

Luc Bonenfant

**PASSAGES DE LA PROSE,  
POÉSIE DÉVOYÉE**

Loranger  
«contre  
Mallarmé»



 Presses  
de l'Université  
du Québec







**PASSAGES DE LA PROSE,  
POÉSIE DÉVOYÉE**

Membre de  
L'ASSOCIATION  
NATIONALE  
DES ÉDITEURS  
DE LIVRES

## Presses de l'Université du Québec

Le Delta 1, 2875, boulevard Laurier, bureau 450, Québec (Québec) G1V 2M2

Téléphone: 418 657-4399

Télécopieur: 418 657-2096

Courriel: puq@puq.ca

Internet: www.puq.ca

### *Diffusion/Distribution:*

**CANADA** Prologue inc., 1650, boulevard Lionel-Bertrand, Boisbriand (Québec) J7H 1N7  
Tél.: 450 434-0306 / 1 800 363-2864

**FRANCE** AFPU-D – Association française des Presses d'université  
Sodis, 128, avenue du Maréchal de Lattre de Tassigny, 77 403 Lagny, France – Tél.: 01 60 07 82 99

**BELGIQUE** Patrimoine SPRL, avenue Milcamps 119, 1030 Bruxelles, Belgique – Tél.: 02 736 68 47

**SUISSE** Servidis SA, Chemin des Chalets 7, 1279 Chavannes-de-Bogis, Suisse – Tél.: 022 960.95.32



La Loi sur le droit d'auteur interdit la reproduction des œuvres sans autorisation des titulaires de droits. Or, la photocopie non autorisée – le « photocopillage » – s'est généralisée, provoquant une baisse des ventes de livres et compromettant la rédaction et la production de nouveaux ouvrages par des professionnels. L'objet du logo apparaissant ci-contre est d'alerter le lecteur sur la menace que représente pour l'avenir de l'écrit le développement massif du « photocopillage ».

**PASSAGES DE LA PROSE,  
POÉSIE DÉVOYÉE**

Loranger  
«contre  
Mallarmé»

Luc Bonenfant

**Catalogage avant publication de Bibliothèque et Archives nationales  
du Québec et Bibliothèque et Archives Canada**

Bonenfant, Luc

Passages de la prose, poésie dévoyée : Loranger « contre Mallarmé »

Comprend des références bibliographiques.

ISBN 978-2-7605-4082-8

1. Poésie – Histoire et critique – Théorie, etc. 2. Loranger, Jean-Aubert, 1896-1942 – Critique et interprétation. I. Titre.

PN1031.B66 2014 808.1 C2014-941043-3

Les Presses de l'Université du Québec  
reconnait l'aide financière du gouvernement du Canada  
par l'entremise du Fonds du livre du Canada  
et du Conseil des Arts du Canada pour leurs activités d'édition.

Elles remercient également la Société de développement  
des entreprises culturelles (SODEC) pour son soutien financier.

*Conception graphique*

**Richard Hodgson**

*Image de couverture*

© Istockphoto

*Mise en pages*

**Presses de l'Université du Québec**

**Dépôt légal : 3<sup>e</sup> trimestre 2014**

- › Bibliothèque et Archives nationales du Québec
- › Bibliothèque et Archives Canada

©2014 – Presses de l'Université du Québec

*Tous droits de reproduction, de traduction et d'adaptation réservés*

Imprimé au Canada



*Tout n'est pas dans Racine [...]  
les poetæ minores ont du bon,  
du solide et du délicieux!*

BAUDELAIRE



---

# TABLE DES MATIÈRES

LISTE DES SIGLES	XI
------------------	----

---

LE MAUVAIS GENRE... _____	1
D'une grammaire <i>générique</i> ... _____	4
... à une grammaire <i>formelle</i> _____	7
Le « sens exact et restreint » du poème ? _____	9
Le vers, tout simplement ? _____	13
La « lisibilité de la forme » _____	17

---

CHAPITRE 1  UNE SCÉNOGRAPHIE POÉTIQUE _____	21
Un univers problématique et des codes génériques _____	23
L'hypotypose constituante _____	29
La structuration poétique par le double _____	32
Autres analogies _____	39
Fabriquer du continu : la prose des textes _____	43
D'une rame à l'autre _____	48

<hr/>	
CHAPITRE 2	SCÉNOGRAPHIES SUBJECTIVES _____ 55
	<i>Bios</i> et poésie: les « masques d'autorité » _____ 59
	Je ? Me ? Nous Loranger _____ 64
	Je e(s)t l'autre _____ 67
	Matérialité et horizontalité _____ 77
	La voix: objectivité et matérialisation du poème _____ 82
<hr/>	
CHAPITRE 3	LA POÉSIE EN SUSPENS _____ 89
	L'analogie reconfigurée _____ 92
	La transcendance repensée _____ 96
	Loranger lecteur _____ 102
	Le réel reconfiguré, la mort de la Poésie _____ 111
<hr/>	
CHAPITRE 4	LE RÉEL ESTHÉTISÉ: LORANGER CONTEUR _____ 123
	Les décalages formels _____ 127
	Qui raconte ? « Joë Loranger »... _____ 133
	Effets de répétition, structures du dédoublement _____ 139
	Je e(s)t vous: excédences de l'identité _____ 144
	La bibliothèque comme forme de littérature _____ 151
	« L'arrangement » de la bibliothèque _____ 161
<hr/>	
	CONTEUR PARCE QUE POÈTE ;
	POÈTE PARCE QU'UN CONTEUR _____ 171
	La forme en suites _____ 174
	Le <i>kairòs</i> de la répétition _____ 176
	Un écrivain de l'autre siècle ? _____ 178
	La forme responsable _____ 181

---

# LISTE DES SIGLES

## Voici les sigles utilisés pour les renvois aux textes de Jean-Aubert Loranger.

- A** *Les atmosphères. Le passeur, poèmes et autres proses*  
Montréal, L. Ad. Morissette, 1920  
Bibliothèque et Archives Canada/No AMICUS 6231144/P. no
- P** *Poèmes*  
Montréal, L. Ad. Morissette, 1922  
Bibliothèque et Archives Canada/No AMICUS 5965003/P. no
- V** *À la recherche du régionalisme. Le village.  
Contes et nouvelles du terroir*  
Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925  
Bibliothèque et Archives Canada/No AMICUS 6858708/P. no
- C1** *Contes I. Du passeur à Joë Folcu*  
Montréal, Fides, 1978  
Bibliothèque et Archives Canada/No AMICUS 867183/P. no
- C2** *Contes II. Le marchand de tabac en feuilles*  
Montréal, Fides, 1978  
Bibliothèque et Archives Canada/No AMICUS 867183/P. no

Chaque citation sera suivie du sigle et du numéro de page correspondants entre parenthèses dans le corps du texte (**A, 00**).



---

# LE MAUVAIS GENRE...





**LA** théorie des genres a aujourd'hui mauvaise presse. Le genre serait de faible valeur : il serait même nuisible parce que mesquin et restrictif quant à l'angle qu'il semble offrir à l'analyse. Car l'Œuvre – j'utilise à dessein la majuscule – transcenderait, elle, par la grandeur de sa seule stipulation, toute réduction qu'on chercherait à lui imposer et peut-être surtout celle de la restriction générique...

Ce poncif, en quelque sorte né avec l'idéalisme de l'esthétique romantique, a maintenant valeur de paradigme critique. Marjorie Perloff postulait à cet égard que si la modernité fut occupée à renouveler ou à adapter les genres traditionnels, la postmodernité a ensuite eu tendance à *refuser* le genre, convoquant qui Croce s'érigeant contre les catégories systématisées, qui Blanchot pensant le livre<sup>1</sup>. Et l'effet ne semble aller que s'accroissant alors que se multiplient aujourd'hui les sous-genres et les hybrides de toutes sortes, semblant confirmer par là l'inconvenance presque absolue du concept de genre. Comme l'écrit, non sans ironie, Michael B. Prince :

*All genres are mauvais genres, bad types, impositions of convention on some fuller possibility. To theorize genre, then, is to add straightjacket to straightjacket, framing the frame, bracketing the bracket, typing the type. Genre theory is the B-movie of literary studies, a big frame-up where all the really relevant questions of political and economic praxis are held at bay in a merely « literary » preoccupation with form. Or genre theory « breaks out » of the merely literary and becomes the preferred tool of rhetoric specialists doing discourse analysis to reveal the conventions of « typified communication ». Bad genre. Bad<sup>2</sup>.*

Ce constat a paradoxalement stimulé les pages qui composent cet essai, lequel est aussi en grande partie redevable à mon expérience d'enseignant. De fait, dans les cours de premier cycle et les séminaires de cycles supérieurs que j'assume, une constante s'est inlassablement dégagée au fil des années : celle qui consiste à penser intrinsèquement la valeur d'œuvres que ni le genre ni la forme ne peuvent découvrir pleinement. Et les étudiants de demander ce que la théorie des genres peut bien apporter aux études littéraires. Mauvais genre...

---

1 Sur cette question, voir notamment : Marjorie Perloff, « Introduction », dans *Postmodern Genres*, Norman, University of Oklahoma Press, 1988, p. 3-10.

2 Michael B. Prince, « Mauvais genres », *New Literary History*, vol. 34, n° 3, 2003, p. 452.

D'abord peut-être « mauvais » dans le sens de ce « qui présente un défaut, une imperfection essentielle<sup>3</sup> », justement parce que « mal choisi, ne convient pas dans telles ou telles circonstances, n'est pas approprié à l'objet considéré<sup>4</sup> ». Mais aussi : *mauvais genre* comme on dit *mauvais garçon* ou *mauvaise fille* à celui ou celle qu'on veut réprimander ; mauvais, donc, au sens plus coquin d'un espiègle qui chercherait à imposer des règles dont on ne voudrait pas. L'attention générique au texte constituerait en cela toujours déjà un délit. Et peut-être surtout en poésie : que sert-il en effet de compter les pieds ou les syllabes dans un vers ? Que faire d'un arrangement strophique dans un poème en vers et – plus encore ! – dans un poème en prose ? À quoi rime la différenciation entre le *sonnet* et la *ballade* hors de considérations historiques et érudites ? Voilà autant de questions auxquelles j'ai été constamment confronté au cours des dernières années, mais qui ont chaque fois permis d'ouvrir avec mes étudiants un dialogue fécond, fait des enthousiasmes et des résistances respectivement procurés par la poésie et le genre.

On aura compris de ce qui précède que je ne conclus d'aucune façon à la caducité de la notion. Car le genre ne se réduit pas pour moi à un donné normatif qu'il s'agirait d'« imposer » aux œuvres pour les comprendre. Sa fécondité réside, me semble-t-il, dans sa capacité à souligner une organisation esthétique interne des textes. Construction symbolique, outil heuristique : le genre renvoie aux possibilités esthétiques ouvertes et offertes par la forme avérée des textes composant cet ensemble qu'on appelle « littérature ».

---

## D'UNE GRAMMAIRE GÉNÉRIQUE...

L'expérience montre en effet qu'on ne lit pas un poème comme on lit un roman et que les attentes du lecteur de romans poétiques ne sont pas les mêmes que celles du lecteur de romans historiques. Toute œuvre, on le sait depuis les propositions de Jauss, « évoque des choses déjà lues [...] et dès son début crée une certaine attente [...] attente qui peut, à mesure que la lecture avance, être entretenue, modulée, réorientée, rompue par l'ironie, selon des règles de jeu consacrées par la poétique

---

3 Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique, deuxième édition, Paris, Éditions Le Robert/Bureau van Dijk Electronic Publishing, 2009.

4 *Ibid.*

explicite ou implicite des genres et des styles<sup>5</sup> ». Wolf Dieter Stempel va encore plus loin en postulant un recouvrement exact de la réception à la notion de genre :

La réception d'un texte littéraire, si l'on accepte de l'identifier à la concrétisation et à l'actualisation, est essentiellement un processus générique et cela dans un double sens : par rapport aux conditions dont il se réclame (conditions dont dépendent sa constitution aussi bien que son accomplissement) et par rapport à son résultat, c'est-à-dire au modèle auquel il aboutit<sup>6</sup>.

Pour peu que les théoriciens de la lecture voient sans doute dans cette proposition un raccourci inopportun, la piste reste à mes yeux fertile alors que c'est justement du point de vue de la lecture et de la réception du texte que la notion de genre, désormais dégagée de toute visée essentialiste, a été plus récemment pensée par les poéticiens, qui l'envisagent comme une « catégorie spéculative<sup>7</sup> » de l'esthétique. Les travaux récents les plus stimulants sur la question du genre évoquent en effet généralement la dimension pragmatique, cognitive ou lecturale de son appréhension<sup>8</sup>. Dans la perspective plus large d'une théorie du discours qui est la leur, Jean-Michel Adam et Ute Heidmann résument bien l'affaire : « Il s'agit d'aborder le problème du genre moins comme l'examen des caractéristiques d'une catégorie des textes que comme la prise en compte et la mise en évidence d'un processus dynamique de travail sur les orientations génériques des énoncés<sup>9</sup>. »

La dynamique générique propre à chaque texte agit comme « un signe de reconnaissance, bref : une hypothèse de conception et de réception<sup>10</sup> » dudit texte, faisant en sorte que les liens complexes du texte au(x) genre(s) doivent nécessairement être pensés dans la combinaison qu'ils inaugurent. Ce n'est pas tant la subversion d'éventuelles règles génériques par le texte qui retient l'attention que la possibilité même qu'a justement

5 Hans Robert Jauss, *Pour une esthétique de la réception*, traduit de l'allemand par Claude Maillard, Paris, Gallimard, « Tel », 1978, p. 50. Plus récemment, Antoine Compagnon abondait dans le même sens : « L'attente [du lecteur] est *générique*. Je viens à un livre, ou à une pièce, avec une attente générique : c'est une tragédie, un sonnet, un roman policier, une autobiographie, une thèse, une dissertation, un mémoire de maîtrise... Je choisis exprès des genres hétéroclites, pour souligner que les conventions génériques peuvent être de nature très différente : formelle, thématique, stylistique... », <<http://www.fabula.org/compagnon/genre.php>>, consulté le 26 novembre 2013 ; Compagnon souligne.

6 Wolf Dieter Stempel, « Aspects génériques de la réception », dans Gérard Genette *et al.*, *Théorie des genres*, Paris, Seuil, 1986, p. 169-170.

7 Dieter Janik, « Fonction heuristique et valeur d'explication de l'idée de genre », *Œuvres et critiques*, vol. 2, n° 2, 1977-1978, p. 29.

8 Témoigne de cela l'important collectif *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La licorne », 2007.

9 Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La licorne », 2007, p. 25.

10 Robert Dion, Frances Fortier et Élisabeth Haghebaert (dir.), *Enjeux des genres dans les écritures contemporaines*, Québec, Nota bene, « Les cahiers du CRELIQ », n° 27, 2001, p. 361.

le texte d'engager une série de pistes explicatives nécessaires à son plein déploiement. Ainsi pensé, le genre apparaît certes comme une « construction sémantique<sup>11</sup> », mais aussi comme une construction symbolique qui assure « une fonction fondamentale d'orientation de la lecture<sup>12</sup> ».

Pour autant, le nom d'un genre (poème, roman, drame, etc.) ne saurait d'aucune façon constituer une manière de loi autoritaire obligeant telle lecture plutôt que telle autre : dans un texte aussi stimulant que provocateur, Hernadi a par exemple montré que rien n'empêche de lire – et adéquatement le faire – les comédies de Molière sur le mode tragique<sup>13</sup>. Prendre le point de vue du genre n'équivaut pas – disons-le une fois pour toutes – à classer le texte au sein d'une typologie qui le marquerait de manière à le distinguer conséquemment de certains textes tout en le rapprochant d'autres. Dans la mesure où *nommer, c'est faire exister* par l'acte de partage institué par la désignation, l'intitulé générique ouvre une interrogation d'ordre heuristique. « *For genre is not, as is commonly thought, a class but, rather, a classifying statement*<sup>14</sup>. » La dimension appréciative inhérente au geste de la lecture engage une interaction entre *texte* et *concept générique* par la résistance effectuée du texte. Adopter le point de vue du genre, c'est conséquemment ouvrir une clé d'interprétation herméneutique menant à la résolution de la compréhension esthétique du texte par l'expérimentation de ses qualités ; la signification d'un texte ne se révélant jamais mieux que dans la projection textuelle des conventions (thématiques, formelles, stylistiques...) historiquement assignées à une nébuleuse générique, mais à laquelle il ne se réduira finalement jamais. Embrasser la dimension générique, c'est tenter d'expliquer un phénomène depuis un éclairage plus vaste en posant un regard modélisant, certes, et néanmoins volontairement globalisant sur ces formes instituées que sont les textes.

Et si le genre est fait de textes et que les textes sont, en retour, faits de traits génériques, les ensembles qu'ils constituent respectivement ne se superposent jamais de manière exacte. La notion de genre maintient vraisemblablement l'illusion d'une organisation possible d'un système de la littérature par l'histoire qu'elle dessine. Mais justement parce qu'il reste une notion, une *idée*, c'est-à-dire un élément de connaissance propice à la découverte des objets que sont les textes, le genre ouvre la possibilité

11 Raphaël Baroni, « Genres littéraires et orientations de la lecture », *Poétique*, n° 134, 2003, p. 142.

12 *Ibid.*

13 Paul Hernadi, « Entertaining commitments: A reception theory of literary genres », *Poetics*, n° 10, 1981, p. 195-211.

14 Adena Rosmarin, *The Power of Genre*, Minneapolis, University of Minnesota Press, 1985, p. 46.

d'un décalage synchronique. Le mot *idée* a en effet comme sens premier : « Essence éternelle et purement intelligible des choses sensibles (chez Platon et les philosophes platoniciens)<sup>15</sup>. » *Le Grand Robert* en atteste le sens courant suivant depuis Diderot : « Toute représentation élaborée par la pensée individuelle, qu'elle soit générale ou particulière, qu'il existe ou non un objet qui lui corresponde<sup>16</sup>. » Pas plus qu'il ne convient d'attribuer un caractère généralisant à la singularité textuelle, il ne faudrait transférer aux textes cette propriété initiale d'éternité qu'on confère aux idées qu'évoquent les genres : les textes dépassent constamment l'idée générique par l'actualisation historique, située et situable, qu'ils font de traits esthétiques particuliers.

Or, la stabilité historique qu'on prête aux genres (ou aux idées de genres) a ceci d'intéressant et d'opportun qu'elle laisse constamment voir la diversité des textes et des pratiques. En cela, le genre correspond pour moi à une idée structurante de la littérature. Bref, à ce que Laurent Jenny appelle un mythe quand il écrit que « la littérature, comme les autres arts, vaut moins par ses mythes que par la façon dont ces mythes accompagnent, masquent, et parfois provoquent des inventions esthétiques qui ont une valeur propre d'innovation formelle et idéologique<sup>17</sup> ». Le genre, en effet, permet « d'éprouver ses spéculations [celles de la littérature] dans des expérimentations qui les avèrent<sup>18</sup> ». Et du moment où l'on pense le genre comme un faisceau des possibilités engendrées par la généricité, le texte constitue sans doute la réalisation première, mais jamais complète, de l'idée de genre.

---

## ... À UNE GRAMMAIRE FORMELLE

Quand, dans un article datant de 1925, Jean-Aubert Loranger aborde la question de l'intérêt déclinant des lecteurs à l'égard de la poésie, dont les causes se trouvent selon lui dans la relative médiocrité des ouvrages disponibles, il dresse un constat initial qui m'intéresse très justement par le partage générique et formel qui s'y trouve opéré :

---

15 Alain Rey (dir.), *op. cit.*

16 *Ibid.*

17 Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 4.

18 *Ibid.*

On lit de moins en moins les vers, et le poète en déficit se lamente. Après tant de siècles de renouvellement continu, on se demande si le niveau poétique n'aurait pas baissé. Mais, si on en juge par la vogue du roman, de l'histoire et de la critique lyriques, on ne peut conclure définitivement. Par contre, il faut bien constater que *la poésie proprement dite (poésie en vers)* est de plus en plus délaissée<sup>19</sup>.

La remarque incidente placée entre parenthèses par le journaliste referme de manière catégorique la *poésie* sur sa seule forme versifiée, tandis que le *poétique*, si l'on suit le développement, renverrait à une modalité expressive principalement constituée par le lyrisme, en embrassant une dimension plus vaste de la signification qui semble englober tout autant le roman que les genres de la prose d'idées.

Loranger ne s'explique d'ailleurs pas sur ces catégories qu'il établit et semble tenir pour acquises. On peut néanmoins penser que le roman lyrique s'assimile pour lui à une sensibilité particulière qui serait celle des romans de Charles-Louis Philippe qu'il lit, où le récit « s'échappe tout à coup en effusions lyriques, dont la complication naïve atteste la sincérité<sup>20</sup> ». L'histoire lyrique à laquelle il fait référence évoque vraisemblablement la forme du recueil d'anecdotes<sup>21</sup> qui se développe à l'époque dans la littérature québécoise, et la critique lyrique renvoie en toute probabilité à l'expression assumée d'une position d'auteur, comme en témoignent par exemple alors les textes critiques d'un Barbeau, d'un Harvey ou d'un Pelletier, pour ne nommer qu'eux parmi les acteurs influents de l'époque.

Quoi qu'il en soit des renvois précis effectués par ces catégories, il faut surtout voir que la notion de lyrisme évoquée par Loranger appelle principalement la fonction expressive du langage littéraire, en recouvrant *grosso modo* la catégorie de « subjectivité » entendue en son sens courant<sup>22</sup> et monologique<sup>23</sup>, afin de favoriser « l'expression d'un sujet singulier qui tend à métamorphoser, voire à sublimer le contenu de son expérience et de sa vie affective, dans une parole mélodieuse et rythmée ayant la musique pour modèle<sup>24</sup> ». Une telle perspective n'étonne pas quand on constate

19 Jean-Aubert Loranger, « Pourquoi lit-on moins les Vers? », *La Patrie*, 47<sup>e</sup> année, n° 229, 21 novembre 1925, p. 31 ; je souligne.

20 Michel Arnauld, « L'œuvre de Charles-Louis Philippe », *La Nouvelle Revue française*, n° 3, 1910, p. 142.

21 Sur cette question, voir : « La petite histoire », dans Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec. Tome vi. 1919-1933. Le nationaliste, l'individualiste et le marchand*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2010, p. 294-298.

22 « État de celui qui considère les choses d'une manière subjective, en donnant la primauté à ses états de conscience, volonté subjective. » Alain Rey (dir.), *op. cit.*

23 « Le poète doit être en possession totale et personnelle de son langage, accepter la pleine responsabilité de tous ses aspects, les soumettre à ses intentions à lui, et rien qu'à elles. » Mikhaïl Bakhtine, « Discours poétique, discours romanesque », *Esthétique et théorie du roman*, traduit du russe par Daria Olivier, Paris, Gallimard, « Bibliothèque des idées », 1978, p. 117 ; je souligne.

24 <<http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>>, consulté le 26 novembre 2013.

avec Martine Broda que même « les poéticiens modernes les plus sophistiqués ne sont pas, semble-t-il, parvenus à inventer une autre définition. C'est encore celle de Roman Jakobson, puisqu'il fait de la poésie lyrique une "poésie de la première personne du présent", et celle où règne la fonction émotive<sup>25</sup>. »

Si Loranger ne mentionne d'ailleurs pas le poème lyrique dans son article, c'est sans doute que, pour lui comme pour ses contemporains, le lyrisme recouvre *de facto* toute la poésie, « appara[issant] en fin de compte comme le nom même des énergies qui sont à l'œuvre dans la poésie et qui la poussent sans cesse à remettre en cause ses propres délimitations<sup>26</sup> ».

Pour l'essentiel, Loranger érige dans cet article une ligne de partage qui mérite l'attention justement pour ce qu'elle révèle d'une certaine configuration générique où les formes du littéraire semblent s'exclure mutuellement, la locution adverbiale (« proprement dite ») qui suit le mot *poésie* dans son article indiquant nettement que le *poème* se définit pour lui en ce « sens exact et restreint<sup>27</sup> » qui est celui de la forme « vers », forme à laquelle « Loranger demeure extrêmement sensible<sup>28</sup> » dans ses poèmes mêmes.

## LE « SENS EXACT ET RESTREINT » DU POÈME ?

Envisagé en lui-même et pour lui-même, le problème de la forme textuelle apparaît certes insignifiant. Pourtant, la crise esthétique qui secoue le champ artistique français (de la peinture à la musique, en passant par la photographie ou la danse) au XIX<sup>e</sup> siècle montre bien que la forme marque une possibilité esthétique particulière, irréductible à sa seule mécanique, qui découvre en définitive un système de valeurs politiques qui sont aussi d'ordre éthique. La littérature n'y échappe pas : depuis le « problème » hugolien de l'enjambement jusqu'à la constatation mallarméenne d'une crise, jugée fondamentale, de la littérature, ce sont les *formes* poétiques (et la possibilité pour les formes non poétiques comme la prose de le devenir) qui ont occupé les esprits du XIX<sup>e</sup> siècle français. Et si l'enjeu du « traitement apporté au canon hiératique du vers<sup>29</sup> » ouvre finalement une discussion plus large sur la définition du littéraire, voire de la langue même, c'est que la forme révèle des échelles de valeurs dont les ordres

25 Martine Broda, « Lyrisme et célébration : l'épiphanie de la Chose », *Littérature*, n° 104, 1996, p. 90.

26 <<http://www.maulpoix.net/lelyrisme.htm>>, consulté le 26 novembre 2013.

27 « (Après un nom). Proprement dit : au sens exact et restreint (→ *stricto sensu*), au sens propre. » Alain Rey (dir.), *op. cit.*

28 Claude Bélanger, « De quelques aspects d'un poème », *La Barre du Jour*, n°s 39-40, 1973, p. 39.

29 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p. 249.

(moral, social, esthétique, linguistique...), en se recoupant, peuvent mener à des réinventions esthétiques fortes. Entendue comme une *dispositio* rhétorique, la forme versifiée réaménage les possibilités esthétiques de la voix poétique, pouvant même en devenir le procédé principal d'*inventio*. Le jeu formel répercute des enjeux plus vastes quant à la définition du littéraire et de ses significations. Dans les mots de Jean Cohen, « *forme* ne s'oppose pas à *sens* », si tant est « qu'il est, on le verra, une "forme du sens"<sup>30</sup> ».

Historiquement, la question de la forme, avec laquelle la philosophie débat depuis Platon, devient un enjeu esthétique au tournant de la pensée kantienne. Comme le fait remarquer Angela Leighton, la forme peut nous sembler permanente, fixe, voire idéale. Elle est pourtant versatile, car « *what is formed may be transformed, deformed, or reformed; it may contain a formative or forming purpose; it may be formal, informed, or multiform*<sup>31</sup> ». Chez Coleridge, par exemple, la forme n'est pas un corps, une substance, mais un agent : « *it forms* » stipule Leighton après avoir cité le poète romantique anglais qui écrivait : « *All form as body, i.e. as shape, & not as forma efformans, is dead*<sup>32</sup>. » L'idée même d'une « forme formante » indique que Coleridge envisage la forme comme une activité, et non plus dans sa définition habituelle de « *formed form* ». La forme est selon lui ouverte : « *Like the imagination, form is a shaping activity rather than a visual shape, and this leads to the curious self-involvement of what it does*<sup>33</sup>. » La forme est esthétiquement réflexive. Pour Coleridge, elle est même creuse, voire fantomatique, parce que très précisément variable : héritier de la tradition platonicienne, l'écrivain défend l'idée selon laquelle la forme a besoin d'une substance, qu'elle cherche un « corps » par lequel s'exemplifier. « *The relationship between form and substance is not a given, but dramatic, risky, essentially a disjunction. "Poems," it seems, are out to find a "Substance," which is not, necessarily, inherent in their own "forms." In fact, they are born of that discrepancy*<sup>34</sup>. » Si Loranger n'a sans doute pas lu Coleridge, l'intérêt de la réflexion du poète anglais réside pour moi dans ce qu'elle ouvre la possibilité d'une référence formelle qui admette la possibilité matérialiste du poème, cela après la leçon gautiériste et parnassienne, très française donc, d'un culte absolu de la forme comme marqueur de la Beauté. Envisager de cette façon

30 Jean Cohen, *Théorie de la poéticité*, Paris, José Corti, 1995, p. 15 ; Cohen souligne.

31 Angela Leighton, *On Form : Poetry, Aestheticism, and the Legacy of a Word*, Oxford, Oxford University Press, 2007, p. 2.

32 Samuel T. Coleridge, *Notebooks : A Selection*, Oxford, Oxford University Press, 2002, p. 124 ; cité dans *ibid.*, p. 7.

33 Angela Leighton, *op. cit.*, p. 7.

34 *Ibid.*, p. 8.



la forme du vers comme une *condition esthétique propice* contribue à la production d'un langage spécifique où la parole poétique refonde finalement ses propres possibilités par la disposition critique qu'elle procure.

À l'instar de ses contemporains, Loranger hérite d'une conception traditionnelle des formes et des genres littéraires. À cet égard, sa position critique est sans doute plus descriptive que prescriptive et, en cela, assez semblable à celle des poéticiens de son temps qui, du fait même qu'ils admettent la possibilité pour une œuvre de dépasser les conventions, admettent l'existence même de ces conventions. Dans la mesure où le genre apparaît, au tournant du *xx<sup>e</sup>* siècle, comme la « codification de propriétés discursives<sup>35</sup> », les critiques et les écrivains reconnaissent, dans les genres dont ils font le constat, des règles constitutives. À l'époque, « toute théorie des genres se fonde sur une conception de l'œuvre, sur une image de celle-ci qui comporte d'une part un certain nombre de propriétés abstraites, de l'autre, des lois qui régissent la mise en relation de ces propriétés<sup>36</sup> ».

Une telle attitude ne signifie pas pour autant que le texte ne puisse déroger aux règles. À l'époque, la perspective évolutionniste d'un Brunetière ou celle, déterministe, d'un Lanson ont permis de mieux souligner l'aspect historique de la modification esthétique :

Au point de vue descriptif, analytique, ou, si je l'ose dire, tout simplement énumératif et statistique, [la méthode évolutive] substituera ce que l'on appelle le point de vue généalogique. Il y a une filiation des œuvres ; et en tout temps, en littérature comme en art, ce qui pèse du poids le plus lourd sur le présent, c'est le passé. Mais tandis que, comme dans la nature, on croirait que le semblable engendre toujours le semblable, il n'en est rien, et l'évolution suit son cours [...] Essayer de saisir et de déterminer la nature, la direction, la force, le caractère de ce mouvement, tel est l'objet que se propose la méthode évolutive, et elle y tend en littérature par les mêmes moyens qu'en histoire naturelle<sup>37</sup>.

On le voit : le recours analogique à la méthode généalogique permet à Brunetière de se placer dans la position d'un observateur dont la description d'un phénomène le mène à son analyse. Comme Darwin, Brunetière rend compte ; il ne prescrit rien. Dieter Janik n'a pas tort d'écrire :

35 Tzvetan Todorov, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, « Poétique », 1978, p. 49.

36 *Id.*, « Les genres littéraires », *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 19.

37 Ferdinand Brunetière, « La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature », *Études critiques sur l'histoire de la littérature française. Volume 6*, Paris, Hachette, 1899, p. 15-16.

À mon avis, on a trop souri des éléments biologistes et darwinisants de la pensée de Brunetière – qui, après tout, sont facilement explicables et, même, excusables –, sans se rendre compte du fait qu'il a introduit des concepts heuristiques aussi importants que : 1) la fixation des genres ; 2) les modificateurs des genres ; 3) la transformation des genres<sup>38</sup>.

En postulant comme il le fait la possibilité d'une transformation générique, Brunetière soulève aussi la possibilité d'une non-conformité des œuvres aux genres prescrits qui a eu pour effet de transformer radicalement notre manière de penser le genre alors que l'essentialisation générique aura graduellement laissé place à des remarques plus spéculatives, fondées sur l'idée de genre.

Or les acteurs du champ littéraire et culturel canadien-français du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle ont été sensibles à cette perspective évolutive dont on trouve des traces implicites dans la conception du littéraire qui découle des commentaires critiques émis. « En 1918, l'année même de la parution du *Nigog*, l'abbé Roy publie son ouvrage sur *La critique littéraire au dix-neuvième siècle*. Il y fait une large place aux idées de Brunetière sur l'histoire littéraire<sup>39</sup>. » L'idée évolutive, transformative, du genre importe bel et bien dans la conception et dans l'évaluation que l'on fait alors des textes littéraires. Dans l'article qu'il consacre à la question du régionalisme en poésie, Édouard Chauvin spécifie par exemple ceci : « N'oublions donc pas qu'en poésie, comme en peinture, comme partout, il existe des genres et qu'il faut savoir les respecter<sup>40</sup>. » Il ajoute aussitôt que « en littérature, il n'y a rien comme la liberté de pensée et d'allures : de là naît [*sic*] l'originalité, le genre, la personnalité des métaphores, les talents spéciaux et les fondateurs d'école qui ouvrent l'avenir<sup>41</sup> ». On le voit : le respect des règles génériques n'exclut pas la liberté artistique pour les collaborateurs du *Nigog* qui, constamment, défendent l'idée du primat de la forme<sup>42</sup> pour faire « avancer » – autant dire : évoluer – la littérature canadienne : « C'est le but du *Nigog* de tenter une réunion des esprits cultivés et de diffuser des idées artistiques dégagées de l'ignorance et de la niaiserie<sup>43</sup> », écrivent-ils dans le texte liminaire du premier numéro de leur revue.

38 Dieter Janik, *op. cit.*, p. 28.

39 Claude Filteau, « Du symbolisme au post-symbolisme : rhétorique et modernité », *Protée*, vol. 15, n° 1, 1987, p. 8.

40 Édouard Chauvin, « Le régionalisme en poésie », *Le Nigog*, vol. 1, n° 6, juin 1918, p. 186.

41 *Ibid.*, p. 187-188.

42 Voir Anne Hayward, *La querelle du régionalisme au Québec (1904-1931). Vers l'autonomisation de la littérature québécoise*, Ottawa, Le Nordir, 2006, p. 288 et suivantes.

43 [La rédaction], « Signification », *Le Nigog*, vol. 1, n° 1, janvier 1918, p. 3.

Les procès-verbaux de l'École littéraire de Montréal, que Loranger a fréquentée entre novembre 1920 et avril 1925, témoignent quant à eux d'un dessein classificatoire rendant compte de l'appartenance générique des textes : « contes tragiques », « recueil de vers », « pièces de vers », « poèmes en prose », « sonnet », « contes du terroir », parfois plus largement « poésie » ou « conte<sup>44</sup> », sont autant de désignations utilisées dans la section « lectures » des procès-verbaux pour rendre compte des textes présentés, dont les titres sont plus souvent qu'autrement tus. Le recours à des intitulés génériques ou formels, dans l'articulation particulière des procès-verbaux de ces séances, indique que l'inscription du texte au genre, justement en ce qu'elle témoignerait de la nature des textes, prime dans ce que les membres de l'École littéraire de Montréal veulent bien retenir ou faire circuler de l'idée du « littéraire ».

L'écrivain canadien-français du début du xx<sup>e</sup> siècle envisage le genre comme un moyen de décrire le texte qu'il cherche à appréhender. Une telle posture permet d'envisager les écarts possibles, les différences particulières, dans un registre qui, cependant, témoigne toujours de l'idée d'une norme à respecter, au sein d'un système finalement hiérarchisant quant à la valeur à accorder à l'œuvre : « C'est l'erreur d'un certain nombre de naïfs de croire que l'on puisse juger d'une œuvre d'art sans préparations précises et sans compétence particulière<sup>45</sup> », vont d'ailleurs pérorer les rédacteurs du *Nigog* qui défendent en cela une grammaire précise du littéraire, où s'érigent les œuvres en fonction d'un ensemble de principes constituants et organisateurs. Et pour Loranger, ce principe constitutif fondamental au poème semble être celui, formel, du vers si l'on se fie à son article de 1925 dans *La Patrie*.

## LE VERS, TOUT SIMPLEMENT ?

Mais qu'est-ce qu'un vers ? La question est moins simple qu'il n'y paraît. Si le jugement semble nous permettre de le distinguer rapidement selon des critères plastiques et typographiques, les poéticiens qui s'intéressent à ses effets et à ses constructions (rythmique, prosodique, métrique) achoppent à en définir les propriétés intrinsèques.

44 Je n'ai pas cherché à recenser ici la totalité des intitulés. Un tel exercice serait vain dans la mesure où ce n'est pas le référent des intitulés qui m'intéresse, mais bien le fait que les rédacteurs des procès-verbaux ont recours à des intitulés génériques plutôt qu'aux titres des textes pour désigner ce qui est lu en séance.

45 [La rédaction], « Signification », *op. cit.*, p. 3.

Dupriez le définit tautologiquement comme la « disposition “poétique” des éléments du texte<sup>46</sup> ». Laurent Jenny écrit que « le vers est une forme du signifiant autorisant une segmentation du discours selon des principes non linguistiques, et servant de cadre à des réalisations rythmiques libres<sup>47</sup> ». Ici, le vers se distingue rapidement de la prose courante, mais peut-être moins bien de la prose poétique. Se situant dans l'héritage mallarméen d'une pensée où le vers serait « partout dans la langue où il y a rythme » alors que « toutes les fois qu'il y a effort au style, il y a versification<sup>48</sup> », de telles définitions permettent de rabattre la prose poétique, rythmée, sur le vers jusqu'à finalement lui dénier son statut même de prose par la suggestion implicite qu'elles opèrent de ce que « *the prose of the prose poem is not really prose by virtue of its rhythms, figures, syntax, etc.*<sup>49</sup> ». Du même coup, elles indiquent implicitement que le vers est une forme, et que c'est vraisemblablement ainsi qu'il s'appréhende le mieux. Sans doute que, comme le résume assez bien Laurent Jenny,

[l]a meilleure définition du vers [...] semble être celle qui fait de lui une structure du discours où est assurée la possibilité de l'enjambement, c'est-à-dire d'une disjonction entre limites syntaxiques et limites formelles. Une telle définition dessine bien les contours de la forme vers en même temps que ses lignes de fuite<sup>50</sup>.

À cet égard, Morier offre une définition minimale du vers : « Une unité du discours poétique, numéree, disposée sur une seule ligne généralement terminée par une rime ou, pour le moins, une assonance, voire une contre-assonance<sup>51</sup>. » Il ajoute que « les rhèmes ou groupes rythmiques en sont déterminés par le sémantisme et, pour le décasyllabe et l'alexandrin, par des syntagmes soumis à la structure de ces mètres<sup>52</sup>. » Avant lui, Maurice Grammont parlait du vers comme d'« un élément linguistique comptant un nombre déterminé de syllabes, dont certaines sont obligatoirement accentuées et dont la dernière assone avec la syllabe correspondante d'un ou de plusieurs autres vers<sup>53</sup> ». Pour Lote, les vers « se composent, en effet, de membres réglés qu'on nomme hémistiches, [...] ils sont formés d'un nombre fixe de syllabes coupées par une césure et une rime ;

46 Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984, p. 466.

47 Laurent Jenny, « Définition générale du vers », <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/versification/vr021000.html>>, consulté le 3 décembre 2013.

48 Jules Huret, « Stéphane Mallarmé », *Enquête sur l'évolution littéraire*, Vanves, Thot, 1982 [Charpentier, 1891], p. 74-75.

49 Michel Beaujour, « Short epiphanies. Two contextual approaches to the French prose poem », dans Mary Ann Caws et Hermine Riffaterre (dir.), *The Prose Poem in France: Theory and Practice*, New York, Columbia University Press, 1983, p. 49.

50 Laurent Jenny, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990, p. 116.

51 Henri Morier, *Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 1246.

52 *Ibid.*

53 Maurice Grammont, *Petit traité de versification française*, Paris, Armand Colin, 1965, p. 5.

tandis que, dans la prose, les mots peuvent se succéder en quantité indéterminée<sup>54</sup>». Les deux dernières définitions, on le voit, signent une restriction qui, contrairement à celle de Morier, a pour effet d'exclure d'emblée le vers libre du champ de la versification<sup>55</sup>. De même, la formule de Claudel, pour qui « tel est le vers essentiel et primordial [...] : une idée isolée par du blanc<sup>56</sup> », inclut sans doute le vers libre, mais elle ne permet pas de distinguer nettement le *vers* du *verset*.

Cela étant, Michel Murat écrivait récemment qu'on n'est pas encore arrivé à comprendre pleinement

ce qu'il y a dans un vers [régulier] : combien de mots, de quel volume, dans quel ordre (ou plus précisément, par exemple : quelle est la place de l'adjectif par rapport à la césure) ; examiner la consistance syntaxique des unités, et donc la manière dont est mis en œuvre le principe de concordance<sup>57</sup>.

Ailleurs intéressé par la forme du vers libre, il constate la difficulté actuelle d'arriver à autre chose qu'une définition pléonastique de la forme même si ni le vers libre<sup>58</sup> ni le vers régulier n'existent pour lui isolément, la configuration globale du poème et de ses découpages pouvant seule faire apparaître le vers (régulier *ou* libre) :

D'une manière générale une définition du vers libre *comme unité* – autre que celle que j'ai donnée plus haut – est impossible. Les théories de l'époque symboliste ont présupposé cette unité sans parvenir à en trouver les « lois ». La définition se borne donc à dire, dans une sorte de tautologie, que le vers libre est un vers, une unité *sui generis*<sup>59</sup>.

54 Georges Lote, *Histoire du vers français. Tome III*, Paris, Hatier, 1955, p. 4. Delofre (*Le vers français*, Paris, SEDES, 1973) pose quant à lui la rime et le syllabisme comme fondements spécifiques et fondamentaux du vers.

55 Cette exclusion concerne le vers libre au sens où nous l'entendons aujourd'hui. Grammont lui-même en avait une définition restreinte, fondée sur sa conception métrique d'une récurrence disposée par la rime : « Quand un poème en dodécasyllabes contient çà et là des vers rythmés autrement qu'en tétramètres, on peut dire qu'il est en *vers libres*, en se plaçant au point de vue du rythme. Quand ses rimes, au lieu d'être plates d'un bout à l'autre, comme dans la tragédie, sont tantôt plates, tantôt croisées, embrassées ou répétées, on peut dire qu'il est en *vers libres*, en se plaçant au point de vue de la rime. Mais on réserve généralement le nom de *poèmes en vers libres* à ce qui joint à l'emploi éventuel de ces deux libertés celle d'entremêler des vers n'ayant pas le même nombre de syllabes. » Maurice Grammont, *op. cit.*, p. 103 ; Grammont souligne.

56 Paul Claudel, « Réflexions et propositions sur le vers français », *Œuvres en prose*, Paris, Gallimard, 1965, p. 3.

57 Michel Murat (dir.), « Introduction », *Le vers français. Histoire, théorie, esthétique*, Paris, Honoré Champion, 2000, p. 21.

58 « Le poème en "vers libre" se caractérise en général par un découpage alinéaire de niveau inférieur à la phrase et syntaxiquement concordant. Aucune structure périodique n'y est observable : ni pour le nombre syllabique, dont le décompte (qui n'est régi par aucune convention particulière) n'est pas pertinent, ni pour les homophonies finales, ni pour les superstructures. » Michel Murat, « Rimbaud et le vers libre. Remarques sur l'invention d'une forme », *Revue d'histoire littéraire de France*, vol. 100, n° 2, 2000, p. 256. En 2008, Murat le définit comme ce qui « est produit par une segmentation spécifique du discours, propre à la poésie écrite dans sa tradition occidentale moderne. En tant qu'unité, il consiste en un segment de longueur variable ». Michel Murat, *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 34.

59 Michel Murat, *Le vers libre*, *op. cit.*, p. 37 ; Murat souligne.

Une telle difficulté ne devrait d'aucune façon nous engager à rejeter uniment l'idée du vers comme fondement à la compréhension spécifique du texte poétique. Dans le chapitre introductif à *La vieillesse d'Alexandre*, Jacques Roubaud a donné une sorte de « défense et illustration du vers » qui mérite d'être longuement citée :

Je commencerai par exposer quelques idées reçues sur la question :

- Le vers n'est pas la poésie. D'où il s'ensuit que la poésie n'est pas le vers. Donc le vers est sans aucune importance.
- D'ailleurs, ou bien le vers est *libre* et dans ce cas il ne saurait avoir de métrique, ou bien il ne l'est pas et dans ce cas, ce vers est conforme à la conception ancienne du vers, au vers traditionnel, dont il n'est guère nécessaire de s'occuper puisque tout en est connu depuis très longtemps.
- En vertu de ces prémices, toute étude de la métrique, et à plus forte raison toute préoccupation de même espèce chez qui écrit, est dépassée, datée au mieux dans le XIX<sup>e</sup> siècle.

[...]

Il est alors possible de tenir des discours variés sur telle poésie récente, comme si à aucun moment il n'était pensable d'examiner en quoi, formellement, une manière de disposer, répartir, interrompre ou regrouper certaines séquences de la langue différerait de celle du dernier Goncourt ou Interallié. Et, par extension paradoxale, de tenir les mêmes discours, de faire les mêmes analyses sur la poésie de Nerval, Rimbaud ou Baudelaire, c'est-à-dire exactement comme si leur poésie n'était pas écrite en vers. Indifférence rétrospective qu'il n'est même pas jugé utile d'expliquer<sup>60</sup>.

Roubaud insiste sur cette idée : pensé hors d'une spécificité formelle identificatoire qui le situe *dans* le vers (régulier ou libre) ou *en rapport* au vers (poème en prose, prose poétique...), le poème se ramènera finalement toujours quelque peu béatement à une expérience langagière, singulière et intérieure, qui est celle du poète dont le poème serait tautologiquement la « voix » propre. S'il est certes une voix, le poème l'est surtout par cette possibilité radicale et propre d'un jeu signifiant avec une forme spécifique qui lui fut historiquement constitutive. Je fais ici mienne cette pétition de principe qui est celle de Roubaud puisque la posture<sup>61</sup> de Jean-Aubert Loranger tend à rabattre le métaphysique sur l'aspect formel de son énonciation. Comme l'écrit Paul Raymond Côté, « la forme prédomine sur le fond, nous dit le poète : "[...] une littérature se vivifiera plus par la culture de son style que par le choix des sujets qui y sont développés"<sup>62</sup> ».

60 Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay, 1988, p. 10-11.

61 Au sens où Jérôme Meizoz entend ce terme dans *Postures littéraires : mises en scène modernes de l'auteur* (Genève, Slatkine érudition, 2007), c'est-à-dire comme construction publique du personnage, ici pensé au sein du champ littéraire particulier où il occupe une place.

62 Paul Raymond Côté, « Moments de Jean-Aubert Loranger : recherche d'une forme poétique », *The French Review*, vol. 54, n° 5, 1981, p. 708.

Précisons toutefois qu'il n'y aurait pas tant *un* vers que *du* vers, ou mieux : *des* vers, qui seraient historiquement situés et situables. Dans un ouvrage récent où il s'intéresse à l'« histoire des vers en France<sup>63</sup> », Guillaume Peureux a montré que le vers, qui n'est pas réductible à la seule notion de mètre, existe dans une « réalité mouvante [et] évolutive<sup>64</sup> ». Ce sont sans doute les *formes historiques* du vers plutôt que *le* vers qui nous sont le plus immédiatement saisissables et identifiables. Le vers et son idée sont aussi *situés* que *situables* et, ce faisant, ils dégagent un horizon d'attente générique particulier en agissant comme signe de légitimation poétique dans la reconnaissance effectuée par le lecteur. Pour autant que l'inscription du vers dans une œuvre fonde la spécificité de la voix poétique, encore faut-il voir ce qui reste entendu par « vers » chez tel ou tel poète, l'idée du vers instaurant selon moi un horizon d'attente spécifique et différent d'une œuvre à l'autre. Le vers de 1920 – qui est celui de Loranger – n'est certainement pas celui d'aujourd'hui...

## LA « LISIBILITÉ DE LA FORME »

On ne saurait croire pleinement que Loranger réduit véritablement le genre à ce que Bakhtine appelle les formes compositionnelles, « qui organisent le matériau, portent un caractère téléologique, utilitaire, tumultueux, dirait-on, et relèvent d'une appréciation purement technique<sup>65</sup> ». En cela, la postulation lorangérienne d'un « poème proprement dit » apparaît vraisemblablement abusive aux lecteurs d'aujourd'hui, par ailleurs habitués de ranger Loranger parmi les écrivains « modernes » :

Les consensus régnants veulent qu'on évoque une œuvre inclassable – ce qui est déjà une façon de la classer par la négative. En marge des catégories esthétiques, des lieux d'appartenance et des groupements de l'époque, elle serait, selon sa réputation, éternellement semblable à ce « trait d'union mobile » du bac qui flotte sur la rivière dans la fable du « Passeur »<sup>66</sup>.

Pourtant, le paradoxe surgissant de la confrontation entre la rigidité apparente de la position critique et la labilité esthétique de l'œuvre me semble hautement fécond. La dynamique de tout texte – et au demeurant des textes lorangériens – ne m'apparaît en effet perceptible et discernable que depuis l'appréhension possible et éventuelle de certaines limitations,

63 Guillaume Peureux, *La fabrique des vers*, Paris, Seuil, « Poétique », 2009, p. 11.

64 *Ibid.*, p. 16.

65 Mikhaïl Bakhtine, *op. cit.*, p. 36.

66 Jean-François Bourgeault, « L'invention des "tournois alternatifs" », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene, 2011, p. 23.

que celles-ci soient génériques, formelles, thématiques ou stylistiques : l'attente ouverte par la forme constitue certes un dispositif propice à la connaissance des textes sans être d'aucune façon une résolution nette de ceux-ci face au genre. Comme l'écrit Raphaël Baroni :

Le genre littéraire, bien qu'il structure souvent de manière discrète les attentes des lecteurs en leur permettant d'adopter une attitude interprétative adéquate au texte, se manifeste avec une certaine évidence surtout lorsque ces attentes sont détournées, problématisées, que la règle est bafouée de manière à ce que l'œuvre produise un effet déterminé<sup>67</sup>.

Les *textes* appartiennent à des situations ou à des histoires (littéraires, sociales, éditoriales, etc.) qui ne sont pas essentiellement distinctes de celles des *genres*. De fait, « on ne saurait guère concevoir de rendre compte d'événements littéraires, de changements ou de processus, sans tenir compte des relations entre "idée" de la littérature et jeu réel des formes<sup>68</sup> », c'est-à-dire, dans le cas de l'œuvre de Loranger, entre l'organisation générique offerte par l'idée de la forme « vers » et le mouvement esthétique avéré des textes.

Quand il rabat, comme il le fait dans son article, le genre du poème sur l'idée formelle du vers, Loranger cherche sans doute à mettre en évidence la dimension cursive de retours qui engagent une vision spécifique du texte poétique. Comme l'écrit Laurent Jenny, « il existe des affinités entre le vers, qui, dans sa forme métrique, repose sur un parallélisme de forme, et la forme sémantique du poème, le plus souvent construite comme une suite d'analogies<sup>69</sup> ». De fait, les notions de *ligne*, de *nombre* et de *retour* (par la rime, les assonances, les groupes sémantiques) constituent les éléments d'une définition du vers qui soit minimale et effective. Michèle Aquien nous le rappelle bien : « 1) Le vers s'écrit sur une seule *ligne*, et seulement sur une portion de cette ligne [...]; 2) À cette idée de ligne est liée celle de retour : *versus* vient de *vertere*, "tourner"<sup>70</sup>. » Conséquemment, poursuit-elle, le vers, dont les limites « sont toujours nettement marquées », n'est jamais isolé même s'il existe une « relative indépendance des vers entre eux » par la « structure interne » qui le régit. Il importe de comprendre que si l'enjeu du vers reste une forme signifiante du discours littéraire, c'est parce

67 Raphaël Baroni, *op. cit.*, p. 144.

68 Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, *op. cit.*, p. 12.

69 <<http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/versification/vr000000.html>>, consulté le 3 décembre 2013.

70 Michèle Aquien, *La versification*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 8.



qu'il repose d'abord et avant tout sur l'idée d'un parallélisme formel qui fonde les rapports de son sens et de sa structure. Son principe compositionnel est celui de la périodicité qu'il engendre nécessairement. L'idée du double, du redoublement, du retour, bref, l'idée d'une reproduction ou, pour le dire autrement, d'un renforcement par le même (Jakobson parlait du parallélisme comme « problème fondamental de la poésie<sup>71</sup> »), est au cœur de la forme du vers et de la compréhension qu'elle entraîne du texte littéraire où elle s'inscrit.

Mais encore faut-il voir que la postulation de Loranger semble signer un refus théorique du poème en prose conséquent avec la tradition<sup>72</sup> d'une dissociation langagière opérée analogiquement par plusieurs entre les formes de la *prose* et celles du *vers*. Comme le fait remarquer Michèle Aquien,

[d]ès les origines, prose et vers se distinguent : le langage versifié était utilisé spécifiquement en contexte religieux ou exceptionnel (prière, exorcisme...), là où le langage de la vie quotidienne ne pouvait suffire : face au sacré, on avait recours à des règles autres. Puis très vite, ce qui sortait du discours commun a été composé en vers<sup>73</sup>.

Dès lors que la prose se voit pensée comme une forme naturelle du langage, le vers apparaît résolument comme une forme travaillée et, du coup, plus « signifiante ». La prose semble s'inscrire dans un rapport d'immédiateté et de transparence au monde par son absence formelle de marques, tandis que le vers, en s'affichant comme une forme construite du langage, renverrait à un éventuel principe hermétique. Même si la prose acquerra la possibilité de s'afficher dans la dimension construite de sa formalisation, cette idée selon laquelle *vers* et *prose* se partagent des espaces distincts continue de marquer les esprits du début du XX<sup>e</sup> siècle.

À cet égard, la posture journalistique de Loranger constitue sans doute un instrument interprétatif efficace à la découverte des textes qu'il a commis comme écrivain. La métaphore du vers utilisée par lui en tant que journaliste, en rendant évidente la possibilité d'une représentation restreinte de ce que serait la poésie, assigne selon moi tous ses textes fictifs et poétiques à un dispositif précis qui met en jeu ce que Marie-Laure Hurault appelle la « lisibilité de la forme » :

71 Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 235.

72 Cela même si « l'amalgame souvent fait entre vers et poésie relève d'un malentendu, dénoncé très tôt par Aristote dans *La poétique* : "Il n'y a rien de commun à Homère et à Empédocle sinon le mètre, si bien qu'il est légitime d'appeler l'un poète, et l'autre naturaliste plutôt que poète." Le vers n'implique pas la poésie. » Michèle Aquien, *op. cit.*, p. 3.

73 *Ibid.*

L'œuvre, appelle un regard orienté. Elle est un objet construit, une composition d'écriture, qui engage d'abord, comme les autres arts, sa particularité formelle. L'œuvre admet la logique des montages. Il s'agit moins de trouver une signification que de pointer des modes combinatoires, selon des réseaux qui seront capables d'actualiser des prédispositions latentes à l'intérieur du texte<sup>74</sup>.

Il m'apparaît ainsi clair que la tension procurée par le rapport non congruent des textes lorangériens à la forme vers est à même de révéler les dépôts<sup>75</sup> cristallisant l'horizon générique de chacun des textes. Car enfin, comme le fait remarquer Jakobson, « le vers est sans doute toujours d'abord une figure phonique récurrente ; mais il n'est jamais uniquement cela<sup>76</sup> ». Le principe d'équivalence qui le fonde doit être compris sur un plan plus large qui, chez Loranger, mène vraisemblablement à la réalisation narrative des contes publiés plus tard à *La Patrie*, comme je le monterai dans mon dernier chapitre.

Partant, je fais ici l'hypothèse que l'intelligibilité procurée par la lisibilité de cette forme agit comme *pensée de* tout autant que comme *pensée sur* la littérature de la part de Jean-Aubert Loranger. En défendant comme il le fait l'idée d'un poème « proprement dit », Loranger agencerait une stratégie rhétorique particulière propice à la compréhension véritable de son œuvre, qui ne deviendrait pleinement lisible que depuis les formes qu'elle contribue constamment à défaire par la voie d'un jeu ironique et incessant sur le double analogique et la transcendance présumée du sens. Tel est l'enjeu principal autour duquel se développe la réflexion de cet essai. Il ne s'agirait pas tant pour Loranger, comme on le verra, de classer ses textes que d'opérer une mise en forme des textes à partir de classements reçus (et acceptés pour tels), qu'il intègre pour éventuellement les dépasser. Mauvais genre, donc, parce que finalement controuvé.

74 Marie-Laure Hurault, « La lisibilité de la forme », dans Emmanuelle André *et al.*, *La forme en jeu*, Saint-Denis, Presses universitaires de Vincennes, 1998, p. 35.

75 J'entends le terme au sens de « précipité ».

76 Roman Jakobson, *op. cit.*, p. 233.

---

# CHAPITRE 1    UNE SCÉNOGRAPHIE<sup>1</sup> POÉTIQUE

---

1 La scénographie « implique un processus en boucle, par lequel l'énonciation, en se développant, s'efforce de mettre progressivement en place son propre dispositif de parole ; elle supporte une certaine scène de parole, laquelle en fait se valide progressivement à travers cette énonciation même ». Dominique Maingueneau, « Mode de généricité et compétence générique », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La licorne », 2007, p. 58.



**EN** participant de la généricité minimale du poème, le vers signerait en retour la possibilité poétique de tout texte où on le trouverait puisque le mètre constitue historiquement, selon Genette, « un critère décisif et sans équivoque » de la poésie<sup>2</sup>. Le vers indique la poésie ; il la présente et la représente sous ses aspects les plus tangibles. En cela, il répond à la double nécessité de la scénographie au sens où l'entend Maingueneau : son *dispositif* reste en effet toujours fondé sur la *boucle* de ses effets de parallélisme.

Or bien qu'il soit écrit en prose, *Le passeur* contribue à l'exposition de cette double disposition, matérielle et récursive, historiquement associée au vers. Ce texte privilégie d'abord la dimension plastique et incarnée de ses signes ; la mise en scène d'objets – rivière, maisons, poteaux – y laisse émerger une sensibilité particulière où les sujets (au premier chef, le personnage éponyme) n'existent finalement qu'à travers la matérialité du monde déjà surgi à nos yeux. Ce système d'écho entre le monde et ses sujets engage par ailleurs une fabrique particulière du matériau de l'écriture, qui se déploie depuis les possibilités itératives de ses associations. Si le vers, comme forme, a historiquement permis de présenter le poème dans la dimension matérielle de son énonciation, *Le passeur* en rejoue finalement la scénographie spécifique pour assurer les termes poétiques de son avènement. Ce faisant, il inaugure conséquemment la possibilité poétique de l'œuvre entière de Loranger.

---

## UN UNIVERS PROBLÉMATIQUE ET DES CODES GÉNÉRIQUES

Dans un très beau mémoire de maîtrise, Jean-Olivier Vachon postule que *Le passeur* agit comme « condition » tout autant que comme « acte de naissance » de l'écriture lorangérienne. Évoquant la rivière initiale du prologue du texte, Vachon écrit :

---

2 Gérard Genette, « Langage poétique, poétique du langage », *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 124.

Celle-ci, avec son personnage du passeur, balisera par la suite tous les écrits poétiques de Loranger, et ce, par les idées antithétiques de départ et de retour (un faux retour, devrait-on dire, puisqu'il n'y aura jamais de départ définitif) que suggèrent justement ses deux rives opposées; comme si, en fait, le mouvement de va-et-vient du passeur sur cette rivière était devenu une structure, une forme (un schème organisateur, dirait André Brochu) qui aurait par la suite déterminé tous les écrits poétiques du poète, qui en aurait, comme un code génétique, organisé l'existence<sup>3</sup>.

Si Vachon se concentre sur la dimension thématique de l'enjeu, le code génétique semblant pour lui se définir comme la transformation du thème en rhème, je poursuivrais son idée en postulant que le texte signe une dimension générique plus large attestée par l'ambivalence de l'antithèse thématique qui est constitutive du texte. L'espace géographique de ce prologue ouvre un horizon problématique qui me semble agir comme allégorie du caractère équivoque de l'esthétique lorangérienne.

*Le passeur s'ouvre sur deux mots, « Une rivière », qui renvoient à un horizon précis délimité par les rives qui la jouxtent :*

Une rivière.

Sur la rive gauche qui est basse, il y a un village. Une seule rue le traverse par où entre sa vie, et les petites maisons, qui se font vis-à-vis, y sont comme attablées. Tout au bout, à la place d'honneur, l'Église qui préside à la confrérie des petites maisons.

Sur la rive droite qui est escarpée, c'est une grande plaine avec des moissons, une plaine qui remue; et derrière un grand bois barre l'horizon, d'où vient une route vicinale jusqu'à la grève où est la cabane du passeur.

La route est flanquée de poteaux télégraphiques qui ont l'air de grands râteaux debout sur leur manche.

Enfin, le bac du passeur qui est un morceau de la route qui flotte sur l'eau (A, 11).

Le texte offre trois points de comparaison: c'est du point de vue de leur hauteur, de leur étendue et des habitants qui s'y trouvent que les rives nous sont données à lire<sup>4</sup>.

Sous ces aspects, la rive gauche, peu élevée, est de faible altitude. Elle semble aussi rassurante: par l'attablement décrit des maisons « vis-à-vis », comme accoudées, et donc sans doute solidaires, mais surtout disposées de manière à former un bloc fermé par l'Église se trouvant au bout. La rive droite, qui est quant à elle escarpée, apparaît plus haute que la précédente. Vaste et étendue (sa plaine est « grande », de même que son bois), elle s'ouvre vers le monde par la route qui la traverse pour finalement la dépasser. Lieu de mouvement (la plaine y remue), cette rive est aussi

3 Jean-Olivier Vachon, *L'artiste-passeur chez J.-A. Loranger et G. Roy et La grande traversée*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2001, p. 5. Le renvoi à Brochu dans cette citation va ainsi: André Brochu, « La Montagne secrète: le schème organisateur », *Études littéraires*, vol. 17, n° 3, hiver 1984, p. 531-544; repris dans *La visée critique*, Montréal, Boréal, 1988, p. 186-203.

4 Voir: Jean-Pierre Boucher, « Au bout du quai », *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 45.

le lieu de l'individualité: on n'y trouve qu'un seul habitant, en l'occurrence le passeur, à l'opposé de la rive gauche qui présente une multitude composée par de nombreuses maisons présumées habitées. La rive gauche propose d'ailleurs une vie sécurisante, organisée selon un ordre strict, où l'absence de vie individuelle se fait au profit de la collectivité. À la solitude assumée et individualisée de la rive droite s'opposerait ici la solidarité communale de la rive gauche.

Jean-Pierre Boucher, avec qui je partage donc l'essentiel de mes remarques relatives à la composition de la scène initiale du *Passeur*, a offert une lecture sociocritique<sup>5</sup> de ce prologue. Le critique lit dans l'effet de parallélisme institué une mise en scène de deux conceptions de l'ordre social: celui traditionnel, clos et plat, de la rive gauche; l'autre moderne, ouvert et escarpé, de la rive droite. Boucher argue que cette division constitue une forme de reconduction des sèmes particuliers de la modernité et du traditionalisme littéraires. À chacune des rives correspondrait en effet une conception particulière de la poésie: d'inspiration classique d'un côté; redevable de l'autre à l'idée d'une modernité, qui serait celle avec laquelle nous composons depuis Baudelaire. Loranger choisirait avec ce prologue de «rejet[er] l'ordre et la sécurité des règles poétiques, il s'efforce d'ouvrir une voie nouvelle, du moins au Québec, celle de l'aventure et de l'interrogation poétiques<sup>6</sup>». À cet égard, on pourrait ajouter que, sous plus d'un aspect, l'opposition répond au débat qui oppose alors «régionalistes» et «exotiques» au sein des lettres canadiennes-françaises<sup>7</sup>. Néanmoins, je poursuivrais ici plus avant la réflexion de Boucher, en l'engageant du point de vue de la posture de Loranger à l'égard des formes et des genres littéraires.

---

À l'époque de la parution du texte, Dantin avait vu dans *Le passeur* l'expression de la thèse hégélienne de l'identité des contraires:

L'y crois voir, pour ma part, la transposition en littérature de la thèse hégélienne proclamant l'identité des contraires, et de la théorie pessimiste qui ne voit dans le monde qu'un jeu baroque et funambulesque. Impossible de concevoir autrement cette manière d'écrire, ce mélange de faits dramatiques et de détails saugrenus, cette gaucherie étudiée

5 Voir biographique, lorsqu'il conclut que «la rive droite manifeste les aspirations profondes du poète». *Ibid.*, p. 49.

6 *Ibid.*, p. 51.

7 La géographie textuelle à laquelle les acteurs participant au débat font référence dans leurs textes critiques se réduit à peu près à l'opposition manichéenne suivante: un espace campagnard traditionnel et paisible, historiquement réconfortant; un espace urbain, où la modernité industrielle menaçante se conjugue à un univers du vice et de la dépravation. L'œuvre de Damase Potvin illustre de manière exemplaire cette organisation paysagère esthétique.

des tournures, ce contraste entre la crudité puérile de l'expression et la complexité tragique des choses, comme dans ces très anciennes ballades où des situations à faire frémir s'énoncent avec une bonasserie voisine de la bêtise. D'après cette rhétorique, si je la saisis bien, le solennel et le trivial, le primitif et le raffiné, le frisson et la blague, se mêlent dans le style comme ils s'accolent dans la vie elle-même. L'ironie devient la loi suprême de la littérature<sup>8</sup>.

Pour Dantin, la structuration oppositionnelle du texte engage au premier chef une posture ironique qui constituerait l'enjeu très exact du texte. Mais plutôt qu'un pessimisme baroque latent (et sans doute d'ordre schopenhauerien aux yeux de Dantin), je trouve dans cette ironie l'expression d'un enthousiasme à l'égard des possibilités poétiques. Car la géographie antithétique du prologue du *Passeur* découvre un univers problématique qui ouvre en retour à ce que j'appellerais volontiers un *texte en quête*.

Le paysage du prologue est en effet tout sauf statique : les rives s'y opposent dans un mouvement de va-et-vient, « mouvement bien caractéristique de l'œuvre de Loranger<sup>9</sup> » selon Robert Giroux, qui est ici plus précisément celui du personnage du passeur, dont le bac « est un morceau de la route qui flotte sur l'eau » (A, 11). Et ce mouvement de se poursuivre dans l'apparente immobilité de la route « flanquée de poteaux télégraphiques » (A, 11). Car si la route est un lieu de passage, une « voie de communication terrestre<sup>10</sup> », celle de Loranger comporte ceci de spécifique qu'elle est accompagnée de poteaux dont la vocation est elle-même communicationnelle.

En tant qu'instrument de communication, le télégraphe est un relais formel et écrit de la voix humaine ; on pourrait à cet égard postuler qu'il constitue une extension propre de l'être humain :

Avec l'invention du télégraphe, débute pour l'homme occidental l'extériorisation de son système nerveux. On sait que les inventions antérieures étaient aussi des prolongements d'organes corporels : la roue est une extériorisation du pied, les remparts de la ville sont une extériorisation collective de la peau. Les médias électroniques, quant à eux, sont un prolongement du système nerveux central, un champ global et simultané. Depuis l'invention du télégraphe, nous avons étendu nos cerveaux et nos systèmes nerveux à l'échelle du monde ; avec pour résultat que l'ère électronique vit un inconfort total, comme si les humains avaient la sensation d'avoir un crâne interne et un cerveau externe. Nous sommes devenus singulièrement vulnérables. Le télégraphe commercial a été instauré aux États-Unis l'année où Kierkegaard publiait *Le concept d'angoisse*, soit en 1844<sup>11</sup>.

8 Louis Dantin, « Jean-Aubert Loranger. *Les atmosphères* », *Essais critiques I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2002, p. 187.

9 Robert Giroux, « Va-et-vient de la circularité de la rêverie chez Jean-Aubert Loranger », *Voix et Images*, vol. 2, n° 1, 1976, p. 74. Pierre Ouellet parlera plutôt du tournoiement comme sensibilité prégnante de cette poésie. Voir : « Formes de l'étrangeté », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene, 2011, p. 19.

10 Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique, deuxième édition, Paris, Éditions Le Robert/Bureau van Dijk Electronic Publishing, 2009 ; je souligne.

11 <<http://agora.qc.ca/dossiers/Telegraphe>>, consulté le 10 décembre 2012.



Si la dimension psychologisante de cette citation déborde largement l'enjeu qui est ici le mien, j'en retiens toutefois l'idée du prolongement organique dont l'intérêt, dans le cadre du texte lorangérien, me semble justement résider dans la possibilité qu'elle effectue finalement de la présence humaine : sur la rive gauche, la collectivité s'impose par la présence objective et matérielle des maisons qui la recouvrent en cachant les corps qui la constituent<sup>12</sup> ; sur la rive droite, la collectivité s'impose par le relais d'un autre objet – le poteau télégraphique – qui, tout en constituant une prolongation aussi physique qu'objective des individualités, réduit celles-ci à l'invisibilité de leurs voix<sup>13</sup>. L'individualité présumée de la rive droite cache aussi une multitude par le biais matériel de son objet central. Et à ce titre, le statisme des poteaux télégraphiques, s'il n'engage aucun mouvement physique comme le fait le bac du passeur, cautionne la possibilité réelle d'un dialogue, d'un échange, qui reste en définitive une forme de mouvement de traverse.

Une analogie se dessine subrepticement entre la réalité géographique du texte et celle, d'ordre plus abstrait, de la présence vocale des hommes : au va-et-vient physique et localisable du passeur répond, dans le texte, le passage immatériel, mais tout aussi circulaire, de la voix. Cet acte de naissance de l'écriture, Loranger semble l'inscrire en propre au sein même de son texte, dans la matérialité d'un support dialogique, c'est-à-dire d'un support permettant un échange entre des voix. Par le biais thématique de sa disposition géographique, le texte met finalement en scène la question de sa propre écriture, laquelle se fonde sur la récurrence de l'idée du double.

Dans cette perspective de l'appel, du dédoublement, il n'est sans doute pas inutile de rappeler que le titre « Le passeur » fait écho à un poème de Verhaeren, « Le passeur d'eau », dont le destin du personnage principal est en plusieurs points semblable à celui de Loranger<sup>14</sup> : luttant, « les mains

12 Boucher écrit : « Il n'est pas fait mention des habitants de ces maisons. Seules les maisons semblent exister, signe de l'absence de vie individuelle, de la prépondérance de la vie communautaire. Sur la rive gauche, on n'existe pas comme individu, mais seulement en tant que membre d'une collectivité. » Jean-Pierre Boucher, *op. cit.*, p. 46.

13 À ce titre, et j'y reviens au prochain chapitre, Loranger semble avoir été fasciné par cette question de la voix, qu'il a cherché à envisager dans un cadre plus matériel et performatif.

14 J'ai évoqué ailleurs cet intertexte, dans la perspective d'une modernité liminaire chez Loranger : Luc Bonenfant, « Passages de Verhaeren, autour du *Nigog* », dans Jean Morency, Hélène Destrempe, Denise Merkle et Martin Pâquet (dir.), *Des cultures en contact. Visions de l'Amérique du Nord francophone*, Québec, Nota bene, p. 285-297.

aux rames<sup>15</sup> », contre les flots, le passeur d'eau cherche à rejoindre une femme de l'autre côté de la rive. Une première de ses rames se casse, puis l'autre : « Il regarda, derrière lui, la rive : / Il n'avait pas quitté le bord<sup>16</sup>. » Incapable de plus d'efforts, les reins rompus, le passeur d'eau s'affaisse et s'éteint, « vaincu par son propre élément<sup>17</sup> ». Il n'aura jamais atteint l'autre rive. Le texte de Loranger développe un canevas semblable, en insistant toutefois sur le déclin causé par la vieillesse. C'est sans doute le dénouement du texte, « et le courant amena la chaloupe qui descendait seule, avec ses deux rames pendantes, comme deux bras qui ne travaillent plus, comme deux bras qui ne font plus rien » (A, 33), qui renvoie le plus directement à Verhaeren, et plus précisément aux vers finaux de son poème : « Le passeur d'eau, les bras tombants / S'affaissa morne sur son banc<sup>18</sup>. »

Ce travail d'écho engage toutefois une répétition plus vaste à l'égard de l'œuvre verhaerenienne. *Le passeur* reprend ailleurs dans l'œuvre du Flamand, et plus précisément dans les recueils *Les campagnes hallucinées* et *Les villes tentaculaires*, l'idée de la possibilité d'une coexistence d'univers contrastés. Dans ces recueils, Verhaeren critique la misère procurée par les villes et l'urbanisation galopante, ce pour quoi la juxtaposition du paysage campagnard lui est utile. Un mouvement se dessine dans ces poèmes entre la disparition d'un monde séculaire et l'apparition de la modernité industrielle, les horizons dessinés par ces deux recueils se nourrissant mutuellement. Le mouvement procuré par le bac du passeur sur la rivière, chez Loranger, ouvre quant à lui à un autre type d'échange, qui se trouve assuré par la médiation des poteaux transversaux lesquels, pourtant modernes, ressemblent à des râteaux, formant un décor adapté au sein de la plaine qu'ils traversent pour indiquer que la plaine communale n'est pas plus tournée vers son seul passé agricole que la modernité serait sans ancrage aucun. Le renvoi premier au poème de Verhaeren s'effectue au sein d'un accommodement plus vaste quant à l'esprit de la poéticité verhaerenienne, mais aussi finalement quant à sa forme alors que, d'un texte à l'autre, nous sommes passés du vers à la prose. Cela non sans une certaine forme d'ironie...

Car le passeur de Verhaeren ne va jamais à la rive opposée même si l'écriture du poème est pourtant elle-même commandée par l'idée, circulaire, du retour propre à la versification. Le passeur de Loranger effectue au contraire ses allers-retours dans une forme qui, comme le suggère son étymologie, va « droit devant ». Aux mouvements différents circonscrits

15 Émile Verhaeren, « Le passeur d'eau », *Œuvres*, Genève, Slatkine Reprints, 1977, p. 215.

16 *Ibid.*, p. 218.

17 Bernadette Guilmette, *Jean-Aubert Loranger : œuvre poétique. Édition établie, annotée et présentée*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1981, p. 621.

18 Émile Verhaeren, *op. cit.*, p. 218.

dans les poèmes correspondent des formes opposées, comme s'il s'agissait pour Loranger de problématiser les enjeux dans le détournement de toute possibilité de sens immédiat. De l'une à l'autre rive (droite/gauche), de l'un à l'autre texte (Verhaeren/Loranger), de l'une à l'autre forme (vers/prose), de l'une à l'autre voix : *Le passeur* engage tout un système d'échos, de reprises, de doubles et de répétitions qui soulignent sa nature essentiellement dialogique. En ce sens, on n'est guère étonné de constater qu'il joue finalement sur l'attente provoquée par deux scènes : celle, versifiée, de la poésie, mais aussi celle, narrative, de la prose. Une structuration du double se découvre en effet tout au long du texte qui a pour conséquence d'engager une modulation de la lecture par l'outrage à la règle séculaire consistant à faire équivaloir *vers* et *poésie*.

---

## L'HYPOTYPOSE CONSTITUANTE

De ce point de vue, on notera que le « Prologue » du *Passeur* institue une vaste hypotypose engendrée par son syntagme inaugural : « Une rivière » (A, 11). Averbale, la phrase impose d'emblée une lecture où nul mouvement ne peut être déduit, semblant du coup mettre l'accent sur la permanence de l'objet en présence, mais aussi sur le matériau scripturaire même, fixant en quelque sorte l'objet dans un statisme présumé poétique parce que s'appuyant, de manière tautologique et en quelque sorte autotélique, sur la formulation même de sa seule expression.

Tout le reste du « Prologue » est ainsi lisible comme un tableau. Les éléments subséquents de sa scène y sont disposés selon un principe de composition ordonné par ce lieu qu'est la rivière : chacune des rives est présentée avec la disposition des éléments qui lui est propre. Si l'Église est située « [t]out au bout » de la rive gauche, un grand bois se trouve quant à lui « derrière » la plaine de la rive droite. Le dépli des images s'opère en fonction d'un régime de spatialité où celui qui lit le texte est rapidement placé en situation de sujet observant qui, après avoir pris connaissance de l'élément central de la composition, balaye son regard en fonction des plans qui structurent la perspective et la profondeur du paysage : d'abord à gauche et vers le fond, ensuite à droite et vers le fond. La ligne du texte-tableau correspond bien à celle, horizontale, de son paysage. En ce sens, et conformément au principe régissant la peinture paysagère, l'espace de la scène est rendu intelligible par la dimension iconique de son langage, la substance de sa composition se fondant sur la figuration d'images qui redoubleraient le réel, cela tant par leur disposition

que par les « “qualités descriptives” analogues au réel<sup>19</sup> » du vocabulaire. Encore faut-il voir que, malgré le nombre d'éléments entrant dans la composition, on ne trouve nulle couleur dans cette description textuelle. La « plaine qui remue », les moissons et le grand bois, et même « les petites maisons » ou « l'Église qui préside » (A, 11) offrent la possibilité d'une palette chromatique variée, mais le ton dominant du texte reste celui de la neutralité, comme s'il s'agissait bel et bien de court-circuiter la dimension iconique pourtant proposée afin de privilégier un axe de lecture plus proprement textuel encouragé par la chute du texte : « Enfin, le bac du passeur qui est un morceau de la route qui flotte sur l'eau » (A, 11), elle aussi averbale puisque les verbes conjugués s'y trouvent en position de subordination relative.

De fait, les rapports d'évocation procurés par l'hypotypose doivent être lus dans la structure même du texte. La combinaison grammaticale du syntagme ouvre en effet une métaphore qualifiée par la répétition du pronom relatif qui procure un emboîtement logique à valeur de métalepse où l'antécédent (le passeur) et le conséquent (la rivière) semblent profondément indissociables. Le passeur renvoie ici à l'eau, comme la rive droite à la gauche. Tout se joue *entre* les éléments du texte, hors des éventuels renvois analogiques au monde. L'hypotypose procurée par le texte fonde une relation d'identité essentiellement textuelle où, tout en ayant observé un paysage, le regard aura pris conscience de l'apparition d'un personnage dont la figuration renvoie très justement à un procès certes logique, mais surtout rhétorique, de similitude. De la rivière initiale, nous sommes revenus, par la force du syntagme final, à l'eau de cette rivière : le texte se ferme donc très exactement là où il s'était ouvert, dans une disposition qui, reposant sur l'équilibre des forces en présence, se résout dans la figuration thématique de l'immobilité. L'enchaînement chronologique semble moins important que le retour cyclique : en même temps que la valeur logique de l'adverbe met fin à toute possibilité de progression linéaire dans l'énonciation, la chute retourne le texte sur lui-même en répercutant l'immobilité de l'image initiale au sein de sa syntaxe.

S'il confirme la spatialisation iconographique et picturale du texte, le syntagme fonde un rapport d'analogie qui exhibe le caractère essentiellement construit de son hypotypose. Ses qualités référentielles s'en trouvent d'autant réduites. Reposant de fait sur une figure de grammaire, l'effet de retour institué par l'hypotypose inaugure en définitive une perspective stylistique précise où l'écho joue un rôle structurant dans la détermination générique du texte par le lecteur, dont les compétences génériques

19 Dominique Combe, « Poésie, fiction, iconicité. Vers une phénoménologie des conduites de lecture », *Poétique*, n° 61, 1985, p. 44.

le mènent à privilégier l'idée que « la production poétique de la tradition occidentale obéit à des règles de composition, écrites ou non écrites, qui participent à des degrés divers d'une conscience de l'analogie<sup>20</sup> ».

Le redoublement semble d'ailleurs un thème privilégié par Loranger, qui l'utilise abondamment. Dans le reste du *Passeur* bien sûr, où le personnage constate par exemple un « redoublement de ses souffrances » (A, 17) avant de devenir plus loin une « seconde vie » (A, 25<sup>21</sup>), mais aussi dans les autres poèmes, où le mot *retour* revient constamment. Les effets de parallélisme dévoilent un univers poétique où la répétition semble assurer la vérité de l'énoncé en instaurant une stabilité discursive procurée par le retour du même, cela qu'il s'agisse de comparaisons explicitement posées comme telles – « Un passé toujours ressassé/Comme un sablier qu'on retourne » (P, 76) –, ou encore de répétitions de la même idée : un « soir obscur » (P, 69) ou « une porte et une fenêtre reflétaient sur les dalles blanches leur cadre lumineux » (A, 55 ; je souligne).

Alors qu'il évoque les procédés elliptiques dans la poésie de Loranger, Pierre Ouellet écrit que « le prologue du *Passeur* [est] analogue à une suite de didascalies<sup>22</sup> ». La didascalie étant une indication paratextuelle, le texte se réfléchirait donc lui-même comme *composition*. Mais surtout, il s'offre essentiellement comme une fabrique esthétique, principalement d'ordre poétique alors qu'il repose sur l'idée constituante du vers, qu'il semble même aller jusqu'à transformer en rhème :

N'est évidemment guère fortuite, au premier chef, la valeur symbolique de ce travail de va-et-vient entre deux rives, deux marges aussi bien, entre lesquelles le passeur trace le sillage incessant d'un « grand v sur la rivière ». v est la lettre initiale de « vers », dont le mouvement de balancement régulier est rapporté par le philosophe Giorgio Agamben dans *La fin du poème* à une ancienne étymologie latine qui entretient d'étroites correspondances avec le personnage de Loranger : « versura », soit « le point où la charrue se retourne à la fin du sillon », étrangement semblable aux berges d'où retourne la chaloupe du passeur en faisant, écrit le poète, « un petit bruit tranquille de papier froissé »<sup>23</sup>.

La métaphore finale du froissement laisse entendre la dimension sensible de l'événement final du poème, lequel poème se trouve lui-même structuré depuis un procès scriptural relatif à la versification et que, par-delà les gnoséologies philosophiques qu'on pouvait accoler à la poésie, Loranger savait nommément être celui de la métrique prescrite par son époque.

20 François Rigolot, « Le poétique et l'analogique », *Poétique*, n° 35, 1978, p. 257.

21 « Il devint la seconde vie » (A, 25), écrit Loranger.

22 Pierre Ouellet, « Le passeur de parole », dans Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères suivi de Poèmes et autres textes*, Paris, La différence, 1992, p. 19.

23 Jean-François Bourgeault, « L'invention des "tournoiments alternatifs" », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *op. cit.*, p. 25.

## LA STRUCTURATION POÉTIQUE PAR LE DOUBLE

Les conventions génériques dont le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle a hérité sont telles que la condition minimale de la lisibilité poétique suppose une relation obligatoire de dédoublement homologique des termes en présence, d'autant plus que « la conscience poétique moderne semble obéir dans une très large mesure au principe de la motivation analogique<sup>24</sup> ». Ce principe découle sans doute d'un glissement de sens opéré plus tard quant à la notion de vers, que Mallarmé a contribué plus que tout autre à rendre visible quand il posa le diagnostic historique d'une *crise de vers*.

Car dès lors qu'il souligne que « la littérature subit une exquise crise, fondamentale<sup>25</sup> », Mallarmé rabat de fait cette crise littéraire sur la question *formelle* du vers, dont la loi a été modifiée – « on a touché au vers<sup>26</sup> » –, de telle sorte que la mort du vers académique a rompu le vers. Cela étant, Mallarmé stipule bien sûr dans son texte que le vers ne se définit pas plus par sa mécanique que par l'observance de cette mécanique. Le vers recèle pour lui une « nécessité » à laquelle on parviendra dès qu'on l'aura « deviné par soi<sup>27</sup> ». Ce glissement lui permet justement de formuler « que vers il y a sitôt que s'accentue la diction, rythme dès que style<sup>28</sup> », dans une postulation où le vers se trouve pensé depuis un *principe* plutôt qu'une *métrique* en cela que si le vers strict – et métrique – reste spectralement derrière les jeux relatifs au « trouble transitoire<sup>29</sup> » procuré par les poètes, la nouveauté du vers libre, le seul « vrai » vers, réside dans la possibilité que son unité ne soit plus celle de la syllabation du « nombre officiel<sup>30</sup> ». En cela au moins la crise de vers ne signe pas l'abolition du vers, mais plutôt l'« extension radicale de ses pouvoirs<sup>31</sup> » : le vers, par sa nécessité interne, devient la littérature entière dans une forme idéale de cratyliste où le mot, désormais dégagé de la contingence qui lui est habituelle, acquiert sa signification littéraire parce qu'il est, tautologiquement, versifié au sens mallarméen du terme.

24 François Rigolot, *op. cit.*, p. 257.

25 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p. 247.

26 *Id.*, « La musique et les lettres », *ibid.*, p. 370.

27 *Id.*, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 250.

28 *Ibid.*, p. 248.

29 *Ibid.*, p. 250.

30 *Ibid.*, p. 251.

31 Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre. Essai sur quelques états récents du vers français*, Paris, Ramsay, 1988, p. 59. La lecture que je propose ici de « Crise de vers » doit largement à celle développée par Roubaud, à qui je renvoie donc pour les développements.

Avec son texte, Mallarmé dresse aussi un constat historique :

*Crise de vers* a ainsi cristallisé un ensemble de préoccupations convergentes qui travaillaient la poésie française depuis les années 1820 : la distribution des genres, la longueur du poème, la nature du lyrisme, la possibilité d'une épopée, la *mimésis* et le rapport à la réalité, le « message » philosophique, religieux ou politique, la pensée en poésie<sup>32</sup>.

Le constat mallarméen se situe d'ailleurs dans le débat plus large d'une redéfinition du langage poétique qui, depuis les romantiques, prend valeur philosophique, voire ontologique : « Le langage poétique constitue l'essence de la poésie et, en même temps, il est l'essence du langage comme tel. Ses caractéristiques principales sont l'autotélisme (l'intransitivité) et la motivation (il transcende l'arbitraire du langage véhiculaire)<sup>33</sup>. » Pour paraphraser Mallarmé, le poétique n'est ni le narrable ni l'enseignable : une rhétorique négative s'élabore tout au long du XIX<sup>e</sup> siècle qui a pour effet de situer l'idée que l'on doit se faire de la poésie et du poétique.

Une telle construction générique n'est bien sûr pas sans effets sur les poètes eux-mêmes qui, dans leur pratique stylistique et formelle, verront à déplacer les enjeux historiques du vers dans la conscience moderne désormais avérée de ce que serait le poétique. Il en va de même, évidemment, du lecteur dont les compétences génériques se trouvent bousculées et redéfinies en fonction de cette idée alors naissante d'une « poésie pure », laquelle exclurait d'emblée le récit. C'est à ce compte que le principe constitutif du double et du redoublement essentiel à la forme du vers se sera trouvé déplacé vers d'autres horizons textuels. Certes, la posture de Mallarmé, qui consiste à « identifier la poésie, quel qu'en soit le régime formel, à une tâche spirituelle confondue avec l'essence de la littérature ; [à] désigner quelque chose qui serait à la fois un code situé au-delà de tous les codes et une raison d'écrire située en deçà de toutes les rationalisations singulières<sup>34</sup> », est aujourd'hui courante, sinon banale tant elle est acceptée. Dès lors, cela par une série de formulations où la crise de vers encourage une série de contingences propres à la redéfinition du « poétique », un principe formel se trouvera érigé en principe esthétique plus vaste, et finalement définitoire de la notion de « poésie ». Dans une certaine mesure, ce principe mène à penser que serait poétique tout ce qui fonde son rapport architectonique sur la notion d'*écho homologique*, dans le rapport plus englobant d'une analogie universelle.

32 Dominique Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*) ? », *Degrés*, n° 111, 2002, p. B8.

33 Jean-Marie Schaeffer, « Romantisme et langage poétique », *Poétique*, 1980, n° 42, p. 178.

34 Pascal Durand, « Mallarmé et "l'œuvre pure" : une classe instituée en genre », dans Dominique Moncond'Huy et Henri Scepti (dir.), *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne », 2007, p. 355.

Or, tout autant qu'il fut comme plusieurs de ses contemporains sensible aux enjeux posés par la réflexion mallarméenne, Loranger les resituera dans le cadre d'une autre crise, soit celle de la représentation esthétique qui divise alors le champ littéraire canadien-français en deux camps : celui des régionalistes et celui des exotiques. Je reviendrai sur ces questions historiques au chapitre 3. Pour le moment, m'intéressent précisément les jeux stylistiques et figuraux homologiques auxquels Loranger semble s'être livré afin de procurer une dimension « poétique » à ses textes. Car enfin, ce ne sont pas seulement les poèmes en vers de Loranger qui font le pari d'une possibilité analogique, soit-elle figurale, stylistique ou formelle, mais aussi son texte *Le passeur*, lequel rejoue dans les faits l'attente d'une scène poétique désirée, et néanmoins dissimulée par sa prose, par un recours fondamental à ce principe analogique du double jugé essentiel à la poésie. Dans sa très fine analyse formelle de la versification du poème « L'invitation au retour », Claude Bélanger avait naguère postulé la dominance d'un principe de symétrie qui, irriguant l'œuvre poétique entière, servirait à Loranger pour se distinguer : « L'auteur joue sur symétrie et asymétrie pour créer un réseau complexe d'équivalences et d'oppositions, aux niveaux les plus divers, dont le dynamisme dépasse un certain statisme de l'ancien système [de la versification]<sup>35</sup>. » Il s'avère que la prose du *Passeur* inaugure ce principe constitutif des poèmes en vers.

On dénombre quelque 66 figures de parallélisme simples<sup>36</sup> dans *Le passeur*, 18 d'entre elles étant des comparaisons propres, les 48 autres étant des métaphores<sup>37</sup>. Je rappelle, malgré que cela puisse sembler superflu tant nous semblons savoir et comprendre ce que sont ces figures, que la comparaison, un « fait de style » (Morier) qui requiert la présence explicite d'une conjonction pour s'écrire, « rapproche deux entités quelconques du même

35 Claude Bélanger, « De quelques aspects d'un poème », *La Barre du Jour*, n°s 39-40, 1973, p. 39.

36 Henri Morier, qui définit la comparaison comme « un rapport de ressemblance établi entre deux objets dont l'un sert à évoquer l'autre » (*Dictionnaire de poétique et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 211), range sous cette catégorie des figures comme l'antithèse et l'oxymore (comparaisons oppositionnelles), mais aussi l'allégorie et le similé (deux formes complexes de la comparaison). J'exclus pour le moment à dessein ces types de comparaisons sur lesquelles je reviens plus loin, préférant donc ici suivre Dupriez.

37 Le statut adverbial ou conjonctif du mot *comme*, chez Loranger, n'est pas toujours clair : dans « Les petites maisons [...] y sont comme attablées » (A, 11), on peut accorder un statut conjonctif au *comme*, la phrase devenant ainsi lisible comme une comparaison. L'attribution d'un statut adverbial à « valeur exemplative » (Laurent Jenny, « Les figures d'analogie », p. 10, <[http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/15-Les\\_Figures\\_Danalogie.pdf](http://www.unige.ch/lettres/framo/enseignements/methodes/pdf/15-Les_Figures_Danalogie.pdf)>, consulté le 22 novembre 2012) au *comme* fait perdre sa fonction analogique au mot, transformant conséquemment la valeur figurale de la phrase, qui devient métaphorique. La plupart des figures de comparaison et de métaphore dans les textes lorangériens restent toutefois aisément repérables et différenciables, peu posant le problème tout juste évoqué, et n'invalident donc pas l'examen statistique de leur probabilité.



ordre, au regard d'une même action, d'une même qualité, etc.<sup>38</sup>», et que la métaphore est une forme de « comparaison elliptique<sup>39</sup> » qui « répond à une appréhension immédiate de deux ou plusieurs affinités au sein de l'analogie universelle ; cette forme d'intuition est une *démarche spécifique* de l'esprit poétique<sup>40</sup> ». La seconde prendrait donc une consistance que n'aurait pas la première du fait de leurs niveaux de complexité respectifs. La métaphore est d'ailleurs, selon Dupriez, « le plus élaboré des tropes, car le passage d'un sens à l'autre a lieu par une opération personnelle fondée sur une impression ou une interprétation et celle-ci demande à être trouvée sinon revécue par le lecteur<sup>41</sup> ».

On distingue au surplus généralement deux types de comparaisons : la première, la comparaison simple, qui introduit « un actant grammatical supplémentaire (subst.)<sup>42</sup> », apparaît généralement de peu d'intérêt, son « fait de style » opérant sur le plan quantitatif et grammatical des termes mis en liaison. La seconde, la comparaison figurative, qui « introduit un qualifiant (adj., adv.) », est une « comparaison dans laquelle le choix du comparant (ou *phore*) est soumis à la notion, exprimée ou sous-entendue, que l'on veut développer à propos du comparé (ou thème)<sup>43</sup> ». En mettant l'accent sur le rapport qualitatif de son homologie, elle vise une figuration qui serait proprement littéraire si l'on en juge par les rhétoriciens qui, comme Dupriez, considèrent que, des deux types de comparaisons, « seule la comparaison figurative est une image littéraire<sup>44</sup> ».

Ces précisions étant faites, il s'avère que des 18 comparaisons trouvées dans *Le passeur*, 17 sont des comparaisons simples, une seule atteignant le niveau de la comparaison figurative : « en bras ouverts comme crucifiés sur le travail » (**A, 18**). Le travail comparatif opéré par Loranger opère à cet effet principalement au sein de la structure grammaticale, donc syntagmatique, de la phrase, alors que le rapprochement des unités homologues s'effectue dans la conjonction d'un rapport propositionnel où le segment comparant se subordonne le plus souvent au segment comparé : « la sensation d'une pesanteur inaccoutumée, comme si la lourde paille y était restée collée » (**A, 15**) ; « ses rames s'arrêtaient en l'air comme le geste interrompu d'un orateur qui ne trouve plus ses mots » (**A, 17**) ; « le corps fut envahi par transitions douces, comme s'il eut glissé le long

38 Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984, p. 121.

39 Henri Morier, *op. cit.*, p. 690.

40 *Ibid.*, p. 692.

41 Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 286.

42 *Ibid.*, p. 121.

43 *Ibid.*, p. 121-122.

44 *Ibid.*, p. 121.

de la grève » (A, 21) et, enfin, la plus longue de toutes : « le gros remuement dans le village d'en face qui apparaissait sur la berge comme une table mise avec ses petites maisons de toutes les formes qui faisaient penser, vues de loin, à des vaiselles, et avec la cheminée d'une usine qui se dressait comme un col de carafe » (A, 26). Tout se passe ici comme si l'auteur renvoyait la comparaison au niveau d'une figure de grammaire qui, de ce fait, agirait sur son style en annonçant ouvertement la propension analogique de son texte.

Le véritable travail figural de son texte se situerait, en accord avec le principe poétique, sur le plan des métaphores, qui sont deux fois plus nombreuses que les comparaisons dans *Le passeur*. Ce faisant, Loranger reconduirait les considérations usuelles des traités de rhétorique et de poétique, qui ont le plus souvent traité la comparaison, simple ou figurative, comme une forme analogique de moindre qualité que la métaphore, à laquelle elle se trouve généralement subordonnée. Stylistiquement fondé sur l'idée d'un redoublement mis en scène autant par ses thèmes que par ses figures, *Le passeur* engage un ordre scriptible qui n'est pas étranger au principe de la comparaison. Mais surtout, il fait une place importante au processus de métaphorisation, dans le passage d'un sens qui ne saurait émaner du seul rapport immédiat engagé par la perception du mot. « La motivation analogique du signifié, écrit François Rigolot, est donc essentiellement *métaphorique* en poésie. L'image poétique se veut *metaphora*, transport, prélèvement d'un élément du réel pour désigner un autre élément dans le tissu continu de l'existence<sup>45</sup>. » En cela au moins, le texte liminaire de l'œuvre lorangérienne semble bel et bien engager cette *démarche spécifique de l'esprit poétique* qu'évoque Morier.

Cette dernière observation vaut d'autant plus quand on compare le travail rhétorique opéré dans *Le passeur* à celui des autres textes contenus dans les deux premiers recueils de Loranger. L'on ne saurait, bien entendu, jamais fixer objectivement le moment où un texte verserait du côté de la poésie ou quand il resterait du côté de la « non-poésie »<sup>46</sup>. Un regard quantitatif posé sur l'œuvre permet néanmoins de repérer des usages, de déduire des constances, qui, faisant justement ou non contraste au sein même de cette œuvre, permettent rétrospectivement d'éclairer la spécificité formelle et générique (poétique ?) de tel ou tel texte la composant. Or du point de vue de ses comparaisons et de ses métaphores, le coefficient du *Passeur* est de 1 figure aux 42 mots, et en cela tout à fait comparable

45 François Rigolot, *op. cit.*, p. 259 ; Rigolot souligne.

46 Mais quel serait, donc, le « degré » de pourcentage de figures d'analogie nécessaire à la spécification poétique du texte ?

à celui des *Signets*, présumés poétiques parce que versifiés, qui est de 1 aux 40 mots. *Le vagabond* possède quant à lui un coefficient métaphorique de 1 aux 96 mots, soit moins de la moitié des autres textes<sup>47</sup>. C'est dire que se dessine, au sein des *Atmosphères*, le premier recueil publié par Loranger, un partage où la densité figurale homologique signe la possibilité poétique, ou non, des textes. Le second recueil de Loranger, *Poèmes*, entièrement en vers, reconduit ce principe avec un coefficient de 1 figure aux 28 mots<sup>48</sup>, trois fois et demie plus important, donc, que celui du *Vagabond*, mais aussi finalement plus dense que *Le passeur* et les *Signets*.

Le seul texte renvoyant explicitement aux genres du récit dans les deux premiers recueils de Loranger, soit *Le vagabond*, compte donc toujours au moins la moitié moins de comparaisons et de métaphores que les poèmes en vers et que le texte génériquement non marqué du *Passeur*<sup>49</sup>. Un tel partage fait en sorte, me semble-t-il, d'installer une intuition forte de l'identité poétique des textes.

Il n'est par ailleurs guère étonnant de constater qu'environ le tiers des métaphores du *Passeur* sert à la détermination du personnage central de la fable, comme s'il s'agissait justement de le dégager des ressorts plus platement narratifs de sa représentation. L'articulation du rapport de contiguïté homologique opéré par les métaphores *in praesentia* renvoie pratiquement toujours à une forme de qualification existentielle permettant un accès privilégié aux sensations vécues par le personnage : « Il eut, somme toute, l'impression d'avoir repris en une seule nuit toutes les fatigues qu'il avait jadis laissées dans ses sommeils » (A, 15). Explicative, la métaphore prend valeur esthétique dans le déploiement d'un sensualisme qui a pour effet de rabattre le personnage sur l'espace physique et localisé de son propre corps, la transposition correspondante y prenant parfois même allure de métonymie par la substitution de sens alors opérée : « Il fut le dos malade qui refuse aux bras le muscle dont il est la racine » (A, 23) ou, encore, « Il fut la fissure ; il fut l'attente de la mort » (A, 23-24). De telles

47 J'ai précisé plus haut qu'on compte quelque 18 comparaisons et 48 métaphores dans *Le passeur*, cela sur un total de 2836 mots. On dénombre 5 comparaisons et 12 métaphores dans les *Signets*, sur un total de 675 mots et 4 comparaisons et 8 métaphores dans *Le vagabond*, sur un total de 1158 mots. Dans tous ces textes, les comparaisons sont des comparaisons simples, faisant en sorte que c'est la métaphore qui agit principalement sur la dimension figurale homologique des textes.

48 Soit quelque 126 figures de comparaison et de métaphore, sur un total de 3488 mots.

49 J'arrête la comparaison quantitative même si elle n'inclut pas le corpus en prose ultérieur, entièrement régi par le signifiant générique de « conte » ou « nouvelle », cela pour la raison qu'il ne s'agit pas pour moi de procéder à une analyse quantitative stricte (qui mènerait à des considérations ayant pour effet d'évacuer la dimension esthétique des textes), mais plutôt de suggérer la possibilité d'une lecture poétique engagée par la dimension métaphorique forte d'un texte que je juge par ailleurs fondateur de l'esthétique lorangérienne.

qualifications réciproques ont pour effet de créer un rapport analogique qu'on qualifierait d'essentiel en cela que la marque effectuée de la projection fantasmée, mais strictement équivalente, du devenir du comparé à celui du comparant signe la restriction analogique de la disposition métaphorique, un peu comme si « métaphore et métonymie se transform[ai]ent l'une dans l'autre *en abysme* jusqu'à se confondre dans une synecdoque réversible<sup>50</sup> ».

Mais surtout, cette disposition figurale et esthétique disposée dans *Le passeur* travaille l'ordre *horizontal* du sens, en engageant la sensation matérielle causée par le corps métaphorique en « présent[ant] comme relation d'identité la relation d'analogie<sup>51</sup> ». Cette relation concerne aussi souvent les objets, la matière et les substances. Depuis « l'Église qui préside à la confrérie des petites maisons » (A, 11) jusqu'à « la route [qui] s'évasait » (A, 23) ou « l'autre rive qui est la vie, qui est l'argent » (A, 23), de nombreuses figures de métaphore (*in absentia* tout autant que *in praesentia*) assurent la correspondance d'un lien entre la matérialité du monde et les sensations par la voie d'une métaphore affective au sein de laquelle « le comparant, de concept "intellectuel" qu'il était [...] se change en "expression de valeur"<sup>52</sup> ». La métaphore, chez Loranger, anime le monde. Elle lui confère un état ou une propriété qui lui permet en retour d'agir : « La souffrance de son dos le suivait partout » (A, 16), ou ailleurs : les « grands anneaux s'étendirent sur la rivière » (A, 33). Le rapport d'analogie procuré par les figures de métaphores excitent le souffle du monde, agissent comme principe vital de son *anima*. Ce principe se trouve toutefois détourné vers l'axe syntagmatique quand plusieurs des relations métaphoriques relèvent de l'ordre de la personnification pour engager un rapport de détermination horizontal avec l'univers découvert par la relation analogique, comme il en va par exemple de « la chaloupe [qui] sautait sur l'eau » (A, 19).

Si tant est que, sur le plan de la perception générique, la métaphorisation ouvre une disposition poétique par la voie d'un recours au dédoublement constant de la détermination du sens, il appert que, sur le plan du sens, cette métaphorisation engage une matérialisation de la perception dans l'horizon syntagmatique de la signification.

50 Jean-Claude Passeron, « Analogie, connaissance et poésie », *Revue européenne des sciences sociales*, vol. 38, n° 117, 2000, p. 16.

51 Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 10.

52 Henri Morier, *op. cit.*, p. 710.

## AUTRES ANALOGIES

On trouve par ailleurs dans l'œuvre de Loranger nombre de figures d'écho fondées sur une répétitivité d'ordre grammatical. Le jeu pléonastique de la syntaxe confère alors une valeur d'amplification sur le plan du sens, du fait même de l'intensité figurale produite par l'énonciation syntagmatique: «LES GRANDES CHEMINÉES DU PORT remuent dans l'eau qui les mire, les grandes cheminées molles dans la moire des eaux qui mirent» (**A, 44**; Loranger met en majuscules). La reproduction des mots résulte ici en une reproduction du sème qui envahit le reste du poème, lequel se déploie essentiellement autour de la notion de spleen: «Et au-dessus de tout, toutes grandes aussi, les fumées qu'on dirait pendues comme des crêpes./Le port est triste de tant de départs définitifs./Le port en deuil des beaux bateaux qui ne sont pas revenus» (**A, 44**).

Les nombreuses épanalepses<sup>53</sup> présentes dans les textes engendrent un système de correspondances d'ordre syntagmatique où la reprise concerne parfois même des unités syntaxiques plus vastes<sup>54</sup>: «[...] il y a beaucoup de portes, beaucoup de portes, des portes closes» (**A, 42**) ou, encore: «Depuis la forme du banc,/- La forme allongée/Du banc vert sous les lilas» (**P, 47**). Du fait qu'elle se caractérise comme une figure d'élocution, l'épanalepse touche d'abord la structure grammaticale des textes afin de réaliser sa valeur stylistique. Pour le dire autrement: le déploiement du sens de l'épanalepse dépend absolument de celui de sa syntaxe. L'accumulation lexicale créée par la répétition projette en effet le discours dans l'avant de sa diction pour paradoxalement rappeler ses développements antérieurs, dans une forme convolutive où le texte ne cesse finalement jamais de s'enrouler sur lui-même à mesure qu'il se déploie. L'accent matériel créé par sa syntaxe répétitive ouvre la voie à une emphase rhétorique dont la valeur stylistique reste relative à l'œuvre où elle s'inscrit.

Les épanalepses, chez Loranger, recouvrent des vers entiers, voire des strophes entières, comme c'est le cas de «Le retour de l'enfant prodige» (**P, 67-84**), dont 14 vers sont intégralement répétés dans ce poème de 155 vers. La répétition y entraîne parfois de légères modifications, de ponctuation dans le cas du vers «Un jour au bout d'une jetée» qui est suivi de points de suspension à sa seconde occurrence, ou encore d'effets de condensation dans le cas des vers «Et s'entasse dans un passé/Qu'il faudra de nouveau revivre», repris sous la forme octosyllabique suivante:

53 «Figure d'élocution qui consiste à répéter un ou plusieurs mots, ou même un membre de phrase.» *Ibid.*, p. 452.

54 Bien qu'ils soient moins nombreux, on dira la même chose des polytotes, «type de répétition, multiple et fréquente, du même mot ou du même radical». *Ibid.*, p. 949.

« Un passé qu'il faudra revivre. » Mais la plus importante des épanalepses de ce poème est sans doute celle des huit vers liminaires qui, repris identiquement et selon la même division strophique, en ferment la première section, dans un procès de circularité fondamentale à la constitution entière du poème :

Ouvrez cette porte où je pleure.  
 La nuit s'infiltré dans mon âme  
 Où vient de s'éteindre l'espoir,  
 Et tant ressemble au vent ma plainte  
 Que les chiens n'ont pas aboyé.  
 Ouvrez-moi la porte, et me faites  
 Une aumône de la clarté  
 Où gît le bonheur sous vos lampes (P, 67).

Dans ce poème, la structure itérative du poème déploie des séquences strophiques qui instruisent un procès de répétition syntagmatique, toujours fondamental à la constitution du sens. Tout autant que le recours à la métaphore signe l'indice de poéticité des textes, le dédoublement découlant du principe (poétique) du vers qui se trouve au cœur des textes lorangériens cherche paradoxalement à se déployer sur l'axe grammatical, donc syntagmatique, des termes. L'élongation par répétition de termes constitue un recours stylistique privilégié de Loranger, où le texte ne cesse de se déborder par l'élocution.

C'est notamment le cas de ces oppositions apparentes qui manifestent un désir propre de la répétitivité analogique. Depuis le « nouveau passeur [qui] prit soin de l'ancien » (A, 27) jusqu'à la « lumière [qui] absorbe l'ombre » (P, 33), en passant par le sujet qui « regarde, dans la nuit, / D'autres phares sabrer l'ombre » (P, 23), les textes lorangériens développent un ensemble de propositions qui ne prennent pas pour autant valeur d'antilogie puisque leur contradiction posée agit comme une mise en perspective ayant pour but d'amplifier, en la répétant, l'image préférée. L'ombre n'y semble par exemple jamais plus totale que lorsqu'elle est déchirée ou abîmée par la lumière, et l'ancien passeur de se qualifier comme tel par une désignation contradictoire faisant finalement effet de redondance.

En s'arrêtant à la structure du poème « Le retour de l'enfant prodigue », Claude Filteau emprunte à Luigi Pareyson son concept de *forme formante* pour suggérer que la question de la répétition, chez Loranger, « n'est pas étrangère à la géométrie mécanique<sup>55</sup> » de la modernité qui est celle de l'époque de l'écrivain, car « elle décrit un monde concentrique

55 Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 177.

en expansion, marqué par le mouvement de l'éternel retour<sup>56</sup> ». Filteau ajoute d'ailleurs que « l'univers de Loranger forme un système de cercles concentriques dont la page couverture des *Atmosphères*, illustrée en 1920 par J. C. Drouin, donnait une reproduction exacte<sup>57</sup> ». D'accord avec lui, j'ajouterais que cette forme formante à laquelle il réfère témoigne aussi d'une réflexion avérée de la part de l'écrivain sur la notion de *poésie*. En effet, l'abondance des procédés rhétoriques relatifs à la répétition, dans ses textes, me paraît indicative de ce que l'intelligibilité du monde esthétique déployée par Loranger semble dépendre d'un principe qui atteint la structure même de la phrase poétique.

Dans la mesure où *Le passeur* de Loranger entretient des liens intertextuels privilégiés avec « Le passeur d'eau » de Verhaeren, on pourrait émettre l'hypothèse que c'est notamment l'œuvre poétique du Flamand qui a donné à Loranger cette impulsion d'une écriture cyclique. Anaphores et répétitions abondent en effet dans cette poésie, notamment la répétition à l'identique de mots (*gens, bourg, plaine*) comme dans la strophe suivante du poème « Les plaines » :

Droites sur des chaumes, les tours ;  
Et des gens las, par tas,  
Qui vont de bourg en bourg.  
Les gens vaguant  
Comme la route, ils ont cent ans ;  
Ils vont de plaine en plaine,  
Depuis toujours, à travers temps<sup>58</sup>.

Ici, le retour circulaire du même induit aussi la possibilité de lire dans le syntagme *vaguant* la reprise du mot *gens* (par la transformation du phonème *ʒ/g*) augmenté de la reprise au singulier du verbe *venir*, lequel est précédemment conjugué au pluriel pour qualifier le geste des-dits gens. La poésie anaphorique de Verhaeren semble trouver un écho privilégié chez Loranger, où les allitérations, mais aussi les anaphores et les épiphores, procédés courants de la poésie versifiée, confèrent à la prose du *Passeur* un « style périodique » par la constitution de « phrase[s] à mouvement circulaire<sup>59</sup> ».

Écrite en boucles, la phrase de l'écrivain s'allonge donc en même temps qu'elle renvoie aux structures précédentes de sa formulation. La syntaxe est vouée à un éternel recommencement, à une redite qui pourrait seule lui permettre de poursuivre plus avant, par un effet argumentatif

56 *Ibid.*

57 *Ibid.*, p. 178.

58 Émile Verhaeren, « Les plaines », *op. cit.*, p. 15-16.

59 Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 338.

qui a comme conséquence esthétique la monstration par voie de parallélisme : « Il se dirigea prudemment vers une maison qu'il s'était choisie, une maison à l'écart des autres » (A, 55). Mais si l'unité syntagmatique répétée prend valeur de continuité par la relance effectuée de sa reproduction, son emphase n'est pas pour autant d'ordre laudatif comme le montre la citation précédente, où la répétition ne semble avoir pour but que la qualification de ladite maison.

De fait, le mouvement vers l'avant de la répétition syntaxique, en étant constamment retourné sur et vers lui-même, me semble principalement formaliser un enjeu : « Ces cas de *retours* sont également des *retournements*, puisque les variantes infléchissent suffisamment les extraits pour leur faire prendre une tout autre couleur, parfois contraire. Ce retournement n'est d'ailleurs pas sans lien avec le vers (*versus*) de Loranger<sup>60</sup>. » Le retour du même provoque des rebondissements, des « retournements » comme l'écrit Charest, qui se situent dans le mouvement scriptural qui est celui-là même de la phrase parce que la répétition des termes n'engendre pas de substitution réelle des idées. Le poème se fait ici contraire du palimpseste, l'analogie provoquée dépendant d'une disposition formelle plutôt que d'une idée et renvoyant en cela, et avant toute expérience, aux termes mêmes de son énonciation plutôt qu'aux signifiés de ses formules.

Les développements occasionnés reprennent les termes dans l'enchaînement d'une concaténation située dans l'axe horizontal de la signification. Si « démon de l'analogie » (Mallarmé) il y a chez Loranger, celui-ci n'a finalement rien de très mallarméen puisqu'il se fonde sur la formulation syntaxique de figures de grammaire pour engager une expression immanente plutôt que métaphorique de l'expression<sup>61</sup>. Les figures de conjonction et d'ajouts qui commandent la syntaxe de la phrase poétique déplacent l'axe de signification dans l'horizontalité des signifiants plutôt que de les aligner dans la verticalité éventuelle de leurs signifiés.

Dès lors que leur principe syntagmatique se subordonne à la circularité scriptible de leur retour, les poèmes de Loranger apparaissent comme autant de palimphrasies favorisant l'apparition d'hypotypes : « L'hypotype peint les choses d'une manière si vive et si énergique, qu'elle les met en quelque sorte sous les yeux, et fait d'un récit ou d'une description une image, un tableau ou même une scène vivante<sup>62</sup>. » Le déploiement lexical crée l'intensité poétique en faisant surgir l'image

60 Nelson Charest, « Pourtant Loranger : esthétique du retrait dans "Marines" », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *op. cit.*, p. 102.

61 Je reviens sur cette question en regard des intertextes lorangériens au chapitre 3.

62 Définition de Fontanier reprise par Dupriez (*op. cit.*, p. 240).



par la force de sa répétitivité. À force d'insistance, accentuant le détail sur lequel il se fixe, le poème lorangérien évacue toute tentation de *récit* au profit de sa *narrativité*, dans la distinction qu'en propose Dominique Combe quand il écrit : « Il faut distinguer clairement le *récit* comme tel, c'est-à-dire l'énonciation narrative, qui répond à des critères linguistiques établis par J.-M. Adam, du *narratif* (ou de la *narrativité*), qui me paraît relever de la signification thématique, et que Genette nomme l'*histoire*, non sans ambiguïté<sup>63</sup>. » C'est paradoxalement à cette condition, narrative, de la répétitivité que le « Prologue » du *Passeur* doit, me semble-t-il, son statut poétique d'hypotypose inaugurale, car même s'il ne contient pas à proprement parler d'épanalepse, son fonctionnement reste celui, dédoublé et redoublant, de la répétition syntaxique propre aux textes lorangériens.

## FABRIQUER DU CONTINU : LA PROSE DES TEXTES

Loranger répète. Au sein d'un même poème certes, mais aussi d'un poème à l'autre. Dans cette œuvre, la répétition à l'identique des termes ou des syntagmes engage pourtant une différenciation qui souligne la dimension esthétique de sa profération. Des mots comme *kiosque* ou *bancs*, dans un poème comme « Le parc » (*P*, 98-100), signent un lexique particulier qui renvoie directement à d'autres poèmes de l'écrivain, dans une forme de cohérence qu'on pourrait considérer comme une « répétition avec connexion », que Madeleine Frédéric définit comme

un mouvement de reprise qui fait voisiner, au sein d'un même groupe syntaxique ou du même groupe rythmique, deux termes ou deux groupes de termes ou même encore un terme et un groupe de termes qui, lors de leur première apparition, appartenaient à deux groupes syntaxiques/à deux groupes rythmiques différents<sup>64</sup>.

Déjà inscrits au sein de poèmes formant chacun une unité textuelle précise, les termes répétés ont pour effet d'unir plus étroitement chaque poème aux autres par la répétition sémantique engagée.

Sur un plan strictement quantitatif, l'œuvre de Loranger est relativement mince. La réitération constante des mêmes mots n'y est que plus frappante. Le rappel effectué par les reprises lexicales ou syntaxiques agit comme une « cheville de coordination<sup>65</sup> » : le retour lexical du même, d'un poème à l'autre, assure l'unité syntagmatique et thématique du recueil,

63 Dominique Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*)? », *op. cit.*, p. B10.

64 Madeleine Frédéric, *La répétition. Étude linguistique et rhétorique*, Tübingen, M. Niemeyer, 1985, p. 161.

65 François Ricard, « Le recueil », *Études françaises*, vol. 12, n° 1-2, 1976, p. 123.

et même sans doute d'un recueil à l'autre alors que le *banc* du poème « Le parc » ne manque pas non plus de rappeler un syntagme poétique précédent dans les *Signets*, « Des gens sur un banc » (**A, 41**). C'est ainsi que la mémoire du sujet observant, dans le poème, recoupe analogiquement celle du lecteur, dans la mémoire poétique des termes répétés. La valeur de la répétition lorangérienne se rapporte toujours déjà finalement à elle-même par les textes qui la contiennent. Et la nostalgie du sujet lorangérien d'apparaître de la sorte comme une nostalgie des poèmes passés et tout juste lus.

Les « images de poèmes irréalisés » (**P, 105-106**), dont on a dit leur inachèvement<sup>66</sup>, engagent une ouverture, une promesse de poèmes à venir dont les images sont là, en gestation, dans la latence annoncée d'une énonciation fraîche et originale. Mais ces poèmes rappellent aussi que le poème, chez Loranger, provient des poèmes. Les trois premiers vers de « Intérieur » (« Une "horloge grand-père", / Ô ce cercueil debout / Et fermé sur le temps » [**P, 105**]) évoquent la première strophe du troisième « Moment » (« L'horloge cogne sur le silence / Et le cloue, par petits coups, / À mon immobilité » [**P, 371**]), comme si les horloges, chez Loranger, ne pouvaient être que le signe d'une impossibilité. Et les anneaux de fer des quais, initialement projetés dans la dimension littérale, et individuelle, de leur usage dans le poème « Ébauche d'un départ définitif<sup>67</sup> », prennent dans les poèmes irréalisés une dimension plus abstraite et collective : « L'anneau de fer sur les quais, / Les anneaux de fiançailles / Des marins morts pour la mer » (**P, 106**). La répétition s'effectue avec un déplacement de sens qui indique bien que Loranger répète dans la foi du pouvoir esthétique de l'ordre matériel du Signe.

L'objet « recueil » repose sur un principe paradoxal où l'autonomie de chaque texte se conjugue à un rapport de séquentialité qui permet de dégager une lisibilité propre à la réunion des textes au sein d'un seul livre<sup>68</sup>. Dans *Les atmosphères*, cette continuité se signale dans un premier temps par une unité thématique où les textes laissent aussi apparaître la dimension plane de leur signification : le lecteur se promène d'un texte

66 Bernadette Guilmette écrit par exemple : « Certains groupes de vers peuvent être considérés comme des poèmes minuscules. Mais ce sont des images préliminaires de pièces en gestation que l'auteur nous présente. » *Op. cit.*, p. 1128.

67 « Les câbles tiennent encore / Aux anneaux de fer des quais, / Laisse-moi te le redire, / Ô toi, l'heureux qui s'en va, / Je partirai moi aussi » (**P, 17**).

68 Cette section reprend des extraits d'un article déjà publié : Luc Bonenfant, « Modernité générique et usages formels du verset », *Études littéraires*, vol. 39, n° 1, 2007, p. 69-81.

à l'autre dans l'axe linéaire d'un livre qui semble faire écho à l'axe horizontal du monde déployé par chaque texte : en refermant le recueil sur lui-même par une boucle thématique où l'espoir final renvoie à l'attente initiale du texte liminaire, le conte *Le vagabond* (A, 52-59) engage une lecture qui privilégiera la dimension solidaire des textes au sein de la chaîne syntagmatique formée par le recueil. Dans *Les atmosphères*, nous assistons à de constantes traversées horizontales du monde : celle du va-et-vient du passeur, celle des marches ou des « départs définitifs » (A, 44) des *Signets*, celle du voyage vers l'avant du vagabond. Et le recueil d'offrir plus largement une traversée, elle aussi horizontale, de la signification, dont la résolution ne se comprendra jamais mieux que dans l'enchevêtrement procuré par l'alignement des textes.

À la manière du sujet « appuyé au dehors solidarisé » (A, 38), les textes des *Atmosphères* sont engagés dans un procès sémantique d'échos qui atténue leur individualité sans pour autant l'abroger. Ce faisant, ils inscrivent la discontinuité largement supposée au discours poétique dans un rapport plus large de coulée métonymique au sein du livre, chaque section renfermant en quelque sorte les autres auxquelles elles renvoient par l'effet de combinatoire opérée. L'unité dégagée dépasse l'ordre simplement mécanique ou rhétorique de la « mise en recueil » par la proposition reconfigurée qu'elle fait de la signification poétique.

L'attente des scènes respectives du vers et de la prose jouée par *Le passeur* se trouve ainsi reconduite par les sections postérieures, qui la modulent pourtant : si les *Signets* reprennent initialement celle du vers et que *Le vagabond* reprend bien sûr celle de la prose, ce n'est toutefois pas sans emprunter aussi à l'autre. En ce sens, la prose initiale du *Passeur* agit comme un mouvement vers quelque chose se situant entre *arsis* et *thesis* : « En ce sens, on peut considérer que le rythme est une structure dynamique, autrement dit qu'il est une forme et que cette "forme est une force"<sup>69</sup>. »

Si l'on envisage la seule dimension typographique de l'inscription des textes, et malgré la présence radicale de la marque versifiée dans le premier poème des *Signets*, dans *Les atmosphères*, les textes semblent presque exclusivement écrits en prose. La disposition typographique du *Passeur*, du *Vagabond* et des cinq autres poèmes des *Signets* est, en effet, à première vue celle du bloc de prose même si, dans tous ces textes, les blocs en question,

69 Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 88 ; la citation, dans ce passage, provient de Jean-Yves Tadié, *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, 1994, p. 117.

souvent très courts, sont toujours suivis d'un blanc typographique, comme s'ils faisaient paradoxalement le pari de leur poéticité, ressemblant en cela au verset, forme ambiguë s'il en est.

*Le passeur* s'ouvre sur un prologue de cinq alinéas aménagés depuis un dispositif qui instaure pourtant l'idée du vers du moment où son syntagme initial peut se lire comme un pentasyllabe: « Une rivière. » Et si les autres alinéas de ce « Prologue » sont en prose, ils sont toutefois isolés des autres par des blancs en interligne évocateurs à leur tour d'un registre poétique qui semble les situer dans l'espace formellement ambigu du verset, lequel peut se comprendre comme « une unité de l'ordre du paragraphe qui excède la mesure du vers, commence par un alinéa, mais dont la découpe n'est pas toujours celle de la prose (deux versets peuvent ainsi correspondre à une seule phrase)<sup>70</sup> ». La prose du *Passeur* semble promptement soumise à des impératifs formels et visuels historiquement associés à la versification. Pour autant, les alinéas du texte ne proposent pas, du point de vue de leur constitution rythmique interne, d'équivalence stricte entre la limite syntaxique et la limite formelle des textes. Malgré une segmentation syntaxique régulée par la ponctuation, ils s'agentent selon des modalités qui ne sont pas celles, syllabiques, du vers historique. Tout au long du *Passeur*, le découpage typographique des proses a vite fait de rappeler la disposition initialement opérée par le « Prologue » :

Vers le milieu du jour, il vint une heure trop belle au temps, une heure tout simplement trop belle pour qu'il puisse continuer d'être ainsi. Il se produisit quelque chose qui était un changement. L'air remua dans les arbres qui se prirent de tremblotements ; l'air poussa sur la côte, où les bras d'un moulin tournoyèrent lentement dans le lointain ; l'air se frotta contre la rivière qui cessa subitement de mirer les rives, comme une glace qui devient embuée. Il se fit donc un changement ; il fit du vent et le temps s'assombrir.

L'après-midi ne fut plus que du vent dans un temps gris.

Quand le passeur revint vers la rive où l'attendait la dernière des femmes attardées, la rivière était pleine de secousses et de chocs, et la chaloupe sautait sur l'eau qui semblait s'ébrouer. Il atterrit péniblement, puis il repartit avec la femme (A, 18-19).

Dans ce passage, la phrase « L'après-midi ne fut plus que du vent dans un temps gris » (A, 19) n'appartient pas au registre de l'alexandrin allongé : par-delà l'encadrement des blancs qui la précèdent et la suivent, elle va bel et bien « à la page » plutôt qu'« à la ligne<sup>71</sup> », signalant son appartenance au registre de la prose, cadencée sans doute, mais prose néanmoins. De ce point de vue, *Le passeur* jouerait encore une fois la double attente mise en scène par son hypotypose.

70 Michèle Aquien, *La versification*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 37.

71 Jean-Marie Gleize, « Le choix des proses », dans *Interventions pour le séminaire « Lyrisme et Littéralité »*, <<http://cep.ens-lsh.fr/ponge/textes.html>>, consulté le 24 juillet 2006.

Or, si l'on fait fi du poème liminaire en vers libre de la section, tous les textes des *Signets* sont à l'instar du *Passeur* disposés selon ce principe de la prose, malgré l'inscription ponctuelle de syntagmes qui posent le problème de la syllabation du fait de leur brièveté typographique. « Les hommes qui passent » (A, 39-40) comporte des segments octosyllabiques (« Le tambour est toute la rue ») et pentasyllabique (« La rue existe ») qui s'entremêlent aux alinéas prosaïques dans une forme de cohabitation formelle dont l'effet est de relancer le sens de l'expérience poétique éprouvée par le lecteur. La phrase « Les hommes qui passent emportent la rue avec eux », tirée du même poème, reste d'ailleurs assez courte pour qu'on puisse en prendre la mesure syllabique même si elle est clairement disposée comme une prose sur la page. Dans les *Signets*, les versets s'agencent selon un rythme emprunté au domaine de la versification même si la plupart des phrases y restent trop longues pour être identifiées comme vers. Par exemple, le premier alinéa du dernier poème de cette section des *Atmosphères* trouve son rythme grâce à la virgule qui sépare la phrase en deux segments presque identiques aux plans syllabique et sémantique, le second constituant une répétition verbale du premier au moyen de l'anaphore et de la périphrase modulée : « Les grandes cheminées du port remuent dans l'eau qui les mire, les grandes cheminées molles dans la moire des eaux qui mirent » (A, 44).

Par son titre tout autant que par son anecdote à première vue moralisante, le dernier texte des *Atmosphères* renvoie quant à lui à un genre institué de la littérature narrative qui assurerait sa lisibilité formelle. Néanmoins, chaque alinéa du texte est séparé des autres par un blanc interstitiel qui contrecarre le flux narratif pour installer au sein du texte un ordre plus réflexif, voire même poétique puisque chaque paragraphe y prend valeur d'événement. L'hypotaxe caractéristique des narrations se trouve gommée par l'agencement paratactique des paragraphes :

La route, avec la fatigue qui s'y ajoute, promettent d'épuiser en lui par de la distance l'énergie qu'il faut pour une entreprise pleine de difficultés, et il y marchait.

La poussière, comme de la neige, gardait les vestiges de l'homme. Les pas enregistraient à la route la décision qu'il avait de s'éloigner.

Ce village, il ne l'avait pas voulu, il n'en avait pas fait son but. Il s'était tout simplement trouvé inévitable à la route, et il l'avait traversé avec la route (A, 52-53).

Chaque objet – la route, la poussière, le village – est ici posé séparément des autres sans qu'un rapport de conséquence explicite s'établisse. Le texte engage un ordre monstratif, objectif, qui crée un effet de statisme du sens s'ajoutant au statisme de la syntaxe rythmée par les blancs et la parataxe. Il déroute ainsi au moins doublement l'horizon générique annoncé par son titre. Certains paragraphes du texte sont d'ailleurs assez courts

pour rappeler les versets des sections précédentes du recueil, voire assez courts pour aller « à la ligne », comme des vers : « L'homme marchait sur la route » (A, 54) et « Dans le rez-de-chaussée, on veillait encore » (A, 57).

Du point de vue formel, le procédé contribue à renouveler la double scène initialement appelée par l'hypotypose du *Passeur*. Du point de vue sémantique, le passage renvoie au texte liminaire des *Atmosphères*, son personnage faisant lui aussi métonymiquement corps avec le monde : plutôt que la marche, c'est en effet la route, dont la poussière garde ses traces, qui épuise son énergie. Comme le personnage du *Passeur* et le sujet des *Signets*, le vagabond s'inscrit en définitive dans la planéité horizontale du monde qui s'ouvre devant lui. À l'image du passeur qui va et qui vient entre les rives, ou à celle du vagabond allant d'un village à l'autre, la disposition typographique et rythmique des alinéas, dans *Les atmosphères*, semble former une sorte de « trait d'union mobile » (A, 18) entre les possibilités génériques et formelles permises par le redéploiement de l'idée de vers. Mais elle fonde aussi une esthétique où le mouvement énonciatif reste indissociable de la matérialité du monde, la présence métonymique des objets en faisant foi.

## D'UNE RAME À L'AUTRE

Le « petit exercice de simultanésisme<sup>72</sup> » que constituent les chapitres « Les vieilles rames » (A, 23-24) et « Les vieilles rames (deuxième version) » (A, 25-26) apparaît exemplaire de ce travail de redoublement et de cohérence livresque auquel s'applique Loranger.

« Les vieilles rames » décrit une situation depuis le point de vue supposé neutre d'un témoin qui se pose comme étant extérieur à la scène. Le rapport de qualité opéré par la comparaison initiale se fonde sur la tangibilité observée des objets et des personnages en présence, la description de l'activité désormais interrompue des membres corporels du passeur renvoyant analogiquement à celle, aussi interrompue, des rames de la barque : « Quand il arriva que les bras du passeur furent désormais ballants, quand ils devinrent ces deux choses inutiles, telle la vieille paire de rames qui ne prend plus prise dans l'eau » (A, 23). Dans ce chapitre, le point de vue externe de l'énonciateur institue le personnage du passeur comme *objet* d'une description plus vaste :

72 Jacques Blais, « Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité », *Parmi les hasards. Dix études sur la poésie québécoise moderne*, Québec, Nota bene, « Visées critiques », 2001, p. 39.

De l'ombre du toit de sa maison, il regardait la grève où la route s'évasait, comme exténuée d'arriver de si loin ; il regardait couler la rivière qui passait interminablement ; il regardait la manœuvre du nouveau passeur, qui s'éloignait tout doucement sur l'eau, qui devenait tout petit, et puis imperceptible presque, et qui revenait en grossissant (A, 23).

Si le prisme est bel et bien celui, subjectif, du regard du passeur, il reste pourtant exposé depuis un point de vue externe qui ne rend pas compte de la dimension intérieure du personnage<sup>73</sup>. Ce faisant, le texte semble épuiser toute possibilité de continuation. En s'appuyant sur la dimension physiologique de son observation, le narrateur confine le passeur à la seule dimension du développement physique du mal qui l'afflige : « le mal refusa aux bras l'action des bras sur les épaules ; ils étaient pourris les vieux tolets » (A, 24). La répétition tautologique du syntagme « bras » referme de manière inéluctable le destin du personnage sur lui-même.

« Les vieilles rames (deuxième version) » institue quant à lui le passeur en *sujet*. Le point de vue développé est celui, interne, d'un énonciateur ayant accès à la conscience et aux perceptions du personnage :

Quand l'homme cessa d'être le passeur, il devint autre chose. Il devint la seconde vie, celle des vieux à leur retraite qui attendent la mort qui viendra vite parce qu'ils ne font plus rien. Il fut, somme toute, ce nouveau chapitre qui surgit tout au bout de l'histoire dont on avait cru tourner la dernière page.

Il arriva donc qu'il en prit conscience et qu'il en fut triste (A, 25).

Le déploiement du point de vue intime du passeur est d'emblée, comme le montre la première phrase, celui d'un devenir. Plus encore, il est très précisément ce qui, ultimement, permet le surgissement d'une activité. Car « de sa porte, dans l'ombre, il la reconnut dans tout ce qui n'était pas lui » (A, 25) : la lumière jaillissante, l'eau remuante lui permettent « enfin » de voir « l'action, le gros remuement dans le village » (A, 26).

En répétant, Loranger dit donc la même chose (l'immobilité causée par la vieillesse de son personnage), mais autrement, par un point de vue qui laisse surgir une différence, dans ce que Michel Collot appelle « l'invention d'un sujet qui ne se confond plus avec le moi ni avec la belle âme romantique, mais se construit en relation avec la réalité la plus terre à terre et avec une intime altérité<sup>74</sup> ». Malgré que sa condition ne change pas (il reste sclérosé, la vie active est encore « tout ce qui n'est pas lui »), le sujet poétique décrit dans la « deuxième version » des « Vieilles rames » existe pourtant essentiellement dans le rapport qu'il entretient avec le monde, par la réalité extérieure qui s'offre à son regard.

73 D'ailleurs, seule la route, objet matériel par excellence, se voit attribuer un état dans ce chapitre.

74 Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 157.

Le paysage géographique, dès lors qu'il oblige le sujet à sortir de soi, marque un rapport de correspondance particulier qui témoigne proprement des affects du passeur. Car tout autant qu'elle présuppose « la projection de l'affectivité sur le monde », la perception subjective du paysage est « aussi le retentissement de ce dernier dans la conscience du sujet<sup>75</sup> ». Or le village se donne à voir et à percevoir comme un bloc unifié, voire homogène :

Enfin, il vit l'action, le gros remuement dans le village d'en face qui apparaissait sur la berge comme une table mise avec ses petites maisons de toutes les formes qui faisaient penser, vues de loin, à des vaisselles, et avec la cheminée d'une usine qui se dressait comme un col de carafe (A, 25-26).

L'homme ne se définit pas tant par un rapport aux autres, que par un rapport à l'objet qui les renferme par métonymie, dans la planéité d'un spectacle essentiellement fondé sur la perception horizontale appelée par son regard. Justement parce que ce regard est situé depuis la rive droite « où est la cabane du passeur » (A, 11), il est sans doute possible de lire dans cette description une critique de la posture régionaliste. Il me semble toutefois aussi essentiel de constater que ce regard appelle une conception particulière du monde qui conditionne en définitive le rapport lyrique que le personnage du passeur, à l'instar des autres sujets poétiques lorangériens<sup>76</sup>, engage avec ce monde, dans « les termes d'une relation [où] la conscience se constitue comme être au monde et le monde n'existe que pour un sujet, qui s'espace tandis que le monde s'intériorise en paysage<sup>77</sup> ».

À cet égard, le passage reformule en le précisant un passage du « Prologue » : « les petites maisons, qui se font vis-à-vis, y sont comme attablées » (A, 11). Ce mouvement circulaire d'écho, qui prend valeur d'amplification sur le plan de la structuration syntaxique du poème par l'emphase induite, produit aussi une modulation de la perspective alors que ce qui se donnait initialement comme une hypotypose textuelle présumée objective est désormais perçu « du point de vue d'un sujet, et se confond avec son champ visuel<sup>78</sup> ». Les maisons du village, qui étaient d'abord pensées comme des sujets qui s'attablent, sont maintenant perçues comme des objets attablés puisqu'elles font penser à des vaisselles.

75 *Ibid.*, p. 43.

76 Le prochain chapitre est consacré à la question de la subjectivité poétique.

77 Michel Collot, *op. cit.*, p. 44.

78 *Ibid.*



Ce ne sont pas les habitants de l'autre rive que le passeur perçoit, encore moins les détails de la scène, mais bien plutôt l'homogénéité d'un paysage où chaque élément se confond aux autres jusqu'à former la représentation de cet autre objet de communion qu'est la table où l'on mange. De la comparaison naît sans doute l'idée d'une convivialité appelée par la figure d'analogie ; l'important semblant ici non pas que chaque individu disparaisse dans la totalité homogène du village, mais bien plutôt que cette homogénéité rende propice l'établissement d'un partage éventuel suscité par l'idée du repas qui est inhérent à toute tablée.

Pensé depuis l'objectivité de sa situation physique, dans la première version des « Vieilles rames », le passeur s'assimile rapidement à la téléologie fatale de son destin individuel. Pensé dans les termes de son intériorité, il mène désormais à la réalisation d'une altérité collective et commune (car aussi finalement communale). C'est l'horizon externe de l'autre qui lui permet de « découvri[r] la vraie vie, l'autre vie qu'il n'était plus » (A, 25). La boucle syntaxique opérée par la répétition mène paradoxalement à l'ouverture de l'horizon du texte, la répétition du même y engendrant la possibilité d'une alternative. Le flux de la fatalité individuelle devient reflux grâce au mouvement institué par la perception horizontale et globalisante du monde, se faisant en quelque sorte refus de l'individualité, à tout le moins : refus de l'individualisation. La réitération, en renvoyant par analogie à la valeur de parallélisme traditionnellement associée à la poésie en vers, agit comme cheville essentielle du récit institué par la linéarité structurelle de la prose du *Passeur*. Le texte répète pour disposer d'une potentialité : « Je sais que d'autres paquebots, / Dissimulés dans le brouillard, / Sortent du golfe vers la mer » (P, 25). Tout autant qu'elle aménage une halte suspensive dans la syntaxe du récit constituant du poème, la réitération agit finalement comme principe actif d'une composition à venir, irréalisée certes, et néanmoins promise. Le retour du même ne voue pas le poème à la clôture de son sens. Au contraire, il ouvre vers la possibilité d'une perception globalisante, presque synthétique par l'effet métonymique de la description procurée.

Mais tout en aménageant le lyrisme lorangérien, le principe de l'écho, qui est principalement d'ordre grammatical et syntagmatique, engage une stylistique particulière qui dessine une tension esthétique entre la *brièveté* des textes (et des recueils) et l'*élongation* pourtant procurée par la répétition. De manière tout à fait banale, la répétition est, étymologiquement, une copie : elle ajoute littéralement des mots dans les textes où on la trouve. En cela, les nombreux effets de retour et de répétition ont

pour conséquence première de rallonger les textes sur le plan quantitatif, l'adjonction de termes constituant de fait, sur le plan strictement lexical, une augmentation.

---

Les textes lorangériens ne sont pas étrangers aux processus rhétoriques de l'élongation. Par-delà les figures déjà évoquées dans les pages précédentes, on y trouve aussi nombre d'hyperbates, une figure d'adjonction de la prose où, « alors qu'une phrase paraît finie, [l'écrivain] y ajoute un mot ou un syntagme qui se trouve ainsi fortement mis en évidence<sup>79</sup> ». La figure, en allongeant linéairement le texte, instaure un retardement du sens par le report effectué du terme syntaxique de la phrase. Ainsi pensée, elle apparaît comme le pendant du procédé d'enjambement dans le vers, que Loranger pratique aussi largement, comme dans cette strophe des « Vieilles rames » :

Il regardait la manœuvre du nouveau passeur, qui s'éloignait tout doucement sur l'eau, qui devenait tout petit, et puis imperceptible presque, et qui revenait en grossissant, et qui arrivait devant lui en faisant sonner du nouvel argent dans sa poche (A, 23).

D'abord construite en regard de la perception qu'a le premier passeur du mouvement d'aller-retour du second, la strophe ajoute, par la voie de la conjonction de coordination, un nouvel aspect à la question. Elle en détourne le sens premier : l'intimité de la relation entre les deux passeurs apparaît désormais secondaire, l'hyperbate mettant l'accent sur l'apport nouveau, et tout à fait soudain, du second passeur. En effet, la soudaineté de l'action engagée par l'hyperbate pose les jalons d'un déroulement temporel qui n'est plus strictement retourné sur lui-même, mais désormais déployé en regard d'une économie textuelle où, la survie matérielle étant assurée, l'ancien passeur peut maintenant prendre le temps, dans la strophe suivante, d'être « le dos malade qui refuse aux bras le muscle dont il est la racine » (A, 23) ou « l'attente de la mort devant tout cela qui est la vie » (A, 23-24). Au repli premier répond un dépliage correspondant à l'extension lexicale de la figure de grammaire. L'hyperbate ajoute au syntagme, mais, à l'instar des répétitions déjà évoquées, elle infléchit le sens du texte.

Or jusqu'à maintenant, la critique a largement insisté sur les effets de brièveté dans la poésie lorangérienne, permettant de ranger Loranger parmi les modernes. Comme je l'ai écrit ailleurs,

---

79 Bernard Dupriez, *op. cit.*, p. 236.

l'apparition de la poésie brève dans le champ poétique de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle permet que les poètes s'opposent à l'amplification rhétorique d'une poésie qui, bien qu'elle se « présente comme un terrain d'expériences », poursuit pourtant historiquement le modèle épique classique (notamment le modèle virgilien). Pour les poètes de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle et du début du XX<sup>e</sup> siècle, la brièveté ouvre la voie à un mode de suggestion poétique qui diffère radicalement de la poésie de type hugolien<sup>80</sup>.

En tant qu'« instrument critique<sup>81</sup> », la brièveté contribuerait largement à la formulation de la poéticité du texte. On ne peut d'aucune façon nier le caractère bref des textes lorangériens dont les formes diverses renvoient largement à des pratiques (conte, haïkus...) qui contredisent la volonté d'une totalisation de type épique. Insister sur la brièveté lorangérienne permet de conférer à la poésie de l'écrivain une valeur négative constitutive de la modernité française, surtout que ses poèmes apparaissent bel et bien courts quand on les compare à la production qui leur est contemporaine au Québec. Les dispositions génériques effectuées dans l'œuvre lorangérienne renvoient souvent à l'idée, modale, de la brièveté.

Pour autant, comme l'indique l'exemple des hyperbates, les textes de l'écrivain déploient un ensemble de stratégies rhétoriques et stylistiques qui ont pour effet de contredire cette idée. J'y vois un indice supplémentaire de la posture ironique de Loranger qui jouerait là d'une double perspective face à l'horizon d'attente déployé par ses textes : les effets de rallonge stylistiques moquant implicitement la brièveté générique supposée des textes, tout se passant finalement comme si ces textes, par le détour énonciatif des ajouts qu'ils contiennent, refusaient d'être contenus dans la forme (poétique) qui devrait être la leur.

Chez Loranger, le système de répétition, qui relève en définitive d'une rhétorique de l'élongation, assure la double attente procurée par des textes qui, jamais, ne seront le vers strict. Fondée sur l'idée du double et de l'appel, l'écriture lorangérienne cherche à aménager son sens dans l'inscription syntagmatique – grammatical et syntaxique – de ses échos.

À cet effet, on ne saurait taire qu'un poème de Loranger, « Sur le 45<sup>e</sup> » (*P*, 94-95), se conclut sur une formule logique, « c.q.f.d. », qui a pour effet de l'inscrire dans l'ordre démonstratif de la prose analytique comme s'il s'agissait de renvoyer encore une fois à cette idée que la poésie serait fondée sur les signes matériels de ses effets de parallélisme. Une proposition de Jakobson m'apparaît à cet effet probante de l'expérience poétique lorangérienne : « En poésie, non seulement la séquence phonologique, mais,

80 Luc Bonenfant, « Jean-Aubert Loranger : le miroir oriental de la bibliothèque française », *Voix et Images*, n° 91, 2005, p. 69 ; la citation, dans ce passage, provient de Jean-Louis Backès, *Le poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 27.

81 Jean-Marie Gleize, « Brièvetés », dans André Delteil (dir.), *Le haïku et la forme brève en poésie française*, Marseille, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 41.

de la même manière, toute séquence d'unités sémantiques tend à construire une équation<sup>82</sup>. » Le poème « Sur le 45<sup>e</sup> » fonctionne au premier chef sur le principe séquentiel de la répétition. Répétition de son titre d'abord, rigoureusement identique à celui du poème tout juste précédent dans le recueil : « Sur le 45<sup>e</sup> » (**P, 93**). Répétition de sa strophe liminaire ensuite, « Comme ta musique est vaine/Ce soir, petit phonographe » (**P, 93-94**) : externe puisqu'elle répète à l'identique la strophe liminaire du poème précédent, mais aussi interne puisqu'elle se répète à la troisième strophe comme une sorte de refrain incantatoire au sein du poème. Enfin, répétition du préalable et « [...] inutile appel exploré/Des sirènes d'un sémaphore » (**P, 26**) au sein de deux vers, « Quand sollicite l'inconnu/L'appel ému des sirènes » (**P, 94**), que le tout dernier poème du recueil, « En voyage », condensera finalement en « La sirène sollicitait l'inconnu » (**P, 106**), créant un effet rétrospectif de concaténation au sein de la suite formée par le recueil. La récurrence rythme bel et bien ce poème qui s'allonge formellement au fil de ses répétitions pendant que, sur le plan thématique, il dit l'inanité de la musique, incapable qu'elle est de distraire « Du danger dans le brouillard,/De la peur, toujours accrue » (**P, 94**). L'équation poétique consisterait ici à montrer la « réification du message poétique et de ses éléments constitutifs<sup>83</sup> ». La pensée qui se développe dans le poème se trouve graduellement projetée hors de l'espace lyrique et historiquement circonscrit de la musique par l'opération logique instituée au vers final, que le pénultième avait en toute conséquence logique auparavant annoncé. L'émotion poétique se crée en définitive par le pouvoir des récurrences lexicales et sémantiques qui constituent matériellement le poème.

82 Roman Jakobson, « Linguistique et poétique », *Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 238.

83 *Ibid.*, p. 239.

---

CHAPITRE 2 **SCÉNOGRAPHIES  
SUBJECTIVES**



**AU** sein des *Atmosphères*, les *Signets* appelleraient un horizon d'attente poétique du fait que leur poème liminaire est versifié. Plus encore, ils se rangeraient d'emblée dans la catégorie du lyrisme par la marque constitutive du *Je* de ce poème: «Je regarde dehors par la fenêtre./J'appuie des deux mains et du front sur la vitre» (**A, 38**), écrit le poète avant de poursuivre avec 11 autres vers qui renferment une déclinaison pronominale (atone ou tonique) ou adjectivale de cette marque personnelle propre à dire l'élan, l'envol, rythmique du souffle du poème. Deux seuls vers feraient à première vue exception: «Énorme.../Monstrueusement énorme» (**A, 38**). Mais parce qu'ils forment une répétition qui range le texte dans l'ordre poétique du redoublement, ils se rattachent sur le plan syntaxique au vers précédent «Je suis énorme» avec lequel ils forment un enjambement, dans une forme de liaison essentielle qui a pour effet de les rattacher finalement à la marque du *Je* énonciateur.

Dans ce poème (qui reste l'un des plus connus et cités de Loranger), le *Je* n'est absent d'aucune des phrases syntaxiques formées par le vers libre. L'omniprésence de la figure frappe d'autant plus qu'elle était jusqu'alors absente du livre. *Le passeur* ne contient en effet aucune forme, pronominale ou adjectivale, de la première personne. Il en est de même du *Vagabond*, seul texte explicitement désigné comme narratif au sein du recueil. C'est donc à une double instance poétique (celle du vers et de ses redoublements; celle du lyrisme) que le poème «Je regarde dehors par la fenêtre» référerait pour se signaler, tout se passant comme si, dans ce recueil intitulé *Atmosphères*, nous serions passés vers le registre plus intime de la confession poétique du locuteur.

Après en avoir rappelé les définitions courantes et encyclopédiques, Claude Calame résume dans les termes suivants la question du lyrisme:

Ainsi, qui dit lyrique implique, par référence à notre savoir européo-centré et moderne, l'expression par des moyens poétiques de sentiments aussi puissants qu'ils sont intimes. Du point de vue discursif, les poèmes appartenant à cette grande catégorie générique

seraient caractérisés par une forte présence des formes linguistiques du *je*, un *je* dont on estime qu'il renvoie à la personne même du poète, et par conséquent à l'auteur biographique du poème<sup>1</sup>.

Ce faisant, les *Signets* annonceraient un déploiement textuel qui semble plus conforme aux attentes du lectorat qui leur était contemporain, la poésie lyrique ayant graduellement recouvert la notion de poésie dans le cours du XIX<sup>e</sup> siècle<sup>2</sup>. Cette manière d'engager la poésie sur la voie de l'expérience personnelle se consoliderait d'ailleurs dès les vers liminaires des *Poèmes* publiés deux ans plus tard, où celui qui semble être le poète demande alors : « Que deviendra mon cœur / Desserti de ton amour... » (*P*, 11). Est-ce dire que la poésie « proprement dite », c'est-à-dire celle que Loranger rattache au vers, et qui occupe l'entièreté de son second recueil, évoquerait une circonstance propre à l'écrivain ?

Certes, le poème laisse entendre une inscription subjective qui se fait interrogative, interrogation qui, dans tel autre poème – « Serti dans ton souvenir » (*P*, 89-90) –, permet de marquer tout à la fois le désir de fusion et la nostalgie, signes par excellence s'il en est d'un quelconque élan lyrique de la part du sujet. Dans *Poèmes*, il adopte une tonalité qui est celle du doute, voire de l'incrédulité, comme le montre « Ode » :

[...]

Pourquoi la plainte nostalgique,  
Puisqu'à l'horizon le silence  
A plus de poids que l'espace ?

[...]

Pourquoi le grand désir du large  
Et pleurer l'impossible essor ?

[...]

Si l'ombre fait surgir en toi,  
Comme le feu d'un projecteur,  
Une connaissance plus grande  
Encore de la solitude,  
Que peux-tu espérer de l'aube ?

1 Claude Calame, « Identifications génériques entre marques discursives et pratiques énonciatives : pragmatique des genres "lyriques" », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La licorne », 2007, p. 37.

2 « L'institution de la "poésie pure" en essence du genre poétique se fait par exclusion des autres espèces de ce genre [...] Institution qui procède simultanément de deux coups de force au moins : d'avoir réussi, en l'abritant derrière un nuage de professions de foi idéalistes, à faire passer une *classe de textes poétiques* pour la forme la plus définitoire du *genre de la poésie*; et de s'être représenté comme un débat de genres (le lyrique contre le narratif, la poésie contre le roman) ce qui participait en réalité d'une lutte entre des classes de textes (une poésie contre une autre, un romanesque contre un autre) en rapport avec des publics socialement diversifiés. » Pascal Durand, « Mallarmé et "l'œuvre pure" : une classe instituée en genre », dans Dominique Moncond'Huy et Henri Scepti (dir.), *Les genres de travers. Littérature et transgénéricité*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La Licorne », 2007, p. 358 ; Durand souligne.



Et les matins garderont-ils,  
 Dans l'espace où le phare a tourné,  
 Une trace de ses rayons  
 Inscrite à jamais dans l'azur? (P, 27-30)

Refus répété de la plainte et, donc, du chant, présence du silence et des zones d'ombre, négation de la possibilité d'une empreinte inaltérable du sujet sur le monde: voilà autant d'enjeux mis en scène par le sujet lorangerien. « Pourquoi? »: en interrogeant les causes sous-jacentes à l'existence de la plainte lyrique, ce sujet en interroge la portée et le pouvoir, disant même implicitement qu'elle n'a pas lieu d'être. Sous la forme interrogative, il présente une vision nouvelle de la parole et de la possibilité poétiques. L'antiphrase du titre inaugurerait par ailleurs la posture ironique à l'égard du lyrisme en inscrivant *de facto* le texte dans cette tradition qu'il met ensuite à l'épreuve. Le poème s'inscrit dans l'histoire du lyrisme pour mieux le défaire. Les interrogations poétiques de Loranger ne mènent pas à une interrogation métaphysique de l'Idéal: elles cherchent plutôt à remettre en cause le procédé même de cette interrogation séculaire.

## BIOS ET POÉSIE : LES « MASQUES D'AUTORITÉ »

Entre autres choses, Loranger met à l'épreuve l'exposition supposée du sujet biographique en contexte poétique. La récurrence du thème marin ou la présence obsédante des ports, dans *Poèmes*, semblent peut-être renvoyer à une construction fantasmatique qui prendrait appui sur l'expérience personnelle de l'écrivain. « Ébauche d'un départ définitif » (P, 15-17) est par exemple sans doute lisible comme la mise en vers d'un « vif regret<sup>3</sup> » de la part de Loranger qui, voyant son ami Dugas partir pour la France, constate lui-même que « son rêve d'un grand départ s'évanouissait<sup>4</sup> ». La monumentale édition critique établie par Bernadette Guilmette suppose qu'on ne saurait d'aucune façon mésestimer l'enjeu biographique qui traverse les textes lorangeriens, l'expérience réelle servant assez souvent dans cette poésie à la qualification logique des référents<sup>5</sup>. Paul Raymond Côté postule même une relation d'identité

3 Bernadette Guilmette, *Jean-Aubert Loranger : œuvre poétique. Édition établie, annotée et présentée*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1981, p. 837.

4 *Ibid.* Du poème « Un port », la critique écrit : « Ces vers ont sans doute été inspirés par un des nombreux ports de la Côte d'Aunis que fréquente l'auteur durant son séjour en Charente-Maritime. » *Ibid.*, p. 856.

5 Je ne dis rien ici des contes qui rejouent cette question de la qualification biographique depuis un *ethos* particulier auquel je m'intéresse au chapitre 4.

stricte entre le *je* des *Moments* et la personne empirique de l'écrivain : « Le recueil *Moments* parle de l'art même. À vrai dire, les sujets dont traite Loranger sont pour la plupart d'une parfaite simplicité, et cela pour permettre au poète de mieux *se dire*<sup>6</sup>. »

Sauf que la poésie de Loranger déjoue les catégories intempestives en offrant une reconfiguration esthétique de l'expérience. Comme l'écrit fort à propos Thomas Mainguy,

le véritable événement dans la poésie lorangérienne serait donc l'image puisque le poète va même jusqu'à l'offrir en dépit de l'inachèvement du poème qu'elle fait miroiter. Elle est ce qui arrive – ce qui se met à exister soudain –, signalant par le rapport étroit entre le dehors et l'intimité qu'elle illustre, l'apport essentiel de la confrontation du monde à la connaissance de soi chez Loranger. Quoique cette proximité entre l'extériorité et l'intériorité rappelle l'unanimité, il faut mentionner qu'à la différence de Romains, la subjectivité de Loranger jamais ne s'efface afin de laisser les réalités extérieures prendre en charge l'énonciation et de ce fait, les poèmes ne sont pas traversés par le « lyrisme *in absentia* » marquant ceux de *La vie unanime*. Au contraire, la relation avec le dehors provoque l'effet inverse, c'est-à-dire qu'il met en évidence l'intimité du sujet<sup>7</sup>.

La poésie lorangérienne serait donc une poésie lyrique au sens qui nous est désormais contemporain du terme, c'est-à-dire dans l'abolition qu'elle propose finalement de la présence biographique du poète, cela malgré les apparences premières :

Que deviendra mon cœur  
Desserti de ton amour...  
  
La breloque, dont s'éteint,  
Au souvenir, le vestige  
Qu'elle avivait du passé,  
Ne vaut que son pesant d'or,  
Au plateau de la balance.  
  
Et pour t'avoir tant aimé,  
Enchâssé dans ton étreinte,  
Ce cœur que tu désavoues,  
Ne se rajeunira pas  
De l'or dont il est usé (*P*, 11-12).

En admettant que le poème ne comporte aucune erreur grammaticale, celui qui dit ici « je » se trouve nécessairement être une femme ou un inverti, l'accord du participe passé « aimé » renvoyant en effet

6 Paul Raymond Côté, « *Moments* de Jean-Aubert Loranger : recherche d'une forme poétique », *The French Review*, vol. 54, n° 5, 1981, p. 712 ; Côté souligne.

7 Thomas Mainguy, *La voix en exergue : l'unanimité de Jules Romains et la poésie de Jean-Aubert Loranger*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2008, p. 114.

à un complément d'objet direct masculin<sup>8</sup>. Lu dans la stricte grammaticalité de son élocution, le poème ouvre la possibilité de lectures qui, chaque fois, semblent refuser la possibilité d'un sentiment avéré de la part de Loranger.

Le poète, c'est-à-dire Loranger, inscrit *illico* un signe de détraquement en regard de la possibilité personnelle du poème. Le détournement de l'horizon biographique engendre la construction d'une identité poétique, c'est-à-dire d'une identité dont la postulation repose sur l'appréhension stricte de sa situation discursive. Contrairement à la posture ironique de l'écrivain, l'énonciation lyrique du poème est quant à elle sincère : elle renvoie à une expérience posée comme vraie au sein du poème, mais qui reste invérifiable dans le monde réel. En ce sens, et pour reprendre les termes de Käte Hamburger<sup>9</sup>, le poème tout juste cité n'offrirait pas une expérience feinte, mais plutôt fictive. La subjectivité s'élaborant par la médiation complexe de l'écriture, c'est dans le rapport décalé et ironique à la vérité que le *Je* engage une relation essentiellement scripturaire avec le monde, par le jeu des masques énonciatifs mis en place au sein du poème. Il s'agit là, me semble-t-il, d'un geste décisif de la part de Loranger.

---

Claude Calame précise que « la distinction entre le niveau de l'histoire (récit) et le niveau du discours dans l'appareil formel de l'énonciation permet de saisir la construction du texte lyrique où jouent des "masques d'autorité"<sup>10</sup> ». Dans cette perspective, les déictiques occupent selon lui un rôle majeur en renvoyant les lecteurs à un espace précis que le poème « met sous leurs yeux<sup>11</sup> » dans l'illusion procurée.

8 À moins qu'il s'agisse du sujet s'adressant rétrospectivement à lui-même, montrant encore le caractère construit de l'énonciation. Dans un article où il lie toutefois implicitement le *je* textuel au *je* empirique de l'écrivain, Robert Giroux avait évoqué la question en ces termes : « Mais la femme [dans les poèmes de Loranger] n'est jamais présente en chair et en os. Jamais elle n'est regardée et encore moins touchée. C'est une absente... regrettée, mais impuissante [...] Pour tout dire, l'enfant prodigue ne peut parler que d'un père, d'un fils ou d'un amant. L'autre, si rarement évoqué, est un compagnon que l'on regrette de quitter ou vers qui l'on revient après une fugue décevante. C'est du moins à cette conclusion que nous convie le texte ["Le retour de l'enfant prodigue"]. » Robert Giroux, « Va-et-vient de la circularité de la rêverie chez Jean-Aubert Loranger », *Voix et Images*, vol. 2, n° 1, 1976, p. 89.

9 Käte Hamburger, « La problématique de la feintise », *Logique des genres littéraires*, traduit de l'allemand par Pierre Cadiot, Paris, Seuil, 1986, p. 287-299.

10 Claude Calame, *op. cit.*, p. 51.

11 *Ibid.*, p. 40.

Il s'avère que les déictiques abondent dans *Poèmes*. Les déictiques temporels d'abord<sup>12</sup> qui, se trouvant plus souvent liés à une énonciation présente, confèrent une dimension jugée authentique parce que immédiate au poème où le *Je* s'insère. Moins nombreux, les déictiques spatiaux portent souvent avec eux une dimension réflexive à défaut d'être métaphysique : « Je sais que d'autres paquebots, / Dissimulés dans le brouillard » (*P*, 25) ou : « Je suis bordé de silence » (*P*, 42)<sup>13</sup>. Parfois même, ils retournent le lieu dans un temps, comme s'il s'agissait d'abord et avant tout de réinscrire en propre le temps de la situation énonciative, comme dans ces vers de « Le retour de l'enfant prodigue », un poème qui « confirme le retournement du poète en faveur du monde<sup>14</sup> » selon Dominique Robert :

Ouvrez cette porte où je pleure.  
 La nuit s'infiltré dans mon âme  
 Où vient de s'éteindre l'espoir, (*P*, 67)  
 [...]
   
 Je suis stable, maintenant,  
 Circonscrit dans un exergue  
 Qu'est ce grand mur tout autour  
 De la maison du retour (*P*, 83).

C'est le plus souvent le temps de sa propre parole que le *Je* met en scène, tout se passant dans ces poèmes comme si la condition d'existence du sujet dépendait de la coïncidence entre sa profération et la lecture effectuée. Et si « tout poète est d'abord un dépossédé [et que] la formule est son seul lieu<sup>15</sup> », la formule lorangérienne semble découvrir un horizon lyrique fondé sur l'immédiateté du champ d'expérience procuré par les déictiques. Ici, le « *je* parle de lui-même comme sujet d'expérience<sup>16</sup> », permettant de la sorte d'envisager sa situation énonciative par le brouillage procuré des recours aux dimensions biographique et fictive sous-jacentes à la constitution des poèmes.

12 « Je sens de nouveau monter (*P*, 16) [...] Je ne serai pas toujours (*P*, 17) [...] Pourtant, je me souviens encore (*P*, 18) [...] Je regarde, dans la nuit (*P*, 23) [...] Je suis au petit début/Imprécis d'une journée (*P*, 33) [...] Je suis subitement confus (*P*, 36) [...] Je sais que le jardin vit/Par plus de détails, ce soir (*P*, 38) [...] Quand je le vois par la fin (*P*, 82) [...] Maintenant que je demeure (*P*, 84) », etc.

13 Ou encore : « Les pas que je fais en plus (*P*, 47) [...] Je vis ta maison (*P*, 57) ».

14 Dominique Robert, « Présentation. L'homme qui regarde par la fenêtre », dans Jean-Aubert Loranger, *Signets et autres poèmes*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, p. 23.

15 Joëlle de Sermet, « L'adresse lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *Figures du sujet lyrique*, Paris, Presses universitaires de France, « Perspectives littéraires », 1996, p. 83.

16 Michèle Monte, « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jaccottet », *Poétique*, n° 134, 2003, p. 160.

Ainsi du « Moment V », « où le poète parle[rait] de lui-même au présent sans qu'aucun intervalle temporel ne semble s'interposer entre le vécu et sa mise en mots, dans l'illusion d'une coïncidence entre l'expérience et l'écriture<sup>17</sup> » :

v  
 Le petit kiosque est rond,  
 Il est allumé  
 Par le milieu, et la nuit  
 D'autour colle aux vitres  
 Comme une noirceur de suie.  
 Et j'écris dans le kiosque,  
 Lanterne géante  
 Qui aurait beaucoup fumé.  
 – Parqué en mon rêve,  
 Je suis bordé de silence (*P*, 41-42).

On ne peut qu'être d'accord avec Pierre Nepveu à l'effet que, dans ce poème, « la conscience de soi, incarnée dans un corps, à laquelle aboutissait le poème IV, devient une conscience de l'écriture comme espace subjectif apte à créer ses propres limites, à tracer le cercle qui définit l'imaginaire<sup>18</sup> ». Le *Je* poétique des *Poèmes* reste toujours celui d'un « sujet d'expérience<sup>19</sup> » qui est celui du poème même. Quand il écrit ailleurs « Ô toi, l'heureux qui s'en va,/Je partirai moi aussi » (*P*, 17), Loranger ne postulerait pas tant la possibilité de son propre départ que celle d'un recommencement dont la réalisation n'est désormais possible qu'au sein même de l'univers dessiné par le texte. La dédicace initiale à Dugas vient, certes, brouiller les cartes par la possibilité inférée d'un ancrage référentiel. Mais l'action exprimée se situe temporellement dans l'instantanéité tout à fait textuelle de sa profération (poétique).

De la même manière, les *tu* et les *vous* du poème ne sont que très difficilement assimilables à la figure du lecteur auquel on voudrait que le poète (ou le sujet énonciateur) s'adresse. De fait, les *tu* offrent une vision dysphorique qui renvoie au sentiment construit par le texte plutôt que par le « réel » de l'écrivain et de ses lecteurs, permettant au sujet de dire que « Ce cœur, que tu désavoues,/Ne se rajeunira pas/De l'or dont il est usé » (*P*, 12) ou de s'exclamer que « [...] c'est bien en vain, que tu greffes/Sur la marche irrémédiable/De la nuit vers le crépuscule,/Le renoncement de tes gestes » (*P*, 28). Dans le dernier des « Moments », le *tu* est nettement une

17 *Ibid.*, p. 161.

18 Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 283.

19 Michèle Monte, *op. cit.*, p. 161.

construction textuelle: « Le petit gars braille encore ! Dieu ! te tairas-tu ? » (**P, 64**). Et le seul *vous* contenu dans *Poèmes* constitue une adresse réservée à Marielle, un *personnage* poétique :

Non, ce ne fut pas celles  
Passées auprès de vous,  
Petite Marielle.

Si je me souviens bien,  
L'air poussa un soupir  
Comme un coup d'éventail.

Et après chaque aveu,  
Vous fermiez vos yeux pour,  
Au dedans de vous-même,  
Voir si c'était bien ça.

J'étais alors si heureux  
De retrouver chaque fois,  
Deux miniatures de moi,  
Aux miroirs de vos pupilles (**P, 101-102**).

La circonstance du poème est en cela bel et bien fictive, et l'adresse constitue à cet égard une des dimensions les plus sensibles de sa construction lyrique. « Le sujet lyrique, écrit Joëlle de Sermet, se détermine ainsi non dans un rapport autocentrique à lui-même, mais dans la relation qu'entretient sa propre voix avec celle d'une communauté humaine symbolisée par le chœur<sup>20</sup> », et qui assure la reproductibilité – certains diraient : l'universalité –, de l'énoncé lyrique ouvert par le texte.

## JE ? ME ? NOUS LORANGER

Toute l'expérience poétique proposée initialement dans les *Signets*, deux ans donc avant la parution des *Poèmes*, semble d'ailleurs engager la disparition du sujet individué au profit de la collectivité. De fait, malgré la présence ostentatoire du *Je* du poème initial des *Signets*, le sujet ne se réinscrit que très parcimonieusement dans les poèmes suivants, n'apparaissant explicitement que dans « Avec l'hiver soudain », sous ses formes sujets et toniques<sup>21</sup> : « Voici décembre soudain, avec ce qui fait que rien n'insiste plus pour que je vive./Voici décembre par où se fait la fin de l'illusion qu'il y avait en moi d'une possibilité de partir » (**A, 43**).

20 Joëlle de Sermet, *op. cit.*, p. 86.

21 Les formes adjectivales du pronom se trouvant toutes dans le poème liminaire « Je regarde dehors par la fenêtre ».

Le sujet poétique des *Signets* reste le plus souvent désigné par des syntagmes impersonnels, et pluriels : « les hommes qui passent » (A, 39), « une troupe de soldats » (A, 39), « des gens sur un banc » (A, 41) ou « les grandes cheminées du port [qui] remuent dans l'eau » (A, 44). Outre dans l'expression impersonnelle *il y a*<sup>22</sup>, le pronom *il* apparaît à deux reprises pour renvoyer au même type de référent impersonnel (« chacun », qui les précède syntaxiquement) : « Chacun, qui la porte, la pense dans une pensée différente, comme il y marche où il veut » (A, 39). On a beaucoup glosé sur l'unanimité qui se distille tout au long des *Signets*. Thomas Mainguay postule plus précisément que le poème dont sont tirés ces vers est celui qui reprend le plus fidèlement la pensée et la structure unanimistes :

Il semble en effet que la rue acquiert sa véritable identité, son utilité aussi, par l'addition de diverses actions individuelles et l'apparente anarchie de son mouvement cache en réalité un fonctionnement déterminé : tout homme, tout objet remplit son rôle, garantissant ainsi au corps de la ville sa pleine intégrité<sup>23</sup>.

Unifiés au sein de la multitude qu'ils composent, les sujets poétiques se présentent en quelque sorte dans les *Signets* comme un bloc qui ouvre un horizon blanc : « ils ne causent pas, car ils sont trop tous à la même pensée d'une même chose » (A, 41). La mêmeté crée des microcosmes textuels où la similitude devient l'enjeu central : l'un renvoie intégralement à l'autre comme l'autre renvoie intégralement à l'un, semblables qu'ils sont finalement, ayant d'ailleurs « tous le même pas » (A, 40). Ces sujets poétiques, charnels puisque faits de « la substance vivante commune dans laquelle corps et intellect coïncident et sont indiscernables<sup>24</sup> », marchent dans la pensée, conjuguant de manière impeccable le corps et l'intellect, comme dans le souci du « seul grand regard unanime » (A, 41) qui est le leur. L'apparence de cohésion agit comme production d'un sens original et authentique qui évacue la dichotomie produite par l'unité du sujet et la pluralité du groupe, la fécondité de chaque sujet trouvant désormais sa source dans la possibilité de l'appartenance au commun. Multitude : les sujets lorangériens le sont d'une manière exemplaire alors que la production immanente de leur mise en commun produit un corps poétique inédit, mais uni.

Dans ces poèmes, la totalité subjective prend allure de bloc fraternel. Les membres du groupe ne cherchent pas à exprimer leur singularité propre, laquelle se trouve effacée au profit de celle du groupe. En ce sens,

22 Dans « Je marche la nuit » : « Je marche la nuit dans la rue, comme en un corridor, le long des portes closes, aux façades des maisons. Mon cœur est dévasté comme un corridor, où il y a beaucoup de portes, beaucoup de portes, des portes closes » (A, 42).

23 Thomas Mainguay, *op. cit.*, p. 72.

24 Antonio Negri, « Pour une définition ontologique de la multitude », *Inventer le commun des hommes*, Montrouge, Bayard, 2010, p. 230.

les *Signets* semblent refuser la possibilité de l'individuation sans pour autant désavouer la posture de *singularité* qu'on associe généralement au lyrisme, puisque le groupe y forme très justement un élément cohérent. Le *commun* devient ici la forme nouvelle, et décalée, de la singularité lyrique.

Ce déplacement ouvre à une forme d'ironie de la part de l'écrivain, dans l'opposition produite avec l'ostentation du *Je* initial. Si les *Signets* annoncent un sujet lyrique traditionnel, c'est donc pour le contester aussitôt dans une reconfiguration poétique où le *Je* s'étendue dans la masse anonyme de l'autre, de la multitude. Entre affirmation initiale et effacement ultérieur, le sujet lorangérien se brouille au sein d'un texte qui semble pouvoir

se définir par une sorte d'hésitation posturale, par un double mouvement permanent qui l'habite et lui donne comme sa *signature rythmique* fondamentale et invariante, mouvement double qu'a noté Baudelaire dans sa célèbre formule, bien connue, de *Mon cœur mis à nu* : « De la vaporisation et de la centralisation du Moi, tout est là »<sup>25</sup>.

Et pourtant, à bien y regarder, on remarque que ce *Je* semblait déjà ne vouloir dire que ses intervalles malgré l'affirmation ostentatoire de son existence. Comme les sujets poétiques qui l'accompagnent dans les autres *Signets*, le sujet lyrique de « Je regarde dehors par la fenêtre » semble en effet au premier chef préoccupé par son incarnation dans le monde, cela dans une forme éventuelle de fusion avec l'autre.

Je regarde dehors par la fenêtre.  
J'appuie des deux mains et du front sur la vitre.  
Ainsi, je touche le paysage,  
Je touche ce que je vois,  
Ce que je vois donne l'équilibre  
À tout mon être qui s'y appuie.  
Je suis énorme contre ce dehors  
Opposé à la poussée de tout mon corps ;  
Ma main, elle seule, cache trois maisons.  
Je suis énorme,  
Énorme...  
Monstrueusement énorme,  
Tout mon être appuyé au dehors solidarisé (A, 38).

Pour s'en convaincre, on comparera ce poème au poème liminaire de *Regards et jeux dans l'espace*, qu'il n'est pas sans rappeler :

Je ne suis pas bien du tout assis sur cette chaise  
Et mon pire malaise est un fauteuil où l'on reste  
Immanquablement je m'endors et j'y meurs.

25 Philippe Hamon, « Sujet lyrique et ironie », dans Dominique Rabaté, Joëlle de Sermet et Yves Vadé (dir.), *Le sujet lyrique en question*, Bordeaux, Presses universitaires de Bordeaux, 1996, p. 21 ; Hamon souligne.



Mais laissez-moi traverser le torrent sur les roches  
 Par bonds quitter cette chose pour celle-là  
 Je trouve l'équilibre impondérable entre les deux  
 C'est là sans appui que je me repose<sup>26</sup>.

Les deux poèmes formulent d'abord un rapport malaisé, et néanmoins actif au monde. Mais alors que le sujet garnélien trouve un équilibre sans appui, qu'il reste fragilisé, celui de Loranger devient proprement monstrueux, finalement « appuyé au dehors solidarisé » dans le dernier vers du poème. Et si le sujet garnélien traverse le monde sans s'y fixer, celui de Loranger est plutôt soigneux de s'incarner dans le monde, comme le suggère la préposition *au* du vers final. Ce n'est pas *contre* le « dehors solidarisé » que le sujet s'appuie, mais plutôt *sur* lui, cherchant peut-être là un accord possible, une éventuelle harmonie. L'ostentation subjective aura été de courte durée, la précarité individuelle laissant surgir le désir d'une stabilité procurée par la continuité entre le sujet et le monde qu'il regarde et touche. La chair (du toucher) et l'intellect (du regard) s'accordent au sein du sujet afin de procurer la possibilité d'un raccord avec la multitude du dehors. La vérité intime du sujet n'a d'autre possibilité que celle d'une fusion éventuelle. La subjectivité s'engage au sein d'une conception unitaire du monde qui, en retour, l'occulterait donc.

Telle est bien l'ironie première du lyrisme lorangérien qui exacerbe un pronom dont il efface le référent premier pour plutôt l'inscrire dans un *nous* omniprésent, mais jamais pour autant écrit en tant que tel. Le sujet poétique, ici, s'affirme pour mieux dire le caractère tragique de sa consistance, énorme, mais aussi difforme, le monstre étant à la fois l'un et l'autre. La (ré)invention de la subjectivité opérée par le poème s'opère en définitive depuis l'activité du sujet monstrueux qui, se réclamant comme tel, produit ce rapport particulier au monde et à la foule qui le compose.

## JE E(S)T L'AUTRE

Le sujet lorangérien n'est pas un solitaire. La connaissance du monde ou de soi ne se réalise en effet dans les textes de l'écrivain que dans la connaissance de l'autre : c'est en se confrontant à un *tu* – qui se décline parfois sur le mode du *vous* – que le *Je* parvient à se définir.

26 Hector de Saint-Denis Garneau, *Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*, Montréal, BQ, 1993, p. 19.

Le mode optatif sur lequel se déploie le poème « Ébauche d'un départ définitif » est exemplaire de cette posture proclamée de refus d'un repli sur soi. Le constat initial, dans la première strophe, de la mobilité du monde et de ses paysages causée par l'arrivée du printemps se formule sur le mode ironique d'une répétition destinée à contourner l'imagerie poétique habituellement réservée à l'arrivée du printemps : « Encore un autre printemps, / Une nouvelle débâcle... » (**P, 15**). Dès lors que l'adverbe marque la persistance cyclique de l'événement, « un autre » lui fait redondance en prononçant pour une seconde fois la ressemblance cyclique effectuée par le retour saisonnier. La débâcle sera « nouvelle », à la fois au sens premier du terme, c'est-à-dire de ce qui apparaît pour une première fois et, en son sens second, c'est-à-dire de ce « qui apparaît après un autre qu'il remplace, au moins provisoirement, ou tend à remplacer dans notre vision, dans nos préoccupations<sup>27</sup> », marquant conséquemment la succession ou la substitution. Se met donc en place, dans la strophe initiale de ce poème, une longue marche du temps. Envisagé dans le cycle de ses répétitions et de la boucle qu'elles dessinent, ce temps referme la marche sur son propre écho. Le tableau peint par le poème ne dégage chez le sujet aucune résonance bucolique pouvant faire naître quelque passion dont rendrait compte l'éventuel monologue lyrique en vers qui pourrait s'ensuivre. C'est plutôt sur le mode dialogique que le sujet entreprendra la réalisation de ses espoirs : « Les câbles tiennent encore / Aux anneaux de fer des quais, / Laisse-moi te le redire / Ô toi, l'heureux qui s'en va, / Je partirai moi aussi » (**P, 17**).

Le mouvement inauguré par l'autre sert de remorque aux désirs du sujet poétique : « J'enregistrerai sur le fleuve / La décision d'un tel sillage, [...] » (**P, 17**). Et comme pour répondre à l'injonction d'un temps sans fin évoqué par la strophe initiale, le mouvement souhaité dépassera le simple changement de position implicite à l'idée de déplacement pour atteindre le geste ample d'une mouvance plus vaste et toujours changeante : « Comme sa forme mobile, / Jamais repu d'avenir, / Je sens de nouveau monter, / Avec le flux de ses eaux, / L'ancienne peine inutile / D'un grand désir d'évasion » (**P, 16**). La peine, qui était déjà là, ne peut plus être contenue. Elle ressurgit en analogie à la débâcle de la nature. Insatisfaite, elle semble infinie, son mouvement étant celui de la mobilité. La fixité n'étant pas le lieu du sujet lorangérien, le désir de mouvement n'est pas pensé de manière à conduire à un autre port d'attache. N'existant que dans l'instantanéité du présent énonciatif du poème, le mouvement ouvre aux possibilités d'ordre géographique qui sont celles offertes par la finale du poème : « [...] il faudra bien, le golfe atteint, /

27 Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique, deuxième édition, Paris, Éditions Le Robert/Bureau van Dijk Electronic Publishing, 2009.

Que la parallèle des rives/S'ouvre comme deux grands bras,/Pour me donner enfin la mer» (*P*, 17). Le sujet contiendrait finalement le monde auquel il ressemble par son mouvement, qui est analogique à celui cyclique du printemps. Et la conscience de ses aspirations n'aura pris forme que par la formulation d'une apostrophe lui permettant de signaler une concordance des mouvements visant l'exécution de ses aspirations. C'est par la voie de l'autre, qu'il suit et qu'il endosse, que le sujet entrevoit la possibilité de se réaliser. L'expression lyrique refuse ici le récit débilisant de la plainte individuelle au profit d'une expression subjective dont le complément se trouve dans l'altérité qui la résout.

Tout ceci ne signifie pas que le sujet n'aurait pas échoué en regard de l'idée d'une quête plus personnelle, retournée sur elle-même: en témoigne au premier chef le rêve anéanti du poème « Les phares » alors que, se tournant vers l'expérience de son passé, le sujet affirme un malaise diffus qui semble être celui de la tristesse nostalgique: « Ô le beau rêve effondré/Que j'harmonisais jadis/Dans un chant crépusculaire... » (*P*, 22). Le lexique semble ici renvoyer à l'idée symboliste d'une totalité abîmée dont la beauté s'effectuerait finalement dans l'Idéalité même du poème où seraient tour à tour appelées la Beauté et l'Harmonie. La strophe se termine précisément sur l'idée d'un déclin, lequel semble du reste incommunicable. Les points de suspension, dans la langue française, « sont employés pour abrégier une énumération très longue et dont on devine la suite, [ou pour laisser] attendre une suite – qui vient ou ne vient pas<sup>28</sup> ». Du point de vue de l'expérience personnelle, la marque suspensive confirmerait l'abrègement d'un souvenir peut-être trop douloureux pour être rappelé dans son entièreté. Le même signe de ponctuation est par ailleurs utilisé dans deux strophes précédentes du poème, au sein de vers où résonnent la douleur du sujet et son rêve broyé par les phares projetant leur lumière sur l'horizon:

Tournoiements alternatifs  
Des phares sur l'horizon,  
Relevé, dans le lointain,  
Des distances douloureuses...

Ô le beau rêve effondré  
Que broient des meules d'angoisse  
Dans les phares, ces moulins  
Dont tournent les ailes  
Lumineuses dans la nuit... (*P*, 21-22)

La douleur tout autant que la lumière nocturne semblent indicibles pour le sujet qui, dès lors qu'il retourne son souvenir vers elles, n'y voit que l'effondrement du rêve exalté dans un poème précédent, la sixième

28 Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, « Tel », 1991, p. 407.

strophe de « Les phares » faisant précisément écho à « Ébauche d'un départ définitif » : « Revivre, pour mieux mourir, / Ce passé déjà si loin / Où s'exultait la hantise / D'un départ définitif... » (*P*, 23). Tout semble ici se passer comme s'il s'agissait pour le poème de confirmer la lisibilité poétique dans une forme de souvenir dont le récit, de type rétrospectif, confère, dans la perspective téléologique de la mort, un sens plein au souvenir<sup>29</sup>.

On trouvera d'ailleurs sans peine dans *Poèmes* des vers, des syntagmes, voire des poèmes entiers qui montrent la faille ontologique du sujet lorangérien. Qu'il s'agisse de « la nuit [qui] s'infiltré dans [s]on âme » (*P*, 67) ou de ses « espoirs pulvérisés » (*P*, 75), ce sujet dit bel et bien ses manques. Nombreuses sont les analyses qui accréditent la thèse d'une incomplétude en insistant sur les effets de fragmentation. La perspective s'explique sans doute par le désir de lire Jean-Aubert Loranger comme un moderne alors que, pour plusieurs, la modernité s'écrit sous le signe esthétique de la ruine et de la négativité. Dans ce cadre, on a souvent souligné que la modernité québécoise prend acte de la pauvreté culturelle qui lui serait constitutive par la négativité radicale qui la caractériserait. Les thèses fondatrices de Pierre Nepveu, voulant que « le thème de la mise à mort de la littérature [...] a constitué dès l'origine, paradoxalement, un élément essentiel du projet littéraire québécois moderne<sup>30</sup> », ont balisé le chemin de nombreuses études critiques soulignant les béances et autres discordances des œuvres québécoises, en particulier celles de la poésie. Désormais placée dans un continuum qui ouvre vers Saint-Denys Garneau, l'œuvre de Loranger prorrogerait elle aussi toute possibilité de plénitude. Dans un article tout à fait stimulant, Pierre Nepveu envisage d'ailleurs le mouvement qui se dessine au sein du recueil comme une contorsion absurde puisque impossible, le voyage n'ayant eu lieu qu'en désir. De fait, *Poèmes* nous exposerait à des formes d'expérimentations, de balbutiements caractéristiques du sujet lyrique québécois moderne. C'est ainsi que la section « Moments », inspirée de l'esthétique poétique orientale, engage le dessein d'une conscience qui s'incarne dans un corps dessinant en retour la forme et les contours d'un sujet. Marquant un « temps d'arrêt, de repli<sup>31</sup> » au sein du livre, « les "Moments" de Loranger sont autant de propositions expérimentales sur le sujet, sur son espace intime, ses contours, son rapport au monde extérieur<sup>32</sup> » écrit le critique, qui envisage l'inscription subjective

29 Je reprends ici librement les mots de Joëlle de Sermet, qui écrit : « L'autobiographie investit sur le mode du récit rétrospectif la mémoire d'un narrateur-auteur afin de conférer à la vie remémorée un sens plein à partir d'un point de vue qui serait celui d'une mort anticipée. » Joëlle de Sermet, *op. cit.*, p. 82.

30 Pierre Nepveu, *L'écologie du réel. Mort et naissance de la littérature québécoise contemporaine*, Montréal, Éditions du Boréal, 1988, p. 14-15.

31 Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *op. cit.*, p. 279.

32 *Ibid.*, p. 284.

à partir de la fragmentation procurée par la vacuité et les manques pour lire le dynamisme de l'œuvre comme le surgissement conséquent de la fragilité et des incertitudes du sujet: «Ce qui surgit chez Loranger, c'est tout un paysage de la conscience, [...] véritable théâtre d'un *moi* qui parvient dans l'écriture à transformer son rêve de départ en vertige au bord de la falaise, face à l'immensité vide<sup>33</sup>.»

Malgré cette faille bel et bien thématifiée dans les poèmes, et qu'on ne saurait nier, l'important pour moi réside dans ce que le sujet lorangérien reste constamment porté par un désir de dépassement du souvenir malheureux et misérable de ce passé qu'il ne cesse de convoquer: «Reviens au pays sans amour,/Pleurer sur tes anciennes larmes» (**P, 85**) écrit-il avant de terminer ainsi son appel: «Reviens au pays sans amour,/À la vie cruelle pour toi,/Avec une besace vide/Et ton grand cœur désabusé» (**P, 86**). L'appel à l'autre témoigne d'une volonté résolue de ne pas s'enliser au moment où le poème suivant du recueil relance la promesse de la possibilité:

Toc, toc, toc, les sabots cognent  
Sur les pavés de la rue.

Souffrir d'une aube qui tarde...  
Toc, toc, la lampe se meurt.

Et mon cœur inlassable,  
Dont je croyais tout savoir,  
Revient doucement frapper  
À la porte du rêve.

Toc, toc, toc (**P, 87**).

À juste titre intitulé «Aube», ce poème porte des échos optimistes qui ne sont pas étrangers aux tonalités du monde perçues par le sujet. S'il souffre, c'est parce que l'aube se laisse attendre et, à cet effet, le sujet attend volontiers l'arrivée du jour et de sa lumière, lesquels donnent l'occasion à son cœur de retourner vers le rêve. Ce mouvement affectif s'accompagne d'un mouvement perceptif où le bruit des sabots – du monde extérieur – se trouve intériorisé en devenant littéralement, dans le dernier vers, celui du cœur du sujet. La tangibilité du monde accompagne l'affectivité du sujet qui, ce faisant, inclut désormais le paysage qu'il perçoit. La douceur promet de s'installer, contrecarrant éventuellement la déception pourtant vécue dans le poème précédent.

Dans «Ébauche d'un départ définitif», cette médiation s'effectue par le biais de la répétition lexicale du sème du renouveau qui fonde l'idée du mouvement cyclique constitutif du poème entier. Et si le mot *ébauche*

33 *Ibid.*, p. 280-281; Nepveu souligne.

évoque un canevas, un état premier et conséquemment imparfait d'un objet, il renvoie aussi à l'« action d'ébaucher (un acte) ; premier indice, premier développement (d'une chose)<sup>34</sup> ». L'ébauche porte avec elle le germe d'un geste plus grand qu'elle, ici « départ définitif ». Le départ, « action, fait de partir<sup>35</sup> », marque chez Loranger une activité subjective définitive, c'est-à-dire « fixé[e] de manière qu'il n'y ait plus à revenir sur la chose<sup>36</sup> ». Jouant à première vue d'un oxymore constitué par l'ouverture de son mot inaugural et la fermeture de son adjectif terminal, le titre du poème reste pourtant programmatique à l'égard du texte qu'il inaugure, en produisant d'emblée le premier geste du mouvement ensuite constitué par la parole du sujet. Comme l'écrit Dominique Rabaté, « le sujet lyrique n'est [...] pas à entendre comme un donné qui s'exprime selon un certain langage, la langue changée en chant, mais comme un procès, une quête d'identité<sup>37</sup> ». Dans ce poème, l'inquiétude forme la condition nécessaire à l'épreuve du monde dont le sujet lyrique fait l'expérience. Le ton optatif désavoue toute possibilité d'une dysphorie (qui serait pourtant celle, réelle, de Loranger) ; la rencontre (voulue) de l'autre conduit à un accès privilégié du monde et des paysages conséquemment produits par le sujet poétique. La parole y repose sur un travail stratégique de médiation ; sa circonstance gomme finalement celle, précédente et close, du poète pour s'articuler dans le présent de sa propre existence d'où elle aménage un espace qui lui permet au surplus d'exhiber son caractère construit grâce aux formules antithétiques et redondantes qui la sous-tendent. Au regret réel de Loranger répond un poème dont la mesure tient au fait qu'il reste désirant sans pour autant être euphorique : « Le poète croit encore pouvoir échapper à l'antinomie d'un dehors inaccessible et d'une intériorité amorphe<sup>38</sup>. »

Je préfère par conséquent voir dans le retour du même, et dans la construction analogique qui en découle au sein des poèmes et des recueils, une forme de parcours rétrospectif fondé sur l'idée d'une prospective. Le ressassement ne me semble pas, chez Loranger, une manière d'affliction identitaire. Certes, comme le souligne à raison Pierre Nepveu, « il serait absurde, évidemment, de percevoir dans les "Moments" de Loranger une subjectivité euphorique, un pur plaisir de l'habitation et de l'intériorité<sup>39</sup> ».

34 Alain Rey (dir.), *op. cit.*

35 *Ibid.*

36 *Ibid.*

37 Dominique Rabaté, « Énonciation poétique, énonciation lyrique », dans Dominique Rabaté (dir.), *op. cit.*, p. 66.

38 Thierry Bissonnette, « Dehors et dehors du dehors : spiritualité et modernité chez Jean-Aubert Loranger », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene, 2011, p. 42.

39 Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *op. cit.*, p. 285.

Pour autant, et cela du moment où il explore son passé, le sujet poétique construit sa mémoire dans la convergence de l'énonciation présente qui est alors la sienne, donnant au poème qu'il engendre la possibilité de dépasser l'axiologie dysphorique qui lui est paradoxalement constitutive. Le destin biographique de l'écrivain se transforme, sous l'effet rhétorique de sa textualisation, en un projet subjectif optatif qui, tout en ne pouvant bien évidemment pas être assuré de son aboutissement, met en place une politique précise de la parole où l'autre semble foncièrement constitutif de la connaissance subjective.

Cette connaissance de l'autre passe notamment par l'expérience amoureuse, que le passeur avait auparavant éprouvé dans l'immédiateté de la chair. Allégorie du rapport amoureux<sup>40</sup>, le chapitre « Le vent » donne à lire le point de vue charnel du désir érotique :

La chaloupe sautait sur l'eau qui semblait s'ébrouer. Il [le passeur] atterrit péniblement, puis il repartit avec la femme. La chaloupe n'avancait que par petites propulsions, à cause des rames qui lâchaient prise subitement, et qui lançaient en l'air des gerbes blanches ; [...] Le passeur exténué sentait le vent sur son front, tout le vent lourdement appuyé à son front et qui tonnait dans ses oreilles [...] Quand le choc de la rive eut enfin immobilisé l'embarcation, le passeur, les bras ballants, s'affaissa, épuisé (A, 19-20).

Depuis les préliminaires jusqu'à la fatigue physique suivant l'orgasme, les temps de la traversée recourent ceux du coït, les ébats du passeur avec « la dernière des femmes attardées » sur la rive se confondant au mouvement objectif, et néanmoins suggestif, de la chaloupe sur l'eau. En décrivant le rapport amoureux sous la forme de l'union physique, le texte déploie la possibilité d'une réunion entre le sujet et l'autre qui n'est pas d'ordre abstrait ou métaphysique. Chez Loranger, le rapport à l'autre, même quand il est d'ordre amoureux, s'ancre dans la matérialité du monde. La racine du mot *coït* rappelle d'ailleurs le mouvement de pair qui s'installe entre les partenaires amoureux alors que celle du mot *copulation*<sup>41</sup> marque le lien physique unissant les partenaires. L'allégorie ouverte par « Le vent » signale l'importance accordée au sensible, à la perception sensuelle, dans l'esthétique lorangérienne.

40 À propos du *Passeur*, Pierre Ouellet postule que « parmi les isotopies selon lesquelles cette fable peut se lire, on reconnaît aisément celle, cryptique, de l'Éros – qui prend sa source dans le chapitre intitulé "Le vent" ». Pierre Ouellet, « Maux de passe : pour une poétique du passeur », *Protée*, vol. 15, n° 1, 1987, p. 97.

41 « (1575 ; cohit, 1304 ; lat. *coitus*, de coire "aller ensemble") » et « (compulacion, XIII<sup>e</sup> ; lat. chrét. *copulatio* "union charnelle", de *copula*. → Copule) ». Alain Rey (dir.), *op. cit.*

Cette rencontre de la femme ouvre d'ailleurs, au chapitre suivant du poème, intitulé « La tête », à une connaissance de soi de la part du passeur qui est elle aussi décrite du point de vue du sensible : « Il eut un frisson, comme si des filets d'eau froide avaient coulé dans ses os creux. Il éprouva par tous ses membres le mal de ses reins, il eut sensation d'une fissure à ses reins par où toute la douleur se serait échappée pour envahir son corps » (A, 21). Les symptômes physiques sont les seuls que le passeur semble capable de percevoir, le concept de sa vieillesse lui étant révélée l'ayant auparavant stupéfait. Se découvrant une tête qu'il doit « tenir péniblement », le passeur se découvrira des reins qui sont la métaphore avérée de son usure corporelle. Et s'il devient en définitive « une tête qui pensa les bras, les jambes, le dos et les reins » (A, 22), c'est parce que la possibilité physique du monde lui est très justement retirée. L'intellection marquera pourtant une forme de retrait de la part du sujet, pour qui les ombres et le lointain joueront désormais un rôle central. « Il arriva donc qu'il en prit conscience et qu'il en fut triste. Alors il découvre la vraie vie, l'autre vie qu'il n'était plus » (A, 25). Le texte range la positivité du côté des expériences et des expérimentations physiques, alors que l'intelligence de l'esprit mène plutôt à une mélancolie insurpassable (en cela qu'elle conduit le passeur vers son suicide), l'ennui du personnage faisant fondre « toute son énergie » (A, 29).

Même le personnage éponyme du *Passeur* semble peint selon les termes d'un rapport de réciprocité par la transparence opérée des termes. Car si « l'addition de ses jours qui faisaient quatre-vingts ans » (A, 12) ou le fait qu'il « n'avait jamais eu d'autre métier que celui de passeur, et pour gîte, la bicoque aussi vieille que lui, sur l'autre rive, tout au bord de l'eau, en face du village » (A, 12) permettent certainement de le distinguer des autres, la sélection opérée par les descriptions contenues dans le poème n'oriente pourtant pas le regard du lecteur vers la particularisation du personnage. En portant le regard sur les qualités corporelles du premier passeur, chaque description concourt finalement à en assurer la dimension universelle. L'inscription de ce personnage découle en effet de la possibilité d'un partage qualitatif des évocations de cet homme qui, « en plus des bras, [...] avait une tête » (A, 14) et « s'excus[e] d'être, tout simplement, un pauvre homme qui porte ses reins » (A, 17). Les termes donnés font ressortir l'objet d'un partage possible, l'état de vieillissement du passeur pouvant tout uniment être celui d'un autre. Le procès du sujet, sa « quête d'identité », pour reprendre l'expression déjà citée de Dominique Rabaté, s'entend depuis les termes d'une concorde où la singularité se dissout finalement dans le partage expérimentable. En somme, la valeur heuristique



des descriptions, dans *Le passeur*, découvre la continuelle possibilité d'un partage entre *Je* et les autres, instaurant de fait un régime de subjectivité repris ensuite dans les poèmes en vers.

Le sujet lorangérien semble pratiquement toujours peint dans des termes qui témoignent du rapport de similitude qu'il entretient avec le monde. Et l'analogie de fonder la communauté dans le reste du recueil, l'art y devenant affaire collective plutôt que strictement individuelle. « Les hommes qui passent emportent la rue avec eux » (A, 39), et l'unisson de leur pas provoque l'apparition du tambour qui « est toute la rue » (A, 40), la musique de ceux-ci permettant finalement que « LA RUE EXISTE » (A, 40 ; Loranger met en majuscules). L'existence découle très exactement d'un surgissement artistique qui est d'ordre collectif. Le travail de l'énonciation poétique apparaît comme un travail politique en ce sens qu'il refonde la possibilité même de l'expression subjective en l'inscrivant *de facto* dans un rapport aux autres, au pluriel, plutôt qu'à l'autre, au singulier. La puissance physiologique découvre l'altérité intrinsèque du sujet, lequel devient le groupe dont il fait partie.

Or si la mise en scène du collectif n'est évidemment pas inédite dans la littérature canadienne-française, celle de Loranger reste originale par son ouverture, en cela contraire à l'esthétique régionaliste qui prévaut alors. Pierre Nepveu l'a montré : l'expérience subjective lorangérienne procède d'une fragmentation qui, dans le contexte historique qui est alors le sien, contredit le type d'unité promulgué par le sujet régionaliste, et plus particulièrement le sujet groulxien (qui est l'exemple pris par Nepveu<sup>42</sup>). J'ajouterais à cela que, chez Potvin, Bernard ou Groulx, pour ne nommer qu'eux, la cohérence des mondes fictifs repose essentiellement sur le caractère exemplaire de la collectivité mise en scène. La valeur collective des personnages prime leur valeur individuelle, laquelle est toujours subordonnée au dessein d'édification de la fiction qui est tournée vers le passé. La foule mise en scène par les écrivains régionalistes est figée. Chez Potvin, elle s'inscrit par exemple dans une trame narrative où la thèse biologiste dessine une identité déterminée par la situation géographique de la collectivité :

Voulez-vous connaître l'âme d'un peuple ? Regardez la contrée qu'il habite, le sol qui l'a façonné à son image. Or, nulle part, cette influence de la terre sur l'âme de ses habitants n'est plus marquée qu'en notre province de Québec, parce que nul pays n'est délimité de façon plus précise. Enfermé entre les murailles de granit de ses Laurentides et les immensités de l'eau de son fleuve, le Canadien français de la province de Québec s'est développé d'une manière spontanée et originale, en intime harmonie avec la terre natale<sup>43</sup>.

42 Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *op. cit.*, p. 277-288.

43 Damase Potvin, *L'appel de la terre*, Québec, Imprimerie de l'événement, 1919, p. 7.

La poésie n'est de ce point de vue pas en reste. Les vers de Blanche Lamontagne-Beauregard, en qui la critique voit un emblème du régionalisme poétique, servent à idéaliser le paysage campagnard et les mœurs ruraux :

Sans artifice, avec une âpre fermeté,  
Que mon vers te célèbre en ta rude beauté,  
Ô terre que j'adore avec sincérité !  
Oui, que mon vers te loue avec idolâtrie,  
Fleur de pierre que les tempêtes ont meurtrie,  
Sol préféré des miens, ô petite patrie<sup>44</sup> !

S'il est vrai qu'au tournant des années 1930, le discours régionaliste se renouvellera, la crise ayant alors signé une brisure, l'esthétique régionaliste contemporaine à la publication des *Atmosphères* et des *Poèmes* cherche principalement à définir « l'âme canadienne », qui se donne à lire à partir de la substance de son unité. Cette esthétique s'axe alors sur la recherche du « génie national », reconduisant l'idée de la possibilité d'un absolu. Dès lors, la foule ne peut y être qu'inactive, reléguée au statut de figurante puisque subordonnée à une fonction illustrative commandée par l'absolu recherché.

La foule lorangérienne ne sert pas à illustrer une thèse ; plutôt, elle rend propice l'expression de la Beauté, musicale dans le cas d'un poème comme « Les hommes qui passent » (A, 39-40). Dans *Le passeur*, la foule se trouve figurée dans les termes positifs d'une scène métaphorique, à la fois communautaire et sans doute festive par le rappel effectué des banquets, où les petites maisons « sont comme attablées » (A, 11) avec « [t]out au bout, à la place d'honneur, l'Église qui préside à l[eur] confrérie » (A, 11).

*Foule* n'est d'ailleurs sans doute pas le meilleur terme pour désigner cet ensemble de singularités qui forment le personnel des poèmes lorangériens. N'étant ni tout à fait la masse, cet « ensemble qui fait corps<sup>45</sup> », ni le peuple, aux sens géographique ou politique du terme, la multitude mise en scène par Jean-Aubert Loranger est difficilement appréhendable dans les termes d'une éventuelle permanence. Composite, elle change selon les termes énonciatifs du poème où elle apparaît. Fondée sur l'immanence des singularités qui la composent, elle laisse mieux surgir la possibilité d'un renouvellement. À cet égard, la multitude apparaît éminemment productive sur le plan des fins esthétiques du poème, rappelant en cela les propositions de Toni Negri relatives à sa force politique :

44 Blanche Lamontagne-Beauregard, « Rusticité », *Ma Gaspésie*, Montréal, Le Devoir, 1928, p. 15.

45 Alain Rey (dir.), *op. cit.*

Les subjectivités, chaque subjectivité qui se réalise dans sa singularité à travers l'agir de la multitude contribue donc à sa manière au processus de transformation de la multitude elle-même. Chaque subjectivité génère, à travers son rapport à la multitude, des mots dans le langage, des fils dans les rapports sociaux, des biens dans le travail. La multitude possède en elle-même la capacité de rendre beaux les produits du langage tout autant que ceux des relations sociales ou de la production. Et tout cela doit faire mûrir la multitude jusqu'à un niveau de beauté global. C'est là un mythe que beaucoup ont fait vivre en le projetant dans le passé – Hegel l'identifiait avec la civilisation grecque. Mais, pour nous, ce mythe est au contraire un avenir : nous l'identifions avec l'hybridation la plus radicale des subjectivités et avec le devenir commun des multitudes. C'est là que la chair du monde peut se transformer en corps et que la génération peut devenir beauté<sup>46</sup>.

## MATÉRIALITÉ ET HORIZONTALITÉ

Désirant de l'Autre, le sujet lorangérien tourne aussi son regard vers le *large* plutôt que vers le *haut*, dans l'écho horizontal des « pas [qui] sonnent, sur la route » (**P, 86**) tout autant que dans la trace des eaux maritimes : « J'enregistrerai sur le fleuve/La décision d'un tel sillage,/Qu'il faudra bien, le golfe atteint,/Que la parallèle des rives/S'ouvre comme deux grands bras,/Pour me donner enfin la mer » (**P, 17**). Même les astres (pourtant situés sur un axe qu'on penserait intuitivement en termes de verticalité) sont chez Loranger envisagés dans la platitude horizontale de la perception subjective : « Sur l'étang ridé au vent,/La lune *allongée* s'ébroue/Comme un peuplier d'argent » (**P, 38** ; je souligne).

Le monde découvert par le sujet lorangérien est immanent, sa vérité semblant provenir de sa matérialité plutôt que d'une éventuelle essence métaphysique qui le composerait. « L'avoir-lieu du poème semble ainsi obtenir préséance sur un hypothétique lieu brut, ce qui [...] ranime de plus belle la mise en évidence des choses, par une monstration souvent formidable du pouvoir subjectif qu'elles impliquent<sup>47</sup> » écrit Thierry Bissonnette. Qu'il « marche la nuit dans la rue » (**A, 42**) ou qu'il « écri[ve] dans le kiosque » (**P, 42**), le sujet vise à dire explicitement l'aspect physique désiré de sa situation actuelle, ou passée quand il évoque ce « parc où jouait [s]on enfance » (**P, 98**).

Le regard joue un rôle essentiel dans cette circonscription du sujet qui, dans tel poème, « regarde dehors par la fenêtre » pour « touche[r] le paysage » (**A, 38**). Dans tel autre, « De la plus haute falaise,/[[Il] regarde, dans la nuit/D'autres phares sabrer l'ombre » (**P, 23**), toujours « fidèle

<sup>46</sup> Toni Negri, *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art*, Paris, EPEL, 2005, p. 13.

<sup>47</sup> Thierry Bissonnette, *op. cit.*, p. 40.

à une rêverie qui privilégie l'horizontalité<sup>48</sup> ». Assez banalement, le champ de vision déploie un horizon où seuls compteraient les éléments directement perçus : « Maintenant que je demeure, / La distance la plus grande / C'est ce que mon œil mesure » (*P*, 84). La distance estimée par le regard a pour conséquence de refonder le pouvoir du sujet qui *produit* le paysage qui nous est donné à voir :

En tant qu'horizon, le paysage donne autant à deviner qu'à percevoir : il n'est pas une donnée objective immuable qu'il suffirait de reproduire. C'est un phénomène qui change selon le point de vue qu'on adopte, et que chaque sujet réinterprète en fonction non seulement de ce qu'il voit, mais de ce qu'il ressent et de ce qu'il imagine [...] Il ne s'agit pas de reproduire ou de décrire le paysage, mais de le produire et de le redécrire<sup>49</sup>.

Le caractère subjectif et contingent de la posture du sujet en fonde le rapport au monde particulier, qui me semble être ici celui d'un refus de l'élévation. Son regard se tourne en effet vers la dimension horizontale de l'horizon, les scènes poétiques donnant donc toujours à lire la planéité du paysage constitué.

C'est sans doute encore une fois dans *Le passeur* que cette posture horizontale est la plus nette. La récupération du motif topique du retour saisonnier y permet la renaissance analogique du sujet qui,

au printemps, quand le soleil réchauffa la terre autour de sa cabane, [...] recommença ses promenades quotidiennes de son lit à une chaise placée à sa porte [...] La vie revint peu à peu à ses membres engourdis, et même, dans les temps qu'il ne faisait pas humide, il se sentait presque aussi fort qu'autrefois (*A*, 27).

Si, à l'instar de la sève, la vie anime progressivement le passeur, l'écho existentiel procuré par le surgissement du paysage renaissant dépasse toutefois le strict rapport de coïncidence aménagé par la perspective. En effet, la figuration allégorique rejoue plus largement le mythe du drame solaire, dont on sait par ailleurs qu'il est fondamental à toute une poétique de la modernité française où l'angoisse de la fin naturelle est intrinsèquement liée à une angoisse du Néant qu'il s'agit ou non de dénouer ou de déjouer<sup>50</sup>. Le paysage qui s'ouvre, chez Loranger, occasionne ainsi le redéploiement de la subjectivité dans une économie poétique où la structure cyclique du temps planétaire offre très exactement la possibilité pour le sujet de renaître à lui-même après qu'il se fut d'abord replié :

L'hiver vint avec la rivière qui fut de glace, et l'homme s'enferma dans sa cabane [...] Alors, l'homme en qui la vie était revenue ne reconnut pas celle qu'il avait été autrefois. Il reconnut une inappétence au travail et assez de bras pour repousser la mort (*A*, 27-28).

48 Robert Giroux, *op. cit.*, p. 78.

49 Michel Collot, *Paysage et poésie du romantisme à nos jours*, Paris, José Corti, 2005, p. 83-84.

50 Mallarmé, parmi plusieurs, a été très attentif à ce drame. Voir à ce sujet : Éric Benoit, « Le drame solaire dans les *Poésies* », *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz, 2007, p. 75-82 ; Gardner Davies, *Mallarmé et le drame solaire : essai d'exégèse raisonnée*, Paris, José Corti, 1959.

Le retour du même (saisonnier) aura été l'occasion d'une transformation chez celui qui peut désormais refuser l'inéluctabilité de son destin pourtant tout juste envisagée dans les chapitres précédents du poème.

Sauf que chez Loranger, la renaissance occasionnée est pensée dans une perspective contingente plutôt que dans la dimension psychique généralement prêtée par la modernité au mythe du drame solaire : le lien privilégié établi entre le sujet et le monde n'ouvre pas à une expérience du sublime, il découle plutôt d'une perspective où l'intellection du sujet individué mène à la production d'un paysage conséquent. Le moment du réchauffement occasionné par le retour du soleil printanier reste en effet dans ce poème l'occasion d'un mouvement terrestre, qui est celui de la marche procurée par les « promenades quotidiennes » (A, 27) du lit vers la chaise. Le mouvement est certes minimal. Il occasionne au surplus l'ennui et la crispation, lesquels mènent quant à eux à la réalisation que « de toute sa vie qu'il avait été, rien n'exista plus que le temps, les différents temps qu'il faut pour que le jour passe en nuit, et celle-ci au réveil d'un autre jour » (A, 30). Ce sont pourtant les objets du monde<sup>51</sup> qui procurent au passeur la conscience de ce perpétuel recommencement :

Il n'y eut plus que le temps qu'il fait quand c'est l'heure de se mettre au sommeil ; temps violet avec des tranches de rouge, et le soleil qui descend lentement dans le dôme de l'Église comme une grosse pièce d'or dans un tronc, le temps qui est le réveil, dans les grandes lattes pâles en lumière tendues des persiennes closes à son lit, le temps du midi sur la rivière toute éblouissante de constellations sautillantes (A, 30).

La constance de la répétition temporelle agit ici comme allégorie d'un monde dont l'éternel retour se fonde sur la dimension matérielle de ses signes. La métaphore de la pièce d'or, dont la couleur fait écho à celle du soleil, contribue à situer la scène dans la matérialité d'un monde habitable où le temps qui passe est très justement perçu à partir de la lumière occasionnée par l'astre qui sert à le calculer (il n'est pas celui, subjectif et inégal, de sensations ou d'impressions occasionnées par l'ennui désincarné du passeur). Le recommencement constitutif de la scène s'effectue dans la saisie matérielle et objective du monde, par le rapport sensuel procuré par la circularité régulière du déplacement de l'astre.

Or si chez Loranger, « il faut un événement extérieur pour rappeler le sujet à sa propre présence corporelle<sup>52</sup> », il s'avère en retour que le phénomène humain devient presque systématiquement un phénomène physique par la localisation des forces et des relations spatiales qui le gouvernent.

51 Dans son étude sur les *Moments*, Paul Raymond Côté a brièvement souligné le rôle joué par les objets dans la perception du sujet : « C'est en regardant les objets dans la clarté qu'il [le sujet] se rend compte de son aliénation. » *Op. cit.*, p. 712.

52 Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *op. cit.*, p. 282.

Le sujet lyrique fonde sa relation d'identité dans un rapport de correspondance avec l'empreinte des sillons matériels ou géographiques procurés par l'expérience des textes. Dans *Le passeur*, le sillon géographique n'est même plus seulement une trace, il devient proprement le sujet en l'incluant par métonymie : « Et le courant amena la chaloupe qui descendait seule, avec ses deux rames pendantes, comme deux bras qui ne travaillent plus, comme deux bras qui ne font plus rien » (A, 33). La rivière et l'homme se recourent très exactement par le rapport allégorique de leur inutilité réciproque. C'est ainsi que le sujet peut se fondre dans la matérialité du monde qui se figure quant à lui de manière anthropomorphique. Le rapport d'analogie institué par l'hypotypose initiale du *Passeur* se sera mué dans un rapport d'équivalence parfaite où seule compte la dimension immanente du monde. « "Les hommes qui passent emportent la rue avec eux", dit un poème des *Signets*, comme pour suggérer que tout "passeur" fait corps avec sa route, fait *un* avec le passage qu'il se fraye, de même qu'il fait *un* avec tous ceux qui passent<sup>53</sup>. » Plutôt que de se penser dans la perspective sublime et transcendante d'un rapport au monde lui permettant de se transfigurer pour mieux se définir, le sujet se sera inscrit dans la part organique de ses paysages. À propos du « Moment IV », Pierre Nepveu écrit par exemple que l'autoréférence du poème « doit nous rappeler en même temps qu'il y a ici un enjeu subjectif : la définition d'une *position* du sujet, le *tracé* de ses frontières, de ses limites. Non pas un contenu, mais une *forme*, un *lieu*, presque un point<sup>54</sup>. »

Partant, je dirais que la trace existentielle du sujet lorangérien prend d'abord et avant tout la forme d'un sillon spatial, en cela qu'elle est géographiquement localisable, mais aussi inscrite dans la matérialité du monde où le sujet tente justement de se déployer.

*Je*, on le sait depuis Rimbaud, est un autre, et cette altération du sujet lyrique passe par son rapport avec le monde et avec les mots. Le lyrisme moderne n'est plus l'expression d'une identité et d'une intériorité, mais la découverte au dehors et au dedans de soi d'une altérité constitutive, comme le suggérait déjà Apollinaire, attendant des autres et de l'extérieur de quoi se forger une personnalité nouvelle<sup>55</sup>.

Il est loin d'être certain que la modernité de Loranger réside précisément dans cette subjectivité radicalement altérée que décrit Collot. Quand il écrit à la fin des années 1910, le poète québécois n'a sans doute pas encore pris la mesure de toutes les possibilités alors en cours du renouvellement lyrique. Si l'on peut dire que chez lui, *Je* est bel et bien un autre (voire les autres, comme j'ai essayé de le montrer précédemment),

53 Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 93 ; Ouellet souligne.

54 Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *op. cit.*, p. 283 ; je souligne.

55 Michel Collot, *op. cit.*, p. 158.

*Je existe toutefois encore, même s'il est fragile. Sa désagrégation n'est pas complète: elle agit comme une menace à conjurer. Reste encore quelque chose d'une identité et d'une intériorité à exprimer, qui se conjuguera désormais dans l'allant procuré par le désir constitutif de l'autre. Et cette tentative de sortir de soi, le sujet lorangérien ne semble pas mieux la réaliser que quand il s'inscrit dans le sillon paysager qui se découvre à lui. Par exemple, dans le « Moment VII » où le retour constitue sans doute la trace la plus effective de son existence, comme le suggère Pierre Nepveu,*

le sujet [n'y] existe que comme trace dans la surchauffe du jour, il traverse en marcheur fantomatique un monde objectif et géométrique. Pourtant, ce sujet se pose du même coup en point de vue, [...] ramenant ainsi l'expérience du paysage, comme extériorité impersonnelle, à l'espace intime d'une bouilloire qui chante<sup>56</sup>.

Le sujet lorangérien cherche à appréhender le monde par un appel sensible, matériel et même charnel, de ses possibilités, cela quitte à connaître parfois la déception. La rencontre s'effectue dans une mobilité jamais extatique, certes, mais toujours créatrice, sans doute portée par l'ouverture de la déambulation du sujet quand il évoque « Les pas que je fais en plus/Ceux hors de moi-même » (*P*, 47). Il s'agit pour lui de sortir de soi-même dans l'expression horizontale permise par le paysage d'un monde moderne plutôt que passéiste :

Le paysage peut donc être le lieu d'une transformation et d'une invention, et non un conservatoire. Il ne s'identifie pas non plus au territoire. L'horizon n'est pas une frontière : il donne ses contours familiers au paysage, mais il l'ouvre aussi à un ailleurs invisible, qui invite au voyage et à l'exploration. Le paysage n'est donc pas nécessairement le lieu d'un enracinement ; il comporte un lointain intérieur, qui nous initie à la « relation d'inconnu » : « Le monde est un vaste pays inconnu que l'on contemple depuis les terrasses. On choisit les chambres avec vue, celles qui *donnent* sur la mer, même si l'on sait que la mer ne se donne pas », note Jean-Michel Maulpoix [...] Le paysage fait la synthèse du pays et du voyage : il appelle une poésie qui échappe au double écueil de l'idiotisme (du régionalisme, du patriotisme) et de l'exotisme<sup>57</sup>.

Ce double écueil auquel fait référence Collot rappelle au premier chef l'antinomie sur laquelle a reposé la querelle des régionalistes et des exotiques, et que le texte liminaire des *Atmosphères* semble finalement vouloir dénouer. Mais surtout, il indique un rapport horizontal déployé par les textes où, constamment, le sujet lorangérien se donne la possibilité d'une alternative qui permet son inscription charnelle dans le monde.

56 Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 284.

57 Michel Collot, *op. cit.*, p. 168-169 ; Collot souligne.

## LA VOIX : OBJECTIVITÉ ET MATÉRIALISATION DU POÈME

Du coup, le sujet lorangérien engage aussi une vocalisation particulière, fondée sur le présent de son énonciation, comme s'il s'agissait de se faire entendre ici et maintenant. À l'époque où il composait ses *Poèmes*, Loranger avait évoqué cette question plus matérielle de la voix lors d'une séance de l'École littéraire de Montréal : « M. Loranger suggère que les membres de l'École enregistrent leur voix sur un disque de phonographe, comme certains écrivains font en France<sup>58</sup>. » Il revint à la charge un an plus tard : « M. Loranger propose que les membres de l'École enregistrent leur voix sur un disque de gramophone en lisant quelque chose de leur composition<sup>59</sup>. »

Un tel recours à l'enregistrement semble paradoxalement redonner une valeur biographique au sujet énonciatif du poème que l'effectivité matérielle de la voix permettrait de refonder dans la relation poétique d'une « présence sensible du poète proférant<sup>60</sup> ». Il a pourtant pour effet principal de redéployer la fonction auctoriale, qu'il élargit en transformant le *poète* en *interprète*. Dans le poème dit à haute voix, le poète n'est en effet plus seulement un auteur au sein du régime scriptural, il « subsume [désormais] plusieurs rôles, selon qu'il s'agit de composer le texte ou de le dire<sup>61</sup> ». L'enregistrement contribuerait à nier ce qui fonde la « spécificité » du poète par la promesse effectuée d'une projection matérielle (vocale) hors de lui-même. La voix désirée par Loranger offre en définitive une densité supplémentaire au poème, cette fois celle, bel et bien réelle, de l'« ensemble de sons produits par le larynx, quand les cordes vocales entrent en vibration sous l'effet d'une excitation nerveuse rythmique<sup>62</sup> ». Le *son* importerait ici autant que son *effet*. « Dans cette perspective, où *oralité* signifie *vocalité*, s'exténue tout logocentrisme<sup>63</sup> » au profit d'un élargissement de la portée poétique.

En ce sens, le fantasme exprimé par Loranger d'une poésie sans ponctuation participe sans doute de cette exténuation, les signes ponctuels étant d'abord des signes scripturaux : « la ponctuation, telle qu'on peut en admettre aujourd'hui sinon la lettre du moins l'esprit, remonte

58 Réginald Hamel, *L'École littéraire de Montréal : procès-verbaux et correspondance et autres documents inédits sur l'École*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1974, p. 314.

59 *Ibid.*, p. 330.

60 Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Éditions Le clou dans le fer, 2009, p. 36.

61 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 209.

62 Alain Rey (dir.), *op. cit.*

63 Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 27.



au VIII<sup>e</sup> siècle<sup>64</sup> » et l'invention de l'imprimerie, au XV<sup>e</sup> siècle, transformera celle-ci en code typographique. Ce faisant, Loranger semble chercher à engager le poème vers un autre type de rythme, en l'occurrence vocal. Sur le plan de l'esthétique lorangérienne, la requête de l'écrivain s'inscrit derechef dans le travail de modulation déjà amorcé quant à la valeur à accorder à la forme « vers ». Les nombreux enjambements, chez Loranger, empêchent d'entendre les fins de ligne ; le vers-librisme y configure le poème comme une *chose à voir* sur la page pour bien en saisir le découpage versifié. Dit à haute voix, le poème prend l'allure d'une prose par la continuité exercée d'une diction dont les exigences relèvent plutôt de la scansion syntaxique. À cet effet, la voix inscrirait le matériau du vers dans une poétique orale que les répétitions enregistrent sur le plan figural. Claude Filteau l'a bien montré<sup>65</sup> : Loranger épuise l'arbitraire historique des règles métriques pour mieux figurer la poéticité de son langage. Un rythme s'impose chez lui dont l'esprit serait celui du continu. Pour l'essentiel, le souhait de l'enregistrement émis par Loranger concourt à sortir le vers de sa logique métrique et scripturale, mais aussi de celle du lyrisme, qui « se métamorphose ; il ne déclame plus, il parle<sup>66</sup> ». Le Verbe deviendrait un dire ; la poésie serait désormais proférée plutôt que récitée.

La question de la voix poétique est un enjeu fondamental des Lettres du tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Suivant Mallarmé, qui la considère comme un « instrument » dans *Crise de vers* et en appelle, dans *Les mots anglais*, à « la lecture faite à haute voix des bons auteurs<sup>67</sup> », Valéry a, parmi d'autres, insisté sur son importance pour la définition du vers, mais aussi pour celle de la poésie : « Le point délicat de la poésie est l'obtention de la voix. La voix définit la poésie pure<sup>68</sup>. » Il faut voir ici que l'un et l'autre entendent la voix comme un timbre (au sens musical du terme). Comme le fait remarquer Michel Maulpoix :

Dans un témoignage concernant le *Coup de dés* de Mallarmé, Paul Valéry rapporte la lecture que le poète lui fit de son poème peu après l'avoir achevé. Il insiste notamment sur la neutralité de ton avec laquelle son auteur lut cette œuvre « extraordinaire », « d'une voix basse égale, sans le moindre effet »<sup>69</sup>.

64 Jacques Drillon, *op. cit.*, p. 24.

65 Voir : Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*, Montréal, L'Hexagone, 1994, p. 161-202.

66 Georges Duhamel, « Charles Vildrac et les Hommes », cité par Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, p. 372.

67 Stéphane Mallarmé, « Les mots anglais », *Œuvres complètes*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1945, p. 903.

68 Paul Valéry, *Cahiers. Tome II*, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1974, p. 1077.

69 <<http://www.maulpoix.net/blogjmm/wordpress/files-de-voix/>>, consulté le 18 janvier 2013.

C'est en fait la voix de l'œuvre plutôt que la voix physiologique de l'écrivain qui se trouve pensée par Mallarmé et Valéry, tous deux étant engagés dans une démarche réflexive idéaliste<sup>70</sup>.

Préoccupé de procurer des enregistrements, Loranger s'intéresse plutôt à la seconde voix, s'inscrivant de fait dans la lignée matérialiste ouverte par les *Hydropathes* et le *Chat noir*,

lieux où purent s'élaborer, à chaud – hors des salons et des banquets –, des modes inédits de divulgation poétique, non sans répercussion sur la composition même de vers (ou, justement, de « monologues ») destinés à y être dits, bien souvent, – et de préférence –, par l'auteur lui-même<sup>71</sup>.

La poétique des hydropathes engage bien sûr une théâtralité qui dépasse largement les enjeux posés par le souhait de Loranger, qui consiste simplement à enregistrer des voix<sup>72</sup>. Il n'en reste pas moins que la réalisation hydropathique d'une poésie scénique et sonore n'est pas qu'un incident isolé au sein de la poésie française. Plusieurs écrivains s'affairent alors à des réflexions matérialistes ; qu'on pense à René Ghil, occupé à théoriser l'« instrumentation verbale », qui a fait paraître son *Traité du verbe* en 1886. Parallèlement à l'expansion du télégraphe, mais aussi à l'invention du téléphone et du gramophone, des écrivains se préoccupent bel et bien d'engager la poésie sur la voie matérielle de son accomplissement. Ainsi de Jules Romains, le créateur des « poèmes simultanés » qui, après en avoir théorisé l'idée dans un article de *La Phalange* en 1907, fait réciter un poème symphonique par quatre interprètes en 1908, montrant le désir d'une totalité, naguère pensée par d'autres en termes wagnériens, et qu'il transpose dans l'ordre auditif de la musique créée par la sonorité poétique. Apollinaire en parlera comme d'une véritable réussite, lui qui, dès 1914, émet le souhait de « faire enregistrer directement un poème par le phonographe et faire enregistrer en même temps des rumeurs naturelles ou d'autres voix,

70 Le témoignage de Valéry, qui revient sur la lecture à haute voix du *Coup de dés* par Mallarmé, est à cet effet probant : « [...] il disposa le manuscrit de son poème ; et il se mit à lire d'une voix basse, égale, sans le moindre "effet", presque à soi-même... [...] Mallarmé m'ayant lu le plus uniment du monde son *Coup de dés*, comme simple préparation à une plus grande surprise, me fit enfin considérer le dispositif. Il me sembla de voir la figure d'une pensée, pour la première fois placée dans notre espace... Ici, véritablement, l'étendue parlait, songeait, enfantait des formes temporelles. » Paul Valéry, « Une lettre de Paul Valéry à propos du *Coup de dés*, de Mallarmé », *Nouvelle Revue française*, vol. 14, n° 78, 1920, p. 474. Les effets de lecture interdits, l'Idée est ici seule prépondérante.

71 Jean-Pierre Bobillot, *op. cit.*, p. 55.

72 « Comme Goudeau le faisait en favorisant au cabaret l'implémentation des œuvres par le truchement de la scène, il introduit dans leur réalisation scripturale une topographie énonciative hybride relevant à la fois de la chanson poétique et du théâtre : son poème est une mise en scène de voix orchestrées s'exprimant chacune par la chanson. Ces signaux textuels se jouent des modalités scéniques par lesquels le poème doit trouver son public aux *Hydropathes*, premier avatar historique de ce que Françoise Dubor nomme "la nouvelle théâtralisation sociale" du poète en "auteur-interprète" de ses poèmes, monologues ou chansons. » Julien Marsot, *Le « dépoétair » fin-de-siècle : éléments pour une poétique des hydropathes*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université du Québec à Montréal, 2011, p. 13-14.

dans une foule ou parmi ses amis<sup>73</sup>». C'est, à n'en pas douter, exactement là que Loranger prend son idée : en s'appropriant l'idée d'Apollinaire, Loranger s'inscrit implicitement dans un courant matérialiste dont on ne peut nier l'importance tant il rassemble des noms importants de l'histoire poétique française. Entre Romains et Apollinaire, Loranger dialogue ici avec la France<sup>74</sup>.

Néanmoins, il faut absolument souligner que cette idée d'enregistrer des voix d'écrivains reste à l'état de fantasme, exprimé certes, mais non réalisé. En effet, Loranger n'enregistrera jamais sa voix ou celle de ses collègues de l'École. Sa réflexion mérite néanmoins d'être envisagée justement parce qu'elle engage une redéfinition de la posture poétique qui n'est pas étrangère au redéploiement poétique opéré par les textes qu'il a jusqu'alors publiés (nous sommes en 1921 quand Loranger évoque l'idée des enregistrements). Et ce fantasme, appelons-le celui d'une poésie sonore :

Sous l'appellation restrictive et controversée de *Poésie sonore*, on désigne généralement un ensemble de pratiques hétérogènes et diversement novatrices, apparues dès les années 1950, mettant en jeu la voix et recourant à un outillage électroacoustique qui peut aller du simple microphone [...] à l'utilisation créatrice du magnétophone [...] voire à l'informatique et au séquenceur<sup>75</sup>.

De fait, s'il faut absolument envisager les choses d'une manière chronologique, la poésie de Loranger appartiendrait à la préhistoire, voire même à la protohistoire de cette poésie sonore, c'est-à-dire à un moment historique où la possibilité instrumentale ouverte par le gramophone « s'attach[e] à faire entendre les substrats organiques et pulsionnels de la voix et de la parole (souffles, soupirs, râles, altérations, modulations, rires, cris)<sup>76</sup> ». La poésie sonore « préhistorique » engage une redéfinition radicale du poème par sa non-métricité, semblant en cela correspondante au vers-librisme de Loranger qui récite le poème pour le sortir de sa dimension paginale. La voix réelle demandée par Loranger agirait de fait comme analogie matérielle du souffle poétique, lui-même historiquement tributaire d'un ordre récitatif. Son effet est celui d'un recentrement du sens poétique dans l'immanence énonciative du poème. Ce faisant, le poème prendrait le risque éthique de la prosopopée au sens où Anthony Pecqueux entend le terme :

73 Jean-Pierre Bobillot, *op. cit.*, p. 78.

74 Je reviens sur cette question du dialogue, et des intertextes qu'il implique, au chapitre suivant.

75 Jean-Pierre Bobillot, *op. cit.*, p. 26.

76 *Ibid.*, p. 43. Bobillot date la préhistoire entre 1908 et 1924 et la protohistoire avant 1907.

La prosopopée comme éthique de la voix est par conséquent la prise en charge vocale d'une suite de mots (de la phrase au discours en passant par la chanson) telle qu'elle impose à l'auditeur la présence d'une personne humaine, dans ce qu'elle implique comme responsabilité minimale, au moins : la reconnaissance d'une commune humanité [...] Il n'est pas seulement question de la voix, mais d'une voix qui s'adresse à moi<sup>77</sup>.

Le fantasme de l'enregistrement cautionne la demande d'une inscription sociale de la poésie, qui cesse par conséquent d'être un acte solitaire replié sur la lecture. Par la voix, la poésie se déploie autrement, au sein d'un espace plus large et public. Car la fixation de la voix assure la reproductibilité de l'énoncé poétique qui peut ainsi être réitéré *ad infinitum*, selon les circonstances. Comme l'écrit Paul Zumthor, « le trait commun de ces voix médiatisées [ici celles qui seraient enregistrées], c'est qu'on ne peut y répondre. Leur réitérabilité les dépersonnalise, en même temps qu'elle leur confère une vocation communautaire. L'oralité médiatisée appartient ainsi, de droit, à la culture de masse<sup>78</sup>. » Grâce à la voix, la poésie est accessible même à ceux qui ne savent pas lire ; sa diffusion devient possible hors des cercles concentriques de l'élite lettrée. C'est en ce sens au moins que le fantasme d'un enregistrement de la voix projette la poésie vers les autres en l'inscrivant au sein même du lien social qui unit la collectivité. Car si l'œuvre n'est pas engendrée par le son, c'est sa performance vocale qui la fait exister auprès de certains qui n'y auraient sinon pas accès. De la sorte, la pensée poétique trouve une résonance inédite, sa matérialité vocale en appelant d'une nouvelle forme de ligature par le partage effectué de son langage.

Un tel partage n'aura bien sûr pas lieu chez le poète Loranger, dont le langage versifié se rabat entièrement sur l'espace scriptural du livre. Ce sont plutôt les contes de l'écrivain qui, j'y reviens au chapitre 4, réaliseront ce fantasme d'une communion esthétique opérée par la vocalisation. Mais la présence des « poteaux télégraphiques » dans le « Prologue » du *Passeur* engendrait déjà ce désir en thématissant la possibilité d'un relais matériel de la voix humaine. Or ces poteaux flanquent une route qui va « jusqu'à la grève où est la cabane du passeur » (A, 11), c'est-à-dire jusqu'au lieu où réside celui qui, finalement, fraye la voie grâce à l'aller-retour de son mouvement.

Loranger épouse-t-il métaphoriquement ce mouvement dans son écriture poétique, en cherchant à faire entrer une forme de la modernité dans le régime littéraire des lettres canadiennes-françaises d'alors ? Pour modernes qu'ils soient par la forme, plusieurs poèmes de Loranger portent un thème facilement identifiable au régionalisme. Les coqs et le bedeau

77 Anthony Pecqueux, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 151.

78 Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 28.

du « Moment XIV » (**P, 56**), les phares et le fleuve de plusieurs poèmes, les « cheminées d'usines » du poème « Montréal » (**P, 96-97**), mais aussi le personnage déterminant du passeur en sont autant d'exemples. Loranger joue le plus souvent d'ironie pour détourner le sens régionaliste de ces thèmes, mais l'important réside dans le fait qu'il juxtapose des thèmes et des formes dans le but de les réconcilier, ouvrant les poèmes à un espace inédit de signification. Claude Filteau écrit que dans de très nombreux poèmes, « la disposition plastique des vers apparaît donc complètement dissociée du découpage métrique traditionnel, puisque le mètre s'est dissolidifié dans le parlé<sup>79</sup> ». Sans doute que le poème lorangérien semble écrit pour être mis à la disposition d'une voix qui ne le récitera pas comme on le faisait naguère avec les poèmes en vers régulier. Car la voix pourra prendre le relais de ce « parlé » en débitant le poème dans l'apparente naturalité de sa syntaxe, que Filteau qualifie de « sémantique<sup>80</sup> », opérant du coup une redéfinition de la valeur esthétique au sein de l'espace ouvert par l'idée du vers.

Déjà, en détournant l'*ethos* lyrique de son programme traditionnel, Loranger repoussait la liquéfaction projetée du sujet par la confrontation constante du *Je* à l'*autre*, qui se font mutuellement écho. Le désir d'une mise en voix me semble participer du même type de résistance : le poème qui sera *entendu* sera un poème *existant* par l'écho réalisé de sa sonorité. S'appuyant sur Michel Serres, Claude Filteau a envisagé le phénomène d'exténuation propre au sujet lorangérien à la lumière des propositions de Bergson. Il en conclut notamment ceci :

Le signifié retourne à sa nébuleuse chaque fois que le signifiant manque à le signifier ou chaque fois qu'il manque à venir sous la figure du signe. C'est cette pensée du signe qui se concrétise dans l'image de la trace, chez Loranger, particulièrement dans *Ode*. Comme la voile, le *je* est un signe/trace qui apparaît et disparaît. Comme la brume, le *je* est lourd, mais aussi sans consistance et finit par s'évanouir [...] Avec Loranger, pour la première fois, s'élabore une pensée moderne du signe et de la trace faisant, entre autres, de la comparaison, de l'« être comme », le milieu d'où émerge la subjectivité<sup>81</sup>.

Pour Filteau, la poésie lorangérienne fait écho à la science en procurant un monde sans Dieu où le sujet existe désormais dans les propriétés matérielles offertes par le discours. À n'en pas douter, il y a de tels effets de traces chez Loranger.

79 Claude Filteau, *op. cit.*, p. 173.

80 *Ibid.*, p. 169.

81 *Ibid.*, p. 181-182.

Restons toutefois sur le plan du projet de l'enregistrement, qui lui-même révèle le désir d'une puissance de la parole: le poème qui est matériellement soutenu par la voix aménage un espace palpable et reconnaissable au sein du tumulte de son époque<sup>82</sup>. Le début du XX<sup>e</sup> siècle a en effet été envahi par les bruits industriels, mais aussi guerriers. Chercher à résoudre le poème dans une procuration orale, c'est déjà tenter de faire écho à ce tumulte en s'en appropriant une parcelle. À ce propos, Dominique Robert écrit d'ailleurs :

À la machine techno-industrielle du capitalisme, qui enferme la réalité dans un étau toujours plus serré de contrôles mondiaux – social, culturel, politique, scientifique, technologique, économique... – la machine poétique de Jean-Aubert Loranger oppose un salutaire lâcher-prise, nous disposant à un éveil qui n'est pas sans rappeler celui du satori oriental<sup>83</sup>.

La valeur esthétique du poème devient celle de sa puissance physiologique, de sa réalité<sup>84</sup>. Telle est, me semble-t-il, l'autre manière qu'a le sujet lorangérien de chercher à éviter la dépossession qui le menace.

82 Je reprends ici l'esprit de cette proposition de Zumthor: « Reste qu'en cette fin du XX<sup>e</sup> siècle notre oralité n'a plus le même régime que celle de nos ancêtres. Eux, vivaient dans le grand silence millénaire, où leur voix résonnait comme sur une matière: le monde visible autour d'eux en répétait l'écho. Nous sommes submergés de bruits insaisissables où notre voix a du mal à conquérir son espace acoustique; mais il nous suffit d'une mécanique à la portée de toutes les bourses pour la récupérer et la transporter dans une valise. » Paul Zumthor, *op. cit.*, p. 27.

83 Dominique Robert, *op. cit.*, p. 24.

84 Les contes que Loranger publiera à la suite de ses recueils de poésie organisent eux aussi cette possibilité, pour finalement la réaliser grâce à la voix du conteur.

---

CHAPITRE 3 **LA POÉSIE  
EN SUSPENS**





**COMME** le remarque Gilles Marcotte, Jean-Aubert Loranger « lisait beaucoup ; il lisait ce qu'un jeune homme de son époque, épris de littérature nouvelle, trouvait à se mettre sous la dent. "Il dédaignait les classiques, et ne lisait que Romains ou la *N.R.F.*", disait encore Brunet, non sans une pointe d'exagération<sup>1</sup>. » La forme de ses textes indique que la réflexion de Jean-Aubert Loranger repose principalement sur les œuvres de l'avant-garde européenne. Pour autant, l'écrivain pouvait difficilement faire fi de la conjoncture canadienne qui est alors la sienne au moment où il publie, surtout qu'il est actif sur la scène littéraire de son temps. Car enfin, l'écrivain participe bel et bien aux débats de son époque, cela sous différentes formes : en publiant d'abord au *Nigog* ; en participant ensuite à l'École littéraire de Montréal, avec laquelle il semble en décalage<sup>2</sup> ; mais aussi, finalement, en publiant des textes qui fournissent proprement une « idée » du littéraire<sup>3</sup> qui apparaît inédite dans le contexte de parution qui est le leur.

Du coup, s'il *débat* avec les écrivains canadiens de son temps par sa présence effective bien que discrète dans les lieux et les réseaux de son époque, Loranger me semble toutefois *dialoguer* avec les écrivains européens par la voie de ses lectures. Et sa conversation, fondée sur une appréciation critique et esthétique des œuvres de ces derniers, ne peut finalement pas ménager la question de cette « crise de vers » diagnostiquée par Mallarmé quelques années auparavant<sup>4</sup>, laquelle recouvre une crise plus large de la représentation qui a permis, dans le contexte

---

1 Gilles Marcotte, « Avant-propos », dans Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères suivi de Poèmes*, Montréal, HMH, 1970, p. 14.

2 « Anticonformiste, "antirégionaliste", bohème, individualiste à outrance, Loranger se soumit au protocole du groupe pour mieux profiter des avantages que lui offrait un auditoire dressé à entendre et à critiquer "pour le meilleur et pour le pire". » Bernadette Guilmette, *Jean-Aubert Loranger : œuvre poétique. Édition établie, annotée et présentée*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1981, p. 71.

3 « Ainsi, il nous faut admettre que la littérature est à la fois "pensée" et "pensante", qu'elle répond à une "idée" et qu'elle en implique d'autres, sans qu'il y ait coïncidence entre ces deux régimes de sens. Et dans cette déhiscence réside la chance d'inscription de la littérature dans le temps, sa potentialité de déplacement. » Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 12.

4 Loranger ne discutera toutefois jamais de front avec les textes de Mallarmé, engageant plutôt sa réflexion depuis ses héritiers, comme je le montre plus loin.

de la modernité qui naît au XIX<sup>e</sup> siècle, la manifestation d'un ensemble de postulats relatifs à la redéfinition éventuelle du langage poétique (et donc, plus largement : littéraire).

C'est conséquemment entre le Canada français (où il vit) et la France (qu'il lit) que Loranger aménage l'espace réflexif qui est le sien. Cet inters-tice particulier permet la posture distinctive qui caractérise l'écrivain. Car alors même que chez certains – notamment, les symbolistes en France et les exotiques au Canada français –, la crise de vers mène à la valorisation d'un principe qui confirme que l'appréhension du poème ne se réalise qu'en faveur d'un groupe d'« élus », seuls capables d'envisager sa réelle signifiante, la poésie de Loranger tend, comme je l'ai montré, à s'effectuer sur le mode du partage : partage de l'horizon commun aux Hommes, mais partage aussi de la syntaxe itérative (et syntagmatique) de la langue et du langage.

---

## L'ANALOGIE RECONFIGURÉE

Loranger n'est pas un contemporain exact des débats entourant la naissance et la reconnaissance du vers libre qui, de son point de vue, apparaît plutôt comme un donné poétique dont la définition passe essentiellement par la reconstitution historique qu'en a préalablement donné Mallarmé. En conséquence, le dispositif du vers libre me semble s'inscrire pour lui dans une réflexion plus vaste sur le parallélisme poétique, en agissant comme instrument de redéfinition de l'idéalisme transcendant et du recours analogique qu'on reconnaît alors comme étant propres à la poésie, cela même dans *Le passeur*, où le cadrage métrique<sup>5</sup> installé par la formule liminaire et l'hypotypose constituante qui en découle rabat finalement le dispositif de la prose sur celui, analogique, du vers (libre).

L'analogie s'inscrit habituellement dans un rapport vertical de recherche du sens. Comme le rappelle Jean Borella :

*Analogia* est un mot grec. Il se compose de *logia* qui dérive de *logos* et du préfixe *ana*. *Logos* a de multiples sens : discours, parole, pensée, notion, raison, rapport, etc. Les sens de la préposition *ana* ne sont pas moins nombreux. Les philologues y discernent trois thèmes principaux : celui d'élévation, « de bas en haut », celui de retour « en arrière », ou encore « en sens inverse », celui de répétition, de ce qui se produit « de nouveau ». Ces trois thèmes se combinent dans la notion d'*analogia* qui exprime l'idée d'un rapport (*logos*) entre ce qui est en haut et ce qui est en bas (verticalité), parce que ce qui est en bas

---

5 J'emprunte cette expression à Michel Murat qui l'emploie notamment pour décrire les poèmes de Paul Fort : voir Michel Murat, *Le vers libre*, Paris, Honoré Champion, 2008, p. 178.

est comme ce qui est en haut (répétition), avec, éventuellement, l'idée d'un renversement (le plus petit comme analogue du plus grand). C'est ce que Guénon appellera très justement « l'analogie de sens inverse »<sup>6</sup>.

Dans son ouvrage, Borella précise d'emblée comment, dans la pensée scolastique (et ensuite plus largement religieuse), l'analogie permet de rendre compte du monde par des termes comparatifs qui, tout en se situant sur l'axe de verticalité engendré par le rapport au Père, forment une plénitude d'ordre cosmologique parce que le rapport logique de comparaison induit par l'analogie repose sur la possibilité d'une essence partagée. Au sein du processus analogique, la distance entre deux référents s'en trouve abolie sans pour autant effacer leurs propriétés respectives : l'analogie rend toujours visibles les différences au sein de la généralité qu'elle dispose. L'image analogique ne produit de l'unité qu'à la condition expresse de la possibilité idiosyncrasique.

Sous plusieurs égards, l'analogie de type poétique fonctionne sur le même type de ressorts, par la formulation qui s'y trouve postulée de la possibilité d'une totalisation langagière. Ainsi de la métaphore – forme analogique privilégiée de la poésie occidentale – à qui l'on « réserve [...] le privilège de l'intuition poétique, à qui les affinités des choses sont révélées dans les éclairs de la génialité<sup>7</sup> », comme l'écrit Morier. Cela, les poètes de la modernité du XIX<sup>e</sup> siècle l'ont bien compris, et notamment Poe qui écrit : « Tel est le mode par lequel l'esprit de la vie rudimentaire communique avec le monde extérieur, et ce monde extérieur est, dans la vie rudimentaire, limité par l'idiosyncrasie des organes<sup>8</sup>. »

Le dualisme constitutif de la poésie depuis le romantisme renvoie de fait l'Objet à une transcendance dont il serait le signe, concourant à sa dématérialisation par la perspective idéaliste que découvre, en même temps qu'elle la recouvre, l'analogie poétique. On ne peut à cet effet que penser au « Démon de l'analogie », dont le titre offre déjà une évidente résonance de la prépondérance du principe analogique au sein de la poésie moderne : qu'il s'agisse du « ton descendant<sup>9</sup> » de la voix, de la « chute antérieure de plume ou de rameau<sup>10</sup> » ou du sujet « levant les yeux<sup>11</sup> » pour voir ce dont il s'agit, tout le poème inscrit ses mouvements dans un principe

6 Jean Borella, *Penser l'analogie*, Genève, Ad solem, 2000, p. 23.

7 Henri Morier, *Dictionnaire de poésie et de rhétorique*, Paris, Presses universitaires de France, 1998, p. 691.

8 Edgar Allan Poe, « La révélation magnétique », *Histoires extraordinaires, Œuvres en prose II*, traduit de l'anglais par Charles Baudelaire, Paris, Gallimard, « Bibliothèque de la Pléiade », 1951, p. 231.

9 Stéphane Mallarmé, « Le démon de l'analogie », *Igitur. Divagations. Un coup de dés*, Paris, Gallimard, 2003, p. 86.

10 *Ibid.*

11 *Ibid.*, p. 87.

vertical. L'analogie ne s'y développe pas dans la similitude éventuelle de l'horizon, mais dans celle fournie par « la sensation propre d'une aile glissant sur les cordes d'un instrument<sup>12</sup> ». Commentant les propos de Jean-Pierre Richard sur ce poème, Thierry Roger en conclut que la perspective phénoménologique engage à penser que

la poésie se caractérise ici par la transcendance du sens, tendue entre traversée phénoménologique et dépassement théologique, opérant de manière double : le sens se dérobe à la fois du côté de l'auteur (« involontairement », « sans que Mallarmé lui-même possède la clé qui la résoudrait en clarté »), et du côté du texte (« signifiants apparemment privés de signifiés » ; « tout le bizarre du poème »)<sup>13</sup>.

Je ne reprendrai pas ici la démonstration de Thierry Roger, pour plutôt citer quelques lignes de sa conclusion qui confirment que l'unité cosmologique désirée par le langage poétique s'apparente à celle du langage sacré : « Est-ce que *Le Démon de l'analogie* n'est pas en effet ce récit qui consacre *l'intervention du langage* en tant que *mystère* ? [...] La langue poétique peut alors devenir l'équivalent d'un Ciel, et le vers être qualifié de "système agencé comme un spirituel zodiaque"<sup>14</sup>. » Il va de soi que les Muses jouent à cet égard un rôle prépondérant, elles qui assurent historiquement la pénétration du langage divin au sein du langage humain. Ce faisant, elles instaurent la verticalité de ce rapport où le poète reçoit une parole qu'il transmet sous la forme d'un vers qui, lui-même engagé dans la verticalité du sens opéré du poème, devient le signe tangible de cette possibilité totalisante du langage par les effets métriques, rythmiques et musicaux qui sont les siens.

Comme l'ont montré Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, cette posture se transformera de manière radicale avec l'avènement romantique, et plus particulièrement la publication des *Méditations poétiques* :

L'audace des *Méditations*, c'est de substituer aux figures du théologien et du philosophe celle du Poète [...] Leur modernité constitutive tient dans l'affirmation performative d'un changement du lieu d'énonciation de la poésie : ce n'est plus Dieu ou quelque substitut qui parle en elle, mais le Poète. Cette posture nouvelle, quoique plus discrète que l'éruption hugolienne qui lui succédera bientôt, est naturellement grosse de changements de tous ordres dans la perception du réel et dans la définition du Beau romantique<sup>15</sup>.

Ce projet romantique d'une évacuation de la transcendance externe se réalisera toutefois au profit d'une croyance en une forme immanente de la transcendance. C'est désormais en lui-même que le poète trouve

12 *Ibid.*, p. 86.

13 Thierry Roger, « Mallarmé et la transcendance du langage : lecture de *Démon de l'analogie* », *Littérature*, n° 143, 2003, p. 6. Les passages cités par Roger proviennent de Jean-Pierre Richard, *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Paris, Seuil, 1961.

14 *Ibid.*, p. 26-27 ; Roger souligne.

15 Jean-Pierre Bertrand et Pascal Durand, *La modernité romantique. De Lamartine à Nerval*, Bruxelles, Impressions nouvelles, 2006, p. 33.

la source du langage qu'il cherche à transmettre, lequel se trouve donc encore pensé dans une perspective transcendante, et conséquemment totalisante. Bien qu'il en ait changé la provenance (le lieu énonciatif), l'avènement romantique n'a pas pour autant conjuré l'axe de verticalité qui reste constitutivement essentiel au langage analogique de la Poésie. À cet égard, le vers apparaît encore et toujours comme le signe ultime de cette essence, en marquant graphiquement une opposition au langage ordinaire (de la prose) par l'offrande visuelle de la primauté de son signifiant, mais aussi, comme chez Mallarmé, une opposition modale de posture où le vers devient Tout, «à savoir que la forme appelée vers est simplement elle-même la littérature; que vers il y a sitôt que s'accroît la diction, rythme dès que style<sup>16</sup>». Au sein du poème, la structuration du vers engage l'unité du sens et réciproquement, cela en vue de formuler la Poésie.

---

Or, les figures de grammaire qu'on trouve dans la poésie de Loranger favorisent un rapport analogique désormais inscrit dans la planéité de l'expression syntagmatique du poème. Son usage du vers libre et de la prose déroute en quelque sorte le principe analogique historique de la Poésie au profit de la configuration matérielle du sens. «Rien dans la poésie de Loranger ne nous projette dans les sphères palpitantes d'une expérience transcendante typique d'une poésie plus romantique, qu'elle soit d'hier ou d'aujourd'hui<sup>17</sup>», écrit Dominique Robert.

Comme je viens de le montrer au chapitre précédent, Loranger déploie son sujet lyrique dans la planéité horizontale d'un monde où l'altérité lui devient constitutivement essentielle. L'écrivain réinscrit aussi la transcendance dans l'immanence même du matériau langagier, vers libre ou prose, afin de réinvestir l'espace de la signification poétique. Si le vers apparaissait historiquement comme la marque la plus probante du lien privilégié et unique entretenu par le Génie avec la parole (divine) de la Muse, le vers et sa syntaxe révèlent, chez Loranger, une posture inédite où l'individualité du Génie tend à s'effacer devant la singularité du commun, comme en témoigne le partage désormais effectué, par le sujet lyrique, du langage esthétique.

Ce partage ne va toutefois pas sans ouvrir la nécessité de la narration. Contre la rhétorique négative du symbolisme consistant à penser le vers comme une forme idéale proscrivant le récit, Loranger envisage

16 Stéphane Mallarmé, «Crise de vers», *op. cit.*, p. 248.

17 Dominique Robert, «Présentation. L'homme qui regarde par la fenêtre», *Signets et autres poèmes*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, p. 14.

plutôt le matériau poétique depuis les possibilités du « continu » offert par la syntaxe de sa figuralité. Renvoyant en cela à la posture préalable du romantisme – Mallarmé étant celui par qui l'exclusion du récit en poésie se trouve consacrée –, l'écrivain semble bien chercher à « dépasser la logique binaire : récit/non récit, présence/absence du récit dans le poème<sup>18</sup> » par l'inclusion de marques qui contribuent à l'aménagement d'une force aussi vive qu'immédiate au sein même du langage poétique.

En reconfigurant l'analogie depuis les possibilités syntagmatiques de la syntaxe, Loranger ouvre en effet l'éventualité d'une représentation nouvelle de l'idéal poétique. Car enfin, en refusant de se singulariser davantage pour mieux s'incarner dans une dimension relationnelle à l'Autre, le sujet de Loranger dispose son poème « comme la projection constructive de l'être dans l'avenir<sup>19</sup> ». Le mode optatif et résolument ouvert de la syntaxe s'y conjugue avec la disposition matérielle du Signe. À cet effet, on ne saurait négliger le fait que l'instant présent joue un rôle déterminant au sein du poème, par la prédilection déclarée à « la dimension de la temporalité comme tissu ontologique du matérialisme<sup>20</sup> ». Dans la perspective où Loranger semble refuser le caractère désincarné de l'idéalisme poétique au profit de l'inscription durable des marques formelles du poème, *kairòs* apparaît à cet égard comme la condition première d'un raccord éventuel entre les perspectives idéale et matérielle pourvues par ses lectures. « Car *Kairòs* est une force (*vis*) qui avance<sup>21</sup> » par l'expérience procurée. *Kairòs* engage un rapport esthétique précis où le poème peut poursuivre l'aventure ontologique du langage sans pour autant verser dans l'Idéalisme abstrait.

## LA TRANSCENDANCE REPENSÉE

Au moment où Loranger écrit, le Sublime reste pourtant largement recherché, voire exalté par les poètes canadiens-français. Ceux qu'on appelle les « régionalistes » et les « exotiques » se disputent alors quant à la *manière* d'atteindre l'Idéal, mais ils s'entendent sur son existence...

Les pages du *Nigog* sont par exemple traversées par un débat sous-jacent sur le Sublime en littérature. Les rédacteurs de la revue, dont la posture est imprégnée de l'idéalisme (post)symboliste, supposent que

18 Dominique Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à *Poésie et récit*)? », *Degrés*, n° 111, automne 2002, p. B13.

19 Antonio Negri, *Kairòs, Alma Venus, multitude*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 28.

20 *Ibid.*

21 *Ibid.*, p. 33.

« nous n’apprécions pas l’Art à sa valeur<sup>22</sup> », lequel semble pour eux l’« expression tangible du beau, vibration d’âme<sup>23</sup> ». Ils défendent l’idée « que l’homme est le plus grand et l’éternel sujet de la littérature<sup>24</sup> ». L’art ne connaît pour eux pas de frontières, contrairement à ce qu’ils comprennent de la littérature commise par les régionalistes.

Or s’il n’a participé que de manière oblique à cette revue<sup>25</sup>, Jean-Aubert Loranger s’en rapproche étroitement par plusieurs idées : « Étant reconnu que le sujet est secondaire en art, écrit-il, une littérature se vivifiera plus par la culture de son style, que par le choix des sujets qui y seront développés<sup>26</sup>. » Sans renier le sujet, l’écrivain n’en promulgue pas pour autant l’exploitation seule. Sa position reste d’ailleurs à tous égards mesurée : préférant l’usage de la langue française, il conçoit pour autant la possibilité d’un usage dialectal, en écrivant dans le même article que « le Canadien français doit écrire dans sa langue qui est celle de France. Il devra aussi en certaines occasions employer des dialectes canadiens<sup>27</sup> ». Le *style* lui semblant tout, Loranger ne ferait fi d’aucune possibilité esthétique à condition que le thème ou la langue ne serve pas une éventuelle dimension sociale ou politique. « C’était avec un esprit et une sensibilité “d’ailleurs” qu’il affirmait, avant même sa participation au *Nigog*, les convictions qu’en art et en littérature la forme compte plus que le sujet, surtout celui qui se nourrit de la tradition<sup>28</sup>. » S’il n’a pas précisément formulé sa position à cet égard, on peut présumer que la production artistique se nourrit pour lui du monde dont elle surgit sans pour autant qu’elle

22 Édouard Montpetit, « L’art nécessaire », *Le Nigog*, vol. 1, n° 2, février 1918, p. 37.

23 *Ibid.*, p. 40.

24 Robert La Roche de Roquebrune, « Pour s’entendre sur le régionalisme en art », *Le Nigog*, vol. 1, n° 10, octobre 1918, p. 333.

25 On ne doit cependant pas mésestimer l’importance du rôle joué par le *Nigog* dans la pensée esthétique de Loranger. Né à Montréal en 1896, l’écrivain a été élevé par un précepteur, qui lui fait découvrir la littérature française contemporaine. Son éducation contribue de cette façon à sa marginalisation sociale tout autant qu’intellectuelle. Ce n’est qu’au début de la vingtaine qu’il fréquentera un premier groupe, celui du salon de Fernand Préfontaine, où son cousin Robert de Roquebrune l’a introduit. Le *Nigog*, où il signera deux textes, marque à cet effet une étape cruciale en lui ouvrant un réseau social et intellectuel qui restera toujours marquant pour lui. Loranger cultivera ainsi son amitié avec Dugas, qu’il va rejoindre, accompagné de sa femme, à l’île d’Aix pendant l’été de 1921. De fait, évoluer autour de cette revue et du groupe d’écrivains qui la signent, « pour lui, c’est déjà un choix : il sera du côté de l’avant-garde » (Bernadette Guilmette, *op. cit.*, p. 15). Car s’il devient ensuite membre de l’École littéraire de Montréal en 1920, il s’y sent rapidement « à l’étroit à l’instar des plus jeunes membres qui s’y sont aussi joints dans sa dernière période ». Denis Saint-Jacques et Lucie Robert (dir.), *La vie littéraire au Québec. Tome vi. 1919-1933. Le nationaliste, l’individualiste et le marchand*, Québec, Presses de l’Université Laval, 2010, p. 100. Loranger se lie d’ailleurs généralement d’amitié avec les libres penseurs, Dugas bien sûr, mais aussi Berthelot Brunet. Enfin, il publie ses recueils de poésie chez le même éditeur que le *Nigog*, L. Ad. Morissette.

26 Jean L., « Le pays laurentien », *Le Nigog*, vol. 1, n° 3, mars 1918, p. 102.

27 *Ibid.*

28 Bernadette Guilmette, « La pénombre et l’équivoque : Jean-Aubert Loranger et l’École littéraire de Montréal », *Protée*, vol. 15, n° 1, 1987, p. 83.

s’y subordonne comme ce semble être le cas, aux yeux des exotiques à tout le moins, de la production régionaliste. L’art lui apparaît sans doute souverain sans pour autant être éthéré.

Car la poésie de Loranger n’est d’évidence pas celle de Morin, ni de Delahaye, non plus que celle de Dugas ou de Chopin, qu’il s’agisse de la constitution des paysages ou de celle des sujets qui s’y inscrivent. Le paysage dessiné par la poésie exotique se trouve transformé par le pouvoir de la transcendance. Il « varie et se précise ; il s’anime sourdement et il semble comme châtié sous la chape de mystères qui vêt l’horizon de formes capricieuses, précaires » comme l’écrit Dugas dans « Paillasse sur l’horizon<sup>29</sup> ». Le caprice reste son lieu, dans la dimension extatique de la recherche d’un ailleurs qui n’est pas seulement géographique. Or nul Carrare (Morin) ou Carnac (Chopin) chez Loranger, où l’Orient se présente par ailleurs depuis la redéfinition métrique – et donc, formelle – de ses possibilités<sup>30</sup>.

Loranger souligne la faillibilité de son discours par le discours, [...] avec cet écrivain, nous quittons la symbolique du mal qui hantait les visions de Nelligan ou l’eschatologie fin-de-siècle de Delahaye et nous abordons la problématique du temps humain. De la transcendance du Beau et du Bien nous passons à l’immanence du vécu, qui caractérise le lyrisme moderne<sup>31</sup>.

Loranger propose un regard qui, tendu vers l’horizontalité du monde qui se déploie *devant* plutôt que *par-dessus*, engage le sujet poétique dans un rapport lyrique où l’autre reste essentiel à sa constitution. Loranger, qui a côtoyé les exotiques, ne semble pas avoir retenu la même leçon qu’eux quant à la tradition idéaliste de la poésie française moderne. Le « style » lorangérien favorise d’ailleurs, comme je l’ai montré au premier chapitre, une figuralité d’ordre syntagmatique qui s’inscrit dans la chair syntaxique et grammaticale de la phrase (ou des vers). Dans un article portant sur la rêverie chez Loranger, Robert Giroux avait déjà montré la prédominance de l’horizontalité dans les poèmes de l’écrivain pour s’autoriser de « ranger Loranger parmi les rêveurs du type de Saint-Denys Garneau plutôt que du type des Nelligan ou des François Hertel sans cesse tiraillés par le haut et par le bas<sup>32</sup> ». Tout en ne partageant pas le postulat conséquent de Giroux – à savoir que cette inscription horizontale aurait pour effet une rêverie qui « tourne en rond, [puisque] le rêveur se concentre et se retrouve

29 Marcel Dugas, « Paillasse sur l’horizon », *Le Nigog*, vol. 1, n<sup>os</sup> 5-6, p. 177-180.

30 À propos des *Moments*, Pierre Nepveu écrit : « Les six poèmes que nous lisons ici sont écrits en vers alternés non rimés de 7 et 5 pieds. C’est ce décompte syllabique, ainsi qu’une certaine brièveté du poème, que Loranger a retenu des formes japonaises, et non la stricte pratique du haïku. » Pierre Nepveu, « Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience », *Voix et Images*, vol. 24, n<sup>o</sup> 2, 1999, p. 281.

31 Claude Filteau, « Du symbolisme au post-symbolisme : rhétorique et modernité », *Protée*, vol. 15, n<sup>o</sup> 1, 1987, p. 14.

32 Robert Giroux, « Va-et-vient de la circularité de la rêverie chez Jean-Aubert Loranger », *Voix et Images*, vol. 2, n<sup>o</sup> 1, 1976, p. 74.



en un aller-retour continu<sup>33</sup> » –, je suis d'accord avec lui quant au fait que l'enchantement du monde procuré par la poésie semble bel et bien résider pour Loranger dans l'axe syntagmatique et horizontal du texte. Au contraire de Loranger, le poète exotique avalise invariablement la référence idéaliste et verticale de la transcendance du sens poétique, « toute âme [étant] une mélodie, qu'il s'agit de renouer<sup>34</sup> ».

À cet égard, les régionalistes ne se distinguent pas nettement sur ce point des exotiques. Car en privilégiant une esthétique mise « au service de la nation, de l'expression des spécificités canadiennes, de son histoire propre, prolixe dans les évocations adressées au Très-Haut, voyant dans toutes choses les manifestations du Dieu chrétien<sup>35</sup> », les régionalistes ont eux aussi cherché une évocation transcendante. Dans « Paysage » de Blanche Lamontagne-Beauregard, le bonheur procuré par la dimension bienveillante de l'astre protecteur ouvre, dès la strophe liminaire, la dimension verticale de l'aspiration qui s'étend jusqu'aux objets agricoles dans la dernière strophe :

Le jour brille. Les portes s'ouvrent. Les coqs chantent.  
 Dans l'aube les maisons sont des fleurs de soleil.  
 La campagne rayonne, et les vieux bois s'enchantent  
 Du bonheur que répand le magique réveil.

[...]

Tandis que la charrue, inerte en l'herbe tendre,  
 Tend aux rayons du jour ses oreilles d'argent<sup>36</sup>.

Le sujet poétique régionaliste aspire à l'accession de ce monde meilleur que lui offre Dieu, cherchant en cela à dépasser sa condition humaine et première :

Nos yeux mourants, nos faibles yeux  
 Cherchent votre maison divine,  
 Ô vous, notre Père des cieux !  
 Votre blanche maison de lumière  
 Que cherchent nos yeux éplorés,  
 Votre sainte maison, ô Père,  
 Souvrira-t-elle à nos pieds ulcérés<sup>37</sup> ?

33 *Ibid.*, p. 77.

34 Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 252.

35 Sylvain Campeau, « Présentation. Décadents + barbares + symbolistes + parisianistes = exotiques », *Les exotiques. Anthologie*, Montréal, Les Herbes rouges, 2002, p. 8.

36 Blanche Lamontagne-Beauregard, « Paysage », *La moisson nouvelle*, Montréal, Librairie d'action française, 1926, p. 15-17.

37 *Id.*, « La maison divine », *ibid.*, p. 189.

Au sein de la production poétique canadienne-française des décennies 1910 et 1920, la transcendance poétique souhaitée par les uns répond à la transcendance divine recherchée par les autres. L'ancrage romantique ou symboliste de cette poésie n'apparaît pas étranger à ce désir de dépassement alors que, dans la perspective platonicienne qui était la sienne, le romantisme restait hanté par la question de l'Idéal et des valeurs qui en découlent. Hugo compte parmi les figures intertextuelles d'importance dans la poésie canadienne du temps, chez Robert Choquette notamment, mais aussi chez tous les poètes qui poursuivent la veine inaugurée par Louis Fréchette au siècle précédent<sup>38</sup>. Et qu'il s'agisse ailleurs des formes strophiques utilisées par Rosaire Dion-Lévesque ou de la référence lamartinienne qui traverse *Cap d'éternité* de Charles Gill ou *Un peu d'angoisse... un peu de fièvre* d'Éva Sénécal, nombreux sont alors les recueils qui s'inscrivent dans le sillage formel, tonal ou philosophique du romantisme, lequel n'est alors d'aucune façon exclusif, traversant les tendances les plus diverses de cette poésie : patriotique, régionaliste ou philosophique, mais aussi exotique cela même si cette dernière valorise sans doute un romantisme plus noir, filtré par la mélancolie d'un Poe ou d'un Baudelaire autant que par le spectre du décadentisme.

L'éventail des références et des renvois joue cependant chaque fois la production d'un sujet poétique individué, postulation d'une essence idéale que la poésie sera à même de découvrir. La poésie exacerbe le *Je*, décliné sous les formes les plus diverses, mais toujours pensé dans le rapport lyrique au monde qu'il instaure. Troublé ou mystérieux, voire vaporeux chez certains (comme Dugas), le sujet lyrique n'est pas en reste même dans la production régionaliste où sa valeur exemplaire est mise au service de la thèse<sup>39</sup>. L'exacerbation du sujet poétique individué convient tout autant à la pensée cléricale ou régionaliste qu'à la posture exotique : chaque fois s'agissant de l'atteinte d'une plénitude, que les premiers présument religieuse ou nationale et que les seconds présument ésotérique. La voix poétique opère pour eux une brisure avec le langage courant, pour engager

38 Sur cette question, voir : « Les textes poétiques », dans Denis Saint-Jacques et Maurice Lemire (dir.), *La vie littéraire au Québec. Tome v. 1895-1918. « Sois fidèle à ta Laurentie »*, Québec, Presses de l'Université Laval, 2005, p. 319-350.

39 La vision idéalisée du monde rural proposée par Blanche Lamontagne-Beauregard en est un exemple probant, mais aussi le thème de la mélancolie causée par la contingence temporelle de la condition humaine chez Louis-Joseph Doucet, ou encore le catholicisme de Nérée Beauchemin, que Dantin rapproche de ceux des grands maîtres français en la matière : « Je crois sans hésiter, écrit-il, qu'avec Paul Claudel, Francis Jammes, et leurs émules si parsemés, Nérée Beauchemin puise aux vraies sources de la poésie catholique. » Louis Dantin, *Essais critiques I*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, « Bibliothèque du Nouveau Monde », 2002, p. 411.

un rapport renouvelé au réel où le Logos « ouvr[irait] largement le champ des possibilités de la langue et permet[trait] donc une plus grande ouverture du sens vers de nouveaux aspects de cette réalité<sup>40</sup> ».

Contre ce désir d'ascension qu'exhorterait le logos poétique, et malgré la valorisation alors courante de l'expression lyrique individualisée, Loranger semble, lui, prendre au pied de la lettre l'injonction promulguée par le texte liminaire du *Nigog* : « L'art est plus complexe qu'on imagine. La seule technique, en dehors des significations supérieures, demande des connaissances particulières<sup>41</sup>. » Se rabattant sur la technique – qui est pour lui celle du vers –, il s'engage vers des significations inédites (et non référentielles, contrairement à celles des régionalistes) sans pour autant que son style emprunte aux acrobaties langagières de ses confrères exotiques, associées par d'aucuns à de la fumisterie ou de la préciosité. Sa « technique » est au service d'un projet, d'une signification, qui ne relève pas de l'Idéalisme transcendant, mais plutôt du rapport sensible aux effets procurés par le langage.

Les textes lorangériens témoignent à l'effet que l'écrivain aurait compris que la transcendance habituellement accolée au langage poétique ne pouvait mener qu'à une impasse dans le contexte historique et institutionnel du Canada français qui est alors le sien. Impasse illustrative, bien sûr, dans le cas du régionalisme, mais impasse du conformisme, de la répétition, dans le cas des exotiques à qui on a alors largement reproché de « plagier » les auteurs symbolistes et décadents.

De fait, chez l'un comme chez l'autre des « Quatre cavaliers de l'apocalypse », la référence française est mise au service de textes dont on a jugé qu'ils frisaient le pastiche. Dominique Garand écrit d'ailleurs que ces poètes « envisagent la création littéraire comme un travail de Transformation sur les formes déjà existantes, d'où cette accusation qui pèse sur eux d'écrire à partir de "réminiscences livresques"<sup>42</sup> ». Il me semble voir dans ce rapport à la tradition française une des principales différences entre leurs poésies et celle de Loranger.

Tout en usant du « sujet » canadien qu'il partage avec les régionalistes, Loranger utilise des « techniques » poétiques qui le rapprochent des exotiques, dont il n'est toutefois pas. Ce faisant, son poème n'est pas plus

40 Michèle Aquien, *L'autre versant du langage*, Paris, José Corti, 1997, p. 284.

41 [La rédaction], « Signification », *Le Nigog*, vol. 1, n° 1, p. 3.

42 Dominique Garand, *La griffe du polémique*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1991, p. 187.

« illustratif » que « plagiaire », la reconfiguration opérée de l'expérience poétique se réalisant chez lui dans le dépassement des formes et des genres. Pierre Ouellet situe Loranger dans les termes suivants : « Loranger rompt avec une double tradition : celle épique, collectiviste, de la poésie nationale, dont Fréchette aura fourni le modèle avec sa *Légende d'un peuple*, et celle, lyrique, individualiste, de la poésie postromantique, d'Émile Nelligan à René Chopin<sup>43</sup>. » Le poète ne fait pas pour autant *tabula rasa* de l'histoire esthétique alors qu'il se rabat à cette fin sur une constante, jugée aussi essentielle que première : celle du vers. À sa manière, Loranger réfléchit sans doute à une forme canadienne de la « crise de vers », celle mise au jour par la querelle des exotiques et des régionalistes qui traverse le paysage poétique de son époque. Cette réflexion, il la mène donc à partir de postulats européens, c'est-à-dire par le biais d'une bibliothèque qui reste pour l'essentiel française.

## LORANGER LECTEUR

Loranger a accès aux revues françaises les plus importantes de son époque et à une information de première main sur l'actualité littéraire et culturelle européenne. Au moment où il en est membre, l'École littéraire de Montréal est abonnée<sup>44</sup> aux prestigieuses *Mercur de France* et *La Nouvelle Revue française*, mais aussi à d'autres revues, moins connues aujourd'hui, comme *Les Marges*, dirigée par Eugène Montfort<sup>45</sup>, et *La Connaissance*, fondée en 1920 par René-Louis Doyon et Édouard Willermoz, dans laquelle ont paru des textes de Jules Romains. L'éclectisme du choix découvre un spectre assez large en ce qui concerne la référence française, laquelle se trouvait toutefois principalement réduite, deux ans auparavant dans les pages du *Nigog*, à son avant-garde néoclassique : ce sont les auteurs privilégiés par *Le Mercure de France* et *La Nouvelle Revue française* qui sont en effet le plus fréquemment cités dans la revue « exotique ».

43 Pierre Ouellet, « Le passeur de parole », dans Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes* et autres textes, Paris, La différence, 1992, p. 9.

44 Dans le procès-verbal de la séance du 23 janvier 1922, on lit : « On vote la somme de \$30,00 pour abonnements à des journaux et revues. Les publications suivantes sont suggérées : *Le Mercure de France* ; *La Connaissance* ; *La Nouvelle Revue française* ; *Les Marges* ; *Les Essais critiques* ; *L'Avenir du Nord* ; *Les Cahiers de Turc*. Le secrétaire s'enquerra [sic] des prix d'abonnement et fera rapport. » Réginald Hamel, *L'École littéraire de Montréal : procès-verbaux et correspondance et autres documents inédits sur l'École*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1974, p. 328.

45 Montfort a participé à la parution du premier numéro de la *Nouvelle Revue française* en 1908 avant de se brouiller avec Gide, qui produira un second « premier numéro » quelques mois plus tard.

Sans doute que la revue de Gide constitue d'ailleurs le relais privilégié de la référence européenne (française et belge) chez Loranger. C'est là qu'il lit la poésie orientale qui inspire ses « Moments<sup>46</sup> » et, si l'on se fie au témoignage de Jean Dufresne, Loranger découvre Proust par le biais de son ami Brunet, lui-même lecteur de la *Nouvelle Revue française* :

Lorsque Berthelot Brunet vint me rejoindre sur la côte de Beaupré, au moins d'août 1920, et m'apparut tenant à la main une brochure épaisse et de format irrégulier, j'ignorais, et lui aussi, l'inestimable trésor qu'il m'apportait : « C'est un roman de Marcel Proust, l'auteur du dernier Goncourt. C'est difficile à lire et bien long. Je ne sais si tu aimeras ça. » [...] Nous étions quatre à partager le même ravissement et le même labeur [...] Que d'heures nous avons passées Jean-Aubert Loranger, Berthelot Brunet, Paul Décarie et moi, à commenter nos impressions, à clamer notre enthousiasme, à nous émerveiller devant l'enchantement qui nous attendait pour des années à venir puisque l'œuvre promettait de prendre de vastes proportions. Nous étions au courant par les périodiques de France de la mauvaise presse faite au prix Goncourt de 1919. Presque tous les critiques de Paris s'étaient scandalisés d'avoir vu « À l'ombre des jeunes filles en fleurs », dont l'auteur bien renté n'était ni un jeune ni un ancien combattant, préféré aux « Croix de Bois » de Roland Dorgelès. Ce fut la raison de notre retard à lire le premier, puis le deuxième tome de l'œuvre de Proust<sup>47</sup>.

Le témoignage de Dufresne ne manque pas de faire voir le poids accordé au jugement critique français. Il semble bien que Loranger et les autres lisent alors ce qu'on leur dit de lire, la considération apportée par eux à telle ou telle œuvre dépendant très largement de l'autorité critique européenne. On ne saurait dès lors sous-estimer le rôle des revues parisiennes dans la fabrication des goûts esthétiques développés par Loranger, dont le chapitre « L'ennui » du *Passeur* semble un écho sensible quoique antécédent au grand roman proustien : « De toute sa vie qu'il avait été, rien n'exista plus que le temps, les différents temps qu'il faut pour que le jour passe en nuit, et celle-ci au réveil d'un autre jour. Il n'y eut plus que le temps qu'il fait quand c'est l'heure de se mettre au sommeil » (A, 30). Si le thème du temps se conjugue ici à celui du sommeil pour évoquer la Mort, la prépondérance accordée au Temps rappelle la mesure finale de la *Recherche*, où rien n'existe justement plus que le retour final d'une vie pourtant aussi désormais achevée. Le titre proustien, j'y reviendrai au chapitre suivant, permettra par ailleurs le développement d'une posture ironique de la part de Loranger dans *Le village*, son recueil de contes publié en 1925.

46 J'ai montré ailleurs que c'est « par le biais de sa bibliothèque française que Loranger en arrive à ce mode d'énonciation poétique encore singulier dans le paysage poétique canadien-français, s'opposant en cela à plusieurs décennies d'amplification rhétorique ». Luc Bonenfant, « Jean-Aubert Loranger : le miroir oriental de la bibliothèque française », *Voix et Images*, n° 91, 2005, p. 70.

47 Jean Dufresne, « Lecture de Marcel Proust. I », *Amérique française*, n° 1, 1941, p. 35.

Outre Proust, la bibliothèque de Loranger compte des écrivains comme Charles Vildrac, dont il « lit quelques pièces<sup>48</sup> » devant l'École littéraire de Montréal en 1921, Luc Durtain, Saint-John Perse ou Apollinaire – dont Gilles Marcotte remarque que le vers « ouvrez cette porte où je pleure » renvoie au fameux « ouvrez-moi cette porte où je frappe en pleurant »<sup>49</sup>. Les résonances intertextuelles sont franchement abondantes dans son œuvre, et parfois même doubles : la parabole évangélique des poèmes qui forment la section « Le retour de l'enfant prodigue », dans *Poèmes*, fait tout autant écho à Gide<sup>50</sup> qu'à la *Bible*. J'arrête ici l'énumération, préférant renvoyer à cet effet à la monumentale édition critique de Bernadette Guilmette, pour plutôt souligner que Loranger endosse pleinement ses lectures. En 1921, lors d'une réunion de l'École littéraire de Montréal, il émettait le souhait de « faire comme la France<sup>51</sup> » en enregistrant les voix de ses collègues ; en 1923, à la même École, il ne s'offusque pas non plus des emprunts possibles d'un écrivain à un autre, comme l'indique le procès-verbal de la séance du 17 avril :

Au début de la séance, M. Brunet nous amusa avec la lecture de quelques passages du nouveau volume de Georges Maurevert *Le livre des Plagiats*. Quelques membres furent étonnés de voir que leurs auteurs favoris avaient pillé un peu partout, tandis que M. Loranger en fut satisfait, trouvant qu'à l'occasion, nous, les petits, nous pourrions nous retrancher derrière nos maîtres<sup>52</sup>.

Tout en indiquant un jugement de valeur implicite quant à la valeur respective des littératures française et canadienne, la constatation de Loranger montre à quel point l'écrivain pense la littérature d'un point de vue historique. Ici, Loranger postule que le talent individuel ne se trouve jamais isolé et que le Génie n'existe que dans la continuité historique tracée par les prédécesseurs. À cet égard, sa posture s'accorde à celle de son époque. Comme l'écrivait Brunetière quelque deux décennies auparavant :

Car en vain nous dit-on qu'en art ou en littérature il n'y a que des « individus » ! C'est une erreur – ou du moins il faut s'expliquer. Si nous étions plus modestes, nous saurions combien il y a peu de choses en chacun de nous, qui soient nous, de nous, et à nous. Mais quand nous serions plus originaux, n'est-il pas vrai qu'on ne saurait se former une juste idée de Molière, par exemple, je ne dis pas sans en avoir une de son œuvre entière (cela va sans dire) et du « milieu » dans lequel il a vécu, pour lequel il a écrit, mais je dis de ses prédécesseurs, de ses contemporains, et de ses successeurs dans l'histoire de la comédie ? Molière, si grand qu'il puisse être, n'est pas Molière à lui tout seul et en soi, pour ainsi

48 Réginald Hamel, *op. cit.*, p. 312. « Il s'extasiait, en compagnie de Brunet, à la lecture de *Paquebot Tenacity* de Vildrac. » Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 12.

49 *Ibid.*

50 La nouvelle de Gide a initialement été publiée en 1907, dans le tome IX de la revue *Vers et prose* dirigée par Paul Fort. Beau hasard que celui-ci, où la circonstance éditoriale du texte gidien renvoie au paradigme matériel de l'écriture lorangérienne.

51 Réginald Hamel, *op. cit.*, p. 314.

52 *Ibid.*, p. 385.

parler ; il ne l'est, il n'est vraiment lui, il n'est tout à fait lui, que *par rapport* à Scarron, à Desmarets, à Corneille, à Mairêt et généralement à tous ceux qui ont essayé avant lui d'écrire *Le Misanthrope* ou *Le Malade imaginaire*, s'ils l'eussent pu ! [...] Et on ne peut enfin lui rendre une justice entière que *par rapport* à ses successeurs<sup>53</sup>.

Cette posture historique ne transforme toutefois pas Loranger en épigone des écrivains derrière lesquels il prétend vouloir se retrancher. À cet effet, les œuvres qu'il privilégie lui permettent bel et bien de postuler la place inédite de la sienne. Car dès lors que l'on s'accorde avec Pierre Bayard pour dire qu'un texte (poème ou recueil de poèmes, roman, nouvelle, etc.) « est moins le livre que *l'ensemble d'une situation de parole* où il circule et se modifie<sup>54</sup> », on constate que la bibliothèque de Loranger découvre un horizon symbolique où les appels intertextuels inscrivent ses textes dans une fabrique littéraire française (et belge), mais plus rarement (voire jamais) canadienne ou nord-américaine, qui croise et enchevêtre les propositions afin d'éviter la reproduction simple. Loranger ne souffre pas de cette angoisse de l'influence naguère décrite par Bloom<sup>55</sup>. Réclamant pleinement son droit à l'imitation, il forge des textes où chaque renvoi apparaît comme un « lieu de passage herméneutique et symbolique décisif<sup>56</sup> » qui engage une proposition inédite de sa part, cela qu'il s'agisse de la question de l'inscription formelle du poétique ou de celle de la représentation et du rapport au « réel ». En continuant d'emprunter le lexique bayardien, je dirais que la *bibliothèque intérieure* de Loranger, c'est-à-dire l'ensemble organisé de ses lectures, provoque un dialogue où chaque *ethos*, chaque posture, se voit repensé de manière à circonscrire une place symbolique originale à cet écrivain qui ne sera jamais assuré d'une position précise dans le paysage littéraire canadien où il évolue pourtant.

L'œuvre de Jules Romains, que Loranger fait découvrir à ses collègues de l'École littéraire de Montréal le 5 janvier 1921<sup>57</sup>, est peut-être l'exemple le plus frappant de cette manière qu'il a de convoquer presque ostentatoirement une œuvre sans pour autant s'y assujettir. Si les contes qu'il publiera ultérieurement parleront d'unanimité, plusieurs de ses poèmes offrent déjà des renvois probants aux textes de Jules Romains : « Pendant que les deux exergues [contenus dans *Les atmosphères*] laissent explicitement parler Vildrac et Romains, d'autres passages, au cœur même

53 Ferdinand Brunetière, « La doctrine évolutive et l'histoire de la littérature », *Études critiques sur l'histoire de la littérature française. Volume 6*, Paris, Hachette, 1899, p. 16 ; Brunetière souligne.

54 Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 133 ; je souligne.

55 Dans *The Anxiety of Influence. A Theory of Poetry*, Oxford, Oxford University Press, 1973.

56 Philippe Hamon, « La bibliothèque dans le livre », *Interférences*, n° 11, 1980, p. 9.

57 « Lectures : un article sur l'unanimité, par M. Loranger. Une pièce de poésie en prose par M. Grignon, intitulée : "Visages". Quelques pièces de Jules Romains (Jules Louis Farigoule dit Jules), par M. Loranger. » Réginald Hamel, *op. cit.*, p. 312.

des poèmes, s'inspirent directement de *La vie unanime*, dissimulant à peine leur filiation<sup>58</sup> », écrit Thomas Mainguy qui a par ailleurs offert, dans son mémoire de maîtrise, une comparaison éclatante des *Signets* et des poèmes unanimistes de l'écrivain français. Pour autant, Mainguy montre bien que, malgré le rapport indéniable entretenu par Loranger à l'égard de l'œuvre de Romains, des différences subsistent qui sont telles qu'il en conclut qu'« il devient difficile de prétendre unanimiste la poésie de Jean-Aubert Loranger, car de la conscience du passeur à la nuit des *Poèmes*, en passant par le cœur anéanti du poète, l'union cosmique célébrée par Jules Romains s'est effacée au profit d'un écart dont l'évidence s'impose<sup>59</sup> ». Les renvois effectués indiquent que le projet de l'un diffère finalement de celui de l'autre, malgré les recoupements possibles.

Loranger connaissait-il aussi Toulet, que Roquebrune nomme au détour d'une phrase dans son article sur « La jeune littérature française avant 1914 » ? S'il est impossible de le prouver, on remarquera pourtant une disposition commune aux deux écrivains :

Ce que les jeunes fantaisistes découvrent dans ces pièces, dont certaines datent de 1898, c'est une attitude devant la vie : une défiance à l'égard des épanchements du sentiment et des entraînements du cœur, une ironie qui est une arme contre l'amère évidence de la vanité des choses, un art de jouer sur le mode mineur avec les grands thèmes<sup>60</sup>,

toutes choses qui animent l'esprit de Loranger, dont les poèmes signent, dans l'ironie déclarée d'une esthétique fondée sur le retrait, un refus assez net du lyrisme débordant.

Toulet [...] est le poète de la fuite du temps et de l'instant éternisé. Quant à la forme, voici ce qu'en écrit Jacques Réda : « En dépit de son assignation à résidence comme "poète fantaisiste" ou "mineur", c'est au maître absolu P.-J. Toulet que je renvoie ceux qui ont le moindre désir d'apprécier les ressources rythmiques et mélodiques de la langue française en poésie »<sup>61</sup>.

Compte tenu de sa prédisposition pour les enjeux formels, il est permis de faire l'hypothèse que Loranger a été attentif à la rigueur presque classique des *Contrerimes* de Toulet, parues de manière posthume en 1921. La forme de ces poèmes allie la brièveté à l'alternance syllabique qui permet une tension expressive où les élans lyriques se trouvent chaque fois évacués. Une telle disposition poético-rythmique est d'ailleurs

58 Thomas Mainguy, *La voix en exergue : l'unanimité de Jules Romains et la poésie de Jean-Aubert Loranger*, mémoire de maîtrise, Québec, Université Laval, 2008, p. 69.

59 *Ibid.*, p. 123.

60 Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, p. 440.

61 Bernard Delvaille, « Portrait de Paul-Jean Toulet », *Œuvres complètes*, Paris, Robert Laffont, 1986, p. XX-XXI.



sous plusieurs égards semblable à celle permise par la formulation lorangérienne des formes orientales, elles aussi rabattues sur le système de la versification française.

Car en effet – et cela à l'encontre de l'*ethos* original de la poésie japonaise, mais aussi du discours français qui convoquait alors plutôt la notion de « poésie pure » pour appréhender le genre du haïku<sup>62</sup> –, Loranger a élaboré des poèmes « orientaux » qui s'organisent essentiellement de manière métrique ; ses tercets « orientaux » en 8/6/8 lui permettent de poursuivre cette recherche formelle sur le vers qu'il opère depuis son premier recueil. Sa pratique constitue à cet égard une forme de dialogue avec les écrivains européens qu'il lit alors, dans la prédilection affichée des contraintes rythmiques propres au syllabisme de la tradition poétique française. Tout se passe d'ailleurs comme si l'appréhension des formes orientales passait ici, à l'époque, par un conditionnement esthétique historique qui s'inscrit dans la tradition strophique et métrique de langue française, comme l'indique la réaction des membres de l'École littéraire de Montréal devant qui Loranger lit ses pièces : une fois la première surprise passée<sup>63</sup>, c'est en termes strophiques qu'on décrit ses poèmes orientaux dans le procès-verbal de la réunion du 9 mars 1921 : « M. Loranger relit ses stances<sup>64</sup>. »

Chez Loranger, la reproduction intertextuelle aménage la possibilité d'un écart esthétique qui n'est évidemment pas que formel en ce que le rapport aux écrivains français permet aussi l'instauration d'un rapport particulier au monde où importe le « réalisme », notion sur laquelle Loranger insiste dans son compte rendu de la causerie de Pierre Dupuis sur Verhaeren.

De ce point de vue, l'œuvre du poète flamand apparaît essentielle dans la fabrique intertextuelle lorangérienne. Outre le fait qu'il pratique un vers libre auquel Loranger a certainement porté attention, Verhaeren est alors considéré comme un poète de « l'énergie » et de la vie moderne<sup>65</sup>. Edmond Estève juge qu'il offre une « définition lyrique

62 « Comme l'expression y est réduite au minimum suprême, écrit alors Jean-Louis Couchoud, il est impossible de faire un bon haïkaï si l'on n'a eu d'abord une forte sensation ou une émotion sincère [...] Un haïkaï est une sensation nue [...] Le poème prend à sa source la sensation lyrique jaillissante, instantanée, avant que le mouvement de la pensée ou de la passion l'ait orientée et utilisée [...] La poésie s'engloutit dans la sensation pure. » Patrick Blanche, « Simple coup d'œil sur le haïku en France », dans André Delteil (dir.), *Le haïku et la forme brève en poésie française*, Marseille, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 24.

63 « M. Loranger lit quelques pièces de son volume en préparation. Toutes des "OUTA". Violente et longue discussion au sujet de ces pièces. » Réginald Hamel, *op. cit.*, p. 315.

64 *Ibid.*

65 Albert Mockel, *Émile Verhaeren. Poète de l'énergie*, Paris, Mercure de France, 1933.

de la vie moderne<sup>66</sup>», dans une poésie qui serait à la fois subjective et sociale, c'est-à-dire ancrée dans le présent de son époque. Albert Mockel le dépeint quant à lui comme un écrivain qui, sachant être universel tout en se faisant la « voix ardente » de son « clan », reste

une des plus éclatantes voix de l'humanité sensible et pensante [...] patrial, oui, – un artiste ne saurait l'être assez. Verhaeren le fut à plein cœur [...] Flamand et encore Flamand ! Flamand par tout son sang ; Flamand par tous les droits du cœur, – mais d'un lyrisme universel par tous les droits de l'âme. Car un grand poète est pareil à l'arbre gigantesque qui [...] domine de très haut les murs mitoyens de l'alentour. Il enfonce ses racines dans la terre, énergiquement, jusqu'à l'alluvion primitive où il puise la force et la vie ; et sa ramure déferle au-delà de ces cloisons de pierres faites à la mesure des hommes<sup>67</sup>.

Une telle posture, on le voit, rappelle celle de cet « exotiste du pays propre, originaire<sup>68</sup> » que serait Loranger, son *Passeur* assurant à cet égard une représentation universelle d'un cadre régional pourtant localisable.

L'œuvre de Charles-Louis Philippe, un écrivain qui a su fréquenter le salon de Mallarmé tout en évoluant dans les milieux anarchistes<sup>69</sup>, joue sans doute un rôle aussi grand que Verhaeren dans le développement de la posture « réaliste » de Loranger. L'important numéro que la *Nouvelle Revue française* lui consacre montre que l'époque a d'abord vu en Philippe un homme profondément éthique dont l'œuvre est à la mesure de l'ambition par la « tendre sollicitude<sup>70</sup> » qu'il porte aux ouvriers et autres exclus sociaux que sont ses personnages romanesques. Sur le plan de l'écriture, les critiques évoquent volontiers le lyrisme romanesque de Philippe, Michel Arnauld parlant plus spécifiquement d'un « lyrisme du corps » qui « est la reprise par l'âme d'une partie d'elle-même qu'elle avait abandonnée à l'inconscient<sup>71</sup> ». L'époque voit dans l'œuvre philippienne la recherche d'un dénuement qui « transpose[ra] à la vie de l'art le sentiment d'une révélation<sup>72</sup> », justement parce que la simplicité a comme corollaire la grâce par « l'effort suprême de l'art et le miracle du génie<sup>73</sup> ». Pour autant, l'écriture romanesque de Philippe reste sobre, elle résiste à l'abstraction symboliste et aux autres « galimatias<sup>74</sup> ». « Toujours égale

66 Edmond Estève, *Un grand poète de la vie moderne : Émile Verhaeren (1855-1916)*, Paris, Boivin, 1928, p. 27.

67 Albert Mockel, *op. cit.*, p. 186-187.

68 Pierre Ouellet, *op. cit.*, p. 17.

69 Notamment autour de *L'Enclos*.

70 Michel Arnauld, « L'œuvre de Charles-Louis Philippe », *La Nouvelle Revue française*, vol. 3, 1910, p. 143-144.

71 *Ibid.*, p. 147.

72 A. T., « Charles Blanchard », *La Nouvelle Revue française*, vol. 10, 1913, p. 626.

73 *Ibid.*, p. 628.

74 Marcel Ray, « L'enfance et la jeunesse de Charles-Louis Philippe », *La Nouvelle Revue française*, vol. 3, 1910, p. 182.

et bien formée<sup>75</sup>», cette écriture ressortit à une « prose frémissante et rythmée qui suit tous les mouvements de son cœur<sup>76</sup> ». Dans les contes qu'il publie au *Matin* en 1908-1909, et dont il tire les anecdotes de son père qui les lui a racontées, Philippe étudie encore une fois le quotidien des petites gens, leurs crises et leurs expériences. La narration y est toutefois plus « direct[e] » que dans les romans, « les faits parlent par eux-mêmes, et l'émotion à travers eux ; l'art se reconnaît seulement à l'infailible choix des détails nécessaires...<sup>77</sup> » Reconnu comme le styliste d'une prose visant à s'accomplir éthiquement, Philippe aura aussi donné des récits brefs où il ne parle plus tant des hommes que de « ce qui leur arrive<sup>78</sup> ». Or comme je le montrerai au prochain chapitre, Loranger composera plus tard des contes où l'esbroufe narrative ne gomme jamais la sollicitude portée par l'écrivain à l'égard des gens qui composent le village de Saint-Ours. Pour l'instant, je souhaite simplement indiquer que la nébuleuse formée par les lectures de Jean-Aubert Loranger indique une posture distinctive où le travail formel s'arrime à une réticence face à l'Idéalisme historiquement constitutif de la Poésie.

Car si les écrivains que semble privilégier Loranger ont de toute évidence lu Mallarmé, ils furent aussi des lecteurs (certains d'entre eux, même des amis) de René Ghil, dont la pensée intègre les données des pensées évolutives et positivistes, Ghil allant jusqu'à reprocher à Mallarmé le principe de *suggestion* qu'il place au cœur du Symbole : « Ce qui constitue l'essence du "Symbole" pour Mallarmé, c'est : ne point nommer ce qu'on a en vue, mais le suggérer<sup>79</sup>. » À l'idéalisme mallarméen se substitue, chez Ghil, une pensée plus concrète. Si le premier pense en effet la Totalité propre au livre en des termes idéels qui tendent à rendre le Livre très justement virtuel, Ghil pense la totalité selon des termes quantitatifs qui sont ceux de l'inscription syntagmatique – et somme toute matérielle – des mots. Le langage reste pour lui un phénomène sonore et organique<sup>80</sup> contrairement à Mallarmé, qui postule un modèle paradigmatique, idéal et cratyléen, et donc aussi essentiel, du langage.

75 Michel Arnauld, *op. cit.*, p. 141.

76 Marcel Ray, *op. cit.*, p. 184.

77 M. A., « Dans la petite ville, par Charles-Louis Philippe », *La Nouvelle Revue française*, vol. 4, 1910, p. 115.

78 Léon Werth, « Les contes du "Matin" », *La Nouvelle Revue française*, vol. 3, 1910, p. 319.

79 René Ghil, *Les dates et les œuvres. Symbolisme et poésie scientifique*, Paris, Crès, 1923, p. 32-33. Je remercie Julien Marsot, à qui je reprends l'idée d'une qualification dichotomique entre la poésie « syntagmatique » de Ghil et la poésie « paradigmatique » de Mallarmé, pour nos discussions autour de ces enjeux.

80 Sur cette question, voir : Jean-Pierre Bobillot, *Poésie sonore. Éléments de typologie historique*, Reims, Éditions Le clou dans le fer, 2009.

En cette fin de XIX<sup>e</sup> siècle, les poètes ne sont pas tous insensibles au discours scientifique et évolutionniste ambiant. « Or si la poésie fait un sort à l'évolutionnisme, il faut surtout remarquer que l'évolutionnisme fait quelque chose à la poésie<sup>81</sup>. » Et comme le montre bien Nicolas Wanlin, le nouage entre poésie et science aura pour conséquence, chez Ghil, le renouvellement du langage poétique qui « fai[t] preuve, comme Haeckel, d'un matérialisme enthousiaste<sup>82</sup> ». Au pessimisme schopenhauerien de son époque, Ghil oppose une perspective où le langage poétique peut refonder la transcendance autrement jugée perdue. Le poète préfère l'enthousiasme procuré par la pensée positive à la dysphorie nostalgique de l'imaginaire décadent. Il me semble que, à travers ses lectures, Loranger – dont la perspective générique et formelle est celle, positive, de son époque – absorbe sans doute quelque chose de cette pensée, notamment l'idée de son ancrage syntagmatique. La poésie optative de l'écrivain canadien vise l'ouverture d'un horizon partagé et positif.

Or à l'époque de la parution des textes poétiques de Loranger, Mallarmé est déjà réduit au poncif touchant l'impossibilité de l'œuvre et sa négativité. Henri Ghéon évoque l'inaccessibilité de l'œuvre pour souligner que la volupté qui naît de ces vers résulte de ce que « plus l'idée s'enveloppe de voiles, plus la logique et la syntaxe s'écartent de la commune voie, plus la mélodie, dirait-on, se fait séduisante et plus les mots se chargent de beauté<sup>83</sup> ». Mallarmé est rapidement posé comme un maître dont l'œuvre, inépuisable, ressort d'une « esthétique intransmissible, excluant tout prosélytisme, décourageant toute imitation<sup>84</sup> », faisant en sorte de l'isoler au sommet du panthéon poétique. Avant lui, Gide avait donné le ton dans le numéro inaugural de la *Nouvelle Revue française*, en faisant de Mallarmé un poète de la négativité : « Mallarmé ne prit-il pas le soin paradoxal, dans à peu près chacun de ses poèmes, de nous avertir de l'impuissance de sa plume et du néant de son effort ? Que peut valoir une esthétique dont le premier souci est de se déclarer vaincu<sup>85</sup> ? » Tout en reconnaissant la « beauté », la « noblesse » et même l'« accent jusqu'alors si neuf » de ces vers, Gide écrit aussi : « Je tiens Mallarmé pour un maître assez dangereux [...] dont l'œuvre est à considérer non comme un point de départ, mais comme un aboutissement, un point extrême, un parachèvement<sup>86</sup>... »

81 Nicolas Wanlin, « La poétique évolutionniste, de Darwin et Haeckel à Sully Prudhomme et René Ghil », *Romantisme*, n° 154, 2011, p. 97.

82 *Ibid.*, p. 103.

83 Henri Ghéon, « La poésie », *La Nouvelle Revue française*, vol. 9, n° 50, 1913, p. 291.

84 *Ibid.*, p. 292.

85 André Gide, « Contre Mallarmé », *La Nouvelle Revue française*, vol. 1 n° 1, 1909, p. 96.

86 *Ibid.*, p. 97.

S'il est une chose de Mallarmé que Loranger aurait retenue, c'est sans doute la posture, à refuser. Certes, les lectures de Jean-Aubert Loranger prolongent la réflexion, initiée par Mallarmé, sur la crise de vers dans la mesure où elles engagent une réflexion formelle sur les enjeux compositionnels de la littérature tout autant que sur la redéfinition des axes transcendants et idéalistes de la poésie (lyrique). Néanmoins, et cela même si les poèmes qui composent la section « Marines » (*P*, 13-30) peuvent évoquer « Brise Marine »<sup>87</sup>, le dialogue institué par Loranger n'apparaît rien d'autre qu'ironique quand on considère que le travail formel opéré par l'écrivain canadien lui permet de poser la question du réel dans le contexte de la crise de la représentation qui frappe alors la poésie, et plus largement le langage, au sein du champ littéraire qui est le sien.

## LE RÉEL RECONFIGURÉ, LA MORT DE LA POÉSIE

La question du réel se situe au cœur des débats engendrés par Jules Romains dans ses articles à la *Nouvelle Revue française*. Pour l'unanimiste, le réel permet de se dégager de l'Idéalisme exacerbé par le symbolisme en marquant un retour à une poétique qui visera à « saisi[r] les choses, du dedans, par une connaissance immédiate, qui est conscience, et qui a la valeur d'un absolu<sup>88</sup> ». Le réel, qu'il s'agit d'« aimer [...] en profondeur<sup>89</sup> », n'exclut d'aucune façon la recherche du Sublime bien qu'elle engage l'Idéal sur une voix différente de celle de la négativité ontologique que d'aucuns prêtent alors, dans le sillon de Mallarmé, à la poésie.

Michel Décaudin a montré de manière remarquable comment cet enjeu de la réalité traverse plus largement le champ poétique dans son entièreté au tournant du XX<sup>e</sup> siècle. Outre Romains et Vielé-Griffin qui, lui, « estime que la véritable école classique est celle de la vie<sup>90</sup> », nombreux sont alors les acteurs de la vie littéraire à se revendiquer d'un attache-

87 Sans doute que l'inscription nostalgique d'un *Je* dont le passé semble constituer le lieu même de sa propre perte contribue aux rapprochements possibles entre le poème de Mallarmé et ceux de Loranger. Bernadette Guilmette s'est attardée aux liens éventuels unissant ces deux poèmes, pour conclure que, « sans affirmer avec certitude que ce poème fut pour Loranger un modèle d'art poétique, il est indéniable qu'il comporte d'étranges ressemblances de composition avec le recueil *Poèmes* ». Bernadette Guilmette, *Jean-Aubert Loranger : œuvre poétique*, op. cit., p. 836. Pour autant, là où l'horizon lorangérien reste celui de la planéité géographique du monde, l'horizon géographique du poème mallarméen se subordonne en définitive à l'axe vertical des cieux nommés à la fin de sa première strophe.

88 Michel Décaudin, op. cit., p. 373.

89 *Ibid.*, p. 345.

90 *Ibid.*, p. 348.

ment au réel sous toutes ses formes. Ils trouvent chez maints prédécesseurs une voie à (pour)suivre, qu'ils soient morts (Goethe ou Hugo) ou vivants (Verhaeren ou Claudel). Même Proust avait pris part au débat avec un article publié dans la *Revue blanche* en 1896 où il s'en prenait explicitement à l'obscurité du langage symboliste pour favoriser une approche reposant sur la « loi de la vie qui est de réaliser l'universel ou éternel, mais seulement dans des individus<sup>91</sup> ». L'idée se propage alors dans toutes les sphères génériques de l'expression esthétique: « Cet attachement au réel, cette volonté de l'atteindre en profondeur, n'est-ce pas à la fois un des points du programme de renouveau dramatique de Ghéon et la leçon capitale des romanciers qui, comme Dostoïevsky, y sont admirés<sup>92</sup>? » Au fond, il s'agit pour cette génération – où l'on compte Arcos, Jacob, Vildrac, Duhamel, Apollinaire, Durtain... –, de combattre la fausse éloquence du lyrisme en même temps que la prépondérance postsymboliste à l'obscurité poétique.

Bien sûr, l'enjeu soulevé par la question esthétique du réel trouve un point d'ancrage particulier pour les écrivains canadiens-français du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, dans le contexte du débat qui oppose alors les régionalistes aux exotiques. Au *Nigog*, on souhaite par exemple que le sujet, ou le thème, soit traité avec les égards dus à l'art, « plus complexe qu'on imagine<sup>93</sup> », plutôt qu'en regard « de l'ignorance et de la niaiserie<sup>94</sup> » causées par le regard idéologique étroit qu'on reproche aux régionalistes. À cet égard, Loranger articule rapidement une position nuancée dans le compte rendu qu'il fait de la conférence de Pierre Dupuis sur Verhaeren<sup>95</sup>. Si pour Loranger, « M. Dupuis montre de l'aversion pour le réalisme » quand « il accuse Verhaeren d'exagération dans le détail minutieux et inutile, de fadeur et de manque absolu d'ampleur », c'est qu'il existe telle chose que l'« exigence d'un vrai réalisme ». Développant une pensée qui refuse l'idée d'une fabrique textuelle entièrement fondée sur l'idéalisation et l'abstraction, Loranger argumente que « le réalisme peut avoir son ampleur[, qu'il] peut faire connaître et chanter la grandeur d'âme ». Le champ culturel canadien-français du début du siècle auquel appartient Loranger est secoué

91 *Ibid.*, p. 54.

92 *Ibid.*, p. 345.

93 [La rédaction], « Signification », *op. cit.*, p. 3.

94 *Ibid.*

95 Jean-Aubert Loranger, « À Saint-Sulpice ; Causerie de monsieur Dupuis sur Verhaeren », *Le Nigog*, vol. 1, n° 6, 1918, p. 205-207. Les citations qui suivent sont aussi tirées de ce texte.

par une crise qui a pour effet de « transforme[r] les problèmes esthétiques en problèmes éthiques<sup>96</sup> ». L'écrivain, quel qu'il soit, ne peut alors se retrancher derrière la seule dimension esthétique : toute écriture devient en ce sens un choix.

On est alors nécessairement du côté des régionalistes ou du côté des exotiques. Et pour les seconds, « le fond de l'œuvre, ou son sens, ils le voient dans le geste même de l'écrivain. Ainsi, ils ne comprennent pas la forme uniquement comme technique, encore moins comme rhétorique ; elle est ce qui donne à l'œuvre son originalité<sup>97</sup> ». On peut dès lors penser que l'écrivain exotique devient l'allégorie de son propre geste, relançant l'adage selon lequel « le style est l'homme même » dans un procès esthétique qui engage toujours déjà une éthique. Garand lui-même définit de manière large le style comme une « prise de posture<sup>98</sup> ». Or le « style » de Loranger n'appartient-il pas précisément à cet *ethos* qui consiste à éviter l'Idéal ? Comme il l'écrit dans les pages du *Nigog* :

L'esprit n'est pas indépendant du fait, étant suscité par lui : la pensée est dans un sujet. L'arrangement raisonné d'une succession de faits réels laisse découvrir la pensée qui en ressort ; il peut mettre au clair un état d'âme et non seulement il le peut, mais il doit laisser sentir toute une psychologie<sup>99</sup>.

Plus précisément, ce détachement de l'idéalisme et de l'éloquence lyrique semble notamment passer pour Loranger par un recours à la picturalisation initiale d'un texte qui, redoublant le réel sans pour autant s'enliser dans un réalisme actantiel (qui serait aisément associable au régionalisme), ne s'engage pas plus sur la voie idéale de la représentation lyrique d'un sentiment ou d'une pensée (qui serait celle de l'exotisme), la visualisation s'y opérant plutôt depuis l'objectivité du regard proposé. Dans *Le passeur*, la figuration ne peut ainsi d'aucune façon être confondue avec le monde. Elle s'engage sur le terrain de la représentation du réel par le biais d'une hypotypose où l'effet analogique se construit à partir d'un matériau, la prose, qui détourne encore une fois le texte de la portée lyrique et idéale historiquement associée à la Poésie par le biais de ce signe ultime qu'est le Vers. Le réel marquerait chez Loranger la mort de la Poésie et des oripeaux – essentiellement idéalistes – qui ont été les siens depuis un siècle environ.

96 Dominique Garand, *op. cit.*, p. 96.

97 *Ibid.*, p. 187.

98 *Ibid.*, p. 30.

99 Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 206-207.

Car enfin, *Le passeur* déploie le thème de la mort imminente :

Quand vint à l'homme la curiosité de connaître son âge, et qu'on lui eut fait voir le registre [*sic*] de sa vie avec l'addition de ses jours qui faisaient quatre-vingts ans, il fut d'abord moins effrayé de ce qu'il allait lui falloir bientôt mourir que de l'imprévu de sa vieillesse (A, 12).

La mort y est présentée comme une nécessité, voire même comme un devoir, la conjugaison verbale laissant entendre un procès actif de la part du passeur. La mort ne semble pas attendre le passeur, qui va vers elle puisqu'il le faut. Le passage est d'ailleurs marqué par une esthétique matérialiste où la vie est pensée comme un registre d'ordre comptable<sup>100</sup> où sont additionnées les unités quotidiennes formant les années plutôt que dans la perspective, plus abstraite, de la mémoire rétrospective.

La mort du passeur se déroulera bel et bien selon ce biais matérialiste, la représentation qui en est faite dans le passage final passant par le point de vue physique de l'arrêt du travail, mais aussi la réaction corporelle du passeur face à sa mort : « Les muscles de ses bras durcirent ses épaules, et tout comme s'il ne l'avait pas voulu, tout comme s'il n'y pensait même pas, il tendit les reins » (A, 31). La mort n'est pas intellectualisée ; elle est vécue dans l'immédiateté de sa survenance, et décrite depuis la perspective métaphorique de la végétation, comme si le passeur faisait désormais corps avec le monde géographique qui l'englobe définitivement : « Avec un bruit sourd, une petite gerbe blanche s'éleva de l'eau comme un bouquet, et de grands anneaux s'étendirent sur la rivière » (A, 32-33). La mécanique du corps est la seule importante dans cet effet paysager qui tend à occulter la dimension métaphysique de la mort : « Et le courant amena la chaloupe qui descendait seule, avec ses deux rames pendantes, comme deux bras qui ne travaillent plus, comme deux bras qui ne font plus rien » (A, 33).

Par son titre et son thème, le texte de Loranger engage sans doute un rapport intertextuel ironique avec la tradition culturelle occidentale, où la figure du passeur occupe une place de choix. Depuis Virgile jusqu'aux légendes modernes, en passant par Dante, le passeur conduit les âmes. Chez Virgile comme chez Dante, les rives de l'Achéron sont des lieux d'errance. Or le passeur de Loranger conduit des corps (ceux des femmes notamment) plutôt que des âmes et les rives qui bordent sa rivière sont plutôt des lieux de passage : « Ce jour-là, le passeur rama plus que de coutume. C'était juillet, et des femmes traversaient par groupes pour une cueillette sur l'autre rive » (A, 18). Les passeurs de la tradition

100 Dans une perspective différente de la mienne, Pierre Nepveu voit cette logique dans le « Moment IV » de Loranger, où « nous sommes passés du temps artisanal et producteur, sinon de fait, du moins virtuellement, à un temps comptable qui confirme que la journée n'a pas pris forme ni consistance ». Pierre Nepveu, *op. cit.*, p. 282.



occidentale, en se dirigeant vers les lieux souterrains des Enfers pour y mener les autres, engagent d'ailleurs une représentation verticale du monde, tandis que celui de Loranger existe dans une perspective horizontale. Plus encore, il ne mène pas d'autres morts à destination, car le seul mort qu'il conduira sera lui-même, cela encore dans la perspective physique de son démembrement corporel.

De manière nette, Loranger reformule la postulation de ce personnage séculaire qu'est le passeur pour l'engager dans une représentation plus immanente du monde. À cet effet, le texte de Loranger n'est pas sans nous rappeler que, par-delà la tradition littéraire, le mot *passeur* désigne aussi plus banalement un métier, historiquement avéré, qui est celui de son personnage. Le terme prend même parfois un sens métaphorique qui ne nous échappe pas ici : le passeur peut notamment agir comme médiateur entre les cultures. Chez Loranger, on aura vite fait de voir que le passeur agit entre les deux microcosmes culturels que sont les rives gauche et droite. Peut-être agit-il aussi comme intermédiaire entre des visions divergentes de la poésie ? Partant, je ferais l'hypothèse que la mort finale du passeur lorangérien agit plus largement comme une allégorie textuelle de la mise à mort de la poésie traditionnelle et que, ce faisant, Loranger préciserait par là sa posture quant aux fins et à l'avenir de la poésie en inaugurant son œuvre par ce qui serait finalement un poème en prose.

Depuis son « invention » à l'époque romantique, la poésie en prose agit en effet comme une forme métacritique, « s'élabor[ant ...] comme un nouveau genre poétique, mais aussi comme un instrument de mise à distance du poétique<sup>101</sup> ». De Bertrand à Mallarmé, le poème en prose signe en quelque sorte sur le plan formel la lente dépossession poétique qui a cours dans le champ des lettres françaises<sup>102</sup>. Les importants travaux de Graham Robb, mais aussi la thèse fondamentale de Fanny Bérat-Esquier<sup>103</sup>, ont par ailleurs montré le rapport étroit qu'entretient le genre avec le prosaïsme de la forme périodique de la presse. Sans vouloir pour autant essentialiser

101 Nathalie Vincent-Munna, *Les premiers poèmes en prose : généalogie d'un genre dans la première moitié du dix-neuvième siècle français*, Paris, Honoré Champion, 1996, p. 406.

102 Que les poètes penseront quant à eux le plus souvent dans le sens d'une négativité absolue menant au silence, comme le calcule Mallarmé : « Qu'une moyenne étendue de mots, sous la compréhension du regard, se range en traits définitifs, avec quoi le silence. » Stéphane Mallarmé, « Crise de vers », *op. cit.*, p. 253.

103 Graham Robb, *La poésie de Baudelaire et la poésie française, 1838-1852*, Paris, Aubier, 1993 ; Fanny Bérat-Esquier, *Les origines journalistiques du poème en prose, ou le siècle de Baudelaire*, thèse de doctorat, Paris, Université Charles de Gaulle-Lille 3, 2006.

le genre en lui donnant une valeur axiologique restrictive, on peut constater que le poème en prose est largement employé comme instrument d'interrogation de la valeur poétique.

Pour Aloysius Bertrand, il permet, entre autres choses, une mise à distance institutionnelle par rapport à la poésie versifiée dont il reprend pourtant les formes et les structurations. Les poèmes en prose appartenant à la première bohème thématisent quant à eux la mort du Cygne afin de signifier allégoriquement la mort historique de la poésie lyrique : Champfleury, Murger et Houssaye anticipent, par exemple, la possibilité d'une transition poétique en instituant une axiologie du mineur qui contribuera largement à l'émergence d'une sensibilité que Baudelaire propagera plus efficacement ensuite. « La dévalorisation y devient le signe nouveau de la création, dans la fantaisie de figures dont le déclassement indique un choc avec l'Idéal lyrique<sup>104</sup>. » Baudelaire « défigurera » à son tour le langage poétique, selon de Barbara Johnson, par le biais d'une prose métonymique qui mettrait en déroute le vers métaphorique, Johnson allant jusqu'à écrire que « la seconde révolution baudelairienne – celle du poème en prose – institue la disparition du vers<sup>105</sup> ». Lautréamont introduit quant à lui « le ver dans le vers, fruit des poétiques antérieures<sup>106</sup> ». Rimbaud, ce poète « *syntaxier*<sup>107</sup> » pour les uns, aurait pour les autres conduit le poème en prose « vers le fragment pur<sup>108</sup> », dans le désir fantasmé – et romantique – d'une réalisation poétique totale où s'opère la subsomption du vers : « Par les options stylistiques qu'il adopte (découpage, ponctuation, syntaxe), Rimbaud renoue avec la visée générique de Bertrand ; il remet la forme au cœur de la poésie moderne<sup>109</sup>. » Mallarmé semble à première vue renverser la donne en pensant, dans ses textes critiques, la prose comme une sorte de vers. Pourtant, un texte comme « Le démon de l'analogie » dit bel et bien la mort du vers (métrique) et du langage institué de la poésie en laissant naître le poème en prose :

104 Luc Bonenfant, « Retournons aux bois... Chroniques annoncées de la mort et de la renaissance de la poésie », *Romantisme*, n° 158, 2012, p. 129.

105 Barbara Johnson, *Défigurations du langage poétique. La seconde révolution baudelairienne*, Paris, Flammarion, 1979, p. 184.

106 Daniel Delas, « On a touché au vers ! Notes sur la fonction manifestaire du poème en prose au XIX<sup>e</sup> siècle », *Littérature*, n° 39, 1980, p. 57.

107 Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002, p. 367.

108 André Guyaux, *Poétique du fragment. Essai sur les Illuminations de Rimbaud*, Neuchâtel, La Baconnière, 1985, p. 189.

109 Michel Murat, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose », *Fabula. La recherche en littérature*, <[http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire\\_du\\_poeme\\_en\\_prose](http://www.fabula.org/atelier.php?Histoire_du_poeme_en_prose)>, consulté le 27 octobre 2009 ; l'article a initialement paru dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La licorne », 2007, p. 281-295.

*Le Démon de l'analogie* retrace d'abord le mouvement de naissance d'un poème en vers, à partir d'un fragment mystérieusement donné. Puis le mouvement de naissance du poème se bloque, la démarche poétique n'aboutit pas, le poète reste dans « le deuil » du poème en vers mort-né. Mais le poème en prose naît justement de dire la mort du poème en vers<sup>110</sup>.

S'il y a sans doute quelque chose de réducteur à l'égard de l'œuvre de ces écrivains que de penser leurs poèmes en prose à l'aulne de la seule « révolte poétique<sup>111</sup> », leurs poèmes laissent pourtant entendre cette impossibilité d'une cohabitation paisible du vers et de la prose en régime littéraire, celle-ci semblant constamment répéter la mort de celui-là, qui lui est pourtant préjugé supérieur en valeur. Je conviens d'emblée, avec Michel Murat, que deux types de poésie en prose s'entremêlent tout au long du siècle :

Comme une sorte de Janus, le poème en prose s'inscrit dans deux perspectives génériques distinctes, contemporaines, mais non synchrones, compatibles entre elles, mais nettement divergentes. La première vise à l'élaboration d'une poésie non versifiée, susceptible de fournir une alternative au poème en vers dans ses attributions génériques, topiques et stylistiques traditionnelles [...] L'autre perspective est celle [de] la constitution de la prose littéraire en objet esthétique autonome, indépendant du sujet traité, susceptible par conséquent de s'approprier en les transformant par le style toutes sortes de formes préexistantes, anecdote, étude de cas, description d'œuvre d'art ou notice encyclopédique<sup>112</sup>.

Mais qu'il soit *poème non versifié* ou *prose stylisée*, le poème en prose se trouve toujours disposé selon des procédés structuraux (disjonction, périodicité et analogie pour le premier ; enchaînement, concentration des effets et expressivité pour le second, nous dit Murat) qui visent sa poétisation et, donc, l'atteinte de la poéticité, historiquement et traditionnellement associée au vers, que la prose n'est bien sûr pas. De Bertrand à Mallarmé, le poème en prose du XIX<sup>e</sup> siècle fonde son esthétique sur l'idée d'une déception, d'une attente à combler, et qu'il comble parfois effectivement comme c'est le cas du poème mallarméen. Or,

dans la France littéraire du XIX<sup>e</sup> siècle, le vers et la prose représentent bien plus que des « formes » ou des « techniques » neutres, car ils occupent une place dans la poétique du moment. Quiconque pratique la prose sait en effet qu'il se situe dans des zones subalternes de la littérature, quiconque pratique le vers (dans des poésies comme au théâtre) sait qu'il s'insère dans la véritable littérature<sup>113</sup>.

110 Éric Benoît, *Néant sonore. Mallarmé ou la traversée des paradoxes*, Genève, Droz, 2007, p. 124.

111 Mais aussi sans doute quelque chose de réducteur dans le choix même de ces écrivains, sauf qu'il ne s'agit pas pour moi d'écrire ici l'histoire de la déception poétique thématisée par le poème en prose du XIX<sup>e</sup> siècle, ce qui explique que je m'en tienne à ces quelques figures, dont celle de Lautréamont, son œuvre appartenant au moins à la *prose poetry* décrite par Steven Monte dans *Invisible Fences. Prose Poetry as a Genre in French and American Literature*, Lincoln, University of Nebraska Press, 2000.

112 Michel Murat, « Le dernier livre de la bibliothèque. Une histoire du poème en prose », *op. cit.*

113 José Lambert, « Vers et prose à l'époque romantique, ou la hiérarchie des genres dans les lettres françaises », dans *Du romantisme au surnaturalisme. Hommage à Claude Pichois*, Neuchâtel, La Baconnière, « Langages », 1985, p. 41.

Le constat laisse entendre comment le poème en prose, en tant qu'instrument formel du refus de la Poésie instituée, se construit surtout négativement, dans l'expression renouvelée d'un refus lyrique mais aussi celle d'une reconfiguration de l'idée séculaire de la transcendance poétique, laquelle peut paradoxalement prendre la forme d'une immanence notamment produite par le recours au réel :

L'art poétique des premiers poèmes en prose repose ainsi sur une extraction du réel : il l'extrait (parce qu'il vise à une forme d'abstraction poétique) et s'en extrait. Par ce travail de la poésie, il participe ainsi de la réalité et de l'idéal – s'en rapproche tout au moins –, dans une nouvelle coïncidence de contraires<sup>114</sup>.

Malgré les modulations esthétiques variées et certainement inévitables, cette proposition me semble aussi vraie pour les poèmes en prose ultérieurs. De l'un à l'autre écrivain, la transfiguration poétique opérée par le recours au poème en prose passe par l'appel de ce que Hugo a appelé les « chiens noirs de la prose<sup>115</sup> », c'est-à-dire par l'aliénation réalisée de l'idée de Poésie. Dans la France du XIX<sup>e</sup> siècle, le poème en prose agit comme un spectre historique de la dépossession reconfigurée du poème, et donc plus largement de la littérature pour finalement reconfigurer l'horizon esthétique promis par la poésie.

Il en va de même au sein du paysage littéraire du Canada français du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle. Il ne fait aucun doute, quand on considère l'appréhension qu'on faisait alors de la notion de genre, que l'appartenance générique du *Passeur* importait aux critiques des années 1920 qui cherchaient, par la mobilisation de leur compétence générique, à rendre compte adéquatement d'un texte qui autrement leur échappait.

Car le premier recueil de Loranger a été mal reçu à son époque. L'histoire de cette réception initiale a déjà été tracée par Bernadette Guilmette, qui souligne : « Il semble que la lecture des *Atmosphères* – et entre-temps sa parution – ait soulevé contre le pauvre Loranger une sourde hostilité<sup>116</sup>. » L'hermétisme qu'on suppose au texte en irrite plus d'un, et si Berthelot Brunet défend son ami, la réception immédiate de l'œuvre est pour l'essentiel marquée au sceau de l'incompréhension. « Que faire avec ce livre ? » devient en quelque sorte LA question à poser à propos du recueil de Loranger.

114 Nathalie Vincent-Munnia, *op. cit.*, p. 348.

115 Victor Hugo, « Réponse à un acte d'accusation », *Les contemplations. Œuvres poétiques II*, Paris, Gallimard, 1967, p. 499.

116 Bernadette Guilmette, *Jean-Aubert Loranger : œuvre poétique, op. cit.*, p. 49.

Certains ont lu *Le passeur* comme un conte. C'est le cas d'Albert Laberge, qui considérait que ce « conte » était « le principal récit » du recueil *Atmosphères*. Dantin et Dugas en ont parlé comme d'un poème en prose. Pour Dantin, qui ne souffrait pas que la poésie s'écrive autrement qu'en vers, ce terme servait encore mieux à disqualifier le texte lorangérien :

La donnée, on le voit, est simple et humaine ; elle fait appel à des sentiments élémentaires et profonds. Mais c'est l'exécution surtout qui retient l'attention, la curiosité même ; c'est le style d'une naïveté de surface recouvrant la recherche intense, d'une syntaxe embrouillée à dessein, d'une incorrection caressée et voulue : style qui horrifierait Verniolles et réjouirait des Esseintes<sup>117</sup>.

Et si certains critiques contemporains parlent aujourd'hui du *Passeur* comme d'un poème ou d'une fable, d'autres suivent plutôt Bernadette Guilmette en rangeant le texte dans l'ordre narratif du conte<sup>118</sup> tout en lui reconnaissant des qualités poétiques intrinsèques. Conte ou poème en prose ? Quand on sait les proximités formelles du conte et des premiers poèmes en prose français<sup>119</sup>, on ne s'étonne guère de ce que la critique use d'un terme ou de l'autre pour désigner *Le passeur*, qui fait à mon sens partie des premiers poèmes en prose de la littérature d'ici<sup>120</sup>.

En insistant pour dire que *Le passeur* est un poème en prose, je ne cède à aucun réflexe essentialiste : suivant là-dessus Michel Sandras, je reste convaincu de ce que « plutôt qu'un genre, le poème en prose gagnerait à être considéré comme un ensemble de *formes littéraires brèves* appartenant à un espace de transition dans lequel [...] se forgent d'autres conceptions

117 Louis Dantin, « Jean-Aubert Loranger. *Les atmosphères* », *op. cit.*, p. 186. C'est le recueil entier qui rebute Dantin, qui poursuit : « Les autres parties du livre ont moins d'importance, et j'oserais même dire que le "Conte" final n'en a pas du tout. » *Ibid.*, p. 188.

118 En cela, l'édition des textes de Loranger dans la collection du Nénuphar, chez Fides, compte pour beaucoup.

119 Je renvoie là-dessus à Nathalie Vincent-Munnia, qui écrit à propos des premiers poèmes en prose : « Il reste que la narration et l'allure du conte s'associent assez bien aux structures poétiques. Le poème en prose, parce qu'il revêt souvent un habillage narratif, côtoie le conte ou la nouvelle et ceux-ci, inversement, peuvent facilement prendre une dimension poétique. » Nathalie Vincent-Munnia, *op. cit.*, p. 224-225.

120 Il ne faut pas non plus oublier que nombre d'écrivains symbolistes ont pratiqué ce que Bertrand Vibert appelle des *contes poétiques en prose*, contes qui jouent notamment les enjeux narratifs de la *mimesis* dans un rapport particulier à la référence musicale alors en vogue : « Le conte poétique en prose de la génération symboliste, écrit-il, réalise peut-être cette unité d'un récit qui serait poésie, ou d'une poésie qui serait récit : fusion en somme plutôt que réduction par exclusion ou partage [...] Le conte poétique en prose s'affirme et s'épanouit dans les années 1880-1900 chez des écrivains convaincus de la supériorité absolue de l'art et de la poésie comme valeurs, mais que leur culture classique, leur connaissance des littératures étrangères et même la fréquentation des maîtres ne prédisposent pas à être tout uniment des contempteurs du récit (Bertrand Vibert, *Poète, même en prose*, Paris, Presses universitaires de Vincennes, 2010, p. 36). »

De toute évidence, on ne saurait lire *Le passeur* comme un tel conte, tant les différences stylistiques et modales entre le texte lorangérien et le genre symboliste sont importantes, notamment en ce qui a trait à la visée transcendante et idéaliste qui est celle des contes symbolistes. Néanmoins, ces contes indiquent les proximités possibles des formes du conte et du poème en prose.

du poème<sup>121</sup> », et de la poésie. Le terme *poème en prose* reste pour moi un outil critique, voire herméneutique, qui a historiquement permis de redéfinir la poésie et les codes idéalistes qui fonderaient sa transcendance. Ce que, à la suite du *Passeur*, les poèmes en vers de Loranger réaliseront en s'inscrivant résolument dans la demande d'un sens immanent et horizontal où la Poésie se trouve finalement comme en suspens.

Dans « Le parc » (**P, 98-100**), la reprise du vers « dans une allée jusqu'à sa mort », dans les deuxième et onzième strophes, s'effectue selon un déplacement axiologique où l'imminence de la mort physique d'un homme malade agit aussi comme allégorie de la mort de la poésie. Le poème s'ouvre sur deux strophes qui posent le sujet poétique en observateur :

Au parc où jouait mon enfance,  
Un malade comptait ses pas  
Soutenu par deux belles femmes.  
  
Dans l'allée plus longue que lui,  
Dans une allée jusqu'à sa mort (**P, 98**).

La scène ne déclenche pas à proprement parler de souvenirs chez le sujet poétique qui, comme le laisse entendre le premier vers, exprime néanmoins une certaine nostalgie que la cinquième strophe du poème exprime aussi : « Un homme, chaque fois qu'il pense,/Pose ses yeux sur le jet d'eau » (**P, 99**).

Il n'est jamais certain que le vieillard observé dans la première strophe de ce poème ne soit pas le sujet poétique lui-même. Le passage du général au singulier, à la dixième strophe, laisse en effet entendre que l'expérience décrite pourrait être celle, tout à fait subjective, du sujet qui s'observe lui-même dans l'extériorisation de sa propre pensée : « L'homme qui regardait le jet d'eau/Entendit l'ombre murmurer/Des phrases qu'il reconnaissait/Appartenant à sa mémoire » (**P, 100**). L'accès à la mémoire signe une description – voulue objective – du sujet *par* le sujet. La quête métaphysique du poème est celle d'une extériorisation de la vie intérieure qui « se dégage[rait] donc de la sentimentalité mondaine pour constituer un ordre d'émotion propre et qui n'a d'existence que sur un plan esthétique<sup>122</sup> ». De fait, la strophe immédiatement suivante annonce la mort de la poésie :

Des vers bien comptés, lents et chers,  
Comme les pas du grand malade,  
Dans une allée jusqu'à sa mort (**P, 100**).

121 Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 19 ; je souligne.

122 Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 105.

Dans ce poème, l'observation initiale de l'homme mène au constat d'une fin qui est celle de la versification isométrique. Semblant conjurer la mélancolie subjective, le poème exprime finalement la mort esthétique d'une forme ; sa réalisation concerne l'esthétique plutôt que la subjectivité sentimentale<sup>123</sup>.

---

Le sous-titre des *Atmosphères – Le passeur, poèmes et autres proses* – place d'ailleurs la poésie dans le retrait médian d'un exergue qui laisse entendre une attention certaine à la forme, ce que ne démentissent pas ensuite les titres des deux autres recueils publiés de l'écrivain : *Poèmes* (1922) et *À la recherche du régionalisme. Le village. Contes et nouvelles du terroir* (1925). Chez Loranger, l'insistance recherchée d'une distinction semble d'abord et avant tout celle, formelle ou générique, des textes qui composent les livres. Et chaque fois, la *Poésie*, comme mode d'expression, reste occultée, le *poème*, comme forme, étant ce qui se donne à lire.

Certes, le titre *Les atmosphères* évoque l'idée d'une « ambiance », d'un « milieu », voire, au sens vieilli et métaphorique du terme, celle d'une « influence qui semble se dégager des êtres et des choses<sup>124</sup> ». On pourrait, de ce point de vue, s'amuser à qualifier l'atmosphère du *Passeur* de proustienne et celle du *Vagabond* de philippienne alors que les *Signets* font écho à l'*ethos* de Jules Romains : trois atmosphères, pour autant de sections qui renvoient par leur stylistique à une œuvre qui compte pour Loranger. Mais chaque fois, ces « atmosphères » et leurs œuvres opèrent un refus : celui de l'idéalisme poétique, tout se passant comme si *Les atmosphères* mettaient d'abord et avant tout en place une grammaire du littéraire dont la détermination repose essentiellement sur le substrat matériel de l'écriture. Et avec Gilles Marcotte, « nous oublierons donc Jules Romains, voire Guillaume Apollinaire. Nous lirons un poète qui, émergeant de ses lectures, avait trouvé, formé sa voix, à l'écart des lourdes versifications qui encombraient alors la poésie du Canada français<sup>125</sup> ».

J'ai évoqué à quelques reprises déjà l'ironie de Loranger, en disant qu'elle repose sur des effets de discours d'ordre matériel et énonciatif qui permettent à l'écrivain d'initier une réflexion sur les formes d'inscription du poétique, et du lyrisme qu'on lui associe alors. La perspective ironique

123 Tout se passe d'ailleurs ici comme si l'intériorité présumée du sujet poétique et le poème n'étaient qu'un, ce qui n'étonne guère en regard de l'attention portée par Loranger à l'énonciation vocale du poème, comme si les mots et la voix s'engageaient mutuellement.

124 Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique, deuxième édition, Paris, Éditions Le Robert/Bureau van Dijk Electronic Publishing, 2009.

125 Gilles Marcotte, *op. cit.*, p. 15.

de Loranger m'apparaît essentiellement générique en ce sens qu'elle opère une réflexion sur la valeur modale et formelle de toute énonciation poétique. Alors qu'il commente un passage du *Passeur* qu'il pense dans les termes d'une négativité ontologique de la modernité, Jean-François Bourgeault écrit :

Après avoir été des mètres, des rimes, des images et des tropes, le poète devient une tête qui pense les mètres, les rimes, les images et les tropes. Ce qui n'implique évidemment pas qu'il se détourne alors de ces recours disponibles, ou qu'il détruise jusqu'à la légitimité de leur persistance, mais bien plutôt qu'il découvre à leur égard une puissance de déliaison et de reconfiguration reposant sur l'avènement irréversible d'une « tête », laquelle transforme toute forme de donnée en option ; toute forme d'évidence, en possibilité ; toute forme de nécessité, en virtualité<sup>126</sup>.

Il me semble bien toutefois que, se servant des possibilités rhétoriques de l'ironie, Loranger détraque finalement le poème – qui n'est pas la poésie, puisqu'il est une forme – pour le reconfigurer, dans une distance critique propice au dévoilement renouvelé du monde et de l'art. La virtualité repose chez Loranger sur une virtuosité. Comme je le montrerai au chapitre suivant, la raillerie des contes opère le même type de réflexion à l'égard du matériau d'écriture en permettant à l'écrivain d'y reconfigurer la valeur de l'énonciation narrative.

126 Jean-François Bourgeault, « L'invention des "tournoiments alternatifs" », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene, 2011, p. 26-27.



---

CHAPITRE 4 **LE RÉEL ESTHÉTISÉ:  
LORANGER CONTEUR**



**APRÈS** *Les atmosphères* en 1920 et *Poèmes* en 1922, Loranger ne publiera que des textes narratifs brefs, lesquels peuvent être rangés en deux groupes : d'abord celui des textes livresques compris dans *Le village* (un recueil de « contes et nouvelles du terroir », selon le sous-titre de l'ouvrage, publié en 1925 chez Garand) ; ensuite celui des textes périodiques, qui comprend les 11 contes publiés sporadiquement dans *La Patrie*, *Les Idées* et *Le Jour* entre 1923 et 1939, mais aussi les 132 contes qui composent le cycle hebdomadaire dominical de *La Patrie* paru entre le 3 mars 1940 et le 20 septembre 1942<sup>1</sup>. Cette répartition permet aisément de constater que l'art du récit lorangérien se modélise au fil du temps, voire s'améliore selon certaines critiques. « Loranger n'a pas atteint d'emblée cette maîtrise », écrit par exemple Robert Mélançon avant de poursuivre : « Lorsque Loranger recommence à publier des contes dans des revues et des journaux à partir de 1937, il a sans doute longuement médité son art et s'est tout probablement livré à un patient apprentissage<sup>2</sup>. » Cet « apprentissage » concerne bien évidemment l'« art du conte », auquel contribue largement l'apparition du personnage de Joë Folcu. Une posture générique essentialiste conséquente avec le jugement de Mélançon mènerait à postuler que l'absence de Joë Folcu dans *Le village* contribue à redessiner rétrospectivement l'échiquier générique des textes de ce recueil en favorisant l'horizon d'attente novellistique ouvert par son sous-titre. L'édition préparée par Bernadette Guilmette chez Fides en 1978 a toutefois consacré l'usage du terme *conte* pour désigner l'ensemble des textes narratifs brefs de Loranger, cela sans distinction de forme ou de genre sinon pour spécifier que les contes de Loranger sont « des contes anecdotiques ou de mœurs<sup>3</sup> ». Je ne peux là-dessus que la suivre puisque, du point de vue de la lisibilité

---

1 On trouvera les détails bibliographiques de ces contes dans Jean-Aubert Loranger, *Contes II*, édition préparée et présentée par Bernadette Guilmette, Montréal, Fides, « Collection du nénuphar », 1978, p. 309-391.

2 Robert Mélançon, « Jean-Aubert Loranger enfin contemporain », *Le Devoir*, 20 janvier 1979, p. 19.

3 Bernadette Guilmette, « Introduction », dans Jean-Aubert Loranger, *Contes I*, édition préparée et présentée par Bernadette Guilmette, Montréal, Fides, « Collection du nénuphar », 1978, p. 19.

des formes qui est ici le mien, il semble bien que les attributs relatifs à ces deux groupes narratifs (livresque, périodique) se recourent de façon à finalement former un ensemble cohérent.

Car enfin, peu importe qu'il s'agisse des textes publiés dans *Le village* ou de ceux, plus tardifs (et « améliorés »), parus dans *La Patrie*, « il ne faut pas chercher du merveilleux dans les contes de Loranger<sup>4</sup> », dont l'imaginaire narratif privilégie d'emblée le vraisemblable. L'écrivain raconterait donc afin de présenter les hommes par l'illustration de mœurs paysannes savamment composées par ses narrations alors que, comme l'écrivent Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, « le récit joue un rôle essentiel dans l'expérience humaine, individuelle ou collective, et constitue un universel anthropologique<sup>5</sup> ». L'expérience quotidienne forme la trame des textes narratifs de Loranger, études de caractères qui présentent les qualités singulières, parfois même franchement étonnantes, de personnages autrement bien ordinaires.

Plus encore, le rapport entre fiction et *bios* ; la question de la forme des textes, mais aussi des effets de répétition qu'ils contiennent ; l'inscription du sujet et son rapport à *l'autre* ; enfin, les marques effectives (et souvent ironiques) de renvois à la littérature et à la culture françaises sont autant d'enjeux propres aux contes de Loranger qui indiquent que l'écrivain poursuit assurément dans ses textes narratifs la réflexion amorcée avec ses poèmes. Du coup, le passage à la narration régionaliste est peut-être moins surprenant que ce qu'on a voulu en dire. Car si, comme je l'ai montré dans les chapitres précédents, la question de l'horizontalité qui agite les textes poétiques de Loranger finit par permettre de signer la mort de la Poésie, les contes de l'écrivain persistent sur cette voie en s'inscrivant dans la continuité directe des propositions métacritiques antérieurement offertes par *Les atmosphères* et *Poèmes*. En cela, je suis d'accord avec Pascal Caron pour dire que « l'œuvre de Loranger exige [de] lire les poèmes et les contes comme *faits du même geste*<sup>6</sup> ». Et les « contes de mœurs » de l'écrivain de constituer selon moi autant de *fictions du littéraire*, c'est-à-dire de récits dont le sujet reste paradoxalement, comme je le montrerai plus loin, la littérature elle-même.

4 *Ibid.*

5 Jean Molino et Raphaël Lafhail-Molino, « Qu'est-ce qu'un récit ? Une perspective anthropologique », *Romanic Review*, vol. 89, n° 1, 1998, p. 2.

6 Pascal Caron, « "L'art est un arrangement, non un décalque"... Que les poèmes de l'avare et les contes du collectionneur sont faits du même geste », dans Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy (dir.), *Loranger soudain*, Québec, Nota bene, 2011, p. 117 ; Caron souligne.

## LES DÉCALAGES FORMELS

« Témoin du temps » ou « observateur du présent »<sup>7</sup>, le conte de mœurs assure généralement la transmission du patrimoine par la description, réelle ou fantasmée, qu'il fait des us et coutumes d'un groupe. Aujourd'hui écrit, ce genre trouve ses origines dans la tradition plus vaste et ancienne de la littérature orale. Participant « d'une longue tradition de parole et de mémoire humaines<sup>8</sup> », proche des genres du mythe, de la légende ou de l'anecdote dont il se distingue toutefois par son rapport privilégié à la fiction<sup>9</sup>, le conte relate des situations historiques ou contemporaines dont la diffusion s'effectue le plus souvent dans le continuum du temps générationnel. Qu'il s'agisse des veillées collectives, des réunions familiales ou de l'heure du coucher d'un enfant, le conte se dit toujours en fonction d'une mise en scène particulière dont les rites et les usages dépendent de l'interaction entre un conteur généralement plus âgé que son auditoire. Car l'art du conte est tout sauf solitaire ; il s'agit d'un genre pragmatique qui exige une performance au sens où l'entend Zumthor quand il réfléchit à la poésie et à la culture médiévales : « La performance, c'est l'action vocale par laquelle le texte poétique est transmis à ses destinataires. Sa transmission de bouche à oreille opère littéralement le texte, elle l'effectue<sup>10</sup>. » Le conte est essentiellement un art du passage. Mais aussi, et cela peu importe son registre – réaliste ou merveilleux, religieux ou facétieux –, le conte de mœurs vise la transmission d'une histoire jugée assez remarquable pour être rappelée. L'anecdote qui en forme le cœur n'est donc jamais banale.

Les contes de Loranger s'inscrivent dans cette rhétorique dessinée par la tradition orale du conte de mœurs. « Le moins qu'on puisse dire, c'est que les récits du conteur [Joë Folcu] ne sont point à l'eau de rose<sup>11</sup> », écrit Bernadette Guilmette. La vie quotidienne dessinée par le conteur de ces textes est faite d'incidents inattendus, de situations chicanières ou étonnantes. « Ainsi le dépassement recherché se résout-il dans des exploits grotesques, extravagants et ridicules. L'interdit transgressé est celui du convenu,

7 Ces expressions reprennent le sous-titre d'un ouvrage du Collectif Littorale : *Le conte : témoin du temps, observateur du présent*, Montréal, Planète rebelle, 2011.

8 Christian-Marie Pons, « Introduction », dans *ibid.*, p. 7.

9 Le mythe, la légende et l'anecdote sont fondés sur le récit d'événements tenus pour véridique, tandis que le conte se définit principalement comme « un récit en prose d'événements fictifs et donnés pour tels, fait dans un but de divertissement ». Michèle Simonsen, *Le conte populaire*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 14 ; Simonsen souligne.

10 Paul Zumthor, *La poésie et la voix dans la civilisation médiévale*, Paris, Presses universitaires de France, 1984, p. 38.

11 Bernadette Guilmette, *op. cit.*, p. 19.

de l'admis, des bonnes manières<sup>12</sup>. » Sans jamais pour autant verser dans le fantastique, *l'inusité* forme bel et bien la trame de fond de ces contes, où se dessine en conséquence une mémoire villageoise hautement étonnante.

Par-delà les exagérations et les vantardises, davantage que les extravagances contenues, compterait surtout, chez Loranger, la possibilité d'une transmission culturelle, en l'occurrence celle du « contexte social et culturel précis<sup>13</sup> » du village de Saint-Ours, dont la mémoire serait sauvée par la valeur de témoignage accordée à la parole fictive du conteur. Les textes déploient de la sorte un univers de la vérité, formes parémiqes d'une narration qui assurent la connivence avec le lecteur par l'effet de partage institué quant à la valeur de leurs renvois mimétiques<sup>14</sup>.

Si l'ensemble des référents régionalistes et patrimoniaux qu'ils cristallisent renvoie à une pratique régionaliste et orale qui serait celle propre au genre du conte, les textes narratifs brefs de Jean-Aubert Loranger manifestent du même coup une forme d'« attachement au réel » qui doit être comprise dans le cadre de la crise de la représentation offerte par le débat qui oppose les régionalistes aux exotiques. Sous plus d'un chef, ces contes de mœurs subvertissent en effet les règles esthétiques qu'ils annoncent, dont celle de la généricité qu'on en attend.

---

Publié en 1925, *Le village* problématise immédiatement cette question du genre par l'annonce d'une généricité diffuse qui signe une sorte de programmation énonciative des formes à partir desquelles les textes contenus devraient pouvoir s'appréhender.

12 *Ibid.*, p. 21.

13 Michèle Simonsen, *op. cit.*, p. 33.

14 Sans doute faut-il aussi voir là un rapport intertextuel possible avec l'œuvre narrative de Charles-Louis Philippe, chez qui le « réel » des textes va jusqu'à recouper l'expérience personnelle, intime de l'écrivain, laquelle motive au final la plupart des romans. Qu'on pense ici à la part autobiographique contenue dans *La mère et l'enfant*, au prétexte amoureux sous-tendant *Bubu de Montparnasse*, ou encore au milieu de travail transposé dans *Croquignole*. Aussi, Philippe favorise une posture éthique qui engage une vision artisanale de l'écriture, hors de toute allégeance éventuelle à une « école » : « L'artiste, est un bon ouvrier qui s'écoute et dans son coin, avec candeur d'âme, écrit ce qu'il entend. Je ne fais pas de différence entre le beau sabotier d'un village qui fait des sabots comme il les rêve – et l'écrivain qui conte la vie comme il la voit. Ah ! c'est terrible les écoles. » Charles-Louis Philippe, *Œuvres complètes*, Moulins, Éditions Ipoméie, 1986, p. 54.

Ses contes du *Matin* étudient les petites gens et leurs enfants ; il y raconte « le plus souvent les petites crises de la vie quotidienne, les expériences familiales qui apportent aux enfants, et parfois, aux adultes des leçons simples, mais significatives ». David Roe, « Introduction aux Contes du *Matin* », dans Charles-Louis Philippe, *op. cit.*, p. 217. À cet égard, les univers respectifs des contes de Philippe et de Loranger offrent des homologies frappantes, voire une sensibilité commune : en effet, le cadre principal de ceux du Français est celui d'une petite ville où l'auteur semble avoir eu l'ambition de « peindre le portrait composite d'une seule petite ville à peine fictive – car à défaut d'inspiration il avait beaucoup de souvenirs, et tout le répertoire des récits de son père ». *Ibid.*

Le sous-titre de la page de couverture du recueil désigne doublement les textes d'une manière globale, c'est-à-dire comme des « contes et nouvelles du terroir ». Les textes ne portent eux-mêmes aucune indication générique spécifique, laissant au lecteur qui le souhaiterait le soin d'effectuer le partage entre les *contes* et les *nouvelles* parmi le livre. Chaque texte est donc, à première vue du moins, susceptible d'être soit un conte, soit une nouvelle. Le tout dernier texte du *Village* fait cependant doublement exception à ces modalités de désignation générique promulguées par le recueil et ses textes : d'abord, il prend la forme d'un texte dramatique avec répliques et didascalies ; ensuite, il est placé dans une section distincte, à l'aide d'une page-titre où se trouvent indiqués son titre, mais aussi son sous-titre, générique celui-là, « L'orage (*farce en un acte*) » (je souligne).

On aurait toutefois tort, me semble-t-il, de considérer que ces intitulés génériques instaurent *Le village* comme une « collection » au sens historique du terme, c'est-à-dire comme la réunion de textes où prédomine la diversité des manières, des formes ou des genres. De fait, la rupture formelle établie par la triple désignation générique (*conte, nouvelle, farce*) n'instaure pas de rupture de ton au sein du recueil : la farce reprend par exemple l'argument déjà développé dans un texte narratif qui la précède au sein du livre et qui s'intitule aussi « L'orage ». Tout se passe ici comme si l'hétérogénéité formelle ne le disputait pas à la constitution sémantique de l'ouvrage puisque la redondance narrative effectuée par la farce dramatique s'inscrit uniment dans la modalité terroiriste instaurée par le sous-titre initial. En effet, par-delà l'indication « contes et nouvelles », le sème « terroir » semble agir comme prédicat global dans l'expérience procurée par les textes du *Village*, dont le plan d'ensemble serait finalement plus rhématique que générique. L'accent modal du sous-titre redouble par ailleurs l'annonce thématique du titre principal, *Le village* : au village répond un terroir qui confirme en retour l'existence dudit village. C'est ainsi que l'unité syntagmatique des textes du recueil, qui nouvelles, qui contes, qui farce, répondrait peut-être surtout à un critère de sélection qui dépasse la partition générique annoncée par la page de couverture.

Elle contribue même, me semble-t-il, à ranger le texte dans l'ordre esthétique du littéraire en soulignant, comme le fait remarquer Bernadette Guilmette, la théâtralisation du recueil alors que les personnages des contes peuvent, par un effet de lecture rétrospectif, être appréhendés comme des marionnettes au sein du spectacle narratif proposé par le livre entier.

Quoi qu'il en soit, si le contenu du livre refuse de s'organiser dans une certaine unité, il n'en est pas de même du sous-titre qui figure sur la couverture. Celui-ci, en plus de faire très moderne, ne force pas les différences à s'intégrer entre elles, mais les situe comme telles sans les définir clairement<sup>15</sup>.

La redondance argumentative des textes laisse entendre que la charge formelle ouverte par le sous-titre générique recouvre finalement l'architecture globale du recueil : « conte » et « nouvelle » renvoient à une modalité, c'est-à-dire à une *situation d'énonciation* (Genette) particulière où la composition formelle des textes recouvre une expérience esthétique harmonisée. De la même manière qu'il venait tout juste de détourner les codes du vers pour écrire de la poésie, Loranger aura déjeté ceux des narrations brèves à des fins esthétiques plus larges. Dès lors qu'on admet avec Schaeffer que le nom du genre engendre un rapport actif à l'histoire et à l'institution littéraires<sup>16</sup>, il faut considérer que les noms de genre du *Village* signent une critique formelle assumée des pratiques historiquement avérées de la Littérature.

À cet égard, les textes narratifs brefs de Loranger publiés en périodiques semblent à première vue plus univoques, l'étiquette « conte » leur étant presque systématiquement apposée<sup>17</sup>, que ce soit en sous-titre ou encore dans le paratexte éditorial de la revue où ils paraissent. « Ce qu'a vu le Norouä... » et « Les hommes forts », publiés dans *La Patrie* en 1923 et 1924, sont par exemple respectivement désignés comme un « conte de Noël » et un « conte du samedi » dans l'intercalaire procuré par un sous-titre qui agit dans les deux cas comme énoncé spécifiant de leur caractérisation générique.

Si la généralité dessinée par les sous-titres de ces premiers contes témoigne d'une inscription concertée de la part de l'auteur, celle des contes dominicaux ensuite publiés dans *La Patrie* à partir de mars 1940 fonctionne tout autrement : leur libellé, « Les contes de "La Patrie" », est placé en *surtitre* de chaque texte. Dans ce passage du sous-titre au surtitre s'opère un subtil, et néanmoins significatif changement de généralité

15 Bernadette Guilmette, *Jean-Aubert Loranger : œuvre poétique. Édition établie, annotée et présentée*, thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1981, p. 783.

16 « La question des genres est un problème de classification qui pose plusieurs problèmes, dont celui du statut du nom des genres. Plus que d'être de simples étiquettes, les genres font partie de l'histoire littéraire, il y a même dérive sur les noms de genres à certaines époques. » Jean-Marie Schaeffer, *Qu'est-ce qu'un genre littéraire ?*, Paris, Seuil, 1989, p. 65-66.

17 De fait, dans cet ensemble, seuls les sept textes publiés dans *Les Idées* entre 1937 et 1939 ne contiennent aucune inscription paratextuelle relative à leur généralité.



qui, naguère auctoriale, devient éditoriale, c'est-à-dire relevant d'« instances de médiation des faits de discours<sup>18</sup> » qui débordent la stricte opération d'auteur.

Chaque texte se trouve aussitôt inclus dans un ensemble plus vaste par le rapport de coïncidence générique exigé par la dénomination qui, justement parce qu'elle renvoie à une pratique formelle précise, compose la description définie autoritaire de chacun d'entre eux. Ce faisant, le cycle hebdomadaire des contes de Loranger fonde son identité sur une redondance qui semble exclusivement générique. Car la formule « Les contes de "La Patrie" » agit comme un déictique qui a pour effet d'engager la lecture des textes dans une voie précise que confirme par ailleurs le texte critique qui accompagne la publication du tout premier de ces contes.

De fait, les rédacteurs de *La Patrie*<sup>19</sup> ont choisi de publier en vignette à ce tout premier conte dominical une brève présentation qui reprend pour l'essentiel des passages louangeurs et enthousiastes d'un texte déjà paru d'Albert Laberge, pour qui « Loranger reste [un] grand artiste [...] C'est sûrement un habile conteur<sup>20</sup> ». Tout en mettant l'accent sur l'esthétique régionaliste des textes<sup>21</sup>, les passages republiés du texte de Laberge permettent aux rédacteurs de *La Patrie* d'insister sur les effets de composition propres aux narrations brèves : « Dans chaque cas, l'action se déroule sans aucune longueur, sans aucun détail superflu qui alourdirait la marche des événements. Et Loranger sait conduire son récit de manière à ménager son effet de la fin<sup>22</sup>. » L'amalgame produit entre « régionalisme » et « narration brève », qui renvoie au moins déjà au sous-titre du *Village* comme s'il s'agissait de confirmer une continuité esthétique dans la production lorangérienne, mène les rédacteurs à conclure que « Loranger a démontré là [avec ses contes] que dans la pure littérature comme dans la littérature régionaliste il est un maître<sup>23</sup> ». Passons outre le jugement quant aux littératures « pure » et « régionaliste » pour souligner que cette vignette ouvre un procès esthétique qui, délibérément voulu régionaliste par les rédacteurs, concourt à imposer l'étiquette générique de « conte » ouverte par

18 Jean-Michel Adam et Ute Heidmann, « Six propositions pour l'étude de la généricité », dans Raphaël Baroni et Marielle Macé (dir.), *Le savoir des genres*, Rennes, Presses universitaires de Rennes, « La licorne », 2007, p. 24.

19 Charles Robillard a été rédacteur en chef de *La Patrie*, dont *La Presse* est propriétaire depuis 1933, de 1903 à 1962.

20 [Anonyme], « Les contes de chez nous. Albert Laberge apprécie Jean-Aubert Loranger », *La Patrie*, dimanche 3 mars 1940, p. 22.

21 Loranger « connaît sa campagne et le parler de ses habitants. Ses récits ont la saveur, la couleur et l'odeur du petit village de province. Non seulement ses personnages sont vrais ; ils sont vécus ». *Ibid.*

22 *Ibid.*

23 *Ibid.*

le surtitre de l'ensemble alors inauguré. Tout le paratexte des textes narratifs brefs périodiques de Loranger semble dessiné pour baliser et confirmer leur appartenance générique à la tradition du conte.

Paradoxalement, les contes de Loranger s'inscrivent dans l'ordre *écrit* du littéraire même si, « au sens strict du mot, un conte *populaire* est un conte qui *se dit et se transmet oralement*<sup>24</sup> ». On pourrait d'ailleurs sans peine aligner les citations permettant de montrer que « la nouvelle se lit [et que] le conte se dit<sup>25</sup> », même si l'épreuve des textes tend à montrer que, depuis le XIX<sup>e</sup> siècle, la distinction paraît de moins en moins nette :

Dans un cas comme dans l'autre, il s'agit désormais d'un texte très élaboré littérairement, le conte n'étant plus du tout la « forme simple » originelle décrite par André Jolles [...] conte et nouvelle vivent de relation d'échanges, – on sait à quel point il appartient à la nouvelle de mettre en scène le conte<sup>26</sup>.

Il me semble que ce serait toutefois faire un contresens que de postuler de cela que les textes narratifs brefs de Loranger sont autant de nouvelles où apparaît un conte parce que la délégation narrative est un procédé récurrent dans les contes littéraires. Néanmoins, la remarque de Vibert permet de constater que la généricité instaurée par les appellations auctoriales ou éditoriales tend à confirmer que ces textes recouvrent un procès plus vaste quant à la valeur de l'oralité en régime littéraire.

Si la nouvelle et le conte ont ceci de particulier qu'ils renvoient respectivement, sur le plan de l'attente générique, à un antagonisme entre *réalité* et *imaginaire*, les récits de Loranger intègrent ces deux dimensions par l'imbrication narrative qu'ils réalisent. La scène orale, dans ces textes d'apparence folklorique, me semble agir comme le révélateur (au sens photographique du terme) d'une procédure formelle ouvrant à une réévaluation esthétique : les « contes » appartiennent ici à un ordre écrit qui serait celui de la nouvelle tout en favorisant l'expression de la dimension orale et patrimoniale cultivée par le conteur Joë Folcu, rabattant du coup la voix transmissible sur l'ordre scripturaire des textes. Au sein des textes eux-mêmes, deux langues se côtoient d'ailleurs constamment : le langage coloré et argotique<sup>27</sup> de Joë Folcu y fait contraste à la langue châtiée du premier narrateur, lequel use régulièrement du passé simple : « Lorsque Joë Folcu, à demi-éveillé [*sic*], tendit une main vers ses vêtements des dimanches »

24 Michèle Simonsen, *op. cit.*, p. 13.

25 Jean Fabre, *Le miroir de sorcière : essai sur la littérature fantastique*, Paris, José Corti, 1992, p. 207.

26 Bertrand Vibert, *Poète, même en prose*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2010, p. 352.

27 Par exemple : « C'est bien ça, saudit de saudit, articula-t-il, je viens de rêver que j'n'avais pas rêvé... » (C1, 189).

(C1, 189). La cohabitation des deux registres (grotesque de l'argot, sublime du langage châtié) de la parole ouvre la fécondité esthétique de ces textes qui ne se réduisent pas à la promesse de leurs intitulés génériques.

Conte ou nouvelle ? La genericité ouverte par l'espace paratextuel du recueil de 1925 tout autant que celle des textes périodiques ultérieurs n'appelle d'aucune façon une décision de notre part ; elle engage plutôt un ensemble de possibilités esthétiques propres à la préoccupation formelle qui caractérise l'écriture lorangérienne. Conséquemment, je reprends au compte des textes lorangériens une des hypothèses émises par Bertrand Vibert à propos des narrations brèves de la fin du XIX<sup>e</sup> siècle :

Sans qu'il s'agisse de nier tous les degrés de réalisation qui décriraient des exemples de « pureté générique » du récit bref (soit conte, soit nouvelle), ce qui s'appelle conte ou nouvelle à la fin du XIX<sup>e</sup> siècle procède souvent d'un brouillage concerté, qui joue du décalage entre la forme, voire la matière (lesquelles empruntent au conte), et le propos (lequel renvoie à la nouvelle). Du côté du conte, le merveilleux, le mythe, le fabuleux ; du côté de la nouvelle – souvent ancrée dans la société contemporaine, mais pas nécessairement – une vision moderne du monde qui entre en contradiction avec la précédente<sup>28</sup>.

Or chez Loranger, le « côté du conte » serait celui des fables de Joë Folcu et de ses exagérations et le « côté de la nouvelle » serait celui du narrateur et de la réalité à laquelle il fait d'ailleurs constamment référence. Et cette contradiction de poser d'emblée le problème de l'autorité narrative des textes, surtout en ce qui a trait aux contes que Loranger publie dans *La Patrie*, où le personnage de Joë Folcu est omniprésent.

## QUI RACONTE ? « JOË LORANGER »...

Qui est celui qui raconte chez Loranger ? La question ne va pas de soi alors qu'on distingue rapidement deux niveaux de narration dans ses contes : un premier narrateur y développe quelques considérations générales permettant de contextualiser le propos avant de déléguer la parole à un certain Joë Folcu, « marchand de tabac en feuilles » et conteur attitré des textes. Les contes de Loranger, où se superposent les ordres du *dicible* et du *narrable* ou, en d'autres termes, du *témoignage* et de la *fiction*, offrent une mise en scène de la parole par ailleurs ouvertement dévoilée en maints endroits :

(C'est à ce moment du récit que les enfants se laissent aller au sommeil, dans l'entourage de Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles.)

- Voulez-vous dire, objectera-t-on, que votre père tit'Charles Allaire a fini par devenir aveugle comme son oncle ?

Non monsieur, reprendra le conteur (C1, 186).

28 Bertrand Vibert, *op. cit.*, p. 353.

La parenthèse souligne ici littéralement l'effet diégétique de pause créée par l'intervention narrative. En effet, de la même manière que, sur le plan logique et syntaxique, la parenthèse « désigne à la fois le signe et la phrase qui la marque<sup>29</sup> », le texte de Loranger rend manifeste la transcription écrite qui est effectuée de la parole de Folcu par la mise en retrait explicite de la parole du narrateur. Drillon écrit d'ailleurs que l'utilité de la parenthèse provient de ce qu'elle « est un message que l'auteur ajoute à son texte [...] Elle figure un décrochement opéré à la faveur d'une halte dans le déroulement sémantique et/ou syntaxique de la phrase<sup>30</sup> » qui permet « à l'auteur de faire un *a parte*, de se détacher momentanément de la scène qu'il décrit<sup>31</sup> ». Ce faisant, chez Loranger, le narrateur s'impose aussi comme personnage de médiation dans la mise en scène de la parole. Il semble ici campé comme un observateur externe de l'univers saintoursois, bien qu'il prenne ailleurs le statut de personnage homodiégétique au sein de la communauté villageoise, comme ici : « Qu'est-ce à dire ? Nous sommes-nous informés. Et nous apprîmes que Joë Folcu ne pouvait en raconter qu'une seule, et qui ne convenait pas, puisqu'elle était authentique. Sur nos instances, le Saintoursois avait consenti à faire diversion » (C2, 269). Le sujet parlant des contes de Loranger joue sur les ambiguïtés possibles de son inscription textuelle.

Par ailleurs, le partage opéré par les ordres narratifs de la fiction et du témoignage se trouve autrement complexifié par le fait que le premier narrateur des textes serait un double de l'auteur. Celui qui dit *Je* dans ces contes concède en effet plus d'une fois qu'il est l'écrivain né en 1896, comme ici : « Dans un autre conte de *La Patrie*, j'expliquerai certains "coups" de dames qui rendirent Joë Folcu champion du comté » (C1, 244), ou là : « Il n'est pas à dire que j'écris, en ce moment, les contes de *La Patrie* d'un doigt enflé du bout et dilaté par trop de séjours humides » (C2, 14). Immédiatement superposables, le narrateur et le *scriptor*<sup>32</sup> des textes fondent leur identité sur un renvoi à la signature de l'*auctor* qui, si l'on suit la typologie de Jean-François Jeandillou, recouvre pourtant très exactement le *scriptor* : celui qui narre le texte est celui qui l'écrit, qui est enfin celui qui le signe... De cela me semble se dégager une posture particulière qui consiste à brouiller la ligne existant entre *vérité* et *illusion*, la véracité du récit pourtant fictif trouvant sa source dans la crédibilité attribuée au nom propre réel de Loranger.

29 Jacques Drillon, *Traité de la ponctuation française*, Paris, Gallimard, « Tel », 1991, p. 257.

30 *Ibid.*

31 *Ibid.*, p. 263.

32 Jean-François Jeandillou, *Esthétique de la mystification. Tactique et stratégie littéraires*, Paris, Minuit, 1994, p. 99.

En se donnant comme étant celle de l'individu Jean-Aubert Loranger, la parole narrative semble offrir une transparence d'ordre ethnologique qui n'est pas étrangère au genre du conte. Et les indices biographiques parsemés dans les contes indiquent que Loranger s'est d'ailleurs inspiré de sa vie et de sa généalogie pour déployer son univers fictif, rendant d'autant plus trouble encore la distinction entre vérité et fiction. Bernadette Guilmette l'a bien remarqué :

Loranger, habituellement discret sur sa famille, trouve ici l'occasion de nous en révéler quelques traits. Défilent dans les contes ses parents de Saint-Ours, mais aussi ses grands-pères de Montréal, Dézéry Beaudry, et l'autre plus célèbre, le juge Thomas-Jean-Jacques Loranger [...] On lit aussi dans les contes les prénoms de la grand-mère de l'auteur, l'épouse du juge Loranger, qui est la petite-fille de Philippe Aubert de Gaspé, de sa sœur qui a hérité du prénom, de celui de sa belle-mère<sup>33</sup>.

Paru le 22 septembre 1940, « Le fredonnement de l'enfance exprime une mélodie inédite » (**C1, 208-211**) paraît exemplaire de cette conjonction. Le conte développe en effet une théorie des correspondances qu'il dispose dans la tradition ancestrale remodelée de l'écrivain. La fabrique biographique tisse le décor familial de ce récit où le narrateur, qui a auparavant pris soin de congédier Joë Folcu comme témoin et conteur privilégié de l'anecdote, prétend reconstruire la scène de trépas de son aïeul :

Je n'entends pas que Joë Folcu fasse intervenir ses commentaires, car j'ai à vous entretenir aujourd'hui de mon grand-père. Bien qu'il portât le nom de Dézéry, et ma grand-mère, celui de Zélie, et que tous deux ne zézayassent point, cet aïeul était un homme accompli et tout chez lui se trouvait achevé, ou enviable (**C1, 208**).

Époux l'un de l'autre dans le conte, Dézéry et Zélie n'ont pourtant aucun lien de parenté dans la vie réelle : si Louis-Joseph-Dézéry Beaudry fut bel et bien le grand-père maternel de Jean-Aubert Loranger, Zélie-Suzanne-Angélique Borne fut, quant à elle, la grand-mère paternelle de l'écrivain. Tout en s'appuyant sur des faits d'ordre biographique, le texte déploie un pacte de lecture entièrement fictif puisque aucun indice n'y permet de remonter aux origines familiales réelles du narrateur, sauf ces deux noms dont la fonction reste toutefois essentiellement poétique puisque leur contenu<sup>34</sup> dépend essentiellement du contexte où ils s'inscrivent, le procès sémiotique et sémantique de ces Noms n'assurant d'aucune façon l'« interprétation identifiante<sup>35</sup> » qui serait la leur dans le monde réel. Leur déchiffrement ne relève pas d'une éventuelle connaissance encyclopédique, mais plutôt des référents fournis par l'univers

33 Bernadette Guilmette, « Introduction », *op. cit.*, p. 20.

34 Qu'on définira comme l'« ensemble de propriétés du référent initial associé au nom propre qui interviennent dans l'interprétation de certains énoncés contenant ce nom ». Marie-Noëlle Gary-Prieur, *Grammaire du nom propre*, Paris, Presses universitaires de France, 1994, p. 46.

35 Sur cette question, voir Marie-Noëlle Gary-Prieur, *ibid.*

de croyance déployé par le conte. On aura aussi remarqué que le narrateur se place dans la position d'un conteur (Folcu), laissant dès lors entendre une interchangeabilité des récits de l'un et de l'autre. Le changement de personnel narratif redessine conséquemment les limites de la fiction et des notions de *vérité* et de *mensonge* qui lui sont concurrentes. En somme, c'est au sein du texte, et seulement au sein du texte, que Zélie, Dézéry et le narrateur existent finalement.

Dans ce conte, le cadre biographique se subordonne d'ailleurs complètement au cadre esthétique dont les fins sont exposées dès l'incipit : « Les coquillages sont les haut-parleurs de la mer » (C1, 208). La métaphore s'appuie sur la matérialité de l'horizon déployé par le monde, particulièrement celle du coquillage, dont elle suppose qu'elle engendre un rapport aux sons et ce qu'ils sont à même de dévoiler. De cette observation, le narrateur déduira ensuite que « chaque fois qu'il est question de combats navals, Joë appuie son oreille contre le coquillage » puisque « parmi les bourdonnements de la mer, n'a-t-il pas entendu déjà le tourniquet d'une hélice de sous-marin ? » (C1, 208). Le coquillage et ses secrets permettent à Joë de prévoir le moment où il voudra mieux accoster, si jamais « un U-boat remonte le Richelieu » (C1, 208).

La correspondance effectuée n'est pas d'ordre baudelairienne : plutôt que d'ouvrir à cette « ténébreuse et profonde unité » évoquée par le poète français, la chair du monde renvoie à des objets matériels. La correspondance, dans ce conte lorangérien, relève de la contingence des choses ; elle s'inscrit à même la matérialité du monde, en cela conforme à l'*ethos* préalable des poèmes. Mais puisqu'il s'agit de « raconter les derniers jours » (C1, 208) du grand-père du narrateur, le conte s'inscrit dans le registre énonciatif des mémoires, obligeant du même coup que l'on s'interroge sur les intentions de celui qui le raconte. Jeanne Demers a en effet bien montré que

les mémoires [comme genre] n'ont de sens en effet que dans leur *intentionnalité performative*. Leur projet : agir rétroactivement sur les faits narrés, les faire signifier selon un « programme » qui diffère de mémorialiste à mémorialiste. Projet qui va bien au-delà de la simple information historique, que celle-ci soit personnelle ou collective<sup>36</sup>.

Demandant à être lu comme une historiette relative aux mémoires du narrateur-écrivain, ce conte de Loranger plie pourtant la vérité historique à ses volontés ludiques en confondant désormais en une seule ses deux branches familiales réelles. Sur le plan énonciatif, le texte télescope donc une série d'identités (réelles et fictives ; auctoriale et narrative)

36 Jeanne Demers, « Des femmes chez les mémorialistes québécois ou les mémoires, un récit de légitimation », dans Madeleine Frédéric (dir.), *Entre l'Histoire et le roman : la littérature personnelle*, Bruxelles, Université libre de Bruxelles, Publications du Centre d'études canadiennes, 1992, p. 104 ; je souligne.

qu'il subordonne en définitive à sa thèse. Le recours au passé biographique s'y inscrivant d'emblée dans un projet d'ordre esthétique, le thème de ce conte n'est finalement pas tant celui de la mort d'un aïeul que celui d'une correspondance entre la vie et l'art, entièrement dédié qu'il est au constat selon lequel le « grand-père a complété la véracité de cette théorie » (**C1, 209**) de la correspondance, ici déplacée dans l'ordre d'une horizontalité qui tend à gommer l'ordre usuel de la transcendance esthétique.

Car enfin, la mort de Dézéry prendra bel et bien une forme *esthétique* en ce sens qu'elle se trouve intimement liée au débit d'un chant : c'est sur fond musical que le vieillard signifie sa mort aux autres : « Cet air trop connu ne pouvait être celui d'un rôle. L'aïeul, réveillé par les approches de la mort, aurait eu le grand souci de songer aux vivants qui assistaient à son départ » (**C1, 211**) avec une offrande ultime, celle d'une comptine liée à son enfance et connue de tous ses proches parce qu'il la fredonnait quand il était contrarié. À la manière des enfants s'assoupissant « eux-mêmes en fredonnant » (**C1, 211**), Dézéry signale aux autres son agonie par un signe musical qui contient métonymiquement son existence entière. Le recours à l'histoire personnelle débouche sur une histoire fantasmée qui, justement parce qu'elle est fictive, renvoie à ses propres possibilités esthétiques par la voie d'une analogie musicale. Somme toute, le texte se sature d'une histoire familiale qu'il relance en la subordonnant ultimement à un idéal esthétique qui en constitue la leçon essentielle. Sous la forme des mémoires, le narrateur réinvente son passé de manière à livrer une leçon qui justifie esthétiquement le geste patriotique inaccoutumé de Joë Folcu écoutant les coquillages afin de savoir quand tirer sa chaloupe sur la rive.

---

On le voit : le jeu mimétique engagé par la vraisemblance des narrations lorangériennes repose sur une série constante de renvois autorisant l'imposition d'une réalité extratextuelle qui se trouve toujours rapidement conjuguée à une visée esthétique plus large, ayant pour effet d'inscrire ces textes dans une tradition historique à laquelle appartiennent aussi un Fréchette ou un Beaugrand.

Pour ces derniers, la visée littéraire devient évidente, renforcée par une mise en scène souvent ironique du conte lui-même. Ce n'est pas dire que ces conteurs ne croient plus à la saveur populaire de ces légendes : c'est dire que celles-ci ne sont plus fondées sur l'adhésion immédiate du lecteur et s'intègrent dans l'ordre de la littérature, plutôt que dans celui de la morale ou de la croyance religieuse<sup>37</sup>.

---

37 Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 122.

Loranger ne cache d'ailleurs pas la correspondance formelle existant entre ses contes et les textes de ceux qui le précèdent. En témoigne l'incipit du conte « Et cette fois-là, le fleuve aurait coulé "en montant" » :

Louis Fréchette, poète couronné, mais conteur nu-tête en présence de l'Éternel – et dont la bonne franquette, quand il racontait une bonne blague, lui vaudra de survivre – mettait généralement les lecteurs de ses contes en appétit, au moyen de préambules qui se prêtaient à toutes les invraisemblances (C2, 58).

Sur le plan de la composition narrative, cet incipit ouvre le préambule à l'anecdote que livrera ensuite Joë Folcu. Mais dès lors que l'enchaînement des deux récits (celui du narrateur, celui du conteur) ouvre une spécularité formelle, il engage aussi une spécularité historique, Loranger/Folcu se faisant en effet ici le double historique d'un doublon original composé de l'auteur « Fréchette » et de son personnage-conteur « Jos Violon ». Tout en inscrivant sa technique dans la spécificité formelle du conte québécois qu'il contribue à poursuivre, Loranger prétend pourtant la dépasser en reléguant l'auteur de *La Noël au Canada* au rang de bon second : « Louis Fréchette, le meilleur conteur après Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles » (C2, 58). Sa proclamation, aussi effrontée qu'extravagante, inscrit derechef son texte dans la tradition de vantardise qu'on associe généralement au conte oral québécois.

Cependant, le renvoi à Fréchette comporte ceci de particulier qu'il joue encore une fois sur les limites entre *fiction* et *réalité* : Folcu, un personnage fictif, et Fréchette, un écrivain québécois réel, sont placés dans une équivalence qui fait coïncider leurs deux univers, lesquels se confirment mutuellement au sein du texte fictif qu'est le conte de Loranger<sup>38</sup>. Le rapport analogique de l'un à l'autre compose un système de croyance textuel où le lecteur n'a d'autre choix que de considérer que le texte est vrai puisqu'il provient d'une voix dont l'autorité se caractérise par un renvoi à la réalité externe des auteurs de la tradition.

Les congruences identitaires révélées par les interventions narratives ont ceci d'intéressant qu'elles touchent plus largement à la dimension esthétique des textes par les effets de lisibilité qu'elles engagent, faisant en sorte que les contes de Loranger ne peuvent d'aucune façon être

38 Ce brouillage entre vérité et fiction se complique d'autant quand on considère que le personnage fictif de Jos Violon créé par Fréchette est lui-même inspiré d'un conteur réel du nom de Joseph Lemieux : « Fréchette, qui a été souvent impressionné, dans son enfance, par le célèbre conteur Jos Violon, ne rate jamais une occasion de le présenter sous ses beaux jours et de communiquer son admiration pour cet homme exceptionnel. Voilà ce qu'il en dit dans ses *Mémoires intimes* : "C'était un type très remarquable que celui-là. Dans son état civil, il s'appelait Joseph Lemieux ; dans la paroisse il se nommait José Caron ; et dans les chantiers, il était universellement connu sous le nom de Joe [sic] Violon. Doux lui venait ce curieux sobriquet ? C'est plus que je ne saurais dire. Il se faisait déjà vieux quand je l'ai connu et il était loin de s'imaginer que j'évoquerais sa mémoire plus d'un demi-siècle après sa mort." » Aurélien Boivin, « Jos Violon, un vrai conteur populaire au XIX<sup>e</sup> siècle », *Francophonies d'Amérique*, n° 5, 1995, p. 189.



repliés sur la dimension historico-patrimoniale qu'ils convoquent pourtant constamment. Ces contes se construisent bel et bien sur une chaîne d'illusions causées par l'ironie de leurs fictions.

En renvoyant ainsi analogiquement les uns aux autres, l'auteur, le scripteur, le narrateur et le personnage du conteur composent un jeu de double et de miroirs où le monde réel se trouve renfermé dans le microcosme du texte. Le renvoi ouvert par les références agit comme une métalepse narrative à partir de laquelle l'auteur parvient à s'immiscer dans son texte en tant que protagoniste participant à l'univers de fiction. La réalité textuelle du conte recouvre métonymiquement celle, extratextuelle, de Jean-Aubert Loranger, désormais ironiquement devenu personnage de son propre texte... L'expérience personnelle de l'écrivain, qui a lui-même vécu à Saint-Ours, semble de ce point de vue fondamentale à l'expérience esthétique des récits qui transforment (voire idéalisent) le réel qu'ils contribuent à renouveler en le déployant textuellement.

## EFFETS DE RÉPÉTITION, STRUCTURES DU DÉDOUBLEMENT

Un autre des principes ironiques à l'œuvre dans les contes de Loranger est sans doute celui de la répétition, dont les occurrences sont nombreuses. À propos de la répétition comme phénomène linguistique, Marie-Christine Lala remarque ceci :

Nous pouvons parler de « mécanisme de réitération et d'altération » en ceci que l'on observe les deux phénomènes conjugués :

1. La répétition joue sur le paradigme des substitutions en mettant en œuvre un principe d'équivalence dans la mesure où l'élément « équivalent » autorise à la fois une reformulation par substitution et la cristallisation, en un point de condensation, sur le signifié unique.
2. Il y a « projection du principe d'équivalence de l'axe de la sélection sur l'axe de la combinaison » (Jakobson, 1963 : 220-221). Dans le processus de la répétition, le principe d'équivalence est sans cesse projeté sur l'axe syntagmatique où s'inscrit la marque d'une altération tandis que se décline le paradigme des transformations<sup>39</sup>.

Or il s'avère que la répétition n'opère pas d'altération dans les contes de Loranger, où une chose redite l'est le plus souvent dans les termes exacts de sa première énonciation, jouant strictement sur l'axe syntagmatique, c'est-à-dire dans la procédure grammaticale et syntaxique du déroulement de la phrase. L'ordre isotopique de la répétition narrative

39 Marie-Christine Lala, « Le processus de répétition et le réel de la langue », *Semen. Revue de sémiolinguistique des textes et discours*, n° 12, 2000, <<http://semen.revues.org/1898>>, consulté le 8 mai 2013.

lorangérienne procède d'une redondance lexicale, voire phrastique, proche de la forme de l'épanalepse. Comme le fait remarquer Dupriez, « l'épanalepse peut jouer, entre les ensembles étendus (paragraphe, chapitres, etc.), un rôle de liaison analogue à celui de l'anadiplose entre les phrases et les alinéas<sup>40</sup> ». Chez Loranger, elle lierait ces ensembles d'une manière concordant au gommage des procédés de disjonctions autrement opérants parce que propres à la brièveté narrative. Mais toujours, sa fonction de mobilisation, qui est une fonction d'écho, opère sur le plan syntagmatique de la lisibilité des textes. Loranger semble ainsi reprendre dans ses contes les possibilités et les stipulations du double qu'il avait naguère éprouvées dans ses poèmes.

Comme on sait, la catégorie esthétique de « récit bref » se distingue par une structuration paroxystique où le point nodal concourt très exactement à la brièveté du texte. Bien entendu, le paroxysme d'un texte bref différera selon la forme ou le sous-genre dudit texte, mais aussi selon les stratégies auctoriales qui s'y trouvent à l'œuvre. Chez Loranger, le principe de la répétition apparaît paradoxalement comme l'un des mécanismes concourant à la structuration brève des textes, les répétitions lexicales y permettant de mettre l'accent sur un élément central du récit.

Par exemple, la répétition à l'identique d'un même syntagme contribue au déploiement d'un discours qui, en se retournant sur lui-même, mène à la justification rapide de l'anecdote. Dans « Les grincements d'une chaise berceuse abusive », la réplique syntagmatique du sujet phrastique accentue la dimension aliénante de la révélation subite :

Cette chambre, pourtant silencieuse, où nul craquement organique des murs ne troublait mon travail ; cette chambre séparée d'une rue tapageuse par un long corridor et plusieurs pièces désertes ; cette chambre propice au recueillement venait subitement de me révéler un point vulnérable. Le plancher de bois dur, à la gauche de ma table, et sur une surface égale à celle d'une chaise, ne pouvait garder le silence (C1, 218).

Le retour lexical crée un débordement qui autorise le narrateur à insister sur la présence du silence au sein de la chambre. L'accentuation produite par la syntaxe engage la dimension axiologique du texte, qui s'organise depuis l'opposition silence/bruit. Mais la répétition procède aussi d'un effet rythmique du fait que la récurrence anaphorique survient au sein de phrases ayant sensiblement la même longueur, soit 14, 15 et 13 mots, mais aussi *grosso modo* chaque fois 28 syllabes. Il ne s'agit bien sûr pas de chercher ici à formuler une stylistique narrative de la syllabation non plus que de proposer que ces nombres supposent de la part de Loranger une transposition narrative du principe présidant au vers

40 Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires (dictionnaire)*, Paris, 10/18, 1984, p. 188.

métrique, cela même si la répétition segmente bel et bien le paragraphe selon des intervalles réguliers qui lui confèrent son rythme. C'est ainsi que la convergence procurée par la « distribution répétitive<sup>41</sup> » supporte l'isotopie centrale du texte. L'emphase occasionnée par la répétition permet à Folcu de se dispenser de toute explication : sa stratégie énonciative consisterait à répéter pour dire moins, afin de « dire autrement<sup>42</sup> », dans un procédé d'économie rhétorique de la syntaxe où le trope constitutif est celui d'un retour du même.

Dans ces contes, Folcu n'hésite d'ailleurs pas à appuyer ses thèses au moyen des effets permis par des procédés répétitifs qui, constitutifs de l'axiologie particulière du récit qu'il livre, lui permettent de tirer profit du rythme créé pour mieux souligner la dimension esthétique de son récit oral. Dans « Une douleur muette ou des grenouilles bavardes », la répétition fixe le cadre stagnant d'une temporalité qui pèse sur ceux qui la ressentent : « Il était dix heures sur l'étagère ; dix heures dans les savanes de la grenouillère ; dix heures sous la lampe, mais, dans le regard fixe des deux hommes, il semblait que le temps n'eût pas d'importance. Peut-être se regardaient-ils sans se voir?... » (C1, 134). Sur le plan rythmique, la répétition procure une répétition accentuelle par la triple occurrence du syntagme « dix heures » en position d'anaphore grammaticale. L'insistance créée ouvre vers la dimension uniforme – et sans doute aussi univoque – du monde : peu importe le lieu, il *est* et il *sera* encore et toujours la même heure, le déroulement du monde semblant ici suspendu par ce retour constant du même. Car « les deux hommes, dans cette cuisine, ressentent un sentiment unique, symbolisé par leur rencontre, par l'heure, et par le temps qu'il fait dehors » (C1, 135). Le temps chronologique signe une unanimité qui fait plus largement tache au sein du texte, la tension paroxystique qui en découle ouvrant directement à la résolution de cette entente : « Onze heures approchent et les deux hommes sont en sueurs [...] À onze heures et quart, lorsque l'un d'eux versa enfin une larme, l'autre n'a point souri » (C1, 136-137). Les deux gaillards aiment en effet la même femme, qui venait tout juste d'en épouser un troisième. Du point de vue compositionnel, l'effet de répétition crée la tension stylistique et rhétorique propice à l'intérêt de l'intrigue.

Dans ce conte, la répétition provoque aussi une réflexion d'ordre esthétique relative à la luxuriance du propos :

41 J'emprunte l'expression à Madeleine Frédéric, qui l'emploie dans *La répétition* (Tübingen, M. Niemeyer, 1985).

42 Gérard Dessons, « La notion de brièveté », *La Licorne*, n° 21, 1991, p. 8.

- Au fond, dira Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles, et le commentateur de ce récit, c'est beaucoup de mots pour un conteur qui cherche ici à fixer l'atmosphère d'une soirée quelconque, dans une cuisine quelconque. C'eût été plus simple de dire : « Il est dix heures, et deux hommes se regardent, sans un mot, assis à une table de cuisine » (C1, 134).

La réflexion ici attribuée au conteur par le narrateur dégage un ensemble de poncifs antithétiques relatifs au genre du conte comme catégorie esthétique particulière de la narrativité. À l'abondance et au foisonnement des mots s'oppose d'abord le caractère ordinaire et banal du décor présumé réaliste de la scène. La répétition engage selon le narrateur une forme énonciative d'exagération qui pallierait la vraisemblance du lieu, qu'elle détournerait de sa dimension quelconque pour mieux souligner la disposition mentale naïve, affective, qui serait celle qu'on attend généralement d'un conte. Il eut certes été possible de formuler plus simplement l'argument du texte, mais, quand il raconte, Joë Folcu ne vise pas la simplicité : sa rhétorique atteint sciemment l'exagération par le biais des répétitions et des surprises. Ainsi formulée, la réflexion critique engagée par la narration offre un point de vue esthétique précis quant à la valeur qu'il faut accorder à la forme du conte, dès lors irréductible à la simplicité narrative de la formulation réaliste, montrant bien en cela que, comme on l'écrivait au *Nigog*, « c'est l'art de l'écrivain qui doit nous intéresser plutôt que les détails de l'anecdote<sup>43</sup> ». Encore une fois, l'art lorangérien du conte concourt à dégager la forme de la valeur anecdotique ressortant de la dimension patrimoniale qui est toutefois paradoxalement aussi la sienne.

La répétition, dans les contes de Loranger, ne touche toutefois pas que la dimension lexicale ou syntaxique ouverte par l'énonciation. Des textes entiers sont parfois repris, généralement avec un nouveau titre. « Le norouâ », un conte inclus dans le recueil *Le village*, est une reprise avec variantes de « Ce qu'a vu le Norouâ... », conte de Noël » paru deux ans plus tôt dans *La Patrie*. D'autres contes du *Village* seront par ailleurs publiés avec variantes dans le cycle dominical de *La Patrie*, entre 1939 et 1942, où sont aussi repris des contes auparavant publiés dans *Le Jour* ou *Les Idées*. Loranger va jusqu'à reprendre dans *La Patrie* un texte déjà paru dans *La Patrie* : c'est notamment le cas du conte « Une poignée de main », initialement publié le 7 mai 1939 et repris à la même enseigne le 16 novembre 1941<sup>44</sup>.

43 Fernand Préfontaine, « Le sujet en art », *Le Nigog*, vol. 1, n° 2, p. 44 ; je souligne.

44 Il serait aussi fastidieux qu'inutile de dresser ici la liste complète de ces reprises. Je renvoie le lecteur à l'édition des contes préparée par Bernadette Guilmette chez Fides, où elles sont chaque fois clairement indiquées.

Du point de vue esthétique du cycle narratif, la reprise des textes exécute une forme de liaison où, à la manière de la redondance effectuée par l'épanalepse, les répétitions textuelles opérées agissent comme autant de ligatures au sein de la distribution syntagmatique – et chronologique – opérée par les republications. Par exemple, *Le vagabond* participe très certainement des *Atmosphères* auquel il appartient initialement tout autant qu'il participe désormais de l'ensemble plus large de tous les contes de Loranger avec sa republication, le 5 mai 1940, dans *La Patrie*. Pareillement, le conte « Les hommes forts » est à la fois un texte du *Village* et du cycle dominical de *La Patrie*. La reprise des textes gomme les frontières entre chaque ensemble textuel au profit de leur amalgame : désormais liés les uns aux autres par la coordination procurée de leur republication, les textes du *Village*, du *Jour*, des *Idées* et de *La Patrie* (mais aussi certains textes des *Atmosphères*) forment autant de sous-ensembles au sein de cet ensemble plus large qui est celui du conte lorangérien.

Ces textes s'ordonnant dans le strict ordre syntagmatique de leur répétition chronologique, on ne saurait d'aucune façon lire l'ensemble qu'ils forment comme un recueil. L'objet recueil n'existe en effet qu'à la condition commune et réunie des deux axes (syntagmatique et paradigmatique) de l'objet « livre » qui lui est constitutif. On envisagera plutôt l'ensemble syntagmatique formé par les contes lorangériens comme un cycle au sens où l'entend Forrest Ingram, c'est-à-dire comme « *a set of stories linked to each other in such a way as to maintain a balance between the individuality of each story and the necessities of the larger units*<sup>45</sup> ». Le cycle tel que le pense Ingram effectue une liaison qui n'est jamais aussi autoritaire que celle du recueil, en cela qu'il permet l'institution de sous-unités plus ou moins larges. À cet effet, l'inclusion d'une « farce » dans le recueil *Le village* me semble un fait indicatif de ce que Loranger semblait tout à fait conscient des possibilités esthétiques offertes par l'idée d'un cycle narratif qui ne recoupe pas ces objets qu'étaient ses recueils publiés. Ce cycle apparaît d'ailleurs assez souple pour que Bernadette Guilmette y inclue finalement *Le passeur*, texte dont les signes génériques agissent différemment selon qu'on le lise comme texte liminaire des *Atmosphères* ou comme l'un des contes du cycle narratif. Au sein du premier ensemble textuel – lequel est un *recueil* –, les possibilités poétiques offertes par l'hypotypose constituante semblent avantagées au sein des compétences génériques mobilisées par l'acte de lecture. Au sein du second ensemble qu'est le cycle des contes, ce sont les qualités narratives du texte qui se trouveraient soulignées.

45 Forrest L. Ingram, *Representative Short Story Cycles of the Twentieth Century*, La Haye, Mouton, 1971, p. 15.

## JE E(S)T VOUS : EXCÉDENCES DE L'IDENTITÉ

Au sein du cycle narratif, les mœurs saintoursoises forment le cœur des anecdotes privilégiées par Joë Folcu, chacun devenant partie prenante de la mosaïque narrative par l'exposition conséquente des habitudes et des travers des uns et des autres dans chaque récit. Qu'il s'agisse de Pit Goudreau qui « "fait boucherie", tous les automnes, dans l'entrée de sa grange » (C2, 191), de Lusignan le boulanger, dans « Une poignée demain » (C1, 97-100), des pères Tit'Charles Allaire et Tit'noir dans « De beaux poissons que le courant emporte au diable » (C1, 236-240) ou de tous ces personnages plus rustiques les uns que les autres, et souvent d'ailleurs anonymes, qui peuplent les contes, les habitants de Saint-Ours forment un groupe propice à une élaboration narrative qui met finalement en valeur le caractère collectif de leurs aventures.

Pour autant, ce groupe ne forme pas une masse indifférenciée. Son caractère communautaire, fondé sur l'exemplarité de tout un chacun, repose sur la possibilité d'une différence assumée qui est celle de la multitude rendue possible par la « multiplicité irréductible<sup>46</sup> » de chaque habitant de Saint-Ours. La population saintoursoise n'est pas assimilable à la forme passive généralement désignée par le mot *peuple* :

En opposition au concept de peuple, le concept de multitude est celui d'une multiplicité singulière, d'un universel concret. Le peuple constituait un corps social ; la multitude non, car la multitude est la chair de la vie. Si nous opposons d'un côté la multitude au peuple, nous devons également l'opposer aux masses et à la plèbe. Masses et plèbe ont souvent été des mots employés pour nommer une force sociale irrationnelle et passive, dangereuse et violente, pour cette raison précise qu'elle était facilement manipulable. La multitude, elle, est un *acteur social actif*, une *multiplicité qui agit*. La multitude n'est pas, comme le peuple, une unité, mais par opposition aux masses et à la plèbe, nous pouvons la voir comme quelque chose d'organisé<sup>47</sup>.

Tout comme celle des poèmes, la multitude formée par les Saintoursois ne forme pas que le décor pittoresque des récits livrés par Joë Folcu ; elle participe activement à l'élaboration narrative. Certes, à première vue, « cette chair sociale vivante qui ne forme pas un corps peut sembler monstrueuse<sup>48</sup> ». Mais c'est justement cette monstruosité qui constitue la possibilité première de chaque récit lorangérien, chacun ayant cela en commun avec les autres, auxquels il ressemble finalement malgré des différences qui sont au final accessoires. Qu'importe en effet qu'Angèle semble mesquine parce qu'elle « s'était donc éprise, vers

46 Antonio Negri, *Du retour. Abécédaire politique*, Paris, Calmann-Lévy, 2002, p. 133.

47 Toni Negri, « Pour une définition ontologique de la multitude », *Inventer le commun des hommes*, Paris, Bayard, 2010, p. 228-229 ; je souligne.

48 Michael Hardt et Antonio Negri, *Multitude. Guerre et démocratie à l'âge de l'Empire*, Paris, La Découverte, 2004, p. 230.

la trentaine, d'un vieux richard de la paroisse» (**C2, 206**) et que madame Rochon semble vertueuse, elle qui «devait à son attitude remplie de dignité de vivre chez elle comme une veuve dont un second mariage fût impossible» (**C2, 168**)? C'est plutôt le caractère absolument improbable – donc monstrueux – de leurs aventures qui importe à celui qui les livre. Paradoxalement (puisque chaque conte met pourtant l'accent sur un personnage précis), les singularités semblent en effet s'abstraire d'elles-mêmes pour composer un ensemble plus vaste, celui de la collectivité extraordinaire de Saint-Ours dont les contes, une fois rassemblés, dressent le portrait global. Ici, la composition collective l'emporte sur le destin individuel.

Ce paradoxe ne semble toutefois possible que parce que les contes sont le lieu d'exagérations de la part de celui qui les livre. Ceux dont l'histoire se trouve racontée sont en effet des êtres déformés, voire fantasmés par le conteur principal. Leurs traits ou leurs caractères sont grossis par Joë Folcu et, tout en apparaissant authentiques (mais pas toujours réalistes, certains exploits racontés faisant d'eux des personnages «plus grands que nature»), ils ne répondent d'aucune manière à la vérité éventuelle des personnes réelles ayant vraisemblablement habité le village. C'est à cette condition de l'authenticité que l'abstraction individuelle, au profit du portrait général, peut avoir lieu.

---

Cet enjeu de l'authenticité posé par la mise en fiction de la collectivité semblant d'ailleurs poser problème au lectorat de l'époque, Loranger aborde directement la question dans l'incipit de son conte «Une lucidité bien heureuse», paru le 10 août 1941 :

Sous l'anonymat *Bien à vous, monsieur*, plusieurs Saintoursois m'avisent qu'ils ne connaissent pas, rue Saint-Joseph, dans leur village, un nommé Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles, qui anime habituellement de ses commentaires les contes dominicains de *La Patrie*. L'esprit de ce personnage m'en serait-il exclusif?

J'ignorais qu'on eût à ce point, surtout chez certains de Saint-Ours, le sens du cadastre et des registres baptismaux. Des *Bien à vous* m'assurent avoir questionné, sur la présence anticipée d'un Joë Folcu à Saint-Ours, les plus âgés de la paroisse et des rangs de l'arrière.

N'en déplaise à ces messieurs, ou à leur écriture renversée, je connaissais leur village bien avant qu'on y eût installé l'eau courante sous les fauteuils à trou et la «pochette» électrique dans ses rues. Sans qu'il portât des oreilles décollées, et qu'il empestât le tabac fort, Joë Folcu a toujours été, à Saint-Ours, le prototype des fainéants raisonneux sur la rive sud du Richelieu (**C2, 94**).

Sur un ton qui mélange le sarcasme à l'ironie, Loranger fait la leçon aux habitants réels du village qu'il met en scène. Folcu est, dans les termes mêmes de l'écrivain, un «prototype». Il s'avère être à l'image des autres

personnages des contes, eux-mêmes tous des « représentants exemplaires de leur catégorie<sup>49</sup> », qu'elle soit sociale ou professionnelle. La trame diégétique fait fi des examens introspectifs permettant un accès éventuel aux motivations des personnages. Dans ces contes, l'observation psychologique se subordonne à une observation sociale plus large quand les faits et gestes des personnages se trouvent finalement motivés par la situation qu'ils occupent sur l'échiquier social global du village. C'est de cette façon que, fourmillante et grouillante de traits grossis et ironisés, la multitude formée par les habitants produit ce Beau que la parole du conteur contribue à dégager. En occupant une fonction de parangon au sein du Saint-Ours fictif, chaque villageois apporte son concours à la structuration convergente des récits, coopérant du même coup à leur effet, moral autant qu'esthétique. En cela, chaque conte offre une organisation sociale essentiellement rhétorique, repérable seulement depuis les indices textuels qui sont les siens.

Mais c'est justement parce qu'ils sont ainsi dessinés que les villageois concourent en retour à transformer Joë Folcu en personnage lui aussi paroxystique et englobant des autres, au surplus le plus important de tous dans la mesure où les récits ne peuvent avoir lieu sans lui. Parmi tous les personnages, Folcu est celui qui *sait* et qui *révèle* : « Voici une anecdote, non un conte, que la rubrique de Joë Folcu a transposé dans le village de Saint-Ours, par simple fantaisie de conteur » (C1, 199). Folcu apparaît comme le personnage central de l'univers déployé par les contes alors qu'il est celui autour duquel les autres se rassemblent pour l'écouter. Son importance n'en est que plus grande. Comme l'écrit Florence Goyet :

L'une des caractéristiques des nouvelles classiques est que le paroxysme s'étende à l'ensemble du matériel narratif : non pas seulement les héros, mais tous les éléments qui joueront un rôle dans la narration. Le paroxysme fait tache d'huile, comme si, telle Midas transformant tout en or, la nouvelle poussait à la limite tout ce dont elle s'empare<sup>50</sup>.

Dans les contes lorangériens, le paroxysme me semble précisément se construire à partir de l'actualisation de la parole de Folcu : sa prise de parole permet au conteur de jouer très justement ce rôle de Midas en se subordonnant tous les autres personnages pour finalement recouvrir l'entière de l'univers dont il est le conteur. En leur racontant leurs propres vies, qu'il transforme, Joë devient finalement les autres, lesquels forment chacun en retour une partie de lui. À l'instar de la subjectivité déployée dans les poèmes, Joë et les autres forment un ensemble amalgamé.

49 Florence Goyet, *La nouvelle 1870-1925. Description d'un genre à son apogée*, Paris, Presses universitaires de France, 1993, p. 28.

50 *Ibid.*, p. 24.



Les nombreux métiers pratiqués par Joë Folcu constituent un indice fondamental de cette possibilité de renvoi identitaire, faisant en sorte que la voie orale du récit prend valeur de métalepse par les redoublements effectués. Au fil du temps, notre conteur a occupé plusieurs métiers. En effet, « le Saintoursois Joë Folcu n'a pas toujours été marchand de tabac en feuilles » (C2, 241). On apprend qu'il a naguère été « gardien des archives de la paroisse » dans « Les rentes seigneuriales ou "un conte de Noël" en été » (C1, 138-142), mais il fut aussi, au fil du déroulement des contes : fermier, cordonnier, sous-officier-rapporteur, facteur, bûcheron et même, garçon d'ascenseur<sup>51</sup>. On ne saurait trouver de justification logique à ces occupations, d'autant qu'elles ne semblent pas organisées selon un ordre précis permettant de reconstituer chronologiquement la vie de Joë Folcu : « autrefois marin fluvial », il fut aussi « autrefois "marin d'eau douce de son métier" » dans le même conte, intitulé « Deux histoires de brume pour marins d'eau douce » (C1, 168-171 ; je souligne). Les occupations présumées de Folcu trouvent le plus souvent leur légitimité dans le contexte narratif du conte, chaque métier semblant surtout servir à assurer la vraisemblance des propos du conteur : « Depuis la décennie en cordonnerie que le marchand de tabac en feuilles a consacrée, il ne pourra plus être dupe des jupes longues et des raisons qui déterminent certaines femmes à ne pas suivre la mode convenue des robes écourtées » (C2, 68) nous apprend le narrateur de « Sautes d'humeur qui s'inscrivent sur des semelles », qui précise aussi : « Toujours selon les observations du marchand de tabac en feuilles, le Saintoursois qui userait plus avant sa semelle gauche que la droite souffrirait d'indécision dans ses résolutions » (C2, 68).

L'in vraisemblance des nombreux métiers occupés par Joë Folcu agréée certes au caractère fantasmé et fantaisiste du genre du conte. Mais surtout, elle porte à conséquence sur le plan axiologique de la constitution des récits. Du fait qu'il a occupé à peu près tous les métiers, Joë Folcu devient en effet une somme. Au sens mathématique du terme bien sûr, puisque sorte de « quantité formée de quantités additionnées ; résultat d'une addition », mais aussi en son sens logique puisque aussi « opération de réunion,

51 Plus encore, et conformément à la fantaisie qui traverse les contes : « Il est aussi homme fort, juge du dimanche, magicien, amateur de chats (qu'ils soient domestiques ou en ragoût), ancien grand buveur, homme de théâtre ayant dévié de sa vocation, philosophe, inventeur d'un cercueil de sauvetage pour les enterrés vivants, oracle, cordonnier étudiant la psychologie des genres par leurs chaussures, patineur casse-cou, généalogiste, bûcheron, grand voyageur devant l'éternel, rat de bibliothèque, bachelier en propreté (affirme-t-il), à la propreté douteuse, gardien d'archives, suicidé ayant manqué sa mort et, bien entendu, menteur émérite. » Denis Sauvé, « Jean-Aubert Loranger et son double », dans Michel Lord et André Carpentier (dir.), *La nouvelle québécoise au xx<sup>e</sup> siècle. De la tradition à l'innovation*, Québec, Nuit blanche éditeur, 1997, p. 37.

de disjonction inclusive<sup>52</sup>». En ayant été qui facteur ou qui bûcheron, Joë Folcu porte les traits et les expériences de ces métiers qu'il peut désormais, en sa qualité de conteur, rapporter analogiquement aux autres. Le rapport de contiguïté exercé sur la strate horizontale de l'échiquier social du village se déplace sur l'axe de la narration : Folcu, semblable aux autres par ses métiers, fait donc ce qu'il fait et dit donc ce qu'il dit justement parce qu'il est la somme de *types*, et non pas d'*individus*. On ne saurait conséquemment discuter ses gestes ou ses paroles, qui trouvent leur justification dans le seul univers déployé par les textes, truffés d'inconséquences de toutes sortes. Le narrateur qui surplombe les récits se trouve du même coup dispensé de toute justification psychologique à l'égard du conteur. Loranger ajoute d'ailleurs, dans « Une lucidité bienheureuse » :

À Saint-Ours, il y aura toujours un Joë Folcu et qui s'ignore, de même qu'un beignet à Sainte-Rose. Il est probant, toutefois, que le Saintoursois Joë Folcu s'identifie mieux sur l'autre rive du Richelieu, à Saint-Roch. Un beignet de Sainte-Rose ne passe point inaperçu à Montréal. Est-ce à dire qu'entre Saintoursois, la logique d'un Joë Folcu serait seule à dominer et qu'on ne se reconnût point? (C2, 96).

À vouloir chercher trop près d'eux, les villageois réels manquent de perspective lorsque, lisant les contes de *La Patrie*, ils n'arrivent pas à voir qu'il ne s'agit pas d'eux, mais de leur symbolisation. La mise en garde sur le caractère fictif des textes s'inscrit par ailleurs dans un contexte narratif plus large où la morale finale du conte, qui concerne à première vue une histoire de bataille de coqs racontée par Folcu, ne laisse aucun doute quant au jugement de l'écrivain sur ses contemporains : « C'était à l'époque où la logique avait le dernier mot » (C2, 97). L'univers des contes de Loranger reste celui de la *fiction*, toutefois collectif plutôt qu'individué, *je* (Folcu) y étant globalement les autres (les habitants du village).

Mais il s'avère que les autres seraient aussi le conteur si l'on se fie à « Une idée nouvelle pour l'An nouveau », où le narrateur intervient de la manière suivante : « Et voici le conte du jour de l'An que me prêta Joë Folcu et qui lui fut raconté à Saint-Ours, un trente et un décembre, vers minuit » (C2, 167). Tout autant qu'il peut pratiquer les mêmes métiers que ses concitoyens, Folcu n'a pas l'exclusivité de la pratique du conte, même s'il reste le porte-parole privilégié des récits saintoursois. Chacun semble pouvoir occuper la place et la fonction attribuée à l'autre, dans un effet de réciprocité qui tend à confirmer le rapport analogique liant les Saintoursois,

52 Les deux définitions proviennent de : Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique, deuxième édition, Paris, Éditions Le Robert/Bureau van Dijk Electronic Publishing, 2009.

Folcu y compris. Les individualités s'en trouvent gommées au profit de l'immanence propre à la multitude, cet « ensemble de singularités<sup>53</sup> » dont l'effet le plus visible reste la possibilité d'un travail collectif, ici d'abord et avant tout esthétique. La subsumption des individualités psychologiques, en permettant l'exacerbation modélisante de qualités contribuant à la valorisation de types sociaux, entraîne l'excessivité propice à l'expression esthétique dessinée par les contes.

Dans la perspective politique qui est la sienne, Toni Negri s'est interrogé sur le principe de la disproportion, sur les excès jugés inacceptables au sein d'une société désormais normalisée, dont il trouve la source dans l'immanence humaine :

Au fond, il est vrai que tout le problème consiste à définir d'où vient cette excédence d'être qui constitue le beau [...] Le beau, son excédence par rapport à la vie, produit en nous une énorme charge d'émotion qui nous pousse tout à la fois dans la contemplation et dans l'irascibilité, et qui nous traîne vers les deux extrêmes – optimiste et pessimiste – de la vie morale. Cette excédence d'être nous écrase, aussi bien nous écrase-t-elle dans la misère et dans l'insuffisance de notre expérience. La puissance de l'être, en se révélant, se donne à nous en même temps qu'elle nous veut impuissants. Et, à chaque fois, nous sommes ainsi contraints de reparcourir le chemin de la découverte de nous-mêmes et du beau, et de reconstruire les alternatives de cette expérience collective qui nous permet de faire de l'excédence de l'être le beau<sup>54</sup>.

Il me semble bien que, d'un point de vue esthétique, ces propositions engagent très exactement la possibilité de mettre en récit ces personnages difformes et excessifs, en tous points non conformes en regard des normes sociales, que sont les Saintoursois afin de reconstruire les alternatives de leur expérience collective. Les contes de Loranger sont autant de lieux où les personnages libèrent leurs excédences. Et Joë Folcu ne fait pas là exception, Saintoursois parmi les autres malgré sa position narrative privilégiée. C'est par une communion – celle permise par leurs excès – que tous ces personnages construisent un monde dont le fonctionnement est celui d'un accord plus vaste et englobant qu'eux-mêmes.

Il y a là sans doute quelque chose de la vision unanimiste partagée par Loranger dans ses poèmes alors que la multitude de la foule villageoise mène à une connaissance à consonance épique par la complétude qu'elle cherche à produire. Et si l'une des caractéristiques de l'unanimisme est bien « la tendance à l'épopée : une épopée qui ne chante plus les exploits d'un héros ou d'un peuple, ni la *légende des siècles*, mais la découverte des profondeurs spirituelles, la vie de l'homme agrandie par la conscience

53 Toni Negri, « Pour une définition ontologique de la multitude », *op. cit.*, p. 225.

54 *Id.*, *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art*, Paris, EPEL, 2005, p. 66.

et la connaissance multipliée<sup>55</sup>», le spectre épique, chez Loranger, résiderait dans cette redistribution immanente du sens esthétique produit par l'exacerbation collective des travers singuliers. Dès lors que l'unanimité appelait une « totale fusion dans la vie universelle<sup>56</sup> », le projet narratif de Loranger me semble plutôt porté par la mutualité ouverte de l'association réciproquement favorable des personnages, conteur compris. L'autorité narrative s'en trouve encore déjouée, au sein d'une structuration plus large qui consiste à reformuler les codes auxquels les textes semblent pourtant nous convier.

En ce sens, la forme générique des contes lorangériens m'apparaît révélatrice d'une prise de position de la part de Loranger quant au débat qui a opposé les régionalistes et les exotiques. Si personne en particulier ne raconte puisque tout le monde peut justement raconter, n'est-ce pas peut-être parce que la littérature serait autonome face au réel que ses effets engageant ? Mais n'est-ce pas aussi parce que, sur le plan formel, le texte lorangérien vise à contrarier les horizons d'attente établis de son époque ? Avec ses contes, Loranger confirme sa fidélité aux idées qui furent les siennes et celles de ses amis dès 1918. Comme l'écrit Édouard Chauvin :

Critiquer une œuvre ce n'est pas regarder d'abord si le thème est canadien ou catholique, c'est plutôt considérer le fond et la forme, les idées et le style ; c'est apprécier le talent ou maugréer contre la bêtise ; c'est relever une phrase boiteuse ou assommer un mot pédant ; c'est bien d'autres choses encore, mais enfin, c'est bien ça. En littérature, il n'y a rien comme la liberté de pensée et d'allures : de là naît [*sic*] l'originalité, le genre, la personnalité des métaphores, les talents spéciaux et les fondateurs d'école qui ouvrent l'avenir. Cela seul constituerait une littérature canadienne<sup>57</sup>.

Le « style » de Loranger : défaire les formes reçues, à partir d'une posture qui relève de l'exotisme. Car tout régionalistes qu'ils semblent à première vue, les contes de Jean-Aubert Loranger s'alignent sur l'ordre exotiste dessiné par le champ intellectuel du premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle malgré le refus de l'Idéalisme qui caractérise l'œuvre de l'écrivain. « L'exotique, écrit Dominique Garand, argumente plus à l'aide de paradoxes, de fictions, de jeux de mots, d'interjections et de figures hyperboliques qu'au moyen de la logique rationnelle<sup>58</sup>. » Avec ses contes, Loranger se rangerait bel et bien de leur côté. Ses fictions narratives agissent comme moyen de dénonciation des poncifs littéraires de son époque. Je l'ai évoqué au chapitre précédent : la querelle opposant les régionalistes aux exotiques s'inscrit dans le cadre d'une crise plus large de la représentation et des valeurs esthétiques

55 Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, p. 370 ; Décaudin souligne.

56 *Ibid.*, p. 372.

57 Édouard Chauvin, « Le régionalisme en poésie », *Le Nigog*, vol. 1, n° 6, p. 187-188.

58 Dominique Garand, *La griffe du polémique*, Montréal, L'Hexagone, « Essais littéraires », 1989, p. 201.

qui la sous-tendent. Or les contes de Loranger hypostasient précisément leur illusion qui, paradoxalement, en constitue le motif premier et central. Plutôt que les mœurs villageoises ou rustiques, le thème de ces contes « régionalistes » serait véritablement la littérature elle-même, qui se trouve par ailleurs convoquée dans les textes par un rapport explicite, quoique parfois ironique, à la bibliothèque.

## LA BIBLIOTHÈQUE COMME FORME DE LITTÉRARITÉ

Les renvois intertextuels, qui abondent dans les contes de Loranger, ont pour effet de dessiner un imaginaire esthétique concourant à la composition structurale et générique plus large des textes. Ces renvois sont par ailleurs le plus souvent explicites, l'intertextualité se dévoilant généralement dans la fiction lorangérienne par le biais de citations ou de noms d'auteurs directement intercalés dans la narration. Claude Debussy, Jules Romains ou Jules Renard, mais aussi Louis Fréchette et René Chopin ne sont que quelques-uns des auteurs nommés dans les contes tandis que le titre de tel autre est par exemple une reprise d'un vers hugolien : « L'œil était dans la tombe et regardait Caïn » (**C1, 308-311**).

Si tant est que l'effet premier du nom propre d'écrivain consiste à dessiner ce qu'Élisabeth Nardout-Lafarge nomme un « territoire de la littérature<sup>59</sup> », la présence des noms d'auteurs et de citations, chez Loranger, me semble permettre l'annexion de leurs territoires au sein de cet argument plus vaste des contes qui consiste à dégager la littérature des contraintes formelles, génériques ou esthétiques que la critique a jusqu'alors bien voulu lui assigner. Car l'acte de nomination est aussi un acte d'institution ou, pour reprendre les termes d'Eugène Nicole, de classement<sup>60</sup>. Tout nom d'auteur « donne la clé d'une communauté épistémique dans laquelle [il] peut être appelé durablement<sup>61</sup> ». En ce sens, la mise en scène de noms d'auteurs (ou de compositeurs) dégage une économie symbolique dont l'efficace me semble résider dans la clé herméneutique qu'elle engage par la soumission à l'autorité de la fiction dès lors opérée. Chez Loranger,

59 Élisabeth Nardout-Lafarge, « Signature et contre-signature dans l'exergue », dans Mireille Calle-Gruber et Élisabeth Zawisza (dir.), *Paratextes. Études aux bords du texte*, Paris, L'Harmattan, 2000, p. 305.

60 Le nom d'un personnage insère celui qu'il désigne au sein d'un système, et y « transporte l'apparence de la "propriété" qu'a toujours le Nom dans l'usage courant ». Eugène Nicole, « Lonomastique littéraire », *Poétique*, n° 54, 1983, p. 239.

61 Francis Corblin, « Noms et autres désignateurs dans la fiction », dans Martine Léonard et Élisabeth Nardout-Lafarge (dir.), *Le texte et le nom*, Montréal, XYZ éditeur, 1996, p. 97.

il arrive même que la mise en scène du nom procède d'un geste de lecture qui soit lui-même fictif, comme c'est, par exemple, le cas du conte « Trop de veaux aux prodiges » :

Et le marchand de tabac en feuilles, qui vient de lire *Le Retour de l'Enfant prodigue*, attribué à André Gide, s'applique à me démontrer, pour la circonstance, le manque d'à-propos de ce récit. Gide, continue Joë, s'intéresse au retour de l'Enfant prodigue et néglige le veau gras. L'Enfant dont il parle est ici dans sa chambre à coucher et le seul peut-être à ne pas dormir dans la maison. L'aube ne s'est pas encore levée, et il fait chaud sous les combles (C2, 199).

L'on constatera qu'un des effets les plus immédiats de la citation du nom d'auteur et du titre de son livre est le concours à la brièveté textuelle qu'il opère dans le contexte du conte. Gide et son texte renvoient en effet à un imaginaire particulier qui dispense le narrateur d'offrir plus de détails circonstanciés. En ce sens au moins, chaque nom ou chaque titre convoqué dans les narrations brèves de Loranger, en agissant comme ellipse narrative, participe certainement de la stratégie d'économie propre au genre du conte alors qu'il superpose textuellement son contenu à une description définie implicite qu'il recouvre finalement par connotation. Mais si chaque geste de nomination effectué relève d'une stratégie de brièveté énonciative, il ne s'y limite pas pour autant.

Car les ellipses ainsi créées ouvrent chaque fois la possibilité d'une relance performative du contenu nominal. L'assemblage des noms et des citations découvre une constellation, forme de bibliothèque virtuelle qu'on définira avec Bayard comme un « espace, oral ou écrit, de discussion des livres avec les autres. Elle [la bibliothèque virtuelle] est une partie mouvante de la *bibliothèque collective* de chaque culture et se situe au point de rencontre des *bibliothèques intérieures* de chaque participant à la discussion<sup>62</sup> », ces participants étant, dans le cas présent, l'écrivain Loranger et ses lecteurs. En tant que signatures à portée épictictique, les noms et les citations confirment que la fiction est pour Loranger un mode d'argumentation quant à la valeur esthétique de la Littérature. Au fil des textes, se dégage en effet un commerce des noms qui contribue à la justification littéraire des contes de Loranger dont chaque nom, chaque citation, participe à la portée métacritique.

---

62 Pierre Bayard, *Comment parler des livres que l'on n'a pas lus ?*, Paris, Éditions de Minuit, 2007, p. 116 ; Bayard souligne.

Cette posture apparaît d'entrée de jeu avec la parution du recueil *Le village* dont le surtitre, « À la recherche du régionalisme », renvoie aussi ostentatoirement qu'ironiquement au surtitre des tomes alors parus de ce que nous connaissons maintenant sous le titre englobant d'*À la recherche du temps perdu*.

Le surtitre qui apparaît sur chacun des tomes écrits par Proust permet à l'époque d'assurer la continuité entre les tomes d'une somme romanesque bâtie « je n'ose pas dire ambitieusement comme une cathédrale, mais tout simplement comme une robe<sup>63</sup> », comme l'écrit Proust. Sur le plan strict et linéaire du déroulement syntagmatique du récit de Marcel, le surtitre proustien agit comme cheville paratextuelle de la lisibilité globale de la somme, la dernière phrase du tome final procurant l'accomplissement du mouvement impliqué par le surtitre, à tel point que ce qui fut initialement un surtitre sur les plans éditorial et paratextuel est aujourd'hui devenu le titre courant du texte entier, désormais envisagé comme un seul roman. Malgré le clin d'œil probant à Proust, l'enjeu du surtitre lorangérien reste tout autre. Car tout en servant sans doute à assurer la continuité syntagmatique des textes – qu'il rassemble sous l'égide d'une « recherche » –, la promesse même de cette recherche n'est jamais tout à fait remplie sur le plan herméneutique.

Je l'ai remarqué plus haut : les contes du *Village* – et plus tard ceux parus en périodiques – semblent à première vue « attachés à la réalité quotidienne de la vie campagnarde<sup>64</sup> ». Mais l'ironie, essentiellement rhétorique alors qu'il s'agit « de faire entendre le contraire de ce qu'on dit<sup>65</sup> », reste partout présente dans le recueil de 1925. Les décalages linguistiques et les retournements de situations concourent à la peinture de mœurs rustiques qui offrent un portrait résolument décalé du régionalisme. Malgré les réserves importantes qu'il émet à l'égard de ces contes qu'il juge largement inférieurs aux *Atmosphères*, Jean Fisetite remarquait pourtant que « l'écriture [s'y] révèle humoriste et, la plupart du temps, ironique ; d'ailleurs le choix des objets quotidiens et le schéma de l'inversion des rôles (l'ensorceleur ensorcelé) se prêtent particulièrement bien à ce type d'écriture<sup>66</sup> ». L'univers régionaliste est évoqué par Loranger de manière à en montrer les aspérités et les failles, comme le révèle par exemple la fin du conte « Les hommes forts » :

63 Marcel Proust, « Le temps retrouvé », *À la recherche du temps perdu*, Paris, Gallimard, « Quarto », 1999, p. 2390-2391.

64 Gilles Marcotte, « Avant-propos », dans Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Montréal, Éditions HMH, 1970, p. 13.

65 Dumarsais-Fontanier, *Les tropes. Tome 1*, Genève, Slatkine, 1967, p. 199.

66 Jean Fisetite, « Le quotidien ironisé. Les Contes de Jean-Aubert Loranger », *Voix et Images*, vol. 4, n° 3, 1979, p. 550.

– Fesse donc ! fesse donc !

Et quand le petit homme fut parti, le forgeron, resté maître de la situation, expliqua :

– J'aurais ben pu le fesser, la première fois, mais j'avais peur de le défoncer !

Et le soir même, seul dans sa forge, le coq prit ses pinces et tordit une nouvelle pièce de cinquante cents, comme il avait fait la veille en prévision de la visite du petit homme.

– On sait jamais, se dit-il, il pourrait ben revenir ! (V, 5)

Contrairement aux autres personnages du texte, qui seront restés sur l'impression que le forgeron est bel et bien un homme fort, le lecteur a accès, lui, aux travers du personnage, révélé tricheur et poltron. L'univers diégétique n'est pas aussi lisse qu'il semble l'être et le lecteur n'en est pas dupe grâce aux ressorts de la narration.

Les 12 textes qui composent *Le village* offrent tous soit un exemple d'antihéros, lâche ou malhonnête, soit des retournements de situations qui ont pour effet d'annuler la dimension morale préalable du texte. À l'instar de celui désiré par *Le passeur*, l'univers régionaliste des contes de Loranger est problématique. Son sens y est rarement exemplaire et ne permet pas une identification adéquate ou immédiate de la part du lecteur, lequel préférera sans doute ne pas s'identifier au type de héros proposé par le texte. La moquerie et la scatologie permettent à l'écrivain de dénoncer ce qu'il semble considérer comme de la complaisance esthétique de la part de ceux à qui il s'opposait en tant que membre du *Nigog*. Là réside principalement, me semble-t-il, le masque ironique du surtitre de son recueil.

Quand il découvre Proust, Loranger en comprend l'originalité par « le fait qu'il considérait l'œuvre d'art non comme description, mais plutôt comme évocation<sup>67</sup> », ce qui, selon le témoignage de Jean Dufresne évoqué au chapitre précédent, rapprochait le romancier français des impressionnistes. Le recours paratextuel à Proust permet à Loranger de dire ironiquement le refus d'une esthétique (celle du régionalisme) jugée irrecevable parce que vraisemblablement trop homogène à ses yeux. En se moquant implicitement des travers qu'il perçoit de l'univers régionaliste, Loranger se permet une évocation qui n'apparaîtrait peut-être pas sinon et que l'écart existant entre l'annonce du surtitre et sa réalisation textuelle rend tangible. « L'ironie la meilleure [étant] toujours la plus discrète<sup>68</sup> », le surtitre lorangérien agit à ce titre comme un commentaire herméneutique en engageant l'acte de lecture vers la dimension esthétique des textes qu'il inaugure comme pour en gommer du même coup la dimension référentielle. Et c'est ainsi que la recherche de l'essence supposée du régiona-

67 Jean Dufresne, « Lecture de Marcel Proust. I », *Amérique française*, n° 1, 1941, p. 37.

68 Pierre Schoentjes, « Un supplément de liberté », dans Cécile Guérard (dir.), *L'ironie. Un sourire de l'esprit*, Paris, Éditions Autrement, 1998, p. 110-111.



lisme n'ayant jamais abouti, sinon par le dévoilement de ses travers, il nous faut peut-être comprendre que le régionalisme commande finalement son propre dépassement. Par le recours à Proust, la page de titre du *Village* nous signifie qu'il faille sortir de lui, qu'il faut sans doute le « laisser en arrière, derrière soi » pour « aller plus loin », suivant en cela les deux premières acceptions du verbe dépasser<sup>69</sup>. L'esthétique narrative de Loranger signe rapidement le débord ironique permis par la performativité relancée de son intertexte.

Les effets de décalage intertextuel sont d'ailleurs nombreux dans les contes de l'écrivain. Car si, bien sûr, citer équivaut toujours déjà à opérer un déplacement de sens puisque, comme le note Antoine Compagnon, « la citation n'a pas de sens en soi, parce qu'elle n'est que dans un travail, qui la déplace et qui la fait jouer<sup>70</sup> », Loranger ne semble pas avoir hésité à parfois replacer les mots des autres dans un contexte qui leur soit entièrement étranger, voire contradictoire, de manière à leur conférer une valeur performative inédite. Ainsi en va-t-il d'une expression mallarméenne reprise par le narrateur du conte « Une femme pour une botte de paille... » :

Le père Michaud, cette fois, n'était pourtant pas intimidé, lorsqu'il lâcha, tout d'une traite, dès que monsieur le curé se fut informé du but de sa visite :

« – On fait des tartes chez nous monsieur l'curé ! et tout le monde en aura... ».

Il faut être de Saint-Ours pour donner un sens aux *mots de la tribu*. « Faire des tartes pour tout le monde » constitue une formule en raccourci et qui signifie un projet de mariage. En d'autres termes, c'est dire que l'on prépare des noces et que toute la paroisse est invitée (C1, 213 ; je souligne).

Le narrateur – qui est donc aussi l'auteur du texte – fait là intervenir sa connaissance encyclopédique aux fins explicatives de son intervention :

- Connaissance encyclopédique du monde dépeint par le texte d'abord : le narrateur joue en effet d'office sur le sens courant du mot *tribu*<sup>71</sup> pour sanctionner l'utilisation de termes étrangers, et conséquemment hermétiques, au lecteur. Seul l'initié a en effet accès au sens du lexique caractéristique des Saintoursois qui, formant un « groupe nombreux ; [une] grande et nombreuse famille<sup>72</sup> » quasi autosuffisante puisque complète sur le plan des types sociaux qu'elle représente, peuvent se permettre un langage idiosyncrasique ;

69 Voir : Alain Rey (dir.), *op. cit.*

70 Antoine Compagnon, *La seconde main ou le travail de la citation*, Paris, Seuil, 1979, p. 38.

71 « Groupe social et politique fondé sur une parenté ethnique réelle ou supposée, chez les peuples à organisation primitive. » Alain Rey (dir.), *op. cit.*

72 *Ibid.*

- Connaissance encyclopédique de la culture ensuite : le lecteur cultivé ne manque pas de voir que l'expression *mots de la tribu* renvoie à un vers du « Tombeau d'Edgar Allan Poe » de Mallarmé, dont l'imaginaire s'inscrirait en creux dans le contexte narratif du conte de Loranger.

Situer de la sorte Mallarmé en contexte régionaliste ouvre un décalage qui contribue à la production de l'ironie du texte, lequel opère, par la double référence au monde réel et à la grande culture lettrée, une jonction de prime abord impensable.

Car Mallarmé est alors une figure tutélaire du symbolisme, cette « merveilleuse formule de beauté » selon les mots de Roquebrune dans le *Nigog*, pour qui aussi « nulle esthétique n'avait tant de valeur que la liberté<sup>73</sup> ». Citer Mallarmé – même quand il s'agit d'en détourner profondément le sens – permet sans doute de signaler la dimension esthétique, « belle » et « libre », du texte narratif. Cela étant, et à l'instar de ce qui se passe dans les poèmes, l'idéalisme abstrait du poète français ne trouve pas véritablement d'écho chez Loranger, dont les textes narratifs s'inscrivent même plutôt dans un projet contraire au fameux désir de la « disparition élocutoire du poète ». Il en va de même du cratylisme idéaliste de Mallarmé quand la question de l'analogie se trouve jouée chez Loranger dans la dimension immanente, c'est-à-dire grammaticale et structurelle, des textes. Les textes poétiques et narratifs de Loranger privilégient la dimension incarnée du sens, ce que signale d'ailleurs la récupération ironique de la formule *mots de la tribu* laquelle renvoie, même chez Mallarmé, au langage courant et populaire :

Eux, comme un vil sursaut d'hydre oyant jadis l'ange  
Donner un sens plus pur aux mots de la tribu  
Proclamèrent très haut le sortilège bu  
Dans le flot sans honneur de quelque noir mélange<sup>74</sup>.

Mais si le projet mallarméen consiste à *épurer* par l'exclusion desdits mots dans la perpétuation constante d'une logique cratyléenne « où l'être s'identifie à son dire<sup>75</sup> », le projet de Loranger vise plutôt à les *inclure* par l'adjonction, en contexte littéraire, d'une expression rustique et régionale. Dans le conte lorangérien, l'expression mallarméenne se trouve détournée au profit d'une ambition esthétique consistant à célébrer le sens toujours déjà équivoque de la langue, l'expression *faire des tartes pour tout le monde*, n'ayant bien sûr

73 R. La Roque de Roquebrune, « La jeune littérature française avant 1914 », *Le Nigog*, vol. 1, n° 8, 1918, p. 268. La citation précédente provient de la même source. Dans un autre article du *Nigog*, le nom de Mallarmé apparaît aux côtés de ceux de Paul Fort, Verlaine et Léon Dierx, tous des « princes des poètes » (« La mare aux grenouilles », *Le Nigog*, vol. 1, n° 2, 1918, p. 63).

74 Stéphane Mallarmé, « Le tombeau d'Edgar Poe », *Poésies*, Paris, Gallimard, 1992, p. 60.

75 Didier Delacroix, « Poe tel qu'en Mallarmé », *Revue de littérature comparée*, vol. 65, n° 1, 1991, p. 40-41.

pas le sens qu'elle semble d'abord avoir, lequel serait par ailleurs aussi incompréhensible qu'insensé s'il n'était pas expliqué. La récupération mallarméenne opérée révèle une stratégie pragmatique où le recours intertextuel a pour effet paradoxal de faire exister le groupe villageois dans la sphère esthétique d'un langage qui lui semble *a priori* étranger : celui de la littérature.

L'ironie du geste narratif semble d'autant plus sensible que l'intertextualité décelée ouvre un procès de mise en abyme qui ranime la figure d'Edgar Allan Poe. Vu d'ici, dans le premier tiers du XX<sup>e</sup> siècle, Poe appartient à l'imaginaire somme toute assez vague du « poète maudit ». Jean Charbonneau le range par exemple aux côtés de « certains poètes inquiets, maladifs et quintessenciés comme Baudelaire, Rollinat [et] Rodenbach<sup>76</sup> », tout en signalant dans un autre ouvrage qu'un poète comme Nelligan avait apprécié le rythme obsessif du poème « Le corbeau »<sup>77</sup>. Le nom de Poe est associé à la fantasmagorie, mais aussi sans doute à la matérialité du Verbe, dont il faut quand même signaler qu'elle a été un des ressorts propices à la réflexion idéaliste de Mallarmé sur le cratylisme en poésie. Les « mots de la tribu » saintoursoise auront ironiquement contribué à faire surgir au sein du conte où ils s'inscrivent un imaginaire esthétique alliant l'idée symboliste de la beauté savante à celle de la répercussion matérielle des mots. C'est ainsi que le syntagme mallarméen repris dans « Une femme pour une botte de paille... » ouvre un procès de mise en abyme intertextuel qui permet à l'auteur de signer l'interrogation du texte relative à la question de la valeur de la « représentation » en contexte littéraire<sup>78</sup>.

76 Jean Charbonneau, *Des influences françaises au Canada*, Montréal, Beauchemin, 1916, p. 85 ; cité dans Paul Wyczynski, *Émile Nelligan. Source et originalité de son œuvre*, Ottawa, Éditions de l'Université d'Ottawa, 1960, p. 39.

77 « Ce qui l'exaltait notamment à la lecture de cette pièce étrange, c'était ces répétitions voulues de verbes choisis et de substantifs sonores revenant à chaque strophe, rythmes obscurs et tragiques que l'oreille reçoit comme des coups de dague, phrases qui ruissellent comme le sang gicle d'une blessure. » Jean Charbonneau, *L'école littéraire de Montréal*, Montréal, Lévesque, 1935, p. 119 ; cité dans Paul Wyczynski, *ibid.*, p. 221.

78 Loranger reprend les propositions de Mallarmé pour toujours mieux les détourner, allant même jusqu'à les soumettre à la contingence des plus plates circonstances événementielles, comme c'est le cas encore du conte « Il l'avait dans la peau, car elle était indélébile », lequel fait écho au *Coup de dés* : « Ici, ses joues sont peut-être crasseuses, mais chez elle jamais un coup de serviette n'abolira le temps. Sous ma chemise, les femmes n'ont pas besoin de fard. Mais je peux les faire rougir de bonheur et leurs joues se rajeunir chaque fois que le sang afflue lorsque je bombe la poitrine » (C1, 294). Dans cette tirade machiste de l'homme fort, l'idée qui portait initialement le poème mallarméen s'abolit dans la dimension matérielle, même organique, car sexuelle, de la narration. Le renvoi s'inscrit dans un renversement d'*ethos* qui dégage une ironie de type paradigmatique relative à la valeur du « littéraire » quand le syntagme se trouve de la sorte renvoyé au sein même de la tribu et de la dimension apparemment régionaliste de sa représentation, dont il cherchait pourtant à se détacher. Mallarmé s'en trouve ainsi désacralisé, voire carnavalisé. Par le renversement qu'elle opère textuellement des hiérarchies et des valeurs, sociales et littéraires, la culture populaire dont est issu le conte affirme sa dimension subversive. Ce faisant, elle indique qu'elle est tout sauf lisse.

Les « Nouvelles images sur le printemps » (C2, 229-232), parues le 12 avril 1942, envisagent explicitement cette question de la représentation par le biais encore une fois de la figure mallarméenne<sup>79</sup>. Mettant en scène un narrateur qui discute Beauté et Littérature avec Joë, ce conte s'articule selon les termes du débat entourant le régionalisme tel qu'il a existé aux environs de 1918. Joë Folcu y incarne le poète type représentant du régionalisme ; le narrateur y favorise quant à lui une posture esthétique qui rappelle celle des exotiques dans un incipit qui fait rapidement apparaître le « personnage » de Mallarmé :

Avant que de « fuir » la banalité en poésie, Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles, n'avait pas « lu », comme Stéphane Mallarmé, « tous les livres ».

Et il s'en prévalait.

Ainsi avait-il pu, soutenait-il, se dégager des fausses interprétations de la nature que nous devons à nos lauréats.

- Le poète qui écrit, les yeux au ciel et les pieds dans la neige fondante : « Entends-tu, paysan, la chanson des corneilles ? » ne connaît de la campagne, dit-il, que les seules limites du carré Saint-Louis à Montréal et le carré de la Fanfare à Sorel.
- Que faites-vous ? rétorquai-je, de la belle facture d'un vers, même si le retour des corneilles annonce prématurément la venue du printemps ? Des corneilles ont souvent annoncé des giboulées et les poètes ne sont pas tenus d'être forts en météorologie (C2, 229).

Comme il l'avait fait avec Fréchette auparavant, Loranger place sur le même pied un personnage fictif (Joë Folcu) et un écrivain réel (Mallarmé), contribuant à brouiller les limites entre *fiction* et *réalité* par l'intégration de la seconde au sein de la première. Il situe du coup son conte dans l'ordre esthétique de la littérature. Le choix de Mallarmé parmi toutes les possibilités d'écrivains renforce par ailleurs cette effectuation en laissant entendre que le conte privilégierait la dimension autoréflexive de son développement.

Le débat étant maintenant lancé entre Joë et le narrateur, celui-ci acceptera finalement de suivre celui-là pour mieux saisir sa posture : « Et c'est ainsi, poursuit le narrateur, que j'acceptai de me rendre à Saint-Ours, en compagnie d'un nouveau poète régional et de négliger l'art pur pour ne m'en tenir, momentanément, qu'au sujet. Qu'allais-je apprendre qui pût [*sic*] embellir l'art poétique de nos campagnes ? » (C2, 229) Plutôt que l'esthétique, la révélation du conte se situe du côté du pathos. Joë Folcu lui apprendra en effet que,

79 Ce paragraphe reprend en le modifiant légèrement un argument développé dans Luc Bonenfant, « Jean-Aubert Loranger : le régionalisme dépassé », dans Denis Saint-Jacques (dir.), *L'artiste et ses lieux. Les régionalismes de l'entre-deux-guerres face à la modernité*, Québec, Nota bene, 2007, p. 113-126.

enfant, l'arrivée des corneilles annonçait le retour de son père à la maison [...] Un jour, les corneilles, seules, avaient croassé. Le père n'était pas revenu et sa mère avait pleuré, seule au bout de la terre, près de la grange [...] Aujourd'hui encore, une vieille femme, dès le retour des premières corneilles, fait le guet près d'un banc de neige et Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles, fait de la mauvaise poésie dans sa boutique fermée à double tour (C2, 231-232).

Ironiquement, la résolution cathartique du conte en dévoile finalement l'argumentation esthétique, en donnant raison au narrateur qui range dès lors la littérature expressive du côté de la « mauvaise poésie ». L'expression immédiate des sentiments (le lyrisme étroit) n'encourage d'aucune façon le sentiment esthétique. Le conte prend ainsi la forme d'un commentaire narratif sur la notion du lyrisme, que Loranger avait par ailleurs mis à l'épreuve, dans *Poèmes*, dès 1922.

L'ironie du texte passe toutefois aussi par la réécriture effectuée de l'isotopie traditionnelle de « l'hirondelle annonçant le printemps », le texte présentant plutôt une figure de corneille, symbole de mauvais augure dans les traditions populaires. Du point de vue de l'argument narratif, la substitution figurale engage une réalité prosaïque ancrée dans l'histoire patrimoniale à laquelle Joë Folcu appartient. La corneille de cette histoire confirme une superstition séculairement transmise, ce qui permet au personnage de comprendre ce signe au premier degré de sa signification, c'est-à-dire comme un signal effectif.

La figure n'a pour Folcu aucune valeur allégorique alors qu'elle renvoie pourtant implicitement à l'imaginaire d'Edgar Allan Poe, le croisement des corneilles de Saint-Ours évoquant, par le biais de l'allusion à Mallarmé, celui du corbeau du poète américain. Sur le plan esthétique de la constitution du texte lorangérien, un tel renvoi contribue à raviver la dimension matérielle du Signe, puisque, tout en visant l'élévation de l'âme<sup>80</sup> – ce à quoi Mallarmé a sans doute été sensible<sup>81</sup> – le poème de Poe consacre en effet la dimension pragmatique du croisement de son oiseau. Poe s'est à cet égard largement expliqué sur la composition de son poème :

80 Poe parle d'« *intense and pure elevation of soul – not of intellect, or of heart – upon which I have commented, and which is experienced in consequence of contemplating "the beautiful"* ». Edgar Allan Poe, *The Philosophy of Composition*, dans *Complete Works of Edgar Allan Poe. Volume 1. Poems. Essays on the Poet's Art*, New York, Fred de Fau & Company, 1902, p. 292.

81 « Si Mallarmé a choisi Poe, plutôt que de bien meilleurs poètes de langue anglaise, c'est que le poète américain se présentait à lui, auréolé d'un vague prestige, dans le mirage évoqué par les hyperboles de Baudelaire [...] La poésie de Poe, et plus encore, ses théories, ont été le point de départ d'une esthétique nouvelle, soumise à la recherche des "effets calculés", au principe de la "composition lucide", enfin à l'idéal de la "poésie pure". » Lloyd James Austin, *Essais sur Mallarmé*, Manchester, Manchester University Press, 1995, p. 14.

*The sound of the refrain being thus determined, it became necessary to select a word embodying this sound, and at the same time in the fullest possible keeping with that melancholy which I had predetermined as the tone of the poem. In such a search it would have been absolutely impossible to overlook the word « Nevermore ». In fact, it was the very first which presented itself [...] I had now to combine the two ideas, of a lover lamenting his deceased mistress and a Raven continuously repeating the word « Nevermore » – I had to combine these, bearing in mind my design of varying, at every turn, the application of the word repeated<sup>82</sup>.*

Si la figure de Poe ne semble finalement jamais très loin quand surgit celle de Mallarmé, c'est parce qu'elle lui fait implicitement pendant pour Loranger. Dès lors que Mallarmé sert à Loranger pour signaler que son texte se range dans l'ordre littéraire et esthétique plutôt que patrimonial, Poe lui permet de court-circuiter l'idéalisme inhérent à la figure du poète français par un appel implicite à la dimension matérielle des termes en présence. Pensée dans le rapport intertextuel qu'elle ouvre, la figure de la corneille prend valeur d'allégorie en signalant plus largement que l'esthétique régionaliste appelle sa propre mort par le repli sur soi qu'elle permet d'effectuer. La clause du texte est à cet effet sans appel : en refusant d'apprécier la dimension littéraire des corneilles, Folcu se trouve limité malgré lui à la dimension mimétique étriquée de son pathos.

Tirillés entre le fantasme du réalisme incarné par les uns (les régionalistes) et l'esprit esthétique des autres (les exotiques), les contes de Loranger, « dont la dimension imaginaire foisonnante atténue toute prétention réaliste – malgré des effets de réel fulgurants<sup>83</sup> », dégagent en somme un livre intérieur fondé sur la question de la vraisemblance en littérature, point central de l'interrogation du poète depuis la publication des *Atmosphères* en 1920<sup>84</sup>.

Loranger semble méditer inlassablement la question, sur laquelle il revient à de nombreuses reprises, notamment dans l'incipit de son conte « Les tresseurs étaient passés maîtres en l'art de la "canonnerie" », publié le 8 septembre 1940 :

Voici une anecdote, non un conte, que la rubrique de Joë Folcu a transposée dans le village de Saint-Ours, par simple fantaisie de conteur. Ici, notre marchand de tabac en feuilles vous garantira qu'il y fut astreint par les exigences des nouvelles mesures

82 Edgar Allan Poe, *op. cit.*, p. 295-296. Jakobson a offert un commentaire éclairant des enjeux posés par la matérialité du signe dans ce poème, dans le cadre de la démonstration plus large qu'il offre des effets de parallélisme propres à la fonction poétique (*Essais de linguistique générale*, Paris, Minuit, 1963, p. 238-241).

83 Denis Sauvé, *op. cit.*, p. 36.

84 Je note du reste qu'un conte de Loranger renvoie très justement à l'univers des *Atmosphères* par la reprise du dernier verset du *Passeur*, montrant la porosité générique et rhétorique des textes lorangériens, mais aussi sans doute surtout la continuité esthétique de la réflexion de l'écrivain : « Disons que le bac n'est rien d'autre qu'un petit morceau de la route qui flotte sur la rivière » (*C1*, 283) peut-on lire dans « Où il est démontré qu'une pipée de tabac peut valoir le prix d'un bac de passeur ».

de guerre. Toutefois, que l'anecdote s'appuie sur Sainte-Rose ou sur Saint-Michel-des-Saints, elle peut convenir à Saint-Ours et n'entrave nullement le ministère de la Défense nationale dans le choix de ses usines pour l'octroi des contrats de guerre. Ce récit va le démontrer (C1, 199).

Le narrateur en appelle ici de deux noms de genre qui opèrent un partage entre *vérité* et *fiction* tout en assurant ensuite le lecteur de la fiabilité de la parole du conteur, dont la fantaisie ne semble avoir d'égal que la propension à livrer un récit qui, justement parce que transposé, trouve désormais une valeur exemplaire, remplissant en cela la condition épictique propre aux textes narratifs brefs de Loranger. La référence historique aux mesures de guerre et au ministère assure bien évidemment le cadre véridique du texte, sans que le texte puisse pour autant être réduit à une quelconque dimension documentaire. Tout comme l'avait autrefois réalisé le prologue du *Passeur*, cet incipit narratif pose à sa façon une réflexion quant à la valeur référentielle du genre, laquelle réflexion trouve un autre ancrage dans la dispersion, ça et là, de noms propres et de citations qui se trouvent assignés à l'exécution intertextuelle de ce dessein consistant à mettre en valeur la dimension esthétique de textes qui restent paradoxalement lisibles sur le plan de leur rapport à l'histoire ou au patrimoine.

---

## « L'ARRANGEMENT » DE LA BIBLIOTHÈQUE

Dans « Un père Noël pour adultes » apparaît le nom de René Chopin – par ailleurs l'un des rares écrivains canadiens-français, avec Louis Fréchette, qui soit nommé par le narrateur : « Par une nuit semblable, nuit de belle lune, une lune, pour une fois, qui n'avait pas de coton dans les oreilles, comme dirait René Chopin, des chiens de garde l'avaient déjà confondu avec un vagabond et lui avaient quelque peu mangé la barbe » (C2, 163). Peu importe ici que les paroles attribuées soient véritablement de Chopin ; importe plutôt la *situation* de l'assignation, qui a pour effet de faire apparaître la possibilité d'une fantaisie aussitôt refoulée dans ce conte moralisateur. Au-delà d'un jeu d'érudition qui consisterait à retracer l'exactitude de la citation, il m'apparaît en effet plus intéressant de constater que la fabrique esthétique de Loranger se joue là de l'autorité émanant des textes (*autorité* et *auteur* ne partagent-ils pas la même étymologie?). De fait, les contes de Loranger indiquent que l'écrivain semble s'être « dégag[é] de toute une série d'interdits [...] qui pèsent sur notre représentation des livres et nous conduisent à les penser,

depuis nos années scolaires, comme des objets intangibles<sup>85</sup> ». Loranger, lui, joue avec les livres et les auteurs qu'il convoque dans ses textes. Se joue-t-il d'eux ?

La mémoire du narrateur n'est à cet égard pas toujours exacte quand les livres convoqués se trouvent parfois soumis à des modifications de contenu : « Jules Romains, dans ses cours sur la versification, soutenait qu'une recette culinaire put être rédigée en vers et qu'un poème sur les patates n'a rien d'inférieur, en manière d'esthétique, à celui qui traite de l'amour ou d'un couronnement de bêtes à cornes dans une exposition agricole » (C2, 92). Pour reprendre une expression courante, le narrateur cite ici « de mémoire » et, à cet égard, la précision de sa référence est de peu d'importance. Romains a-t-il ou non donné des cours de versification quand la plupart d'entre nous ne connaissent surtout que son *Petit traité* ? Seule compte ici encore une fois la situation du renvoi, qui insère dans le cadre régionaliste une disposition rhétorique consistant à préciser que le trivial peut trouver sa place en régime esthétique, confirmant par là implicitement la valeur esthétique des contes lorangériens. Mais ce faisant, et comme Loranger l'avait fait dans son article paru dans *La Patrie* en 1925, le narrateur rabat le *poème* sur le *vers* qui lui semble consubstantiel, assurant sans doute par là la validité narrative – et réaliste – de sa prose. De ce passage, Thomas Mainguy écrit :

Étrange commentaire sur la liberté du poète en matière de sujet qui a les allures d'une provocation alors qu'il s'insère dans un conte *régionaliste*, c'est-à-dire qui respecte normalement un certain nombre de préceptes cristallisant l'expression autour de thèmes tels que la terre, la foi et la famille. Il est ainsi évident que la poétique de Romains, qui célèbre la vie dans ses déclinaisons les plus diverses, a exercé une influence durable sur l'esprit du poète des *Atmosphères*<sup>86</sup>.

Tout en étant d'accord avec lui quant à l'influence durable de l'écrivain français sur Loranger, le renvoi me semble pourtant moins étrange qu'il n'y paraît à cause de cette *dispositio* particulière qu'il installe. Le nom de Romains contribue à la distinction efficace des régimes poétiques et narratifs tout en validant l'expérience esthétique procurée par la trivialité (ici patrimoniale) du conte que le lecteur est justement en train de lire.

Ainsi en va-t-il des renvois à Jules Renard, dont le nom contribue à inscrire une connaissance encyclopédique d'ordre générique au sein des récits. Dans « Quatre "boulés" qui s'ignorent », le narrateur s'exclame : « Pit Lanoue, en rabattant le rondin, d'un seul han, ne s'était pas fracturé le genou, comme le veut le conte de Jules Renard, mais il se l'était écorché

85 Pierre Bayard, *op. cit.*, p. 159.

86 Thomas Mainguy, *La voix en exergue : l'unanimité de Jules Romains et la poésie de Jean-Aubert Loranger*, mémoire de maîtrise, Université Laval, 2008, p. 7 ; Mainguy souligne.



en diable, et à la grande hilarité de l'assistance» (C2, 161), sans plus d'explications ou de précisions. Ce faisant, il signale sans doute qu'il importe finalement peu de vérifier si l'un des personnages de Renard se serait bel et bien fracturé le genou afin de valider son propos. Car la convocation, effectuée d'une manière qui semble aussi aléatoire que naturelle, semble finalement surtout assurer une posture esthétique, sise entre le registre réaliste de sa référence et la fantaisie inhérente de son anecdote. Jules Renard, qui «tenait en mépris les grands mots et l'éloquence facile<sup>87</sup>», est en effet à l'époque déjà surtout connu comme l'auteur des *Histoires naturelles*, un recueil de contes dont le style impressionniste ne s'éloigne jamais d'un certain naturalisme, esthétique où le classe alors aussi l'histoire littéraire.

Bien qu'une part de son intérêt tienne sans doute à sa posture marginale, solitaire, au sein du champ littéraire de son époque<sup>88</sup>, c'est sans doute le Renard ironiste qui retient l'attention de Loranger, qui convoque une autre narration brève de l'auteur français dans «La meilleure façon de cacher une clef» (C2, 258-260). Ce conte lorangérien s'ouvre sur l'incipit suivant : «Tout "conteur résident", qui se respecte comme "emplisseur" de comté, se doit à lui-même et à ses auditeurs de ne pas ignorer le succès que Jules Renard a obtenu avec son petit chef-d'œuvre *La Clef*» (C2, 258). La convocation de ce conte de Renard par Loranger joue sur deux plans : celui, paratextuel, des titres ; celui, textuel, du déroulement narratif.

En ce qui a trait à la dimension paratextuelle, il faut préciser que «La clef» de Jules Renard fait partie d'un recueil intitulé *Coquecigrues*, initialement publié à Paris chez Ollendorf en 1893, puis repris en 1906 avec *La lanterne sourde* (aussi initialement publié en 1893) dans une «nouvelle édition augmentée» sous le titre : *La lanterne sourde. Coquecigrues*. Une coquecigrue est comme on sait une baliverne, une sornette. À propos de certains des textes de ce recueil, Léon Guichard écrit d'ailleurs :

Quelquefois l'idée est cocasse et justifie ainsi le titre du recueil (*Le bon artilleur, Le planteur modèle, La clef, Qu'est-ce que c'est? ou La ficelle*), tout en restant insignifiante. Souvent, c'est une simple déception, un acte manqué, une petite surprise, le contraire de ce que l'on attendait<sup>89</sup>.

Les textes renardiens sont faits de ces menus événements du quotidien dont la régularité se trouve perturbée. L'ironie y est syntagmatique en ce sens qu'elle «s'attaqu[e] à la logique des déroulements et des enchaînements, aux dysfonctionnements des implications argumentatives comme

87 Michel Arnauld, «L'œuvre de Jules Renard», *La Nouvelle Revue française*, vol. 4, n° 19, 1910, p. 5.

88 «En collaborant au *Mercure*, il se rangeait à côté des poètes, et parmi les raffinés ; il ne faisait pas pour cela profession de symbolisme. Toujours il se méfia des écoles.» *Ibid.*, p. 6.

89 Léon Guichard, «Avertissement», *La Lanterne sourde. Coquecigrues*, dans Jules Renard, *Œuvres 1*, Paris, Gallimard, 1970, p. 440.

à ceux des chaînes de causalité [...] aux diverses formes du ratage et des mauvaises évaluations de moyens en fonction de fins<sup>90</sup> ». Loranger, on le sait, est sensible à ce type d'ironie, ses textes proposant des renversements de situations qui n'impliquent pas pour autant un renversement total du monde, mais seulement la survenue de ses dysfonctions. Le renvoi effectué dans « La meilleure façon de cacher une clef » n'étonne donc pas, malgré l'imprécision bibliographique de la référence. Car c'est vraisemblablement à l'édition de 1906 du texte que Loranger a eu accès si l'on se fie au narrateur de son conte, qui ajoute : « La parole est ici à l'auteur de *La Lanterne sourde* » (C2, 258), semblant du coup attribuer le conte au mauvais recueil. *Coquecigrues* n'est en effet jamais mentionné dans « La meilleure façon de cacher une clef ». De cette façon, la réattribution du texte ouvre un jeu herméneutique probant quant à l'évaluation esthétique à faire des contes de Loranger. À cet effet, il faut savoir que l'édition de 1906 susmentionnée place le second titre *sous* le premier et cela, dans une taille de police qui est aussi plus petite. Parcourant la page de couverture de ce livre, un lecteur pourrait en déduire que le nom commun « coquecigrues » agit comme sous-titre qualifiant du syntagme nominal « La lanterne sourde ». Pour un tel lecteur, le recueil de Renard ainsi désigné semble composé de textes sans conséquence sinon celle d'amuser, de plaire. Le narrateur de Loranger serait comme ce lecteur, méprenant le titre pour un sous-titre et lisant les textes comme autant de balivernes...

Outre cette question paratextuelle d'attribution, néanmoins indice probant d'une ironie de la narration, le texte lorangérien se construit sur une série de détours narratifs qui ont pour effet de brouiller les limites existantes des paroles narratives respectives de Loranger et de l'écrivain français : « Le sujet s'effeuille alors en une série de doubles, comme le rapport narrateur-Folcu et plusieurs [autres] contes le donnent à penser<sup>91</sup>. » Au prix de quelques remaniements mineurs sur lesquels je m'arrêterai maintenant, le conte lorangérien reprend en effet *in extenso* celui de Jules Renard dont il se fait le double.

Le narrateur lorangérien nous explique que Joë Folcu a choisi de « lire » le conte de Renard « à la condition bien expresse qu'il y ajoute un dénouement de son invention, qui en change la morale » (C2, 258). Pour autant, Folcu ne lira pas le texte de Renard sans une mise en contexte préalable. On excusera la longueur des deux prochaines citations, nécessaires à la compréhension de mon propos. Le texte de Loranger se lit donc ainsi :

90 Philippe Hamon, *L'ironie littéraire. Essai sur les formes de l'écriture oblique*, Paris, Hachette, 1996, p. 70.

91 Pascal Caron, *op. cit.*, p. 119.

Avant que notre conteur national ne falsifie les conclusions de Jules Renard, avec l'intention bien arrêtée de les honorer d'une couleur locale toute saintoursoise, rappelons-nous l'édition originale.

Il s'agit d'une vieille qui est vieille et avare, Jules Renard ajoutera que le vieux est encore plus vieux et plus avare. Tous deux ont une peur égale des voleurs. À chaque instant du jour, ils s'interrogent.

— As-tu la clef de l'armoire ? dit l'un.

— Oui, dit l'autre.

Joë Folcu trouve à redire tout au long du récit, mais nous ne l'écouterons qu'au moment de la conclusion. La parole est ici à l'auteur de *La lanterne sourde*.

Les questions et réponses tranquilisent quelque peu les vieux avares. Ils ont la clef chacun à son tour et en arrivent à se défier l'un de l'autre. La vieille la cache principalement sur sa poitrine, entre sa chemise et sa peau. Que ne peut-elle délier, pour l'y fourrer ? (Ici, il faut encore imposer le silence à Joë Folcu.)

*Le vieux la serre tantôt dans les poches boutonnées de sa culotte, tantôt dans celles de son gilet à moitié cousues et qu'il tâte fréquemment (C2, 258-259).*

Voici quant à elle la leçon du texte « La clef », de Jules Renard :

La vieille est vieille et avare ; le vieux est encore plus vieux et plus avare. Mais tous deux redoutent également les voleurs. À chaque instant du jour, ils s'interrogent :

— As-tu la clef de l'armoire ? dit l'un.

— Oui, dit l'autre.

Cela les tranquillise un peu. Ils ont la clef chacun à son tour et en arrivent à se défier l'un de l'autre. La vieille la cache principalement sur sa poitrine, entre sa chemise et sa peau. Que ne peut-elle délier, pour l'y fourrer, les bourses de ses seins inutiles ?

*Le vieux la serre tantôt dans les poches boutonnées de sa culotte, tantôt dans celles de son gilet à moitié cousues et qu'il tâte fréquemment<sup>92</sup>.*

J'ai mis les deux phrases finales en italique pour signaler que, à partir de là, les textes sont ensuite strictement identiques ; la narration lorangérienne se poursuit sans modifier les mots du conteur français de même que sans autre intervention lui servant à souligner les réactions de Folcu. Néanmoins, comme on peut le voir, ce qui précède ces italiques reste pour le moins ambigu, l'appropriation du texte de Renard s'y faisant sur le mode du résumé paraphrastique lorsque les mots de l'écrivain français sont intégrés dans le fil des explications fournies par le narrateur de Loranger. Malgré la relative proximité des termes en présence, ceux de Renard s'insèrent d'une manière qui laisse entendre que Joë Folcu phagocyte sans ménagement le conte renardien, car seule la connaissance du texte initialement paru dans *Coquecigrues* permet une distinction précise de ce qui relève de l'un ou de l'autre conteur. L'absence de guillemets conséquents – dont Loranger connaît pourtant très certainement la règle alors que son conte est un texte écrit – contribue sans doute à ce brouillage effectif où les mots de l'un semblent finalement être aussi ceux de l'autre.

92 Jules Renard, *op. cit.*, p. 458.

Réattribution paratextuelle et absorption textuelle : par ces procédés, Loranger accomplit une substitution pleine en s'appuyant sur la communauté d'esprit présidant aux deux textes. Le renvoi intertextuel, dans un premier temps réalisé au sein d'un jeu ironique sur la valeur des titres des recueils de Jules Renard qui a pour effet d'augmenter la valeur esthétique de l'anecdote du conte de Loranger, dégage au surplus un partage auctorial où les textes peuvent finalement aller jusqu'à être confondus. Une fois conjugué aux titres de son conte et de son recueil, le nom « Jules Renard » déploie un contenu encyclopédique spécifique qui devient immédiatement assimilable à l'univers du conte lorangérien, lequel devient conte littéraire à part entière par l'opération du double renvoi. Comme le précise Pierre Bayard,

utiliser un nom d'auteur comme une métaphore active ne doit pas seulement s'entendre sur un plan collectif, mais aussi sur un plan individuel. Car si la métaphore active permet de mettre en valeur des ressemblances perceptibles collectivement entre des auteurs, elle est aussi le moyen de dégager des affinités singulières, relevant de la perception de chacun<sup>93</sup>.

Ce faisant, Loranger transforme pourtant le texte de Renard en l'intégrant au sein d'un univers régionaliste qui semble à première vue le disqualifier. En effet, une fois arrivée la conclusion du texte de Renard, le conte de Loranger se prolonge d'une manière qui ne laisse aucun doute quant à la position morale de Joë Folcu : « Ce cher Folcu ne tient plus en place. Ses yeux roulent, comme s'il avait eu la clef en bouche. » L'heure est maintenant venue pour lui de dénoncer la conclusion du texte de Renard et de l'adapter à son public. « Ce conte, s'écrie-t-il, n'est pas digne d'un Canayen. Jamais *Le Paroissien de Saint-Ours* ne le publierait » (C2, 259). Contrairement à la femme française, la femme canadienne obéira à son mari. Et Folcu d'ajouter qu'il existe dorénavant des serrures automatiques permettant d'éviter les désagréments tout juste racontés...

Si la conclusion à laquelle arrive Folcu est en apparence radicalement différente de celle de Renard sur le plan moral, il s'avère pourtant que le conte jugé indigne du conteur français a finalement été publié par son intégration totale au sein du conte de Loranger. La substitution auctoriale effectuée par le détournement narratif ouvre l'ironie éditoriale du texte de Loranger par la connaissance oblique qu'il permet de celui de Renard. Ce qui semblait être une forme de disqualification s'avère finalement découvrir un paradigme esthétique relatif à la valorisation fictive des événements surtout que Folcu – lui-même un personnage fictif, rappelons-le – convoque des personnages romanesques pour justifier son mécontentement face au texte de Renard : « Un vieux de chez nous, fit-il,

93 Pierre Bayard, *Et si les œuvres changeaient d'auteur?*, Paris, Minuit, 2010, p. 51.

plus avare que le père d'*Eugénie Grandet* et moins avare que le père Poudrier de Sainte-Adèle, aurait avalé la saudite clef, et serait mort, avec son mystère comme dans *Justine* de P.-J. Toulet» (C2, 260). Les deux archétypes fictifs de l'avarice assurent finalement la valeur fictive de l'argument de Folcu sans pour autant le situer en terrain strictement réaliste grâce au renvoi final à Toulet, un auteur de l'école fantaisiste, qui permet de rappeler le caractère excentrique du texte<sup>94</sup>.

Tout se passe comme si seule comptait la fiction finalement procurée par les noms et les titres cités dans le texte. La feinte auctoriale de la substitution narrative, le renvoi à des figures imaginées de l'avarice et l'appel à la fantaisie sont autant de stratégies discursives qui indiquent que l'illusion se trouve au cœur de l'opération narrative du conte de Loranger, qui se situe de plein gré en territoire esthétique de la fiction. Le recours à la bibliothèque substitue l'univers livresque à celui, socialement et historiquement référentiel, de ce lieu pourtant localisable qu'est Saint-Ours. Les noms d'auteurs et les citations textuelles dispersés dans les contes agissent comme autant de dispositifs esthétiques, narratifs et génériques de leur qualité littéraire.

L'appropriation plus large de la parole d'autres écrivains permet l'ouverture d'un partage esthétique montrant que «l'art est un "arrangement", non un décalque» comme on peut le lire dans «Le collectionneur est-il un avare?» (C2, 110-113). Dans ce conte, Balzac et son père Grandet sont convoqués par le biais du *Wagon des fumeurs*. *Petites histoires de tous et personne* de Curnonsky et J. W. Bienstock. L'écrivain y apparaît en tant que personnage d'une trame romancée qui permet au narrateur lorangérien de souligner que le personnage de Grandet serait inspiré du «père Niveleau, un vieil avare fabuleusement riche» (C2, 111) de Saumur, que Balzac aurait connu par le biais de son amitié avec Denis Bouchard. Encore une fois, la véracité des événements allégués importe peu en regard de la morale relative à l'«arrangement artistique», que Loranger déduit directement du parallèle analogique qu'il dresse entre l'avare (le père Niveleau) et le collectionneur d'anecdotes (Balzac): «Et nous verrons comment le collectionneur avait pu s'entendre avec l'avare de Saumur» (C2, 111). Le cortège des noms sert encore une fois une leçon inlassablement répétée par les contes de Loranger, dont la morale est le plus souvent esthétique malgré l'aval apparemment régionaliste de leur narration.

94 Lequel semble par ailleurs défier les limites nationales traditionnelles de l'historiographie littéraire en convoquant d'un même souffle les littératures française et canadienne, comme s'il s'agissait de ne plus les distinguer.

Est-ce cet aval qui explique que, « dans toute manifestation d'art, Joë Folcu n'appréciera que le côté pratique, de même que des mondaines, appelées à se prononcer, au salon de l'automobile, sur le choix d'une voiture, ne s'informeront que du confort des fauteuils, de l'air climatisé et de son parfum et de la couleur de la carrosserie », comme l'écrit Loranger dans son conte « La gigue est une invite au célibat » (**C2, 201-204**)? Pour autant, le narrateur lorangérien n'est pas dupe de la posture de son conteur, qu'il place ici sur le même pied que Paul Valéry (un autre auteur réel): « Dira-t-on, maintenant, avec Joë Folcu et Paul Valéry, que la danse et l'architecture soient les premiers des arts? » (**C2, 202**). Existe ici le fantasme d'une disposition hiérarchique des arts où s'insérerait la littérature, et avec elle le conte que nous sommes en train de lire. Sauf que, plutôt que la poésie à laquelle le nom de Valéry renvoie pourtant expressément, ce sont des arts plus incarnés qui se trouvent convoqués par la considération narrative du conte.

Pour adopter cette posture quasi antihégélienne qui favorise le primat matériel aux dépens du spirituel, Loranger se rappelle sans doute le texte *Eupalinos*, publié en préface à *Architectures* en 1921. Sauf que le propos attribué n'est pas exactement celui de Valéry, qui écrit plutôt: « Cette imagination me conduit très facilement à mettre d'un côté, la Musique et l'Architecture; et de l'autre, les autres arts<sup>95</sup>. » Dans son dialogue de forme socratique, Valéry défend l'idée selon laquelle la Beauté nécessite des formes sensibles pour atteindre la « totalité » indispensable de toute œuvre d'art. L'idéalisme qu'on lui reconnaît généralement s'y trouve modéré par l'idée que « toute question de l'esprit à l'esprit même, n'est, et ne peut être, qu'une naïveté [et que] c'est dans les actes, et dans la combinaison des actes, que nous devons trouver le sentiment le plus immédiat de la présence du divin<sup>96</sup> ». En privilégiant la danse, à laquelle il appose l'architecture, le narrateur du conte lorangérien module les propositions valéryennes, dont il gomme certains aspects, de manière à garantir sa propre perspective. L'idéalisme reste toujours pour Loranger l'objet d'une ironie, d'un doute, que le doublon Folcu-Valéry souligne par la tension qu'il exacerbe: le premier personnage est porté sur le « côté pratique »; le second cherche un Idéal qu'il contredit parfois dans d'autres de ses textes, comme *Eupalinos*. De cette rencontre naît un texte où « vues de cet angle [celui de Joë Folcu], la danse et l'architecture offrent des similitudes » (**C2, 202**) essentiellement matérielles:

95 Paul Valéry, « *Eupalinos* ou l'architecte », *Eupalinos. L'âme et la danse. Dialogue de l'arbre*, Paris, Gallimard, 1944, p. 49.

96 *Ibid.*, p. 119.

Au début d'une danse, la discipline conserve ses droits. Tous les danseurs présentent les mêmes caractéristiques : politesse empressée, sourires d'usage, recherche d'élégance et maladresse, etc. [...] N'est-ce pas toujours après quelques heures de manœuvre que le bon ouvrier se différencie de l'apprenti sans talent ? La discipline de la danse devenue familière, les trémoussements s'expriment davantage, les ambitions, les renoncements, l'élégance naturelle née un jour de l'exquise simplicité (C2, 203).

L'allégorie est nette : l'exécution de l'art littéraire, tel celui de la danse, nécessite une technique. La manière prime ici l'Idéal.

Dans de nombreux contes, le narrateur porte son attention sur l'exécution artistique. Dans « La marche funèbre d'un grand chef de musique », il s'intéresse aux aspects tangibles d'un concert :

Après l'intermède, grande fut donc la surprise de constater que le chef de musique Soroski revenait à son pupitre avec sa partition sous le bras. Comme on avait beaucoup vanté son interprétation toute personnelle de l'*Après-midi d'un faune*, comment le grand maître ne connaissait-il pas, au moins, ce morceau de mémoire ? (C1, 205)

L'explication en sera fort simple : le chef a subitement été atteint de surdité, « et sur sa partition ouverte, il n'avait observé que la technique des temps et la durée des sons » (C1, 207). Joë Folcu ne s'étend pas, dans son conte, sur la valeur de la musique ; seules les conditions matérielles de son exécution le retiennent. Après tout, « la musique doit sa consistance à la durée des sons, et à celle des silences » (C1, 204), enjeux matériels s'il en est. Le renvoi explicite à Debussy, dans ce texte, en cache d'ailleurs un autre, implicite, à Mallarmé, puisque le titre donné de l'œuvre musicale dans le texte est dans les faits celui du poème publié en 1876 plutôt que celui de la pièce réelle du compositeur. Le télescopage narratif opéré soumet l'idéalisme du poème mallarméen à la matérialité musicale réalisée dont le texte de Loranger cherche à rendre compte.

---

La bibliothèque de Loranger est certes composite, en ce sens qu'elle est formée de renvois (souvent infidèles) aux sphères réelles (les noms d'auteurs) tout autant qu'imaginaires (les noms de personnages) de la culture occidentale. On ne saurait du coup en négliger la dimension herméneutique alors que la réécriture lorangérienne constitue toujours déjà une forme d'interprétation qui montre que l'écrivain ne souffrait nullement de la fameuse « angoisse de l'influence » (Bloom).

Les contes usent en effet de ressorts où chaque reprise évite la caducité de la redite pour créer une suite de « discontinuités historiques<sup>97</sup> » au sein desquelles chaque renvoi ouvre à une forme nouvelle de cohésion esthétique. Dans ces contes, l'inscription intertextuelle de la littérature et des arts dégage une posture immanente qui vise généralement à gommer la dimension idéaliste du Signe. La posture esthétique qui s'en dégage confirme en cela celle des poèmes précédemment publiés dans *Les atmosphères et Poèmes*.

Loranger a d'ailleurs lu plusieurs de ses contes devant les membres de l'École littéraire de Montréal dont il faisait partie, ne réservant pas la lecture à haute voix à ses seuls poèmes. Le procès-verbal de la séance du 7 novembre 1922 indique qu'il semble même particulièrement excité par la lecture de son conte « L'heure », lequel paraîtra dans *Le village* :

Au début de la séance, le secrétaire ayant terminé la lecture de son rapport, nous regardâmes M. Jean-Aubert Loranger qui se trémoussait sur son siège. « J'ai un conte à lire », murmura-t-il sur un ton nouveau. « Mon conte s'appelle "L'heure !" ». À ce moment la sonnette d'entrée se mit à grincer. C'était l'heure de Dreux. « Assieds-toi, lui cria Loranger, de si loin qu'il peut l'apercevoir; assieds-toi, je lis un conte ! » Docilement, Dreux vint s'asseoir. Et le conte fut lu. Nous étions sept<sup>98</sup>.

Lire un conte, ce serait en assurer une mise en scène particulière où le rite oral est aussi celui de la communion entre le conteur et son auditoire, dont l'attention est d'emblée requise. « Le texte oral, du fait de son mode de conservation, est moins appropriable que l'écrit, écrit Paul Zumthor ; il constitue un bien commun dans le groupe social au sein duquel il est produit<sup>99</sup>. » Les contes accomplissent-ils finalement ce désir de la communauté déjà maintes fois exprimé et souhaité par la voix poétique, notamment en regard du fantasme de l'enregistrement ?

Ce faisant, la dynamique du procès narratif institué signe l'appartenance ferme des contes à la sphère esthétique du littéraire en composant une communauté qui déborde finalement le groupe des villageois auquel le conte, s'il était envisagé dans la dimension strictement patrimoniale de son régionalisme, s'adresserait mesquinement. Au champ social (mais jamais empirique) du village où habitent ses personnages se substitue en définitive le champ symbolique de la littérature.

97 Je traduis librement l'expression d'Eric Rothstein, qui parle de « *small discontinuities in history* ». « Diversity and change in literary histories », dans Jay Clayton et Eric Rothstein (dir.), *Influence and Intertextuality in Literary History*, Madison, University of Wisconsin Press, 1991, p. 133.

98 Réginald Hamel, *L'École littéraire de Montréal : procès-verbaux et correspondance et autres documents inédits sur l'École*, Montréal, Librairie de l'Université de Montréal, 1974, p. 351-352.

99 Paul Zumthor, *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983, p. 246.



---

CONTEUR  
PARCE QUE POÈTE ;  
POÈTE  
PARCE QUE CONTEUR



**L'ŒUVRE** narrative et poétique de Loranger assimile la culture antérieure dans un procès esthétique mouvant et dynamique. Qu'il s'agisse d'installer Mallarmé dans un conte « régionaliste » ou de laisser affleurer l'esprit proustien d'un poème (comme *Le passeur*), les textes lorangériens s'engagent dans une suite opératoire de dispersion des lectures dont l'écrivain s'est nourri. La scène première du sens des textes se trouve ainsi réinvestie par la transformation esthétique propre au style de Loranger, montrant bien que « l'intertextualité pose, plus qu'elle ne l'élimine, la question de l'auteur et du monde<sup>1</sup> ». La réécriture, chez Loranger, tout en s'effectuant selon des paramètres esthétiques qui sont ceux des genres et des formes littéraires institués, ne peut d'ailleurs s'entendre sans cette préoccupation constante de retourner le texte vers le monde, et cela, sans pour autant asservir ledit texte à une quelconque dimension (ou fonction) représentative.

Dès la parution des *Atmosphères*, en 1920, se met en place une grammaire du Poétique qui repose sur les reformulations offertes par la forme « vers » et que la publication subséquente de *Poèmes* et de textes narratifs brefs, en jouant des effets formels permis par leur propre généricité, a pour effet d'élargir en une grammaire du Littéraire. La question en apparence anodine de la forme « vers » aura permis à Loranger d'ouvrir une interrogation plus vaste sur la littérature, poétique et narrative. Car enfin, qu'il s'agisse du rapport au « réel » ou de la question du « réalisme », de celle de la voix et du sujet ou de l'enjeu textuel du redoublement, les contes problématisent les mêmes enjeux que les poèmes (en prose et en vers), tout se passant comme si l'écriture narrative s'effectuait dans la perpétuation de l'écriture poétique, qu'elle devient même en quelque sorte quand, par le jeu des inscriptions intertextuelles qu'elle contient, elle cherche à raconter sans verser dans les déterminismes socioculturels propres à l'écriture régionaliste à laquelle d'aucuns cherchent trop rapidement à l'identifier. Je paraphraserai ici Bertrand Vibert, en disant que Loranger m'apparaît toujours « poète, même en prose<sup>2</sup> ».

---

1 Sophie Rabau, « Introduction », *L'intertextualité*, Paris, Garnier-Flammarion, 2002, p. 27.

2 Bertrand Vibert, *Poète, même en prose*, Vincennes, Presses universitaires de Vincennes, 2010.

## LA FORME EN SUITES

Comme Jean-Paul Goux le formule dans son essai sur les dimensions esthétiques de la prose romanesque : « Une condescendance persistante du poète à l'égard du roman peut agacer ou indigner. Tout se passe comme si, tout continue de se passer comme si, pour le poète, l'exigence littéraire était nécessairement, de droit ou par essence, du côté de la poésie<sup>3</sup>. » On aura tôt fait de conclure à la même condescendance à propos du conte ou de la nouvelle, genres mineurs eux-mêmes dévalués face au roman. Or il n'y a rien de cela chez Loranger, qui écrit pourtant à une époque où règne l'idée d'une poésie pure, laquelle « produit sur l'âme une impression réelle<sup>4</sup> » qui exclurait d'emblée le récit et ses effets puisque, « pour lire un poème, [...] poétiquement, il n'est pas toujours nécessaire d'en saisir le sens<sup>5</sup> ». Contre cette *doxa*, Loranger semble écrire des contes et des poèmes avec indifférence quant à leur supposée « valeur ».

Même qu'une remarque de Nerval semble toute faite pour lui : « Il est difficile de devenir un bon prosateur si l'on n'a pas été poète – ce qui ne signifie pas que tout poète puisse devenir un prosateur<sup>6</sup>. » Nerval suppose ici une restriction formelle quant au rapport poésie/vers à laquelle ressemble étrangement celle signée par Loranger en 1925<sup>7</sup>. De fait, la question de la forme semble bel et bien avoir retenu l'écrivain français qui a, au temps de sa jeunesse, « ronsardisé<sup>8</sup> ». Son recueil s'ouvre d'ailleurs sur une confession qui engage le souvenir dans la voie formelle de l'écriture : « Mon ami, vous me demandez si je pourrais retrouver quelques-uns de mes anciens vers, et vous vous inquiétez même d'apprendre comment j'ai été poète, longtemps avant de devenir un humble prosateur<sup>9</sup>. » C'est dire que la prose vient chez cet écrivain après le vers, dans une formulation qui gomme, par ailleurs implicitement, la distinction poésie/narration pour plutôt se concentrer sur celle engendrée par l'écriture et ses formes. L'écriture en prose ne semble ainsi possible pour Nerval que par un retour sur la poésie, et donc le vers, alors que son recueil signale la continuation de l'existence du vers, qui se greffe littéralement au tissu continu de la prose qui forme la majorité des textes. Un des effets de cette cohabitation

3 Jean-Paul Goux, *La fabrique du continu. Essai sur la prose*, Seyssel, Champ Vallon, 1999, p. 5.

4 Henri Bremond, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926, p. 17.

5 *Ibid.*, p. 18.

6 Gérard de Nerval, *Petits châteaux de Bohême*, dans *Poésies et souvenirs*, édition de Jean Richer, Paris, Gallimard, 1974, p. 125.

7 Jean-Aubert Loranger, « Pourquoi lit-on moins les Vers ? », *La Patrie*, 47<sup>e</sup> année, n° 229, 21 novembre 1925, p. 31.

8 « Il s'agissait alors pour nous, jeunes gens, de rehausser la vieille versification française. » Gérard de Nerval, *op. cit.*, p. 93.

9 *Ibid.*, p. 83.

des formes réside certainement dans la réalisation qu'elle effectue d'un « retour spectral du passé<sup>10</sup> », qu'a brillamment commenté Jean-Nicolas Illouz à partir de l'idée de texte et d'écriture palimpsestes. Je n'insiste donc pas plus sinon pour indiquer que chez Nerval, tout se passe comme si la poésie (c'est-à-dire le vers) « tombait » dans la prose non pas pour y disparaître, mais bien plutôt pour la servir.

Bien que son projet ne soit d'aucune façon strictement équivalent à celui de l'auteur des *Petits châteaux de Bohème*, Loranger ne pense pas l'écriture en prose comme la marque d'un quelconque recul esthétique. Dans son œuvre, l'écriture narrative prolonge aussi le vers, qui s'y épanche implicitement par la reconduction effectuée des enjeux discursifs et énonciatifs. Pour le dire autrement, dans des termes empruntés à Nerval : Loranger est devenu prosateur parce qu'il a été poète. Non pas pour se raconter, comme l'a fait Nerval<sup>11</sup>, mais plutôt pour dénoncer – et dépasser – les impasses auxquelles la littérature canadienne-française se butait alors.

Une telle résonance entre poésie et narrativité brève ne va pas de soi à l'époque. Elle semble même contre-intuitive. Car comme l'écrit Dominique Combe,

depuis Mallarmé, au nom d'une « poésie pure », la poésie serait incompatible avec les actes de : « narrer », « enseigner », « décrire », imputés par *Crise de vers* (1886-1892-1896) à l'« universel reportage », à l'« état brut » de la « parole », et à quoi s'opposerait son état « essentiel » : la « littérature », c'est-à-dire la poésie<sup>12</sup>.

Le vers (poésie) et la prose (narration) apparaissent alors comme des formes forcément distinctes, voire antithétiques. L'un se donnerait explicitement comme un artifice ; l'autre passe généralement pour une forme naturelle du langage. Le premier répercuterait la transcendance propre à l'artifice poétique, tandis que la seconde solliciterait la transparence de l'ordre mimétique. Et Loranger de s'assurer que la seconde dépasse cette transparence par le partage de procédures figurales et esthétiques, finalement architectoniques, que l'on sait être celles du vers. L'hypotypose inaugurale des *Atmosphères*, elle-même en prose, aura contribué à cette relégation mimétique que les contes effectueront de manière à fermer l'œuvre sur les enjeux mêmes qu'elle avait initiés.

10 Jean-Nicolas Illouz, *Nerval, le « rêveur en prose ». Imaginaire et écriture*, Paris, Presses universitaires de France, 1997, p. 209.

11 Comme on sait, la question de la subjectivité reste prépondérante, voire obsessionnelle, chez Nerval, cela jusque dans l'aménagement générique et formel : « Une même œuvre, dont la cohérence est assurée par le "je", peut être disséminée en différents genres, ou, plus exactement, plusieurs genres peuvent être rassemblés pour former une œuvre. » Jacques Bony, *Le récit nervalien*, Paris, José Corti, 1990, p. 250.

12 Dominique Combe, « Retour du récit, retour au récit (et à Poésie et récit)? », *Degrés*, n° 111, 2002, p. B1.

La prose devient métaphoriquement sœur jumelle du vers, en quelque sorte sa bessonne, l'étymologie de ce mot vieilli<sup>13</sup> montrant bien la dualité par proximité qui fédère la prose et le vers lorangériens sous une esthétique résolument commune. Les « scénographies » poétiques et subjectives de l'Art ne sont pas pour Loranger l'apanage du seul vers, la prose narrative étant aussi « scénographique ». Et la technique architectonique de la forme vers, technique originelle (c'est-à-dire : initiale) de l'Art, de devenir pour lui technique originale (c'est-à-dire : inédite).

## LE KAIRÒS DE LA RÉPÉTITION

En prolongeant le vers dont elle confirme les postulats esthétiques et énonciatifs, la prose narrative en constitue une forme de répétition. Je l'ai démontré tout au long de cet essai : Loranger répète et se répète. Les figures rhétoriques et grammaticales de redoublement activent le principe analogique constitutif de ses textes, contribuant de la sorte à leur lisibilité poétique. Comparaisons, métaphores, épanalepses ou oppositions sont parmi les tropes et les figures de grammaire qui permettent à l'écrivain de configurer l'angle de perception de ses textes depuis l'axe syntagmatique de leur signification. Les récurrences lexicales et sémantiques constituent matériellement le poème, mais aussi finalement l'émotion qu'il porte. L'Idéalisme transcendant se trouve déjoué dans cette œuvre où le principe de la répétition touche aussi la dimension de la subjectivité lyrique : par des procédés énonciatifs spécifiques, *Je* y semble être les autres qui le prolongent dans la platitude de l'horizon géographique ouvert par les textes.

Mais Loranger répète aussi des textes. Les siens d'abord, dont il reprend des passages plus ou moins longs (vers ou strophe), quand ce n'est pas le texte entier (le plus souvent narratif en ce cas) qu'il republie avec quelques modifications. Ceux des autres ensuite. Car Loranger s'inscrit volontairement dans l'histoire à laquelle appartiennent les auteurs qu'il lit et apprécie. Verhaeren, Proust, Romains ou Philippe – pour ne nommer qu'eux – participent à la nébuleuse esthétique à laquelle les textes lorangériens font écho, le double esthétique devenant un double historique.

13 «1260, beçon; du lat. pop. \*bissus, de bis "deux fois"». Alain Rey (dir.), *Le Grand Robert de la langue française*, version électronique, deuxième édition, Paris, Éditions Le Robert/Bureau van Dijk Electronic Publishing, 2009.

Autant de figures et de procédés d'échos ne manquent pas de souligner la cohérence somme toute remarquable de l'œuvre qui, se répétant sans cesse, reste néanmoins originale par le caractère expérimental qui en ressort. C'est pourquoi la fin de l'écriture en vers ne me semble pas marquer chez Loranger une forme de dysphorie. La reprise de procédés éprouvés dans *Les atmosphères* et *Poèmes* permet à l'écrivain de produire des textes narratifs brefs où les effets de répétition concourent à l'esthétisation du réel. Les contes de Loranger s'appuient sur une connaissance patrimoniale qu'ils dépassent rapidement par les enjeux formels et énonciatifs de leur genericité. Car comme dans les poèmes, *Je y* est aussi en quelque sorte les autres par la promesse d'une excédence identitaire réalisée où la bibliothèque contribue au surplus à « arranger » l'art du conte en art littéraire à part entière. Les récits lorangériens se font proprement l'écho de la poésie, la prose devenant en quelque sorte le miroir du vers, dans une réciprocité immanente où toute idée d'une durée séquentielle se trouve gommée.

On a d'ailleurs tôt fait d'envisager l'œuvre de Loranger en regard de la question contingente du présent ou, plus précisément, de l'instant. L'écriture de haïkus et d'autres formes orientales, la pratique du vers libre impair, la publication de textes narratifs brefs sont autant d'indices d'une tendance au minimalisme esthétique qui se répercuterait sur l'enjeu de la temporalité, et même de la précarité puisque la question de la durée est loin d'être assurée dans cette œuvre. Comme l'écrit Paul Raymond Côté,

dès les premiers vers du recueil, le poète rend le lecteur incessamment sensible à cet élément du temps ou, plus exactement, fait vivre chez lui des « moments » où temps et espace se confondent [...] Au moyen de ce libre échange entre le concret et l'abstrait, Loranger tente de conférer à son univers un ordre spécifique. Sur le plan des images, ce cadre qu'est la lumière structure le jour. La pendule au vers 8 [du *Moment 1*] forme elle aussi le temps de même qu'un sculpteur façonne la glaise [...] Le temps, en effet s'avère un ingrédient essentiel dans l'alchimie poétique de Loranger<sup>14</sup>.

Quand « des gens sur un banc attendent l'heure d'un train » (**A, 41**), quand « l'horloge cogne sur le silence » (**P, 37**) ou que, « dans la soirée, lorsque Joë Folcu s'est éveillé, le grand nord, semblait-il, ne sautillait plus » (**C2, 63**), se produit une opération de concentration d'un geste dont la perception ne semble possible que grâce au moment fixé par le poème ou le conte. De fait, l'utilisation du temps présent comporte ceci

14 Paul Raymond Côté, « Moments de Jean-Aubert Loranger : recherche d'une forme poétique », *The French Review*, vol. 54, n° 5, 1981, p. 709 ; Côté souligne.

de particulier qu'elle agit comme impression du surgissement, qui d'une image, qui d'une action, qui d'un tableau, par l'accomplissement immédiat de la vocalisation.

Si l'on admet que ce tiroir verbal [le temps du présent de l'indicatif] crée sa propre actualité par son énonciation même sans avoir besoin de s'appuyer sur un repérage extérieur, on voit comment, tout en permettant de dire le surgissement du procès à chaque instant, il acquiert la possibilité d'arracher l'instant à tout lien avec un repère daté, de l'isoler dans une capacité infinie de réitération chaque fois qu'il y a un lecteur pour lire le texte et mettre ce présent en rapport avec son actualité<sup>15</sup>.

Chez Loranger, l'instant devient la condition même du poème et du conte, dans l'oubli de ce qui le constitue pourtant sur le plan de la formulation logique du temps, soit le passé qu'il a été et le futur qu'il n'est pas encore. Il est, en somme, le point d'inflexion propice à la réalisation efficace du poème, par la coïncidence effectuée de sa forme et de son sens. C'est à ce titre que « la constitution du nom s'accomplit dans la concrétude de l'expérience elle-même ; là où notre temporalité (*kairòs*) et la temporalité de la chose, en se rencontrant, appellent à l'existence un être très concret<sup>16</sup> », qui est ici celui du poème. Mais aussi du conte, puisque les textes narratifs brefs de Loranger proposent de tels surgissements de moments opportuns conjugués par la vocalisation effectuée par Folcu. Généré par une temporalité du présent, le texte lorangérien se fait matériellement présence. Présence à soi certes, par le surgissement textuel d'une expérience qu'il convoque, mais aussi – et peut-être surtout – présence à l'autre, son lecteur, par la visibilité matérielle, parce que subite et immanente, qu'il donne à cette convocation effectuée de l'expérience disposée du texte, tous genres confondus. Tout semble se passer comme si l'œuvre, avant toute autre chose, devait advenir...

## UN ÉCRIVAIN DE L'AUTRE SIÈCLE ?

En transcendant comme il le fait les genres institués de sa littérature par la voie de leurs formes, Loranger offre une œuvre qui « s'élève au-dessus de la grande contradiction de son temps<sup>17</sup> ». Il se fait du même coup le contemporain des écrivains européens qu'il lit, cherchant à poursuivre

15 Michèle Monte, « Essai de définition d'une énonciation lyrique. L'exemple de Philippe Jaccottet », *Poétique*, n° 134, 2003, p. 178.

16 Antonio Negri, *Kairòs, Alma Venus, multitude*, Paris, Calmann-Lévy, 2001, p. 16. Si je suis ici Negri pour faire du *nom* un synonyme du *poème*, c'est bien parce que le philosophe a lui-même défini le nom comme un « concept » dans le paragraphe liminaire de son essai : « Remplaçons "concept" par "nom", c'est-à-dire par le signe linguistique que nous attribuons à une chose. » *Ibid.*, p. 11.

17 Michel Biron, François Dumont et Élisabeth Nardout-Lafarge, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 192.



ici avec eux le dialogue ouvert par la crise de la représentation littéraire. Chose peu étonnante de la part de cet écrivain pour qui, justement, « l'Art se passe de frontières<sup>18</sup> » comme il l'écrit dans un de ses « Curieux diptyque », et dont l'œuvre se fonde sur le désir dialogique de la polémique.

À cet égard, sans doute que Loranger m'apparaît finalement comme un écrivain du XIX<sup>e</sup> siècle, romantique au sens esthétique du terme, c'est-à-dire un écrivain pour qui compte justement le rapport que l'art institue avec le présent. À Stendhal<sup>19</sup> demandant la « déroute du vers alexandrin<sup>20</sup> » afin de pouvoir représenter « l'état actuel<sup>21</sup> » de la littérature, Loranger semble répondre un siècle plus tard par la demande incessante d'un travail formel qui déroutera le passéisme suggéré par les œuvres régionalistes et nationalistes de son époque<sup>22</sup>.

Et si Loranger se rapproche de la pensée stendhalienne par la volonté assumée de sa marginalité, sa posture de retrait fondant l'exigence même de son écriture<sup>23</sup>, on ne saurait d'évidence confondre son romantisme avec celui du mouvement naissant avec le XIX<sup>e</sup> siècle. Loranger est « romantique » parce que « moderne » du fait de l'état esthétique désiré et institué de son œuvre. Romantique, donc, au sens conceptuel d'un *ethos* dont la valeur générale recouvrirait l'ensemble des actes esthétiques conduits et reconduits au XIX<sup>e</sup> siècle, qui apparaissent comme autant de déplacements d'une idée première et plus générale selon laquelle le XIX<sup>e</sup> siècle « est le fils d'une idée [et qu'il] a une mère auguste, la Révolution française<sup>24</sup> ».

18 Jean-Aubert Loranger, « Curieux diptyque. De la revue le NIGOG au journal le JOUR », *Le Jour*, 30 juillet 1938, p. 8.

19 Qui apparaît dans « Une lucidité bienheureuse » afin de marquer un rapport analogique ironique : « Comme le Fabrice de Stendhal, sur son cheval anglais de race, Joë Folcu, derrière son comptoir, rue Saint-Joseph de Saint-Ours, n'entend pas que l'on fasse des objections avec les diverses pièces de son ignorance » (C2, 94).

20 Stendhal, *Racine et Shakespeare*, Paris, Garnier-Flammarion, 1970, p. 76.

21 *Ibid.*

22 Certes, Loranger n'adhère sans doute pas à tous les aspects de cette « actualité » nommée par Stendhal, qui écrit : « Le romanticisme est l'art de présenter aux peuples les œuvres littéraires qui, dans l'état actuel de leurs habitudes et de leurs croyances, sont susceptibles de leur donner le plus de plaisir possible [alors que] le classicisme, au contraire, leur présente la littérature qui donnait le plus grand plaisir possible à leurs arrière-grands-pères. » *Ibid.*, p. 71. L'enjeu esthétique posé par le plaisir satisfait du lecteur ne peut que le ramener à ce régionalisme honni de lui et que le lectorat était alors disposé à recevoir par des habitudes et des compétences de lecture forgées par la critique dominante.

23 Stendhal assume le sectarisme qu'on lui reproche ; il se confine volontairement à la marginalité qui, pense-t-il, lui offre la liberté, tant désirée, de s'opposer à la *doxa*. Sur cette question, voir : Marie-Andrée Beaudet, Luc Bonenfant et Isabelle Daunais, « Présentation », *Les oubliés du romantisme*, Québec, Nota bene, 2004, p. 5-15. Sans doute que, de ce point de vue, les écrivains exotiques ont tous fait preuve d'une forme de romantisme.

24 Victor Hugo, « Troisième partie. Livre II. Le dix-neuvième siècle », *William Shakespeare*, Paris, GF Flammarion, 2003, p. 312.

Par-delà les contingences historiques liées au sort du Canada français, Loranger participe de ce XIX<sup>e</sup> siècle qui a permis la modulation des exigences esthétiques et formelles, pour en redistribuer les lignes de force, vers et prose s’y déliant en conséquence. Par les pratiques d’écritures qu’il découvre ou la théorisation des enjeux (tel que Mallarmé, par exemple, les pense historiquement) qui s’y trouve opérée, le XIX<sup>e</sup> siècle semble en effet entièrement porté par cette idée que « la Poésie est ce qu’il y a de plus réel<sup>25</sup> », ouvrant une crise de la représentation qui se prolongera, en France, jusqu’au moins les deux premières décennies du XX<sup>e</sup> siècle, avec notamment la fondation de la *Nouvelle Revue française* :

Son action [celle de la *NRF*] est de mise au point et de mise en œuvre plus que de système ou de découverte. Persuadés de la nécessité d’aller au-delà du symbolisme, ses animateurs ont reconnu l’épanouissement de la poésie nouvelle chez des symbolistes émancipés – Claudel, Valéry, Fargue – plus qu’ils ne lui ont cherché des voies nouvelles. Le livre de Tancrède de Visan, *L’attitude du lyrisme contemporain* donne à Henri Ghéon, en septembre 1911, l’occasion de faire l’éloge du symbolisme [...] On ne pourrait mieux manifester la fidélité qui lie l’esprit de la *Nouvelle Revue française* à l’esprit de 1885-1895<sup>26</sup>.

C’est ainsi que Loranger s’acclimate aux idées du siècle précédent, auquel il finira par confondre son œuvre en y jouant des scénographies autorisées par le relâchement alexandrin.

Pour mieux rendre justice à cette écriture qui prolonge les débats et les enjeux qui la précèdent, il convient sans doute ici d’emprunter à Éric Hobsbawm son concept d’un long XIX<sup>e</sup> siècle sans pour autant chercher à en dater précisément la terminaison. Car le XIX<sup>e</sup> siècle esthétique sur lequel Loranger rabat son œuvre se clôt-il, au Canada français, en 1918 (année du *Nigog*), en 1938 (avec le désir affirmé d’une querelle littéraire dans le dyptique publié dans *Le Jour* du 30 juillet) ou en 1942 (année de la mort et, donc, de la fin de l’œuvre, de Loranger) ? Ce serait là, me semble-t-il, accorder trop de poids à l’événementiel que de chercher cette précision, surtout que d’autres écrivains marquent à leur manière la fin du (ou d’un) romantisme : Émile Nelligan, Robert Choquette, Jovette Bernier ou Hector de Saint-Denys Garneau en sont quelques-uns parmi plusieurs. Un imaginaire dix-neuviémiste imprègne bel et bien les lettres canadiennes-françaises du début du XX<sup>e</sup> siècle auquel Loranger est aussi sensible, et qui s’entend par l’implicite de ce désir d’une forme textuelle de Totalité.

25 Charles Baudelaire, « Puisque réalisme il y a », *L’art romantique*, Paris, Garnier-Flammarion, 1968, p. 103.

26 Michel Décaudin, *La crise des valeurs symbolistes : vingt ans de poésie française, 1895-1914*, Toulouse, Privat, 1960, p. 350.

Car enfin, les nombreuses répétitions dans l'œuvre de Loranger, tout en fédérant l'ordre syntagmatique et matériel de la signification poétique et narrative, diffractent les mots de Loranger au sein des textes qui s'en trouvent conséquemment parallélisés. Pris isolément, chaque syntagme faisant l'objet d'une répétition ne trouverait son sens plein que dans la perspective d'une motivation circulaire qui appuie les possibilités esthétiques des discours poétique et narratif lorangériens. L'écho, qu'il soit intratextuel ou intertextuel, rejoue dans ces textes une circonvolution qui apparaît fondamentale. De ce point de vue, la répétitivité agit peut-être comme forme matérielle de l'anhistorisme désiré par l'écrivain souhaitant la perpétuation des crises et des querelles quand il écrit qu'« avec l'arrivée du *Jour*, qui survit aux journaux d'Asselin, la *Fight* est reprise<sup>27</sup> », et que le rapport en quelque sorte anachronique aux siècles et aux périodisations concrétise aussi.

Cela étant, l'œuvre n'est pas pour autant pensée par Loranger comme une activité autotélique, hors de toute nécessité contingente. Car l'écho lorangérien coïncide aussi avec un désir affirmé d'une forme livresque du Monde par l'opération combinatoire, fantasmée par les poèmes et réalisée par les contes, d'une profération vocale où le Sujet n'est plus jamais pris isolément dans l'idéalisme désincarné de son impulsion, pouvant désormais exister grâce à l'esthétisation syntagmatique d'un réel partagé.

---

## LA FORME RESPONSABLE

C'est ainsi que la subversion des codes me semble prendre pour Loranger une valeur éthique alors que son œuvre agit comme une proposition nouvelle du rapport esthétique. Si Dantin lui a reproché son côté hégélien, c'est sans doute parce qu'il croyait lui-même en une vision transcendante du fait littéraire qui l'empêchait proprement d'apprécier la délicieuse subversion de l'œuvre lorangérienne. Car cette place ambiguë occupée par Loranger et son œuvre, qui semblent toujours échapper aux catégories nettes, aura été pensée et désirée comme telle, dans la part de responsabilité qu'elle commandait. Ne peut-on en effet imaginer un instant que Loranger se soit accommodé de sa position marginale en vue de se porter garant de l'espace ouvert par sa réflexion ?

---

27 Jean-Aubert Loranger, « Curieux diptyque. De la revue le NIGOG au journal le JOUR », *op. cit.*, p. 8.

Le positionnement formel et esthétique devient chez lui un positionnement axiologique dont un des premiers effets reste sans doute celui de refuser le domaine d'élection historiquement attribué à la Littérature pour enfin l'étendre à tous. Dans un effet ironique qui prend la forme d'une désacralisation de la Parole littéraire, le conteur lorangérien retourne d'ailleurs la Littérature vers ceux à qui il attribue désormais les paroles jusque-là réservées aux poètes et aux écrivains. Loranger postule là, me semble-t-il, un lien entre la crise littéraire et le langage ordinaire qui a pour effet de faire « de la musique de la poésie "une musique latente dans le langage ordinaire de son temps"<sup>28</sup> ». La crise de la représentation sous-tendant le débat qui oppose les exotiques aux régionalistes aura ouvert l'exécution possible d'un langage dont l'ordinaire proviendra désormais de ce que l'idiome littéraire se greffe à lui sans qu'on puisse même parfois les différencier. Le langage commun, au sens de « langage ordinaire » (du peuple, de la tribu), devient un langage commun, au sens de « langage partagé ».

Dans sa préface aux *Signets et autres poèmes*, Dominique Robert inscrit Loranger dans le courant rationaliste des avant-gardes de son époque, l'intérêt du paradigme ouvert par ce courant résidant pour elle dans ce qu'il est « lié au principe démocratique, qui préconise le contact direct de l'individu avec la réalité<sup>29</sup> ». J'ajouterais que Loranger délie la littérature pour mieux l'éprouver dans le destin collectif de la parole. Celle du conte bien sûr, mais aussi celle du poème qu'il cherche à préférer, à vocaliser, par la voie de l'enregistrement. C'est ainsi que les textes narratifs et poétiques de Loranger peuvent « modifi[er] nos expériences ordinaires de ce que c'est que vivre en société, et en ce sens ont des effets politiques<sup>30</sup> », en redistribuant l'échelle des valeurs littéraires au sein des échelles sociales de l'époque. « Nous avons trop de poètes... et qui cherchent, après tant d'autres (poètes), à fixer notre langue jusqu'à l'inutilisable!<sup>31</sup> », déplore d'ailleurs Loranger dans son diptyque du 22 octobre 1938, où il poursuit en réclamant le droit de s'exprimer dans une langue châtiée. De fait, selon lui, « avec nos trois millions de Canayens, nos poètes sont en trop grand nombre... et qui cherchent du marbre où graver notre langue...

28 Henri Meschonnic, *La rime et la vie*, Paris, Gallimard, 2006, p. 239. Le segment cité dans cette citation provient de: T. S. Eliot, «The music of poetry», *Selected Prose*, Londres, Penguin, 1953, p. 58. C'est Meschonnic qui traduit.

29 Dominique Robert, «Présentation. L'homme qui regarde par la fenêtre», *Signets et autres poèmes*, Montréal, Les Herbes rouges, 2001, p. 12.

30 Anthony Pecqueux, *Voix du rap. Essai de sociologie de l'action musicale*, Paris, L'Harmattan, 2007, p. 23.

31 Jean-Aubert Loranger, «Curieux diptyque. Regards sur les "plugs" et les poètes», *Le Jour*, 22 octobre 1938, p. 8.

et qui nuisent!<sup>32</sup>». Ce jugement ne signifie pas pour autant qu'il méprise la langue québécoise. Une remarque faite à Joë Folcu, dans le conte «Pauvre professeur de nouveaux jurons», en témoigne :

Nous sommes de votre avis qu'il faille épurer les expressions des nôtres, mais vous y êtes allé sans le moindre discernement. On peut remplacer, occasionnellement, un «torrieux», par un «saudit», mais vos «catacrèses», vos «strocottes» et vos «pulphrasses», [...] avaient de quoi étonner quelque peu les habitudes chères aux bûcherons (C2, 185).

Les textes lorangériens ne proposent pas tant une transgression langagière qu'ils instituent un mouvement de partage langagier à partir duquel la singularité esthétique des textes sera engendrée. «Dans cette opération radicale, l'art anticipe le mouvement d'ensemble de l'humain<sup>33</sup>», lequel se fonde sur l'idée, somme toute romantique, que le Beau puisse être l'objet d'un partage véritable. Contre Mallarmé, chez qui l'acte poétique apparaît comme un acte volontaire de claustration sociale, Loranger propose une littérature en quelque sorte désacralisée puisque appartenant à tous.

Chez cet écrivain, le recours à l'ironie aura permis d'atteindre une vérité qui, pour paradoxale qu'elle soit, recèle peut-être une leçon plus large que la littérature – et non plus le seul poème – mettrait à jour sans pour autant l'imposer. Car la voix lorangérienne n'est d'aucune façon celle du Mage, dont elle refuse les impostures pour s'engager plutôt dans la responsabilité personnelle de l'injonction ironique. Dans cette œuvre,

le travail de l'artiste-passeur [qu'il soit *poète* ou *conteur*], en assurant de par le monde ce mouvement de va-et-vient, est donc tout simplement – mais quasi divinement – de faire, en *passant*, *exister* les êtres vivants, leur offrir une identité, une représentation d'eux-mêmes, quelque chose qui, enfin, leur permettrait d'échapper à l'inéluctable dérive du temps qui passe<sup>34</sup>.

En somme, Jean-Aubert Loranger apparaît comme un écrivain authentique, c'est-à-dire comme un écrivain qui a proféré une voix originale dans une forme singulière. Sa voix, profondément sincère, s'est nourrie des contingences de son époque pour mieux les dépasser. Son attachement aux enjeux formels et esthétiques posés par le siècle qui l'a précédé aura permis une formulation nouvelle d'une idée du Littéraire, ce pourquoi sans doute la critique lorangérienne s'est toujours attachée à reconnaître en lui un de nos contemporains, avec raison, me semble-t-il.

32 *Ibid.*

33 Toni Negri, *Art et multitude. Neuf lettres sur l'art*, Paris, EPEL, 2005, p. 79.

34 Jean-Olivier Vachon, *L'artiste-passeur chez J.-A. Loranger et G. Roy, et La grande traversée*, mémoire de maîtrise, Montréal, Université McGill, 2001, p. 16 ; Vachon souligne.





# En 1942,

soit cent ans après l'année où Mallarmé naît et *Gaspard de la nuit* paraît, Jean-Aubert Loranger s'éteint des suites d'un malencontreux accident qui met conséquemment un terme à son œuvre. Bien qu'elle paraisse incongrue, voire fantaisiste, cette périodisation semble pourtant marquer les limites d'un passage esthétique particulier où se serait jouée la modernité formelle de la poésie au Québec.

Dans la suite des possibilités génériques jadis ouvertes par Aloysius Bertrand, qu'il a connu au moins par le biais du *Nigog*, mais aussi à la lumière des formulations relatives à la « crise de vers » de Mallarmé, Loranger agence une œuvre où les stratégies esthétiques découvrent une fabrique de la prose qui ne semble pleinement lisible que depuis le rapport ironique à la forme en vers qu'elle contribue à détourner. Cette fabrique agissant comme un mythe qu'il s'agit de débusquer, cet essai postule que l'intelligibilité procurée par l'organisation manifeste des signifiants formels et génériques, dans l'œuvre poétique et narrative de Jean-Aubert Loranger, agit comme *pensée de tout* autant que comme *pensée sur* la littérature.

C'est à cette condition que, en opérant une mise en forme des textes à partir de classements reçus (et acceptés pour tels) de la littérature française, Loranger a produit une œuvre sans doute alors inédite dans notre littérature. Mais il a peut-être aussi surtout laissé une œuvre profondément romantique, c'est-à-dire une œuvre où compte précisément le rapport que l'art institue avec le présent.

**Luc Bonenfant** est professeur au Département d'études littéraires de l'Université du Québec à Montréal. Ses travaux portent principalement sur l'histoire et l'esthétique des formes poétiques dans les littératures française (XIX<sup>e</sup> siècle) et québécoise (XIX<sup>e</sup>-XXI<sup>e</sup> siècles).