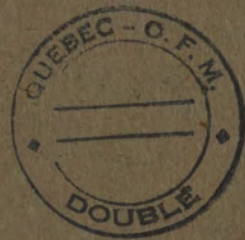


Octobre 1918

LE NIGOG



MONTREAL

Vol. 1 No 10

Le Numero: 20 Sous

— SOMMAIRE —

— No. 10. Octobre 1918 —

G. M. BREWER	<i>The Opera as the beginning of the modernist movement in music.</i>
RENÉ CHOPIN	<i>Lune. (Poésie)</i>
FERNAND PRÉFONTAINE	<i>Le Beau en architecture.</i>
MARCEL DUGAS	<i>Tentation.</i>
LÉO-POL MORIN	<i>Quelques musiciens français: Gabriel Fauré.</i>
J. V. CARTIER	<i>Retour. (Poésie)</i>
R. LAROQUE DE ROQUEBRUNE	<i>Littérature.</i>
PAUL BRUNOT	<i>Dialogue des bêtes.</i>
	<i>La mare aux grenouilles.</i>
<i>En-têtes et culs-de-lampe par</i>	A. HEBERT, J.-C. DROUIN et J. R. SMITH.

Le livre dont on parle
est en vente à la

LIBRAIRIE C. DÉOM

251 rue Ste. Catherine est
MONTRÉAL

Dépositaire de la revue d'art "LE NIGOG"

Musique et broderie française

RAOUL VENNAT

642, rue St Denis

Nous faisons toutes
les broderies.

Nous avons tout ce qui est
joli en musique.

TEL. EST 3065

LA PLUS IMPORTANTE
LIBRAIRIE et PAPETERIE
FRANÇAISE du CANADA
Fondée en 1885

LIVRES

religieux
classiques
français
canadiens

FOURNITURES

de classes
de bureaux
de dessin

ARTICLES

religieux
et de fantaisie

PAPIERS PEINTS

tapisseries

GRANGER FRERES

Limitée

PLACE D'ARMES ET NOTRE-DAME OUEST,
MONTRÉAL

Livres de Classes

Fournitures de Classes

Articles Religieux

Fleurs Artificielles

LIBRAIRIE

L.-J.-A. DEROME, Limitée,

36-ouest, rue Notre-Dame,

MONTRÉAL

Maison fondée en 1842

Librairie Beauchemin
Limitée

LIBRAIRES-

EDITEURS-

PAPETIERS

Imprimeurs et Relieurs

79, rue St Jacques

MONTRÉAL,

CANADA



Un Tonique d'une Valeur éprouvée

Wilson's INVALIDS' PORT

Il maintient la force physique et l'énergie du corps, et fournit une saine vigueur à tous les organes de l'économie humaine.

GRANDE BOUTEILLE

PRIX \$12.00 LA CAISSE

\$1.25 LA BOUTEILLE

LAWRENCE A. WILSON CIE, LIMITEE
87, rue St-Jacques MONTREAL

TEL. MAIN 7767

LIBRAIRIE NOTRE-DAME

MESDEMOISELLES MIGNAULT, (PROPRIETAIRES)

PAPETERIE
IMPRESSIONS

28, RUE NOTRE-DAME OUEST
MONTREAL

Auguste Archambault

De la raison sociale Mac-Gregor Harkness Paper Co.

PAPIER, FICELLE ET PAPETERIE
de tous genres.

70, rue Clarke

Tel. Main 248 - 7276

HEURES DE BUREAU
12 A 2 6 A 8 P.M. TEL. ST-LOUIS 1491
EXCEPTE LE DIMANCHE

Docteur J. A. Rouleau

70, VILLENEUVE OUEST

Une attention toute spéciale sera apportée aux maladies des enfants.

LORENZO BÉLANGER

COMPTABLE LIQUIDATEUR

Collections. Enquêtes commerciales
Commissaire pour toutes les provinces.

42, RUE ST-SACREMENT,
TEL. MAIN 6443 MONTREAL

R. FARIBAULT

NOTAIRE

90, RUE ST-JACQUES
MONTREAL

L. MARTINEAU & CIE

Léon Martineau E. J. Chartiez

Manufacture en confiserie

451, RUE DORION MONTRÉAL

Tel. Est 2434

T. Dussault

BOTTIER FASHIONABLE

281 RUE STE CATHERINE EST
MONTREAL

J. H. ARCHAMBAULT

AVOCAT, PROCUREUR

180, RUE ST-JACQUES

CHAMBRE 411
EDIFICE "BANQUE D'EPARGNE"

TEL. BELL MAIN 4571 MONTREAL

CAMILLE COUTURE

PROFESSEUR DE VIOLON

Lauréat du conservatoire de Liège (Belgique)
Ancien élève du célèbre Ovide Musin
Professeur au collège Ste-Marie.

APT. 2 257, RUE JEANNE MANCE
TEL. E. 6672 MONTREAL.

S'HABILLER EST UN ART.

FASHION-CRAFT

L'enseigne à ses clients.

LES PLUS ÉLÉGANTES CRÉATIONS
POUR LES HOMMES DE GOUT.

200 magasins au Canada.

TEL. ST LOUIS 1253



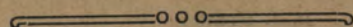
851 RUE ST. DENIS

MONTREAL

La Compagnie Solex Limitée.

Fabricants de

Lampes électriques à incandescence



762-766 Boulevard St-Laurent

BECS ET MANCHONS VISSO.

Salle "Ladies' ordinary" (Hotel Windsor)

Concert Raynaud-Morin

BILLETS : \$1.50 et \$1.00, chez Lindsay et Archambault.

Le mardi 3 décembre 1918 à 9 heures.



THE OPERA AS THE BEGINNING OF THE MODERNIST MOVEMENT IN MUSIC

Considerable light would be thrown on the problem of the origin of modernism in music, if those who speculate on the subject would travel far enough into the past history of the development of music to reach real fundamentals. MODERNISM COMMENCED WITH A DEFINITE MOVEMENT; NOT ANY ONE INDIVIDUAL. It arose from the attempt to bring music into closer touch with life, and the first attempt to do this was the early effort towards emotional expression by the use of the solo voice with instruments. Those amateur musicians who met in the home of Count Bardi of Florence towards the close of the 16th Century heroically endeavouring to develop the dramatic element in musical expression are to be looked on as the true founders of the modern movement in music. Opera came as a protest—what great movement hasn't—a protest against the STATIC or CONTEMPLATIVE emotion of the music of the 16th Century. The music of that day might be described as the highest in unaccompanied choral writing that the world has ever seen. Outstanding names like Josquin de Pres, Willaert, Orlando di Lasso, Palestrina and others represent the best that is to be found in the period. The technical skill was amazing—probably never surpassed, but the non-employment of instrumental accompaniment and the refusal to recognize the legitimacy of such means towards a furtherance of the dramatic conception, was the undoing of the school. Not

that the art of these masters had deteriorated, or that it lacked nobility of conception or facility of execution, but the musical mind of the period—the progressive mind—realized that this art had reached its zenith and that there was a demand for dramatic expression in music which “a capella” singing did not supply. It is significant that these early founders of the opera were not all cultured musicians, many of them being men of literary attainments and what might be styled “musical pretensions”. But, who better able to start a movement which tended towards the marriage of the arts?

What new elements did the advent of the opera bring into music? The demand for an instrumental background for the voice in the new type of recitative that came into being, encouraged experimenting with instruments—something almost totally neglected by masters in music prior to that period. It was the prerogative of the Opera to call the orchestra into existence; and in addition to this it may be asserted that the Opera is indirectly responsible for many of the innovations in musical form that commenced shortly after the new mode of expression had come into being. We can trace the development of the Recitative step by step, noting how it gradually shed its stiffness of outline, neging into the early efforts at Aria writing, borrowing for its framework the more popular songs of the streets, and, gradually, (by the new possibilities of key changes) evolving into the Binary form established many years after the first insertion of the Recitative. Scanning the history of musical form very cursorily, the following periods stand in distinct “relief”.

- (1)—Unaccompanied polyphonic vocal writing, culminating in the advanced work of the composers of the 16th century.
- (2)—The development of fugal writing.
- (3)—The introduction of the Recitative.
- (4)—The development of the Aria.
- (5)—The formation of the “Sonata” and its dependant forms.

This is approximately the chronological order in which these periods occurred, and it is to be noted that the Opera has been direct-responsible for the 3rd and 4th and indirectly has influenced the history of the 5th.

The fact that the orchestra very soon broke away from playing the subsidiary part allotted it in the theatre, and began to assume symphonic proportions does not detract from the significance of the fact that it was the Opera that opened up the new field of possibilities. To illustrate how reforms of that time became intricately interwoven, it is also to be noted that the very improvement in form of which the Recitative was the precursor that permitted the orchestra to break away from the theatre and proclaim its new mission.

Few musicians are pleased to acknowledge the great debt that the sonata form owes to the Opera, however far estranged the two may be at the present day. To say that the opera actually developed the Sonata form is to slightly over-assert its claims. Sonata Form was what the Opera needed to rid itself of the custom of haphazardly stringing a collection of tunes together on no very definitely preconceived plan. While it was not feasible to write an Opera in Sonata form, it was possible to employ somewhat the same scheme of key-relationship, the same idea of 1st, and 2nd, subjects, development section, recapitulation and coda, as the Sonata was doing.

Space does not permit of going into detail on the subject of the different conceptions of the function of the Opera and how each nationality has developed its individual idea along its own lines. Wagner as representative of the grand culminating point in the history of the music-drama, has been the model upon which almost every composer has worked since his day. It was left to one, of our own time, to throw down the gauntlet to the Wagnerian tradition.

Debussy's *Pelleas and Melisande* is rightly styled the most significant score since *Tristan and Isolde*. Surely it is an evidence of history repeating itself, and proves more and more the fact that the opera, Music-drama, Lyric-Drama, or whatever else you prefer to call it, has almost always been the medium by which new ideas have been conveyed to the public

Wagner's blatancy, bombast, and occasional downright vulgarity is balanced in Debussy by a restraint, polish and refinement of musical effects, sufficient to make any discerning musician welcome the new, if only for the sake of relieving contrast.

Indeed, restraint in the matter of using the material to hand, is one of the dominating features of Debussy's *Pelleas and Melisande*; and it would seem to be an evidence in itself of Debussy's belief that the higher the mentality the less demonstrative should be the action. Places in the full score where we feel that Wagner would have delighted in letting his orchestra run riot, we find Debussy depending entirely on such subtle touches as four solo 'cellos against sustained harmonics amongst the violins and violas; or, a muted horn, two flutes, and harp sounding one of those liquid chords that only he could evoke or exploit. What if Debussy did obtain inspiration from Russian sources, and that Dargomijsky's "Stone Guest" was the grandfather of *Pelleas and Melisande*? — one cannot help but feel that both Glinka and Dargomijsky would be justly proud of their grandchild were it possible for them to acclaim it at the present day.

Debussy is dead. Time will tell whether we are just in proclaiming him as a great prophet. His *Pelleas* may be unequal in places, dull and monotonous at times, but at least as a protest it is vital, and has all the ingredients of a masterpiece if not the proportions of one.

To sum up:—Music-drama is an art of the people, inasmuch as its origin is to be traced back to amateurs rather than professionals.

The majority of modern tendencies in the art of Music have come through the channel of the Music-drama rather than through Symphonic or Choral music. Is not this sufficient reason to look on Music-drama or Opera as being responsible for modernism in Music?

G. M. BREWER.

LUNE

Ohé, la Lune! Encore moi qui t'importune.
Baignes-tu dans ta nue, o millénaire Lune,
Comme au bord des roseaux les pâles nymphéas?
Ohé, là-haut! Lune qui ne veux rien entendre,
O Lune qu'enveloppe un triple anneau de cendre!
Ah! la sourde, la sourde oreille que tu as!

Parmi les herbes rampe une buée humide.
Quelle heure? La nuit est chaude. Le parc est vide.
Suis-tu notre planète et le regard blafard
De ma ville endormie et ses malsaines rues
Avec aux carrefours de blanches clartés crues,
Clignant de l'oeil, et qui sautent dans du brouillard?

Que je ne cherche noise à l'ennui de tes veilles?
Tu souffres, ô Névralgique, d'un mal d'oreilles.
Bandeaux mouillés autour de ton masque falot
(Certes je voudrais bien d'un nuage de soie
Où reposer ma fièvre et ma fantasque joie)
Resserre étroitement tes cercles de halo.

Dans ta course effarante, ô sombre Voyageuse,
Les cils brûlés et tes cheveux, o nuque osseuse,
Tu prends du froid, la bouche ouverte à tous les temps
Depuis les mois, depuis les ans, et tu t'enrhumes
Jusqu'au petit matin à respirer les brumes
Qui s'élèvent à flots laiteux sur les étangs.

Un peu de camphre? un peu d'ouate pour ta dent creuse?
 Ta joue enfle, un cancer la ronge, elle est affreuse.
 Es-tu l'expiation d'un chérubin déchu,
 Du péché de Satan éternelle victime,
 Dans l'infini qui cherche un pardon à son crime,
 Et porte en soi l'enfer de son remords aigu?

Je suis tout près de m'attendrir, o Noctambule.
 Dans mon regard brouillé déjà perle une bulle.
 Pour adoucir ton mal n'auras-tu pas un pleur
 Sans que l'espace inaltérable le dévore?
 O visage clownesque et frotté de phosphore,
 Dis-moi quelle écouvante a sculpté ta pâleur!

RENE CHOPIN.



LE BEAU EN ARCHITECTURE

En architecture, comme dans tous les arts, une oeuvre pour être complètement belle doit satisfaire le sentiment et la raison.

La vue d'un édifice dont les proportions sont agréables, la silhouette intéressante et les détails merveilleusement sculptés, peut produire une émotion esthétique, et cette émotion peut être assez forte pour faire oublier les fautes contre la raison, s'il y en a. On éprouvera alors une sensation de beauté, si l'on possède et que l'on ait développé la faculté d'être ému par *le beau*. Mais il est dangereux, dans les jugements des choses de l'art, de se laisser dominer uniquement par le sentiment et de ne pas écouter la raison, c'est-à-dire une raison au courant de la technique de chaque art, qui cherche le vrai et dénonce le faux; car quelque soit le but d'une oeuvre d'art, elle doit avoir pour condition la vérité.

D'autre part, si seule la raison est satisfaite à la vue d'un édifice logiquement conçu, ingénieusement construit et dont l'apparence indique franchement la destination, il ne s'en suivra pas nécessairement que l'oeuvre soit belle, si elle ne réussit pas à émouvoir le sentiment. Il faut donc, comme condition de beauté complète, que l'oeuvre puisse satisfaire le sentiment et la raison.

Il ne peut exister de beauté architecturale sans l'harmonie des proportions, c'est-à-dire des rapports logiques entre le tout et les parties. Certaines proportions s'imposent au raisonnement comme des déductions logiques, d'autres ne sont qu'une habitude des yeux qui se serait transmise de génération en génération.

Les grecs, ces maîtres en arts plastiques, avaient fini par fixer, pour leurs édifices, un système de proportions invariables, c'est-à-dire que, quelles que fussent les dimensions de l'édifice, les proportions des membres de l'ordre entre eux restaient les mêmes. En mesurant le diamètre du fût d'une colonne on peut toujours arriver à connaître la hauteur du temple auquel elle appartenait. Ce système de proportions ou *module* domine toute l'architecture grecque et romaine; de nos jours encore, on est resté plus ou moins esclave des anciens pour toute question de proportions. C'est tellement le cas que beaucoup d'architectes modernes ne construisent qu'en adaptant illogiquement des anachronismes et en faisant, non plus de l'art, mais de l'archéologie.

Le Moyen-âge avait trouvé peut-être, un système plus rationnel. Les constructeurs de cette époque se servirent de l'échelle (1). Pour toutes leurs constructions ils semblent avoir adopté comme échelle l'homme. Quelles que soient les dimensions des cathédrales, la hauteur des portes ne varie presque pas, elles sont toutes faites de hauteur nécessaire à laisser passer un homme portant une bannière, les balustrades sont toujours construites de hauteur suffisante pour qu'un homme puisse s'y appuyer commodément.

Voilà donc deux systèmes de proportions bien différents et pourtant les temples grecs et les grandes cathédrales du Moyen-âge donnent pareillement une impression de beauté. Mais il ne faut pas oublier que la beauté ne tient pas à l'emploi de tel ou tel système de proportions, mais bien à l'usage qu'en firent les grands artistes tels que furent les architectes grecs et ceux du Moyen-âge.

Pour satisfaire la raison, il est nécessaire qu'un édifice indique, par son apparence, sa destination. Un hotel-de-ville

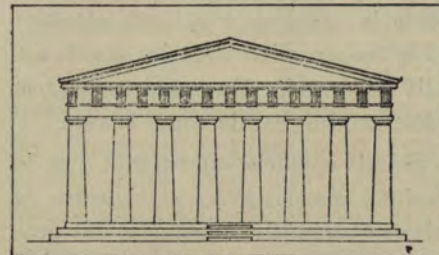
(1) Il faut entendre par échelle, l'échelle relative; "En architecture on dit l'échelle d'un monument... cet édifice n'est pas à l'échelle. L'échelle d'une cabane à chien est le chien, c'est-à-dire qu'il convient que cette cabane soit en proportion avec l'animal qu'elle doit contenir. Une cabane à chien dans laquelle un âne pourrait entrer ne serait pas à l'échelle." (Viollet-Le-Duc. Dictionnaire raisonné de l'architecture française.)

ne doit pas ressembler à une église, ni une gare à un couvent. Il faut aussi que l'extérieur d'un édifice en fasse comprendre la disposition intérieure; c'est toujours un crime contre le bon sens d'indiquer en façade trois étages quand l'édifice n'en comporte que deux.

Il serait trop long d'énumérer toutes les raisons qui font que certaines architectures sont belles et que d'autres ne sont moins, il y a les questions de modes, d'habitudes, de formes qui plaisent plus que d'autres, etc., etc... Je veux ici essayer d'analyser brièvement l'impression de beauté que donnent certains monuments, je ne veux parler que de quelques grandes époques de l'architecture; il serait vraiment trop long de faire une revue complète de tous les chefs-d'oeuvre.

Il n'existe pas de recettes de beauté et il serait ridicule de vouloir en donner une, mais une impression de beauté ayant été ressentie à la vue d'un monument, il est toujours possible d'essayer de donner quelques unes des raisons qui ont aidé à produire cette impression.

x x x



Le Parthénon.

Il est impossible, à notre époque, de se faire une idée complète de l'impression que pouvaient produire les temples de l'antiquité grecque, ils étaient peints de couleurs brillantes qui, maintenant, sont complètement effacées. Le Parthénon à Athènes

reste tout de même une des plus belles oeuvres de l'architecture. L'impression de beauté est complète à la vue des proportions merveilleuses de ce temple. Tout ici vient concourir au plaisir des yeux, rien n'a été laissé au hasard. (1) En

(1) Voici un détail de construction qui fera voir jusqu'à quel point les grecs poussaient la perfection de leurs édifices: pour combattre l'apparence d'inflexion que présente toute ligne horizontale trop prolongée, l'architecte du Parthénon a imprimé à l'entablement un renflement compensateur dans le sens vertical.

dehors de toute émotion esthétique, la raison est satisfaite à la vue de ce système de construction raisonné; les colonnes sont bien ici des supports et non pas seulement de la décoration, la corniche, d'un profil parfait, est dessinée de manière à rejeter au loin l'eau de la pluie, le fronton est véritablement l'indication de la toiture à deux pentes et non pas un simple motif décoratif. Ce sont peut-être de bien petits détails à souligner en parlant d'un chef-d'oeuvre comme le Parthénon, mais mon but est surtout d'essayer de faire voir le côté *raison* de certaines oeuvres architecturales qui sont susceptibles de donner, d'autre part, une émotion esthétique.

Dans les temples *romains*, on retrouve les mêmes raisons de beauté que dans les édifices grecs; les proportions sont un peu différentes, les détails d'ornementation ont varié, mais l'ensemble demeure le même.

Les *thermes* et les *théâtres* romains semblent plus être dégagés de l'influence grecque. Les romains employèrent l'*arc* et la *voute*, presque inconnus des grecs.

Le *Colisée* est beau par ses proportions, son aspect de grandeur et surtout par sa parfaite appropriation à sa destination. L'*Ordre*, c'est-à-dire la colonne avec son entablement, qui était un élément de construction chez les grecs, est devenu, au *Colisée*, un motif décoratif. On aurait mauvaise grâce à le regretter car l'effet produit est de toute beauté.

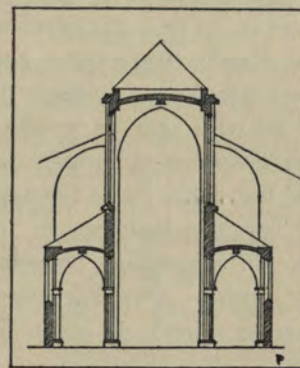
Les romains furent de grands constructeurs plutôt que de grands artistes. Moins sensibles que les grecs à un ordre de beauté simple qui ne s'exprimerait que par l'harmonie des proportions, ils cherchèrent à donner une impression de beauté par la grandeur matérielle et par la richesse de la décoration.

L'architecture romaine, depuis la *Renaissance*, a eu une influence considérable sur toutes les architectures. Chaque peuple, qui a eu des édifices à construire, s'en est inspiré plus ou moins directement. C'est l'*architecture classique* par excellence, car on n'a connu l'architecture de l'antiquité grecque qu'à travers l'architecture romaine.

Le *Moyen-âge*, qui semble avoir ignoré les architectures grecques et romaines, a réussi à développer une architecture dont l'impression de beauté, produite par des moyens bien

différents de ceux de l'antiquité, est égale, sinon supérieure, à celle produite par les monuments romains ou grecs.

Il serait ridicule de comparer l'impression de beauté produite par les *Thermes de Caracalla*, par exemple, à celle produite par *Notre-Dame de Chartres*. Ce sont deux impressions peut-être de même intensité mais dont les raisons sont bien différentes.



Coupe schématique d'une église gothique.

Une erreur assez répandue est de s'imaginer que l'architecture *gothique* n'est différente de l'architecture *romane* que par la transformation de l'*arc plein-cinté* en arcs *tiers-point* ou *ogival*. La vraie particularité de l'architecture gothique tient surtout à l'usage de *nervures* pour supporter la maçonnerie de la voute. C'est une architecture basée sur un système de construction en pierre et à laquelle la pierre est absolument nécessaire pour obtenir son expression. Les

architectes gothiques étaient d'abord des mathématiciens et des géomètres; ils firent usage, pour la première fois en architecture, d'une force vive pour contrebalancer et neutraliser l'action d'une autre force vive. (1).

En regardant une cathédrale gothique il ne faut pas trop chercher une idée symbolique, ni trop se souvenir des pages, par trop littéraires, des grands écrivains qui ont attribué aux grands architectes de l'époque des sentiments et des idées qu'ils n'avaient sans doute pas. Des cathédrales comme celles de *Paris*, *Chartres*, *Amiens* et *Reims* en France; de *Glouces-*

(1) "L'édifice gothique ne reste debout qu'à la condition "d'être complet; on ne peut retrancher un de ses organes sous "peine de le voir périr, car il n'acquiert de stabilité que par les "lois de l'équilibre." (Viollet-Le-Duc. Dictionnaire raisonné de l'architecture française.)

ter, d'Exéter, de York et de Salisbury en Angleterre; de Strasbourg de Cologne et d'Ulm en Allemagne, donnent une impression de beauté complète.

Notre-Dame de Paris, pour prendre l'exemple le plus connu, quoique n'étant pas l'expression la plus parfaite de l'art gothique, donne une émotion esthétique véritablement extraordinaire; la raison est ici complètement satisfaite, par le rappel constant de l'échelle humaine, par la franche indication à l'extérieur de la disposition intérieure, par la vue de ce système de construction mis à nu sous nos yeux. On a fait parfois le reproche à l'architecture gothique d'avoir trop exposé aux intempéries, les organes les plus essentiels de son système de construction: les *arcs-boutants*. Il est vrai que les grandes cathédrales gothiques demandent un entretien continu, car ce sont des édifices en équilibre dont les voutes ne se tiennent que par l'appui que leur donnent les arcs-boutants et les contreforts. L'édifice gothique est un magnifique *écorché* dont on voit travailler toute la musculature. C'est l'architecture qui satisfait le plus la raison par sa science de construction et sa franchise d'expression.

La tradition gothique s'est interrompue en France au XVI^{ème} siècle pour être remplacée par une architecture inspirée de l'antiquité. En Angleterre elle n'a pas subi d'interruption, mais n'a rien donné de supérieur aux belles cathédrales du XIV^{ème} et XV^{ème} siècle.

L'Italie, où l'architecture gothique ne s'était presque pas répandue, a donné au monde une architecture inspirée, si l'on veut, de l'architecture antique, mais d'un caractère bien spécial. Les constructeurs italiens de la *Renaissance* semblent avoir méprisé la science en architecture pour ne s'occuper que du côté *art*. Et pourtant le dôme de la cathédrale de Florence est plus l'oeuvre d'un savant constructeur que d'un simple décorateur.

Les architectes italiens, à partir du XVI^{ème} siècle paraissent avoir plus cherché à donner, dans leurs monuments, une émotion esthétique qu'une satisfaction pour la raison. Les proportions sont toujours harmonieuses, les détails merveilleusement étudiés et les silhouettes intéressantes.

Ces églises italiennes, dont la façade indique deux ou trois étages par des rangées superposées de fenêtres, réussissent tout de même à se faire pardonner ce mensonge architectural par la beauté de leurs proportions et de leurs détails. Voyager en Italie est un vrai régal pour l'oeil d'un architecte qui ne cherche que l'émotion esthétique sans trop s'occuper des choses qui pourraient choquer son bon-sens.

Saint-Pierre de Rome est peut-être le monument sur lequel les critiques en architecture se sont le plus exercés. La coupole de Michel-Ange, par ses dimensions énormes et sa merveilleuse silhouette reste toujours un chef-d'oeuvre. L'intérieur de Saint Pierre est désappointant; à première vue, on ne se rend pas compte des vastes dimensions de la nef. Dans cette architecture qui vise au colossal rien ne vient rappeler l'échelle humaine, le résultat est qu'il faut circuler pendant quelque temps dans Saint Pierre pour s'apercevoir des dimensions réelles de l'édifice. "Vraiment," a dit un critique, "ce n'était pas la peine de faire un édifice colossal pour qu'il ne paraisse que de dimension ordinaire!"

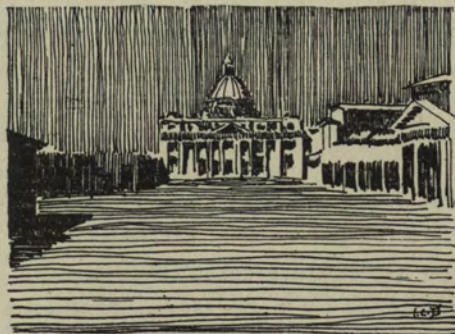
Saint Pierre de Rome n'est donc pas un monument susceptible de donner une impression de beauté complète, trop de choses viennent gêner l'impression ressentie tout d'abord à la vue de la merveilleuse coupole.

Depuis la Renaissance, les architectes se sont généralement appliqués à placer des *ordres romains* dans leurs édifices, sans trop chercher des combinaisons nouvelles ni un système de décoration autre que la colonne avec son entablement. Ce qui n'a d'ailleurs pas empêché les grands artistes de construire des monuments splendides et d'imprimer, dans leurs chefs-d'oeuvre, le cachet de leur art propre, et chaque époque d'avoir son architecture caractérisée malgré l'emploi du même motif décoratif. On ne saurait confondre l'architecture du XVII^{ème} siècle avec celle du XVIII^{ème} siècle. *Le Grand Palais* et *le Petit Palais*, à Paris, qui sont des oeuvres modernes, sont bien différents comme expression, des *pa-villons* de la place de la Concorde; on a pourtant, dans les deux cas, employé l'*ordre* comme motif principal de décoration.

La beauté en architecture ne tient pas à l'emploi de tel ou tel système de décoration, mais à l'usage qu'en fait l'architecte. Il est clair qu'il est plus facile pour un architecte médiocre de se servir d'un ordre quelconque pour décorer une façade, que de chercher une expression nouvelle, il est à peu près certain, s'il n'est pas trop malhabile, que les proportions ne seront pas désagréables : il n'a qu'à se servir d'un *module* classique.

Quand on se trouve devant une oeuvre architecturale il ne faut donc pas se laisser trop dominer par l'émotion esthétique, il faut essayer de raisonner un peu le pourquoi de chaque chose. Il ne faut pas oublier surtout qu'un édifice est généralement "une nécessité enveloppée", car l'architecture est rarement son propre but, c'est-à-dire qu'on construit un édifice pour un usage déterminé et non pas seulement pour le plaisir de faire *une architecture*.

FERNAND PREFONTAINE.



TENTATION

Je vais partir d'un pas libéré et rapide ; rien ne me lie à aucune rive, à aucun bonheur, à aucune joie ; je suis libre dans le dépouillement complet de moi-même.

Mes pieds cherchent un sable doux pour s'y enfoncer ; ils ne veulent y laisser de traces que celles qui se perdront dans le vent. Après s'être déchirés sur la grande route comme aux cailloux et aux ronces, ils mendient la fugace chaleur du sable avant de s'engloutir dans l'intégral oubli.

Mes pieds cherchent un sable doux pour s'y enfoncer.

Mes mains inhabiles au bonheur se refusent, désormais, à la tendresse éblouie et savante. Elles ne construiront pas des cathédrales, des architectures précieuses, des monuments de la croyance et des temples aux saints. Non, mais je les habituerai à pétrir dans la glaise des dieux tristes et mutilés, des femmes souffrantes, des avortons et des nains. Et parmi toutes ces formes éphémères, nées de ma fièvre et de mes doigts las, je construirai une déesse harmonieuse que je laisserai sur le rivage, après avoir imprimé mes lèvres douloureuses sur son argile périssable.

Mes mains inhabiles au bonheur se refusent désormais à la tendresse éblouie et savante.

Mon visage tourmenté n'est à personne : j'espère en refléter l'image dans la mer pour qu'elle s'y perde avec les aspects fuyants de la nature nombreuse et qu'elle s'y abîme avec son ciel, sa ceinture d'arbres frissonnants, ses algues et ses roseaux condamnés.

Mon visage tourmenté n'est à personne.

Mon imagination — cette adorable maîtresse ! — qui m'a créé un isolement superbe et enivré parmi les formes qui emplissaient ses rêves, je la bénirai de m'avoir détruit et sauvé. Ecolier, elle posait à mes tempes des diadèmes de fièvre. Plus

tard, à Paris, à Naples, Florence, Venise, elle savait me diviniser les marbres, les déesses et les dieux. Sous sa flamme, ils revêtaient des apparences humaines qui me dispensaient le délire. Et, sur les rives vantées de l'Adriatique, dans une femme en haillons, elle me fit saluer la statue vivante de la misère. Maîtresse profonde d'erreurs qui, pour mon festin, couronnait de beautés lumineuses la matière la plus sourde, et dans la source ressuscitait la mort émerveillée de Narcisse, et sous les ramures, des théories de bacchantes captives.

O Reine, puisque je pars vers des rives léthéennes, puisque je m'en vais sans retour, je te bénis de m'avoir sauvé et détruit. Tes bras, écartés sur l'horizon, paraissaient des appels de blancheur heureuse, exaucée. Royale déesse, déployée aux confins de la volupté et de la mort, tu pétrissais l'extase ou l'agonie. Et quand ta plainte, joyeuse ou sombre, fatiguait l'espace, je croyais entendre le gémissement de la terre vers le divin inconnu. Et j'étais l'enfant envolé, tendu vers tes apparitions, ta robe écarlate, tes genoux de nuit et de songe.

Mon imagination—cette adorable maîtresse! — je la bénirai de m'avoir détruit et sauvé.

Mon coeur,—ce vieil agonisant!—je le prierai de s'éteindre dans le vent sans une plainte.

Avec l'encens et la myrrhe, j'embaumerai ses plaies, et m'approchant, à pas religieux, de certaines douleurs, je les embrasserai comme si elles étaient des femmes divines et sacrées. Puis je rirai de ses sensations, de ses désirs et de ses larmes.

Mon coeur,—ce vieil agonisant!—je le prierai de s'éteindre dans le vent sans une plainte.

MARCEL DUGAS.

16 juillet 1918.



QUELQUES MUSICIENS FRANÇAIS

I—Gabriel Fauré (1)

Gabriel Fauré a été pendant longtemps un musicien méconnu. Jusqu'à *Pénélope*, en France et surtout en Allemagne, on considérait qu'il lui manquait ce qu'on appelle généralement des grandes oeuvres. Et, à cause de cela, souvent on l'avait qualifié de musicien de salon. La méprise était honteuse. Les oeuvres de Fauré étaient, en effet, de moyennes dimensions. Mais savait-on bien dans certains milieux à quoi tient la grandeur? Combien Fauré est admirable d'avoir compris à la fin du XIX^{ème} siècle la différence qu'il y a entre véritable grandeur et grandiloquence! La quantité et la grande dimension des oeuvres, si elles ne sont que cela, sont pour lui des choses méprisables. Fauré présentait donc ses oeuvres dans un moment difficile, à un public encore abasourdi de grandiloquence et fasciné par le toc. Sa musique délicate et si raffinée ne pouvait pas convenir à de semblables gens que les machines de Meyerbeer émerveillaient encore, qui se sentaient en parfaite sécurité avec l'inoffensif Thomas, qui souriaient aux mièvreries des uns et qui se satisfaisaient dans les constructions froides et immobiles des plus raisonnables assommeurs. Ceux-là, du reste, ne goûtaient pas davantage Ber-

(1) Gabriel Fauré est né à Pamiers en 1845. A l'Ecole Niedermeyer, il fut élève de Dietsch, de Niedermeyer et de Camille Saint-Saëns. Il fut aussi professeur à cette école, organiste à Saint-Honoré d'Eylau, maître de chapelle à Saint-Sulpice et organiste à la Madeleine. Il est directeur du Conservatoire de Paris depuis 1905 et membre de l'Institut.

lioz, ni Lalo, ni Franck, et l'art de Fauré était trop sensible et il s'y trouvait trop de charme, trop de grâce et de discrétion. Il a fallu bien du temps avant qu'on s'avise de penser et d'admettre que la plupart des *petites* oeuvres de Fauré contiennent plus de musique, sont des oeuvres plus substantielles et plus vivantes que maintes interminables symphonies qui ne trouvent leur grandeur que dans l'irréparable ennui qu'elles infligent. On en peut citer plusieurs de ces vastes machines qui peuvent durer longtemps et qui n'ont aucun profond intérêt musical. Mais au commencement du XX^{ème} siècle, des esprits devaient se permettre le culte de formes moins rugueuses, moins sérieusement ennuyeuses et il devait se créer toute une génération pour qui la musique est l'élément essentiel dans une oeuvre musicale. A ceux-ci il est donné, en même temps que la faculté d'aimer l'art, celle de choisir parmi l'art contemporain et celui du passé, les oeuvres qui font partie de la musique.

Gabriel Fauré est un musicien de la musique pure et la plupart de ses oeuvres sont de la musique pure. C'est peut-être dans ses oeuvres pour le piano qu'il révèle le plus profondément sa véritable nature. Il ne s'impose aucun texte, on n'y sent aucune rigidité et c'est de la fantaisie, une fantaisie que cependant ordonne toujours une belle raison. C'est ce qui est le plus beau et le plus intéressant chez Fauré, cette correspondance de la sensibilité et de la raison. Gabriel Fauré, c'est aussi la bonne mesure et le bon goût. Rien chez lui n'est disproportionné. La forme et l'expression sont en rapport parfait avec l'*Idee* qu'il se propose et rien n'est exprimé qui n'ait été choisi et discuté avec un goût parfait. Déjà, vers 1880, avec sa *Ballade*, il apportait au piano quelques nouveautés d'expression—nouveautés de forme et de son. Il a développé et précisé avec chaque oeuvre ces qualités déjà fortes, et ce n'est pas seulement une grande habileté d'écriture qu'il montre, c'est la connaissance parfaite de sa sensibilité pour laquelle il a trouvé un langage adéquat. Cette sonorité déjà si spéciale dans la *Ballade*, fluide, cette harmonie précise et à la fois fuyante lui sont des mouvements instinctifs dont il sera de plus en plus conscient. Il écoute sa sensibilité qui ali-

mentera toujours les scrupules de sa raison. Son mouvement mélodique n'est jamais gêné. Il est souple, il ploie, il est un élément naturel toujours affiné. Son harmonie s'identifie au mouvement mélodique. Elle est toujours mouvante, une pure sensibilité que rien d'étroit n'embarrasse. Elle apporte mille nuances discrètes, séduisantes et fuyantes qui ombrent par moments la tonalité générale qui est, chez Fauré, d'esprit classique. Le rythme y est quelquefois une merveille de continuité et de renouvellement. Il persiste dans certaines *Barcarolles* avec une aisance absolue et il vivifie l'oeuvre et lui apporte son unité. Mélodie, harmonie et rythme forment un tout inséparable et vivant. Le moindre élément y a une valeur expressive et tout semble constitué pour les mêmes fins, avec la même sensibilité. L'unité de forme et d'expression y est admirable.

Les formes que Fauré s'est soumises correspondent dans leur application au même ordre supérieur. Elles sont généralement classiques, classiques dans l'esprit, et leur souplesse est infinie. Mais le classicisme de Fauré n'est jamais systématique. Sa sensibilité s'accommode de cette apparente rigueur parcequ'elle sait y trouver une complète liberté d'expression. "L'emploi classique d'une forme ne suffit pas à conférer un brevet de classicisme", écrit justement M. Joseph de Marliave. "C'est dans l'exacte appropriation d'une forme à ce qu'elle doit contenir que réside le véritable esprit classique." Les oeuvres pianistiques de Fauré sont donc classiques, mais elles le sont cependant moins de forme que ses *Quatuors*, son *Quintette* et ses *Sonates* qui le sont strictement. Cependant, une forme peut être classique sans être sonate rigoureuse. Et il se peut sans doute affirmer que Fauré sentait son écriture pianistique peu propre à la forme rigoureuse, puisque chaque fois qu'il l'a traitée, il lui a fallu d'autres éléments pour lui donner la plénitude et la consistance. Mais quelques critiques reprochent malgré tout aux *Sonates* une écriture un peu maigre et d'autres y découvrent de la mièvrerie. Certains veulent qu'il y ait une musique spécialement à sonate et ils reprochent ce qualificatif à celle de Fauré. Il faut pourtant admettre qu'une forme une fois établie, les idées

qui l'alimentent peuvent revêtir tel ou tel caractère, selon le gré de l'auteur. L'écriture dans les sonates de Fauré n'est pas massive; elle est au contraire délicate, souple. Ces sonates ne sont pas maigres d'écriture ni mièvres d'expression. Une musique qui plait, qui charme, qui séduit n'est pas forcément mièvre. Et comme il y a loin du charme délicat et discret de Fauré à la mièvrerie sentimentale des salons. La *Sonate en la* de Fauré ne résiste peut-être pas aux critiques pédantes quant à la forme et au caractère, malgré qu'elle soit, par quelques-uns, considérée parfaite; mais elle possède des qualités éminemment plus belles et plus séduisantes que la seule perfection de forme. C'est que l'art de Fauré, à travers toutes les formes, conserve toujours sa même force d'expression lyrique, son même caractère musical. Les *Quatuors* et les *Quintettes* sont aussi des formes souples où se trouvent incluses des expressions spéciales, la plus pure personnalité de Fauré. Les *Nocturnes* sont des poèmes qui s'exposent et se complètent en quelques pages, quelquefois l'expression d'une tristesse grave et forte. Mais l'oeuvre capitale de Fauré pour le piano est *Thème et Variations*, une oeuvre très belle de forme et d'expression. C'est le résumé complet de son oeuvre pianistique, c'est la somme de sa sensibilité et de son intelligence, une oeuvre de puissance concentrée.

Mais Fauré, tout en marquant sa prédilection pour le piano, donnait aussi à la mélodie une forme et une puissance d'expression jusque-là inconnue en France. Il s'est fait le commentateur de Villiers de l'Isle-Adam, de Leconte de Lisle, Baudelaire, de Verlaine, de Samain et de Van Lerberghe. Un tel choix de poètes est une preuve de la culture affinée de Fauré et il a traité leur poésie avec une compréhension profonde, une intelligence qui égale sa sensibilité. Quelques-unes de ces mélodies révèlent toute l'âme de Fauré; elles sont abondantes de sève musicale et elles sont des oeuvres complètes. Quelques mesures lui suffisent pour indiquer l'esprit, l'essence de la poésie qu'il veut traduire et telles pièces, *Soir*, *La Chanson d'Eve* et *La Bonne Chanson* sont des merveilles de composition et d'expression musicale. L'unité de la poésie et de la musique est intime, mais c'est plutôt la

transposition absolue d'une expression poétique dans une forme musicale. Les mélodies de Fauré sont des oeuvres de musique pure et elles sont mieux que le simple commentaire d'un poème quelconque puisqu'elles ont une signification musicale qui égale la poésie qui les a inspirées. La forme actuelle de la mélodie en France est intimement l'oeuvre de Fauré.

L'orchestre semble avoir peu attiré Fauré pendant la première partie de sa vie. Cependant la musique de *Caligula* et de *Shylock* trahit de belles aptitudes pour ce vaste instrument et *Prométhée* est une oeuvre merveilleusement orchestrale. *Prométhée* est une des oeuvres les plus hautes et les plus fortes de Fauré et c'est, dans le sens le plus absolu, de la musique pure. Une musique de scène pour un tel sujet que *Prométhée* était pour le moins difficile à réaliser, mais Fauré trouve lieu d'y révéler sa propre nature qui a toujours subi l'attrait des sujets antiques. *Prométhée* est une oeuvre toute pénétrée de lyrisme sain qui exclut toute essence lourde et physique et qui se mesure en proportions parfaites. C'est une oeuvre abondante où jamais l'émotion ne semble vouloir s'épuiser et dans laquelle Fauré montre un art impeccable, achevé, limpide et merveilleusement inépuisable.

Pénélope marque le plus haut sommet dans l'art de Fauré. C'est tout l'art de Fauré, intégral, ramassé dans une espèce de vaste symphonie qui est d'une beauté radieuse, souveraine. C'est une oeuvre réfléchie, logique, mais pleine d'un lyrisme de l'essence la plus pure. C'est une musique d'amour qui exprime les passions et les sentiments de deux âmes amoureuses. C'est, dans une progression lente et irrésistible, la transfiguration de Pénélope et d'Ulysse dans une apothéose rayonnante de beauté, de noblesse et de tendresse.

Cette oeuvre lyrique est conçue dans une forme assez spéciale qui peut rappeler l'ancien opéra français. On n'y trouve aucun leit-motif proprement dit, ce qui n'empêche pas que l'on puisse se reconnaître tout au cours de l'oeuvre. L'unité de conception et de forme y est produite par des liens mystérieux et sensibles qui relient entre elles les diverses scènes. Une même ambiance baigne toutes les parties de l'oeuvre.

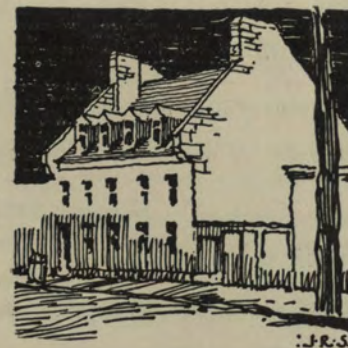
vre et c'est cette atmosphère qui en organise les mouvements dans une même unité de forme et de style. Simplicité des moyens, simplicité des lignes et maximum d'expression, c'est tout le secret de Fauré, c'est *Pénélope*. Tout le premier acte est beau, surtout le *Prélude* et la fin qui est sublime. Le second acte est presque sans action et, à cause de cela, un merveilleux prétexte à l'expression musicale. Il est un vaste nocturne où se dessinent dans l'atmosphère de la nuit le mouvement de la mer et les sentiments intimes de Pénélope et d'Ulysse. La fin en est remarquable. Le troisième acte est plus chargé et le pathétique de la fin est d'une inépuisable beauté.

Pénélope est un pur chef-d'oeuvre de musique dramatique. C'est une des oeuvres importantes de la production contemporaine et que l'on peut compter parmi les plus grandes. C'est une oeuvre établie sans systèmes ni formules sèches, dans des proportions harmonieuses et qui exprime avec une aisance supérieure l'essence même de la musique, les sentiments multiples d'âmes vibrant au contact des choses et de leur propre amour. Elle est aussi l'expression d'une certaine vérité extérieure de mouvement et de nature. Pénélope, Ulysse, tous les personnages y trouvent le portrait de leur âme mis en valeur au moyen de lignes souples, étonnamment sensibles et discrètes. C'est une oeuvre puissante, mais puissante sans vociférations, sans déchirements mélodramatiques. L'orchestre n'y est jamais surchargé et, voix et instruments, tout y est parfaitement fondu.

Il y a encore dans l'oeuvre de Fauré sa musique religieuse. Elle revêt un caractère inaccoutumé parce que si sensible et si flexible de ligne. Son caractère est indiscutablement religieux, malgré son apparence peut-être sensuelle, malgré ses sonorités fuyantes, ses mouvements mélodiques ondulants. Mais, pour peu que l'on considère que le caractère de la musique religieuse ne tient pas seulement à la rigidité de certaine musique, à la plasticité froide et immobile, on sent le profond sentiment religieux qui anime le *Requiem*. Ce sentiment religieux comporte beaucoup de mysticisme sensuel et s'allie les caractères généraux de l'art religieux.

Gabriel Fauré tient une place très spéciale parmi les musiciens français. Seul, entre tous ses contemporains, il a résisté aux invasions étrangères et il a démontré dans le développement de son oeuvre une rigueur toujours croissante et une belle continuité. Jusqu'ici son oeuvre s'est constituée sans fracas, comme pudiquement et elle apparaît puissante et pleine de charme. Son art porte l'empreinte du plus pur classicisme, il s'allie la meilleure part du lyrisme romantique et il est profondément moderne de conception. La sensibilité qui l'anime est de l'époque actuelle. Il n'est pas besoin d'appellation plus spéciale que celle de son nom pour indiquer une musique originale, un art vivant et le nom de Fauré est déjà de ceux qui ne meurent pas.

LEO-POL MORIN.



RETOUR

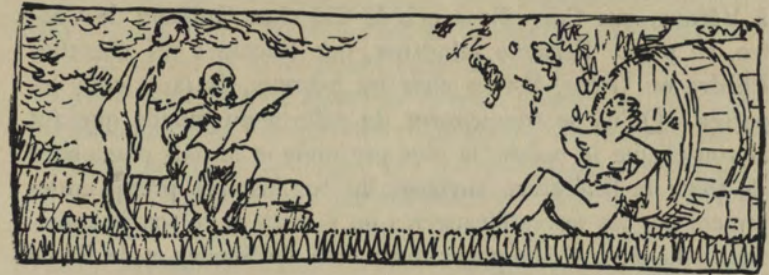
J'ai vu cette colline et périr en silence,
 Tel un essaim mourant, mes espoirs les meilleurs.
 L'ombre traînait au loin ses souffrantes rumeurs
 Et les précoces nids songeaient leur songe immense.

Une rose ternie attristait les cheveux
 D'une enfant blonde, aux yeux de lointaine folie :
 Cette vierge berçait son âpre rêverie
 Aux chants, le soir, pleurés sous le regard des cieux.

Le feuillage était lourd de paix. La lune ardente
 Poudrait de feu là-bas de mystiques jardins.
 D'un innombrable amour palpitaient les jasmîns ;
 Les sillons s'endormaient en leur parfum de menthe.

Mais moi, je ne sentais qu'un rustique soupir
 Et se dresser un deuil au milieu de ce charme,
 En chaque pâle fleur, remuer une larme,
 En cette rose, un souvenir.

JEAN-VICTOR CARTIER.



POUR S'ENTENDRE SUR LE REGIONALISME
 EN ART

Je voudrais avoir l'autorité d'un nom vénérable et d'un noble caractère pour trancher définitivement et de haut cette question du régionalisme dont nous sommes quelques-uns à être excédés. Car, j'en ai peur, jamais M. Letondal ne ressassera assez de truismes ni jamais M. Marcel Dugas n'aura assez d'esprit pour vider cette querelle. Nous y sommes condamnés comme d'autres aux galères. D'ailleurs, que M. Marcel Dugas ait de l'esprit ne prouve pas qu'il ait raison, mais encore moins qu'il ait tort. Tant qu'à M. Letondal, je le dis avec empressement, il a raison et je ne souffrirai plus sur ce point la moindre discussion. M. Letondal est un homme accablant à force d'être dans le vrai. M. Letondal est même devenu intimidant comme un mythe et respectable comme une religion. Son nom est désormais sacré ; c'est le symbole à la fois de l'évidence, du bon sens et des lieux-communs. M. Letondal représente une sorte d'hommes devant qui certains autres ne sauraient trop s'aplatir. M. Letondal est inévitable comme le suffrage universel ou le commerce des cotons. M. Letondal est davantage qu'un homme ; c'est une institution.

Cependant les poètes continuent à avoir le droit de chercher leur inspiration où ils veulent, et en Chine si ce pays les a éblouis. Forts de l'exemple des maîtres, qu'ils ne s'inquiètent donc guère de la région où s'égarent leurs rêves et qu'ils se souviennent seulement que l'homme est le plus grand et l'éternel sujet de la littérature. Qu'ils se souviennent que Shakespeare a placé son chef-d'oeuvre non en Angleterre mais

à Vérone, que Corneille a pris le Cid chez Guilhem de Castro, en pleine Espagne fabuleuse, que Racine a été chercher Phèdre en Grèce, Esther chez les hébreux, Bajazet chez les perses. Qu'ils se souviennent du pèlerin du monde que fut Byron et que sa poésie, la plus profonde et la plus passionnée de toute la littérature anglaise, lui fut inspirée presque entièrement par les terres étrangères où il avait exilé son imagination troublante et son cœur tourmenté, de Shelley et de Keats dont les deux corps reposent en Italie où ils avaient choisi de vivre plutôt qu'en Angleterre qu'ils ont détestée et qui ne les a pas compris, de Henri Heine qui vécut à Paris, qui était presque français, et qui demeure une des grandes gloires littéraires de l'Allemagne. Qu'ils sachent que l'un des plus grands écrivains modernes, Maurice Barrès, doit à l'Espagne et à l'Italie ses pages les plus harmonieuses; que les romantiques ont promené leur adorable fantaisie par toute la terre, que Flaubert a chanté Carthage, que Baudelaire, l'un des maîtres du symbolisme a traduit dans *L'invitation au Voyage* ce besoin des poètes de fuir la réalité et de faire choix d'un pays ou situer leurs rêves les plus merveilleux. M. Letondal reproche à certains poètes et à certains écrivains canadiens leurs âmes livresques et de subir l'influence de la France. Mais qui niera la féconde loi des échanges d'influences entre les littératures? Qui niera l'influence de la littérature anglaise, par exemple, sur la littérature française et que cela n'ait apporté à celle-ci d'admirables acquisitions? Il faudrait ignorer ce que furent pour les romantiques français les poèmes de MacPherson et la poésie de Byron, pour les symbolistes l'imagination mystérieuse de Poe et les larges rythmes de Walt Whitman. Qui niera l'influence de la littérature grecque à qui tous les peuples ont emprunté quelque chose? La Renaissance, dont personne j'imagine, ne songe à contester les résultats artistiques, n'est-elle pas la plus belle preuve du droit qu'ont les poètes et les artistes de chercher leurs sources ailleurs que chez eux? Mais qui donc ose nier la divine liberté de l'inspiration? sinon des gens qui n'ont aucun sens de l'art. Mais leurs objections ne se soutiennent pas.

Certes, M. Letondal et ceux qu'il représente ont mille fois raisons quand ils réclament en faveur du sujet canadien. Que paraissent le Maupassant canadien qui décrira fidèlement les petits bourgeois de Montréal et leurs épouses, le Zola québécois qui fera l'épopée des villageois de la vallée du Saint-Laurent, le François Coppée (1) qui parlera en vers du petit épicier de Maisonneuve, que ces réalistes viennent et nous les applaudirons avec tous les MM. Letondal du Canada. Que vienne surtout le Walt Whitman qui chantera la terre canadienne et les hommes qui y vivent et nous l'acclamerons avec frénésie, avec ivresse (2). Mais, en attendant, qu'on nous laisse tranquilles avec Champlain, les habitants et le terroir.

Mais que voilà vraiment une belle querelle! Tant de portes ouvertes, cela lasserait-il les fureurs des partisans de M. Letondal. J'en doute profondément. Ces gens en font une question patriotique, et c'est vraiment mêler ensemble des notions peu faites pour se confondre. De grâce, disait Made-moiselle de Scudéry, ne mêlons point le grain des choses avec la paille des mots. *Phèdre, Le Cid, Ruy-Blas, Salammbô, L'invitation au Voyage*, cesseront-ils de faire partie de la littérature française parce que ces chefs-d'œuvre ne sont pas de la littérature du terroir? Je n'en crois rien et je sais que M. Letondal n'en croit rien non plus. Pourtant, il ne s'agit pour que tout le monde s'entende que de méditer ce qu'en dit Villiers de l'Isle-Adam qu'"il faut écrire pour le monde entier." Le grand écrivain, le grand poète canadien qui décrira, qui chantera le Canada avec une réelle beauté d'expression, avec une sensibilité forte ou une vérité entière n'aura pas seulement écrit pour les canadiens mais encore pour le monde entier.

(1) Si ces noms déplaisent à certains, nous laissons toute liberté quant à les changer: ainsi on pourra remplacer le Maupassant canadien par le Balzac canadien, le Zola québécois par le Dickens québécois, etc.

(2) "Qu'il se dresse sur les Laurentides cet Homère attendu de tous! Nous le voulons" (Marcel Dugas)

A PROPOS DE PAUL BOURGET.—L'auteur de *Mensonges*, de *l'Emigré* et du reste, possède un public fidèle et passionné au Canada, que je crois composé surtout de femmes très chastement indifférentes à toute beauté littéraire. Peu d'hommes, en effet, ont la patience de s'intéresser à l'enfantine psychologie des romans de Bourget, et personne possédant un peu le sens littéraire peut supporter son style difficile. De très jeunes gens, cependant, encore à peine sortis du collège, se laissent prendre à des romans aussi matériellement mauvais que *Mensonges* et aussi psychologiquement pauvres que *Cruelle Enigme* ou que *l'Emigré*. Il suffira à ces jeunes gens de vivre un peu et de s'intéresser à une littérature plus distinguée pour mépriser Paul Bourget dont ils découvriront facilement le superficiel et la mauvaise écriture.

C'est de l'un de ces jeunes gens encore délicieusement naïfs que j'ai reçu une lettre critique sur mes notes du mois d'août à propos de Paul Bourget. La grande qualité de ces pages est sans doute leur juvénile sincérité. Trop long pour le publier tout entier, je veux citer les meilleurs morceaux de ce travail que, sans ironie, j'estime beaucoup. Cependant il faut faire un reproche à mon contradicteur qui est de n'avoir pas mis son véritable nom à côté de son pseudonyme. Cet anonymat m'autorisait à jeter son manuscrit au panier. Cela eût été regrettable, car, comme Montaigne, j'aime à être contredit.

C'est pourquoi je veux admettre tout de suite que la critique que j'osai faire de P. Bourget était un peu nerveuse. On me l'a reproché. J'aurais pu, sans doute, rappeler les *Etudes de Psychologie Contemporaine* dans quoi Bourget a montré des qualités critiques et une sensibilité littéraire assez forte. Mais je ne m'intéressai, si je puis dire, qu'au romancier car, à ce compte, j'aurais pu parler aussi de Bourget poète: *Edel*, *Les Aveux* sont des recueils estimables de poésie. J'aurais pu également rappeler le bruit soulevé par *Le Disciple* lors de sa parution vers 1890, et le problème moral qu'il prétendait résoudre. Mais, outre que *Le Disciple* est un livre aussi mal écrit que les autres romans de Bourget et aussi psychologiquement discutable, je suis loin de penser qu'il ait résolu quelque chose de sérieux dans le domaine moral. Je ne trouve au *Disciple*

que de la prétentieuse vanité et une préface étonnamment en charabias quoique visant à l'éloquence. En tout cas, mon contradicteur dont je ne connais que le pseudonyme bourgetiste de *Julien Dorsenne*, semble réunir beaucoup des objections des admirateurs de *Cruelle Enigme*, d'un *Crime d'Amour*, de *Cosmopolis*, et des récents chefs-d'oeuvre: *Le Démon du Midi*, *Némésis*, *Lazarine*, etc., etc... Comme j'ai de la douceur, je me sou mets facilement à la fêrule des fervents de Paul Bourget, mais je me donne le divertissement de choisir la moins ennuyeuse parmi les lettres anonymes que j'ai reçues à son propos, et dans cette lettre, les beaux endroits:

AUX REDACTEURS DU NIGOG

"Vous dites que Bourget fait de la littérature inférieure et que Bordeaux est un auteur du genre de George Honet. (sic) C'est tout simplement que vous n'avez pas plus lu Bordeaux que vous n'avez lu Bourget. Vous avez lu quelques articles, ici et là, dans les petites revues parisiennes de la rive gauche, ainsi que *Le Mercure* (!) mais vous n'avez certainement pas lu Bourget ni Bordeaux. Vous nous dites, par exemple, que Bourget peint spécialement le "High Life" et qu'il le peint mal. Cela est faux, archi-faux. Mais ouvrez donc, mes chers messieurs, *Le Disciple*, feuillotez *L'Etape*, jetez un coup d'oeil sur *Le Démon Du Midi*, lisez la moitié de ses nouvelles: dites-moi, est-ce là de la peinture "du High Life?"...

"Tiens, je crois plutôt que vous n'admirez en romans que les ouvrages des membres ou des lauréats de l'académie Goncourt et les quelques rares romans des ex-symbolistes. (sic) N'ai-je pas raison? Je ne vous blâme pas pour cela, car tous les ouvrages couronnés par l'académie Goncourt sont de belles oeuvres, je ne crains pas de l'avouer. Mais il y en a d'autres. Il y a des romanciers que vous n'aimez pas et n'en sont pas moins tous bons, supérieurs mêmes. Il y a Bazin, il y a Prévost, il y a Bourget et il y a Bordeaux. Ce sont là des romanciers d'inégale valeur, mais qui sont tous remarquables.

"Ecoutez-moi, une petite minute, je vais vous donner des références et vous pourrez juger par vous-mêmes que je ne déclame pas: Voyez *Le Disciple* et le philosophe Adrien Sixte qui est aussi vivant que *Le Père Grandet*. Voyez *L'Etape*. Que pensez-vous de Joseph Moneron? Revenez au *Disciple* maintenant et

"comparez la confession de Robert Greslou aux plus belles analyses de Stendhal. N'est-ce pas que les pages de Bourget valent (sic) celles de Beyle, que vous avez tant raison d'admirer? Et toute son oeuvre est comme cela. On trouve du bon, même dans son dernier et plus faible ouvrage: *Némésis*!

"Et ses nouvelles? Ne lisez qu'Aline, dans les *Pastels* ou les *Nouveaux Pastels*, je ne sais plus; cela suffira pour faire de vous des admirateurs passionnés de Bourget. Car je le répète encore, si vous en parlez si mal, c'est que vous ne l'avez pas lu.

"Pour Bordeaux, je suis un peu, un tout petit peu de votre avis. Il est un peu trop *romanceux*, je l'avoue; ses personnages sont un peu pâles, très souvent, quand ce ne sont pas des abstractions, tant ils sont parfaits ou maniaques je vous l'accorde. Mais ne criez pas victoire tout de suite, c'est un très bon romancier, il a le don des larmes, il sait faire une scène et quand il se met à vouloir créer un personnage, (sic) il réussit pleinement

"Comme je vous l'ai dit, je suis un peu de votre avis pour Bordeaux, et cela parce que nos canadiennes, qui ne le comprennent pas plus que les autres qu'elles lisent, en sont folles (!) et aussi parce qu'il ne peut pas écrire plus mal qu'il ne fait. C'est là d'ailleurs un défaut qui lui est commun avec Bourget. Cela est surtout sensible dans les prologues de leurs livres. Oh! alors, le style est affreux, on ne peut faire pire. Mais il est dit qu'il ne faut pas voir une paille dans l'oeil de son voisin, quand on a une poutre dans le sien. Je fais donc mon *méa culpa* et je vous prie humblement de le faire vous-aussi, car si nous courions, Bourget, Bordeaux, vous et moi (vous du moins, dans vos critiques) pour le prix de mauvais style, je ne sais lequel de nous on couronnerait

"Une autre chose que je ne veux pas laisser passer sans commentaire; vous avez l'air de croire Jean Aicard bien inférieur à Verhaeren. J'aime beaucoup Verhaeren mais j'aime aussi la *Miette et Doré* (sic) de Aicard, et je suis certain que je n'ai pas tort (sic). Je veux bien croire que cette poésie, est bien simple, un peu banale parfois, mais par contre que de jolies choses! Verhaeren lui, est bien bon aussi, (sic) mais il fait trop de poésie oratoire

"Je vous attends plutôt dans vingt ans, alors poètes ou prosateurs célèbres en Canada et en France, et que je lirai avec bien plus de plaisir que maintenant, comme vous rirez bien en dénichant les articles que vous écriviez jadis contre Bourget ou quelque autre académicien.

Julien DORSENNE.

Voilà! Comme Julien Dorsenne doit être jeune! Mais ce garçon qui admire pêle-mêle Verhaeren, Jean Aicard, Henry Bordeaux, Stendhal, Bourget, Moréas, Vielé-Griffin, Henry Bataille, Paul Fort, Francis Jammes, Maurice Donnay, Madame de Noailles, Rostand, André Beaunier, (je n'ai pas voulu citer le passage où il parle de tous ces poètes, cela m'a déjà été trop pénible à lire pour que je puisse supporter de le relire imprimé. Certaines choses ne peuvent tout de même pas être confondues. Ces noms ainsi mêlés sont affolants. C'est le désordre, l'anarchie, le chaos), représente quelque chose. Il représente fidèlement l'inexpérience, le goût incertain et la naïveté de toute une classe de jeunes gens encore pleins des cocasses recettes littéraires du collège, mais déjà un peu éveillés à la pensée et un peu sensibles à la beauté des mots, des images et des rythmes.

R. LAROCHE DE ROQUEBRUNE.





LITTÉRATURE

Pauline.—J'ai une amie qui lit de bien drôles de choses, je ne sais trop où elle prend ses livres; hier elle voulait absolument me prêter un livre de vers d'un nommé René ou Raynaud.

Sagacée.—Evidemment toutes les femmes ne sont pas instruites, elles ne connaissent pas toutes, les bons auteurs.

Poyeuctète.—Henri Bordeaux, Madame Félix-Faure Goyau et René Bazin ne sont malheureusement pas assez lus.

Bertha.—Combien de gens n'ont jamais lu du Bourget!

Sagacée.—Mais ce sont des auteurs trop sérieux pour beaucoup de dames de ma connaissance.

Pauline.—L'amie dont je parlais admire beaucoup Flaubert.

Sagacée.—Les petits auteurs grivois trouvent toujours un public de lecteurs qui se complaisent dans les oeuvres qui ne sont faites que pour amuser, et qui ne s'adressent qu'à des femmes sans culture sérieuse.

Pauline.—Avez-vous lu "Némésis" de Bourget? pour moi c'est son chef-d'oeuvre.

Lucrèce.—Quel beau caractère de femme! Quelle dignité et quelle distinction dans la conduite de l'héroïne! Et le héros, quel homme sincère et vertueux!

Corinna.—Moi, je trouve le livre trop brutal.... je préfère les auteurs qui parlent à mon imagination, comme madame Craven et Bernardin de Saint-Pierre.

Bertha.—Moi, je ne lis pas beaucoup, j'ai besoin d'espacer les livres; il faut que je digère bien mes lectures, je lis un livre par saison.

Sagacée.—C'est mieux de lire peu, mais bien.

PAUL BRUNOT.



LA MARE AUX GRENOUILLES

FIGURINES, par M. Edouard Chauvin:—Le recueil de vers que publie M. E. Chauvin sous le titre aimable et modeste de *Figurines*, se recommande aux bibliophiles par une typographie soignée et par une couverture très agréable. N'eut-on aucun goût pour les vers, que l'on voudrait posséder un exemplaire d'un livre si joliment édité.

Le grand mot de poésie est souvent prostitué, et beaucoup de gens ne veulent accorder de poésie qu'aux vers. A ce compte, *Le petit épicier de Montrouge*, de François Coppée est poétique et *La tentation de Saint Antoine* de Flaubert ne l'est pas. Pourtant, et même si la poésie n'était vraiment que le rythme des phrases et que l'harmonie des mots, les grands musiciens du verbe que furent Lamartine, Verlaine et Mallarmé n'auraient pas surpassé en beauté Pascal, Chateaubriand, Flaubert ou Maurice Barrès. La ligne mélodique de Pascal quand il écrit: "Le silence éternel de ces espaces infinis, m'effraie," n'est-elle pas admirable? Sans doute, M. Auguste Dorchain ou M. Jean Aicard qui écrivent en vers n'ont rien trouvé qui égale ce rythme là.

Mais M. Edouard Chauvin sait se servir des belles ressources verbales que le vers peut fournir à un artiste. *Figurines* sont une succession de petites pièces octosyllabiques dont

le sentiment est souvent mélancolique malgré un air de blague et d'allures libres. Il sait employer la rime comme un moyen de comique et d'harmonie, et cela donne un grand pittoresque à son livre :

On le connaît par pas grand chose:
Il a sur lui tous ses tiroirs,
Et il parfume à l'eau-de-rose
Ses gants couleur d'oeuf "au-miroir".
Il porte des cravates "Took"
Et des chemises de chez "Peck",
Il fume dans une chibouque,
Pour faire le snob ture avec.

dit-il du jeune homme qu'il appelle "L'Adonis" et dont la voix

..... anglophile soupire
Après Gerty, Helen, Ethel
Dans la langue de Shakespeare

et à qui

Il lance son galant appel:
"Let us go: it is not too late
"Come to the movies my dear,
"I'll buy you some chocolate...
"Listen, my heart jumps like a dear".

La langue de M. Chauvin est d'une fantaisie complète et il ne craint pas de mêler dans ses vers l'argot canadien à des mots anglais et à des jeux à la fois drôles et puérils :

Il était gai, très gai lura
Fut-il cassé comme une cruche,
A sec comme le Sahara
Et n'y eût-il rien dans sa huche

La fantaisie est la belle qualité de ce jeune poète qui ne répand aucun pleur abondant sur un oiseau mort, qui ne touche pas la toujours facile corde patriotique, qui ne ridiculise pas le catholicisme et l'Eglise par des métaphores ampouées et des chevilles bancroches. *Figurines* contient de la gaieté, des curiosités verbales, une musique agréable; cela suffit pour marquer ce joli livre dans la mémoire des délicats.

R. R. R.



LE FRANÇAIS DES CANADIENS.--Les ennemis du français, des survivances françaises et de la race française au Canada ont souvent soulevé la question de la langue des Canadiens-français. Une des plus vieilles et des plus constantes manies tracassières des anglais a toujours été de prétendre que la langue des canadiens n'est pas du français authentique mais une sorte de patois. Cette idée s'est même propagée aux Etats-Unis où l'on méprise énormément le français des canadiens. Le plus drôle c'est que des français de France résidant au Canada (1), entièrement ignorants du passé de la langue et parfaitement dénués du sens le plus élémentaire de linguistique et de phonétique ont aidé à l'erreur grossière des anglais et des américains en méprisant hautement la langue des canadiens. Il s'est ainsi créé une légende stupide que les canadiens-français auront du mal à détruire. Et ce mépris où l'on tenait leur langue a même créé des renégats du français parmi certains canadiens. Mais ces gens sont négligeables; ce sont des parvenus.

Les canadiens du peuple parlent un français mêlé de mots normands et de mots picards, et cela n'est pas bien surprenant puisque les canadiens descendent presque tous de co-

(1) Par contre des français de passage au Canada et appartenant aux hautes classes de l'aristocratie, de l'art, etc., comme le prince de Beauvau, comme l'abbé Thellier de Poncheville, comme Mme. Jane Mortier et M. Robert Mortier, ont exprimé leur admiration pour le peuple qui a conservé la langue et l'influence françaises en Amérique.

ions venus de Normandie et de Picardie. L'accent des gens du peuple est dur et rude. L'"ais" se prononce très ouvert et l'"a" toujours comme avec un accent circonflexe. Cela ne fait pas, certes, du français harmonieux mais c'est quand même du français authentique, qui a ses lettres de noblesse et même qui ne manque pas de littérature. Il n'y a peut-être plus en effet que les paysans canadiens et les paysans de la basse Normandie qui comprennent ce livre de Barbey d'Aurevilly: *l'Ensorcelée*. La langue des canadiens-français est une vieille langue admirablement conservée qui remonte à trois des parlers de la plus pure langue française: le dialecte de l'Île de France, le picard et le normand. Il fait vraiment pitié de voir des étrangers qui ignorent tout du français, sourire d'une pareille langue.

Et cette langue des canadiens n'est pas une langue stationnaire. Elle est, au contraire, extrêmement vivante et même virile puisqu'elle a créé tout un vocabulaire extrêmement original et, ce qui est parfait, essentiellement français. C'est d'ailleurs ce qui a fait l'admiration des philologues et particulièrement de Rémy de Gourmont qui a consacré un chapitre de son *Esthétique de la Langue Française* à la langue des canadiens. "On sait que le français du Canada", dit-il, "a subi l'influence de l'anglais. Cette pénétration, d'ailleurs "réciproque, est beaucoup moins profonde qu'on ne le croit "et notre langue garde, au-delà des mers, avec sa force d'expansion, sa vitalité créatrice et un pouvoir remarquable d'assimilation. Des mots qu'elle a empruntés à l'anglais, les uns, "demeurés à la surface de la langue ont conservé leur forme "étrangère; les autres en grand nombre, ont été absorbés, "sont devenus réellement français." Et Gourmont admire beaucoup que des mots anglais tels que *bargain*, *postage*, *bâdrer* (de l'anglais, *bother*), *promissaire*, *bonne* (de l'anglais *bun*, brioche), *ronneur* (ang. *runner*, coureur) *saïfe* (ang. *safe*, coffre-fort), *shéver*, (ang. *shave*, raser), *shéveur* (ang. *shaver*, usurier), *clairer*, (ang. *clear*, mettre au net), *coppe*, (ang. *copper*, sou), *voteur* (ang. *voter*, électeur), *groceur*, (ang. *grocer*, épicier) *grocerie*, (ang. *grocery*, épicerie), *permane*, (ang. *peppermint*, menthe), etc... aient été si parfai-

tement francisés par les canadiens qu'on ne leur reconnaît plus aucune forme anglaise. Rémy de Gourmont donne en exemple aux philologues la formation des mots canadiens si bien français, dont aucun n'est mal sonnant, dont beaucoup sont curieux. Les canadiens en francisant des mots étrangers ont été dans la bonne tradition de la langue. D'ailleurs, au Canada, à cause même du danger de l'anglais, on emploie couramment des substantifs français pour désigner certaines choses qui sont nommées en anglais en France. Ainsi pour *tramway* que l'on appelle ici les *chars* et, dit R. de Gourmont: "Quel besoin de *smoking-room* pour un parler qui possède fumoir ou de *skating* quand, comme au Canada, on pourrait avoir *patinoir*." Et R. de Gourmont ne connaissait pas certaines expressions canadiennes comme *banc-de-neige*, *poudrerie*, etc., qui désignent des particularités dues au climat du Canada: elles l'eussent enchanté.

Il est évident que les canadiens doivent se rapprocher de plus en plus du français tel qu'on le parle en France. Nous croyons, quant à nous, que la France est encore le pays où l'on parle le meilleur français. Les canadiens cultivés parlent d'ailleurs un français débarrassé des archaïsmes qui surprennent tant les étrangers et avec un accent très pur. Mais le peuple gardera toujours ici sa vieille langue rude qui fut celle des premiers colons normands et qu'auraient comprise ces grands écrivains normands que furent Rémy de Gourmont, Gustave Flaubert et Jules Barbey d'Aurevilly.

R. R. R.

"DRUMS AFAR" par John Murray Gibbon.—Notre collaborateur, M. J. M. Gibbon, nous envoie son dernier roman qu'il vient de faire paraître. M. Gibbon dit que nous connaissons comme poète, se révèle un romancier intéressant. *Drums afar* est l'histoire, assez amusante, des expériences d'un jeune anglais: d'abord à Oxford, puis à Londres où il devient intéressé dans une petite revue, et, enfin, aux États-Unis où il a suivi sa fiancée américaine et où la nouvelle de la déclaration de la guerre vient le trouver. C'est à Montréal, à l'hôtel Windsor, en écoutant les discours des membres du *Fonds Patriotique*, qu'il sent s'éveiller en lui l'idée d'offrir ses ser-

vices à sa patrie. Finalement, il est blessé, retrouve en Angleterre sa fiancée américaine devenue naturellement sa garde-malade et, comme tout bon roman anglais, l'histoire se termine sur une note très sentimentale.

Il y a de bonnes choses dans ce livre; entre autres, la petite mésaventure du héros avec une jeune fille du peuple, à Londres; quelques anecdotes sur Oxford, assez drôles. C'est en somme un livre agréable à lire, à l'exception des derniers chapitres à la note d'un patriotisme sentimental un peu naïf.

M. Gibbon, en tout cas, est un écrivain qui sait faire un roman, et c'est déjà beaucoup.

PAUL BRUNOT.

EN MARGE DE L'ARTICLE DE M. BREWER:—Dans son article sur les origines de la musique moderne, M. Brewer apporte sur Debussy une opinion qui me semble discutable. Il écrit que *Pelléas* est sorti du *Convive de Pierre* de Dargomijsky. Sans vouloir donner sur Debussy un jugement absolument définitif, il paraît cependant hasardeux et gratuit de l'apparenter à Glinka et à Dargomijski. Debussy, comme tous les musiciens, a subi des influences, mais il est sûr que *Pelléas* n'offre aucun point de contact intime avec le *Convive de Pierre* de Dargomijski qui est une oeuvre plutôt réaliste. Les musiciens russes en général ont pu influencer Debussy, mais c'est plutôt Moussorgski qui l'a impressionné et un peu Balakirew, pas du tout Dargomijski et faiblement Glinka. Recherchons plutôt dans son oeuvre une certaine couleur d'orchestre qui l'apparente à Balakirew, une expression du verbe sans fatras et imprégnée de vérité dramatique qui fait penser à Moussorgski. Le lyrisme de Debussy et celui de Glinka sont deux expressions différentes. Il serait plus plausible de démontrer l'influence qu'ont eue sur Debussy les tsiganes russes, car ils furent pour lui une belle école de liberté et de vie. Debussy leur doit peut-être d'avoir cédé à tous les mouvements de son esprit et de sa sensibilité qui lui ont conseillé de nouvelles formes sonores basées sur les lois de la nature.

Pelléas est assurément un chef-d'oeuvre. Il en possède les éléments et il en a les proportions. Ses dimensions correspondent, dans une étonnante mesure, à l'idée qui l'a généré et le rapport entre l'idée et la forme y est rigoureusement proportionné et observé. Tous les éléments concourent à l'expression d'une idée unique et sont comme les diverses fibres de cette idée.

L.-P. M.

FRANCIS CARCO:—Le *Nigog* de novembre contiendra une nouvelle de Francis Carco, *Othello, rue Lepic*. Cette nouvelle a été écrite pour le *Nigog* par le jeune romancier français dont les lecteurs du *Mercure de France* connaissent le talent. *Jésus-la-Caille*, *Fernande*, les deux récents romans de Carco, sont des études de l'âme d'un petit parisien et d'une petite parisienne. Ces parisiens du boulevard... extérieur appartiennent à un monde que les psychologues distingués ont jusqu'ici dédaigné. Et, pourtant, *Jésus-la-Caille* et *Fernande* sont de l'humanité bien pittoresque et bien attachante. Les admirateurs de F. Carco reconnaîtront dans *Othello, rue Lepic*, les belles qualités réalistes de l'auteur de *Jésus-la-Caille* et de *Fernande*.

R. R. R.

CHARLES GILL:—Dans un pays comme le nôtre où la chose la plus importante est d'être un homme d'affaires et d'accumuler beaucoup d'argent, des hommes comme Charles Gill font un peu l'effet de phénomènes. Gill appartenait à une génération où tout effort intellectuel était méprisé et il a dû vivre en lutte contre les nécessités de la vie, soutenu dans ses rêves par un groupe restreint d'amis. Gill était si plein d'illusions et de naïvetés, que la vie parfois a dû lui paraître cruelle. Il était curieux de tout, il dispersa peut-être trop ses efforts. Il fut peintre, poète et musicien. Mais ce qui importe le plus dans un homme comme Gill, c'est sa personnalité. Ceux qui l'ont connu oublieront difficilement l'homme à la parole saccadée, aux enthousiasmes communicatifs et qui savait si bien goûter une belle chose. Tous les artistes canadiens pleureront ce rêveur à qui il ne manqua que la persévérance.

rance pour être un artiste complet. Gill mit toujours l'art au dessus de tout, et c'est pour cela que nous devons saluer bien bas cet artiste disparu.

Fernand PREFONTAINE.

THE CANADIAN BOOKMAN : On nous annonce la naissance d'une nouvelle revue dont le premier numéro paraîtra vers le 15 novembre. Cette revue, qui doit s'occuper surtout d'art et de littérature sera publiée trimestriellement à Montréal. Parmi les collaborateurs, on remarque le nom du professeur Dale, bien connu des canadiens-français, et celui de notre collaborateur M. B. K. Sandwell.

Le "CANADIAN BOOKMAN" contiendra aussi des articles écrits par des canadiens-français. Nous souhaitons à cette revue tout le succès qu'elle mérite.

NIGOG.



LA PURETE ABSOLUE DES

CIGARETTES SWEET CAPORAL



EST LA RAISON DE
LEUR ENVIABLE SUCCES.

*Fumez-les dès au-
jourd'hui, elles sont:*

*"La forme la plus pure
sous laquelle le tabac
peut être fumé."*

Lancet.



GRAFONOLAS ET DISQUES COLUMBIA



Le plus grand assortiment à
Montréal de Grafonolas, prix
variant de \$24 à \$300.

AU DELÀ DE 10,000 DISQUES
Chansons françaises, musique
instrumentale etc. etc.

CANADIAN GRAPHOPHONE CO.

DISTRIBUTEURS DU COLUMBIA
204 rue Sainte-Catherine est.

David & Michaud

FACTEURS DE PIANOS

"Le piano DAVID & MICHAUD
est certainement un des meilleurs pianos fa-
briqués au Canada. Sa sonorité puissante,
d'une remarquable qualité le place au premier
plan."

Ateliers: 518, rue Rachel est, MONTREAL

TÉL. ST-LOUIS 366

Accordage et réparation

Musique et broderie française

RAOUL VENNAT

642, rue St Denis

Nous faisons toutes
les broderies.

Nous avons tout ce qui est
joli en musique.

TEL. EST 3065

LA PLUS IMPORTANTE
LIBRAIRIE et PAPETERIE
FRANÇAISE du CANADA
Fondée en 1885

LIVRES

*religieux
classiques
français
canadiens*

FOURNITURES

*de classes
de bureaux
de dessin*

ARTICLES

*religieux
et de fantaisie*

PAPIERS PEINTS

tapisseries

GRANGER FRERES

Limitée

PLACE D'ARMES ET NOTRE-DAME OUEST,
MONTREAL

Livres de Classes

Fournitures de Classes

Articles Religieux

Fleurs Artificielles

LIBRAIRIE

L.-J.-A. DEROME, Limitée,

36-ouest, rue Notre-Dame,

MONTREAL

Maison fondée en 1842

Librairie Beauchemin Limitée

LIBRAIRES-

EDITEURS-

PAPETIERS

Imprimeurs et Relieurs

79, rue St-Jacques

MONTREAL,

CANADA



Un Tonique d'une Valeur éprouvée

Wilson's INVALIDS' PORT

Il maintient la force physique et l'énergie du corps, et fournit
une saine vigueur à tous les organes de l'économie humaine.

GRANDE BOUTEILLE

PRIX \$12.00 LA CAISSE

\$1.25 LA BOUTEILLE

LAWRENCE A. WILSON CIE, LIMITEE

87, rue St-Jacques

MONTREAL

TEL. MAIN 7767

LIBRAIRIE NOTRE-DAME

MESDEMOISELLES MIGNAULT, (PROPRIETAIRES)

PAPETERIE
IMPRESSIONS

28, RUE NOTRE-DAME OUEST
MONTREAL

Auguste Archambault

De la raison sociale Mac-Gregor Harkness Paper Co.

PAPIER, FICELLE ET PAPETERIE

de tous genres.

70, rue Clarke

Tel. Main 248 - 7276

RODOLPHE BEDARD EXPERT-COMPTABLE

Membre de l'Institut des Comptables

137, RUE MCGILL MONTREAL

TELEPHONE MAIN 8787

Comptabilités, expertises, vérifications, gérance de successions,
liquidations et partages, arbitrages,
consultations juridiques en matière commerciale.

ARTHUR LAURENDEAU

PROFESSEUR DE CHANT

6, rue Cherrier

MONTREAL

TEL. EST 7888

LIVRES D'ART ET DE SCIENCE

BRUNO HESSLING

EDITEUR ET IMPORTATEUR

Fournit les ouvrages de toutes les maisons d'édition fran-
çaises, anglaises, allemandes, italiennes, espagnoles, etc.

51a, ave. du College McGill
MONTREAL.

PAPIER D'EGYPTE

Antiseptique Parfumé

POUR PURIFIER L'AIR DES HABITATIONS

10 SOUS LE CAHIER POUR 32 USAGES

En vente dans toutes les Pharmacies, Librairies, Etc.

DEPOSITAIRES: ROUGIER FRERES, MONTREAL

"FOURRURES SUPERIEURES"

Fourrures
Alexandor
PREMIÈRE QUALITÉ
DERNIER CRI
Prix raisonnables

A. J. Alexandor
FURS LIMITED

412, RUE STE CATHERINE OUEST
428, RUE ST PAUL OUEST

Chas. Desjardins
& Cie Limitée

CHAPEAUX
ET
FOURRURES

GROS ET DETAIL

130, rue Saint Denis
MONTREAL

Rodolphe Mathieu

LEÇONS DE SOLFÈGE, D'HARMONIE
ET DE CONTREPOINT.

591 rue Ste-Catherine ouest, apt. 203

Tel. Uptown 6369.

Leo-Pol Morin

PIANISTE

LEÇONS DE PIANO

105, rue Chomedey, Apt. 2,

MONTREAL.

Tel. Uptown 3186.

RODOLPHE BEDARD
EXPERT-COMPTABLE

Membre de l'Institut des Comptables

137, RUE MCGILL MONTREAL

TELEPHONE MAIN 8787

Comptabilités, expertises, vérifications, gérance de successions,
liquidations et partages, arbitrages,
consultations juridiques en matière commerciale.

ARTHUR LAURENDEAU

PROFESSEUR DE CHANT

6, rue Cherrier

MONTREAL

TEL. EST 7888

LIVRES D'ART ET DE SCIENCE

BRUNO HESSLING

EDITEUR ET IMPORTATEUR

Fournit les ouvrages de toutes les maisons d'édition fran-
çaises, anglaises, allemandes, italiennes, espagnoles, etc.

51a, ave. du College McGill

MONTREAL.

PAPIER D'EGYPTE

Antiseptique Parfumé

POUR PURIFIER L'AIR DES HABITATIONS

10 SOUS LE CAHIER POUR 32 USAGES

En vente dans toutes les Pharmacies, Librairies, Etc.

DEPOSITAIRES: ROUGIER FRERES, MONTREAL

"FOURRURES SUPERIEURES"

Fourrures
Alexandor

PREMIÈRE QUALITÉ
DERNIER CRI
Prix raisonnables

A.J. Alexandor
FURS LIMITED

412, RUE STE CATHERINE OUEST
428, RUE ST PAUL OUEST

Chas. Desjardins
& Cie Limitée

CHAPEAUX
ET
FOURRURES

GROS ET DETAIL

130, rue Saint Denis

MONTREAL

Rodolphe Mathieu

LEÇONS DE SOLFÈGE, D'HARMONIE
ET DE CONTREPOINT.

591 rue Ste-Catherine ouest, apt. 203

Tel. Uptown 6369.

Leo-Pol Morin

PIANISTE

LEÇONS DE PIANO

105, rue Chomedy, Apt. 2,

Tel. Uptown 3186.

MONTREAL.

— LE NIGOG —

Revue mensuelle

REDACTION: 182 (est), rue Sainte-Catherine, Montréal.

DIRECTEURS:

FERNAND PREFONTAINE, LEO-POL MORIN,
ROBERT LAROQUE DE ROQUEBRUNE.

COLLABORATEURS:

Edouard Montpetit, Henri Hébert, Adrien Hébert, Paul Brunot, Madeleine, René Chopin, Alfred Laliberté, L'Oiseau du Bénin, Paul Morin, l'abbé Olivier Maurault, Jean Loranger, Guy Delahaye, Eustache Letellier de Saint Just, Edouard Chauvin, l'abbé Camille Roy, Victor Barbeau, John Murray Gibbon, Marcel Dugas, Arthur Laurendeau, G. M. Brewer, Rodolphe Mathieu, Henri Gagnon, George-Emile Tanguay, Osias Leduc, Thomas W. Ludlow, Ramsay Traquair, Edmond Dyonnet, Jean-Charles Drouin, Aristide Beaugrand-Champagne, John Roxburgh Smith, Louis Bourgoïn, Bernard K. Sandwell, Paul Lecointe, Alfred Beaupré, Rock B. Macarée, Emile Vézina, Germaine Gréterin, Albert Dreux.

Chaque collaborateur est seul responsable de ses articles.

Conditions d'abonnementCanada: \$2.25 pour un an.

Prix du numéro20 sous.

Tout ce qui concerne l'administration et la rédaction doit être adressé aux bureaux du NIGOG: 182 (est), rue Sainte-Catherine, à Montréal.

CAPITAL : \$10,000



PHONE EST 2862

Pour vos yeux allez au

Salon d'Optique Canadien

LIMITEE

OPTICIENS ET OPTOMETRISTES

290, RUE SAINTE-CATHERINE EST,

près de la rue Saint-Denis

EDIFICE DANDURAND

EXAMEN DE LA VUE
PAR DES LICENCIÉS

LUNETTES, LORGNONS,
VERRES, ETC.

IMPRIMERIE

L. AD. MORISSETTE
ANGLE ST-GABRIEL ET CRAIG
MONTREAL