

L'« américanisme » de Baudelaire chez les poètes québécois du tournant du XX^e siècle

Nous savons que la modernité inaugurée par Baudelaire est marquée notamment par le cosmopolitisme, le contact avec l'étranger que permet « la fréquentation des villes énormes » (Baudelaire 276). Pour une part, la modernité baudelairienne apparaît comme une offense faite à l'esprit français, en vue certes de l'enrichir des apports extérieurs, mais en même temps, avec l'effet de l'avilir et de lui faire perdre sa pureté et sa noblesse. La rupture historique qu'entraîne la modernité est en même temps une rupture territoriale, qui amène le rejet tant des repères traditionnels que des frontières spatiales. L'écrivain français s'ouvre à la fois aux innovations et aux étrangers, un fait bien aperçu par Pascale Casanova : « [...] les seuls véritables “modernes”, les seuls à (re)connaître la littérature du présent sont ceux qui connaissent l'existence de cette horloge littéraire et, de ce fait, se réfèrent aux lois internationales ou aux révolutions esthétiques qui font date dans l'espace littéraire mondial » (Casanova 143-144). Baudelaire, on le sait, a prêté une oreille plus qu'attentive à Poe, qui est à la fois pour lui un contemporain, un anglophone et un américain, ce qui le libère triplement de son ancrage français. Baudelaire a certes créé le phénomène d'un Poe français, épaulé notamment par Mallarmé et Valéry, mais il a aussi en retour été profondément formé et transformé par le maître qu'est devenu pour lui Edgar Poe. Il traduit ses contes, essais et poèmes, est captivé par sa faculté à maîtriser les affects du lecteur, mais est aussi fasciné par son esprit urbain et rationnel, qui le pousse à décortiquer froidement les psychoses et les perversions les plus grotesques. La « Charogne », c'est le détective qui se penche sur un cadavre et en décode tous les signes révélateurs; la « Passante », c'est le démon qui hante les villes et mène la ronde des espoirs déçus; sans parler de l'Hélène, de la Ligeia ou de l'Annabel Lee poésques, qui se rencontrent dans maintes figures féminines baudelairiennes. Pour une part, qui à mon sens n'est pas négligeable, c'est en se frottant à Poe que Baudelaire devient moderne, et sa ville cosmopolite, son Paris fétiche, est pour une part américaine et anglaise.

« L'américanisme » de Baudelaire

Les héritiers de Baudelaire n'oublieront pas ce cosmopolitisme. Verlaine et Rimbaud en sont pétris, et c'est dans ce « Londres [qui] fume et crie » (Verlaine 5) qu'ils expérimenteront le carrefour des nations d'une Babel moderne. Mallarmé les suivra et présidera un groupe où les figures étrangères sont omniprésentes, de Vielé-Griffin à Jean Moréas, de Maeterlinck à Verhaeren. Lautréamont et Laforgue n'en sont pas moins marqués, eux qui viennent tous deux de Montevideo, sans compter que Laforgue passa une bonne partie de sa courte vie en Allemagne, auprès de l'impératrice Augusta. Même si Poe continue son influence sur la génération qui succède à Baudelaire, il sera bientôt remplacé par Walt Whitman qui, à sa façon, connut un impact semblable à son prédécesseur, avec la kyrielle d'auteurs qui l'ont traduit. C'est dans ce contexte que Laforgue note ce qu'il nomme « l'américanisme » de Baudelaire (Laforgue 160-181), dans des poèmes comme « Le Beau navire », « Le serpent qui danse », ou le deuxième « Spleen » (poème LXXVI). Dans ces poèmes et dans ces vers, Laforgue relève un procédé qu'il juge aller à l'encontre de l'esprit et d'un style français. Ces américanismes, ce sont précisément pour Laforgue des excès qui transgressent la juste mesure dont étaient le modèle tant le jardin français que son vers. Lorsque Baudelaire associe, dans le but visible de choquer et de provoquer des mariages avilissants, des termes où se

confrontent le bas et le haut, le vil et le noble, le commun et le rare, il produit de ces américanimes que note Laforgue. Lorsque par ailleurs il utilise l'adverbe « très », comme dans le vers bien connu du poème « Que diras-tu ce soir... », « À la très belle, à la très bonne, à la très chère » (Baudelaire 3), il produit encore selon Laforgue un américanisme. Un esprit cartésien chercherait plutôt à distinguer chaque chose et à attribuer pour chacune un nom et un seul, chaque mot amenant son sens qui est aussi une différence. La surenchère apportée par le « très » ne crée pas cette différence, elle ne fait que brouiller les contours de l'adjectif que l'adverbe accompagne en voulant excéder ses limites et sa mesure. Baudelaire, qui affirme que le plus grand honneur du poète est « d'accomplir *juste* ce qu'il a projeté de faire » (Baudelaire 276), affiche par là son dandysme et sa volonté, très consciente et lucide, de choquer.

Parmi les exemples d'américanimes évoqués par Laforgue, et qu'a brillamment analysés Daniel Grojnowski, on peut noter les vers suivants : « Et dormir dans l'oubli comme un requin dans l'onde » (« Le Mort joyeux »); « Je suis un cimetière abhorré de la lune » (« Spleen »); « Ta gorge triomphante est une belle armoire » (« Le Beau navire »). Comme le note Grojnowski, dans tous ces exemples Baudelaire institue « une relation de convenance inattendue, saugrenue ou énigmatique entre le comparant et le comparé » (86). Ce sont là des exemples de ce que Laforgue nomme l'esprit *yankee* de Baudelaire, qui mêle « l'artificiel, l'ironie, le paradoxe, l'excentrique, la volupté d'étonner [et] la douceur trop insistante » (Laforgue 163) du regard. Comme le souligne encore Grojnowski, cette lecture de Laforgue a l'avantage de se démarquer des lectures de l'époque, qui ne voient en Baudelaire qu'un agent du mal et du réalisme outrancier; Laforgue pour sa part décèle mieux la marque de Poe sur son traducteur, son esprit « farceur, calculateur, charlatan » (Grojnowski 93), comme il le dit. D'un autre côté, cette volonté consciente de choquer que possède l'américanisme le distingue également de l'inspiration épique. Lorsqu'Homère qualifie Hélène de « chienne », il choque bien sûr l'oreille en décrochant du registre épique pour adopter une nomenclature familière; mais il le fait avec le souffle et l'emportement du guerrier dans le feu de l'action, dont la violence provoque ces écarts. Rien de tel bien sûr chez Baudelaire; c'est froidement et volontairement qu'il veut choquer, par souci de l'effet esthétique.

Pour autant, ces américanimes ne sont pas sans assise historique; ils se situent dans la lignée de l'association libre romantique, qui mènera par la suite à la suggestion symboliste et à l'image surréaliste. On pourrait aisément faire le lien entre un américanisme qui mêle le sublime et le trivial, et la prédication impertinente que prône Verlaine, lorsqu'il affirme qu'il ne faut pas « Choisir [ses] mots sans quelque méprise: / Rien de plus cher que la chanson grise / Où l'Indécis au Précis se joint » (Verlaine 6-8). Sur un autre axe, l'américanisme se relie également à l'exploration linguistique qui a cours au XIX^e siècle, de l'ouverture des registres de langue chez les romantiques à l'incorporation de mots étrangers chez les Modernes.

Encore faut-il préciser que, sous le seul terme d'américanisme, Laforgue désigne en fait deux phénomènes concomitants. Pour une part, l'américanisme ressemble à l'anglicisme, dans la mesure où il introduit dans la langue française un élément qui lui est étranger. Mais cela ne saurait suffire, car l'élément introduit n'est pas un lexème mais plutôt une structure. Il faut en effet, pour qu'il y ait américanisme, qu'on note des alliages saugrenus, disharmonieux. C'est pourquoi, par exemple, Laforgue ne cite pas « Une charogne »; car dans ce poème, toute l'inspiration est grotesque et vulgaire et il n'y a

donc pas de faute de goût à s'y exprimer en termes crus. La faute est d'avoir une inspiration qui n'est pas uniforme, qui associe le bas et le haut, le vulgaire et le noble. C'est pourquoi ce n'est pas le terme vulgaire en soi qui choque, mais son association disharmonique.

La langue « américaine » des poètes québécois modernes

En quoi ce procédé baudelairien touche-t-il les poètes québécois, objets du présent article? Il est certain qu'il appelle le contexte américain des poètes québécois, qui évoluent sous la double influence de la littérature française et anglophone, anglaise ou américaine. Il est certain par ailleurs que, avec Nelligan notamment, les poètes québécois sont de plus en plus au diapason de la modernité telle qu'elle est perçue par les écrivains européens et américains. Baudelaire fait donc son entrée chez une génération qui met en veilleuse à la fois le nationalisme et le moralisme des Fréchette, Crémazie ou Pamphile Lemay. L'esthétique, l'Art pour l'Art deviennent des préoccupations plus pressantes, à la faveur d'une ouverture sur le monde qui a longtemps été perçue comme le chemin de l'Enfer, comme l'a stigmatisé quelques années plus tard le conflit entre le régionalisme et l'exotisme. Mais pendant une époque de transition, autour de l'École littéraire de Montréal, ce passage à la modernité se fait à deux vitesses : d'une part on se repait d'une pose esthétisante, où le sensible est valorisé aux dépens du moralisme; mais d'autre part ce goût esthétique s'abreuve à la plus pure tradition française, à laquelle s'associe l'identité canadienne, et bientôt canadienne-française. L'identité nationale, à cette époque, est forcément un objet complexe et qui laisse peu de liberté au sujet lyrique. En effet, on est canadien non par notre participation à ce pays neuf d'Amérique, mais bien plutôt parce qu'on a conservé un lien à la mère-patrie, la France, qui n'en a pourtant que faire. Il serait absurde à l'époque de penser, comme pendant la Révolution tranquille, à une langue « québécoise » ou même « canadienne »; toute l'identité se forge à la langue « française ». Et celle-ci transporte des valeurs qu'on voudra aussi importer, et s'il est un maître-mot qui représente ces valeurs, c'est bien l'*harmonie*.

J'en vois un parfait exemple dans l'œuvre de Charles Gill, qui est l'aîné de quelques années de Nelligan et qui participe activement à l'École littéraire de Montréal, jusqu'à en préfacier le recueil qui sera publié en 1900, sous le titre *Les soirées du Château de Ramezay*. Le recueil est dédié « À la France – à la mère patrie », à qui on demande de reconnaître la qualité des productions de la jeune génération. Compte rendu des réunions qui se tenaient au Château de Ramezay, où les jeunes écrivains récitaient entre eux leurs plus récentes productions, le recueil entend donner suite à une ouverture précédente à l'auditoire public : « Nous n'avons communiqué avec le dehors que depuis un an, et ce, par quatre séances publiques auxquelles l'élite de la société nous a fait l'honneur d'assister. » (Gill VIII) Or songeant maintenant au livre qu'il inaugure et à la percée que celui-ci pourra produire, c'est immédiatement au lecteur de France que pense Gill, une ouverture qui est en même temps perçue comme un retour chez soi : « Que nos grands confrères de France soient indulgents envers cette voix mal assurée qui leur arrive par delà le siècle et l'Océan : nous travaillons pour la bonne cause. Une nation n'a pas cessé d'être *elle-même* tant qu'elle a conservé son idiome [...] » (VIII). Cette dernière idée résume ce que j'avais plus tôt, à savoir que l'identité canadienne s'obtient par un recours à une langue qui est encore fortement attachée à la France. Mais voilà, Gill ajoute aussitôt, comme pour excuser l'inclination que subit le français en terre américaine :

« Les fleurs sacrées des bords de la Seine que nous voulons cultiver ici, ont à souffrir de la neige et des grands vents; pourtant, si elles sont chétives, l'espèce en est bonne... elles s'acclimateront... nous verrons à ce qu'elles ne meurent pas. » (IX) Si « l'espèce » de ces fleurs est encore « bonne », c'est bien parce qu'elles ont conservé intacte une langue d'origine qui est le français, malgré les intempéries du continent américain. Pour une part, l'histoire de la littérature québécoise de l'époque se confond avec cette tentative eugénique de sauvegarder la pureté du français et de le défendre des influences extérieures. Cette pureté, cette défense contre l'étranger, c'est bien le premier procédé de l'harmonie recherchée, qui sait créer des mariages et des alliages de bon goût, sensés et logiques. C'est ce que Gill énoncera encore dans son poème « Vive la Canadienne ». Après avoir marqué son attachement à la langue française de la « Patrie ancienne », Gill évoque les mœurs des Canadiens-français et leurs valeurs :

Qui donc empêchera, dans les roses printemps,
Les jeunesse qui vont jaser sous les érables,
D'échanger en français, à l'aube des vingt ans,
Les éternels serments des amours périssables ?
Une école demeure : ils se rappellent tous
Les mots harmonieux, les tendresses premières,
Quand ils sautaient, bambins, sur les genoux des mères.
Vivent la Canadienne et ses jolis yeux doux ! (Gill IV, 7-14)

Or ces « mots harmonieux » identifiés ici à un parler français et pur n'ont pas qu'une valeur linguistique ; ils traduisent également des mœurs, un système de valeurs et des relations sociales où est aussi valorisée cette harmonie, signe d'une bonne entente fraternelle. Et celle-ci s'obtient à l'époque par la sauvegarde du peuple français ; une atteinte à celui-ci est à la fois une intrusion de l'étranger, à la fois une faute de bon goût, un bris disharmonieux :

Nos conquérants ont flétri leur histoire. [...]
Ils ont fait arracher, magnanimes vainqueurs,
L'amoureux à la vierge, et l'époux à la femme,
Et l'enfant à la mère ; ils ont brisé des cœurs ;
Ils ont, pour effrayer l'opprimé qui réclame,
Dressé des échafauds et forgé des verrous...
Mais ce n'est pas assez pour qu'une France tombe !
Ils ont en vain creusé, dans leur nuit, notre tombe.
Vivent la Canadienne et ses jolis yeux doux ! (Gill V, 1, 7-14)

Ce que met en péril l'étranger, c'est donc cette faculté à créer des alliances dans la cellule familiale, entre l'époux et sa femme comme entre la mère et ses enfants. C'est ainsi que se développe la conception d'une société harmonieuse dont la France et sa langue fournissent un modèle.

Sur un plan plus strictement poétique, un fort idéalisme accompagne cette conception, qui s'abreuve à l'angélisme de la poésie, relent d'un romantisme qui perdure

au Québec et qui semble retrouver la même mystique dans le symbolisme. La poésie est affaire des Cieux et ne saurait s'avilir aux trivialités :

Ô lèvres dont l'accent virginal peut oser
Se joindre dans l'éther aux musiques des anges,
Qu'elles vibrent plus haut que les terrestres fanges
Car je veux leur prière et non pas leur baiser. (Gill 9-12)

Or voilà, ce poème, qui refuse toute sensualité charnelle aux lèvres de la dame, s'intitule « Never more » et emprunte son idéalisme à la veine poésique. Il semble que Gill, malgré lui, en arrive à tenter le mariage disharmonieux du bas et du haut et dans la logique même de son idéalisme ; car il est après tout poète, donc humain, et doit au moins considérer sa propre trivialité dans son contact avec l'ange. Comme il le dit lui-même, dans un de ses poèmes les plus modernes, « Du blanc de l'azur et du rose » :

Non ! pour réussir en vers ce portrait,
Pour prêter la vie à ce frais mélange
De pureté rose et blanche, il faudrait
Une plume prise à l'aile d'un ange. (13-16)

Forcément le poète qui veut élever son inspiration doit-il considérer que, dans le même temps, il tire cette inspiration céleste vers le sol et la diffuse à l'échelle humaine ; autrement dit, qu'il écrit avec une plume « prise » à l'ange. Le mariage pur de gens de même race est ici remplacé par un « frais mélange », un nouvel alliage du bas et du haut. Car face au Ciel qui inspire, le poète est forcément contraint de mesurer son propre corps de chair ; autrement dit, le poète idéaliste qui veut toucher les Cieux commet déjà, par là même, un « outrage » :

Ce charbon, affligeant l'azur comme un outrage
Volait à la palette de l'éloignement
Un coloris de pourpre et d'or ; brillante image
De la beauté qui trompe et du rêve qui ment... (Gill 5-8)

Baudelaire est à la fois loin et proche de cette description, où la « fumée » des bâtiments modernes colore le ciel de son « mensonge » ; mais ici ce dernier est condamné pour son immoralisme, alors que Baudelaire succombera à la tentation de ce beau « mensonge ».

Dans un autre texte inséré dans *Les soirées du Château de Ramezay*, intitulé « Quelques mots sur le symbolisme », Jean Charbonneau indique que la langue française est en recul, chez les poètes français eux-mêmes, à cause précisément du cosmopolitisme de cette génération :

Malheureusement, nous sommes obligés de le constater, il [le symbolisme] n'a pas été étranger à l'introduction d'un [sic] sorte de cosmopolitisme en France, un cosmopolitisme spéculatif, dont surtout, la belle langue française se ressent.

La langue française s'altère de jour en jour, et ce cosmopolitisme en est la première cause. La pureté du langage, qui faisait le caractère du XVII^e siècle, tend à s'altérer, le dictionnaire s'augmente d'anglicismes, d'amalgames, d'idiomes, de composés hybrides, issus des langues mortes ou vivantes. (250)

Il devient donc difficile dans ce contexte de maintenir l'image d'une France pure lorsque ses propres écrivains se laissent marquer par les apports étrangers. Le poète québécois se trouve alors dans l'inconfortable situation de ne plus reconnaître son origine comme le foyer de son identité. Comme le dit Baudelaire, « Paris change » ; et comme le dira Marcel Dugas en 1920, ce Paris qui a changé et qui s'est abreuvé des influences étrangères est typiquement baudelairien :

Paris baudelairien, Paris mûr pour la glace et le givre, Paris guetté par le knout du froid [...]. / Avec ses autobus, ses trottoirs, ses piétons, ses monuments, sa tour Eiffel, Notre-Dame, et l'Opéra, la ville, saisie par les langes du brouillard, continue de se retourner sur elle-même. (197)

Après que la France fut le modèle de la mère-patrie, protectrice du fait français, c'est maintenant Paris, et tout particulièrement le Paris baudelairien, qui devient le symbole de la ville cosmopolite et ouverte sur le monde. On peut certes se plaindre de ne plus « reconnaître » le Paris d'antan ; encore faudrait-il l'avoir connu, ce qui est rarement le cas. Force est d'admettre que le poète québécois, s'il veut continuer à suivre le modèle français, doit par ce fait même s'ouvrir à d'autres nations, dont celle qui lui est la plus proche : l'Amérique.

Vers l'américanisme

Toujours dans le recueil des *Soirées du Château de Ramezay* que j'ai déjà évoqué, se trouvent les contributions du jeune prodige de la nouvelle génération, Nelligan. Sa contribution commence par un poème intitulé « Un rêve de Watteau », le peintre galant des Lumières, qu'a chanté Baudelaire dans une des strophes de ses « Phares ». Or comme pour bien marquer la transition, ce poème s'ouvre et se ferme sur deux vers qui détonnent de la mesure et de l'harmonie typiquement françaises : « Quand les pasteurs, le soir des crépuscules roux, / [...] Nous déjeunions d'aurore et nous soupions d'étoiles ! » (1, 14). Nelligan, qui comme on sait est d'origine irlandaise, semble ici volontairement vouloir choquer l'oreille : il nomme les pasteurs, les bergers, par un nom archaïque qui relève du régionalisme ; les crépuscules, qui s'associent généralement au flamboiement du soleil et à l'or du ciel, sont ici qualifiés très prosaïquement de « roux » ; puis, avec une certaine ironie, il associe les symboles parfaitement idéalistes de l'aurore et des étoiles à la condition triviale de l'homme qui nourrit son corps, plutôt que son âme. Dans la même livraison, Nelligan reprend ce procédé dans « Les Camélias » : « Le perroquet digère un long spleen enrageant » (8), où le « spleen » ne peut manquer d'évoquer Baudelaire, et ses américanismes, avec ce mélange d'idéal et de trivial. Toute la veine humoristique de Nelligan sera marquée par ces combinaisons disharmonieuses entre le bas et le haut, comme l'atteste encore, toujours dans le même recueil, « L'idiote aux cloches » :

Un jour, au bord des routes croches,
 On la trouva dans un fossé :
 Dans la nuit du retour des cloches,
 L'idiote avait trépassé ;
 Ah ! lon lon laire,
 Dans la nuit du retour des cloches,
 À leurs métalliques approches,
 Son rêve d'or fut exaucé :
 Un ange prit les cloches, cloches,
 Il prit toutes les cloches,
 Et les lui plaça dans les mains.
 Ah ! lon lon laire eh ! lon lon la. (III, 1-12)

Mais Nelligan a certainement à cette époque une longueur d'avance sur ses collègues, qui ne sauraient se permettre ces hardiesses. Pourtant ils s'y laissent prendre par moments, comme par maladresse, lorsque l'expression n'arrive plus à se maintenir dans un registre élevé. Ainsi, Charles Gill adopte un langage de bureaucrate pour parler de « l'Infini » : « Phares de l'Infini, vous éclairez mon âme ! / Votre immense problème atteint l'Éternité » (31-32), comme lorsque plus tard il parlera des « écluses du ciel » (44). S'il s'agit ici d'américanisms, il est clair que Gill n'en est pas conscient. Pourtant il est bien conscient que le poète n'est pas toujours nimbé de gloire et qu'il doit composer avec les trivialités. Rien de plus évocateur à ce titre que la brève mention qu'il fait dans sa défense pour Crémazie, dont il veut venger les affronts de Benjamin Sulte. Il revient certes sur l'héritage de la France, dans ce poème, mais il reconnaît par ailleurs que le poète n'est pas intouchable, lorsqu'il le qualifie de « noble et pauvre » (31). Il y a bien sûr plusieurs contextes où la noblesse ne s'oppose pas à la pauvreté ; mais le fait de reconnaître ce mariage, c'est quand même concéder à l'idéalisme le poids des contingences terrestres. Cette pauvreté a beau être sainte, elle n'en affecte pas moins le caractère de la langue utilisée, qui n'est pas une langue de dominants. C'est pourquoi, par exemple, le langage familier pourra mieux s'introduire dans des poèmes qui évoquent l'enfance, et le babil du poupin. Dans un poème que j'ai déjà cité, Gill surcharge sa strophe de symboles idéalistes, où l'isotopie de la blancheur et de la pureté est omniprésente ; mais comme par mégarde, et avec l'excuse du langage enfantin, la strophe se termine sur un archaïsme qui trahit le langage provincial et familier :

Toutes ces clartés pour vous décriront
 Les neiges du cœur, le marbre du front,
 Et la gamme blanche égrenant ses notes
 Sur le col de cygne où la pureté
 Met de blancs frissons, et l'émail lacté
 Nacrant les *quenottes*.

(« Du blanc de l'azur et du rose » 47-52. Je souligne)

Ce sont bien sûr les dents blanches d'un jeune enfant qu'on désigne ici de ce terme familier, ce qui n'a pas, évidemment, le caractère outrancier des américanisms baudelairiens. Mais il est quand même symptomatique que cette strophe marque si

fortement son attachement à tous ces signes d'idéalisme, de pureté et d'harmonie, comme si le poète n'avait absolument pas craint de commettre une vulgarité avec ses « quenottes ».

Nelligan, lui, ne craint pas ces alliances outrancières, et son œuvre publiée ne fera que poursuivre la tendance qu'on percevait dans *Les soirées du Château de Ramezay*. En voici quelques exemples :

D'un golfe où le soleil abaisse ses antennes.

(« Clair de lune intellectuel » 4)

Et les Anges, à flots de longs timbres moroses,
Ébranlaient les bourdons, au vent occidental. [...]

Pendant qu'aux ors mourants, mes troupeaux de névroses [...]

(« Les Angéliques » 3-4, 7)

Je rêve un tombeau épouvantable et lunaire [...]

Le guenillou dirait un elfe au firmament

Farfadet assurant le reste, planétaire !

(« Le tombeau de Charles Baudelaire » 1, 7-8)

Nelligan marque bien ici, dans ce dernier exemple, que ces alliances « épouvantables » doivent beaucoup à Baudelaire, chez qui il a bien perçu ces « américanimes ». Il conserve ici ces alliages qui mêlent le monde animal et le monde céleste, les mots nobles et familiers. On trouve également dans son œuvre plusieurs de ces adverbes « très », que Laforgue comptait aussi parmi les américanimes de Baudelaire :

J'ai ce désir très pur d'une sœur éternelle, [...]

Qui me saura veillant à ma lampe très tard [...].

(« Rêve d'artiste » 5, 7)

De chêne très ancien, ton ombre

(« Le Saxe de famille » 10)

Il veut peindre. Très lentement

(« L'ultimo Angelo del Correggio » 13)

De ces flots très lents, cœurs ayant souffert

(« Mélodie de Rubinstein » 5)

Si le dernier exemple évoque les « mélancoliques / Accords » (12-13) de Rubinstein, sons vagues qui émeuvent un « hachich amer » (3), le poème précédemment cité est plus clair encore et prête aux œuvres du Corrège « de bizarres accords » (12). Ce sont ces bizarres accords que cultive Nelligan ici, qui mêle à la pureté un adverbe trivial et joue conjointement sur deux claviers distincts, comme lui a enseigné Baudelaire. Dans un autre poème, intitulé « Rêve d'une nuit d'hôpital », où se rencontre la même inspiration malade que dans nombre de poèmes baudelairiens, Nelligan raconte sa rencontre avec une « harmonie étrange » qui vient d'un « pays planétaire » :

Soudain au flamboiement mystique des grands lustres,

Éclata l'harmonie étrange au rythme bref,

Que la harpe brodait de sons en relief...

Musique de la terre, ah ! taisez vos voix rustres !... [...]
Et je veux retourner au prochain récital
Qu'elle me doit donner au pays planétaire,
Quand les anges m'auront sorti de l'hôpital. (5-8, 12-14)

Les mélanges permis par le cosmopolitisme, et que le poète québécois rencontre, sinon dans une cité moderne et fourmillante, du moins dans les œuvres d'artistes citadins, colorent les œuvres et la langue d'accents nouveaux, dont on ne connaît encore les harmoniques. Dire de cette « nouvelle » harmonie qu'elle est étrange, c'est en même temps reconnaître ses lois nouvelles, et le fait qu'elle résulte d'un alliage où se mêle le pur et l'étranger.

Il est clair que le poète québécois de l'époque a dû sentir comme une trahison le cosmopolitisme des poètes français, qui ne pouvaient plus dès lors servir de modèles à ceux qui voulaient défendre le fait français devant « l'envahisseur » anglophone. Lorsque le poète français lui-même est touché par l'expansion de l'Amérique, lorsqu'il intègre à la fibre même de ses textes des tournures qui lui viennent d'un texte anglais, le poète québécois qui l'observe peut avoir l'impression d'être piégé, de ne jamais pouvoir se soustraire de l'influence anglaise qu'il sent si proche. Or les quelques exemples que j'ai voulu ici recenser semblent plutôt démontrer l'inverse ; à savoir que c'est la vision trop restreinte du fait français qui piège le poète québécois. En effet, on sent bien que ce dernier ne peut qu'emprunter la pureté d'une harmonie eugénique et, qu'au fond, il se reconnaît peu dans l'exemple français pur ; quelque impureté, en apparence badine, viendra subtilement teinter l'élocution idéaliste. En terre québécoise, le poète est « noble et pauvre », noble parce que pauvre. Pour un Nelligan, l'américanisme pratiqué par Baudelaire traduit mieux cette réalité, où se mêlent les nations, les registres, les sujets d'inspiration. Mais c'est peut-être avec Alfred Desrochers que l'américanisme prendra toute sa valeur, et dépassera de fait l'exemple baudelairien. Car ce n'est pas seulement de seconde main que Desrochers connaît les auteurs américains, et parce qu'il est d'emblée bilingue et plus à même de comprendre le schème de pensée qu'induit l'anglais. On reconnaît à Desrochers la particularité d'avoir introduit la langue des nomades et aventuriers canadiens-français dans des vers typiquement français, bien ciselés et chantants. Mais on n'a pas manqué, originellement, de condamner ce mélange, qui paraissait incidemment bien choquant. Si l'on a toujours fait grand cas, en France, de ces artistes qui ne respectaient pas les « règles » esthétiques promues par les générations précédentes, c'est aux attaques à la langue française qu'on s'attarde au Québec, avec pas moins d'ardeur. Mais les révolutionnaires de France ont pu s'entendre avec les révolutionnaires du Québec, en matière d'américanisme ; car c'est à une langue, mais aussi à des valeurs, qu'il s'attache. Pour peu, on dira que Baudelaire nous a appris à devenir « américains ».

Ouvrages cités

Baudelaire, Charles. « À Arsène Houssaye ». *Le Spleen de Paris. Œuvres complètes I*. Éd. Claude Pichois. Paris : Gallimard, 1975. 275-276. Print. Bibliothèque de la Pléiade.

---. « Que diras-tu ce soir... ». *Les Fleurs du Mal. Œuvres complètes I*. 43.

- Casanova, Pascale. *La république mondiale des lettres*. Paris : Seuil, 2008. Print. Points Essais.
- Charboneau, Jean. « Quelques mots sur le symbolisme ». *Les soirées du Château de Ramezay*. Éd. Collectif [L'école littéraire de Montréal]. Montréal : Eusèbe Senécal & Cie, 1900. 220-252. Print.
- Dugas, Marcel. « Fantaisie ». *Paroles en liberté. Poèmes en prose*. Éd. Marc Pelletier. Montréal : PUM, 1998. 194-197. Print. Bibliothèque du Nouveau Monde.
- Gill, Charles. « Un mot au lecteur ». *Les soirées du Château de Ramezay*. Éd. Collectif [L'école littéraire de Montréal]. Montréal : Eusèbe Senécal & Cie, 1900. V-IX. Print.
- . « Vive la Canadienne ». *Poésies complètes*. Éd. Réginald Hamel. Montréal : Hurtubise HMH, 1997. 107-110. Print. Cahiers du Québec – Documents littéraires.
- . « Never more ». *Poésies complètes*. 48.
- . « Du blanc de l'azur et du rose ». *Poésies complètes*. 112-114.
- . « Fumée ». *Poésies complètes*. 66.
- . « Stances aux étoiles ». *Poésies complètes*. 64-65.
- . « Le cap Éternité. Chant neuvième ». *Poésies complètes*. 163-169.
- . « À Crémazie ». *Poésies complètes*. 100-102.
- Grojnowski, Daniel. « L'«américanisme» des *Fleurs du mal*. Le Baudelaire de Laforgue ». *Les Fleurs du mal, Actes du colloque de la Sorbonne des 10 et 11 janvier 2003*. Éd. André Guyaux et Bertrand Marchal. Paris : PUPS, 2003. 81-93. Print.
- Laforgue, Jules. « Critique littéraire. Notes sur Baudelaire ». *Œuvres complètes III*. Éd. Jean-Louis Debauve [et al.]. Lausanne : L'Âge d'Homme, 2000. 160-181. Print. Caryatides.
- Nelligan, Émile. « Un rêve de Watteau ». *Les soirées du Château de Ramezay*. Éd. Collectif [L'école littéraire de Montréal]. Montréal : Eusèbe Senécal & Cie, 1900. 307. Print.
- . « Les Camélias ». *Les soirées du Château de Ramezay*. 310.
- . « L'idiote aux cloches ». *Les soirées du Château de Ramezay*. 321-322.
- . « Clair de lune intellectuel ». *Poésies complètes*. Montréal : BQ, 1992. 210. Print. Littérature.
- . « Les Angéliques ». *Poésies complètes*. 93.
- . « Le Tombeau de Charles Baudelaire ». *Poésies complètes*. 175.
- . « Rêve d'artiste ». *Poésies complètes*. 80.
- . « Le Saxe de famille ». *Poésies complètes*. 140.
- . « L'ultimo Angelo del Corregio ». *Poésies complètes*. 147-148.
- . « Mélodie de Rubinstein ». *Poésies complètes*. 22.
- . « Rêve d'une nuit d'hôpital ». *Poésies complètes*. 128.
- Verlaine, Paul. « Sonnet boiteux ». *Jadis et Naguère*. Paris : LGF, 2008. 73. Print.
- . « Art poétique ». *Jadis et Naguère*. 83-85.