

UCLA

Paroles gelées

Title

Le pianiste Léo-Paul Morin (1892-1941), entre les récitals d'adieu à sa patrie et ses concerts à Paris, ou la liberté de l'exil

Permalink

<https://escholarship.org/uc/item/43g7d82f>

Journal

Paroles gelées, 22(1)

ISSN

1094-7264

Author

Caron, Claudine

Publication Date

2006

DOI

10.5070/PG7221003163

Peer reviewed

Le pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941), entre les récitals d'adieu à sa patrie et ses concerts à Paris, ou la liberté de l'exil

Claudine Caron

Au cours des années 1910, le pianiste Léo-Pol Morin est un des seuls musiciens canadiens-français à jouer le répertoire moderne européen au Québec. Ses concerts, même s'ils sont généralement bien reçus, suscitent des questions quant aux fondements de l'art musical nouveau de même qu'à propos de la nécessité d'une musique canadienne, inspirée du folklore.

Alors que la professionnalisation du domaine musical ne sera établie qu'au cours des années 1940,¹ Morin déstabilise, en 1918, décrivant l'amateurisme, l'indifférence et la paresse intellectuelle ou, comme il l'écrit, la "contemplation satisfaite de la médiocrité" musicale au pays (2:18). Excédé, le musicien choisit de s'exiler en vue de poursuivre sa carrière dans un milieu francophone où la musique de Debussy n'est plus discutée: Paris. Or, comment son exil se dessine-t-il, entre les récitals d'adieu à sa patrie et ses concerts extraordinaires à Paris, de 1918 à 1925? Et quels sont les effets de cette période si intense relativement à ses idéaux qui guideront sa carrière et sa vision d'un milieu musical québécois "moderne"?

Notre étude est essentiellement fondée sur des documents archivistiques que nous avons colligés ces dernières années: la correspondance de Léo-Pol Morin et celle de son cercle d'amis, ainsi que les archives entourant ses concerts.² À ces documents s'ajoutent deux publications clés: la réédition de la revue artistique *Le Nigog*,³ cofondée par Morin en 1918, et un ouvrage fort inspirant, *The Quest For Voice. On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*, écrit par Lydia Goehr en 2002 et dans lequel l'auteure consacre un chapitre à l'exil des musiciens.⁴

Nous verrons que l'exil volontaire du pianiste Morin s'avère un passage capital pour l'établissement de sa carrière, lui assurant le développement d'une liberté artistique et la consolidation d'un programme moderne.⁵ Afin d'en comprendre

la nécessité et les retentissements, nous tenterons au préalable de cerner le contexte culturel québécois de l'époque. Ensuite, nous retracerons le récit de son exil en suivant les principaux concerts qu'il a donnés au Québec et à Paris de manière à examiner, finalement, les effets de son exil sur sa carrière.

Contexte culturel de l'exil de Léo-Pol Morin

L'exil du pianiste Léo-Pol Morin prend sa source dans la mouvance du contexte culturel québécois des années 1910. D'une part, en musique, la profession de compositeur n'est pas encore reconnue, la qualité de l'enseignement instrumental est fort variable d'un professeur à l'autre et la profession d'interprète reste principalement rattachée à un répertoire de compositeurs "secondaires" ou encore, aux acrobaties des virtuoses. Le répertoire moderne que joue Morin à partir de 1914-1915 est donc tout à fait nouveau et on le remet en cause. D'autre part, la culture générale de la société québécoise est principalement guidée par des valeurs conservatrices. À ce sujet, Esther Trépanier, historienne de l'art, résume le contexte culturel qui prévaut dans la société québécoise pendant les premières années de la carrière de Morin:

Dans une société dont la population est depuis 1915 majoritairement urbaine mais où le modèle idéologique présenté par l'élite canadienne-française s'appuyait sur des valeurs rurales, cléricales et nationalistes, l'avènement de l'art moderne ne pouvait que susciter de nombreuses polémiques. C'est en effet au nom de l'internationalisme, contre le régionalisme en art, et par la valorisation de la liberté d'expérimentation formelle et subjective de l'artiste que se menèrent les premiers combats pour l'art moderne . . . (331).

C'est dans ce contexte culturel que Morin débute sa carrière, jouant des oeuvres de Claude Debussy (1862-1918), d'Erich Wolfgang Korngold (1897-1957), de Rodolphe Mathieu (1890-

1962), de Maurice Ravel (1875-1937) et d'Érik Satie (1866-1925). Conséquemment, il est tôt impliqué dans les premiers combats pour la modernité évoqués par Esther Trépanier, car malgré les salles combles d'un auditoire enthousiaste et une critique journalistique généralement élogieuse, les rythmes exacerbés, les mélodies décousues ou en arabesques et les harmonies parfois dissonantes que fait entendre Morin nourrissent les discussions à propos de ce que doit être la "vraie" musique et de l'intérêt presque exclusif de Morin pour la musique "étrangère." Si bien qu'en 1917, Morin se trouve au centre de deux polémiques dans les journaux montréalais.⁶ En réponse à ses collègues, il définit publiquement deux de ses idées-phares: le réel intérêt artistique du répertoire moderne et l'inexistence, à ce jour, de la musique canadienne. Au sujet de cette dernière, il répond d'ailleurs à son ancien professeur Arthur Letondal, particulièrement attaché à l'idée d'une musique nationale: "On semble croire que je porte toute mon attention uniquement sur l'art de l'étranger et que je néglige 'la vie musicale' du pays. C'est un peu exagéré. Certes, j'admire beaucoup l'art de l'étranger. [. . .] Je ne peux pas me défendre d'admirer ce qui est: l'art musical canadien n'est pas."⁷

En 1918, sur la lancée des premiers débats à propos de la musique moderne au Québec, Morin cofonde la revue d'art *Le Nigog* avec deux amis, l'écrivain Robert de Roquebrune et l'architecte Fernand Préfontaine.⁸ *Le Nigog* est une revue artistique d'avant-garde qui constitue l'une des empreintes du débat dominant de l'époque entre les régionalistes, qui adhèrent aux valeurs clérico-nationalistes du terroir et du folklore, et les "exotiques," dont Morin et les collaborateurs du *Nigog*, tournés vers l'Europe et la modernité. Tout au long des douze parutions, les auteurs tentent d'expliquer leur conception de l'"art pour l'art," en profond désaccord avec les tenants du régionalisme alors que ceux-ci prônent des valeurs hautement conservatrices et un repli sur soi: une attitude impossible pour la création artistique telle que l'entendent Morin et ses collègues. Au fil des mois, la revue ne cesse de susciter les réactions des lecteurs.

Dans la parution d'avril, Fernand Préfontaine écrit: "Nous avons reçu des lettres d'injures grossières de personnes qui trouvent toute la revue mauvaise, les articles mal écrits, les dessins incompréhensibles, etc, etc..."⁹ Il faut dire que les propos sont vifs et que les auteurs parodient sans pitié certains gens de la société dans la chronique mensuelle intitulée "La mare aux grenouilles." Bien qu'elle inclue de nombreuses études sur différents sujets d'art, la revue a tout pour déstabiliser et c'est d'ailleurs l'un des objectifs des fondateurs: secouer les conceptions figées, contrer l'inculture et faire reconnaître la nécessité de la création artistique dans la société québécoise.¹⁰

Mais les auteurs n'avaient-ils pas considéré le si grand écart entre leur pensée et celle de leurs opposants? C'est ce que nous laisse croire Morin qui, dans un contexte d'incompréhension persistante et de relatif isolement, constate l'impossibilité de poursuivre sa carrière au Canada et, à la suite de l'armistice de la Première Guerre mondiale, décide de s'exiler à Paris. En décembre 1918, il adresse une lettre à Arthur Laurendeau, un chanteur avec qui il a donné des concerts de musique moderne à Montréal:

Je quitterai le Canada avec moins de rancœur contre mes confrères. [. . .] Vous savez les difficultés nombreuses d'une carrière entreprise au Canada et vous savez tout le prix d'un encouragement. [. . .] votre générosité m'est en ce moment un précieux appoint dans l'ordre matériel, mais elle m'est surtout un réconfort moral. Recevez l'assurance de ma parfaite amitié.¹¹

Morin a déjà connu le milieu artistique parisien puisqu'entre 1912 et 1914, alors lauréat du Prix d'Europe,¹² il poursuivait sa formation à Paris avec d'éminents musiciens dont Isidor Philipp, Raoul Pugno et Ricardo Viñes.¹³ Forcé de quitter la France lors de la déclaration de la Guerre, il revenait au Canada, en 1914, et il y débutait sa carrière d'interprète.¹⁴ Ainsi, avec le souvenir des nombreux concerts auxquels il assista pendant ce premier séjour

à Paris, dont une représentation du *Sacre du printemps* d'Igor Stravinski et les soirées dans les salons parisiens aux côtés d'artistes comme Jean Cocteau, par exemple, il gardera la ville idéalisée dans son imagination, jusqu'à ce qu'il y retourne en 1919.¹⁵

Récitals d'adieu au Canada et concerts à Paris

En décembre 1918 et en janvier 1919, le pianiste souligne son départ en présentant des récitals d'adieu dans les deux plus grandes villes de la province, Québec et Montréal. Il joue un programme soigneusement élaboré d'oeuvres modernes avec, pour la première fois, une oeuvre de sa plume intitulée *Préludes circulaires*: nous n'avons que peu d'information sur ces *Préludes* sinon qu'ils sont dissonants, particulièrement modernes et qu'ils rappellent l'esprit caustique et humoristique de la musique d'Érik Satie, un compositeur que le public canadien peine à comprendre.¹⁶ En plus de sa pièce, Morin joue aussi plusieurs oeuvres de compositeurs canadiens-français de manière à offrir tout un bloc de musique canadienne-française récente. Il joue donc, en création, *Deux Préludes* de Georges-Émile Tanguay et *Filigrane op. 5* de Claude Champagne, et il joue aussi les *Préludes* de Rodolphe Mathieu et la *Pavane* de Tanguay qui lui sont dédiées et qu'il a créés récemment.¹⁷ Plusieurs critiques considèrent ce choix ni plus ni moins que comme une "oeuvre de patriote."¹⁸ Conséquemment, ses adieux retiennent particulièrement l'attention de la presse, tant avant, avec une publicité importante, qu'après, avec des critiques élogieuses. L'un des auteurs écrit: "Il s'en va comme s'en vont trop des nôtres, exilé par notre indifférence, notre négligence, notre injustice."¹⁹

Morin entreprend vraisemblablement la traversée de l'Atlantique au début de 1919, avec ses amis Josée et Robert de Roquebrune.²⁰ Déjà en mai, il écrit à René Chopin (poète et collaborateur du *Nigog*): "Et le Nigog? . . . Drôle de chose que le Nigog. Nous devons retourner pour le mettre en marche. [. . .] Et toi? Faut pas te fouler les mains et les méninges à m'écrire. .

.”²¹ Et en juin, désillusionné et regrettant amèrement le Paris d'avant-guerre, il écrit une longue lettre à son grand ami, le peintre canadien Ozias Leduc (aussi collaborateur du *Nigog*):

Je ne peux pas vous cacher qu'il persiste en moi une certaine désillusion d'avoir touché de la main la chose pour quoi je vivais, de quoi je rêvais depuis des années. Mon esprit avait tout magnifié, et l'atmosphère, l'art français, et les Français [. . .] La paralysie est générale, le monde est malade, épuisé, nerveux [. . .] Toutes ces nouvelles sociétés où j'ai été bien accueilli souffrent du même mal - à l'Odéon, au Vieux-Colombier, à Tanit, j'ai eu la même impression navrante. [. . .] Les rares esprits qui travaillent à la vie nouvelle sont destinés à n'être entendus que par un petit nombre. J'ai cru en l'art comme en la chose unique, en l'art qui était l'objet de tous mes rêves, de tous mes désirs et je me trouve aujourd'hui délivré de cette dernière illusion, en face de ce que je pourrais appeler le vide - le vide, qui est encore une illusion, un reflet de quelque chose, un mirage. [. . .] De voir Ravel, Roussel, Schmitt, Satie et les autres, cela m'est égal. [. . .] Je n'ose même pas vous dire après tout cela que je suis triste et malheureux. [. . .]²²

Du carrefour artistique parisien perçu comme un “idéal” dans son imagination, cette lettre nous permet de mesurer combien la foi de Morin en un art riche de nouveauté et de perspectives est ébranlée par le désabusement général provoqué par la Guerre.

Les idéaux qu'il défend depuis 1914, notamment dans *Le Nigog*, nourrit de la vie artistique parisienne qu'il connut lors de son premier séjour, lui paraissent désormais entachés d'une lourdeur morale qui les transforme en une sorte de tare. Mais cette période de dépression cesse puisque, comme il l'indique dans sa lettre, il intègre tôt le milieu musical, fort possiblement par l'entremise de son professeur Ricardo Viñes de qui il prend encore quelques leçons,²³ ou par celle de la pianiste française

Jane Mortier, venue à Montréal l'année précédente (Morin 2:63-4). Notons aussi que Morin jouit certainement de l'émulation du milieu artistique parisien en profitant des contacts de ses amis canadiens-français à Paris tels que Robert de Roquebrune, Philippe Panneton, Fernand Préfontaine et Marcel Dugas qui intègrent les milieux littéraires du Mercure de France et de la fameuse Closerie des Lilas. Ils organisent plusieurs soirées musicales et littéraires, privées ou publiques, auxquelles Morin prend part.

D'avril 1919 à avril 1925, Léo-Pol Morin donne à Paris au moins vingt-six concerts dont quelques-uns figurent au calendrier de sociétés qui s'occupent spécialement de musiques nouvelles comme Musique (société pour la divulgation d'oeuvres de compositeurs modernes), L'Oeuvre Inédite (pour contribuer à la propagation et au placement des oeuvres modernes) et la Société Musicale Indépendante. Ce sera pendant cette période qu'il donnera deux des récitals les plus marquants de sa carrière, l'un en 1921,²⁴ et l'autre en 1923.²⁵ En plus d'oeuvres de Bartók, Debussy, Honegger, Mathieu, Ravel, Schönberg et Scriabine, Morin joue en création mondiale ou en première audition parisienne des oeuvres de Berg, Durey, Korngold, Lazarus, Tansman et Szymanowski.

Avec ces deux plages importantes qui lui sont confiées en récital aux salles Pleyel et Gaveau, Morin joint le rang des solistes européens. Ceci est d'autant plus remarquable qu'il se distingue par l'éventail et la modernité des œuvres qu'il programme, exigeant une écoute plus spécialisée, quoiqu'il ne s'agisse pas d'avant-garde. Pour notre étude, l'éclectisme esthétique et l'internationalité de la programmation nous confirment sa croyance humaniste en l'"art pour l'art" selon laquelle la musique est pensée au-delà des considérations extra-musicales (Morin 2:205): une attitude qui le distingue du certain chauvinisme et du conservatisme qui prédominent dans le milieu québécois.

La création musicale le fascine et son exil à Paris lui permet d'être en contact avec plusieurs compositeurs dont quelques-uns

assistent à ses concerts. C'est ainsi qu'à son récital de 1923, Morin joue *Jeux d'eau* devant Ravel et d'autres: "Il y avait plusieurs musiciens, Le Flem, Roussel et parmi eux Maurice Ravel, dont Pol a particulièrement goûté la présence puisqu'il le considère comme le plus grand musicien français vivant."²⁶ Durant ces années, Morin rencontre Ravel, entre autres, à la maison du compositeur de Montfort-l'Amaury.²⁷ Robert de Roquebrune, avec qui Morin voyage fréquemment, se souvient que Ravel lui indiquait des mouvements et d'autres "trucs," au piano et qu'il jouait pour Morin, par exemple, la *Pavane pour une infante défunte*.²⁸

Entre-temps, Léo-Pol Morin effectue une tournée au Canada, organisée par son imprésario canadien Bernard Laberge.²⁹ La tournée comprend huit concerts et récitals dont l'essentiel est présenté à Montréal et à Québec, en mars et en avril 1922. Dans les annonces que publie son imprésario, Morin est présenté comme un pianiste "spécialisé" dans les oeuvres modernes.³⁰ Pour *Le Nouvelliste* de Trois-Rivières, le récital sera l'occasion d'écouter: "Les maîtres contemporains par un interprète qui les comprend." On écrit aussi, dans *L'Événement* de Québec: "M. Morin est parisien depuis quelques années, mais il n'a pas oublié le Canada. Et c'est pour nous le prouver qu'il est revenu au pays, cette année, donner une série de concerts."³¹

Pendant sa tournée, il veut faire connaître au public canadien "le tout dernier mouvement d'ensemble de la musique française," c'est-à-dire la musique du Groupe des Six, "sans négliger celle de Fauré, Debussy, Ravel et Roussel" ainsi que celle de "quelques autres musiciens très importants qui n'appartiennent encore à aucun groupement organisé" tels que Gabriel Grovlez, Roland-Manuel, Alexandre Tansman et Rodolphe Mathieu. À partir de la fin du mois de mars, il inclut des oeuvres du Groupe des Six à son répertoire habituellement constitué de musique de Chopin, Debussy, Fauré, Godowski, Ravel et Schumann.³² Selon Jean-Marie Beaudet, musicien et ami intime de Morin, ce dernier s'était lié aux compositeurs du groupe à Paris: il était très ami avec le Groupe des Six, plus

particulièrement avec Honegger et sa femme Andrée Vaurabourg, Milhaud, Poulenc et Georges Auric.³³

En avril, dans la perspective de son retour à Paris, Morin offre un nouveau récital d'adieu au public montréalais en présentant un programme entier d'oeuvres modernes, sans introduction ni conclusion par des oeuvres romantiques: un affranchissement de plus en plus marqué depuis les deux récitals d'adieu qui soulignaient son départ de 1919. Probablement dans un but communicationnel avec ses auditeurs, il commente chaque oeuvre du programme de manière à suggérer ou à définir l'atmosphère musicale de ses interprétations. Pour *Le Gibet* de Ravel, il écrit: "Oeuvre intense, lugubre et noire, simple et profondément émue."³⁴ D'après la critique, ce récital d'adieu est fort apprécié. Morin doit donner plusieurs rappels et on lui fait même une ovation. Quoique pour certains auteurs le choix des pièces reste discutable, se dégage un grand sentiment de fierté d'avoir entendu la "une" de l'actualité musicale parisienne et, bien sûr, on admire la capacité technique et intellectuelle de Morin.

De retour à Paris, c'est à la fois ce succès et l'impossibilité de poursuivre sa carrière au Canada que Morin confirme dans un article intitulé "Rétrospection":

[M]es programmes ont été partout bien accueillis, la presse a été généreuse, chaleureuse, et je suis revenu en France avec la conviction très ferme que l'on aime décidément le piano dans la province de Québec! Je ne veux pour preuve [. . .] l'attention et le silence qu'on a apporté à écouter un programme aussi contraire aux habitudes courantes. Un tel programme n'eut pas été accepté aussi placidement ici en provinces [françaises], et certes le public eut manifesté. Mais tout est relatif, et un pianiste étranger, à ma place, eut quitté le Canada bien avant moi et dans un état voisin de la prostration.³⁵

À l'automne 1923, Morin joue en tournée européenne avec Ravel, Victor Brault³⁶ et d'autres musiciens. Mais après ces concerts donnés en Angleterre, en Belgique, en Hollande et peut-être aussi en Suisse, il ne semble pas se produire en public avant mars 1925, soit presque un an et demie après les concerts donnés avec Ravel. Comment expliquer le silence de 1924 et le retour éventuel de Morin à Montréal?

En 1924, Morin vient tout juste de jouer avec Ravel tandis que celui-ci est supposé venir en tournée américaine, laquelle est reportée en 1928.³⁷ Morin prévoyait aussi venir au Canada, peut-on lire dans la correspondance à sa famille, mais il remet son voyage à 1925. Peut-être devait-il continuer à accompagner Ravel, du moins au concert de Montréal, puisqu'il venait de l'accompagner en Europe et qu'il l'accompagnera au Théâtre Saint-Denis en 1928? Cela expliquerait en partie le silence de 1924. Notons que, toujours en cette même année, Morin et les Roquebrune se font construire une maison à Paris, dans le 16^e arrondissement, où il emménage au mois de mars. Plus tard, lorsqu'il revient au Canada en août 1925,³⁸ c'est pour entreprendre une nouvelle tournée avec le violoniste français Robert Imandt.³⁹ Il s'agit cette fois d'une très grande tournée dans une douzaine de villes québécoises et qui se poursuit dans le nord-est des États-Unis jusqu'en Californie et dans l'ouest canadien, durant toute l'année 1926 et le premier trimestre de 1927, avec en plus quelques périodes d'interruptions lors desquelles Morin donne d'autres séries de concerts, à Montréal et à Paris. Les concerts un peu partout sont si nombreux que le pianiste ne semble se réinstaller définitivement au Canada qu'à l'automne 1927.

Effets de l'exil de Léo-Pol Morin sur sa carrière

Pendant son exil, le pianiste Léo-Pol Morin est actif sur la scène musicale parisienne aux côtés de musiciens de renom et il se produit de plus en plus souvent en récitals (en solo) ou en tournées (avec d'autres musiciens). À Paris, les oeuvres qu'il joue en création mondiale ou en première audition lui permettent

de concourir à l'essor de la création musicale de l'époque, tout en assumant le risque d'essai-erreur que cela implique⁴⁰ -- ce qui aurait été franchement moins satisfaisant voire même impossible de réaliser à Montréal ou à Québec où l'on débattait encore de la valeur artistique de la musique de Debussy (Morin 2:137-38). Comme il le souhaite, son exil lui permet de vivre à l'heure de son temps et de s'affranchir avec certitude du conservatisme ambiant de son milieu originel, en lui conférant, en plus, une notoriété auprès des siens qui suivent ses allers-retours.⁴¹

Mais ses stratégies pour défendre ses idéaux sont complexes. Pour les comprendre, nous reprenons quelques pistes d'analyse suggérées par Goehr, fondées sur le concept progressif de "doubleness," c'est-à-dire sur la continuité et l'immanence, plutôt que sur la division de sa carrière en deux périodes tranchées (avant et après l'exil). Car même pendant son exil, Morin reste "à proximité" de son pays. D'abord, il maintient son lien avec ses proches en leur écrivant fréquemment et il côtoie nombre de Canadiens français qui, comme lui, vivent à Paris durant la même période. En suivant ses activités, nous remarquons qu'il participe à plusieurs soirées du Cercle des étudiants canadiens à Paris ainsi qu'aux fêtes annuelles de la Saint-Jean-Baptiste. Pendant son exil, il voyage beaucoup en France avec les Roquebrune, comme nous l'avons mentionné, mais aussi avec Adrien Hébert (peintre canadien qui a collaboré au *Nigog*) et Fernand Préfontaine, puis sur la côte nord africaine et en Italie, encore avec Préfontaine en 1923.

En musique, simultanément à son rapprochement avec l'élite de la musique moderne française,⁴² il inclut plusieurs oeuvres de compositeurs canadiens-français dans ses programmes à Paris. Et comme le suggère le philosophe Ernst Bloch (Qtd in Goehr, 198), il n'en fait pas des pièces de musée, mais il les essaie, il les teste en concerts et, par le fait même, il leur donne de la vigueur, ce qui contribue sans doute à faire connaître Claude Champagne, Rodolphe Mathieu et Georges-Émile Tanguay, aussi à Paris,⁴³ Morin, tout en se libérant des contraintes culturelles de son pays d'origine, diffuse les oeuvres de ses compatriotes dans un milieu

où la critique artistique est hautement plus vive, ce qu'il apprécie assurément.

Son répertoire, abondamment constitué d'œuvres françaises, et son "étiquette" de Parisien, liée à ses deux longs séjours à Paris (auxquels il faut ajouter ses voyages subséquents, parce qu'il retourne assez souvent jouer à Paris)⁴⁴ lui confèrent une double-identité qu'il acquiert comme interprète, soit le plus Français des pianistes canadiens et, vice versa, le pianiste canadien en France. À son retour au Canada, Morin poursuit sa carrière en gardant comme objets principaux les œuvres modernes assimilées, tout en jetant un coup d'œil sur les racines de son pays natal grâce aux recherches ethnomusicologiques menées sur le folklore français et la musique des inuits.⁴⁵

En conclusion, la carrière du pianiste Léo-Pol Morin est un exemple remarquable de l'action fondamentale exercée par l'exil pour le développement de la culture moderne au Québec. Inscrit dans le mouvement de la première vague de la modernité occidentale (Gut 13-14), son exil est essentiel pour sa liberté d'artiste et, aussi, pour la liberté qu'il a insufflée au milieu musical québécois. Cette époque charnière pour le Québec correspond à un "renouveau des études et à la floraison des esprits," mieux admis, dans la société québécoise, qu'à l'époque où ces artistes et intellectuels barbares du *Nigog* n'étaient qu'"enchaînés et promis à l'exil!" Au cours des années 1920 et 1930, il semble bien que "les Muses [soient] enfin revenus d'un long exil" et puissent en quelque sorte signifier le passage d'un seuil historique, c'est-à-dire l'acquisition d'une conscience de la musique du passé eu égard à celle de leur temps (Jauss 186-89).⁴⁶

Notes

¹ La professionnalisation du domaine musical et la spécialisation de la modernité réfèrent principalement au Conservatoire de musique du Québec à Montréal (1942) et à celui de Québec (1944), aux Jeunesses musicales du Canada (1949), à la faculté de musique de l'Université de Montréal (1950), à la Ligue canadienne de compositeurs (1951), à la société Musica Antica e Nuova (1951), au groupe Musique de notre temps (1956), au Conseil des arts du Canada (1957), au Centre de musique canadienne (1959), à la Semaine internationale de musique actuelle (1961), au Ministère de la culture du Québec (1961) et à la Société de musique contemporaine du Québec (1966). Odette Vincent, *La vie musicale au Québec* (Québec: IQRC - Presses de l'Université Laval, 2000) 151-5.

² Nous remercions la Bibliothèque nationale du Québec de son soutien.

³ *Le Nigog* (1918, rééd. Comeau & Nadeau 1998) 418 p.

⁴ Lydia Goehr, *The Quest For Voice. On Music, Politics, and the Limits of Philosophy* (Oxford: Presses de l'Université d'Oxford, 2002).

⁵ Paris a été une ville essentielle pour plusieurs artistes et intellectuels canadiens-français. Notons trois ouvrages dans lesquels ce fait est exposé: Paul-Émile Borduas, *Refus global et autres écrits* (Montréal: TYPO et succession Paul-Émile Borduas, nouvelle édition à partir du document de 1948, 1997) 65-77; Armand Guilmette, "De Paris à Montréal," *Le Nigog* (Montréal: Fides, 1987) 11-12; Marie-Thérèse Lefebvre, *Rodolphe Mathieu. L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec, 1890-1962* (Montréal: Septentrion, 2004) 90, note 15.

⁶ La première polémique porte sur la musique moderne eu égard à celle du passé (on mentionne notamment Bach, Beethoven et Wagner) et on peut en suivre l'évolution dans une série de lettres publiées dans le journal *Le Devoir* du 31 mars au 14 avril 1917. Les auteurs sont Ernest Langlois, Léo Roy, Gaston J., Gustave Comte, Léo-Pol Morin et Frédéric Pelletier, qui agit à titre de modérateur. La deuxième polémique fait suite à l'article que publie Léo-Pol Morin dans *Le Canada musical* 2 fév. 1917, reprenant textuellement un extrait de l'ouvrage de Louis Laloy. Outre Morin, les auteurs sont C.D.E. et Arthur Letondal. Tout ce conflit précédant la fondation du *Nigog* est explicitée par Hélène Paul dans son étude: "La musique dans Le Nigog," *Le Nigog* (Montréal: Fides, 1987) 322-30.

⁷ Léo-Pol Morin, "Quelques réflexions sur la dernière causerie de M. Letondal," *Le Canada musical* 4 août 1917: 5.

⁸ Les collaborateurs se rencontrent depuis déjà plusieurs années chez l'architecte Fernand Préfontaine, à L'Arche et dans le groupe des Casoars. Armand Guilmette, "De Paris à Montréal," *Le Nigog* (Montréal: Fides, 1987) 32-5. En littérature, la source du conflit entre les régionalistes et les exotiques remonte à 1888. Sylvain Campeau nous en fournit une histoire et une analyse dans son ouvrage intitulé *Les exotiques. Anthologie. Guy Delahaye, Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas* (Montréal: Les Herbes rouges, 2002) 26

⁹ Fernand Préfontaine, "L'art et Le Nigog," *Le Nigog* (1918, rééd. Comeau & Nadeau 1998) 123.

¹⁰ La Rédaction, "Signification," *Le Nigog* (1918, rééd. Comeau & Nadeau 1998) 2-4.

¹¹ Léo-Pol Morin, lettre à Arthur Laurendeau, 12 décembre 1918, fonds Familles Laurendeau et Perrault, Centre de recherche Lionel-Groulx, Montréal.

¹² Le Prix d'Europe fut créé en 1911 par l'Académie de musique du Québec. Par l'entremise de celle-ci, le gouvernement provincial remettait alors une bourse d'études au musicien lauréat.

¹³ Ricardo Viñes (1875-1943). Pianiste d'origine espagnole venu s'installer à Paris à la fin des années 1880. Érudit et brillant interprète, il a joué un rôle primordial pour la création d'oeuvres des compositeurs de son temps tels que Debussy, de Falla, Fauré, Poulenc et Ravel.

¹⁴ En 1917, Morin présente sa candidature pour la troisième fois au concours du Prix d'Europe afin de gagner à nouveau la bourse du gouvernement provincial qui lui permettrait d'étudier à l'étranger. Cependant, comme il l'eut déjà remportée en 1912, sa candidature est refusée. Édouard Le Bel, lettre à Léo-Pol Morin, 25 juin 1917, fonds Académie de musique de Québec, Archives nationales du Québec, Québec.

¹⁵ Marcel Dugas, *Approches* (Québec: Éditions du Chien d'or, 1942) 17 et Marcel Dugas, préface, *Musique*, de Léo-Pol Morin (Montréal: Beauchemin, 1945) 13-19

¹⁶ Ces commentaires sont tirés des critiques suivantes: *Le Soleil* 31 déc. 1918: 12; "Canadian Music Played by Morin," *Montreal Star* 9 janv. 1919: 2; X.C., "Un triomphe pour Léo-Pol Morin," *L'Événement* 31 déc. 1918: Extra. Il faudra attendre une oeuvre dans un document gardé secret par le cercle *les Casoars* ou les concerts de 1928 et de 1929 pour

connaître d'autres oeuvres composées par Léo-Pol Morin. Malgré nos recherches persistantes, la partition des *Préludes circulaires* de Morin reste introuvable. Selon Jean-Marie Beudet, *Suite canadienne* est la seule pièce qu'il a conservée parmi celles qu'il a composées. Jean-Marie Beudet en entrevue, *Jeunesse oblige*, Archives de la Société Radio-Canada, Montréal, 31 oct. 1967.

¹⁷ Rappelons la spécificité du choix de ces oeuvres par Léo-Pol Morin, car il est très critique à l'égard de la musique canadienne. À ce sujet, nous renvoyons le lecteur aux textes qu'il a publiés dans *Le Nigog* (1918, rééd. Comeau & Nadeau 1998).

¹⁸ X.C., "Un triomphe pour M. Léo-Pol Morin," *L'Événement* 31 déc. 1918: Extra.

¹⁹ J.G. Paradis, "Léo-Pol Morin," *Musique* 15 fév. 1919: 21.

²⁰ Dans les préparatifs de son départ pour Paris, Léo-Pol Morin écrit à Ozias Leduc: "Mon cher Leduc, Je veux aller vous voir avant de partir, mais les adieux de famille me prennent mes derniers jours. Je serai trop triste de partir sans vous voir, ainsi que madame Leduc. J'espère que vous viendrez à Montréal pour mon récital" (Léo-Pol Morin, lettre à Ozias Leduc, 5 janv. 1919, fonds Ozias Leduc, Bibliothèque nationale du Québec, Montréal). Deux mois plus tard, l'écrivain Robert de Roquebrune raconte le voyage à Leduc, leur ami commun: "La traversée a été très longue et très dure: douze jours de mer et quatre jours de tempête terrible. Josée et L.P. Morin ont été très malades. Et vous savez que cet affreux mal de mer laisse très faible. Ils ont donc été très fatigués pendant toute la première semaine. ..." Robert de Roquebrune, lettre à Ozias Leduc, 4 mars 1919, fonds Ozias-Leduc, Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.

²¹ Léo-Pol Morin, lettre à René Chopin, 18 mai 1919, fonds René-Chopin, Centre de recherche en civilisation canadienne, Ottawa.

²² Léo-Pol Morin, lettre à Ozias Leduc, 8 juin 1919, fonds Ozias-Leduc, Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.

²³ Peu de temps après leur arrivée, Robert de Roquebrune indique que Morin continue à étudier avec Ricardo Viñes. Robert de Roquebrune, lettre à Ozias Leduc, 4 mars 1919, fonds Ozias-Leduc, Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.

²⁴ Les oeuvres au programme du concert donné à la salle Pleyel le 10 mai 1921 sont: *Images* (Livre 1er) - *Hommage à Rameau* de Debussy; la *Sonatine* de Ravel; *Idylles* - I. *Fontaine* et II. *Clarisse* de Roland-Manuel; *Sonatine op. 16* de Roussel; *Véritables préludes flasques* («

Pour un chien ») de Satie; *Trois préludes* de Mathieu; *Trois pièces* H. 23 - *Hommage à Ravel* de Honegger; *Deux préludes* op. 26 de Durey (en création); *Suite pour piano* de Poulenc; *Six petites pièces* op. 19 de Schönberg; *Sonate* op. 1 de Berg (1^{re} parisienne) et; *Le brave petit tailleur* de Korngold (1^{re} parisienne).

²⁵ Les œuvres au programme du concert donné à la salle Gaveau le 15 janv. 1923 sont: Schubert, *Danses allemandes* op. 33; Scriabine, *Deux pièces* op. 57 - *Désir*, *Scherzo* op. 46; Bartok, *Suite* op. 14 (2^e audition à Paris), *Allegro Barbaro* Sz 49; Tansman, *Deux bagatelles*, *Nocturnes II et VII*, *Étude-Scherzo* (toutes 1^{re} audition); Szymanowsky, *Métopes* op. 29 - II. *Calyspo* et III. *Nausicaa* (1^{re} audition); Lazarus, *Préludes IV et VI* (1^{re} audition); Le Flem, *Par Landes*; Ravel, *Jeux d'eau*; DEBUSSY, *Terrasse des audiences au clair de lune* (*Préludes*, 1^{er} livre); Roussel, *Suite en fa#* op. 14 - *Bourrée*.

²⁶ Josée de Roquebrune, lettre aux Leduc, 24 janv. 1923, fonds Ozias-Leduc, Bibliothèque nationale du Québec, Montréal. À cette époque, Morin habite à nouveau avec les Roquebrune dans l'appartement du peintre canadien Clarence Gagnon situé au 9, rue Falguière (15^e arrondissement).

²⁷ Ravel prend possession de sa maison à Montfort-L'Amaury en avril 1921 et il y acquiert un piano en août. Élisabeth Gahl, *Maurice Ravel à Montfort-L'Amaury* (Comité départemental du tourisme des Yvelines, 1987) 32 p.

²⁸ Robert de Roquebrune en entrevue. *Leurs violons d'Ingres*. Société Radio-Canada, CDR 39119, Montréal. 17 Oct 1971.

²⁹ Henry Michaud, son ancien imprésario, s'était associé au notaire Bernard Laberge en 1919. Cependant, Laberge gèrera seul ses affaires à partir de 1920, puis il s'associera à une agence newyorkaise. En juillet 1921, Laberge voyage en France pour son agence et c'est probablement à ce moment qu'il organise la tournée canadienne de Morin.

³⁰ Marcel Dugas rencontre Bernard Laberge à l'opéra lors d'une représentation de *Daphnis et Chloé* de Ravel et de la *Péri* de Dukas. Marcel Dugas, lettre à Alice, 11 juil. 1921, fonds Marcel-Dugas, Bibliothèque nationale du Québec, Montréal. À ce moment, Bernard Laberge s'occupe aussi de la carrière de Joseph Bonnet (organiste), Jean Riddez (chanteur de l'Opéra à Paris), Yvonne Hubert (pianiste, 1^{er} Prix de la classe d'Alfred Cortot) ainsi que de Henry Bordeaux et Pierre Benoît, conférenciers. *Le Canada musical* 3 sept. 1921: 11.

³¹ E.C., "Léo-Pol Morin et Ruby Green," *L'Événement* 29 mars 1922: 3.

³² Les oeuvres du Groupe des Six jouées sont: Honegger, *Trois pièces - Hommage à Ravel*; Milhaud, *Printemps no 1* et; Poulenc, *Mouvements perpétuels*.

³³ Jean-Marie Beaudet en entrevue, *Jeunesse oblige*, Société Radio-Canada, Montréal, 31 oct. 1967. Notons que Léo-Pol Morin a joué en première audition une oeuvre de Louis Durey—l'un des six membres du groupe — dans un concert donné à Paris le 10.03.1921. L'événement est indiqué dans Eveline Hurard-Viltard, *Le Groupe des Six ou Le matin d'un jour de fête* (1987) 321. De plus, après sa tournée canadienne, Morin joue en concert avec Arthur Honegger — aussi l'un des membres du groupe, à Paris, le 02.06.1922 (programme de concert que nous a fourni M^{me} Claire Villeneuve, Montréal).

³⁴ Le programme du 17 avril 1922 comprend: Grovlez, *Recuerdos*; Fauré, *Thème et variations*; Mathieu, *Trois Préludes*; Tansman, *Prélude no IV* (partition dédiée à Morin en 1921); Poulenc, *Mouvements perpétuels*; Honegger, *Trois pièces - Hommage à Ravel*; Auric, *Pastorale no IV*; Roland-Manuel, *Idylles - II. Clarisse* (partition dédiée à Morin en 1919); Roussel, *Suite en fa# op. 14 - Bourrée*; Durey, *Prélude op. 26 no 1* (Morin en assura la création à Paris en mai 1921); Satie, *Croquis et Agaceries d'un gros bonhomme en bois*; Milhaud, *Printemps no 1*; Ravel, *Gaspard de la nuit - Le Gibet*; Debussy, *Images* (Livre 2) - *Cloches à travers les feuilles, Et la lune descend sur le temple qui fut, Poissons d'or*. Le programme est publié dans *Le Mâtin* 22 avril 1922: 2.

³⁵ Léo-Pol Morin, *Le Mâtin* 10 juin 1922.

³⁶ Le chanteur canadien-français Victor Brault (1899-1963) vit à Paris de 1919 à 1924.

³⁷ *Le Canada musical* 18 août 1923: 12; 1^{er} déc. 1923: 7.

³⁸ Rappelons que Josée de Roquebrune écrivait au peintre Ozias Leduc: "Je vous ai annoncé déjà, je crois, le départ de Léo-Pol Morin pour le Canada, pour y passer quelques mois. Nous en sommes, Robert et moi, très affectés, car nous savons que nous nous ennuiers beaucoup. Nous avons tellement l'habitude de partager ensemble les plaisirs et les ennuis de la vie qu'il faudra nous réhabituer autrement, du moins pendant quelques mois de l'année." Josée de Roquebrune, lettre à M^{me} Leduc, 25 juil. 1925, fonds Ozias-Leduc, Bibliothèque nationale du Québec, Montréal.

³⁹ En 1925, le violoniste Robert Imandt est géré par le bureau Bogue-Laberge Concert Management de New York, aux côtés des musiciens Clara Haskil, Marcel Dupré, Milhaud et d'autres (*Pro-Musica Quarterly* mars 1925: 52) et il fait partie du comité technique de la Société Pro-Musica à partir de juin 1926 avec E.R. Schmitz et Varèse (*Pro-Musica Quarterly*, juin 1926: 2). Sa tournée au Québec, de 1925 à 1927, s'inscrit dans une grande tournée aux États-Unis (*Pro-Musica Quarterly* mars-juin 1926: 54) et dans l'Ouest canadien (*Pro-Musica Quarterly* mars 1927: 33).

⁴⁰ Les oeuvres jouées en création parisienne durant l'exil de Morin, outre celles mentionnées dans le programmation des concerts de 1921 et de 1923: *Quatorze Préludes-Variations en ordre diatonique* - I. *Liminaire*, IV. *Très vite*, VII. *Très modéré* et IX. *Valse rustique*, d'Étienne Royer (concert du 27.04.1920) et *Trois préludes pour piano*, de Louis Durey (concert du 10.03.1921). L'idée d' "essai-erreur" qu'implique la création est soulignée par Lydia Goehr, *The Quest...* 175.

⁴¹ À propos de la réputation nationale des interprètes au Canada, citons Ettore Mezzoleni: "In Canada, we have a basic distrust of our own ability to produce anything really outstanding, and as a result we either pay the artist a wholly meaningless and harmful lip-service or treat him with condescension until he has been accepted in New York or London or Paris; nevertheless in this case showd guidance and managment have given proof that a native artist can build for himself a national reputation." Ettore Mezzoleni, "Solo Artists," *Music in Canada*, dir. Ernest MacMillan (Toronto: Conseil canadien de la musique et Presses de l'Université de Toronto, 1955) 109-10.

⁴² Dans son ouvrage, Lydia Goehr aborde spécifiquement la question de la transformation de la "famille musicale." Lydia Goehr, *The Quest...* 178.

⁴³ Se retrouvent à Paris les compositeurs canadiens-français Claude Champagne (1921-1928), Rodolphe Mathieu (1920-1927) et Georges-Émile Tanguay (1912-1914 et 1920-1925).

⁴⁴ D'après sa correspondance et ses programmes de concerts, Morin retourne à Paris chaque année de 1926 à 1931, ainsi qu'en 1934 et en 1937.

⁴⁵ Léo-Pol Morin s'est particulièrement inspiré des travaux de Helen H. Roberts et Diamond Jenness, *Report of the Canadian Arctic Expedition 1913-1918: Eskimo Songs*, vol. XIV (Ottawa: F.A. Acland, 1925). Il a

aussi collaboré avec l'ethnologue et folkloriste Marius Barbeau dont l'action est mise en contexte par Marie-Thérèse Lefebvre, "Marius Barbeau: une éminence grise dans le milieu musical canadien-français," *Les cahiers des dix* 59 (2005): 89-125.

⁴⁶ Paraphrase libre de l'auteure.

Works Cited

Archives

Archives de la Société Radio-Canada (Montréal)

Archives privées de monsieur Robert P. Morin (Lévis)

Collection des journaux et des périodiques québécois
Bibliothèque nationale du Québec (Montréal)

Collection privée des programmes transmise par Claire
Villeneuve (Montréal)

Fonds Académie de musique de Québec. Archives nationales du
Québec (Québec)

Fonds Clarence-Gagnon. Musée McCord d'histoire canadienne
(Montréal)

Fonds des Familles Laurendeau et Perrault. Centre de recherche
Lionel-Groulx (Montréal)

Fonds Marcel-Dugas. Bibliothèque nationale du Québec
(Montréal)

Fonds Ozias-Leduc. Bibliothèque nationale du Québec
(Montréal)

Fonds René-Chopin. Centre de recherche en civilisation
canadienne-française (Ottawa)

Fonds Robert-Roquebrune. Archives nationales du Canada
(Ottawa)

Critical works

Borduas, Paul-Émile. *Refus global et autres écrits*. Montréal:
TYPO, 1997.

Campeau, Sylvain. *Les exotiques Anthologie*. Guy Delahaye,
Paul Morin, René Chopin, Marcel Dugas. Montréal: Les
Herbes rouges, 2002.

- Dugas, Marcel. *Approches*. Québec: Éditions du Chien d'or, 1942.
- Foisy, Richard. *Les Casoars: En souvenir des dîners du Casoar-Club*. Montréal: Varia, 2004.
- Gahl, Élisabeth. *Maurice Ravel à Montfort-L'Amaury*. Comité départemental du tourisme des Yvelines: 1987.
- Goehr, Lydia. *The Quest For Voice. On Music, Politics, and the Limits of Philosophy*. Oxford: Oxford University Press, 2002.
- Guilmette, Armand. "De Paris à Montréal." *Le Nigog*. Montréal: Fides-Archives des Lettres canadiennes, t. VII, 1987. 11-82.
- Gut, Serge. *Le groupe Jeune France*. Paris: Librairie Honoré Champion, 1984.
- Jauss, H.R. *Pour une esthétique de la réception*. Paris: Gallimard, 1978.
- Lefebvre, Marie-Thérèse. "Marius Barbeau: une éminence grise dans le milieu musical canadien-français." *Les Cahiers des Dix* 59 (2005): 89-125.
- Lefebvre, Marie-Thérèse. *Rodolphe Mathieu. L'émergence du statut professionnel de compositeur au Québec, 1890-1962*. Montréal: Septentrion, 2004.
- Mezzoleni, Ettore. "Solo Artists." *Music in Canada*. Dir. Ernest MacMillan. Toronto: Canadian Music Council and U of Toronto P, 1955. 106-13.
- Morin, Léo-Pol. *Papiers de musique*. Montréal: Librairie d'Action canadienne-française, 1930.
- , et al. *Le Nigog*. 1918 (périodique mensuel). Montréal: Comeau & Nadeau, 1998.
- Paul, Hélène. "La musique dans Le Nigog." *Le Nigog*. Montréal: Fides-Archives des Lettres canadiennes, t. VII, 1987. 322-30.
- Pro-Musica Quarterly*. New York: 1923-1927.
- Roberts, Helen H., et Diamond Jenness. *Report of the Canadian Arctic Expedition 1913-1918: Eskimos Songs*. Ottawa: F.A. Acland, 1925.

Tranchefort, François-René, dir. *Guide de la musique de piano et de clavecin*. Fayard, 1987.

Trépanier, Esther. "Art moderne et catholicisme au Québec, 1930-1945: de quelques débats contradictoires." *Thèmes canadiens VII* (1985): 330-42.

Vincent, Odette. *La vie musicale au Québec*. Québec: Éditions de l'IQRC - P de l'U Laval, 2000.

Claudine Caron is a graduate student in the department of musicology at the Université de Montréal.

Exil: mode(s) d'emploi
Experiencing Exile
in Literature and the Arts

Paroles Gelées
UCLA French Studies

Volume 22
Spring 2006

Selected Proceedings from
the Tenth Annual UCLA Department of
French and Francophone Studies
Graduate Student Conference

October 13 - 14, 2005

Paroles Gelées
UCLA French Studies

*Ce serait le moment de philosopher
et de rechercher si, par hasard,
se trouvait ici l'endroit
où de telles paroles dégèlent.*

Rabelais, Le Quart Livre

V o l u m e 2 2
S p r i n g 2 0 0 6

Editors-in-Chief: Amy Marczewski, Julie Nack Ngue

Assistant Editors: Elizabeth Vitanza, Jennifer Westmoreland

Sponsors: UCLA Department of French & Francophone Studies, UCLA Graduate Students Association, Albert and Elaine Borchard Foundation, UCLA Campus Programs Committee, UCLA Center for Modern & Contemporary Studies, Eugen Weber Chair of Modern European History, UCLA James S. Coleman African Studies Center, UCLA Department of Art History, UCLA Fowler Museum of Cultural History, Consulate General of France of Los Angeles, Patricia Blake

Paroles Gelées was established in 1983 by its founding editor, Kathryn Bailey. The journal is managed and edited by the French Graduate Students' Association and is published annually under the auspices of the Department of French and Francophone Studies at the University of California, Los Angeles.

Paroles Gelées

Department of French & Francophone Studies

212 Royce Hall, Box 951550

Los Angeles, CA 90095-1550

frenconf@ucla.edu

<http://www.french.ucla.edu/gradconf>

Copyright © *Paroles Gelées* 2005-2006 by the Regents of the University of California. ISSN.

CONTENTS

Acknowledgements	1
Introduction	
<i>Exil: mode(s) d'emploi: New readings, new endings</i>	3
Amy Marczewski and Julie Nack Ngue, Editors	
Selected Presentations	
Going Home? The Foiled Myth of Return in Eddy L. Harris's <i>Native Stranger: A Black American's Journey into the Heart of Africa</i> and Caryl Phillips's <i>The Atlantic Sound</i>	7
Zara Bennett	
De la difficulté d'être UN: problèmes identitaires, folie et choix de l'exil dans quelques œuvres de Fouad Laroui	19
Carla Calargé	
Le pianiste Léo-Pol Morin (1892-1941), entre les récitals d'adieu à sa patrie et ses concerts à Paris, ou la liberté de l'exil	35
Claudine Caron	
Un bréviaire des vaincus: la Passion de l'exilé dans l'œuvre de Chateaubriand	57
Anne-Sophie Morel	
La Dame pipi du quarante-quatrième étage: l'exil et la marge dans <i>Stupeurs et Tremblements</i> d'Amélie Nothomb	69
Claire Nodot	
Appendix	
Conference Program	83

Acknowledgements

We would like to thank all of our conference participants, contributors, and sponsors for their support and intellectual engagement. To all participants and our keynote speakers, we extend our thanks for contributing to the tenth annual conference. Thank you as well to all the graduate student volunteers from the department of French and Francophone Studies for their contributions at various stages of conference planning and journal publication. In particular, we would like to thank our vice-chairs, and co-assistant editors, Elizabeth Vitanza and Jennifer Westmoreland, who played crucial roles in organizing this year's conference and helping us publish these proceedings. The assistance from past department chair Françoise Lionnet and current chair, Dominic Thomas, along with the administrative expertise of Cyndia Soloway and Gina White has been invaluable. We would like to extend our appreciation to our generous sponsors, whose continuing support makes the annual conference possible. Finally, we thank the Graduate Students Association for funding the publication of this journal.

Amy Marczewski and Julie Nack Ngue,
Conference Co-Chairs and Editors of *Paroles Gelées*

