes, montrant les paysans dans leurs activités quotidiennes, mais

représentées de manière héroïque. Nelligan aurait facilement pu voir ces œuvres en reproduction dans les revues de l'époque. La « pause » a également une signification musicale : en musique, la « pause » indique un silence, renforçant ainsi la « pause » dans l'action du poème. En effet, l'allitération en [h] dans « La *h*ache s'abat avec tel *h*an » (v. 10) évoque le bruit de l'abattement du bœuf. Enfin, les « beuglements mornes » (v. 16) du bœuf que l'on égorge s'apparentent à la musique, surtout placée en contraste avec les « chants » de « Phébus », dieu du soleil, qui clôt le texte, mêlant ainsi le visuel avec l'auditif. Les dimensions musicales et visuelles sont donc enchevêtrées dans le texte et permettent un véritable dialogue entre les deux arts.

En somme, à la suite de nos analyses, il apparaît que Nelligan tente un rapprochement entre les divers arts dans ses textes à travers l'usage judicieux de procédés littéraires. Il entremêle les techniques des deux arts pour évoquer de manière variée les liens entre la peinture et la musique. Comme nous l'avons vu, il enchevêtre les dimensions visuelles et musicales pour évoquer des atmosphères particulières, à travers l'usage de métaphores reliées aux arts ainsi qu'en travaillant la forme même du texte, comme dans « Rêve fantasque », où Nelligan évoque l'atmosphère dans un jardin la nuit. Il fusionne les techniques de divers arts pour évoquer un idéal artistique, comme dans « Gretchen la pâle », dans lequel il associe Gretchen à différents arts comme la musique, la peinture et même la sculpture. Nelligan emploie également des allusions permettant de rapprocher la peinture et la musique, comme dans « Le tombeau de Chopin » dans lequel il associe notamment Chopin au mythe grec de Narcisse, faisant ainsi un lien entre le musical et le visuel. De plus, il emploie des synesthésies pour imbriquer les dimensions visuelles, tactiles et musicales, comme dans « Rêve d'une nuit d'hôpital ». Même dans les textes plus courts, comme dans « Aubade rouge », Nelligan tente de rapprocher la musique et la peinture en présentant des liens entre les deux arts. En mêlant les dimensions visuelle, auditive, et par moments, tactile, Nelligan démontre sa compréhension de la manière dont les pratiques de chaque art sont interdisciplinaires durant cette période.

²²³ Nelligan et al., *Œuvres complètes*, op. cit., 383.

Conclusion

Au terme de ce parcours artistique et littéraire dans la période fin-de-siècle, nous avons été en mesure de constater l'importance que les arts ont eue chez Nelligan. Alors que ses confrères de l'École littéraire, pratiquant plusieurs arts, transposaient les pratiques artistiques d'un art à l'autre, l'approche de Nelligan est différente. Ne pratiquant que la poésie, il aborde ces techniques uniquement de l'angle du poète, demeurant dans les limites que la littérature lui impose. Nelligan n'est pas un artiste multidisciplinaire, mais son œuvre porte les traces d'une transdisciplinarité. Celle-ci reflète son désir de rapprocher les effets créés et les idées générales des autres arts grâce à l'emploi de techniques littéraires équivalentes.

La fin du XIXe siècle voit l'apparition de nombreux courants artistiques nouveaux, comme l'impressionnisme, le symbolisme et l'Art Nouveau, qui influencent autant les arts visuels que les arts décoratifs. Ces courants mènent au développement de nouvelles approches en peinture et en arts décoratifs, et à l'élaboration de nouvelles techniques en arts visuels, comme les touches, les flous, et les effets de lumière. Grâce à ses collègues de l'École littéraire de Montréal et à la vie culturelle montréalaise, Nelligan entre en contact avec ces techniques et intègre dans son œuvre poétique des pratiques littéraires équivalentes. L'œuvre poétique de Nelligan porte les traces de ces courants artistiques. Au cours de nos analyses littéraires, nous avons découvert que Nelligan utilise le vocabulaire artistique (touche, flous, pinceaux, etc.) et des phrases courtes, pour évoquer les effets les plus couramment recherchés en peinture à l'époque, comme le flou et l'impression d'inachèvement. Il reprend à son compte l'intérêt des artistes de l'époque pour les effets de lumière et de couleur en employant de nombreuses synesthésies et des métaphores reliées aux effets de lumière et de couleur, particulièrement dans ses poèmes traitant de vitraux. Il évoque aussi certaines des principales approches de l'art symboliste, comme la projection du psychisme sur la représentation du paysage, en incorporant des symboles à ses textes. Il tient compte des techniques principales dans les arts décoratifs apportés par l'Art Nouveau, comme l'usage des matériaux pour leur valeur symbolique, à travers l'usage d'allitérations et de métaphores reliées à la valeur symbolique des matériaux. Grâce à l'emploi de procédés poétiques, Nelligan incorpore ainsi les principales idées et techniques des arts visuels de la période à son œuvre.

Bien que Nelligan aborde souvent le thème de la musique dans ses textes, notre analyse littéraire a montré que la musique chez Nelligan est également présente à travers des procédés techniques. Il incorpore des procédés littéraires équivalents aux procédés et aux idées en usage dans les tendances musicales de cette période. Nelligan utilise les sonorités des mots et l'harmonie imitative pour suggérer des phénomènes, comme les musiciens de l'époque employaient le timbre des instruments pour exprimer des concepts. Il crée également des variations de rythme, grâce à la ponctuation et à l'hétérométrie afin de suggérer des atmosphères particulières. Nelligan crée ainsi des poèmes non seulement musicalement travaillés, mais qui se rapprochent également des tendances esthétiques de la musique de son époque.

Le *Gesamtkunstwerk*, ou l'Art total est un concept fondamental en art à la fin du XIX^e siècle. Inspiré des écrits de Wagner et de la théorie des correspondances de Charles Baudelaire, le *Gesamtkunstwerk* implique l'amalgame de tous les arts pour en faire un tout, un art total. Grâce à ses collègues de l'École littéraire de Montréal, Nelligan est en contact avec cette théorie sur les arts et son œuvre en porte les traces. En effet, Nelligan emploie en conjonction des techniques homologues dans le domaine visuel et musical. Dans quelques textes, il enchevêtre les dimensions auditives et visuelles en reliant des métaphores reliées à la musique et à la peinture. Cela lui permet d'évoquer des atmosphères mélancoliques, comme dans « Rêve fantasque ». Dans d'autres textes, il fait allusion aux dimensions visuelles et musicales à travers des métaphores reliées à des figures importantes du monde des arts visuels et de la musique. Il tente également de fusionner les techniques pour évoquer un idéal artistique, comme dans « Gretchen la pâle ». Le rapprochement des techniques picturales et musicales dans certains poèmes de Nelligan témoigne de sa compréhension de l'Art total et de ses tentatives de s'en rapprocher, malgré les limites que lui impose la littérature.

Au terme de cette étude, nous pouvons donc affirmer que la peinture et la musique fin-de-siècle imprègnent le style de Nelligan. La présence de techniques artistiques variées à travers des procédés littéraires homologues permet à Nelligan d'être à la fois peintre et musicien par l'entremise de son art, la littérature. Si les nouvelles techniques artistiques se retrouvent dans les poèmes traitant des arts, ces techniques ne sont pas confinées à des textes particuliers, mais sont partie intégrante de son style.

Pour terminer, en guise d'épilogue, nous aimerions examiner un autre poème de Nelligan, *Clair de lune intellectuel*, poème qui comporte un aspect visuel et un aspect musical sans pour autant contenir des références directes à la peinture ou à la musique :

5 Ma pensée est couleur de lumières lointaines,
Du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs.
Elle a l'éclat parfois des subtiles verdeurs
D'un golfe où le soleil abaisse ses antennes.

En un jardin sonore, au soupir de fontaines,
Elle a vécu dans les soirs doux, dans les odeurs ;
Ma pensée est couleur de lumières lointaines,
Du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs.

10 Elle court à jamais les blanches prétentaines,
Au pays angélique où montent ses ardeurs,
Et, loin de la matière et des brutes laideurs,
Elle rêve l'essor aux célestes Athènes.

Ma pensée est couleur de lunes d'or lointaines.

Dans le rondel, Nelligan affirme que sa pensée est « couleur de lumières lointaines » (v.1, v. 7), qu'elle est « couleur de lunes d'or lointaines » (v. 14) et qu'« elle a l'éclat parfois des subtiles verdeurs/D'un golfe où le soleil abaisse ses antennes » (v. 4-5). Les lumières sont « lointaines » et les verdeurs du golfe sont « subtiles », suggérant le flou des couleurs et de la lumière sur le paysage décrit. De plus, la personnification du soleil en insecte suggère les rayons de soleil descendant avec douceur sur le golfe, évoquant de ce fait des effets de lumière recherchés par les impressionnistes. Nelligan inclut également une dimension musicale dans le texte : sa pensée a vécu « en un jardin sonore, au soupir des fontaines » (v. 6). La personnification de la fontaine qui « soupire » évoque une atmosphère mélancolique. Nelligan fait également référence à l'art total en mentionnant que : « [sa pensée] rêve l'essor aux célestes Athènes » (v.13). Selon Robidoux et Wyczynski, « l'essor aux célestes Athènes » constituerait « le symbole de l'art recherché, éminent, suprême²²⁴ ». Cela indique donc que Nelligan cherche à atteindre l'idéal des arts, soit l'art total. En employant des métaphores

²²⁴ Nelligan et al., *Œuvres complètes*, op. cit., 529.

picturales et musicales, Nelligan exprime son intellect à travers le sensible. Le titre lui-même, « Clair de lune intellectuel » encapsule son approche : le clair de lune, un phénomène visuel, est « intellectuel ». Cette tendance de Nelligan à se rapprocher des effets créés et des idées générales des autres arts à travers des procédés littéraires ne se limite pas aux poèmes traitant thématiquement des arts, mais constitue un aspect majeur de son style poétique.

Même si plusieurs autres membres de l'École littéraire de Montréal manifestent l'influence d'autres arts dans leur poésie, Nelligan réussit à intégrer de nombreux arts dans un seul, la poésie, ce qui fait sa spécificité. L'univers poétique de Nelligan se révèle donc un témoignage remarquable de la vitalité du milieu artistique montréalais fin-de-siècle, et de la grande proximité qu'entretiennent Nelligan et ses collègues de l'École littéraire de Montréal avec les arts tels que leurs contemporains immédiats les pratiquent.

Nous espérons que ce mémoire contribuera à encourager les études sur cet aspect de la vie culturelle montréalaise de l'époque fin-de-siècle, encore trop peu explorée. Nous voulions offrir un point de vue à la fois historique, littéraire et artistique de l'œuvre de Nelligan. Nous avons découvert que Nelligan n'était pas uniquement un poète, mais bien un artiste de son temps.

Bibliographie

I. Corpus principal

NELLIGAN, Émile, Réjean Robidoux, Paul Wyczynski, et Jacques Michon. *Œuvres complètes*. 2 vols. Montréal : Fides, 1991.

II. Corpus secondaire

a) Peinture

BERGEZ, Daniel. *Littérature et peinture*. Paris : Armand Colin, 2004.

BLONDIL, Nathalie et Rosalind M. Pepall. *Louis Comfort Tiffany : couleurs et lumière*. Traduit par André Bernier. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2009.

BONDIL, Nathalie. « “Que l’on brise en mille morceaux cette verrière de Tiffany !” Fortune et infortune de Louis C. Tiffany ». Dans *Louis Comfort Tiffany : couleurs et lumière*, 7-9. Montréal : Musée des beaux-arts de Montréal, 2009.

BOISCLAIR, Antoine P. « Présence et absence du portrait à l’École littéraire de Montréal. Les exemples de Charles Gill et d’Émile Nelligan ». *Études françaises*, vol. 43, n° 2 (janvier 2007) : 137-51.

CLAIR, Jean et Pierre Théberge. *Paradis perdus : l’Europe symboliste*. Montréal : Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995.

CREPALDI, Gabriele. *Petite encyclopédie de l’impressionnisme*. Traduit par Chantal Moiroud. Paris : Solar, 2006.

DANAUX, Stéphanie. *L’iconographie d’une littérature. Évolution et singularités du livre illustré francophone au Québec, 1840-1940*, coll. « L’archive littéraire au Québec ». Laval : Presses de l’Université Laval, 2013.

DEBRAY, Cécile. « Le symbolisme : Un mouvement européen ». *Vie des arts*, vol. 39, n° 159 (1995) : 20-23.

- DUFOUR, Hélène. *Portraits, en phrases: les recueils de portraits littéraires au XIXe siècle*. 1. éd.. Écriture. Paris: Presses universitaires de France, 1997.
- FEIST, Peter H. *L'impressionnisme — La peinture impressionniste : 1860-1920*. Ingo F. Walther (dir.). Paris: Taschen, 2006.
- GAGNON, Hervé. *L'évolution des musées accessibles au public à Montréal au XIXe siècle: capitalisme culturel et représentations idéologiques*. Montréal: Université de Montréal, 1994.
- HAMEL, Réginald. « Charles Gill (1871-1918). Poète en peinture et peintre en poésie », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal: Fides et Bibliothèque nationale du Québec, 2005), 269-288.
- JULLIAN, Philippe. *Les Symbolistes*. Neuchâtel : Ides et Calendes, 1973.
- LACROIX, Laurier. « L'art au service de "l'utile et du patriotique" », dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), (Montréal : Fides, 2005), 55-70.
- MEZEI, Kathy. « Lampman and Nelligan: Dream Landscapes ». *Canadian Review of Comparative Literature/Revue Canadienne de Littérature Comparée*, vol. 4 (1979): 151-65.
- PEPALL, Rosalind M. « "Cette enchanteresse matière": le symbolisme et les arts décoratifs ». Dans *Paradis perdus : l'Europe symboliste*, Jean Clair et Pierre Théberge (dir.), 406-16. Montréal: Musée des Beaux-Arts de Montréal, 1995.
- PEPALL, Rosalind M. « Louis C. Tiffany: de la peinture à l'art du verre ». Dans *Louis Comfort Tiffany: couleurs et lumière*, 16-29. Montréal: Musée des beaux-arts de Montréal, 2009.
- RAPETTI, Rodolphe. « Landscapes and Symbols ». Dans *Van Gogh to Kandinsky: Symbolist Landscape in Europe 1880–1910*, Richard Thomson (dir.), 17-38. London ; New York: Thames & Hudson, 2012.
- RAPETTI, Rodolphe. *Le symbolisme*. Tout l'art. Histoire. Paris: Flammarion, 2007.
- ROBERT, Guy. *La peinture au Québec depuis ses origines*. Sainte-Adèle, Québec: Iconia, 1978.
- TALBOT, Emile J. *Reading Nelligan*. Montréal: McGill-Queen's University Press, 2002.

« La restauration des vitraux ». *Musée des beaux-arts de Montréal* (blog). Consulté le 24 août 2016. <https://www.mbam.qc.ca/salle-bourgie/la-restauration-des-vitraux/>.

b) Musique

- ARROYAS, Frédérique. *La lecture musico-littéraire*. Espace littéraire. 2001: Presses de l'Université de Montréal, s. d.
- BARRIÈRE, Mireille. « De l'intime au public: les étudiants et l'activité musicale à Montréal ». Dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), 135-56. Montréal: Fides, 2005.
- BROWN, Calvin Smith. *Music and literature : a comparison of the arts*. Athens: University of Georgia Press, 1963.
- COAILLER, Réjean. « Mises en musique des poètes de l'École littéraire de Montréal ». Dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), 335-38. Montréal: Fides, 2005.
- COEUROY, André. *Musique et littérature: études de musique et de littérature comparées*. Paris: Bloud & Gay, 1923.
- DETHURENS, Pascal. *Musique et littérature au XXe siècle : actes du colloque des 28 et 29 mai 1997, Centre de recherche en littérature générale et comparée, Université des sciences humaines de Strasbourg*. Strasbourg: Presses universitaires de Strasbourg, 1998.
- JANKÉLÉVITCH, Vladimir. *La musique et l'ineffable*. Paris: Paris : Seuil, 1983.
- LEFEVBRE, Marie-Thérèse. « L'École littéraire de Montréal et la vie musicale ». Dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), 87-102. Montréal: Fides, 2005.
- LEFEVBRE, Marie-Thérèse. « La musique de Wagner au Québec au tournant du XXe siècle ». *Canadian University Music Review/Revue de musique des universités canadiennes*, n° 14 (1994): 60-76.

- LOWREY, Madeleine. « Bells of Death: Rachmaninoff's Use of the Dies Irae in his Choral Symphony, Kolokola ». *Honors Theses*, (1er décembre 2016). https://aquila.usm.edu/honors_theses/438.
- PICARD, Timothée. « Musique et indicible dans l'imaginaire européen : Proposition de synthèse ». Université de Rennes 2, CELAM, groupe Phi, 2011. <http://www.vox-poetica.com/sflgc/biblio/picard.html>.
- SABATIER, François. *Miroirs de la musique : la musique et ses correspondances avec la littérature et les beaux-arts : 1800-1950*. Paris: Fayard, 1995.
- WYCZYNSKI, Paul. *Nelligan et la musique*. Éditions de l'Université d'Ottawa, 1971.
- « Fortier, Achille | l'Encyclopédie Canadienne ». Consulté le 3 juillet 2019. <https://www.thecanadianencyclopedia.ca/fr/article/achille-fortier-emc>.

c) Études sur Émile Nelligan

- BESSETTE, Gérard. « Analyse d'un poème de Nelligan ». *L'Action universitaire* 15, n° 1 (octobre 1948): 62-79.
- CAMBRON, Micheline (dir.). *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*. Montréal: Fides, 2005.
- CAMBRON, Micheline. « L'effervescence d'une fin de siècle ». Dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron, (dir.) 15-23. Montréal: Fides, 2005.
- CAMBRON, Micheline. « Sur les traces de la vie culturelle montréalaise. Des périodiques comme source première ». Dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), 319-33. Montréal: Fides, 2005.
- GRISÉ, Yolande, Réjean Robidoux et Paul Wyczynski. *Émile Nelligan (1879-1941): cinquante ans après sa mort : actes du colloque*. Montréal : Fides, 1993.
- HÉBERT, François. « L'"hostie" de Dantin ». Dans *La Vie culturelle à Montréal vers 1900*, Micheline Cambron (dir.), 235-55. Montréal : Fides, 2005.
- HOUZE, Benoit. « Moderne par tradition: Émile Nelligan et la question des synesthésies (Baudelaire, Ghil, Nelligan, Benveniste, Deleuze et retour) ». *AmeriQuests*, vol. 11, n° 1 (2014): 21.

ROBIDOUX, Réjean. *Connaissance de Nelligan*. Coll. Le Vaisseau d'or. Saint-Laurent, Québec: Fides, 1992.

COHEN, Henry. «Le rondel dans la poésie d'Émile Nelligan». *Studies in Canadian Literature/Études en littérature canadienne*, vol. 14, n° 2 (6 juin 1989).
<http://journals.hil.unb.ca/index.php/SCL/article/view/8108/9165>.

d) Autres éditions consultées de l'œuvre d'Émile Nelligan

NELLIGAN, Émile et al. *Poésies*, Boréal Compact 58 (Montréal: Boréal, 1996).

NELLIGAN, Émile. *Œuvres complètes*, André Gervais et Jacques Michon (dir.), 2 vols. (Montréal: Bibliothèque québécoise, 2006).

NELLIGAN, Émile. *Œuvres complètes*, t. I. André Gervais et Jacques Michon (dir.), (Montréal : Bibliothèque québécoise, 2006), 355.

NELLIGAN, Émile. *Poésies*, 4^{me} édition, Collection Du Nénuphar, Les Meilleurs Auteurs Canadiens (Montréal: Fides, 1945).

e) Littérature

« Stéphane Mallarmé — Traductions — Les Cloches ». Consulté le 3 juillet 2019.

<http://fdnet.perso.infonie.fr/Traductions/cloches.htm>.

LORETI, Silvia. "Modern Narcissus: The Lingering Reflections of Ancient Myth in Modern Art." *Papers of Surrealism*, n° 9 (2011): 1–30.

RONCARD, Pierre de. *Œuvres complètes*. Jean Céard, Daniel Ménager, Michel Simonin (dir.), t. II. Bibliothèque de la Pléiade 46. Paris: Gallimard, 1994.

RUPPLI, Mireille et Sylvie Thorel-Cailleteau. *Mallarmé : La grammaire et le grimoire*. Genève: Librairie Droz, 2005.

f) Ouvrages méthodologiques

DESSONS, Gérard. *Introduction à l'analyse du poème*, coll. « Lettres sup. » Paris: Dunod, 1996.