

Cahiers du Centre  
Hector-De Saint-Denys-Garneau

III

Sous la direction de  
Jean-Sébastien Lemieux et  
Thomas Mainguy

# LORANGER SOUDAIN



Éditions Nota bene



LORANGER SOUDAIN

CAHIERS DU CENTRE  
HECTOR-DE SAINT-DENYS-GARNEAU  
NUMÉRO 3

Publication du Centre d'études Hector-De Saint-Denys-Garneau  
du Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises (CRILCQ),  
site de l'Université Laval

## LES AUTEURS

Thierry BISSONNETTE

Antoine BOISCLAIR

Jean-François BOURGEAULT

Marc André BROUILLETTE

Pascal CARON

Nelson CHAREST

Vincent C. LAMBERT

Thomas MAINGUY

Pierre OUELLET

Dominique ROBERT

Sous la direction de  
Jean-Sébastien LEMIEUX et Thomas MAINGUY

# LORANGER SOUDAIN

ÉDITIONS NOTA BENE

Les Éditions Nota bene remercient le Conseil des Arts du Canada,  
le ministère du Patrimoine canadien  
ainsi que la Société de développement des entreprises culturelles du Québec (SODEC)  
pour leur soutien financier.

Nous reconnaissons l'aide financière du gouvernement du Canada  
par l'entremise du Programme d'aide au développement  
de l'industrie de l'édition (PADIÉ) pour nos activités d'édition.

Le Centre Hector-De Saint-Denys-Garneau et les Éditions Nota bene remercient  
le Centre de recherche interuniversitaire sur la littérature et la culture québécoises  
et le Fonds Saint-Denys-Garneau pour leur contribution à la préparation et à l'édition de cet ouvrage.

© Éditions Nota bene, 2011  
ISBN : 978-2-89518-340-2

## PRÉSENTATION

*Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy*

*Loranger soudain* est d'abord le fruit d'un colloque tenu à l'Université Laval les 20 et 21 septembre 2007. Celui-ci profita grandement du parrainage et de l'aide financière offerts par le Centre Hector-De Saint-Denys Garneau, le Fonds Saint-Denys-Garneau, le CRILCQ ainsi que par l'Association des étudiantes et des étudiants de Laval inscrits aux études supérieures (AÉLIÉS). Puisque Jean-Aubert Loranger faisait l'objet pour la première fois d'une telle concertation critique, l'événement marquait une nouvelle étape au chapitre des études lui étant consacrées. Nous avons voulu profiter de l'élan ainsi généré pour publier un collectif sur son œuvre de manière à rendre accessibles les idées et les réflexions qui animèrent ces deux journées. À ce premier colloque succède donc le premier ouvrage exclusivement dédié à l'œuvre de Loranger.

En épigraphe au premier livre de Loranger (*Les atmosphères*, 1920) se trouve une phrase de Jules Romains: «Quelque chose s'est mis à exister soudain.» Bien entendu, cette phrase doit être comprise dans le contexte stratégique du recueil. Elle prépare le lecteur à ce qui va suivre en l'enjoignant à lire sur un mode particulier, qui est peut-être celui de la littérature. Mais quel est le statut de ce qui «se met à exister soudain», sinon celui d'une singularité? C'est à partir de cette idée de singularité, qui reste à déployer, que ce collectif souhaite revenir à l'œuvre de Loranger d'abord et à sa place dans notre littérature ensuite, en essayant de dégager l'œuvre elle-même de sa récupération aux fins du nécessaire récit de notre histoire littéraire.

Qu'est-ce qui, dans les textes de Loranger, «se met à exister soudain»? Une forme de rapport au monde qui suppose une fascination immobile pour les départs ou pour l'étrange? Une alternative entre la posture du «passeur», qui choisit de rester au milieu des choses, au plus près de sa mort, et celle du «vagabond», qui accepte de vivre en société moyennant beaucoup d'hypocrisie? En interrogeant la part de singularité des textes, qui restera irrécupérable, on découvrira leur véritable portée, au-delà des procédés, des influences, de l'inscription dans un contexte plus global, voire des éventuelles maladresses d'écriture. De plus, les textes de Loranger ne sont pas seulement eux-mêmes de l'ordre de ce qui «se met à exister soudain». Ils viennent aussi après cette singularité mystérieuse, pour en témoigner, pour la dépeindre. La littérature répond au réel de l'existence, qu'elle invente du même coup.

L'histoire de la réception et de la diffusion de l'œuvre, qui est bien entendu encore en train de se faire, mérite elle aussi d'être abordée dans la perspective de la singularité. Car la figure de l'écrivain se met bel et bien à exister, non pas soudainement, mais plutôt tranquillement, comme si Loranger était de ceux qui ne se laissent pas facilement cerner et qui finissent justement par s'imposer parce qu'ils échappent à toutes les catégories. Dans cette histoire, plusieurs des faits marquants s'attachent à des actions éditoriales qui paraissent souvent motivées par l'ambition de faire découvrir la poésie de Loranger, réaffirmant, d'une fois à l'autre, sa nature «inconnue» et son importance «occultée» par les monuments qui la bordent, soit les poésies d'Émile Nelligan et de Hector de Saint-Denys Garneau.

Gilles Marcotte, le premier, rassemble les poésies de Loranger aux Éditions HMH en 1970. Suivent l'édition de Pierre Ouellet qui intègre les fragments sauvegardés de *Terra Nova* (Éditions de la Différence, coll. «Orphée», 1992), puis celle de la collection «Five O'Clock» aux Herbes rouges préparée par Dominique Robert en 2001 et, finalement, la reprise par les Éditions Nota bene des *Atmosphères* et des *Poèmes* dans la collection «Prose et poésie» en 2004. Les éditions récentes témoignent non seulement d'un intérêt croissant pour cette œuvre dans les milieux littéraires et scolaires, mais également de prises de position particulières au regard du sens présumé de l'œu-



vre: la mise à l'écart de ses contes, étiquetés peu originaux, au profit de ses poèmes, qui sont de plus en plus posés comme les premiers jalons d'une poésie libérée des contraintes formelles et idéologiques d'une autre ère.

Cette histoire est aussi ponctuée par une série d'ouvrages et d'articles qui ont fait date, dont la thèse de Bernadette Guilmette («Jean-Aubert Loranger: œuvre critique», Université d'Ottawa, 1980), qui n'a jusqu'à ce jour jamais été publiée; le numéro de la revue *Protée* consacré à la modernité québécoise (vol. XV, n° 1, 1987) où la figure de Loranger brille particulièrement – Guilmette et Pierre Ouellet lui consacrent chacun un article, alors que Claude Filteau lui accorde une place importante dans le sien; les deux parties qui traitent de l'aspect formel des poèmes lorangiens dans les *Poétiques de la modernité* de Filteau (l'Hexagone, 1994); finalement, la lecture perspicace et fertile de Pierre Nepveu intitulée «Jean-Aubert Loranger: contours de la conscience», parue dans *Voix et images* (vol. XXIV, n° 2, 1999). Nous espérons que ce collectif puisse prolonger l'effort critique amorcé par nos prédécesseurs en donnant à lire Loranger, une fois encore, sachant que la lumière ici jetée sur lui suscitera sans doute de nouvelles réflexions, même si elle n'épuisera pas l'ombre dont ce poète s'est nourri et qui fascine les lecteurs que nous sommes.

Ainsi, à un moment où l'œuvre et la figure de Loranger s'imposent de plus en plus dans le paysage littéraire québécois, il apparaît essentiel de mettre en question les enjeux de l'une et de l'autre.



# LES FORMES DE L'ÉTRANGÉTÉ

*Pierre Ouellet*

Université du Québec à Montréal

La fin est là d'où nous partons.

T. S. ELIOT

Je veux juste m'en aller avec les choses, en restant près des choses, simultanément, jusqu'à un lieu dont je ne sais où il est, et qu'on peut appeler la mort, mais que j'appelle seulement un port.

Caio Fernando ABREU

L'œuvre de Jean-Aubert Loranger marque le début de notre littérature, mais elle annonce aussi sa fin. Non pas parce qu'elle s'est achevée relativement tôt, comme celle d'Émile Nelligan, de Guy Delahaye, de Marcel Dugas et, plus tard, de Hector de Saint-Denys Garneau, donnant le meilleur d'elle-même dès la prime jeunesse de son auteur, mais parce qu'elle aura inscrit en elle dès son «départ» (son «départ définitif», dit un poème de *Signets*<sup>1</sup>, qui est aussi l'authentique point de départ de la poésie d'ici) le motif d'un véritable «retour» («Le retour de l'enfant prodigue» (*AP*: 77), dit une des sections de «Moments») qui incarnera, par-delà toute référence biblique, la figure d'un «retournement», à l'image du retournement de la barque du passeur sur la rivière qui marque la fin du plus célèbre texte de l'écrivain. Ce revirement est une sorte de contretemps dans

---

1. Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères* [1920] suivi de *Poèmes* [1922], Montréal, HMH, coll. «Sur parole», 1970, p. 57. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *AP* suivie du numéro de la page.

lequel l'histoire à peine commencée de cette *Terra nova* qu'il aura tant cherché à nommer et à faire résonner dans toute son œuvre se trouve proprement renversée, comme on parle du renversement d'un gouvernement sous le coup d'une révolution qui retourne complètement le sens que l'évolution du monde semblait prendre jusque-là. Quand toute l'histoire de la littérature canadienne-française commence à se fonder sur une quête d'identité dont le régionalisme montre avec évidence l'enjeu et la portée, voilà que l'œuvre de Loranger fait entendre le contretemps d'une radicale étrangeté qui n'est pas sans annoncer, nonobstant l'anachronisme qu'une telle proposition suppose, l'extrême méfiance que la conscience contemporaine éprouve à l'égard de l'historicité elle-même, fondée en droit et en fait sur la consolidation des identités individuelles et collectives, personnelles ou nationales, qui aura assuré ce qu'on appelle aujourd'hui l'autonomisation de la littérature québécoise sinon celle de la société tout entière.

### L'ÉTRANGEMENT

Plus d'une décennie avant Alain Grandbois, qui publiera ses premiers poèmes à Hankéou sous une forme éditoriale empruntée à la tradition chinoise, Loranger aura donné aux premiers poèmes de notre modernité la forme orientale de *baikas* et de *outas*, comme il dit lui-même en sous-titre à ses «Moments», où l'ici-maintenant, le lieu et le moment présents s'incarnent dans un ailleurs ou un «étrangement» qui nous fait voir tout départ dans le sens d'amorce ou de commencement comme un départ dans le sens de partance ou d'appareillage vers autre part: le moteur de l'origine serait ainsi dans la quête d'un ailleurs qui en serait l'ultime finalité. Pour le dire dans les mots imagés de «Moments», l'aube de l'histoire se dessine à même sa nuit, la lumière qu'on fait sur le temps qui vient surgit en fait de l'obscur inconnu où l'on va :

Je suis au petit début  
 Imprécis d'une journée  
 Que la pendule tapote,  
 Doucement, comme une glaise,  
 Pour lui faire un avenir.  
 [...]

Il faut qu'il y ait, pour moi,  
Le commencement, aussi,  
De quelque chose... (AP: 95-96).

Mais on peut lire, deux poèmes plus loin :

L'horloge cogne sur le silence  
Et le cloue, par petits coups,  
À mon immobilité.

Rien n'est plus de l'extérieur,  
Ici, que la nuit d'ailleurs,  
La nuit dans le corridor  
Où ma lampe allume  
L'espace ouvert d'une porte (AP: 99).

Ainsi «L'aube [qui] encadre un paysage Au châssis de la fenêtre», où «La lumière absorbe l'ombre» et «désolidifie Le volume de la chambre», par quoi s'ouvre le tout premier poème de «Moments», qui marque une naissance ou un commencement, devient bientôt cette «nuit d'ailleurs» qui habite tout «l'extérieur» de l'«Ici», cet ailleurs nocturne, qui est un corridor plutôt qu'une chambre, où la «lampe allume L'espace ouvert d'une porte», plutôt que la lumière du jour n'encadre le paysage dans le châssis d'une fenêtre. Un jeu subtil fait ainsi passer l'aube qui entre dans la chambre d'ici par l'espace encadré de la fenêtre *dans* une nuit d'ailleurs dont le corridor mène à l'espace ouvert d'une porte: d'une intériorisation de la lumière à une extériorisation de l'obscur, de l'endotique à l'exotique, où l'on va d'une naissance en soi du jour à une disparition dans la nuit hors de soi.

La topologie du lieu suit de près la chronologie des temps ou des «moments»: l'aube ou le début (le «petit» début, dit Loranger) correspond à l'enfermement de la lumière dans le cadre de la fenêtre et le volume de la chambre, marquant l'ici, quand la nuit de l'ailleurs correspond à l'ouverture illuminée de l'espace d'une porte au bout d'un corridor, marquant le passage vers l'extérieur:

Je sais que le jardin vit  
Par plus de détails, ce soir,  
Qu'en l'oppression de la chambre (AP: 100)

écrit Loranger en conclusion de son troisième «Moment», où le soir libère, par la diversité et la vivacité du jardin sur lequel il ouvre, quand la chambre oppresse, dans le châssis ou l'encadrement par où l'aube pénètre. Le poème suivant le dit de manière plus précise encore :

Minuit. La mesure est pleine.  
 L'horloge rend compte  
 Au temps de toutes les heures  
 Qu'on lui a confiées.  
 L'horloge sonne et fait sa caisse (*AP*: 101).

Elle fait ses comptes, à la fin des temps, bien plus que de la journée : elle rend compte de toutes les heures que le Temps compte ou que l'Histoire comporte. Elle fait son bilan, comme au moment du jugement dernier. Elle rend au Temps ce qu'elle lui a emprunté : toutes ces heures qu'il lui a confiées. Elle rend le temps au Temps ou à l'éternité, autant dire qu'elle abandonne toute forme d'histoire ou de durée : «La nuit referme ses portes», écrit-il ensuite, «Et tous les clochers Révèlent, au loin, les distances» (*AP*: 102), pour bien montrer que si les temps se referment sur eux-mêmes, c'est dans «la nuit d'ailleurs» où les «distances se révèlent» de loin en loin, d'infini en infini, d'éternité en éternité, grâce à cette horloge ou à cette pendule transcendante à toute durée que représentent les «clochers», véritable pouls de notre humanité : «J'écoute mon cœur Battre au centre de ma chair» (*AP*: 102), dit la clause du poème pour faire entendre que cet autre marquage du temps, qui échappe aux horloges de l'histoire, entre l'aube et le soir, désigne non seulement la distance infinie qui s'appelle l'ailleurs ou la nuit, mais aussi l'intimité la plus grande, le cœur ou le for intérieur, qui a davantage à voir avec cette immense nuit où les cloches volent de distance en distance qu'avec cette «glaise» «Que la pendule tapote» «Pour lui faire un avenir», comme dit le premier poème du recueil.

Du premier au quatrième poème une nette progression se fait donc sentir, qui a tout d'un retournement, où l'on peut reconnaître celui de la barque du passeur dans la nuit de la rivière après qu'elle eut assuré le passage de la vie d'une rive à l'autre chaque matin. D'abord, la pendule tapote comme de la glaise le début imprécis

d'une journée pour lui faire un avenir, dit le poète, puisqu'il faut bien qu'il y ait pour lui aussi le commencement de quelque chose, puis l'horloge cogne sur le silence et le cloue par petits coups à son immobilité au cœur de la nuit d'ailleurs qui est son seul véritable monde extérieur, son seul authentique «Ici», et enfin l'horloge rend compte au Temps de toutes les heures qu'on lui a confiées en révélant les distances les plus éloignées, grâce aux clochers qui apparaissent à la fois comme des signes de l'au-delà et des battements de cœur. Voilà une temporalité qui reprend point par point l'histoire du passeur – du «trépasser», comme on pourrait aussi l'appeler –, qui va-et-vient comme la pendule d'un bord à l'autre du temps et de l'espace, du matin au soir, de rive en rive, en une sorte de trait d'union mobile tapotant cette glaise ou cette eau noire où il façonne l'avenir, la vie, le temps, l'histoire, puis qui se trouve cloué à ses propres reins<sup>2</sup>, à cette immobilité où la nuit des temps soudain tombée sur lui comme sur chaque homme le crucifie, le sacrifie, l'immole, et qui enfin se laisse glisser, une fois que «la mesure est pleine», comme dit le quatrième poème de «Moments», dans le courant trop vif puis le fond nocturne de la rivière où son temps ne sera plus compté que par le glas qui se substitue de loin en loin, de distance en distance, d'ailleurs en ailleurs, aux battements de son propre cœur.

## LE PAS DE TROP

Deux autres figures marquent le passage répétitif du temps dans l'œuvre poétique de Loranger et plus particulièrement dans les «Moments», celle de la pluie et celle du pas :

L'averse tombe sur le toit :  
Ma chambre sonore s'emplit  
D'une rumeur d'applaudissement.

[...]

---

2. «Il éprouva par tous ses membres le mal de ses reins, il eut la sensation d'une fissure à ses reins par où toute la douleur se serait échappée pour envahir son corps», lit-on dans «Le passeur» (AP: 36).

Les pétilllements de la pluie  
Ont grignoté tout le silence  
Dont mon rêve s'était parqué (*AP*: 97-98)

dit le deuxième poème, alors que dans le huitième on peut lire :

Les pas que je fais en plus,  
Ceux hors de moi-même,  
Depuis la forme du banc,  
[...]  
Et sous les chocs de mes pas,  
Dans l'allée du parc,  
Je me désarticulai,  
Pareil à la caisse  
Qu'on fait rouler sur ses angles (*AP*: 109-110).

Comme la pendule et l'horloge, comme le clocher, le glas ou le poulx, la pluie et le pas marquent dans leur battement ou leur battue l'écoulement ou le passage du temps dans un sens qui va aussi – comme le «petit début» de l'«aube» noyé dans la grande «nuit de l'ailleurs» – vers une forme d'évanouissement dont «Le passeur» fournit la fable ou la légende. Si les pétilllements de la pluie grignotent tout le silence dans la chambre du dormeur, comme le mal grignote le corps paralysé du passeur, les laissant l'un et l'autre «subitement confus» («comme laissé[s] seul[s] et hué[s]»), dit le poète – *AP*: 98), les pas qu'on fait en plus, ceux hors de soi-même, au-delà du banc où on est allongé, parqué avec ses rêves – tout comme le dernier voyage du passeur vers un au-delà de lui-même et de tout passage, par-delà son banc et sa barque –, nous désarticulent ou décomposent, pareils à la caisse qu'on fait rouler sur ses angles, pareils à la barque qu'on fait rouler sur ses côtés, mais aussi pareils à la caisse que fait l'horloge en sonnant la dernière heure rendue au temps comme on fait ses comptes à la fin de la journée, tout comme le corps du passeur sera rendu à cette autre caisse, cette autre tombe, que représente sa barque échouée au fond des eaux.

Ce ne sont pas là que des jeux de mots : on est toujours, chez Loranger, dans «la conférence des choses» (*AP*: 134), dans leur «cir-conférence», puisqu'elles tournent autour de nous comme les



aiguilles d'une montre, comme les ronds de la rivière autour du corps disparu de cet homme d'entre les hommes qu'on appelle « le Passeur », non pas celui que l'horloge cloue sur la croix de ses membres, sur ses reins paralysés, au fond d'une chambre ou sur un banc où il est laissé seul et hué ou proprement désarticulé, grignoté par le temps et pour l'éternité, mais *celui qui fait le pas en plus, hors de lui-même*, empruntant le corridor nocturne de l'ailleurs au bout duquel apparaît l'espace ouvert d'une porte. Faire le pas en plus, hors de soi-même, c'est pouvoir dire, comme dans le neuvième « Moment » :

J'avais perdu mes limites,  
Fondu que j'étais  
Avec l'épaisseur de l'ombre.  
— Comme c'est pareil,  
Ouvrir ou fermer les yeux (AP: 111).

Vivre ou mourir, veiller ou rêver : tapoter la glaise de l'aube pour se faire un avenir et se laisser cogner ou clouer par les horloges ou le glas des clochers au moment où l'on doit rendre au temps ses heures... comme ses battements à son propre cœur. L'aiguille de l'horloge, immobilisée à l'instar du passeur ou du dormeur – paralysé sur son banc ou dans sa chambre comme le temps de l'histoire, en un moment qui n'est plus ni soir ni matin mais l'obscurité même du temps humain –, devient alors rayon de lumière qui pénètre la chair tel un aiguillon :

Mais le couloir s'alluma<sup>3</sup>.  
Ma chair oubliée  
Se crispa, soudain touchée.  
— Une aiguille claire,  
Un rayon par la serrure (AP: 112).

Si la porte ne s'ouvre pas, parce qu'il n'y a pas d'au-delà au temps et qu'on ne peut atteindre l'ailleurs sans qu'il ne se transforme aussitôt en un nouvel ici, dans cette chambre à soi dont la fenêtre encadre chaque fois le paysage dans son châssis, une « aiguille claire » comme

---

3. Le corridor de la « nuit d'ailleurs » dont on parlait plus haut, où s'allume l'espace ouvert d'une porte.

celle qui marque le nord sur les boussoles bien plus que sur les pendules ou les horloges – quand on a littéralement «perdu ses limites», «fondu» qu'on est «avec l'épaisseur de l'ombre», «subitement confus», «comme laissés seuls et hués» –, une «aiguille claire», dis-je, plantée dans la «chaire oubliée» et «crispée» comme sont les reins du passeur et toute son histoire d'homme qui passe, nous montre par le trou de la serrure, comme s'il s'agissait d'une clé qui ouvre toutes les portes mais dans le temps du rêve, un horizon ou une orée vers où aller même désarticulé, sous le choc du pas qu'on fait *en plus, hors de soi-même*, quand «c'est pareil, ouvrir et fermer les yeux»...

Comme si on passait de vie à trépas et inversement à chaque instant, le temps ayant été rendu au temps une fois pour toutes, sa «mesure pleine», désormais, l'horloge sonnante et faisant sa caisse pour la dernière fois, après une journée où elle aura assuré le passage du temps, de l'aube au crépuscule, comme le passeur assure celui des vivants d'une rive à l'autre de la rivière, maintenant privées de ce trait d'union mobile comme nous sommes privés de pendule, que le glas des cloches révélateur des grandes distances, des lointains, des infinis, aura remplacé jusque dans ce for intérieur où notre cœur est censé battre, tapotant sa glaise pour se faire un avenir, alors qu'il cogne et cloue sur notre immobilité, notre propre absence au temps qui passe, lui qui littéralement ne *pass*e plus, ayant dépassé toutes limites, à jamais perdues, avec lesquelles nous sommes à jamais fondus ou confondus. Ces vers ou fragments de vers riment tous avec le départ définitif dont «Le retour de l'enfant prodigue» parle en ces mots :

Un jour, au bout d'une jetée,  
Après un départ, quand sont tièdes  
Encore les anneaux de l'étreinte  
Des câbles, et que se referme,  
Sur l'affreux vide d'elle-même  
Une main cherchant à saisir  
La forme en fuite d'une autre main [...] (AP: 133).

Le trait d'union des mains dans les mains par où passe l'étreinte humaine est à jamais rompu, comme les câbles qui retiennent le navire ou la barque au port ou à la terre: ce sont désormais les grands anneaux se dessinant dans l'eau autour du corps inanimé des noyés

qui étreindront dans leur tournoiement ce qui reste des passeurs d'espaces ou des partants du temps.

## LA PORTE, LE PORT, LA MORT

Le port et la mort sont un même lieu, nous dit Caio Fernando Abreu dans le passage de *Brebis galeuses* cité en épigraphe<sup>4</sup>. Un poème de *Signets* le dit à son tour : «Le port est triste de tant de départs définitifs. Le port en deuil des beaux bateaux qui ne sont pas revenus» (AP: 57), alors que la fumée qui s'échappe des «grandes cheminées du port» est comparée au crêpe que portent les endeuillés. Le port, comme le bac du passeur – qui est une sorte de prolongement de son corps, de ses reins, de sa vie, bientôt immobilisés sur la rive puis emportés au fond des eaux –, est le lieu paradigmatique des grands départs, «où [s']en aller avec les choses, en restant près d'elles, simultanément», dirait Abreu, comme «Les hommes passent emportant la rue avec eux», écrit quant à lui Loranger (AP: 52), dans la mesure où «Tout [leur] être [est] appuyé au dehors solidarisé» (AP: 52), l'emportement de chaque homme emportant tout autour de lui. Dans «Ébauche d'un départ définitif», Loranger écrit en parlant du fleuve :

Comme sa forme mobile  
Jamais repu d'avenir<sup>5</sup>,  
Je sens de nouveau monter,  
Avec le flux de ses eaux,  
L'ancienne peine inutile  
D'un grand désir d'évasion.

Et mon cœur est au printemps  
Ce port que des fumées endeuillent (AP: 78).

Apparaît alors l'oxymore qui est au cœur de l'univers de ce «passeur de temps» posté à l'aube de notre modernité, mais au plus près de sa fin tant de fois annoncée, soit l'insoluble tension entre le «grand désir

---

4. Voir Caio Fernando ABREU, «Ordures et purpurin», dans *Brebis galeuses*, traduit par Claire Cayon, Paris, José Corti, [1995] 2002, p. 90.

5. Image du Temps lui-même, sinon de l'Histoire avec un grand H.

d'évasion» du «cœur au printemps» – cette «forme mobile jamais repue d'avenir», comme le trait d'union de la barque du passeur sur la rivière – et «l'ancienne peine inutile» que représentent un tel désir de même que les «fumées endeuill[a]nt» le «port» d'où elles s'échappent : rien ne fuit qu'en fumées, qui rappellent les cendres des disparus, et tout désir jamais repu d'avenir est une sorte de peine originaire à laquelle chacun est condamné, le mal ou la maladie de l'évasion étant non seulement «inutile» mais mortifère et suicidaire, comme on peut le voir dans un autre poème de «Marines» explicitement intitulé «Un port». Deux moments alternatifs, plutôt que simultanés, marquent ce poème, qui rappellent à bien des égards l'alternance de l'aube et de la nuit dans les poèmes de «Moments». Il y a d'abord le désir d'un commencement, même si c'est sous la forme nocturne du rêve ou de l'inconscient :

Tous les marins laissent alors  
 Dormir, au plus profond des cales,  
 Les rapaces désirs du gain,  
 Que font surgir, dans tous les cœurs,  
 Les marées montantes à l'aube (*AP*: 81)<sup>6</sup>

puis, dans la clausule du poème, le compte des heures qu'on doit rendre au Temps qui nous les a confiées fait sonner le glas des départs définitifs, où la grande nuit et sa porte ouverte sur l'infini ne représentent jamais que du jour qui se meurt :

Et dans le jour s'affaiblissant  
 Où s'allumaient les feux des phares,  
 J'entendis tomber, goutte à goutte,  
 Dans le campanile de la ville,  
 Le trop-plein des sons alourdis  
 D'une heure lente et déjà vieille (*AP*: 82).

Si le «port» rime de manière si riche avec la «mort», c'est aussi parce que le «phare» qui veille sur le premier fait du même coup la lumière sur la seconde, même si c'est en rêve :

---

6. «Je sens de nouveau monter [...] un grand désir d'évasion», disait le poème précédent.

Et les matins garderont-ils,  
Dans l'espace où le phare a tourné,  
Une trace de ses rayons  
Inscrite à jamais dans l'azur?  
Pour tes longues veillées stériles  
Voudrais-tu l'aube moins pénible:  
Glorieuse issue dans la lumière  
De ce que la nuit vient de clore (*AP*: 92).

Si le désir d'évasion jamais repu d'avenir est une peine inutile, comme on l'a vu plus haut, et que le port est endeillé par ses fumées et les bateaux qui ne sont pas revenus, on voit ici que les longues veillées représentées par les phares, ces yeux dans la nuit, telle une vision de rêve sur l'étendue sans fin, sont tout aussi stériles et que l'aube où leurs rayons s'effacent n'est pas moins pénible. Le vrai triomphe, la seule gloire, l'unique victoire réside en fait dans l'incarnation vivante ou survivante de l'oxymore qui donne toute sa force et sa portée à l'œuvre de Loranger, soit la «Glorieuse issue dans la lumière De ce que la nuit vient de clore». Avant l'«Ode» finale, sur laquelle la suite intitulée «Marines» se referme sous l'action de la nuit elle-même, deux poèmes, «Les phares» et «Le brouillard», permettent de mieux comprendre les enjeux de ce chiasme – où la nuit close trouve sa glorieuse issue dans la lumière – pour ce qui concerne notre sensibilité au temps et à l'histoire, en même temps que notre conception de l'identité et de l'altérité ou de la reconnaissance et de l'étrangement.

## LE TOURNANT

Le premier poème, «Les phares», dessine l'un des motifs les plus prégnants de cette sensibilité, celui du «tournoiement»:

Tournoîments [*sic*] des feux des phares,  
Au fond d'un soir de départ,  
Où s'emplît d'ombre un vide immense,

Tournoîments alternatifs  
Des phares sur l'horizon,  
Relevé, dans le lointain,  
Des distances douloureuses...<sup>7</sup> (*AP*: 83).

Ainsi aux « clochers [qui] révèlent, au loin, les distances » dans la nuit noire, pour qui compte les heures, les dernières heures qu'il remet au temps comme on dépose son bilan, se substituent les phares qui « relèvent, dans le lointain, des distances douloureuses », celles de « l'ancienne peine inutile » que représente « le désir jamais repu d'avenir ». Le phare et le glas occupent en effet les mêmes positions dans le temps et dans l'espace : ils marquent un tournant, un tournoiement du lieu et de l'instant sur eux-mêmes, où le même est toujours autre parce qu'il nous altère indéfiniment, telle une hantise, une obsession, un retour à tout moment du départ senti pourtant comme définitif. Ils marquent ce retournement qui fait de tout ici un ailleurs, du soir un matin ou inversement, d'un désir une peine, d'un port une mort. Loranger écrit :

Revivre, pour mieux mourir,  
Ce passé déjà si loin  
Où s'exultait la hantise  
D'un départ définitif...

[...]

De la plus haute falaise  
Je regarde, dans la nuit,  
D'autres phares sabrer l'ombre (*AP*: 85).

L'exultation du départ, ce désir jamais repu d'avenir, qui nous plonge toujours plus avant dans le temps et dans l'espace, dans l'histoire et l'étendue, se trouve ainsi retournée en une hantise qui se répète, une ancienne peine inutile, une longue veillée stérile, un « passé déjà si loin » qui se perpétue de distance en distance, de lointain en lointain, que l'on « revit pour mieux mourir ».

---

7. Tour-noyer, c'est déjà un peu se noyer.

Ce tournoiement dans lequel «le phare sabre l'ombre» ne peut donner que du «brouillard», la nuit en plein jour, cet autre retournement qui constitue lui aussi l'une des figures les plus prégnantes du monde de Loranger :

Le brouillard solidifie l'air  
Et nous recouvre, sans issue,  
En d'oppressantes voûtes froides (*AP*: 86).

L'air même, l'air vital, devient une tombe pour ces survivants qui ne revivent que pour mieux mourir. Le temps et l'espace, brouillés avec eux-mêmes, dans la lumière tournoyante qui sabre la nuit, dans l'aube ou le commencement qui renferme le soir et la fin, se trouvent dorénavant soumis à la même indistinction que le passé et le présent, le même et l'autre, l'ici et l'ailleurs, plongés dans cette indifférence où tout sombre et se noie avec le passeur, figure emblématique de cet «être indifférencié» dont Roger Gilbert-Lecomte, contemporain de Loranger, affirmait qu'il «n'est rien» mais que c'est précisément à partir de ce «rien» que le retour et le départ mélangés, leurs temporalités brouillées, peuvent redonner une impulsion à la durée, à l'endurance, qui est une autre façon de vivre ou de revivre – «pour mieux mourir» – ce que nous appelons encore l'Histoire, même si nous savons qu'elle s'est définitivement noyée, le navire du progrès laissé sans gouvernail ayant irréversiblement coulé :

La distance qu'on a vue croître,  
Et que mesurait le sillage<sup>8</sup>,  
Vient de sombrer au bout des yeux<sup>9</sup>,  
  
Et le bastingage a marqué  
Le rond-point qu'assiège en exergue,  
L'inutile espace insondable (*AP*: 86-87).

Le rond-point des grands anneaux de l'étreinte que les ronds dans l'eau dessinent sur la rivière en se refermant sur le corps du passeur est la seule ébauche possible des départs et des retours définitifs,

---

8. Cette trace qu'on laisse dans son passé.

9. Dans cet avenir dont le désir n'est jamais repu.

dont le tournoiement et le retournement à la fois spatial et temporel sont en effet la figure topologique et chronologique la plus saillante : «[...] dans le sablier, la chute, Sans fin, recommence toujours», écrit Loranger (*AP*: 139), sachant que le sablier doit être «retourné» comme la barque du passeur sur la rivière, comme la nuit dans le jour et inversement, l'ici dans l'ailleurs, le même dans l'autre, l'avenir dans le passé ou le départ dans le retour, le destin de l'homme étant son propre renversement, à chaque tournant de son existence dans la grande conférence des choses où l'on fait à tout moment l'expérience du tournoiement, y compris celle qui fait passer du temps humain que l'horloge et la pendule mesurent à la posthistoire que seul le glas révèle, ou de notre condition d'homme à une sorte de posthumanité où l'«être» *pass*e à autre chose, dont l'identité nous échappe dans cette «nuit d'ailleurs» au bout du long corridor où l'«aiguille claire» d'un dernier rayon laisse apercevoir comme le nouveau nord du monde «l'espace ouvert d'une porte», l'espace étrange d'«un port en deuil» qui montre la grande sortie avant même que l'entrée ne soit tout entière franchie...



## L'INVENTION DES «TOURNOIEMENTS ALTERNATIFS»

*Jean-François Bourgeault*

Université McGill

Lorsqu'elle a atteint l'âge des périphrases obligées, toute œuvre devient en lutte contre elle-même, contre la redondance de ses évocations, contre la complaisance des jugements à laquelle elle invite, bref, contre tout un cortège de formules stagnantes où elle s'enlise et s'enfonce en silence. Au sujet de Jean-Aubert Loranger, une figure qu'il ne s'agit plus maintenant de découvrir ou même de commencer à lire, mais qui a atteint cet état de normalisation où un palimpseste critique lui est devenu consubstantiel, 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». «Ni régionaliste ni exotique», «s'élevant au-dessus de la grande contradiction de son temps», comme il est écrit dans la plus récente des *Histoire de la littérature québécoise*, son séjour s'établirait ainsi dans tous les interstices du paysage historique qui est le sien – et en particulier, dans celui qui sépare la querelle exotico-régionaliste et l'événement garnélien d'une poésie renvoyant au passé, par ses déplacements décisifs, le champ de forces de cette opposition<sup>1</sup>. Si cette vocation tenace à l'intervalle joue sans doute pour beaucoup dans la faveur qu'on lui réserve, maintenant qu'est devenue flagrante «la facilité que

---

1. Michel BIRON, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 192.

nous avons à faire surgir dans notre pensée des concepts qui concernent les passages, les entre-deux (ou les entre-plusieurs), qui disent l'affection intellectuelle que nous avons pour ce qui bouge, pour tout ce qui ne trouve pas son assise en soi-même et n'a pas de lieu propre<sup>2</sup>», elle désigne aussi peut-être par son insistance le seuil critique de la parodie chez Loranger, au-delà duquel une œuvre court le risque de s'effondrer dans la monotonie des discours qu'elle suscite. Péril d'autant plus grand, aux abords de cette œuvre, que là où les chantiers récemment rouverts de Gaston Miron, Jacques Ferron et Gabrielle Roy ont permis que viennent s'annexer au corpus central une multitude de «petits papiers» (Jacques Lacan) jusque-là inconnus, celui de Loranger, d'ailleurs extrêmement réduit, est demeuré presque inaltéré depuis déjà quelques décennies. Comme l'écrivait Pierre Ouellet, «tous les poèmes tiennent dans une main», tels des viatiques légers que l'on continue à porter avec soi lors même qu'on croit les avoir perdus; ou encore, tel cet irrépressible jet d'eau dans l'ombre du poème «Le parc», murmurant au contemplateur attardé «des phrases qu'il reconnaissait appartenant à sa mémoire<sup>3</sup>».

Mais quelle mémoire? De quelle origine de la modernité l'œuvre est-elle l'image, tout autant que la puissance événementielle? Tout pourrait peut-être débiter par «une rivière», inaugurale, réduite à elle-même, dépouillée des adjectifs qui se dissolvent la plupart du temps dans les poèmes de Loranger comme ses multiples navires dans le brouillard des mers. Et autour de cette rivière, dont la fausse évidence nous introduit au sein du «Passeur», tout pourrait commencer par une fable sur l'épuisement du travail; par un trouble jeté au sein d'un rythme régulier – le va-et-vient du bac qui «flotte comme un morceau de route sur l'eau» (AP: 27) –; et par l'épiphanie de temps innombrables, jaillis soudain du désœuvrement comme autant de semences que l'ancienne vie active gardait emprisonnées. Un poème propose moins une histoire qu'une virtualité d'histoires, une constellation mouvante d'intelligibilité qu'aucune actualisation ne saurait réduire. À cet égard, que le plus connu et sans doute aussi le plus obsédant des

2. Pierre NEPVEU, *Lectures des lieux*, Montréal, Boréal, 2004, p. 209.

3. Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères. Poèmes*, Paris, Éditions La Différence, coll. «Orphée», 1992, p. 100. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention AP suivie du numéro de la page.

poèmes en prose de Loranger soit une méditation sur la «surprise» de la vieillesse n'empêche pas qu'on puisse y lire, en filigrane, un peu plus que ce récit elliptique d'une convalescence fugace, «nouveau chapitre qui surgit au bout de l'histoire dont on avait cru tourner la dernière page» (AP: 36). Si l'on amplifie quelques effets de résonance, le «nouveau chapitre» possède des marges un peu trop pleines d'échos avec ce qui se jouait dans la poésie moderne au même moment pour qu'on ne soulève pas la possibilité que la fable soit à double emploi et nous fasse signe à partir de deux royaumes distincts de signification.

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» (AP: 40). 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<sup>4</sup>», étrangement semblable aux berges d'où retourne la chaloupe du passeur en faisant, écrit le poète, «un petit bruit tranquille de papier froissé» (AP: 29). À ces retournements périodiques des sillons d'écume, dont l'époque du «travail» dans la fable assurait une permanence encore introublée par un excès de conscience – le passeur ressemblait alors au «rameur qui connaît bien le parcours et ne se retourne pas vers l'avant» (AP: 28) –, le conte ajoute un retournement fondamental, inaugural, lorsque le passeur sent fondre sur lui l'imprévu de la vieillesse: «Aussi, se retourna-t-il brusquement vers ce qui lui restait à vivre, quand il eût senti par tout son corps la secousse de l'anticipation de la fin, quand il sut la vieillesse subite qu'il devenait» (AP: 28). Tel est donc le point de départ: l'apparition de la vieillesse va de pair avec une perte de l'organicité vaguement inconsciente chez le travailleur du va-et-vient entre les deux rives, autrement dit avec l'aube d'une conscience de soi – d'un retournement – qui fera bientôt surgir, au sein d'un corps qui était autrefois

---

4. Giorgio AGAMBEN, *La fin du poème*, traduit de l'italien par Carole Walter, Paris, Circé, 2002, p. 133.

d'un bloc, en harmonie, une multitude de parties dont chacune acquerra son autonomie. Ainsi que le formule alors Loranger, «en plus des bras qu'il avait, le passeur se découvrit une idée, quelque chose de blotti dans sa tête qui la faisait souffrir. L'homme commença de se connaître; en plus des bras, il avait une tête» (*AP*: 29). Tout ce qui va suivre ira dans le sens d'une aggravation du pouvoir de cette «idée» ou de cette «tête» venue troubler le règne ancien des bras, du simple travail, du «trait d'union» mobile et régulier, comme s'il était fatal que la conscience de soi s'aggrave aux dépens de la pratique et doive culminer par un pur spasme mental où rien ne demeure, en termes aristotéliens, qu'une pensée se pensant elle-même en train de penser. En termes lorangiens, rien moins que saisissants, ce moment de pure coïncidence à soi à la manière d'Edmond Teste se produit lorsque le passeur sent fondre sur lui l'épiphanie graduelle de la paralysie, cette «chose extraordinaire»:

Le corps fut envahi par transitions douces, comme s'il eût glissé le long de la grève qui amène l'eau jusqu'au cou et qui fait qu'il ne reste plus qu'une tête qui émerge.

Le passeur qui avait été des bras, des jambes, un dos et des reins, ne fut plus qu'une tête qui pensa les bras, les jambes, le dos et les reins (*AP*: 34).

«Chose extraordinaire», en effet, que cette dernière phrase, aux accents proches de ceux que l'on retrouve souvent chez Fernando Pessoa. Car cette souveraineté soudaine de la pensée, en deuil d'une ancienne osmose organique, trônant sur un corps dont elle disjoint tout autant les éléments qu'elle se les approprie au sein d'une vie seconde, tout cela a longtemps été – et demeure toujours, dans bien des cas – la charte fondatrice d'un certain récit de la poésie moderne. Axée sur le descellement progressif, continu et irréversible d'une conscience de soi où la poésie trouve son moteur et «le poison inguérissable qui la nourrit», selon l'expression juste d'Octavio Paz dans *Point de convergence*, cette histoire collige, au sein d'une seule logique, la désarticulation nuancée du vers et l'émergence d'une «tête» venant jeter le trouble au sein d'une manière de faire corps avec certaines évidences. 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. En somme, en phase avec ce trouble du travail sur lequel médite Loranger dans ce poème en prose, une «tête» dont l'irruption empêche que la poésie puisse se figurer sous l'espèce du simple travail des «bras», une «tête» qui assure que la poésie devienne l'espace d'un travail contrarié, ambigu, inquiet de lui-même, dont le moindre paradoxe n'est pas de «produire» une mémoire de ce qui l'excède, voire de ce qui le conteste, engendrant ce qui est tout à la fois la réminiscence et l'appel de sa propre suppression au sein d'une humanité émancipée de la «tyrannie de l'horaire» (Paul Valéry)<sup>5</sup>.

Aussi peut-on comprendre que Loranger évoque lors des derniers moments du passeur actif, soit avant que les «volutes immenses» du vent ne le brisent en deux et ne l'immobilisent, «les rames qui s'arrêtaient en l'air comme le geste interrompu d'un orateur qui ne trouve plus ses mots» (*AP*: 31). Magistère typique de la rhétorique, qui selon Maurice Blanchot «a je ne sais quoi de péremptoire dans la voix» et assure «la domination du dictare<sup>6</sup>», l'orateur est aussi et peut-être surtout le maître travailleur des articulations vocales, des liaisons éloquentes, de la production d'effets concertés, l'icône même de ce régime des belles-lettres à propos duquel Valéry écrivait, dans un fragment que Jacques Rancière a profondément médité au sein de *La*

---

5. À aucun moment, dans une épaisse *Correspondance* pourtant vouée en bonne partie à la narration des contingences quotidiennes, Hector de Saint-Denys Garneau n'évoque-t-il ses heures d'écriture poétique sous l'espèce du «travail» – terme réservé aux heures du peintre transportant de-ci, de-là son chevalet par champs et collines aux yeux de quelques paysans qui sont dès lors en mesure d'*attester* son activité et, par là, de la légitimer au point qu'on puisse en relater les aléas aux amis lointains. Si la peinture est chez lui l'icône sociale du travail visible sur le visible, la poésie, et c'est sans doute l'une des raisons de l'«imposture» qu'elle évoque progressivement dans l'expérience garnélienne, demeure l'icône solitaire et de plus en plus scandaleuse du travail invisible sur l'invisible.

6. Maurice BLANCHOT, *Le livre à venir*, Paris, Gallimard, 1959, p. 301.

*parole muette*, que «la voix humaine était base et condition de la littérature», que tout ce qui s'écrivait postulait «le corps humain présent sous la voix, et support, condition d'équilibre de l'idée<sup>7</sup>». De là à voir dans cette image de l'orateur étranglé, interdit, aphasique, la scène fondatrice et éternellement rejouée du régime moderne des fables qu'on appelle «littérature», il n'y aurait qu'un pas à franchir; et celui-ci nous mènerait directement à cette autre évocation du passeur immobilisé dans sa cabane, un peu après son foudroiement, «tout occupé, écrit Loranger, du mystère de ses articulations devenues inutiles» (AP: 37). Certes ces articulations peuvent être, en accord avec la réputation patrimoniale de Loranger, celles que l'initiateur du vers libre au Québec a laissées derrière lui pour écrire ses poèmes aux angles arrondis, riches en enjambements, soucieux de préserver une tonalité orale qui se dépouille de plusieurs effets de jointures classiques devenus obsolètes. Mais au-delà de ce saut anecdotique hors d'un modèle métrique, de telles perturbations rythmiques s'accompagnent surtout de certains troubles atmosphériques – a fortiori chez un poète qui a fait de cette désignation météorologique le titre de son premier livre. Comme l'écrit Rancière dans *Mallarmé. Politique de la sirène*, la désarticulation du vénérable alexandrin est pensée par l'auteur d'*Igitur* comme un événement ontologique, où la commune mesure du «pendule national», laissant s'échapper par son desserrement une variété de numérateurs personnels pratiquement infinie, est comparée au soleil unique explosant en une flamboyante myriade d'étincelles, de flammèches, d'étincellements fugaces de la perception.

À la place du soleil pulvérisé, il y a, précisément, sa poussière: cheveu d'écumes, paillettes de clowns, frange d'or de la lumière sur un rideau de scène, chevelure de femme qui est vol de flammes. À la place des modèles à copier, il y a, épars dans cette poussière, des aspects à saisir: non pas des formes de chose, mais des événements, des instantanés d'événements-mondes, présents en tout spectacle ordinaire à condition de les remarquer<sup>8</sup>.

---

7. Jacques RANCIÈRE, *La parole muette. Essai sur les contradictions de la littérature*, Paris, Hachette, 1998, p. 169.

8. Jacques RANCIÈRE, *Mallarmé. Politique de la sirène*, Paris, Hachette, 1996, p. 30-31.

Or, pour peu qu'on y prête attention, s'organise de fait lentement, dans les contrecoups de la paralysie et du «mystère des articulations devenues inutiles», une modification esthétique-atmosphérique qui n'est pas sans rappeler l'accès à la poétique des aspects éphémères chez Stéphane Mallarmé. Là où le passeur actif travaillait à rétablir perpétuellement le contact entre deux points de l'espace – la rive gauche du village et la rive droite de «la grande plaine avec des moissons» (AP: 27) –, le passeur paralysé, rejeté vers le temps qui est maintenant son seul séjour, devient le contemporain d'une durée vide où les instants sont aussi éloignés les uns des autres que s'ils étaient des rives. Plongé au sein de cet «ennui» qui fournit le titre de l'avant-dernière section, soit d'un temps désertique qui lui-même se désarticule et voit ses instants isolés tomber en désordre dans la conscience, le passeur répudie moins l'ancienne exigence du «trait d'union mobile» qu'il ne la déplace au sein d'une autre dimension, instituant le difficile legato entre nuit et jour, articulant les «différents temps» qui se déploient au sein de son immobilité et coïncident avec un brusque surcroît de la perception atmosphérique :

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 *pass*e 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; 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 des persiennes closes à son lit, le temps du midi sur la rivière tout éblouissante de constellations sautillantes (AP: 38-39. Je souligne).

Sans doute ne sont-ce pas là les derniers mots de l'histoire. Si silencieuse soit-elle au sein d'un poème qui se referme sur son sens comme l'eau de la rivière sur le corps de son batelier, la mort du passeur laisse en dernière instance l'image d'un écartèlement irrésolu, comme si la distance entre les deux rives, ou entre les «différents temps» des dégradés atmosphériques, était trop vaste pour qu'on les raccorde et ne pouvait qu'engloutir celui qui tente de la surmonter. Pour ce faire, la fable déjoue la tentation de l'harmonie retrouvée en

lui sacrifiant le corps épuisé du vieillard, englouti entre les deux berges dont il avait tenté, une dernière fois, de conjurer la séparation en rétablissant l'ancien continuum rythmique des rives, soit d'un espace réconcilié avec lui-même. Mais l'œuvre de Loranger ne cessera, elle, d'ajourner cette réunion. Elle ne cessera d'affirmer secrètement, sans excès de discours, que les seuls retours possibles ont pour lieu, et pour paradoxe, la constellation moléculaire de ces «différents temps» qui tout à la fois les aimantent et les interdisent, en somme des temps qui offrent la puissance événementielle d'un séjour n'ayant pas plus de consistance que son irréductible virtualité. À la place du va-et-vient choral entre les rives, entre les marges, entre les énoncés, il y aura donc le rythme épiphanique, discontinuiste, des phares sabrant la nuit sans que rien ne comble l'intervalle des «différents temps» qu'ils engendrent. Passer d'un poème à l'autre, d'une strophe à l'autre, d'un vers à l'autre, cela se fera désormais selon la loi de ces «tournoiements alternatifs» qui brillent dans le poème «Les phares», loin du vœu d'harmonisation qui y est explicitement renvoyé au passé, dans «le beau rêve effondré / [Qu'on] harmonisai[t] jadis / Dans un chant crépusculaire» (*AP*: 60) «Tournoiement alternatif», comme on évoque dans le registre électrique un courant alternatif, c'est-à-dire dont l'intensité varie selon une sinusoïde: que ce soit par le «trop plein des sons alourdis» (*AP*: 58) tombant goutte à goutte du campanile de la ville dans le poème «Un port», par les «graves cris alternatifs» (*AP*: 63) des paquebots dans «Le brouillard», par l'horloge qui «cogne sur le silence et le cloue, à petits coups, à mon immobilité» (*AP*: 70) dans le troisième des «Moments», ou encore par l'eau jaillissant par bonds du bassin, comme si «des pierres y tombaient à courts intervalles» (*AP*: 99), dans «Le parc», l'œuvre ultérieure de Loranger ne cessera de disposer des traces autoréflexives de sa poétique du sens alternatif, comme si l'essentiel de la tâche que le poète s'était fixée, à la suite de sa fable maîtresse, avait été de rémunérer la mort du passeur en creusant la distance entre les points plutôt qu'en cherchant à en triompher dans une continuité rétablie, ultime effort et ultime erreur du batelier fissuré par les «volutes immenses de vent». Ainsi de ces derniers vers du «Retour de l'enfant prodigue»: «Que m'importe l'horizon / Et qu'il recule toujours / Devant celui qui



s'y voue. // Maintenant que je demeure, / La distance la plus grande / C'est ce que mon œil mesure» (AP: 88).

Comment comprendre ce deuil de l'horizon? Comment interpréter ce rapatriement de la «distance» à l'intérieur du champ optique de la seule immanence? Ultime confession de lassitude de la part d'un esprit fatigué de l'infini, bientôt converti aux contes du terroir qui en oblitéraient jusqu'au souvenir? Certes, l'interprétation aurait pour elle l'extériorité proverbiale du Poète à l'égard de l'Histoire, hors de laquelle les «étranges bruissements d'insectes» du vers ont coutume de se faire entendre depuis que Blanchot les y a relégués. Mais l'entente de ce congé n'aurait pour vertu que de masquer une complicité autrement plus décisive avec la tonalité historique de ces vers, contemporains d'une vaste constellation d'énoncés qui se cristallisent dans la première moitié du xx<sup>e</sup> siècle en «époque» du monde – d'un «monde fini», pour être plus précis, dépourvu de «terrains vagues, de territoires libres, de lieux qui ne sont à personne»<sup>9</sup>, selon l'idée centrale de Valéry dans ses *Regards sur le monde actuel*. Deuil de l'horizon, disparition des distances: formulées dans l'après-coup de la Première Guerre mondiale, ces coordonnées historiques sont précisément celles d'un temps où «l'ère de libre expansion est close. Plus de roc qui ne porte un drapeau; plus de vides sur la carte; plus de régions hors des douanes et hors des lois; plus une tribu dont les affaires n'engendrent quelque dossier et ne dépendent, par les maléfices de l'écriture, de divers humanistes lointains dans leurs bureaux<sup>10</sup>». Cette compénétration nouvelle de mondes dont l'ignorance mutuelle préservait autrefois l'immunité n'a pas seulement pour conséquence de sacrer l'imprévisible comme nouvelle assomption du devenir, nouveau séjour de désorientation permanente pour ceux qui ont expérimenté le «bornage définitif» du monde. Elle crée un régime temporel où la corruption réciproque des milieux politico-culturels, la progressive infection virale des uns par les autres engendre une situation de contagion irrépressible où le propre et l'étranger se contaminent jusqu'à éprouver la fragilité de leur frontière. Alors

---

9. Paul VALÉRY, *Regards sur le monde actuel*, dans *Œuvres II*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque de la Pléiade», 1960, p. 923.

10. *Ibid.*

qu'auparavant «tout se passait à Tokio comme si Berlin fût à l'infini<sup>11</sup>», les conditions époques du «monde fini» imposent une reformulation de l'axiome à l'aune d'une expropriation généralisée: sous l'effet de la corrosion mondiale des traditions exposées au phénomène de la «solidarité toute nouvelle», tout se passe, tout se passera de plus en plus à Tokio comme si Tokio lui-même était à l'infini.

S'il faut bien reconduire l'œuvre de Loranger à la double négation qui la marque en profondeur, dans la conjuration simultanée, inédite, fondamentale qu'elle exerce de l'exotisme et du régionalisme, ce n'est donc pas qu'au regard des quelques emprunts orientaux ou unanimistes qui s'y révèlent. Plus profondément, c'est l'expérience transcendante du «monde fini» elle-même que l'œuvre du poète des *Atmosphères* ne cesse de remettre en jeu, par le vacillement progressif d'un propre et d'un étranger qui pour la première fois perdent ici leur essence, leur substance, leur territoire. D'une part, là où la poésie nationale associe le «propre» aux valeurs collectives d'un peuple que le chant d'un vecteur révèle à lui-même, en ses mœurs, formes de vie, événements passés, référents culturels, on ne retrouve dans le réalisme sans régionalisme de Loranger que la mesure neutre, aléatoire, anonyme, sans contours stables de la *foule*: hommes qui passent, «troupe de soldats entrant dans la rue» (AP: 44), «gens sur un banc attendant l'heure d'un train» (AP: 44), constellation des «steamers de l'exil» (AP: 63) perdus dans la brume. De l'autre, là où l'exotisme de Paul Morin menait encore dans *Le paon d'émail* à la poursuite de sanctuaires lointains où la culture étrangère repose dans sa plénitude, inaltérée, chatoyant des mille reflets que le désir du voyageur y fait danser, «l'exotisme sans exotisme» de Loranger appartient déjà à une époque nouvelle de «relève» (*Aufhebung*) intensive. Désormais sans corps propre, l'Ailleurs – «l'Introuvable», pour reprendre le terme du «Retour de l'enfant prodigue» – est promu par sa majuscule au rang de force d'attraction insituable, désintégrant toutes les images avec lesquelles on pourrait le confondre, excédant tous les espaces qui pourraient le combler. Partout présente «aux confins du pays», noyée dans l'ombre que sabrent les rayons des

---

11. *Ibid.*, p. 924.

phares, «dissimulée dans le brouillard» (AP: 63), tout aussi immanente qu'illimitée, la mer dans l'œuvre portuaire de Loranger ouvre ainsi le règne d'une irréductible altérité: elle garde captive à condition d'interdire toute traversée, toute odyssée qui pourrait la rétablir comme espace de liaison vers l'étranger, car elle est devenue elle-même l'étrangeté terminale au-delà de laquelle «le silence a plus de poids que l'espace» (AP: 64).

Séjournant entre deux territoires dont les assises se volatilisent à l'unisson, l'œuvre de Loranger fait surgir de ce double évanouissement le domaine neuf et pourtant commun d'une «circonscription de l'exergue»<sup>12</sup>. Exergue: «espace hors d'œuvre» – selon le latin *exergum* – emprunt d'une phrase, un vers, une formule hésitant entre deux états, entre le silence marginal bruissant d'anonymat du «rien n'est encore écrit» et l'irruption auctoriale du «j'écris ceci, en mon nom propre». Tout à la fois rapatriée par son inclusion périphérique aux abords de l'œuvre et séparée de celle-ci, puisqu'en excès par rapport à la signature qui se l'approprie, l'exergue figure la condition intervallaire par excellence, la lisière indécise où la mise au point clinique du propre et de l'étranger ne cesse d'être reportée. On ne peut renvoyer à l'un ou à l'autre cet élément flottant *à perpétuité*. Mais on peut le renvoyer, en tant précisément qu'image de l'inappropriable, à la condition historique *per sui* d'une ère où ce vacillement irrépressible devient une expérience commune, multipliée par l'effet exponentiel des corruptions identitaires et culturelles dans l'époque naissante de ce que Valéry appelle le «monde fini».

S'il revient donc à Loranger d'avoir écrit l'incipit de la poésie québécoise moderne, ce n'est pas en qualité d'exergue négligeable à l'événement garnélien qu'il «annoncerait», ainsi que le mentionne sa légende sous la statue qu'on lui a réservée au musée des œuvres mortes. Car la modernité est, elle-même, expérience indépassable de l'exergue. Elle est l'épreuve d'un espace limitrophe où le deuil du silence et l'imminence d'une réconciliation avec un soi-même absolument dicible sont presque indiscernables. Elle est, aussi, l'aventure

---

12. «Je suis stable, maintenant / Circonscriit dans un exergue / Qu'est ce grand mur tout autour / De la maison du retour» («Retour de l'enfant prodigue. VI» – AP: 88).

d'une dissolution du propre et de l'étranger au terme de laquelle la «subjectivité» se présente comme un coefficient variable de densité pensante: l'indice d'une variation «alternative» d'intensité entre deux mouvements, entre la fuite, la chute ou la régression vers la vie impersonnelle du «clapotis quelconque» et la volonté, inverse, de coïncider par ses actes avec un nom qui échappe à la répétition aveugle des «vaines formes de la matière» (Mallarmé) que nous sommes. En une ère où la cote de l'espace commence à décroître, sinon à s'abîmer à la Bourse de l'Esprit, parce que les distances sont à risque de devenir de purs artefacts sans consistance, l'inconnu se verticalise et se réfugie là où le passeur de Loranger le redécouvre, «tout occupé de ses articulations devenues inutiles»: au sein d'un nouvel *exotisme du temps* faisant chatoyer, hors du temps chronologique de la pure succession, une infinité d'autres temps où apparaissent autant d'instant vides sur l'horloge que le monde selon Valéry pouvait compter de points de vides sur la carte, avant qu'il n'atteigne son état de saturation, de colonisation et de révélation universelle. Au plus loin que l'on puisse remonter, on rencontrera dans ce tournant temporel de l'exotisme de la poésie québécoise la figure du passeur foudroyé, soumis à une nouvelle exigence, occupé à faire le va-et-vient entre «les différents temps qu'il faut pour que le jour passe en nuit, et celle-ci au réveil d'un autre jour». Car le temps du monde fini porte, comme son ombre, comme sa damnation, comme sa grâce, une ère corollaire de temps infinis qui ont tous en commun de ronger de l'intérieur le temps unique, chronologique, synchronique de la succession et d'annoncer par cette contestation l'essentiel du conflit qui allait se situer au cœur des œuvres les plus importantes de la suite – celles qui portent en elle la mémoire de la paralysie soudaine du passeur, avec sa conscience propre d'une interruption fondamentale, comme le chas de l'aiguille par où les fils du temps peuvent se glisser afin de se libérer, s'épandre, s'enrouler, bref, s'entrelacer sans retour.

Que conclure de tout cela? D'abord que «Le passeur» devrait être mis en relation avec un système de la modernité en général où «cette chose extraordinaire qui est la paralysie» occupe l'un des pôles d'une dialectique serrée où le travail lui fait contrepoids. Dialectique dont le lointain initiateur pourrait être Friedrich Hölderlin, lorsqu'il théorise dans ses *Remarques sur Empédocle* la «césure rythmique» venant

fissurer comme un hoquet le vers par le milieu; dont l'un des plus proches contemporains serait Paul Celan, situant dans son discours *Le méridien* la poésie au lieu où «les automates se détraquent» pour libérer le «tournant du souffle», soit au moment où le travail de l'art, avec les ficelles ordinaires des métaphores et des tropes, est soudainement paralysé par l'approche de la poésie qui vient de plus loin que les images qu'on en fabrique; et enfin, système dont le théoricien par excellence serait peut-être Gilles Deleuze, qui situe au point cardinal de l'invention de l'image-temps dans ses deux tomes sur le cinéma deux scènes célèbres de paralysie chez Alfred Hitchcock, la première dans *Room with a View* – espace de l'homme à la jambe de plâtre devenant un pur regard à la fenêtre –, la seconde dans *Vertigo* – le détective Scottie, soudainement paralysé par le vertige alors qu'il grimpe quatre à quatre l'escalier d'une haute tour. Le rythme d'un travail suspendu par une épiphanie de l'immobile ou, dans les termes de Loranger, le règne des bras soudain troublé par celui de la tête, c'est après tout pour l'essentiel le résumé de la thèse deleuzienne sur le transfert entre deux régimes d'image, rendu possible grâce à la rupture du lien sensori-moteur par l'irruption d'un monde de sensations optiques et sonores pures. Sans inviter à quelque forme de greffe que ce soit, les appareillages ne migrant pas sans altération d'un *medium* à un autre, il reste qu'une généalogie de la paralysie dans la littérature québécoise pourrait peut-être découvrir, pour reprendre dans un autre sens une formule précédemment citée, «un nouveau chapitre qui surgit au bout d'une histoire dont on avait cru tourner la dernière page.» Et que cette filière, où le poème en prose de Loranger figurerait aux tout premiers rangs, nous rappellerait que la figure du passeur, dont certains discours récents d'inspiration migrante ont gonflé à outrance les implications, nous importe aussi, peut-être surtout en fait, par tout ce qu'il n'arrive pas à faire passer et qui se rappelle invinciblement à nous – par la distance parfois immense entre les deux rives de la transmission, où il arrive constamment que d'innombrables existences qui ont été, qui ont vécu, et qui implorent dans l'histoire d'être reçues, s'abîment sans retour dans ce monde-ci, comme égarées entre deux berges indifférentes qui scellent leur oubli définitif.



DEHORS ET DEHORS DU DEHORS :  
SPIRITUALITÉ ET MODERNITÉ  
CHEZ JEAN-AUBERT LORANGER

*Thierry Bissonnette*

Université Laurentienne

Jean-Aubert Loranger part, s'exile, assurément conscient de la vacuité relative de ce départ, qui s'effectue en regard d'un «départ définitif» maintes fois fantasmé, mis en échec et pourtant présent dans le fantasme concret de la page. Cette partance, distincte d'un simple transit géographique, a pour effet non pas un déplacement entre deux points, mais plutôt une atmosphère, une ambiance, une *diffusion*, un environnement où *partir* s'effectuerait *sur place*, dans un enracinement qui machine des feuilles volantes. Cela produit un dehors qui n'est pas une sortie, mais plutôt un retour du lieu sur lui-même, un dehors du dehors qui déjouerait l'assurance trouble d'être absent. Qu'il s'agisse ou non d'une euphorie personnelle, j'imagine une telle lecture rendue possible par l'œuvre, parfois même à l'insu de son créateur ou dans une part de déni qui l'habiterait.

Comme l'a notamment montré Luc Bonenfant dans sa postface aux *Atmosphères* et aux *Poèmes*<sup>1</sup>, l'œuvre poétique de Loranger s'inscrit dans le nœud dialectique entre régionalisme et exotisme, non pas en travaillant à simplement représenter le lieu natal ou le lieu

---

1. Luc BONENFANT, «Postface. Le poète et ses marges», dans Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères*, suivi de *Poèmes*, Québec, Éditions Nota bene, coll. «Prose et poésie», 2004, p. 150. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *AP* suivie du numéro de la page.

étranger, mais en consacrant l'essentiel de ses efforts à une *production du lieu*, à faire lieu. Tout informée soit-elle de données physiques, sensorielles, cette œuvre appelle le déplacement sans s'oublier dans la naïveté d'un lieu qui ne serait pas *dit*, de la même manière qu'elle requiert l'habitation sans évacuer le rôle fondateur que joue la langue dans cette dernière.

Une image incontournable au sujet du paradoxal départ lorangien est celle du passeur et de son bac, décrit comme «un morceau de la route qui flotte sur l'eau» (*AP*: 15). Car cette mobilité du bac, bien qu'enclavée, donne accès à une intuition minimale du trajet, laquelle suffit à naviguer vers l'ailleurs, dans une sobriété qui s'oppose aux chatolements cosmopolites et à l'illusion de variété que peut engendrer un exotisme poétique trop exacerbé. Tout comme le passeur, Loranger poète, à défaut d'être voyageur, se fait seuil, moyen de transport, l'image du départ semblant suffire à concrétiser une déambulation qui se confond avec la supposition d'un lecteur qui sera autant passager que passeur lui-même. Car cet écrivain laisse des blancs, aménage un espace de suggestion, s'exposant consciemment aux accusations qui pourraient survenir et déclarer son style flou, inachevé, brouillon ou embrouillé.

Sans cette suspension active du départ par l'intermédiaire d'un déplacement rituel, il semblerait que la route puisse entraîner à la nostalgie. Dans le deuxième texte du «Retour de l'enfant prodigue», la route est effectivement décrite comme appelant son défaut, son épuisement :

Ce n'est pas le cœur qui manque,  
Ni le désir rassasié;  
Mais c'est la route par quoi  
Mon âme tient au passé (*AP*: 119).

Quant à l'horizon, il «recule toujours / devant celui qui s'y voue», lit-on dans le sixième texte du même cycle (*AP*: 127). D'où «L'invitation au retour» qui suivra, qui est une invitation à retourner la route et l'horizon vers le désir qui les anime, afin de ramener l'espace aux dimensions d'un corps et d'un destin :



Maintenant que je demeure,  
La distance la plus grande  
Est ce que mon œil mesure (AP: 127).

Bref, la présence obsédante du trajet, que celui-ci soit un élan vers l'extérieur ou un retour, illustre une capture de l'extériorité qui, tout en rendant le poème inaccessible à une représentation utilitaire, conduit à en faire un mécanisme à *créer du dehors*, une transcendance immanente qui, s'abstrayant du domaine biographique et social, n'en échappe pas moins à l'abstraction. Aussi concrets que fuyants, les résultats de cette poétique touchent à ce qu'il est convenu de nommer une *extrême distance*, c'est-à-dire une *distance demeurée distance*, un pur déplacement, indescriptible et pourtant appropriable.

Extrême distance: j'emprunte cette expression aux vers d'Alexis Lefrançois, qui écrit, dans son recueil:

Mais en d'autres frontières, déjà:  
nous parlerons bientôt dans l'extrême quiétude dans l'extrême  
distance  
nous parlerons bientôt  
comme un voilier renonce au port<sup>2</sup>.

Chez Loranger par contre, n'est-ce pas plutôt le port qui renonce au voilier? Fort probablement, mais ce faisant, ce port n'en sort que mieux de lui-même, trouvant une quiétude et une distance supérieures, dans cette présence «inlassablement discrète» que Bonenfant attribue au poète (AP: 148). S'effacer, freiner le départ, retourner son vœu de partir sur lui-même, là se joue une embolie presque imperceptible, un court-circuit tranquille qui génère du nouveau.

«Comment s'en sortir sans sortir», professait Ghérasim Luca dans un trait beckettien. Nul doute que l'apparente discrétion de Loranger contient une voie vers l'accomplissement de cette tâche, en faisant de la littérature une sortie plus grande que l'excursion ou le voyage. «Tandis que sa parole prolonge l'ici-bas, / Il est déjà là-bas où vous ne l'accompagnez pas. / Aux grilles de sa lyre, il n'a pas les mains

---

2. Alexis LEFRANÇOIS, *L'œuf à la noix. Poèmes et Petites Choses*, présentation de Thierry Bissonnette, Québec, Éditions Nota bene, 2006, p. 77.

liées. / Et c'est ainsi qu'il obéit en allant au-delà<sup>3</sup>», écrivit quant à lui Rainer Maria Rilke de son Orphée (*Sonnets à Orphée*, V), marquant la double valence entre rapport et non-rapport qui caractérise le langage poétique. Partage impossible, mais par là, partage de l'impossible, cette parole à contre-jour dissimule pour mieux manifester, et telle semble avoir été la personnalité de Loranger.

\*  
\*   \*  
\*

«Rien n'est moins local que cette poésie. On la dirait exilée de celui qui lui donne l'existence<sup>4</sup>», commentait Marcel Dugas à propos de l'œuvre de Loranger. Or on pourrait aussi déclarer de cette dernière qu'elle est profondément *locale*, mais en un sens différent, relatif au fait de mettre en acte une pensée du lieu, de mettre en œuvre les amorces d'une phénoménologie de l'espace et de ses conditions de possibilité. Irréductible à un lieu, elle fouille dans les fondements de l'expérience du dehors et envisage l'être comme ex-tase, comme une sortie préalable à toute sortie physique.

Ramenant le dehors à ce dehors premier qui fonde l'irruption du sujet et du monde, cette poésie offre en partage le départ, l'exil où peut s'éprouver l'authenticité d'autrui. Non pas fuite, mais affrontement de l'être en fuite, elle contraste avec tous les asservissements du littéraire qui parsèment la littérature canadienne-française d'avant 1930. Lorsqu'il «regarde dehors par la fenêtre», Loranger s'avère «énorme contre ce dehors» (*AP*: 39), trouvant en lui une résistance que l'existence affirmée de la rue ne peut réduire. L'avoir-lieu du poème semble ainsi obtenir préséance sur un hypothétique lieu brut, ce qui ne conduit pas à un retournement autotélique mais ranime de plus belle la mise en évidence des choses, par une monstration souvent formidable du pouvoir subjectif qu'elles impliquent.

Bien qu'elle semble dotée d'un horizon ataraxique, la tension du sujet-mouvement qui anime les poèmes passe par un vertige et un haut-le-cœur qui accompagnent l'élévation à *l'espace de l'espace*, ce

3. Cité dans Maurice BLANCHOT, *L'espace littéraire*, Paris, Gallimard, [1955] 1988, coll. «Folio "Essais"», p. 204.

4. Marcel DUGAS, *Littérature canadienne*, Paris, Firmin-Didot et cie, 1929, p. 100-101.

qui coïncide également avec une rencontre de la mort. C'est ce qu'on observe dans le poème en prose «Retournement», où le passeur délaisse ses rames et observe un moulin, dont les pales incarnent brusquement l'effrayant symbolisme du rebours: «Au haut de la berge, dans le lointain, les bras d'un moulin battaient l'air, et il fixa son attention sur le retournement, et l'envie lui vint de vomir» (AP: 33). Peu après, le passeur s'éteint noyé, ce qui achève le texte et active pour de bon l'équilibre entre le disparaître et l'apparaître que tout le recueil semble viser.

Contrairement à l'horizon bouché par le givre et la tristesse d'un Émile Nelligan, le dehors de Loranger procède d'une atmosphère saturée, c'est-à-dire gorgée de possibilités devant lesquelles le sujet doit rompre sa totalité, faire de son être un passage plutôt qu'une intériorité close. Cette sursumption du dégoût, tout incomplète et rudimentaire puisse-t-elle être, est un moment charnière dans notre poésie, pavant la voie à une métaphysique de la souffrance qui déborde les ornières catholiques et ouvre une perspective orientalisante qui profite d'un ancrage perceptif grâce auquel l'exotisme évite le cliché. Exotique, Loranger l'est en ce qu'il *ex-prime* et *ex-aspère* le moi, le projette au-dehors de ses attaches sociohistoriques et biographiques, ce qui dispose l'auteur, mieux que quiconque à son époque, à investir la «région» en profondeur, à donner davantage de profondeur au concept de région. Armée d'une saisie concrète du néant subjectif, cette voix peut ainsi accueillir une vie qui diffère d'elle-même, d'où (pour employer une expression de René Char) la «sérénité crispée» qui s'installe et qui dédramatise la perspective de la disparition: «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» (AP: 29).

Étrange formulation, où l'homme ressent la différence entre deux états de la vie, celui qu'il fut et celui qu'il accueille maintenant, avec, entre les deux, un néant qui afflue et qu'il faut pousser, repousser. Concluant le poème en prose intitulé «Ensuite», ce paragraphe décrit l'accession du passeur au passage, à une appropriation de la transition qu'ont préparée les milliers de passages aquatiques réalisés au long de son existence civile. «Ensuite», ce serait en fait ce qui succède à l'inappétence, à la faillite de l'appétit, alors que la force physique

le cède à la force spirituelle et que la phrase figure un au-delà immanent du destin personnel.

Mage de la marge, Loranger surgit de l'avenir plutôt que de l'annoncer, dans un geste d'abandon qui – outre peut-être le travail d'Alfred DesRochers – n'aura d'égal en liberté que deux décennies plus tard, alors que des poètes tels Alain Grandbois et Anne Hébert sauront s'élancer hors des grammaires ambiantes. Il reste que l'émancipation du poétique connu auparavant une lente fermentation, comme en témoigne Jacques Blais dans son étude sur les prémisses de la modernité canadienne-française, où il souligne la difficile nécessité d'une ouverture des discours à un dehors véritable, au moyen de paroles puisant dans la matière pour mieux s'extraire des circonstances immédiates :

Ce serait surtout pour avoir adopté les modes analogiques de la connaissance, favorisé l'inconfort intellectuel en vouant à l'inanité les partis pris idéologiques, les normes et les codes, que Dugas, ses amis et quelques autres se sont attiré les foudres des censeurs, ont été taxés d'exotisme, d'excentricité, d'amoralisme ou d'impiété. Les voilà donc interdits, ces poètes novateurs, c'est-à-dire à la fois pros-crits, contrariés, surpris, effarés de ce qu'ils voient et traduisent, objets plutôt que sujets de leurs propres discours<sup>5</sup>.

Objet de sa parole, voix de passage, passeur d'horizon, Loranger sait sourdre, venir du dehors, dans un pressentiment des mécanismes inconscients de la création qui lui permet de relâcher les contradictions apparentes entre l'extérieur et l'intérieur, l'ego et l'interlocuteur, ce qui entraîne un sentiment mêlé d'inanité et de réussite, la passation s'installant grâce à l'abolition de l'évidence stable.

Qu'il se retrouve «[d]ans la rue, comme en un corridor» (*AP*: 43), ou en révolte contre une chambre qui le recouvre d'immobilité factice (*AP*: 70), le poète croit encore pouvoir échapper à l'antinomie d'un dehors inaccessible et d'une intériorité amorphe. Mais cet affranchissement est-il bien celui qu'offre la mer placée au large de son «Ébauche d'un départ définitif»? Une hypothèse moins propice à la nostalgie serait que cette ouverture océanique se trouve déjà

---

5. Jacques BLAIS, *Parmi les hasards*, Québec, Éditions Nota bene, 2001, p. 44.

quelque part entre ces vers précis, «enregistrée» dans la «décision d'un tel sillage» (AP: 70), où le vide étalé par «une nouvelle débâcle» commence à se combler d'espoir.

«La nuit en s'épaississant lui devenait intérieure», est-il dit du vagabond présent dans un autre poème (AP: 57), et c'est ce même renversement, par transformation en atmosphère, qui se produit avec le dehors sorti de ses gonds et inversé par Loranger. Passé la peine qui découle d'un désir d'évasion frustré, il semble que le désir s'évade de lui-même grâce à son partage ambigu dans la vocalisation, «[t]el, avivé, repousse / À ses pieds, le convalescent / Des draps habités d'angoisse» (AP: 69), dans ce qui sera exprimé plus loin comme un «[e]sprit des choses lointaines» (AP: 73) où il faut «[r]éveiller, pour mieux mourir».

\*  
\*   \*  
\*

Mieux mourir: ébaucher son départ: ce sont probablement les termes de l'équation angulaire des poèmes de Loranger, qui offrent un apprentissage singulier de la disparition, colonisant l'éclipse qu'est le mouvement du soi. S'il s'agit, pour Bernadette Guilmette, «d'une poésie née pour une autre époque<sup>6</sup>», il faut ajouter qu'elle est aussi encline à naître pour *sortir* de l'époque, résistant manifestement à sa transformation en moment collectif, et par là, demeurant productrice de moments potentiels pour les individus. Sortie d'un homme, elle préfigure donc la sortie finale de cet homme hors de lui-même, autant qu'elle est orientée vers une sortie d'un second ordre par le passage au lecteur, second passeur d'ailleurs figuré indirectement dans la prose poétique ouvrant *Les atmosphères*.

Il y aurait donc pour Loranger une perfectibilité du mourir, ce qui s'inscrit entièrement dans la perspective socratique, tout comme ces effets de répétition qui font pulser dans les textes une réminiscence atmosphérique, un *songe d'avoir été* qui équilibre la mouvance et le statique, l'envie de sortir et la sortie de l'envie. C'est d'un dehors difficile dont il est ici question, mais dont la difficulté a déjà commencé

---

6. Bernadette GUILMETTE, «Jean-Aubert Loranger. Œuvre poétique». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1981, f. 162.

d'être franchie par sa perception même. C'est ainsi que l'apparente banalité de certains textes masque un équilibre précaire mais réussi, une conquête n'ayant aucunement besoin d'exhiber son combat, et par là, conquérant de plus belle. Obstinément discret, l'homme en est d'autant plus soudain qu'il exige la volonté d'autrui pour se manifester à nouveau, s'effaçant comme il est venu après quelques recueils, épiphanique et gratuit, incitant à se délivrer du pathos encore plus qu'il ne l'a fait lui-même, rompant avec le spectacle de la sensibilité ou son instrumentalisation sociale afin d'ouvrir à un improbable contact des libertés.

Dans son recueil *Temps mort*, publié en 1967, Louis Calaferte énonce il me semble une telle dispersion de soi, avec un même constat quant à une spatialité nécessaire et pourtant engagée dans sa propre abolition :

C'est l'automne incarnat

Je répands mon suicide

Et dehors  
le dehors  
gronde

Jamais je ne suis moi qu'à distance de moi<sup>7</sup>.

C'est dans cette ontologie de l'éloignement qu'une projection réversible se produit chez Loranger, ce qui justifie le commentaire de Paul Wyczynski selon lequel la beauté, ici, « n'est pas décor mais une franche communion avec la vie des choses<sup>8</sup> ». Se répandre en écoutant le grondement du monde, puis mourir et être du même coup, telle pourrait, dans le prisme de Calaferte, être schématisée la poétique lorangienne, où l'être-ailleurs devient une condition de présence, et où il faut accepter d'être devancé par le rêve afin d'échapper à l'auto-enfermement. Or ce rêve a une consistance quasi matérielle, puisque son énergie étrangère a pour vertu de nettoyer l'illusion réaliste où le quotidien chute vers la stase : « Je voudrais être

---

7. Louis CALAFERTE, *Rag-time*, suivi de *Londoniennes* et de *Poèmes ébouillantés*, Paris, Gallimard, 2002, p. 101.

8. Cité dans Bernadette GUILMETTE, *op. cit.*, p. 187.

passer; / Ne plus fuir la vie», est-il dit dans «Ode» de Loranger (*AP*: 77), la vie s'opposant alors à l'absence de transit, à un essentialisme malsain.

C'est pourquoi l'image du brouillard, éminemment liée au concept d'atmosphère, a une portée transversale dans ces poèmes, ce mur humide ouvrant à une sortie du dehors au sein même de ce dehors, non pas sous le mode du reflet, mais sous celui d'une imagination dont les pouvoirs se superposent au visible rendu flou, à cet «inutile espace insondable» que le brouillage poétique révèle sous un dehors nouveau. «Paysage de la conscience<sup>9</sup>», dira Pierre Nepveu à ce sujet, dans une formule qu'il faudrait renverser en «conscience du paysage» pour apercevoir ce que toutes deux évacuent, c'est-à-dire la conscience-paysage qui fonde l'oscillation entre le dedans et le dehors et déstabilise le moi de l'intérieur.

---

9. Pierre NEPVEU, «Jean-Aubert Loranger: contours de la conscience», *Voix et images*, vol. XXIV, n° 2 (1999), p. 281.





## LORANGER RÉALISTE

*Antoine Boisclair*

Université Laval

«L'Art est plus complexe qu'on l'imagine<sup>1</sup>», écrivaient les membres du *Nigog* en ouverture du premier numéro de leur revue; les Canadiens français, s'ils veulent participer à l'aventure de l'art moderne, doivent favoriser l'émergence d'une élite intellectuelle apte à transmettre dans la population leur éducation esthétique. «L'art n'atteint jamais le grand public directement», précise en ce sens Fernand Préfontaine; «il se forme d'abord autour des artistes un milieu plus ou moins intellectuel, lequel, de bonne foi ou par snobisme, essaie de comprendre ce qu'est l'art. Cette élite est le canal par où l'art se répand dans le peuple<sup>2</sup>.» L'art est complexe parce qu'il échappe aux catégories toutes faites; il est «utile», comme le souligne Édouard Montpetit<sup>3</sup>, mais pas au sens où veulent l'entendre les partisans d'une littérature de service comme Camille Roy.

C'est dans ce contexte que Jean-Aubert Loranger, collaborateur occasionnel au *Nigog*, répond à la causerie d'un certain monsieur Dupuis consacrée au réalisme d'Émile Verhaeren. Comme le souligne Luc Bonenfant à propos de ce compte rendu, «Loranger préfère rendre [à l'œuvre de Verhaeren] tout ce qu'elle contient de *décalage* par rapport aux mouvements dont elle se nourrit<sup>4</sup>». Nous pourrions

---

1. *Le Nigog*, vol. 1, n° 1 (janvier 1918), Montréal, Comeau et Nadeau, 1998, p. 2.

2. Fernand PRÉFONTAINE, «L'art et *Le Nigog*», *Le Nigog*, vol. 1, n° 4 (avril 1918), *op. cit.*, p. 121.

3. Voir à ce sujet l'article d'Édouard MONTPETIT intitulé «L'art nécessaire» (*Le Nigog*, vol. 1, n° 2 (février 1918), *op. cit.*, p. 37-42).

4. Luc BONENFANT, «Postface. Le poète et ses marges», dans Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Québec, Éditions Nota bene, coll. «Prose

ajouter que ce petit texte confirme à quel point le «réalisme» est «plus complexe qu'on l'imagine», qu'il n'est pas exclusif à l'esthétique du terroir et qu'une revue d'avant-garde comme *Le Nigog*, portée à célébrer le pouvoir de la forme en des termes souvent teintés d'idéalisme symboliste, fut aussi attachée au réel, au *réalisme*. Lisons tout d'abord un extrait d'un article qui, malgré sa brièveté, constitue un document important si l'on considère le peu de traces écrites laissées par Loranger :

M. Dupuis montre de l'aversion pour le réalisme. Il est dans son droit. Mais ne pourrait-il pas s'exempter d'un certain mépris? Il accuse Verhaeren d'exagération dans les détails minutieux et inutiles, de fadeur et de manque absolu d'ampleur.

Je ne connais pourtant pas d'écrivains qui réalisent le mieux les exigences d'un vrai réalisme que ce poète flamand. Personne, mieux que lui, ne sut dessiner le relief indispensable que demande le discernement d'un visuel. Il faut n'avoir pas compris «La Vachère» et «Art flamand» pour accuser Verhaeren de rendre l'impression fade d'une photographie. Ces conditions observées, le poème ne peut manquer d'ampleur. Le réalisme peut avoir son ampleur. Il peut faire connaître et chanter la grandeur d'âme<sup>5</sup>.

Au Canada français, il faut le souligner pour éviter les malentendus, la notion de réalisme telle qu'on l'emploie au cours des premières décennies du xx<sup>e</sup> siècle n'est pas l'apanage des partisans du *Terroir*. C'est ainsi que Préfontaine, dans l'avant-dernier numéro du *Nigog*, répond aux attaques des régionalistes en écrivant qu'il est le «premier à déplorer [l'absence] d'écrivain *réaliste*<sup>6</sup>». Dans l'esprit des critiques d'art des années 1920 et 1930 qui, tels Jean Chauvin et Henri Girard, célébreront dans les pages du *Canada* ou de *La Revue moderne* le renouveau du paysage à l'œuvre chez les peintres Maurice Cullen et Marc-Aurèle de Foy Suzor-Coté – renouveau qui contribue à désinvestir le paysage des discours patriotiques –, Loranger ne sépare pas

---

et poésie», 2004, p. 148. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *AP* suivie du numéro de la page.

5. Jean-Aubert LORANGER, «À Saint-Sulpice; causerie de Monsieur Dupuis sur Verhaeren», *Le Nigog*, vol. 1, n° 6 (juin 1918), *op. cit.*, p. 206.

6. Fernand PRÉFONTAINE, «L'art et le régionalisme», *Le Nigog*, vol. 1, n° 11 (novembre 1918), *op. cit.*, p. 376.

le réalisme de la spiritualité, de «la grandeur d'âme». Plus précisément, l'emploi du mot *réalisme*, chez Loranger, correspond à celui qu'en fait vers la même époque Girard, pour qui «le rapport au réel devient dans certains cas presque ontologique<sup>7</sup>». Intellectuel progressiste qui annonce à certains égards la génération de *La Relève*, Girard prône, à l'instar de Loranger, un réalisme fondé sur l'expression du sujet et l'élévation spirituelle, un réalisme permettant de révéler, comme il le dit au sujet des toiles de Suzor-Côté, la «signification secrète» des «harmonies<sup>8</sup>». Le réalisme de Girard et de Loranger, enfin, pourrait trouver un prolongement chez Alfred DesRochers et Hector de Saint-Denys Garneau<sup>9</sup>. Ce dernier rejoint en effet les propos de Loranger lorsqu'il affirme, dans une critique des tableaux de John Lyman, que l'art «n'est pas une copie mais une transposition de la réalité, [qu'il] comprend la réalité, la nature, et la pose au-delà d'elle-même<sup>10</sup>».

Si Marcel Dugas pouvait affirmer, dès 1929, que la poésie de Loranger est «réaliste[,] romantique [et] symboliste à ses heures<sup>11</sup>», la critique n'a jamais vraiment analysé *Les atmosphères* et *Poèmes* sous l'angle du réalisme. Dans la mesure où une telle notion semble à priori étrangère à la modernité qui nous fait relire Loranger, et considérant aussi que le sens du mot *réalisme* est sans doute aussi polysémique que le réel même, cet oubli des lecteurs de Loranger peut s'expliquer assez facilement. Il y a tout lieu néanmoins de nous demander comment se manifeste ou s'articule ce réalisme. Dans quelle mesure cette notion «plus complexe qu'on l'imagine» permet-elle de lire différemment certaines pièces des *Atmosphères* ou des *Poèmes*?

---

7. Esther TRÉPANIÉ, *Peinture et modernité au Québec, 1919-1939*, Québec, Éditions Nota bene, 1998, p. 72.

8. Henri GIRARD, «Suzor-Côté. L'exemple», *La Revue moderne*, t. 1, n° 3 (janvier 1930), p. 5.

9. Le 29 avril 1935, Saint-Denys Garneau écrit à Maurice Hébert pour commenter l'article de ce dernier sur la poésie de DesRochers. Le texte de Hébert, affirme Saint-Denys Garneau, «correspond à une conviction qui s'établit de plus en plus profondément en [lui] que le grand art est dans le sens du réalisme» (Hector de Saint-Denys GARNEAU, *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, 1971, p. 947).

10. *Ibid.*, p. 680.

11. Marcel DUGAS, *Littérature canadienne. Aperçus*, Paris, Firmin-Didot et cie, 1929, p. 95.

Ou encore : est-il possible d'envisager l'horizon du «réalisme» comme un moyen de réconcilier les poèmes et les contes de Loranger, de mieux comprendre comment un pionnier de la modernité littéraire québécoise a pu, en se rattachant à l'École littéraire de Montréal, écrire des histoires à saveur régionaliste?

Pour répondre à cette dernière question, la plupart des lecteurs soulignent le caractère ironique des contes. La transition en apparence étonnante qui fait passer l'écrivain du *Nigog* à l'École littéraire de Montréal s'expliquerait par le fait que les histoires de Joë Folcu, à l'image de la *Scouine* d'Albert Laberge, jettent un regard sombre et moqueur sur le terroir. De ce point de vue, il n'y aurait aucune rupture idéologique. Si une telle lecture nous semble pertinente, il n'en demeure pas moins que les poèmes et les contes répondent à des enjeux différents, qu'à première vue le parcours de Loranger manque sinon d'unité, du moins de continuité. «Comment peut-on être poète d'avant-garde puis auteur de contes du terroir?<sup>12</sup>», demandait en ce sens Lise Maisonneuve dans un mémoire de maîtrise. À ce sujet, Pierre Ouellet suggère de «relativiser la rupture que l'on voit d'ordinaire entre les deux Loranger<sup>13</sup>», le conte ou poème en prose intitulé «Le passeur» pouvant selon lui être envisagé comme un «trait d'union» entre l'ici du terroir et l'ailleurs de l'exotisme. Pour poursuivre cette réflexion, je dirais que la notion de réalisme – du moins dans les termes que je viens d'évoquer – est susceptible de relativiser elle aussi l'opposition entre les deux Loranger. Je ne m'attarderai pas aux contes puisque l'épithète *réaliste* semble coller plus naturellement à leur esthétique; en revanche, il m'a semblé intéressant d'évaluer dans quelle mesure des poèmes associés un peu trop rapidement au symbolisme ou à l'exotisme peuvent *aussi* être réalistes.

Soulignons tout d'abord que Loranger envisage Verhaeren comme un artiste «visuel». «Personne, mieux que lui, ne sut dessiner le relief indispensable que demande le discernement d'un visuel<sup>14</sup>», écrit-il précisément haut. Nous ignorons si Loranger s'intéressait sérieuse-

12. Lise MAISONNEUVE, «Les contes de Jean-Aubert Loranger: éléments de réécriture», Mémoire de maîtrise, Montréal, Université de Montréal, 1985, f. 20.

13. Pierre OUELLET, «Le passeur de parole», dans Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères. Poèmes*, Paris, Édition La Différence, coll. «Orphée», 1992, p. 17.

14. Jean-Aubert LORANGER, *op. cit.*, p. 206.

ment à la peinture – un conte intitulé *L'œil était dans la tombe et regardait Caïn*, où il est question de portraits, laisse croire que oui –, mais la modernité de ses poèmes peut être en partie tributaire du regard pictural qu'il porte sur le monde : un regard non pas symboliste qui consisterait à *suggérer*, selon le mot d'ordre mallarméen, mais un regard soucieux de représenter la réalité sous des angles originaux, de jouer avec la perspective, les volumes et les repères spatiaux. En ce sens, des lecteurs l'ont déjà souligné, le premier poème versifié des *Atmosphères*, «Signets», s'apparente au poème liminaire des *Regards et jeux dans l'espace*:

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 (AP: 39).

Au contraire de Saint-Denys Garneau, qui préfère aller «sans appui<sup>15</sup>» dans le poème liminaire aux *Regards et jeux dans l'espace*, Loranger cherche «l'équilibre impondérable» en prenant justement appui sur quelque chose : une vitre. Il en résulte non pas un regard en mouvement comme chez Saint-Denys Garneau – qui affirme que la «danse est la paraphrase de la vision<sup>16</sup>» –, mais un regard provenant d'un point précis, comme c'est le cas parfois dans les poèmes d'Albert Lozeau ou de René Chopin lorsque sont décrits des paysages à partir d'une fenêtre. Un regard *in visu*, dirait Alain Roger, plutôt qu'*in situ*<sup>17</sup>.

15. Hector de Saint-Denys GARNEAU, *op. cit.*, p. 9.

16. *Ibid.*, p. 13.

17. Selon Alain Roger, le regard *in visu* implique la mobilité du spectateur. Voir Alain ROGER, *Court traité du paysage*, Paris, Gallimard, coll. «Bibliothèque des sciences humaines», 1998, p. 18.

Il y a bel et bien ici un travail de l'imagination – une manière de «perdre les contours de la conscience<sup>18</sup>», dirait Pierre Nepveu –, mais la vision du moi, devenu «énorme» et «monstrueux», relève avant tout d'une illusion d'optique. Loranger ne cherche pas ici à transformer la réalité, à «refaire le paysage», comme l'écrira plus tard Roland Giguère : il souhaite plutôt montrer comment la réalité elle-même – la réalité des formes, des proportions – se présente différemment selon le point de vue que l'on adopte. Face à la fenêtre, tout semble petit, mais cette apparence appartient à la réalité. Cette illusion d'optique n'est pas surréaliste ou symboliste : elle est *réaliste*.

Dans ce «signet», il y a bien entendu «le discernement d'un visuel», discernement qui nous place sur le terrain du réalisme de Verhaeren. Mais ce réalisme n'est pas «photographique», pour employer l'image de Loranger ; il prend en considération la complexité du réel. À la manière d'un peintre associé au *Nigog* comme Adrien Hébert, Loranger développe une modernité fondée sur les points de vue adoptés par l'artiste, un point de vue *cubiste*, pour reprendre un terme employé à tort ou à raison au sujet des poèmes de Pierre Reverdy. À juste titre, Dominique Robert parle d'un «système linguistique cubiste» à l'œuvre chez Loranger, qui utiliserait «un mode d'expression fragmenté pour favoriser l'émergence d'une dimension plus subjective qu'objective<sup>19</sup>». Le cadre de la fenêtre que l'on retrouve également dans les «Moments» suggère bien entendu le cadre d'un tableau, mais ce tableau donne lieu à un paysage résolument moderne dans la mesure où il est fondé sur la superposition des volumes. C'est d'ailleurs vers une telle piste que nous mènent les premiers vers des «Moments» : «L'aube encadre un paysage / Au châssis de la fenêtre. / La lumière absorbe l'ombre, / Elle dissolidifie / Le volume de la chambre» (AP: 81).

Le «réalisme» de Loranger peut aussi être envisagé à partir d'une autre notion employée dans l'article du *Nigog*. Après avoir mentionné que le «réalisme» n'entre pas en contradiction avec le désir d'attein-

---

18. Pierre NEPVEU, «Jean-Aubert Loranger: contours de la conscience», *Voix et images*, vol. 24, n° 2 (1999), p. 277.

19. Dominique ROBERT, «L'homme qui regarde par la fenêtre», dans Jean-Aubert LORANGER, *Signets et autres poèmes*, Montréal, les Herbes rouges, coll. «Five O'Clock», 2001, p. 17.

dre une «grandeur d'âme», Loranger souligne l'aspect «sensualiste»<sup>20</sup> des poèmes de Verhaeren. Être réaliste, c'est aussi renouer avec une conscience intuitive des sensations, avec un rapport plus brut avec la réalité sensible<sup>21</sup>. C'est ainsi qu'il est possible d'interpréter un des vers les plus étonnants des «Signets», vers que Merleau-Ponty n'aurait certes pas renié: «je touche ce que je vois» (*AP*: 39). Dans un esprit qui rappelle l'unanimisme de Jules Romains, Loranger évoque un désir de faire chair avec le monde; il «habite le monde avec ses sens», comme le remarque Bonenfant; «la voix poétique procède [chez lui] d'un sensualisme qui assure la matérialisation du rapport au monde que le sujet entretient»<sup>22</sup>. J'ajouterais en ce sens que Loranger est l'un des premiers poètes canadiens-français à aborder le thème du corps et de la chair sans être encombré par le surmoi catholique. Loranger n'écrit pas sans un arrière-fond biblique – en témoigne la figure de l'enfant prodigue –, mais la chair dont il parle n'est pas la chair condamnée par l'Église.

S'il fallait résumer l'unanimisme de Loranger, nous pourrions évoquer cette extension du corps, ce désir d'abolir les distances entre le sujet qui perçoit et les choses qui sont perçues de manière à révéler l'unité – ou l'unanimité – du monde. Ainsi, les rames du passeur, à la fin du conte, sont «comme deux bras qui ne travaillent plus» (*AP*: 33). Dans le poème intitulé «Un port», «des barques, arrivées du large[, sont] pareilles à un membre transi» (*AP*: 71). En considérant les choses vues, touchées ou manipulées comme des prolongements du corps, la dialectique entre l'ici et l'ailleurs trouve une sorte de synthèse; à l'image des faisceaux du phare dont la lumière permet au sujet de se rapprocher du «lointain» et des «distances malheureuses» (*AP*: 73), la poésie de Loranger explore la relativité de l'espace, montre que le corps participe de cet espace et que, métaphoriquement parlant, les distances peuvent être abolies ou accentuées. «Un

---

20. Jean-Aubert LORANGER, «À Saint-Sulpice; causerie de Monsieur Dupuis sur Verhaeren», *op. cit.*, p. 207.

21. Dominique ROBERT, en citant Claude Filteau, parle à ce sujet d'un «empirisme psychologique» (*op. cit.*, p. 16).

22. Luc BONENFANT, *op. cit.*, p. 153.

bon coup de guillotine / pour accentuer les distances<sup>23</sup>», écrira plus tard Saint-Denys Garneau.

Il est vrai que Loranger s'intéresse à un ailleurs étranger aux poètes du terroir; par contre, cet ailleurs a peu à voir avec l'exotisme dans la mesure surtout où il exige une forme de stabilité, de sédentarisation. On le constate lorsque Loranger évoque la posture du peintre devant le cadre de la fenêtre, mais aussi dans les nombreuses allusions à l'attente et à la paralysie. C'est en effet à la hantise d'un corps immobile que fait allusion «Le passeur»:

Il fut le dos malade qui refuse aux bras le muscle dont il est la racine; il fut la fissure; il fut l'attente de la mort devant tout cela qui est la vie, qui est le surmenage pour arriver à la chaise qu'on place dans l'ombre, tout au bord du soleil, quand il y a deux bras qui ne travaillent plus, deux bras qui ne font plus rien (*AP*: 26).

«Par l'inertie de ses deux bras», écrit plus loin Loranger, «le passeur reconnu l'inutilité de son existence» (*AP*: 30). La crainte du passeur repose sur l'éventualité d'une dissociation du corps et de l'esprit, autrement dit sur l'approche de la mort. Devant cette séparation inéluctable qui rapatrie le moi dans le grand tout unanime, les personnages qu'il évoque sont en attente. Ainsi, «DES GENS SUR UN BANC attendent l'heure d'un train»; leurs «hanches et [leurs] épaules se touchent dans une même vie d'attente, ils ne sont rien qu'unanimes» (*AP*: 42). Même la figure du vagabond, pourtant associée à l'errance, est en attente de quelque chose, plus précisément du moment où il pourra commettre son vol. «Il souffrait de cette attente qu'il n'avait pas prévue aussi pénible et prolongée» (*AP*: 57).

Le thème de l'attente implique ainsi une forme de sédentarisation. «Le départ définitif», pour paraphraser le titre d'un autre poème, demeure à l'état d'«ébauche» (*AP*: 69); «l'Enfant prodigue», s'il a cherché «l'Introuvable», est évoqué au moment du «retour»:

Je suis stable, maintenant,  
Circonscriit dans un exergue  
Qu'est ce grand mur tout autour  
De la maison du retour [...] Maintenant que je demeure,

---

23. Hector de Saint-Denys GARNEAU, *op. cit.*, p. 202.



La distance la plus grande  
C'est ce que mon œil mesure (AP: 127).

Cette stabilité, cette réduction des distances accomplie grâce à l'extension des sens, nourrit encore une fois une certaine forme de «réalisme», à tout le moins un certain désir de réalité que Loranger perçoit chez Verhaeren. Dans son article cité précédemment, Nepveu évoque en ce sens la nécessité «d'un événement pour rappeler le sujet à sa propre présence corporelle<sup>24</sup>». Cet événement implique tout d'abord une stabilité. C'est la stabilité du sujet qui, dans un autre poème, permet au «brouillard» de «solidifier» «l'air», de donner une substance à l'impalpable – de le rendre plus *réel*. C'est la stabilité, enfin, qui pour contrer la «dissolution» du «volume de la chambre» transforme le «petit début imprécis d'une journée» en «glaise» (AP: 81).

Mentionnons en terminant, toujours dans la perspective d'une lecture de Loranger orientée vers le réalisme, que certains poèmes se rapportent à des lieux québécois très concrets, et qu'en ce sens l'emploi de l'épithète *exotique*, souvent associée au poète, semble en partie injustifié. S'il existe un «ailleurs» métaphysique dans *Les atmosphères* ou *Poèmes*, celui-ci n'a rien à voir avec l'orientalisme d'un Paul Morin. La suite intitulée «Images géographiques» constitue à cet égard un exemple probant :

Montréal est à jamais fixé  
Dans le fleuve, en face de Longueuil,  
Par ses grandes cheminées d'usines  
Plantées partout comme de gros clous (AP: 137).

Il est difficile de ne pas sentir, avec cette image de la ville «fixé[e]» par de «gros clous», le désir de stabilité dont il a été question. Telle serait la posture de l'écrivain réaliste qui projette d'écrire de «petits tableaux montréalais» comme Charles Baudelaire fit jadis ses «Tableaux parisiens». Loranger aussi est un «peintre de la vie moderne» lorsqu'il établit des contrastes entre le fugitif et l'éternel, entre le «à jamais fixé» de l'île et le mouvement continue des flots, entre ces signes de

---

24. Pierre NEPVEU, *op. cit.*, p. 282.

modernité que sont les usines et le symbole universel du fleuve. S'il fallait définir le Constantin Guys de Loranger ou trouver un modèle pictural susceptible d'avoir influencé son esthétique, il faudrait penser aux tableaux d'Adrien Hébert, collaborateur du *Nigog* ayant représenté lui aussi les usines et le port de Montréal. Dans les deux cas, le réalisme se conjugue avec le souci de représenter la réalité sous des angles inédits, de varier les points de vue, autrement dit, mais aussi avec celui d'établir des jeux de contraste.

Cette lecture ne prétend pas invalider l'influence exercée par le symbolisme chez Loranger. Ce qui «survient soudainement» dans la poésie canadienne-française grâce à lui, ce n'est cependant pas la modernité symboliste, déjà présente chez Émile Nelligan, Morin ou encore Chopin. Plus déterminante est l'influence de l'Esprit nouveau, de Guillaume Apollinaire, mais aussi de Romains, de Reverdy ou encore de Valéry Larbaud (dans «Le retour de l'enfant prodigue», Loranger évoque des «grincements d'express» qui ne sont pas sans rappeler les voyages de Barnabooth). Or chez tous ces auteurs qui précèdent le surréalisme, la modernité ne s'oppose pas au réalisme. Ce serait peut-être ici une manière de lire différemment la construction de la modernité poétique au Québec. La modernité, ce n'est pas seulement l'avènement du vers libre, la perte des contours de la conscience, comme l'a bien montré Nepveu, ou encore les associations fortuites à la manière surréaliste. C'est aussi une manière de s'ancrer dans la réalité, de s'approprier le corps, d'explorer le champ des perceptions et de renouer, comme le proposent vers la même époque les phénoménologues, avec une conception plus intuitive de l'expérience. C'est une manière enfin – et nous revenons à la ligne éditoriale du *Nigog* – de montrer que le réel est «plus complexe qu'on l'imagine».

## L'ÉCRITURE DU DÉSAAPPRI

*Vincent C. Lambert*

Université Laval

Les poèmes de Jean-Aubert Loranger m'ont convaincu qu'ils avaient le monde, sous les yeux, pour la première fois. Je sais pourtant que cela est impossible, ou alors peut-être, oui, si nous avons l'élasticité nécessaire, nous pourrions chaque jour observer les mêmes éléments terrestres par la fenêtre de la chambre en étant saisis du renouvellement des formes et des couleurs, ce qui voudrait dire que nous renaîtrions éternellement à nous-mêmes, toujours en train de nous réveiller dans un instant de grande étrangeté, nous laissant le temps voulu pour l'ausculter sous tous les angles. Par conséquent, jamais n'entrerions-nous deux fois dans le même fleuve, et nous pourrions nager tout l'après-midi en nous enveloppant du règne silencieux des altérations minimales... Certains ont prétendu que l'Enfer devait ressembler à ce présent perpétuel. Heureusement, la vérité est que trop peu de choses arrivent à l'instant, tout *est* plus tard, comme l'écrit Carlos Drummond de Andrade :

Ce paysage? Il n'existe pas. Existe l'espace  
vacant, à parsemer  
de paysage rétrospectif.

«Pour l'instant, le voir ne voit pas; le voir recueille», écrit-il plus loin. Cette opération, saint Augustin la désignait par le verbe *colligere*, qu'on peut définir à la fois par «recueillir» et «résumer», après quoi le cœur et le cerveau veilleraient comme des bergers aux impressions rassemblées dans la mémoire. Si bien que des heures, des années peuvent nous séparer d'un paysage avant que nous le voyions pour

la première fois, et d'autant plus avec les rares élus que nous avons toujours la possibilité de regarder. Il devient presque impossible de les voir.

Une illustration des plus radicales de ce phénomène se trouve d'ailleurs dans cette histoire souvent commentée qui ouvre *Les atmosphères*, «Le passeur». Voilà un personnage bien curieux et déshumanisé, certains diraient monomaniacal, un peu comme ce chercheur d'or solitaire qui n'a pas vu le soleil depuis des années. Sauf que lui ne cherche rien, n'est habité d'aucune obsession sinon, comme un arbre ou une puce, de persévérer dans son être, de remplir ses fonctions avec autant de discrétion possible. Son champ d'activité est le plus limité qui soit : une rivière à traverser, une cabane où dormir, une vaste plaine sur la rive droite et, à gauche, un village dont on ne sait pas grand-chose. Dieu sait qu'il n'a rien fait d'autre que passer d'une rive à l'autre tout au long de ses 80 ans ; on l'imagine assez mal aux côtés d'Arthur Buies dans les troupes de Garibaldi ou rendre visite à une cousine éloignée dans les plaines du Midwest, ou même boire un verre au comptoir à la fin de la journée. Il est assez peu probable que quiconque, au village, sache le nom de cet homme qui a toujours été là, ou se soit déjà risqué à lui adresser la parole autrement que pour commenter la force du courant ou l'intensité du soleil. Le passeur ne fut jamais qu'un rouage dans l'économie du paysage. Il perpétue un tel accord avec celui-ci, et depuis si longtemps, qu'il en est arrivé à l'habiter de tous ses membres. Il ne s'agit guère pour lui d'un paysage, ce qui suppose un certain écart, mais, comme l'écrit Loranger, d'une «raison d'être qui est la route dont il avait fonction de continuer l'élan par-dessus la rivière<sup>1</sup>».

Et voici qu'un jour, l'anticipation de la mort, à laquelle il n'avait jamais songé, vient l'éveiller à sa propre existence, comme s'il avait vécu jusque-là dans un monde où le temps passait sans laisser d'empreinte. Le vieil homme reste étendu toute la journée dans la cabane au bord de la rivière, envahi par cette «chose extraordinaire qui est

---

1. Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères*, suivi de *Poèmes*, Québec, Éditions Nota bene, coll. «Prose et poésie», 2004, p. 16. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention AP suivie du numéro de la page.

la paralysie» (*AP*: 24), devant le petit village qu'il aperçoit au loin par la porte entrebâillée:

Alors il découvrit la vraie vie, l'autre vie qu'il n'était plus.  
De sa porte, dans l'ombre, il la reconnut dans tout ce qui n'était pas lui, dans tout ce qui était le soleil, dans l'eau qui passait en fripant le sable sur le bord de la grève, dans les coups de reins du passeur sur le fil du bac, dans le cri qui venait de l'autre rive, qui venait des deux mains mises en cornet sur la bouche de l'homme qui signalait, là-bas, tout petit. 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 (*AP*: 27).

Rappelons qu'auparavant, le passeur avait d'abord pris conscience de son âge avancé, puis, incrédule, avait fait la découverte de ses reins usés, de sa lourde tête, de ses articulations boiteuses. L'histoire que Loranger nous raconte est le récit séquentiel de ces découvertes, au bout desquelles un vieil homme est pétrifié devant cette étendue qui fut son lieu propre, sa vie durant, sans le reconnaître, sans que rien soit venu l'en éloigner au point qu'il l'aurait vu pour la première fois. Et c'est bien ce qui arrive, avec toute l'invraisemblance que suppose une recognition si tardive et impromptue. Il aura fallu que son propre corps l'abandonne pour que tous les liens soient rompus qui l'unissaient à son domaine. On ne peut voir un paysage et s'y confondre. Il faut qu'il y ait eu une forme de chute, et que l'étrangeté des lieux nous soit révélée, en même temps que l'anomalie de ce corps qui est là, de ces yeux qui regardent.

À bien y penser, «Le passeur» rassemble tous les éléments d'une fable qui pourrait illustrer une histoire abrégée du paysage occidental. En fait, cette histoire est elle-même assez courte, si on la compare aux œuvres innombrables qui, depuis le IV<sup>e</sup> siècle de notre ère, forment la tradition du paysage en Chine, et d'ailleurs cette histoire jouit de la longue absence énigmatique de son objet. On en parle moins comme d'une tradition que comme un avènement tardif, dont la genèse est toujours à reconstruire, et c'est pourquoi la découverte européenne du paysage à la Renaissance, en Flandre, en Italie, mais aussi

vers la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle avec, entre autres, les tempêtes de William Turner et les crépuscules de C. D. Friedrich, a souvent été interprétée par ses premiers commentateurs comme la preuve qu'une révolution était secrètement en marche, qu'elle avait mis des siècles à s'accomplir. Cette histoire est jeune, mais pour Rainer Maria Rilke ou un philosophe comme Georg Simmel, à la lumière de cet événement les Anciens n'en furent que plus lointains. L'humanité semblait avoir évolué de manière telle que son rapport à la nature s'était progressivement inversé.

D'après la brève récapitulation de Rilke, l'artiste d'aujourd'hui (en 1902) peint une montagne comme les Grecs sculptaient l'homme : les paysages « n'étaient que scènes vides tant que l'homme ne paraissait pas, animant ce décor de l'action sereine ou tragique de son corps. Tout l'attendait, lui, et là où il apparaissait, tout s'effaçait pour lui faire place<sup>2</sup> ». Le paysage, c'était avant tout ce milieu de chaque jour dont l'homme n'avait pas conscience autrement que comme la terre qu'il cultivait, la vallée où se rassemblaient les armées. « C'était le paysage où l'on vivait », écrit Rilke. Puis de siècle en siècle, le sculpteur fit place au peintre et les figures, en silence, furent évacuées du décor. Le paysage s'était effacé devant l'homme, et maintenant l'homme s'effaçait pour laisser place aux paysages eux-mêmes. Le paradoxe est que ceux-ci s'imposèrent à son regard à mesure qu'il s'éloignait de la nature, à mesure que la nature lui devenait impénétrable :

On sait combien nous voyons mal les choses au milieu desquelles nous vivons ; il faut souvent que quelqu'un vienne de loin pour nous dire ce qui nous entoure ; il fallut donc commencer par écarter de soi les choses pour devenir capable par la suite de s'approcher d'elles de façon plus équitable et plus sereine, avec moins de familiarité et avec un recul respectueux car on ne commençait à comprendre la nature qu'à l'instant où l'on ne la comprenait plus ; lorsqu'on sentait qu'elle était autre chose, cette réalité qui ne prend pas part, qui n'a point de sens pour nous percevoir, ce n'est qu'alors que l'on était sorti d'elle, solitaire, hors d'un monde désert<sup>3</sup>.

---

2. Rainer Maria RILKE, « Sur le paysage », dans *Œuvres. Prose*, édition établie et présentée par Paul de Man, Paris, Seuil, 1966, p. 353-354.

3. *Ibid.*, p. 356.

C'est l'un des grands apports de Rilke à nos conceptions du paysage que d'avoir insisté sur l'indifférence de la nature à notre égard, comme si là résidait tout son mystère. «Elle ne sait rien de nous<sup>4</sup>», écrit-il dans «Worpswede». D'une certaine façon, c'est moins l'homme que la nature qui s'efface pour donner lieu au paysage. Simmel serait d'accord: «Pour que naisse le paysage, il faut indéniablement que la pulsation de la vie, dans la perception et le sentiment, se soit arrachée à l'homogénéité de la nature<sup>5</sup>». Mais à la différence de Rilke, qui s'accommode très bien de ce retournement en l'interprétant simplement comme un lent transfert d'attention, son contemporain y voit le signe d'une tragédie. Il la résume ainsi dans *Philosophie de la modernité*: «Le sentiment unitaire de la vie propre à l'Antiquité est brisé en pôles de nature et d'esprit séparés l'un de l'autre<sup>6</sup>». La nature donnée comme un tout s'est fragmentée en «visions closes» revendiquant leur propre unité, opposant leur évidence concrète à un monde de l'âme et de l'intériorité. C'est précisément l'absence (ou la présence absente) de la nature en tant qu'Être universel qui permet aux choses, laissées seules, d'exister dans le regard de l'homme. Mais alors constamment, ajoute Simmel, «les limites auto-tracées de chaque paysage sont déjouées et dissoutes» par «l'obscur prescience de ce contexte infini<sup>7</sup>». La nature se serait donc retirée derrière... Elle bouge à l'orée du paysage comme un souvenir du microcosme où Lycidas et Moeris, ces bergers des *Bucoliques* de Virgile marchant vers la ville après qu'un étranger les eut dépossédés de leurs terres, faisaient corps avec elle. Aux yeux du paysan, rappelle Fernando Pessoa, «son champ est tout au monde<sup>8</sup>».

Rien ne nous interdit de croire que «Le passeur» est l'allégorie (parmi tant d'autres, car le potentiel métaphorique de ce texte est favorable à bien des divagations) d'un récit comme celui-là: le grand récit, la chute hors de l'unité primordiale. Ou l'histoire abracadabrante

---

4. Rainer Maria RILKE, «Worpswede», dans *Œuvres. Prose, op. cit.*, p. 360.

5. Georg SIMMEL, «Philosophie du paysage», dans *La tragédie de la culture*, Paris, Rivages, coll. «Petite bibliothèque Rivages», 1988, p. 232.

6. Georg SIMMEL, *Philosophie de la modernité*, Paris, Payot, 2004, p. 191.

7. *Ibid.*, p. 231.

8. Fernando PESSOA, *Le livre de l'intranquillité*, Paris, Christian Bourgois, 1999, p. 132.

d'un pays finissant par accoucher de son paysan millénaire, qui, debout, se retournant vers «la vraie vie, l'autre vie qu'il n'était plus», verrait grandir un paysage. On lit d'un autre œil le dernier chapitre du conte, «Retournement», à la toute fin, quand le passeur s'étend dans la chaloupe et se laisse entraîner par la rivière. Comme s'il tentait l'impossible : faire le chemin inverse, entrer dans le paysage pour regagner sa demeure originelle. Un geste saturé de résonances mythologiques, jouant sur la toile de fond de toutes les civilisations. Le *Todtenbaum* des Celtes et le commentaire de Gaston Bachelard : «En plaçant le mort au sein de l'arbre, en confiant l'arbre au sein des eaux, on double en quelque manière les puissances maternelles, on vit doublement ce mythe de l'ensevelissement par lequel on imagine, nous dit C.G. Jung, que *le mort est remis à la mère pour être ré-enfanté*<sup>9</sup>.»

Mais n'oublions pas que Loranger fait avant tout, ou plutôt en même temps, comme Rilke, le récit d'une découverte. Le paysage ne s'invente pas. Il était là depuis le début, mais attendait le bon regard. Plus on met de temps à s'en aviser et plus sa découverte est saisissante, parce que sa reconnaissance survient dès qu'on ne le reconnaît plus, dès qu'il nous est ailleurs. On doit s'en exiler pour lui donner vie. Rien n'est moins tragique aux yeux de Rilke que cette humanité (européenne) qui éprouve aussi tardivement le pouvoir d'étrangeté du paysage. Rien n'était plus nécessaire, et plus ardu : «Longue était la route qu'il fallait suivre, car il était difficile de se désaccoutumer du monde assez complètement pour ne plus le voir avec l'œil prévenu de l'indigène qui rapporte tout à lui-même et à ses besoins qu'il regarde<sup>10</sup>.» La résolution peut surprendre : «se désaccoutumer du monde assez complètement»... Mais j'ai eu l'impression que la poésie de Loranger commençait justement là, quand le vieil homme étendu se tourne vers la porte entrebâillée. À ce point de l'évolution (ou de l'involution) où le monde est assez désappris pour accueillir la trouvaille absolue : la révélation de ce qui avait toujours été là.

---

9. Gaston BACHELARD, *L'eau et les rêves. Essai sur l'imagination de la matière*, Paris, José Corti, 1942, p. 100.

10. Rainer Maria RILKE, *op. cit.*, p. 356.



La force de ces poèmes est qu'ils sont restés sous l'emprise de la première fois. Ils demeurent encore étrangers de la réalité qui s'ouvre à eux, toujours au premier pas de leur nouvelle accoutumance.

Le poème qui suit l'histoire du passeur, le seul des *Atmosphères* écrit en vers et certainement celui demandant le plus à être désaappri, est bien d'un être étonné de son propre fait, mésadapté comme Dante au Paradis. Il a dû revenir aux formules de base de la perception :

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 (AP: 39).

Et quoi de mieux pour commencer, une fenêtre par où l'on voit... Jean Starobinski y voit une «situation archétype», mais Gérard Wajcman, dans un livre immense sur ce motif, rappelle que l'homme a mis des siècles à venir s'y accouder<sup>11</sup>. Il est vrai qu'au moment où nous en sommes, cette posture peut sembler hors du temps, entourée de son aura qui la déplace d'une histoire à l'autre, de peinture en peinture, sans l'altérer, en renforçant plutôt notre intuition que cet être qui regarde dehors par la fenêtre (comme celui penché sur un livre) est toujours un peu le même à travers les époques, peu importe l'avant ou l'après ou ce qui continue d'avoir lieu dans la pièce d'à-côté. La situation l'isole aussitôt, le fait tourner sur lui-même dans l'instant. Je me demande si nous ne pensons pas qu'il s'agit d'un archétype avant tout parce que, dans ce rendez-vous suspendu de l'être et du monde, quiconque est stationnaire dans la cohue des

---

11. Gérard WAJCMAN, *Fenêtre. Chronique du regard et de l'intime*, Paris, Verdier, coll. «Philia», p. 15.

circonstances, quiconque est devenu quiconque hors du temps. Quoi qu'il en soit, Matisse, Picasso reviennent à la fenêtre comme au fondement de leur art, dès que les règles de la perspective albertienne refusent absolument de s'envoler, que le tableau veut demeurer malgré tout une *fenêtre par où l'on voit*... Et l'on nous montre, dans le tableau, une fenêtre dont le cadre est tiraillé entre dedans et dehors, hésitant comme si ces dimensions résistaient l'une à l'autre au moment d'être confondues, ou bien comme dans *Vue de mon atelier* (1917) de Mabel May, l'aînée du groupe de Beaver Hall, évasé au point de laisser entrer la neige et les petites maisons qui s'entassent.

Aucun poète canadien ne fut moins peintre que Loranger, aucun ne fut moins attaché à faire de son poème un tableau. Au fait, que voit-il? On se demande s'il regarde bien par la fenêtre tant ce dehors est peu détaillé: trois maisons à peine, et cachées derrière une main. On ne peut imaginer une fenêtre plus opposée à la recommandation inaugurale d'Alberti: «Je trace un rectangle de la taille qui me plaît, et j'imagine que c'est une fenêtre ouverte par laquelle je regarde tout ce qui y sera représenté<sup>12</sup>.» La surface du tableau, écrit Erwin Panofsky, est alors «niée dans sa matérialité<sup>13</sup>». Loranger nous montre exactement le contraire. Toute l'étrangeté du poème tient à cette inversion mémorable qui fait penser aux fenêtres simultanées de Delaunay, montrant la silhouette d'une vague tour Eiffel à travers une épaisse architecture de reflets: où c'est plutôt le paysage qui est nié dans sa matérialité, au profit de la fenêtre elle-même. Non que le paysage soit absent, mais son immense pouvoir d'attraction repose entièrement sur l'illusion procurée par la vitre. Le regard ne va pas plus loin que cette surface où la profondeur est ramenée.

Comment l'expliquer? Je doute que Loranger ait eu l'intention, par ce procédé, de parvenir comme Delaunay à une «nouvelle forme d'expression», d'ouvrir cette fenêtre sur une «nouvelle réalité» basée sur «l'ABC de modes expressifs qui ne puisent que dans les éléments

---

12. Cité par Anne-Marie LECOQ et Pierre GEORGEL, «Le motif de la fenêtre d'Alberti à Cézanne», dans *D'un espace à l'autre: la fenêtre. Œuvres du XX<sup>e</sup> siècle*, Saint-Tropez, Musée de l'Annonciade, 1978, p. 21.

13. Erwin PANOFSKY, *La perspective comme forme symbolique et autres essais*, traduction sous la direction de Guy Ballangé, Paris, Minuit, 1975, p. 38.

physiques de la couleur<sup>14</sup>». Mais l'un et l'autre ont ce désir, je crois, de brusquer nos habitudes de voir en réanimant un état enfoui de la perception. En ouvrant cette dernière à une réalité qu'elle se dissimulait à elle-même, qu'elle aurait cessé d'éprouver à force d'éprouver.

Dans un conte au titre proverbial, «L'aveugle guéri ne doit point oublier son fanal ou le tâtonnement obligatoire», un aveugle-né, le père Goudreau, est étendu dans un lit après une opération, et attend patiemment de retrouver la vue. «La lumière allait poser des reflets sur le verre dépoli de ses yeux...<sup>15</sup>», commence Loranger. L'homme allait «apercevoir ce monde qu'il n'avait, en somme, que perçu...<sup>16</sup>». Le grand moment ne vient finalement que bien plus tard :

Il était six heures du soir, lorsque l'aveugle-né recouvrit la vue. Que dire de son ébahissement? On dut lui énumérer le nom des couleurs. Ce qu'il avait palpé avec assurance, maintenant, ses mains hésitaient. Dans la lumière, il tâtonnait plus qu'un aveugle. Même pour l'asseoir dans son lit, il fallut lui enseigner les lois de l'équilibre, l'équilibre des lois de la vision. Il craignait même de se cogner le front contre le paysage qu'offrait la fenêtre. Il ignorait la perspective et ses profondeurs. Tout lui apparaissait sans profondeur et sur un seul plan, tout en surface derrière une vitre<sup>17</sup>.

Impossible que Loranger n'ait pas songé au poème des *Atmosphères*, dont ce passage est peut-être la meilleure explication. Il nous suggère un mot pour traduire l'état d'esprit de celui qui, ayant vécu sans lumière, verrait soudain par une fenêtre : ébahissement. «Que dire de ses ébahissements?» reprend Loranger. Littéralement, un étonnement vous laissant la bouche ouverte, mais aussi l'étonnement du béat, de qui est entré dans l'ouvert. «Mon regard était tout en elle<sup>18</sup>», dit Dante au dernier cercle du Paradis, à propos de cette lumière éternelle qui l'aveugle, que Béatrice lui apprend peu à peu à

---

14. Cité par Laurent JENNY, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Perspectives littéraires», 2002, p. 87.

15. Jean-Aubert LORANGER, *Contes I. Du passeur à Joë Folcu*, édition préparée par Bernadette Guilmette, Montréal, Fides, coll. «Nénuphar», 1978, p. 163.

16. *Ibid.*

17. *Ibid.*, p. 164.

18. DANTE, *La divine comédie. Le Paradis*, traduction de Jacqueline Risset, Paris, GF Flammarion, 1992, p. 313.

regarder. L'ouvert, ce pourrait être, comme l'écrit Tomas Tranströmer, «ce moment où les frontières s'ouvrent, ou plutôt, où tout devient frontière<sup>19</sup>». Car le moins qu'on puisse dire est que la béatitude est une stupeur à laquelle on s'habitue lentement, d'où l'on sort pas à pas; elle demande un ajustement, une coordination proprement inimaginable, bien qu'elle soit censée nous accueillir dans la demeure d'un salut.

Le problème est apparemment d'ordre logico-pratique: Dante, comme le père Goudreau, ne peut faire autrement que considérer cette «vue nouvelle» avec une mesure qui ne convient pas, selon les repères d'un autre monde. L'un se décrit comme un *geomètra* devant l'infini, mesurant le ciel avec les instruments de la terre, l'autre est un aveugle tâtonnant dans le visible, qui doit désapprendre les lois de l'obscurité. Notons qu'au Paradis comme par la fenêtre de la chambre, la perspective est abolie, on peut difficilement distinguer les objets éloignés de ceux qui sont proches, tout est inexplicablement à portée de la main.

Loranger n'avait pas d'autre intention cachée derrière son personnage: imaginer la stupeur du donné. Décrire un ébahissement qui serait le fait d'une illusion sur la valeur des présences, mais de présences attestées devant l'entendement le plus élémentaire: une vitre et, derrière, un paysage. Le personnage est ainsi renvoyé à sa propre irréalité, en même temps qu'il nous force à expérimenter le monde comme le résultat d'un apprentissage sans lequel nous serions déséquilibrés, démesurés. Et par là nous renouons, semble-t-il, avec les prémices d'un être-là, avec une certaine aurore du jugement. L'homme apprend vite à dominer son invraisemblance originelle. «Je regarde dehors par la fenêtre. J'appuie des deux mains et du front sur la vitre»—ce sont bien les mots d'un regard nouveau-né, d'un regard qui veut toucher pour s'assurer des formes, vérifier qu'il appartient aussi à cette étendue méconnaissable. Le paysage l'intéresse assez peu, tout compte fait. Son champ d'activité se situe plutôt dans les aveilles du paysage, au cœur de cette étrangeté qui le prépare.

---

19. Tomas TRANSTRÖMER, *Baltiques. Œuvres complètes 1954-2004*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 2004, p. 192.

Mais que ces considérations ne nous empêchent pas d'admirer la dimension évidemment ludique de ce poème. S'autoproclamer «Monstrueusement énorme» face au dehors revient à jouir d'une illusion qui voudrait ne jamais prendre fin, que le poème s'efforce au contraire d'accentuer, d'approfondir. Comme l'écrit Pierre Nepveu, la poésie de Loranger est celle d'une «subjectivité expérimentale<sup>20</sup>». Elle est fondée sur un doute pouvant donner lieu à bien des expérimentations, mais je dirais que le motif essentiel de son aventure est d'éprouver sous tous les angles ces «contours de la conscience» qu'elle ne peut que pressentir. Et qu'elle cherche donc à simuler, à mettre en scène. Elle revient à la fenêtre comme au seuil intime de toute perception, et s'arrête là comme ce personnage de Roland Giguère accoudé à la toute dernière barrière de l'être.

C'est qu'elle a tant besoin du dehors. Non d'un dehors pour héberger les remous de l'affectivité, solidaire, mais désolidarisé, d'un dehors pour l'isoler, au contact duquel elle peut rêver ses formes, sentir se ranimer sa présence improbable.

---

20. Pierre NEPVEU, «Jean-Aubert Loranger: contours de la conscience», *Voix et images*, vol. 24, n° 2 (1999), p. 281.



## CORRESPONDANCES POÉTIQUES : JEAN-AUBERT LORANGER ET JULES ROMAINS

*Thomas Mainguay*

Université McGill

On ne crée aucune surprise en affirmant que l'unanimité a exercé une influence notable sur la poésie de Jean-Aubert Loranger. En fait, Loranger révèle le premier cette ascendance littéraire par le choix des exergues intégrés aux *Atmosphères* (1920) et qui proviennent de Jules Romains et de Charles Vildrac. Si le second n'est pas officiellement unanimiste, il faisait néanmoins partie des poètes de l'Abbaye dont l'idéal social et humaniste s'apparente à celui auquel répond l'œuvre entière de Romains, qui est, rappelons-le, en compagnie de Georges Chennevière, le seul véritable écrivain unanimiste. « Quelque chose s'est mis à exister soudain », nous dit l'épigraphe du « Passeur » : un vers tiré du recueil emblématique de Romains, *La vie unanime* (1908). Sur ce qui spontanément vient à l'existence chez Loranger, il est permis d'émettre de multiples hypothèses, or s'il faut aller au plus simple, au plus évident, il s'agit peut-être de sa poésie elle-même. Si tel est le cas, celle-ci nous est introduite par la parole unanimiste de Romains, ce qui met en lumière le rapport proprement filial des deux œuvres et confirme du même coup le potentiel qu'offre leur étude comparative. À l'heure où l'œuvre poétique de Loranger consolide sa position au sein de l'institution littéraire québécoise, relayant la poésie d'Émile Nelligan elle annoncerait celle de Hector de Saint-Denys Garneau, il peut sembler paradoxal de vouloir souligner son originalité en insistant sur sa dette envers la poésie de Romains. Au demeurant, le but n'est pas tant de confirmer l'unanimité de Loranger que d'examiner en quoi cette pensée littéraire a

su alimenter sa recherche expressive. Aussi, les traces explicites confirmant la lecture de *La vie unanime* par Loranger – l'exergue du «Passeur» ainsi que les «Signets» – ne seront pas prises en compte ici. L'objectif est plutôt de mesurer à l'aune de la versification, de la prose et du langage le degré d'affinité de Loranger avec Romains.

## LA VERSIFICATION

À l'exception de «Je regarde dehors par la fenêtre», tous les poèmes versifiés de Loranger sont consignés dans son deuxième recueil, *Poèmes* (1922), où l'influence unanimiste est nettement plus ténue, quoique certaines considérations sur la versification permettent d'établir des liens avec l'œuvre de Romains. Par exemple, le poète de *La vie unanime* emploie majoritairement les mètres traditionnels comme l'alexandrin, le décasyllabe et l'octosyllabe. Bien que ses vers soient généralement moins longs, Loranger recourt principalement à l'octosyllabe et l'heptasyllabe, qu'il combine occasionnellement avec des mètres de cinq, six et neuf pieds. S'il est uniquement possible de spéculer sur les raisons qui ont motivé son passage de la prose au vers, il est probable qu'à la suite des critiques sévères adressées aux *Atmosphères*, Loranger se soit tourné vers une poésie dont l'aspect formel, à tout le moins, coïncide davantage avec les idées reçues dans le milieu littéraire canadien-français de l'époque<sup>1</sup>. Il n'est qu'à relire certaines critiques pour constater à quel point ses poèmes en prose lui valurent des commentaires virulents, ce que Bernadette Guilmette souligne en rapportant les mots d'un commentateur qui «attribue à l'auteur un style "haché", des phrases "courtes, essoufflées"[sic], qui, "dans certaines descriptions ressemblent à s'y

---

1. Il faut se rappeler la querelle qui divise le milieu littéraire de l'époque entre les partisans du régionalisme et ceux de l'exotisme, figurant dans l'histoire littéraire du Québec comme notre querelle des Anciens et des Modernes. Le poème en prose constitue alors un bouleversement générique notable : «Il faut alors souligner que ces poèmes [en prose] s'inscrivent dans la polémique d'une façon à la fois plus excessive et plus dissimulée que les articles critiques. En effet, les poèmes nigoguiniens semblent radicaux dans la mesure où ils engagent la poésie dans une voie alors encore peu exploitée dans la poésie au Canada (celle de la prose poétique); c'est sur le mode de l'implicite et du sous-entendu qu'ils agissent sur la conscience poétique des lecteurs de l'époque.» (Luc BONENFANT, «*Le Nigog*: la pratique polémique du poème en prose», *Voix et images*, vol. XXVIII, n° 2 (hiver 2003), p. 126).



méprendre à des rapports de commissaires de police”<sup>2</sup>». Évidemment, un tel jugement, grossier et caricatural, laisse douter de la qualité et du sérieux du chroniqueur, mais il ne dément pas l’hostilité dont les instances critiques s’alimentaient lorsqu’un auteur comme Loranger essayait d’arrimer la littérature canadienne à la modernité esthétique. Dès lors, peut-être faut-il croire que Loranger fut contraint à ce que Romains a délibérément choisi, c’est-à-dire maintenir un cadre formel respectant la tradition poétique tout en la modulant afin de s’assurer une bonne réception et une meilleure intégration dans le développement historique de la poésie. Encore que les *Poèmes* de Loranger, où domine l’unité strophique<sup>3</sup>, défient allègrement les idées reçues en matière de versification au Canada français. Même si la réception critique des *Poèmes* fut partagée, Guilmette précise que ce second recueil connut un meilleur accueil et que l’emploi du vers n’y semble pas étranger, comme en témoignent les propos rapportés d’Alphonse Beauregard : «Et tout en signalant l’absence d’alexandrins, il appuie sur l’“impression totale plus forte” qui se dégage de ce livre mince aux “rythmes capricieux” mais “profonds”<sup>4</sup>.»

Au-delà de ces considérations sur l’histoire et la réception, l’emploi du vers chez Loranger paraît motivé par une recherche similaire à celle de Romains. En effet, ce dernier perçoit la versification comme un mode discursif adapté à la composition d’un chant, c’est-à-dire d’une parole qui s’élève, qui se dresse pour imposer son pouvoir sur les choses. En dépit du fort accent prosaïque des poèmes de *La vie unanime*, la versification leur alloue une solidité rythmique qui, bien loin d’éloigner le poème de la réalité du monde, le met en phase avec celui-ci. Élément incontournable de la poésie, le rythme se situe au cœur de la réflexion d’Octavio Paz où il est perçu comme l’élément fondateur et régisseur de l’univers cosmique, son *langage* premier. Il écrit dans *L’arc et la lyre* : «Le rythme, qui est image et sens, attitude

---

2. Alexis GAGNON, «La soirée des prosateurs», cité par Bernadette GUILMETTE, «Jean-Aubert Loranger : œuvre poétique». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d’Ottawa, 1981, f. 162.

3. Voir Claude FILTEAU, «Jean-Aubert Loranger et le vers libre», dans *Poétiques de la modernité*, Montréal, l’Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1994, p. 165-174.

4. Alphonse BEAUREGARD, «Poèmes par M. Jean-Aubert Loranger», cité par Bernadette GUILMETTE, *op. cit.*, p. 168.

spontanée de l'homme devant la vie, n'existe pas hors de nous : il est nous-mêmes et nous exprime<sup>5</sup>. » La poésie s'efforce ainsi de renouer avec un rythme, qui est, en quelque sorte, le dépositaire d'une vérité originelle, c'est-à-dire inaltérée par la raison humaine qui fige le réel dans une série de concepts, d'idées reçues, de théories, dont les mérites sont de faciliter la compréhension des choses, non pas de les vivre et de les ressentir. Il ne faut toutefois pas confondre le rythme et le mètre – Paz est d'ailleurs clair à ce sujet –, mais il faut considérer le vers compté comme un outil facilitant la reconduction du rythme dans l'œuvre. Dans les *Poèmes*, la récurrence des mètres permet à Loranger de s'exprimer au moyen d'une structure établie, ferme, ce qui pallie les hésitations inhérentes à sa lecture du monde :

Et si la lampe qu'on éteint  
Fait retomber sur tes yeux clos  
Une plus obscure paupière,  
Comme le feu d'un projecteur,  
Une connaissance plus grande  
Encore de la solitude,  
Que peux-tu espérer de l'aube?<sup>6</sup>

La verticalité de la versification endigue la parole, freinant du même coup son épanchement dans le silence où le poète risque de *végéter* – pour filer la propre métaphore de Loranger : « Le grand silence m'enclot / comme en une serre chaude » (*P*: 82). Du peu d'éléments qu'il maîtrise dans son environnement, des quelques certitudes dont il dispose, le poète procède à leur mise en forme dans un système versifié, cherchant à exploiter au maximum le rythme qui les fonde. En effet, si l'on se fie à Paz, le « mètre naît du rythme et revient au rythme<sup>7</sup> », c'est-à-dire que la métrique est en quelque sorte commandée par une intuition de la vérité fondamentale des choses et que par l'accomplissement et la répétition de l'exercice poétique ce rythme

5. Octavio PAZ, *L'arc et la lyre*, Paris, Gallimard, coll. « Essais », 1965, p. 76.

6. Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Québec, Éditions Nota bene, coll. « Prose et poésie », 2004, p. 78. Dorénavant, les renvois aux *Atmosphères* seront signalés par la seule mention *A* suivie du numéro de la page ; ceux aux *Poèmes* seront signalés par la mention *P* suivie du numéro de la page.

7. Octavio PAZ, *op. cit.*, p. 88.

circulera dans le poème, généré à la fois par le mètre, l'image et le sens. Le rythme apparaît donc comme le dénominateur commun qui unit la forme, la créativité et la sémantique du poème, faisant de lui le reflet singulier d'une vérité universelle parce qu'immuable. La périodicité du mètre, dans les poèmes de Loranger comme dans ceux de Romains, introduit une continuité rythmique qui devient, en quelque sorte, l'équivalent formel de l'unité du sujet et de son expérience. Peut-être faut-il noter, pour nuancer ce point de vue, que Loranger s'en remet aux structures métriques afin d'accéder à une certaine unité, alors que Romains témoigne de sa plénitude individuelle (et collective) par le chant versifié.

Par ailleurs, Loranger s'est affranchi des exigences traditionnelles de la rime, alors que la fin du vers n'est plus indiquée par le retour phonétique. Or, puisque la sonorité, dans son rapport avec le sémantisme, a depuis longtemps participé à l'avènement de la poésie en tant que genre, la rime ne peut pas être totalement évacuée dès lors que la versification est employée. Michèle Aquien mentionne que la rime

comporte la grande majorité des mots clés, et elle est le seul lieu où sont associés par le signifiant des mots étrangers par le sens. À cet égard, la poésie moderne, même lorsqu'elle supprime tout recours à la rime, est, par le statut primordial qu'elle donne au signifiant, une extension au poème entier de la logique et du fonctionnement de la rime<sup>8</sup>.

On ne s'étonne pas, alors, de constater que les effets associatifs et structurants de la rime soient toujours opérationnels dans les *Poèmes*, bien que ceux-ci l'aient, en pratique, abandonnée. Alors que la rime est normalement responsable de la verticalité du poème, par la contamination des termes homophoniques, son abandon force le recours à d'autres ressources telles que la répétition de mots, l'assonance et l'anaphore. Ainsi, dans le poème «Les phares», Loranger reprend le mot *Tournoîments* en tête des strophes 1 et 2, en plus d'amorcer les strophes 3 et 4 par le même vers: «Ô le beau rêve effondré» (P: 73).

---

8. Michèle AQUEN, «Rime», dans Michel JARRETY (dir.), *Dictionnaire de poésie*, Paris, Presses universitaires de France, 2001, p. 697.

Parfois, comme dans certains poèmes de *La vie unanime*, la rime semble déplacée à l'intérieur du vers :

La nuit que ton âme **revêt**  
 S'achemine **vers** le couchant  
 Voir à l'horizon s'effondrer  
 Ce que peut le jour d'illusion **on** (*P*: 77. Nous soulignons).

La complicité sonore entre les différents termes de la strophe est typique du jeu rimique de Romains<sup>9</sup>, alors que le cinquième pied du second vers fait écho à la huitième syllabe du premier; le schéma étant inversé aux troisième et quatrième vers, il en résulte un déploiement des deux rimes sur le mode du chiasme. On remarque ainsi que le rejet de la rime traditionnelle oblige le poète à travailler différemment le poème, c'est-à-dire que son architecture sonore est plus subtile et mieux équilibrée puisque les récurrences phonétiques sont désormais distribuées dans l'espace entier de la strophe. Le recueil de Romains offre à cet effet de multiples exemples, notamment cette strophe tirée du poème «Nous» :

Nous pouvons nous asseoir à côté de l'enclume  
 Sur les **barres** de **fer** que nous battons demain;  
 Le **brasier** brûle encore; ouvre la **porte** au **soir**,  
 Pour que le vent se chauffe et **porte** par la **terre**  
 L'haleine des charbons qu'ont allumés nos **mains**<sup>10</sup>.

L'absence de la rime en fin de vers a également pour conséquence d'affaiblir la terminaison de ce dernier, compte tenu que le retour sonore n'intervient plus comme le signal annonçant une pause.

---

9. Romains, bien que convaincu de la nécessité de l'usage de la rime en poésie, n'hésite pas à moduler, voire à faire éclater les schémas sonores traditionnels. Il décline les possibilités rimiques en de multiples catégories: la rime, la rime imparfaite, la rime par augmentation ou par diminution, la rime renversée, la rime renversée imparfaite, la rime intérieure à un vers; l'accord simple, l'accord imparfait, l'accord par augmentation ou par diminution, l'accord renversé, l'accord renversé imparfait, l'accord intérieur à un vers. Voir Jules ROMAINS et Georges CHENNEVIÈRE, *Petit traité de versification*, Paris, Éditions de la Nouvelle Revue française, 1923.

10. Jules ROMAINS, *La vie unanime*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1983, p. 205. Nous soulignons. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *VU* suivie du numéro de la page.

Puisque la voix n'a plus à insister sur la dernière syllabe, l'enchaînement de la lecture est ainsi favorisé, atténuant du même coup la souveraineté du vers comme unité du poème. Cet enchaînement est d'ailleurs encouragé par l'usage de la ponctuation qui impose l'organisation de la phrase à la découpe des vers. Loranger a par ailleurs songé à faire fi de la ponctuation dans ses poèmes *orientaux*, mais cette ambition fut discréditée lorsqu'il en fit part à ses confrères de l'École littéraire de Montréal le 9 mars 1921 : «La plupart des membres sont d'avis que ce serait un vain jeu, – d'abord déjà essayé, – et inutile grevage [*sic*] des possibilités de la langue<sup>11</sup>.» Cette opposition aura peut-être suffi à décourager Loranger de libérer ses haïkus des marques ponctuelles, puisque ceux-ci font appel au point, à la virgule, au tiret, au point-virgule et aux deux-points, en plus de présenter des marques exclamative et interrogative. À l'instar des alexandrins de Romains où la ponctuation engendre des interférences avec la cadence syllabique du vers, les poèmes de Loranger manifestent une hésitation similaire entre leur principe métrique et leur corps sémantique :

On l'aurait cru chaste alors  
 Tant son toit de chaume  
 Bien peigné ; et puis, les stores,  
 Des paupières baissées  
 Sur les fenêtres de face (*P*: 106).

Cette tension a pour conséquence de faire s'avoisiner la versification et la prose. À cet égard, Giorgio Agamben souligne que le pouvoir d'enjambement du vers représente la marque la plus distinctive du poème :

Dans l'instant même où le vers, défaisant un lien syntaxique, affirme sa propre identité, il enjambe irrésistiblement, comme l'arche d'un pont, l'espace qui le sépare du vers suivant, pour saisir ce qu'il a rejeté au-devant de soi : il ébauche une figure prosaïque, mais d'un mouvement qui prouve sa propre «versatilité». En se précipitant

---

11. *L'École littéraire de Montréal. Procès-verbaux (correspondance et autres documents inédits)*, réunis, classés et annotés par Réginald HAMEL, cité par Jacques BLAIS, *Parmi les hasards*, Québec, Éditions Nota bene, coll. «Visées critiques», 2001, p. 41.

dans l'abîme du sens, l'unité purement sonore du vers transgresse sa propre identité en même temps que sa propre mesure<sup>12</sup>.

Il est clair que chez Loranger, le poème exploite cette faculté transgressive, affirmant sans cesse la double appartenance qui le lie aux domaines poétique et prosaïque. La ponctuation, qui permet de visualiser l'organisation syntaxique du texte, laisse transparaître la prose qui sous-tend les vers, comme si le poème, en dépit du chant qu'il élève, ne pouvait consentir à se détacher du réel immédiat qui le motive. De ce point de vue, la versification des *Poèmes* traduit des préoccupations semblables à celles de l'unanimité, à tout le moins sur le plan expressif, alors que la vision du monde de Romains congédie les concepts de dieu transcendant et d'au-delà, survalorisant du même coup l'idée d'un monde habité par des divinités immanentes. Dans l'univers unanimiste, il n'est plus question d'un dieu à l'image de l'homme, mais de dieux parmi les hommes et en tous points semblables à ceux-ci, si bien qu'«Ils ont peur de montrer leur costume trop simple / Et d'entailler sur quelque tesson leurs pieds nus» (*VU*: 45).

## LA PROSE

Si l'on considère l'œuvre entière de Loranger, sa poésie, ses contes et autres écrits journalistiques (articles, «Curieux diptyques<sup>13</sup>»), il ne fait aucun doute que la prose, pour ce qui est du volume, est plus imposante. Guilmette écrit d'ailleurs: «Il faut convenir qu'il a pratiqué ces genres, la poésie et le conte, simultanément, avec autant de passion que de succès. La prose toutefois semble, à un certain moment, l'avoir fasciné davantage<sup>14</sup>.» Cette pratique simultanée des genres a manifestement déteint sur l'écriture poétique, qui se plaît à

---

12. Giorgio AGAMBEN, *Idée de la prose*, traduit par G. Macé, Paris, Christian Bourgois, coll. «Titres», [1988] 2006, p. 23-24.

13. Les «Curieux diptyques» sont de courts textes que Loranger a fait paraître dans le journal *Le Jour* à la fin des années 1930. Fortement teintés d'humour, ces textes établissent toujours un parallèle entre deux personnes ou deux notions dont le lien certain n'est pas pour autant évident. Dans le plaisir apparent du récit se révèle aussi ceux de commenter l'actualité et d'émettre des opinions.

14. Bernadette GUILMETTE, «Présentation», dans Jean-Aubert LORANGER, *Joë Folcu*, Montréal, Bibliothèque québécoise, 2006, p. 7.

demeurer à la frontière de la prose, mais aussi sur celle du conte, qui ne dédaigne pas s'approcher du poème, parfois par le rythme, parfois par l'image. L'hybridité formelle des contes intégrés aux *Atmosphères*, soit «Le passeur» et «Le vagabond», participe explicitement à leur originalité. Or il est intéressant de souligner que Loranger, pour rédiger certains de ses contes, semble avoir puisé aux mêmes sources qui ont inspiré ses poèmes. Ainsi peut-on lire dans «Une idée nouvelle pour l'An nouveau»: «Minuit aura sonné à ma gauche dans une vieille horloge grand-père, tout ce qui me reste de mes ancêtres, comme dans un cercueil debout et ouvert sur le temps. Le cadran qu'il renferme est un visage sans âge<sup>15</sup>.» La métaphore finale, qui donne au temps un visage, participe de ce renouvellement engendré par le travail poétique du langage, de cette transformation du banal en étrange dont la poésie se veut la principale représentante au sein des différents genres littéraires. Il en va de même pour la comparaison qui associe l'horloge à un cercueil. La présence de ces deux images dans le conte est d'autant plus intéressante qu'on les retrouve dans les «Images de poèmes irréalisés»:

Une «horloge grand-père»,  
Ô ce cercueil debout  
Et refermé sur le temps.

\*

Ce cadran pâle au fond de l'ombre,  
Une face qui n'a plus d'âge (*P*: 142).

Plutôt que de récupérer ces «images» afin de *réaliser un poème*, Loranger les emploie au sein d'un conte, insufflant de ce fait un peu de poésie dans la prose qui le matérialise. À l'instar du prosaïsme qui surgit dans les poèmes, la poésie particularise les contes qui, grâce aux images, revêtent une étrangeté singularisant l'univers mis en récit.

En ce qui concerne la pratique combinée des genres, il ne faut pas oublier que Romans a lui aussi rédigé plusieurs œuvres en prose, si bien que certains textes sont également marqués par l'hybridité formelle observée chez Loranger. *La vie unanime*, en raison de

---

15. Jean-Aubert LORANGER, *Contes*, Montréal, Fides, coll. «Nénuphar», 1978, t. II, p. 166.

l'importante cohérence thématique des poèmes et de la progression du recueil, peut d'ailleurs être lue comme un grand récit épique chantant la naissance de dieux modernes et l'avènement d'un nouvel ordre cosmique. Quelques années après la publication de ces poèmes, Romains fait paraître *Puissances de Paris* (1911). Il s'agit d'un recueil de «radioscopies», pour reprendre les mots en quatrième de couverture, où la ville est examinée, fouillée, au moyen de courts textes en prose. Libérés des contraintes de la versification, ces textes se situent aux frontières du poème en prose et de la description picturale, réalisant avec plus d'aisance, de souplesse, ce que les poèmes de *La vie unanime* élaboraient selon les structures rigides de la prosodie. Romains clôt dans les termes suivants son texte sur «La rue Montmartre» :

Il y a seulement sur le trottoir des passants qui la comprennent dans leur regard, et qui la laissent exister d'une certaine façon dans leur rêverie; il y en a d'autres qui sont assis à une table ronde, derrière les vitres d'un bar; qui, caressant de la main leur verre où s'épanouit le large visage d'une liqueur, aperçoivent la rue à travers la devanture, palpent son espace, et, bien qu'elle soit vide, trouvent qu'elle remue; qu'elle a un sens et une vitesse; qu'elle s'est épurée, allégée de son corps; qu'elle reste une animation immatérielle, et comme une danse de forces nues dans la nuit<sup>16</sup>.

Alors que la description rendait parfois les poèmes de *La vie unanime* rébarbatifs en alourdissant les vers, elle se déploie ici avec une mélodie que seule la prose semble permettre, et pourtant, la découpe syntaxique, hachée par la ponctuation abondante, n'est pas sans rappeler l'alternance des mètres longs et courts d'un poème en vers libre. On peut facilement établir un lien avec la «description saccadée [qui] illustre le style singulier de Loranger<sup>17</sup>», puisque la prose des *Atmosphères* est elle aussi chargée d'une musicalité et d'un rythme qui s'apparentent parfois à ceux du vers :

---

16. Jules ROMAINS, *Puissances de Paris*, Paris, Gallimard, coll. «L'imaginaire», 1919, p. 26.

17. Michel BIRON, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 191.



Au bout de quelques instants, il n'y eut plus d'arabesques, et les deux lignes du grand V se collèrent aux rives.

L'homme sentit de nouveau le frisson des filets d'eau froide dans ses os creux.

Au haut de la berge, dans le lointain, les bras d'un moulin battaient l'air, et il fixa son attention sur le retournement, et l'envie lui vint de vomir (A: 33).

L'exemple du premier paragraphe est particulièrement probant puisque la ponctuation segmente l'énoncé en trois parties dont les valeurs syllabiques s'harmonisent (7 / 7 / 14). Une telle découpe résulte peut-être du hasard, mais les poèmes en prose de Loranger demeurent néanmoins fidèles à un rythme qui, il faut en convenir, diffère de celui produit par la métrique traditionnelle, mais comme pour mieux épouser la prosodie licencieuse de la prose poétique telle que Charles Baudelaire la rêvait<sup>18</sup>.

Au chapitre de la prose poétique des *Atmosphères*, il faut signaler l'intervention répétée des blancs typographiques, car ceux-ci introduisent dans le texte des silences autour desquels s'articulent les différentes portions de parole. L'action conjointe des blancs et de la ponctuation réveille un principe plus associé à la poésie, en ce sens qu'elle commande l'interruption de la voix et rompt la continuité dont jouit normalement le discours prosaïque. La notion de discontinuité se profile donc également dans les poèmes en prose, non pas entre le son et le sens, mais au sein même du rythme qui fonde son déroulement, comme s'il était grevé de trous où la parole tombe inévitablement pour en ressortir aussitôt, devant ainsi répéter l'effort initial qui la met en action. En se rapportant à la *Critique du rythme* d'Henri Meschonnic, ces silences textuels prennent une signification déterminante: «Si le sens est une activité du sujet, si le rythme est une organisation du sens dans le discours, le rythme est nécessairement

---

18. Il écrit dans sa lettre «À Arsène Houssaye»: «Quel est celui de nous qui n'a pas, dans ses jours d'ambition, rêvé le miracle d'une prose poétique, musicale sans rythme et sans rime, assez souple et assez heurtée pour s'adapter aux mouvements lyriques de l'âme, aux ondulations de la rêverie, aux soubresauts de la conscience?» (Charles BAUDELAIRE, *Petits poèmes en prose*, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1973, p. 22).

une organisation ou une configuration du sujet dans son discours<sup>19</sup>.» Que comprendre sinon que le sujet des poèmes de Loranger ne peut s'exprimer sans le recours au silence qui reflète son unité parcellaire et fragile? Peut-être, justement, que la prose, en raison de son arrimage à l'immédiateté du monde, a semblé pouvoir renverser la discontinuité que le sujet lorangien éprouve envers lui-même et les choses.

En raison de la volonté prosaïque combinée à la résurgence quasi naturelle du souffle poétique, les poèmes des *Atmosphères* semblent trouver leur résolution dans la forme du verset puisque, comme le suggère Luc Bonenfant, celle-ci amalgame deux modes discursifs que les catégories génériques distinguent habituellement: le prosaïsme et le lyrisme. En jouant sur ces deux terrains expressifs, le verset offre à Loranger de multiples possibilités, et ce potentiel constitue, aux yeux de Bonenfant toujours, un signe patent de la modernité de son œuvre. En effet, le brouillage des genres décloisonne l'univers formel du poème, de sorte que l'écrivain a le loisir de le moduler à sa guise afin qu'il reflète le mieux sa singularité, et ce, en dépit des prescriptions imposées par la tradition:

Dans *Les atmosphères*, le verset apparaît comme une forme textuelle labile à partir de laquelle l'auteur peut affirmer le sens moderne de son entreprise, si tant est que la modernité réside notamment dans un appel constant à la démultiplication des formes, à l'abolition des hiérarchies et des distinctions génériques<sup>20</sup>.

Le verset trouve par ailleurs son usage le plus convaincant dans les poèmes préservés du recueil que Loranger a lui-même détruit, *Terra Nova*. Ces quelques fragments surprennent par le curieux mélange des registres sacré et prosaïque qu'ils effectuent, à l'image des poèmes de Saint-John Perse. La parole poétique est mue par une confiance, une audace aussi, qui faisait défaut dans les deux premiers recueils:

---

19. Henri MESCHONNIC, *Critique du rythme*, Lagrasse, Verdier, 1982, p. 71.

20. Luc BONENFANT, «Modernité générique et usages formels du verset dans *Les atmosphères* de Jean-Aubert Loranger», *Études littéraires*, vol. XXXIX, n° 1 (2007), p. 79.

J'allume dans le couchant, sur un cap visible de toutes  
 vos Réserves,  
 Le feu étouffé des grandes nouvelles;  
 Et sa fumée perpendiculairement portera dans le ciel  
 Le message de la venue prochaine, par toutes les passes  
 de la montagne,  
 D'une ruée nouvelle de bisons<sup>21</sup>.

Les quelques poèmes retrouvés de *Terra Nova* mettent en place un chant qui exalte la nature, et leurs références aux traditions amérindiennes expriment l'accord de l'homme avec le territoire. L'extrait présente un sujet qui agit sur le paysage, car il communique aux tribus grâce à l'interface du ciel l'arrivée d'un troupeau dont elles se nourriront. Non seulement l'individu prend place dans la nature, mais également il y joue un rôle actif et y fait la démonstration de ses pouvoirs. À cet égard, il faut peut-être admettre que l'unanimité trouve sa récupération la plus originale en même temps que la plus fidèle dans les poèmes de *Terra Nova*, puisque le sujet jouit d'une plénitude qui lui est étrangère dans les recueils précédents, mais aussi parce que le ton et la narration rappellent le genre épique réactualisé dans *La vie unanime*. Il est d'ailleurs intéressant de souligner que certains motifs qui hantent les *Poèmes* sont réécrits sous l'impulsion de ce souffle nouveau :

Encore que le reflux d'automne ait fauché tous les mâts  
 dans la rade,  
 Et que nos tristes cheminées cherchent en vain le  
 chemin de la mer,  
 Les courants, condensés par la crue printanière,  
 Immergeront les barques endormies sur la côte  
 hivernale.  
 Armateur, repris de l'irascible désir d'arracher aux  
 lointains l'énigme de la mer,  
 Je croiserai, de nouveau, mes mâts, contre l'horizon<sup>22</sup>.

---

21. Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères, Poèmes et autres textes*, Paris, Éditions La Différence, coll. «Orphée», 1992, p. 112.

22. *Ibid.*, p. 110-111.

La posture du poète devant la mer est connue de ceux qui ont lu les deux premiers recueils de Loranger. Toutefois, ici, la parole se dresse devant l'avenir, elle s'y élance même, comme si le poète, enfin, avait la certitude de pouvoir franchir la ligne d'horizon. Du coup, la charge positive insufflée au poème abolit les traces d'angoisse qui assombrissaient habituellement son discours. D'ailleurs, la parole prend de l'amplitude, déjouant la concision des «Moments» par exemple, et ce, à l'instant où elle paraît quitter le territoire dévasté du sujet pour investir le monde et le laisser ainsi parler. Pourtant, par un «retournement» qu'on imagine identique à celui du passeur sur la rivière, Loranger refuse de publier *Terra Nova*, laissant couler au fond du silence une parole qui aurait pu libérer son œuvre poétique de l'emprise qu'exercent sur elle l'angoisse, l'immobilité et l'ennui.

## LE LANGAGE

Quelques critiques ont déclaré<sup>23</sup> que la poésie unanimiste répondait au commandement de Charles-Louis Philippe: «Maintenant, il faut des barbares!» Provenant du latin *barbarus*, qui signifie «étranger», on emploie *barbare* au sens figuratif pour désigner ce qui est rude, grossier et inculte. Une poésie placée sous une telle bannière équivaut ainsi à recourir aux éléments proscrits par les conventions traditionnelles, notamment l'usage d'un registre familier de langage. Romaines parle d'une poésie brute et immédiate, c'est-à-dire imperméable aux détours élégants de la langue, préférant plutôt les formules banales dont l'avantage est de faciliter la compréhension du message. L'effort consiste non seulement à choisir des termes prosaïques et maîtrisés par tous, mais aussi à structurer les images de manière à ne pas trop s'écarter «[d]es choses simples et bien sues» (*P*: 117).

---

23. Notamment Laurence CAMPA: «De leur côté, Jules Romaines, René Arcos, Luc Durtain, André Spire ou encore Georges Duhamel clament à la suite de Charles-Louis Philippe: "Maintenant, il faut des Barbares!"» («Charles Vildrac ou l'éternelle jeunesse», dans Charles VILDRAC, *Le livre d'amour*, Paris, Seghers, coll. «Poésie d'abord», 2005, p. 218); Marie-Claire BANCQUART écrit quant à elle: «J'ai nommé des amis de Jules Romaines. Je nommerai ses inspireurs: Whitman, Verhaeren. On les loue d'avoir été les "nouveaux Barbares", et de s'être fiés aux sensations pour découvrir le monde et participer à lui» («Langage du corps, langage de la ville», dans *Cahiers Jules Romaines*, 1979, p. 43).

Henri Bergson stipule qu'il y a deux voies différentes pour parvenir à la connaissance d'une chose :

La première implique qu'on tourne autour de cette chose ; la seconde qu'on entre en elle. La première dépend du point de vue où l'on se place et des symboles par lesquels on l'exprime. La seconde ne se prend d'aucun point de vue et ne s'appuie sur aucun symbole. De la première connaissance on dira qu'elle s'arrête au relatif ; de la seconde, là où elle est possible, qu'elle atteint l'absolu<sup>24</sup>.

Bergson énonce plus loin dans son essai une méthode de travail, qui procède par enchaînements et fusions d'images, de manière à s'approcher de l'intuition qui met en phase l'individu et l'objet appréhendé. À la lumière de ces propos, on ne s'étonne pas que la pensée de Bergson ait influencé les recherches esthétiques symbolistes qui visaient à traduire le plus fidèlement possible leurs vérités intimes<sup>25</sup>. Le langage brut des symbolistes correspond ainsi à un flot mouvant qui se veut non orienté par la pensée. Puisque Romains entend se démarquer du mouvement symboliste, il adopte une technique poétique qui l'éloigne de cette pratique du langage où le rapport au réel est le plus souvent négligé au profit de la musicalité et de l'image rare. Il en va de même pour Loranger qui sur le plan de la langue se distingue d'ailleurs de la plupart des exotiques, dont le chef de file, Marcel Dugas, avoue volontiers ses « partis pris, notamment pour Verlaine et pour le symbolisme<sup>26</sup> ». Loranger et Romains prennent plutôt le pari suivant : parvenir à une connaissance intuitive du monde tout en demeurant d'abord attentifs à ses phénomènes immanents. On peut même dire qu'ils accomplissent, d'un certain point de vue, le souhait que formule Yvon Rivard dans « Une forme nue contre le ciel » : « L'idéal serait d'être à la fois un chat et un chien, d'être, comme le chien, celui qui ne voit rien en regardant tout et, comme le chat, celui qui voit tout en ne regardant rien<sup>27</sup>. » Associant le chien au

24. Henri BERGSON, « Introduction à la métaphysique », dans *La pensée et le mouvant*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Quadrige », 1985, p. 177-178.

25. Voir Laurent JENNY, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 22-27.

26. Jacques BLAIS, *op. cit.*, p. 64.

27. Yvon RIVARD, « Une forme nue contre le ciel », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2006, p. 186.

romancier, donc à la prose, et le chat au poète, Rivard divulgue sa vision de l'écrivain *idéal*, soit celui qui demeure *le nez collé* aux choses, curieux et investigateur, tout en étant prémuni d'un regard pénétrant grâce auquel il accède à leur essence. La démarche poétique de Loranger, où le prosaïsme intervient allègrement dans la sphère du poème, n'est pas sans évoquer la communion du romancier et du poète souhaitée par Rivard. Il résulte de cette posture une parole attentive à des objets, à des événements, en apparence banals ou sans éclat – sans poésie justement –, mais qui tranquillement mobilisent l'univers entier de l'œuvre, de sorte que l'effet des images se bâtit graduellement au fil de la lecture, révélant petit à petit les détails sur lesquels se fonde la poéticité du texte. Ainsi, c'est en demeurant fidèle à une simplicité toute prosaïque que Loranger dévoile la qualité de son regard et de ses intuitions :

Ainsi que des notes noires  
 Dans une portée,  
 Les oiseaux sont immobiles  
 Sur les fils de la  
 Clôture, au bout de l'allée (P: 91).

On voit bien que Loranger refuse la grandiloquence, construisant son image avec le fruit d'une observation quotidienne, les oiseaux sur la clôture, et un objet commun, la partition de musique. Or la contraction de ces deux éléments transforme soudainement le paysage, sa banalité s'efface pour laisser poindre l'étrangeté de la vision nouvelle. On pourrait même croire que la musique revient hanter le poème malgré lui, qu'il a, sans s'en rendre compte, rendu visible la mélodie d'un instant – les oiseaux-notes sur la clôture-partition – dont témoigne pour toujours le poème. Loranger pourrait bien être un de ces «barbares» dont parle Charles-Louis Philippe, en raison, d'une part, du langage commun qu'il privilégie au détriment d'une langue plus raffinée et, d'autre part, parce que ce choix esthétique lui permet, au final, de dévoiler l'étrangeté du réel, tout en s'y collant.

Sur ce plan, l'œuvre poétique de Loranger manifeste une fois de plus son affinité avec celle de Romains. Bien entendu, cette parenté ne suffit pas à se prononcer sur la teneur véritablement unanimiste de la poésie de Loranger. Elle met toutefois en évidence une

sensibilité commune qui rend ces poètes, à leur manière, disponibles envers leur réalité la plus proche. À n'en pas douter, ils ont choisi d'établir leur *Résidence sur la terre*, pour employer le titre de Pablo Neruda, car leurs poèmes attestent une présence proprement païenne, c'est-à-dire terrestre.

\*  
\*   \*  
\*

Que doit-on conclure des similitudes qui unissent les préoccupations esthétiques de Loranger et celles de Romains ? Certainement pas qu'elles assujettissent *Les atmosphères* et les *Poèmes* à la poétique de *La vie unanime*, non plus qu'à son culte des groupes humains. Il est préférable de penser que Loranger a profité de cette lecture française pour amorcer sa propre expression, trouvant dans le registre de cette voix venue d'ailleurs les timbres susceptibles de déverrouiller ses intuitions poétiques. Il écrit d'ailleurs dans *Le Nigog* : « L'école en art ne restreint pas la personnalité d'un écrivain, au contraire, elle facilite le plus souvent son plein essor<sup>28</sup>. » Le début des années 1920 marque la fin de la première avant-garde française dont sont issus plusieurs groupes, doctrines et écoles attachés aux réalités objectives du monde, rompant avec l'idéal symboliste de l'intériorité qui a assigné au poème la tâche d'exprimer la vérité intime du sujet. Sans doute est-ce le transfert sur le plan expressif de l'intériorité à l'extériorité qui a séduit Loranger, lui qui percevait la communion unanimiste du poète avec le cosmos comme un moyen de pallier les manques créés par l'irréalisation de ses désirs. Devant la réalisation difficile de son unité intime, la poésie de Romains a probablement fait miroiter à l'esprit de Loranger la possibilité d'abolir ses angoisses existentielles par le concours d'un partage soutenu avec l'extérieur. Comme si, en quelque sorte, la plénitude du monde le sauvait de l'irréalité vers laquelle son conflit interne l'aspire. Or la communion, chez Loranger, n'a jamais lieu. Incidemment, elle rejoint tous les autres désirs inaccomplis, accroissant leur force de fracture. Et de ce point de vue, l'hésitation entre la versification et la prose, leur interférence constante,

---

28. Jean-Aubert LORANGER, « À Saint-Sulpice ; causerie de Monsieur Dupuis sur Verhaeren », *Le Nigog*, vol. 1, n° 6 (juin 1918), p. 206.

corrobore l'incertitude qu'éprouve Loranger devant lui-même et un monde qui, malgré son évident pouvoir d'attraction, ne se laisse jamais approcher comme il le souhaite.



## À QUEL SOUDAIN SE VOUER?

*Marc André Brouillette*

Université Concordia

L'œuvre poétique de Jean-Aubert Loranger connaît un intéressant parcours depuis la publication du premier recueil, *Les atmosphères*, en 1920. Intéressant pour celle ou celui qui la lit aujourd'hui, car cette œuvre a maintenant une histoire propre, faite de naissances, de temps morts, de redécouvertes et de lectures critiques. Bref, cette œuvre est dorénavant constituée de nombreux «épisodes» qui contribuent à lui procurer un statut dans l'histoire littéraire, c'est-à-dire un droit d'existence sur le plan de la postérité. En parcourant ces «épisodes», on constate que cette œuvre, maintes fois «redécouverte», devient par le fait même souvent associée à la soudaineté, qui viendrait caractériser l'écriture poétique de Loranger et sa réception critique. Mais qu'en est-il au juste de ce caractère *soudain*? Sur quoi repose-t-il et en quoi oriente-t-il l'existence de cette œuvre aujourd'hui? Voici quelques-unes des questions auxquelles j'aimerais tenter de répondre.

Mais d'abord, je souhaiterais revenir sur la genèse de ces interrogations. Les responsables de ce collectif ont d'emblée situé l'œuvre de Loranger sous le signe de la soudaineté en choisissant un titre – *Loranger soudain* – qui renvoie à de multiples horizons. Dans leur invitation, ils posent la question suivante: «Mais quel est le statut de ce qui “se met à exister soudain”, sinon celui d'une singularité?» En formulant une telle question, qui contient sa propre réponse, les responsables associent spontanément la soudaineté à la singularité, et suggèrent par ce biais une piste de lecture qui s'appuierait sur cette relation. Mais est-ce que tout ce qui se manifeste soudainement est,

par la force des choses, singulier? En revanche, ils soulignent que ce qui est singulier n'est pas forcément soudain, comme semble le montrer la «figure» de Loranger qui se serait manifestée «tranquillement». Ainsi, dans le cadre général de cette œuvre, la relation entre soudaineté et singularité ne serait pas forcément réciproque ou bidirectionnelle. De plus, on remarque ici que la notion de soudaineté glisse subrepticement vers celle de singularité, ce qui a pour effet de diriger l'attention sur la question de la valeur de l'œuvre, question qui devient le principal pôle d'interrogation et de réflexion du présent ouvrage collectif. Mais alors pourquoi ce titre, si la question de la singularité domine celle de la soudaineté? Mon propos ne vise ici aucunement à critiquer cette réflexion, mais simplement à observer certains mouvements de sens à l'intérieur du texte d'invitation qui a fait naître ce recueil d'études et qui en a sans doute orienté les réflexions. Si je m'intéresse à de tels mouvements de sens, c'est que leur observation permet généralement de mieux saisir la nature du regard porté sur une œuvre.

Si l'on remonte un peu dans le temps, on se souvient que la réflexion de Pierre Ouellet, dans son essai *Chutes. La littérature et ses fins*, s'appuie abondamment sur la notion de soudaineté pour situer l'œuvre de Loranger. Selon lui, le personnage du passeur est une métaphore de l'écrivain, et «les sillons qui s'effacent derrière sa barque *transportent* l'écriture [...]: un certain type d'écriture, "qui commence à exister *soudain*" – "*soudain*", c'est-à-dire: *modo*, de façon "moderne", le mot "moderne" étant l'expression même de la soudaineté<sup>1</sup>». Pour Ouellet, la modernité de Loranger réside dans l'expression combinée de l'imprévisible et de la fin: «Ce qui commence, donc, dans la fin, tragique, du passeur, c'est la "modernité" de l'écrit: sa soudaineté, sa brusquerie, l'inattendu, en lui, qui fait sursauter le cœur et l'âme, car l'on écrit comme on meurt: *subitement*<sup>2</sup>». Posant la soudaineté comme l'un des modes d'existence du texte moderne, Ouellet fait de la disparition de Loranger et de ses textes la condition de leur retour, de leur réapparition.

---

1. Pierre OUELLET, *Chutes. La littérature et ses fins*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1990, p. 80.

2. *Ibid.*, p. 80-81.

Si la soudaineté formulée dans les textes de Loranger est associée tantôt à la valeur singulière de l'œuvre, tantôt à son statut d'œuvre moderne, force est de constater qu'elle est interprétée, dans les deux cas, comme un élément de valorisation. Mais qu'en est-il exactement dans les textes eux-mêmes? Avant de poursuivre cette réflexion, j'aimerais rappeler – pour le plaisir que procurent les dictionnaires – que le mot *soudain* signifie, dans *Le nouveau petit Robert* (2007), «Qui arrive, se produit en très peu de temps» ou encore «Dans l'instant même; d'un seul mouvement, sans transition ni retard». Par ailleurs, le *Dictionnaire historique de la langue française* (1992) souligne que l'adjectif est utilisé «pour qualifier ce qui arrive, intervient brusquement, provoquant une certaine surprise» et que l'adverbe porte en lui le sens de «tout à coup». Le contenu de ces définitions est largement connu et inscrit dans l'usage, mais il permet d'observer que le mot repose à la fois sur les notions de durée («très peu de temps»), d'unité («un seul mouvement»), de surprise et même de ponctualité. Pour ma part, la notion de ponctualité me laisse ici un peu songeur dans la mesure où ce sont souvent les retardataires qui font une entrée soudaine, c'est pourquoi je retiendrai surtout les trois premières notions (durée, unité, surprise).

### LES ATMOSPÈRES

Fort de ce rappel lexicographique, voyons maintenant comment cette notion se manifeste dans les deux recueils de poèmes de Loranger. Dans *Les atmosphères*, l'exergue de Jules Romains – «Quelque chose s'est mis à exister soudain<sup>3</sup>» –, situé en ouverture de la première section, suggère de manière énigmatique le surgissement brusque d'une chose qu'on ne saurait encore nommer. Les petits textes en prose du «Passeur», qui composent cette première section, racontent le bouleversement du personnage éponyme qui, à 80 ans, doit faire face à «l'imprévu de sa vieillesse» (AP: 16). La suite débute, pour ainsi dire, par cette «secousse de l'anticipation de la fin» (AP: 16), véritable

---

3. Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, postface de Luc Bonenfant, Québec, Éditions Nota bene, coll. «Prose et poésie», 2004, p. 11. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention AP suivie du numéro de la page.

prise de conscience du personnage de sa mort prochaine étant donné son âge et sa condition physique. Alors que le passeur est présenté comme un être au rythme lent et au mode de vie routinier, ce choc apparaît d'autant plus brutal pour un individu qui ne s'était jamais préoccupé de cette question. Comme le souligne Loranger, cette «secousse» est l'anticipation «non pas précisément de la mort mais de ce qu'il [le passeur] allait être avant la mort» (AP: 17). Malgré l'importance accordée au bouleversement du personnage, on remarque dans cet épisode l'entrelacement de trois modes d'appréhension du temps: la soudaineté (prise de conscience), la régularité (mode de vie) et l'anticipation (attente de la mort). Plusieurs autres textes de la suite présentent une telle alternance dans la manière de saisir le temps. Dans le texte «Les reins», par exemple, la «révélation» (AP: 19), pour le passeur, de l'existence de cette partie de son corps est immédiatement suivie d'un passage où l'on relate l'aspect répétitif de son travail. Quant à «L'ennui», ce texte formule «petit à petit» (AP: 30) une progression de ce sentiment, progression qui éveille «[l]e souvenir des hivers» (AP: 30). Enfin, un dernier exemple, dans «Retournement», la scène de la mort du passeur s'appuie aussi sur cette alternance: la vue du fil du bac qui se tend «tout à coup» (AP: 32) incite le passeur à reprendre les rames de sa chaloupe qui se «[met] à descendre lentement entre les deux rives» (AP: 32). Un peu plus loin, on peut lire: «La chaloupe se pencha lentement d'un côté, puis elle se releva brusquement» (AP: 33). Ces exemples illustrent que l'ensemble de la suite repose sur une tension constante entre différentes modalités temporelles. De plus, du point de vue du récit, la transformation du personnage se déroule selon une alternance de scènes qu'on pourrait qualifier de singulatives (épisode se produisant une seule fois) et d'itératives (épisode se produisant plusieurs fois)<sup>4</sup>. Cette alternance établit un déroulement montrant, à maintes reprises, une existence qui ne cesse d'être rattrapée par les multiples inscriptions du temps. En cela, la soudaineté apparaît, dans «Le passeur», comme une modalité certes importante, mais indissociable des autres

---

4. À propos de ces deux modalités de fréquence narrative, voir Gérard GENETTE, *Figure III*, Paris, Seuil, coll. «Poétique», 1972, p. 145-156.

modalités qui produisent la mise sous tension de cette chose sans nom à laquelle renvoie l'exergue de Romains.

Ailleurs dans le recueil, on trouve un seul poème dans lequel la notion de soudaineté est explicitement présente : il s'agit de l'avant-dernier poème de la section « Signets », qui s'intitule « Avec l'hiver soudain... » (AP: 44). Cette section se caractérise par la tristesse et la mélancolie que le sujet ressent au contact du monde extérieur. Après les deux premiers poèmes qui exaltent un certain sentiment d'existence, les textes suivants font part d'une monotonie ambiante (« [Des gens sur un banc] sont trop tous la même chose » – AP: 42) et du désarroi du sujet (« Mon cœur est dévasté comme un corridor, où il y a beaucoup de portes, beaucoup de portes, des portes closes » – AP: 43). Dans le contexte de la suite, le poème « Avec l'hiver soudain... » marque avec insistance – ne serait-ce que par la répétition de la structure syntaxique – cette mélancolie étroitement liée ici à la saison hivernale. On constate aussi que les deux récurrences du mot *soudain* sont associées à cette saison dont l'arrivée brutale suscite un sentiment de finitude. Celui-ci naît par l'intermédiaire de la perception du temps et de la transformation du paysage, qui contribuent toutes deux à formuler la solitude et l'isolement d'un individu contraint de demeurer dans un environnement silencieux et déserté. Par rapport à l'ensemble de la suite, la soudaineté désigne ici une rupture dans la manière dont le sujet se perçoit parmi le monde. En effet, au début de « Signets », le corps du sujet est en interaction avec le monde (« Ainsi, je touche le paysage, / Je touche ce que je vois » – AP: 39), tandis qu'à la fin il est l'observateur d'un monde qui se retire (« Le port en deuil des beaux bateaux qui ne sont pas revenus » – AP: 45). La soudaineté devient ici un facteur de transformation du sujet entraîné dans un mouvement d'abandon toujours plus douloureux, comme le souligne la citation de Charles Vildrac (« Et plus il allait, / plus s'élargissait la plaie ») sur laquelle se termine la suite.

Enfin, la notion de soudaineté est aussi présente, par extension, vers la fin du conte « Le vagabond », qui compose la troisième et dernière section du recueil. On y trouve à nouveau une figure qui incarne le passage, le mouvement. Quittant un village qui a refusé de lui faire l'aumône, un homme conçoit le projet de commettre un vol dans une maison qui se trouve sur son chemin. Pendant qu'il fait le

guet, dans l'attente du moment propice pour passer à l'action, le vagabond est brusquement saisi d'une angoisse: «tout à coup, sans qu'il pût s'en expliquer le motif, il lui vint une peur grandissante de voir [la] lumière s'éteindre» (AP: 57). Cet épisode est intéressant, puisqu'il montre, de manière rapprochée dans le conte, l'intériorisation et l'extériorisation de la soudaineté dans le corps d'un sujet en mouvance perpétuelle. En effet, le moment où surgit cette angoisse coïncide avec l'apparition d'un autre voleur rôdant autour de la même maison. Le vagabond éprouve alors la «sensation d'un corps qui se traînait près de lui, [et] il y bondit» (AP: 58). L'objet de la soudaineté intérieure se trouve ici vite écarté par la situation, qui s'appuie sur un jeu de miroir (un voleur fait face à un semblable) et qui pousse le protagoniste à agir promptement afin de maîtriser le nouvel adversaire. En revanche, la soudaineté extérieure précipite le récit à sa conclusion et contribue au revirement final: le vagabond livre le voleur et se trouve ainsi valorisé par les villageois. Cette double expérience corporelle de la soudaineté (angoisse et bondissement) conduit le vagabond à connaître une imprévisible rédemption qui fait ressortir, de manière humoristique, l'absurdité de l'existence humaine et de la perception de l'autre.

### POÈMES

Si l'on observe maintenant les textes de *Poèmes* (1922), le second recueil de Loranger, on y trouve aussi quelques marques de la soudaineté. Elles se concentrent en premier lieu dans la section «Moments» dans laquelle quatre poèmes expriment cette notion explicitement. Dans le premier exemple, où règne une atmosphère de sommeil et de rêve (n° II; AP: 83-84), la silencieuse quiétude du sujet se trouve perturbée par l'arrivée de la pluie et de l'obscurité. Cet incident est la source d'une confusion de la part du sujet qui bascule «subitement» dans un état d'inquiétude. La perception de phénomènes extérieurs (pluie et lumière) trouble ici le réconfort du rêve dans lequel était plongé le sujet.

Dans un autre poème (n° IX; AP: 98), le sujet semble glisser doucement vers son sommeil, puis être interrompu par le surgissement d'un rayon de lumière par le trou de la serrure. C'est à nouveau le

corps qui est la cible de ce petit mais brusque événement, où la perception visuelle de la lumière se transforme en une sensation tactile. L'ampleur de la réaction du sujet établit un fort contraste entre son état d'abandon et la perception aiguë du rayon de lumière. Tandis que le corps était en symbiose avec son environnement, la lumière constitue un élément perturbateur qui vient interrompre cet état tout en rappelant la présence d'autres personnes (ayant accompli, du moins, le geste d'allumer). La lumière vient troubler ici la solitude du sujet et son investissement psychosensoriel dans l'espace environnant.

Dans l'un des textes les plus directement inspirés de la tradition du haïku, l'attente de la mort est brusquement interrompue à même la structure et le rythme qui créent un effet de surprise: «Et j'attends l'aurore / Du premier jour de sa mort. / Déjà! Se peut-il?» (n° XIII; *AP*: 103). Avec ce texte, Loranger propose sans doute l'une des représentations les plus vives de l'expérience de la soudaineté et l'une de celles qui y sont le plus étroitement liées. La nature des vers et la ponctuation formulent cette expérience avec une économie de moyens remarquable.

Dans un autre poème, on retrouve la soudaineté à l'intérieur d'une relation similaire entre le sommeil et l'éveil. Cette fois, par le biais de l'allégorie, c'est le soir qui s'endort avec ses «pensées tristes» et qui se fait réveiller par la lune: «Premier quartier de la lune, / Son disque d'argent / Que vient de planter au ciel, / Soudain réveillé, / Le beau discobole antique» (n° XVIII; *AP*: 110). En revanche, la lumière est ici porteuse de beauté et interrompt le sentiment de tristesse qui prévalait avant son arrivée.

Enfin, un poème de la section «Le retour de l'enfant prodigue» contient à lui seul deux marques de soudaineté. Ce texte n'est pas sans rappeler la suite «Le passeur» puisqu'il est question de vie et de mort par l'intermédiaire, cette fois, de la métaphore de la route: «Ce n'est pas le cœur qui manque, / Ni le désir rassasié, / Mais la route qu'on étire / Qui fait défaut tout à coup. / [...] / Mais quand finit l'amplitude, / Elle se raidit soudain / Comme un fil de cerf-volant» (n° II; *AP*: 118-119). Dans ce poème, la route subit des transformations inopinées qui soulignent le caractère imprévisible du parcours de chaque individu.

Pour le moment, je retiens de ce petit inventaire de la soudaineté dans les deux recueils de Loranger que celle-ci se manifeste en quantité assez restreinte, mais sur différents plans. En effet, la soudaineté porte tour à tour sur la perception du temps («Le passeur»; *AP*: 44), sur des sentiments dysphoriques comme l'ennui, la peur et la confusion («Le passeur»; *AP*: 57 et 84), sur le corps («Le passeur»; *AP*: 58, 98 et 103) ainsi que sur des objets ou éléments associés au monde extérieur comme la chaloupe du passeur, le ciel ou la route («Le passeur»; *AP*: 110 et 118-119). Tous ces aspects contribuent à l'expression d'un sujet sensible dont l'existence fait place à certains sursauts de perception ou de sensation. Mais dans la mesure où toute la poésie de Loranger accorde une attention particulière à l'expérience de perception sensorielle en la déclinant sous divers modes et compte tenu du petit nombre de lieux textuels où la soudaineté est présente, on ne pourrait avancer que cette notion caractérise à elle seule le rapport qu'entretient le sujet, dans les poèmes, avec le monde. Telle qu'elle est formulée, la soudaineté constitue l'une des modalités temporelles, parmi d'autres, de l'expérience du sujet, puisque nombreux sont les passages qui s'appuient sur la lenteur ou le déroulement itératif de l'existence.

#### MISE SOUS TENSION TEMPORELLE

Mais alors, quelle pourrait être la nature ou l'apport de cette soudaineté dans la poésie de Loranger? Sans être une tonalité dominante, du moins dans les poèmes eux-mêmes, la soudaineté contribue assurément aux représentations du temps, à la manière de formuler verbalement le déroulement des choses qui se succèdent sensiblement dans l'existence du sujet. Associée à l'espace et au déplacement du corps, la poésie de Loranger demeure cependant grandement imprégnée par une conscience du temps que les poèmes déploient par l'intermédiaire d'une narrativité, comme en témoignent les textes en prose, mais aussi des poèmes en vers beaucoup plus courts. Cette narrativité repose sur une situation générale – souvent mise en place, dans le cas des poèmes, dès les premiers vers – à l'intérieur de laquelle se produisent des épisodes; certains d'entre eux, comme l'ont montré les exemples cités de la section «Moments» du



recueil *Poèmes*, se déroulent de manière imprévisible, surprenante. Dans cette perspective, la soudaineté est habituellement perçue comme un facteur d'interruption, d'apparition et de rupture dans la narration. En revanche, on constate que les épisodes associés à la soudaineté chez Loranger sont rarement positifs ou euphoriques ; au contraire, ils expriment davantage une mélancolie, une tristesse, voire une douleur. En ce sens, on ne peut pas dire que le sujet est en quête de cette soudaineté, qu'il la recherche ou qu'il en redemande. La soudaineté n'apparaît donc pas en premier lieu comme une composante stimulante qui viendrait, aux yeux du sujet, interrompre le ronron de son existence ou encore lui faire vivre des choses singulières.

Dans la suite «Moments», le premier poème se termine par ces vers : «Il faut qu'il y ait, pour moi, / Le commencement, aussi, / De quelque chose...» (AP: 82). En formulant ainsi ce souhait, Loranger exprime son intérêt à propos des débuts et des départs, son désir de se situer dans les premiers instants d'une chose afin – pourrais-je ajouter – de se projeter dans l'élan et la continuité de cette chose. Mais les «commencements» auxquels l'auteur fait allusion correspondent rarement à ce qui se manifeste soudainement. Ils s'inscrivent habituellement dans le climat d'attente et de rêverie que viennent justement interrompre des éléments dysphoriques, comme le montrent la plupart des textes cités (AP: 44, 57, 83-84, 85, 98 et 118-119). La soudaineté apparaîtrait alors comme un facteur d'interruption de ces «commencements», comme un obstacle à l'état de naissance et d'éclosion par l'intermédiaire duquel le sujet souhaite saisir le monde et son existence.

Si l'on revient aux définitions du mot *soudain* dont j'ai parlé plus tôt et qui reposaient, je le rappelle, sur la courte durée, l'unité et la surprise, on constate que ces trois composantes forment un noyau qui met sous tension un univers sensible empreint de mouvements cycliques, de rêveries et d'observations attentives. Cette tension entre deux modalités temporelles (soudaineté et continuité) en montre une autre sur le plan affectif. En effet, le sujet se trouve à maintes reprises dans une situation d'attente suscitant chez lui une sorte d'espoir ou, du moins, de disponibilité quant à l'atteinte d'une plénitude, mais que vient souvent interrompre ou détourner une chose imprévisible. Face à cette situation qui échappe sans cesse au sujet, le poète semble

écarter une conception linéaire du temps et s'en remettre plutôt à la nature cyclique de celui-ci, comme le soulignent ces vers : «L'avenir n'est rien qu'un retour / Perpétuel sur soi-même, / La vie qu'on reprend à l'inverse, / Un passé toujours ressassé / Comme un sablier qu'on retourne» (*AP*: 121).

Cette attitude nous renvoie à l'«enjeu subjectif» que Pierre Nepveu reconnaît dans l'œuvre de Loranger et qu'il caractérise par «la définition d'une position du sujet, le tracé de ses frontières, de ses limites<sup>5</sup>». En mettant sous tension une conception du temps cyclique, les représentations de la soudaineté contribuent à déterminer les balises du rapport sensible et affectif que le sujet entretient avec son univers immédiat et concret. Dans l'attente de commencements qui tardent à se manifester, le sujet privilégie un retour des choses par l'intermédiaire d'un renversement du passé et du futur. L'interruption et la surprise fondent ici un présent qui trouble cette attente et la rêverie qui l'accompagne. Au cœur de ce trouble, Loranger ne tente pas d'en réduire la portée, mais plutôt de s'y appuyer pour formuler sa quête individuelle.

En ce sens, Loranger n'est ni original ni moderne, il est de son temps, c'est-à-dire du nôtre.

---

5. Pierre NEPVEU, «Jean-Aubert Loranger: contours de la conscience», *Voix et images*, vol. XXIV, n° 2 (hiver 1999), p. 283.

## POURTANT LORANGER: ESTHÉTIQUE DU RETRAIT DANS «MARINES»

*Nelson Charest*

Université d'Ottawa

L'imaginaire du voyage, et particulièrement de la navigation, semble être l'un des plus aptes à «prendre» son lecteur, à le transporter parfois malgré lui dans des régions aussi lointaines qu'étrangères. Si on se limite à la poésie moderne, il semble difficile de ne pas être emporté par les descriptions baudelairiennes de l'«Eldorado promis par le Destin» et de «Ces bijoux merveilleux, faits d'astres et d'éthers<sup>1</sup>», malgré la forte désillusion du «partir pour partir» qui bloque tout accès à leur fascination. Ainsi le lecteur peine-t-il à ne pas interpréter l'«Inconnu» et le «Nouveau» finals comme une dernière ouverture possible vers un rêve potentiel, bien que leur référence à la «Mort» ne fasse pas de doute. Nous sommes encore émerveillés par les aventures du «Bateau ivre» même si la vérité finale sortie de la bouche d'un enfant devant sa «flache<sup>2</sup>» détruit toute illusion adulte; désillusion qu'Arthur Rimbaud condamne encore dans son poème en vers libres «Mouvement», qui abolit les prétentions d'une science neuve à se substituer à l'arche épique qui sauve le monde. Encore

---

1. Charles BAUDELAIRE, «La mort», dans *Les fleurs du mal*, texte présenté, établi et annoté par Claude Pichois, deuxième édition revue, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1996, p. 178-179.

2. Arthur RIMBAUD, «Le bateau ivre», dans *Poésies. Une saison en enfer. Illuminations*, préface de René Char, édition établie par Louis Forestier, Paris, Gallimard, coll. «Poésie», 1999, p. 125: «Si je désire une eau d'Europe, c'est la flache / Noire et froide où vers le crépuscule embaumé / Un enfant accroupi plein de tristesse, lâche / Un bateau frêle comme un papillon de mai.»

chez Émile Nelligan, le lecteur s'éprend d'un «grand Vaisseau taillé dans l'or massif<sup>3</sup>» pourtant relégué au passé d'un rêve funeste. Si ces navires et leurs explorations restent fichés en l'esprit, c'est précisément parce qu'ils sont en deçà de la réalité qui les annule et les transporte dans un monde de rêve, en tous points (seulement) possible. Ils demeurent des idées fixes parce qu'on ne peut les toucher.

C'est peut-être Hector de Saint-Denys Garneau qui donnera la réplique à ces bateaux de papier, en décrétant la mer «sans vaisseaux<sup>4</sup>». Mais déjà avant lui, Jean-Aubert Loranger<sup>5</sup> propose un tableau «marin» qui ne manque pas de lucidité et qui saisit peut-être l'essentiel de la question, en procédant au retrait de la rive, mouvement rétrograde vers une exploration non pas inverse, mais mieux, car suspendue. Ce mouvement se situe à mi-chemin, tout en les impliquant, entre les deux lectures qu'on a jusqu'à maintenant proposées; en gros, entre les rêves «de grands voyages, d'espaces libres [et de] voyages inouïs<sup>6</sup>» que décèle Gilles Marcotte, et «l'inaccessibilité d'un ailleurs<sup>7</sup>» que trouve à l'opposé Dominique Robert. Je pense plutôt, comme Luc Bonenfant, que Loranger se situe «dans le retrait de la marge<sup>8</sup>» et ne répond ni au schème de l'imaginaire «exotique»

---

3. Émile NELLIGAN, «Le vaisseau d'or», dans *Poésies complètes*, nouvelle édition refondue et corrigée, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. «Littérature», 1992, p. 226.

4. Hector DE SAINT-DENYS GARNEAU, «[Des navires bercés]», dans *Regards et jeux dans l'espace* suivi de *Les solitudes*, présentation de Marie-Andrée Lamontagne, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. «Littérature», 1993, p. 157: «Des navires bercés dans un port / Doux bercement avec des souvenirs de voyages // Puis on trouve seuls les souvenirs errants / qui reviennent et ne trouvent pas de port / souvenirs sans port d'attache / Trouvent le port déserté / Un grand lieu vide sans vaisseaux.»

5. Les liens entre les deux poètes ont été soulignés à plusieurs reprises. Notons, pour mémoire: Gilles MARCOTTE, «Avant-propos», dans Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Montréal, HMH, coll. «Sur parole», 1970, p. 17; Michel BIRON, François DUMONT et Élisabeth NARDOUT-LAFARGE, *Histoire de la littérature québécoise*, Montréal, Boréal, 2007, p. 190.

6. Gilles MARCOTTE, *op. cit.*, p. 12.

7. Dominique ROBERT, «L'homme qui regarde par la fenêtre», dans Jean Aubert LORANGER, *Signets et autres poèmes*, Montréal, Les Herbes rouges, coll. «Five o'clock», 2001, p. 14. Voir également à la suite: «Les images de Loranger sont certes imprévues, non parce qu'elles transportent le lecteur dans des contrées lointaines ou dans un monde onirique [...]»

8. Luc BONENFANT, «Le poète et ses marges, comme "circonscrit dans un exergue"», *Les atmosphères*, suivi de *Poèmes*, Québec, Éditions Nota bene, coll. «Prose et

ni à sa négation, dans une sédentarisation du terroir. J'aimerais proposer que Loranger met en œuvre une poétique du retrait, dont on trouvera un symbole dans le marqueur de relation «pourtant», qui encadre et ponctue les poèmes, et marque autant le pas en avant que le pas en arrière, car il marque avant tout le *changement de pas*, ou plus précisément, son changement de direction. En quoi, finalement, on découvrira que la posture de Loranger est essentiellement celle de l'homme aux aguets, statique mais curieux des avenues, une «intranquillité» qui le rapprocherait peut-être davantage de Fernando Pessoa.

#### POURTANT «MARINES»

La critique a déjà bien noté la continuité que tracent *Les atmosphères* et les *Poèmes*. Chaque innovation, chaque avancée dans la prosodie comme dans la thématique est préparée par une ébauche et une amorce. «Le passeur» prépare le conte «Le vagabond»<sup>9</sup>, les «Signets» préparent les *Poèmes*<sup>10</sup> et «Le retour» rappelle à son tour «Le passeur»<sup>11</sup>. Mais on s'attarde peu à «Marines» lorsqu'on retrace ces bonds, probablement parce que ces poèmes apparaissent, justement par leur forme et leur thématique, peu innovateurs – contrairement

---

poésie», 2004, p. 156. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *AP* suivie du numéro de la page. Voir aussi la formule synthétique de Pierre OUELLET: «Les yeux fixés tantôt sur la mer, au loin, cet à-venir sans fin, tantôt vers la source, derrière, dont l'origine se perd dans quelque forêt» («Le passeur de parole», dans Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères. Poèmes et autres textes*, Paris, La Différence, coll. «Orphée», 1992, p. 8).

9. Luc BONENFANT, *op. cit.*, p. 150-151: «Déjà, "Le passeur" inscrivait son espace dans l'idée de pourtour. [...] Pareillement, le vagabond du conte qui clôt *Les atmosphères* "se blottit dans l'ombre d'une encoignure" où il attendra sans véritablement connaître la vie du village où la route l'a mené.»

10. Dominique ROBERT, *op. cit.*, p. 19-20: «Dans les deux derniers poèmes de *Signets*, en plus de l'espace unanimiste concret, on trouve le thème central des *Poèmes* à venir ainsi qu'une mécanique propre à l'empirisme psychologique. [...] Les *Poèmes* reprennent là où les *Signets* se sont arrêtés.»

11. Pierre OUELLET, *op. cit.*, p. 14: «*Le Retour* est parabole, tout comme *Le Passeur*. Il dessine une courbe parfaite, dont chacun des points est situé à égale distance d'un point fixe: son foyer – rond-point qu'il cherche à cerner toujours de plus près, dans un mouvement inverse aux ronds dans l'eau, qui s'éloignent de leur cause. Cette parabole répète la figure du *Passeur*: le cercle – l'immense zéro qui annule dans ses anneaux concentriques tous les sillages de son passage d'ici vers ailleurs.»

aux «Moments» qui les suivent, à la fois plus neufs et plus synthétiques<sup>12</sup>. Pourtant, on peut interpréter tout différemment cette absence de lien et cette autonomie, comme le signe que rien ne prépare «Marines» et que, paradoxalement, cette suite se présente «soudainement» dans l'œuvre de Loranger. Une étude plus attentive montre néanmoins quelques liens. Ainsi, le même «Passeur» prépare le «départ définitif», comme l'a montré Pierre Ouellet<sup>13</sup>. On découvre par ailleurs, dans les «Signets», trois poèmes qui préfigurent «Marines». «Des gens sur un banc» présente aussi des personnages dans le suspens du départ: «Les hanches et les épaules se touchent dans une même vie d'attente, ils ne sont rien qu'unanimes, / DES GENS SUR UN BANC qui attendent l'heure d'un train» (AP: 42). Même immobilisme lorsque Loranger inscrit: «AVEC L'HIVER SOUDAIN, tous les petits bateaux se sont tus au port, comme des grenouilles quand l'étang gèle, et le dernier paquebot, avec derrière lui l'eau épaisse qui bouge encore, se hâte vers le bout du fleuve où est la mer» (AP: 44). Enfin, «Les grandes cheminées du port», avec son port «triste de tant de départs définitifs / Le port en deuil des beaux bateaux qui ne sont pas revenus» (AP: 45), prépare à la fois «Ébauche d'un départ définitif» et «Un port». On notera également, en aval, la réminiscence finale des «Marines» à la toute fin des *Poèmes*, dans «En voyage»: «Le steamer entouré d'écume, / Comme sur d'immondes crachats» (AP: 143).

Ce que ces liens tissés dans l'œuvre laissent intact, c'est le suspens que pratiquent «Marines» et qu'un poème du «Retour de l'enfant prodigue» nommera simplement: «Et pourtant». Il n'est en apparence aucun lien entre ce poème d'amour déçu et les «Marines», mais c'est

---

12. Dominique ROBERT, *op. cit.*, p. 21: «À partir de "Moments" un retournement est amorcé. Dans le petit monde où le poète est enfermé figure un nombre limité d'éléments qui par leur rareté et la répétition font figure d'emblèmes [...]»; suit alors une liste de ces «figures» représentatives, où la critique note en passant la reprise des motifs du «passeur» et du «vagabond» dans les «Moments». Voir également l'article de Pierre NEPVEU, «Jean-Aubert Loranger: contours de la conscience», *Voix et images*, vol. XXIV, n° 2 (hiver 1999), p. 277-288.

13. Pierre OUELLET, *op. cit.*, p. 11: «Le départ de cette œuvre semble sa fin, déjà, qu'annoncent la paralysie puis la mort du *Passeur*, dès le premier texte. Partir, c'est ne plus accepter "D'être ce désemparé, / Qui regarde s'agrandir, / À mesurer la distance, / Un vide à combler d'espoir" [...]».

plutôt au poème «Préliminaire» qu'il répond, et sans équivoque, puisqu'il reprend chacun de ses vers avec quelques modifications. Le lien est encore plus serré puisqu'à l'expression du cœur nelliganien<sup>14</sup> «Desserti de ton amour» répondra le dernier poème de l'avant-dernière section, «Serti dans ton souvenir», liens qui ont été notés également par Robert<sup>15</sup> et par Claude Filteau, qui cite lui-même un critique du *Canada*<sup>16</sup>. Or on notera, à la suite de Jacques Blais, qu'il existe un autre cas de reprise, légèrement plus complexe et qui cette fois-ci concerne l'un des poèmes marins: il s'agit du poème «Les phares», dont quelques vers seront repris dans le «moment» «Le phare, comme un moulin». Le premier cas présente trois variantes minimales: l'ajout de «Et pourtant...» dans le second poème; le premier vers du «Préliminaire», «Que deviendra mon cœur» (AP: 65), devient dans le second poème «Que serais-je devenu» (AP: 124); et dans la dernière strophe, les vers «Ce cœur, que tu désavoues, / Ne se rajeunira pas» deviennent «Ce cœur, que tu désavouais, / N'allait pas se rajeunir» (AP: 66 et 125). Ces variantes marquent toutes un retrait dans le doute, pour reléguer au passé ou au conditionnel ce qui était déjà soutenu par une question; le «pourtant» aggrave cette situation mais montre aussi que le geste de son retour est en soi dysphorique

---

14. Jacques BLAIS, *Parmi les hasards*, Québec, Éditions Nota bene, coll. «Visées critiques», 2001, p. 42: «[...] plusieurs critiques ont déjà signalé des cas d'intertextualité externe. En voici un autre, suggéré par les tout premiers mots du recueil: Que deviendra mon cœur/ Desserti de ton amour... qui évoquent l'avant-dernier vers du célèbre sonnet de Nelligan: Qu'est devenu mon cœur, navire déserté?». On voit comment l'extrait, par l'intertexte, entretient un lien avec cette autre «marine» qu'est «Le vaisseau d'or». Notons par ailleurs que Blais note lui aussi la reprise du distique mais ne semble pas relever que c'est tout le poème qui est repris.

15. Dominique ROBERT, *op. cit.*, p. 20: «Ce «Préliminaire» reviendra en écho à deux reprises vers la fin du recueil [...], le transformant en épilogue ou refrain qui enferme le drame du poète – la fin de l'illusion de partir – dans le cycle d'une éternelle répétition.»

16. Claude FILTEAU, *Poétiques de la modernité*, Montréal, Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1994, p. 177-178: «Le critique du *Canada* notera, sans doute en se souvenant de ces strophes, que «les mêmes vers reviennent encadrés de nouveaux octosyllabes». C'est pour lui contraire aux règles de la bonne versification, mais il y voit un effet de la «fantaisie» de l'auteur, la «fantaisie» étant synonyme de modernité, comme nous l'avons déjà dit. [...] Cette forme] n'est donc pas étrangère à la géométrie mécanique à laquelle elle est associée chez Loranger et qui décrit un monde concentrique en expansion, marqué par le mouvement de l'éternel retour [...]».

et met en péril tout désir de transition. On s'étonnera moins dans ce contexte de voir que l'autre reprise joue sur les mêmes sèmes, puisque les «phares» miment un «tournoïment alternatif» qui détruit les illusions, «rêve effondré» (AP: 73). La reprise est cependant très différente sur le plan formel, puisque le second poème retranche beaucoup de ce qui faisait les sept strophes du premier poème, pour n'en conserver que deux, avec des variantes minimales sur les vers. Par contre, on notera cette particularité, que le «moment», même s'il est beaucoup plus court, présente deux vers nouveaux, juste avant la finale qui, elle, est reprise d'un poème à l'autre. Or le premier poème présentait, avant ces vers en clausule, ce qui pourrait apparaître comme une huitième «strophe», composée exclusivement de points de suspension, marques de toute façon d'une coupure. L'appariement avec le second poème semble indiquer que Loranger a voulu faire correspondre à ce «blanc» ou à ce silence les deux vers nouveaux du second poème, qui disent expressément ce *vide*: «Las d'attente prolongée, / Sans plus rien d'espoir» (AP: 108).

On le voit, 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 qui, comme l'ont montré Filteau et Pierre Nepveu à sa suite, use abondamment de l'enjambement, ce qui fait dire à Filteau que le critique

Beauregard a bien vu comment la «stance» s'impose chez Loranger aux dépens du vers comme unité rythmique. Loranger opère un saut qualitatif en passant d'un rythme dans la langue détachant le «nombre» de la voix à un rythme de discours liant le rythme à la voix du poème<sup>17</sup>.

Les exemples précités montrent bien effectivement comment la «stance», ou la strophe, devient la nouvelle unité chez Loranger, et que les reprises des mêmes vers produisent des effets d'échos sonores qui remplacent la rime, créant ainsi un pont entre deux unités maintenant différentes, dans la mesure où toutes les strophes reprises sont différentes. Comme le dit Filteau encore, cette forme est d'abord

---

17. *Ibid.*, p. 168.



«sémantique»<sup>18</sup>; et reprendre des mêmes vers en ne modifiant que les temps de verbe marque bien un retournement, malgré l'apparence de similarité. De même pour les deux «phares», dont les vers similaires s'inscrivent dans des unités strophiques toutes différentes (sept strophes de quatre, quatre, cinq, quatre, trois, quatre et trois vers chacune contre deux strophes de cinq vers). Ces retournements arrivent à encadrer, d'abord les poèmes concernés, qui laissent voir leurs limites en passant au «négatif» (au sens photographique), mais aussi le recueil lui-même, et particulièrement la section «Marines», qui se trouve «sertie» entre ces relais.

Cette structure sera encore celle des poèmes eux-mêmes, bornés entre deux «Pourtant», qui ne sont ni initial ni final, pour bien indiquer un retournement dans un mouvement déjà entamé. C'est-à-dire que le premier «Pourtant» apparaît à l'incipit du deuxième poème, et le second termine un vers peu avant la fin du poème suivant, encadrant ainsi les poèmes «Un port» et «Les phares» qui, par leur titre, étaient déjà les poèmes de la rive. J'aimerais ici suivre la linéarité des poèmes pour marquer ce qui fait ce retournement et ce sur quoi il ouvre.

## POURTANT, NI DÉPART NI TRANQUILLITÉ

Le cycle commence avec ce qui aurait dû normalement le clore, soit une perte de souffle répétée de diverses façons: par le titre d'abord, «*Ébauche* d'un départ *définitif*<sup>19</sup>» (AP: 69-70), dont l'incomplétude du premier terme grève d'emblée l'absolu du dernier; par l'incipit du poème, «*Encore un autre printemps*», qui désigne le commencement comme un éternel retour; et par les points de suspension qui terminent le distique, qui laissent en sursis et le «nouveau» et la récursive. Dans leur structure même, les deux vers marquent un cercle qui revient sur ses pas, l'«autre» se déclinant en «nouvelle» pendant que le «printemps» se dégrade en «débâcle». La deuxième strophe trace des allers-retours semblables, sur le plan structurel d'abord, puisqu'elle présente trois vers pleins syntaxiquement, soit une

18. Voir note 24.

19. Je souligne, ici et ensuite.

proposition, son complément d'objet direct et le complément du nom, avant d'aligner trois vers hachurés et jouant des enjambements. Nous retrouvons encore le même couplage des termes, la «glace» se muant en «draps», l'«engourdi» devenant «angoisse» et la «pousse», «repousse», ce dernier couple se redoublant lui-même dans les paronomases: *pousse – épaisse – repousse – angoisse*. Et globalement, toute la strophe est orchestrée par une relation forte, nécessaire et en chiasme, entre l'hivernation et le printemps, qui apparaissent ici comme des compléments inversés, comme la débâcle nécessaire des glaces immobilisées tout l'hiver.

La troisième strophe s'oppose encore à ce schéma en présentant des vers d'une seule coulée, pour bien marquer cette fois-ci un caractère de liaison, entre ce qui «montait» dans la strophe précédente, soit les glaces ou les draps ou les glaces et les draps indifféremment, et «l'ancienne peine inutile / D'un grand désir d'évasion». Au passage, le poète décrit bien un caractère qui sera le sien pendant tout le cycle, lorsqu'il se compare à la mer par sa «forme mobile», versatile, à la fois même et autre. Cette liaison sera complétée par le distique suivant, qui apporte aux termes figuré et littéral un comparant: le «cœur» d'un côté, le «port» de l'autre, dans un vers qui exceptionnellement s'allonge à huit syllabes.

Après cette structure fermée sur elle-même – deux sizains encadrés par deux distiques –, les quatre strophes finales s'ouvrent sur le marqueur d'opposition «Mais», qui indique la transition. Ainsi l'énonciation se fait-elle au «je», sans comparant, et surtout au passé composé, pour décrire une décision antérieure qui porte encore aujourd'hui, soit celle, non pas de partir ni de rester, mais plutôt de ne pas désirer le départ: «je n'ai pas accepté [...] [le] vide à combler d'espoir», expression bien faite pour maintenir l'équivoque, mais qui semble désigner avant tout l'espace, le jeu de l'espoir qui demeure aux aguets. La strophe suivante applique un même refus, non plus aux espoirs du passé, mais cette fois-ci aux ambitions du futur («Je ne serai pas toujours»), et non plus aux désirs de départ, mais aux mouvements rétrogrades vers «la conscience / D'un univers immobile». Le vers mitoyen, coupé lui-même par une virgule, grâce à l'inversion et au rejet, dit pleinement ce non-recul après une non-avancée: «De la jetée, vers sa chambre».

Les deux dernières strophes introduisent encore un nouvel élément, le «tu» du destinataire, qui devient le garant d'une parole tenue en regard du passé et du futur: «Laisse-moi te le *redire* [...] Je *partirai* moi aussi<sup>20</sup>». Or s'il semble alors que le poète ait dépassé la valse-hésitation précédente, étant enfin résolu à quitter son lieu, il faut encore voir quelle destination il se donne alors, reprenant l'image du «Passeur» qui compare les bras aux rames:

J'enregistrerai sur le fleuve<sup>21</sup>  
 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.

Alors que le poème commençait par un «fleuve [qui] pousse à la mer» des glaces symbolisant le vain espoir du poète, c'est encore ce même fleuve poussé à la mer qui est censé ici marquer sa résolution au départ. On voit donc comment celle-ci se donne comme aussi vaine, laissant la volonté flotter sur le fleuve et encore *espérer* une ouverture, qui d'ailleurs ne saurait et ne pourrait dépasser «la mer», affirmant donc, pour mieux les nier, et le départ et la destination ou plutôt son absence. En tout, le poète aura considéré toutes les options pour mieux signifier sa profonde indécision. Et c'est alors que, «pourtant», une autre option se dessine.

Aussi, malgré sa prétention au «départ définitif», le poète n'a pu quitter sa rive, ne faisant au mieux que tourner sur lui-même pour évaluer toutes les options possibles, dans une dialectique aussi précise qu'inépuisable. C'est donc sur cette rive que s'installeront les deux poèmes suivants, tout en marquant encore une transition, de l'espace des possibles vers celui du présent, ou plutôt, et pour reprendre les termes de saint Augustin que rappelle Ouellet<sup>22</sup>, le

20. Je souligne.

21. Ce vers est le second à compter huit syllabes.

22. «S'il y a, dit Augustin, trois types de présents: du passé, de l'avenir et du présent lui-même, la mémoire et l'imagination étant aussi "actuelles" que la présence à soi, pourquoi n'y aurait-il pas plus d'un ici: l'ici de l'ailleurs, l'ici de là-bas et l'ici de l'ici-même [...]?» (Pierre OUELLET, *op. cit.*, p. 15).

présent du passé puis le présent du présent. «Un port» s'attache alors au souvenir et «Les phares» considèrent ce qu'il sera convenu d'appeler l'unanimité<sup>23</sup> des sensations. Ce sont ces deux présents que les «pourtant» encadrent.

J'ai déjà noté les liens qui unissent «Un port» (AP: 71-72) avec les poèmes de «Signets». Il faut encore noter que les mots *ce port* se trouvent dans le poème précédent, déictique encore énigmatique que le poème suivant éclaircit. Dans la continuité de ces observations, on remarquera que presque toutes les images du poème sont reprises ailleurs; en considérant de plus qu'il s'agit ici d'un souvenir («Pourtant, je me souviens encore...»), on a une image typique de cette idée fixe que peut être la marine, lorsqu'elle ressasse les mêmes figures fichées en l'esprit, dont le poète ne peut se détacher. Or le poème est fortement marqué par la circularité à l'intérieur même de ses limites, ce qu'indiquait déjà le marqueur liminaire «Pourtant», consolidé en cela par les «Et» qui ouvrent les deux dernières strophes. Ces liaisons se manifesteront par un système analogique tout au long du poème, qui abonde en métaphores et en métonymies. Les termes comparants sont encore placés en tête de vers, «Comme» dans la deuxième strophe et «Pareilles à» dans la suivante. Ce qu'ils relient sont, d'abord, les «filets» comme des «toiles d'araignées», puis les «barques» immobiles comme «un membre transi / Trop engourdi». Par la suite, les liens sont plus serrés, le poème évacue les termes comparants et produit une analogie métonymique entre les «rapaces désirs du gain» et les «marées», tous deux montants. La strophe suivante est encore plus rapide, puisqu'elle produit une métonymie *in absentia* entre «le meilleur d'eux-mêmes» et ce qu'on pourrait désigner comme étant la vertu des matelots, bercée comme le bateau qui les contient (contenant pour le contenu, et doublement: le bateau contient les matelots, qui eux-mêmes contiennent leur vertu) et bercée par les «roulements doux des misaines» (partie pour le tout, la misaine désignant le bateau, puis l'effet pour la cause, le roulement du bateau mis pour le

---

23. Tous les critiques ont parlé de l'unanimité de Loranger, en se basant notamment sur l'exergue qui ouvre *Les atmosphères*, de Jules Romains: «Quelque chose s'est mis à exister soudain.» On se reportera à Dominique ROBERT, *op. cit.*, p. 15-17, pour une synthèse sur la question.

balancement des vagues). Enfin, la dernière strophe ajoute à ces figures la synesthésie et passe à l'imagerie de l'abstraction, le «trop-plein» et «l'heure lente» produisant le son d'une «goutte»:

Et dans le jour s'affaiblissant  
Où s'allumaient les feux des phares,  
J'entendis tomber, goutte à goutte,  
Du campanile de la ville,  
Le trop-plein des sons alourdis  
D'une heure lente et déjà vieille.

Retour donc sur «l'heure lente» du souvenir, qui a permis aux images de se ficher en l'esprit du poète et de marquer son véritable «port» d'attache, ni fugitif ni statique mais *suspendu* aux crochets d'un être-comme.

Le poème suivant, «Les phares» (AP: 73-74), se présente plutôt comme une suite de propositions impersonnelles et nominatives, qui ne sont pas sans rappeler Rimbaud, d'où le sujet est repoussé jusqu'à la toute fin. La subjectivité n'est pas pour autant évacuée, de même que la temporalité, mais toutes deux sont assumées par les termes mêmes. La transition qu'opère ce poème consiste à substituer à une «distance» vacante propice au rêve et aux images projetées vers le futur et le départ une «ombre» opaque trouée de lumière, *sabrée* par les phares, comme dit le poème. Rêves et lumière trouvent à se confondre lorsqu'on considère que c'est par la lumière que le poète peut apercevoir au loin les destinations prochaines; Loranger adopte ici pleinement le point de vue de celui qui est sur la rive et non le point de vue du navire qui arrive et voit le phare. Les premières strophes disent ainsi la désillusion passée: «distances douloureuses», «beau rêve effondré», «meules d'angoisse», «chant crépusculaire». Ensuite, brièvement, la cinquième strophe dit un «espoir» bref, avant de présenter une résolution future qui fait retour sur le passé: «Revivre, pour mieux mourir, / Ce passé déjà si loin». La strophe finale boucle la boucle en affirmant solidement et le sujet et le présent: «De la plus haute falaise, / Je regarde, dans la nuit, / D'autres phares sabrer l'ombre». La difficulté à maintenir ce présent est due à la résurgence involontaire du passé, mais surtout à l'espoir qui ne ferait que répéter des rêves qui se sont déjà effondrés, réduisant la

distance douloureuse de la possibilité heureuse. Ce retournement, ce rejet des jeux analogiques qui projettent dans l'espoir un être-comme issu du passé, se joue précisément sur le «pourtant» lucide, qui révèle l'«extase triste» produite par l'enchantement des images et qui incite soit à se taire (je rappelle que c'est ce poème qui présente une «strophe» de pointillés), soit à «regarder» les phares «lointains», simplement, sans leur demander du rêve.

#### CONTINUER POURTANT

Loranger poursuit néanmoins, avec le poème «Le brouillard» (*AP*: 75-76), qui s'installe au présent mais marque en même temps une avancée temporelle, puisque après avoir parcouru le couchant et la nuit, le poète se trouve maintenant dans un «triste et froid matin»; cycle temporel qui lui-même marque l'éternel retour, entre coucher et lever du soleil. De fait, certaines images sont ici inscrites pour rappeler l'imaginaire déjà présenté, en y apportant toujours la variante qui marque une transition: les barques «arrivées du large» du poème «Un port» deviennent ici «d'autres paquebots [qui] Sortent du golfe vers la mer», et leurs «cris alternatifs» répondent aux «tournoîments alternatifs» des «Phares». Ces deux exemples représentent bien une transition plus globale et qui touche l'ensemble du poème, qui passe de la vision à l'auditif, sens palliatif quand l'œil ne peut plus voir devant lui. Le «brouillard» symbolise bien ce rétrécissement des repères pour l'élection d'un ici-maintenant, car il réduit l'espace en réduisant la vision, qui est comme on le sait l'organe du rêve:

La distance qu'on a vu croître,  
Et que mesurait le sillage,  
Vient de sombrer au bout des yeux,  
  
Et le bastingage a marqué  
Le rond-point qu'assiège en exergue,  
L'inutile espace insondable.

Filteau a déjà offert une étude détaillée<sup>24</sup> de la forme de l'«Ode» (*AP*: 77-78) qui termine les poèmes de «Marines». Il y décèle un

---

24. Claude FILTEAU, *op. cit.*, p. 167-170.

«rythme sémantique» dont nous avons déjà parlé et qui contribue au «parler» du vers lorangien. Il rappelle par ailleurs la référence claire, et unique dans l'œuvre, à une forme ancienne et traditionnelle; or on remarquera que cette ode – une des seules formes poétiques à se définir essentiellement par une tonalité – n'est pas de «louange», comme le voudrait la tradition. Elle pose plutôt de façon ambiguë la question suivante: «Pourquoi la plainte nostalgique»? Cette tonalité est donc doublement en retrait: ni louange franche ni plainte non plus, puisqu'elle vise à prendre ses distances par rapport aux désillusions passées, et se demande au fond pourquoi les désirs illusoirement empêchent-ils d'apprécier le «silence» comme une chose bénéfique. Cette «Ode» est donc le poème du «renoncement de tes gestes», un «tu» qui marque un autre retournement, puisqu'il désigne ici, non pas celui qui part, mais plutôt celui qui rêvait de partir, soit le poète lui-même au début du cycle. Renoncement, retournement: le poète reprend une à une ses images, s'interroge sur le sens dysphorique qu'il leur a donné jusqu'à maintenant, et prend ses distances par rapport à une plainte qui au fond le laisse plus dépouillé qu'avant. Dès la première strophe, chacun des poèmes du cycle est évoqué: la «brume» évoque «Le brouillard», «un phare» rappelle «Les phares», «une côte» désigne «Un port», et tout le début, «voile que la brume / Efface au tableau de l'azur», reprend les termes de l'«Ébauche d'un départ définitif». Mais par la suite, c'est la figure de l'«horizon» qui prédomine, le mot revenant à trois reprises dans le poème. Figure synthétique, bien faite pour marquer la conciliation des contraires en même temps que la limite toujours renouvelée des rêves et de la distance intouchable<sup>25</sup>. Le poème s'inscrit aussi dans sa continuité immédiate, confirmant l'analogie que je suggérais plus tôt, entre la lumière du phare et les rêves projetés en avant, par toute une suite d'images filées à la fin qui explicitent ce lien: «le rêve qu'édifie l'ombre», «Si l'ombre fait surgir en toi, / Comme le feu d'un projecteur»... Quand le poème se termine, il propose de façon admirable une apologie du «signe», seule véritable louange ici, tournée donc

---

25. Voir sur ce point les travaux de Michel COLLOT, particulièrement: *L'horizon fabuleux*, 2 volumes, Paris, José Corti, 1988; *La poésie moderne et la structure d'horizon*, Paris, Presses universitaires de France, coll. «Écriture», 1989.

vers le poème lui-même, en tant que support de la trace d'un rêve qui vaut mieux, tout compte fait, que tous les départs. Quand le poète aura tracé, sur la rive, chacun des espoirs laissés sur les ports ou balayés par les phares, il aura saisi l'essentiel, soit la *possibilité* toujours neuve et constamment réalimentée des explorations diverses. Le poète aux aguets, intranquille et vigilant, voit tout autour, comme un phare, reçoit tout de la terre et de la mer, comme un port :

Et les matins garderont-ils,  
 Dans l'espace où le phare a tourné,  
 Une trace de ses rayons  
 Inscrite à jamais dans l'azur ?  
 Pour tes longues veillées stériles  
 Voudrais-tu l'aube moins pénible :  
 Glorieuse issue dans la lumière  
 De ce que la nuit vient de clore.

Loranger est bien sûr un cas particulier dans l'histoire de la littérature et de la poésie québécoises, à mi-chemin entre l'exotisme et le régionalisme, à mi-chemin également des grands poètes de son époque et des poètes mineurs et épigones. Il n'a ni la stature ni l'œuvre riche et abondante des premiers, ni le réflexe d'imitation des seconds. Loranger semble là pour poser un grand «Pourtant» à l'histoire, aux discours sociaux et surtout aux œuvres de son temps. Ses «Marines» plus riveraines que maritimes posent clairement l'enjeu d'un retrait sans s'offrir les deux facilités qui étaient à leur portée : le cynisme du désengagement ou la crédulité du rêve. Loranger préfère l'incertitude du pivot qui, tel un phare, tourne constamment sur lui-même et considère avec un égal intérêt et les illusions et leur négation. Car c'est au fond la «trace de [ces] rayons» qui l'intéresse, «pourtant», malgré tout, soit précisément ce qui donne forme (nouvelle) à ses poèmes, à la fois si proches de la tradition et si près du langage parlé, comme l'a bien vu Filteau. C'est pourquoi, *in fine*, Loranger, par un long détour, devient absolument nécessaire à cette histoire qu'il semblait renier : car sa position marginale devient en même temps le point de toutes les convergences, «rond-point» vide, comme il le dit lui-même, par où chacun peut passer sans perdre son intégrité, puisque le poète aux aguets avait lui-même déjà prévu



toutes les avenues possibles. En quoi, finalement, ses «Marines» offrent, sans mouvement et sans statisme, un grand voyage parmi les possibles.



«L'ART EST UN "ARRANGEMENT",  
NON UN DÉCALQUE»...  
QUE LES POÈMES DE L'AVARE ET LES CONTES  
DU COLLECTIONNEUR SONT FAITS DU MÊME GESTE

*Pascal Caron*  
Chypre

LE CONTEUR EST-IL UN POÈTE?

Entre le poète et le conteur, s'il faut en croire Joë Folcu, professeur de nouveaux jurons à l'Université de Carignan à Saint-Ours, «la marge ne les place pas aux antipodes. Tous deux accumulent; l'un, des valeurs qu'il n'utilise pas; l'autre, des inutilités.» Et Joë Folcu de conclure en raisonneur pressé de renverser le crachoir: le poète est régionaliste; le conteur, exotique.

— T'es sûr que ce n'est pas le contraire? demande Midas Lusignan, celui que Joë Folcu surnomme l'acheteur de bons sauvages: son grasseyage est aussi prononcé que la partie civilisée de sa face est étroite. C'est le poète qui thésaurise des inutilités pendant que le conteur, fournisseur bénévole de l'historien folklorisant, collectionne les commérages de région. «Les légendes sont la poésie de l'histoire» disait untel. Je dis les contes itou. Et Midas Lusignan de conclure en crétin désireux de tenir le crachoir: le poète est exotique; le conteur, régionaliste.

La controverse durait depuis longtemps. Les joueurs de dames ne pensaient même plus à rallumer leur pipe. Elle aurait pu se poursuivre des heures si Joë Folcu ne s'était souvenu soudain des mots du congressiste en goguette que sa boutique avait abrité lors du dernier Congrès des plus fins de Saint-Ours.

— Si la syntaxe paratactique se double d'une segmentation métrique non concordante avec l'organisation syllabique, explique-t-il, et qu'en l'absence de découpage alinéaire périodique le blanc interstrophique prouve que la page n'est pas de graquias, mais qu'elle est blanche, c'est peut-être un poème direz-vous comme tout homme sage et selon la légende. Et vous aurez grandement raison de placer ainsi votre semblable sur ses gardes. Rapport que si un sketcheux émoulu aux *bustings* dès le berceau vient à prouver le contraire, par exemple, ce désastre ne vous empêchera pas de mimer sa démonstration, citation à l'appui, afin de dire comme lui que ce n'est peut-être pas un poème.

Et tant de logique, en matière de poésie, vaut à Joë Folcu, l'oracle prononcé, de cracher en plein dans le crachoir.

— Les grands spittacismes se produisent toujours du côté qu'ils sont!

\*  
\*   \*   \*

Folcu, avec son histoire de valeurs inutilisées et d'inutilités, me remet en mémoire un pan de la réception de l'œuvre de Jean-Aubert Loranger.

Comme n'importe quel pan, il a deux faces. D'un côté, en vertu du « bon usage » ou d'un mystérieux « bien écrire », le lecteur s'indigne plus ou moins farouchement des maladresses d'expression: épana-lepse, métabole, collocation, tautologie et platitude, tous modes d'une répétition qu'il ne dénonce pas sans autodérision. Inconsciente, malheureusement. Ce type de lecture « se répète » en effet dans l'histoire de la réception des textes de Loranger. De la parution des *Atmosphères* en 1920 jusqu'à la réédition de *Signets et autres poèmes* aux Herbes rouges en 2001, en passant par l'édition des *Contes* par Bernadette Guilmette en 1978, il ne manque pas de lecteurs pour rappeler les « impropriétés » et les « incorrections » langagières<sup>1</sup>. Ce

---

1. Voir, dans l'ordre, les réactions d'Ubert Paquin et de Fernand Denis reproduites par Bernadette GUILMETTE, « Réception critique des œuvres de Loranger ». Thèse de doctorat, Ottawa, Université d'Ottawa, 1980, f. 157 *sqq.*; André BROCHU, « Un génie maladroit », *Voix et images*, vol. 28, n° 1 (automne 2002), p. 171-174; Jean

phénomène de répétition en dit long, aussi long que l'anacoluthie sur laquelle s'est ouvert cet article. Il laisse entendre, d'abord, que la tradition française en matière de sociétés savantes, plus prescriptive et normative que la tradition britannique, loin de disparaître avec le Bas-Canada<sup>2</sup>, survit dans les modèles conceptuels dont s'est pourvu le discours dit scientifique et critique. L'idée appelle quelques remarques.

Le modèle à la française dont l'Académie offre le parangon en ce qui concerne la langue suppose un système en équilibre où le changement a lieu sur le mode de la permutation: 40 vivants pour 40 morts; un mot «nouveau» pour une réalité «nouvelle». Fût-ce virtuellement, les combinaisons engagent chaque fois tous les éléments du système. Ce dernier tolère l'existence d'éléments étrangers, non l'excès et le reste. On comprend que dans le cadre d'un projet à visée englobante comme le projet national du régionalisme, le modèle s'imposa, et ce, même si l'on parle avec Annette Hayward de *régionalismes*<sup>3</sup>. Question d'épistémologie. C'est ce modèle de la permutation, au fond, qu'Adjutor Rivard préconise par l'imitation des régionalistes français. C'est également lui qui dictait à Louis-Adolphe Paquet le *motto* du sermon sur la «vocation de la race française en Amérique» qu'il prononça au jardin Tivoli de Québec le 23 juin 1902, à l'occasion du soixante-quinzième anniversaire de la Société Saint-Jean-Baptiste de Québec: «*Populum istum formavi mihi; laudem meam narrabit.*» Un peuple pour un Dieu. «Au reste, notre nationalité c'est notre propriété», disait quant à lui Étienne Parent le 22 janvier 1846 à l'Institut canadien de Montréal, dans une conférence sur «l'industrie considérée comme moyen de conserver la nationalité

---

FISSETTE, «Le quotidien ironisé: les Contes de Jean-Aubert Loranger», *Voix et images*, avril 1979, p. 550-551.

2. À la suite de Lucie ROBERT (*L'institution du littéraire au Québec*, Québec, Presses de l'Université Laval, coll. «Vie des lettres québécoises», 1989) et de Marie-Andrée BEAUDET (*Langue et littérature au Québec, 1895-1914*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1991), Sylvain CAMPEAU rappelle l'incidence d'une perception et d'un usage normatifs de la langue sur la querelle entre le régionalisme et l'exotisme: «De l'idolâtrie des formes. La poésie des exotiques», *Voix et images*, vol. 19, n° 2 (hiver 1994), p. 344.

3. Annette HAYWARD, «Régionalismes au Québec au début du siècle», *Tangence*, n° 40 (mai 1993), p. 7-27.

canadienne-française»<sup>4</sup>. *Frightful symmetry*. La perception et l'usage de la langue ne sont donc pas seuls à être déterminés par adhésion arithmétique selon l'équation : un sujet pour une langue. Les structures et les mouvements de la pensée le sont aussi : un sujet pour une pensée ; un être pour un avoir ; un même pour un autre<sup>5</sup>. Cette adhésion par équivalence offre sans doute la formule d'identité la plus simple, mais on aurait tort, à mon avis, d'en faire l'apanage d'une idéologie fondée sur l'homogénéité identitaire comme chez Lionel Groulx. Les mouvements de pensée qu'elle engage sont précisément ce qui survit dans l'histoire de la réception de Loranger.

J'ai émis ailleurs l'hypothèse selon laquelle la critique et la poésie québécoises se concevaient mutuellement comme l'autre en soi-même<sup>6</sup>. La récurrence de la dénonciation du « mal écrit » chez les lecteurs de Loranger, en ce qu'elle reproduit dans le champ de la critique ce qui devait constituer l'objet du propos, à savoir les différents modes de la répétition, me semble un avatar important de cette inclusion mutuelle. Ici inaperçue, suscitée par le legs d'une épistémologie où le sujet se situe en position de maîtrise par rapport à la langue et à la pensée, la répétition place le discours critique en porte-à-faux par rapport aux textes de Loranger. Le travail du poète n'a jamais été de bien écrire, qu'on sache. Tout en croyant constituer un métadiscours et déterminer à ce titre l'unité de son objet, ce discours en répète le mouvement en sens inverse. Où l'objet ne remplit pas les conditions de certains impératifs linguistiques, poétiques, génériques, idéologiques ou historiques, le sujet critique se donne pour tâche de combler le vide.

L'autre face de la critique s'attache à montrer comment Loranger joue et se joue au contraire de ces impératifs. Elle est intéressée par des questions de genre et d'histoire littéraire. On sait que Loranger

---

4. Les textes de Paquet et de Parent sont disponibles dans la Bibliothèque électronique du Québec : <http://www.ibiblio.org/beq/pdf/index.htm>.

5. Ce que Gilles THÉRIEN appelle l'indien imaginaire constitue une critique de cette dernière équation (« L'indien imaginaire : une hypothèse », *Recherches amérindiennes au Québec*, vol. 17, n° 3 (automne 1987), p. 3-21).

6. Pascal CARON, « L'obsession du corps et la poésie québécoise. Une tentative d'ouverture théorique à partir des poèmes de Claude Beausoleil, Nicole Brossard et Michel Beaulieu », *Études littéraires*, vol. XXXVIII, n° 1 (automne 2006), p. 91-106.

est devenu, de précurseur, le représentant d'une modernité conçue sous l'angle de la libération (progressive) des formes poétiques canoniques, et un moment important de l'aventure subjective que ces formes occultaient<sup>7</sup>. Les tensions entre exotisme et régionalisme que l'œuvre comporte répondraient, en théorie, au caractère formel médian, marginal ou inclassable que la critique lui prête. Pour montrer que cette esthétique échappe à l'axiomatisation partisane à l'époque d'une querelle qui assigne à la littérature, même par défaut, le rôle de véhicule idéologique, il s'agit de montrer qu'elle traverse, mélange, hybride les genres<sup>8</sup>. L'inverse serait également valable, et le flou générique devient alors gage de littérarité et de modernité. Mais si l'intention de «dépasser» les lectures antérieures semble justifier l'institution universitaire de la littérature, l'actualiser par des procès de nature judiciaire, normative et prescriptive n'est pas sans conséquence. Le phénomène de répétition dans la réception de Loranger montre, au second degré, que l'idée d'un dépassement critique et d'un «avancement» de la recherche se fonde, elle aussi, sur la croyance en l'équilibre des éléments et du système, et pose à ce titre un problème de représentation. C'est en vertu de cet équilibre que l'histoire littéraire a pu être conçue comme l'histoire de la nation *par* la littérature. Il faut ajouter que c'est ainsi que l'histoire littéraire, d'histoire de la littérature par l'institution, peut devenir une histoire de l'institution par la littérature. Cette correspondance conceptuelle entre l'étude générique et l'étude historique occulte une tentative critique que l'œuvre de Loranger exige pourtant entre toutes: lire les poèmes et les contes comme *faits du même geste*.

— Ôte-toé de là, «stéisme», l'arbre va timber...

... ou la forêt entre poèmes et contes. S'engager sur cette voie ne signifie pas poser en principe l'unité de l'œuvre. La notion d'unité suppose celle de sujet, pour mille raisons selon mille discours: l'embrasser, l'ébranler, l'abandonner... et *mille tre*. La notion de sujet, en revanche, n'a pas à se fonder sur celle d'unité. Le problème suit.

---

7. Pierre NEPVEU résume cette question: «Jean-Aubert Loranger: contours de la conscience», *Voix et images*, vol. XXIV, n° 2 (hiver 1999), p. 277-288.

8. Luc BONENFANT, «Modernité générique et usages formels du verset dans *Les atmosphères* de Jean-Aubert Loranger», *Études littéraires*, vol. XXXIX, n° 1 (automne 2007), p. 69-81.

Qu'un «genre» apparaisse, se métamorphose, survive, dorme, revienne à tel moment de l'histoire, soit. Que ses codes et leurs définitions prennent sens dans la culture qui les fonde, pourquoi pas? En partant de là toutefois, la cohabitation des contes et des poèmes à l'enseigne d'un «seul» sujet se résume à cette dichotomie : formes synchroniques en fait, diachroniques en principe.

Afin de penser cette difficulté d'ordre pratique, je suis tenté d'émettre l'hypothèse heuristique d'un sujet pluriel chez Loranger, à l'échelle de l'œuvre entière. Celle-ci, en effet, tant par ses caractéristiques internes qu'en raison d'une situation ambivalente dans l'histoire littéraire québécoise, nous rappelle une vérité que la poésie elle-même touche rarement sans idéalisme : l'immobile et le ponctuel sont des fictions du geste, des effets de discours, de concept et de percept. On croit le sujet un, ses gestes pluriels. C'est le contraire. Si ce n'était pas le cas, le faux, le pastiche et le plagiat ne poseraient qu'un problème d'à-valoir. Les gestes sont pluriels en fonction de séquences interprétatives, de visées et d'intentions, c'est-à-dire hors d'eux-mêmes. Au niveau du réel, un seul mouvement, sans être forcément uniforme, va de la naissance à la mort. Je dis que Loranger en prend acte. «Et c'est bien en vain, que tu greffes / Sur la marche irrémédiable / De la nuit vers le crépuscule, / Le renoncement de tes gestes<sup>9</sup>». Ces vers de «Marines» parlent d'une tentative beaucoup plus complexe et plus intéressante que le départ impossible. Greffer le «renoncement», c'est affirmer en négatif l'aspect prothétique et contingent du pluriel des gestes personnels, par rapport au singulier d'une marche impersonnelle. Il y a là une problématique proprement poétique. Il n'importe pas qu'elle soit intentionnelle, comme le veut l'étude historico-génétique. Le travail du poète n'a jamais été de savoir ce qu'il écrit, qu'on sache. Jusqu'au «Retour de l'enfant

---

9. Jean-Aubert LORANGER, *Poèmes*, Montréal, L. Ad. Morissette, 1922, p. 28. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *P* suivie du numéro de la page. Nous renvoyons par la mention *A* au recueil *Les atmosphères*, Montréal, L. Ad. Morissette, 1920. La mention *V* est utilisée pour le recueil *À la recherche du régionalisme. Le village*, Montréal, Éditions Édouard Garand, 1925. Enfin, nous citons les contes qui n'apparaissent pas dans les recueils précédents à partir des deux tomes (*C1* et *C2*) de l'édition de La Bibliothèque électronique du Québec, coll. «Littérature québécoise», septembre 2002, [En ligne], [<http://www.ibiblio.org/beq/pdf/index.html>].



prodigue» qui vise, dans l'ensemble, à tracer la figure d'un mouvement pour un sujet tour à tour impersonnel et pluriel :

Ce n'est pas le cœur qui manque,  
Ni le désir rassasié,  
Mais la route qu'on étire  
Qui fait défaut tout à coup.

Elle tient à nous depuis  
Les premiers pas du départ,  
Notre marche la déroule  
Derrière nous sans relâche.

Mais quand finit l'amplitude,  
Elle se raidit soudain  
Comme un fil de cerf-volant,  
Et qui rappelle à la terre  
L'incontrôlable ascension,  
L'immense besoin d'azur (*P*: 73-74).

Les données sont les mêmes quand, dans les «Signets», de manière inquiétante il faut le dire, la rue qui «distracte se disperse et s'éparpille dans chaque mouvement de chaque homme» (*A*: 39) «existe» enfin au prix d'une marche martiale et du «rythme uniforme» du tambour. Sous l'éparpillement des pensées et des trajectoires, un mouvement unique est découvert dans lequel l'individu s'abolit. Nous pourrions accumuler les exemples de la problématique. Je veux surtout remarquer qu'elle persiste autant qu'elle insiste. Une complexité similaire apparaît en prose, quand Joë Folcu affirme que l'essentiel du conte «La clef» de Jules Renard n'est pas inamovible. Le narrateur commente : «Ce qu'il a lu devient sa propriété à la condition bien expresse qu'il y ajoute un dénouement de son invention, qui en change la morale» («La meilleure façon de cacher une clef» – *C2*: 313). L'adhésion est difficile. L'autre et l'altération sont la propriété de Folcu. Le sujet s'effeuille alors en une série de doubles, comme le rapport narrateur-Folcu et plusieurs contes le donnent à penser (dont «Pour te bien connaître, observe d'abord autrui» et «Cette fois-là, il grêlait du sucre d'érable»). Mais il se présente aussi comme une synchronie topique d'éléments hétérogènes, un champ de forces dont l'unification ne constitue ni l'action ni la raison d'être. L'anacoluthie placée en

tête de cet article n'est pas seulement une marque d'oralité ou une faute d'expression. Elle participe d'une pensée de l'espace poétique. Entre le conteur et le poète comme entre l'avare et le collectionneur, une «marge» brise équilibre et symétrie, mais en cela, apparente.

## LE DEHORS SOLIDARISÉ

En partant de «l'hypothèse que la société ou la communauté ne peut se constituer en référence, au sens de [Fernand] Dumont, sans des théories et des fictions du sujet, et cela même dans ses positions les plus collectivistes», Pierre Nepveu a montré, dans le cadre d'une lecture des «Moments», que «le sujet chez Loranger s'invente dans le discontinu et l'aléatoire<sup>10</sup>». Écartant ainsi le sujet transcendantal qui donne unité à l'objet en tant que sujet connaissant, il éloigne aussi la critique d'une position idéaliste. À mon avis, il ouvre du même coup la possibilité d'une lecture qui tient compte du dynamisme fondamental de l'écriture de Loranger. Je le prends au pied de la lettre: le sujet *s'invente* dans le discontinu. Le marchand de tabac est professeur, archiviste, généalogiste, acteur. De multiples aventures, toutes malheureuses et, à les prendre logiquement, contradictoires, sont posées à l'origine de sa vocation de marchand de tabac. Un comique à la fois didactique et médiocre à force de justesse se dégage de la *variabilité* de fonction des personnages et des espaces.

Convoqués à une séance de conciliation ouvrière tenue, à défaut d'un palais de justice, dans une école, des bûcherons mis en cause parce qu'ils avaient, en pleine coupe, l'hiver, quitté les bois sur leurs raquettes, ne s'étaient pas, dans le tribunal improvisé, départis d'une forte odeur de sapin, bien qu'ils eussent pour la plupart la pipe aux dents.

De leur côté, les commissaires du conflit, occupant à trois le pupitre du maître, sentaient quelque peu le cigare éteint et, par réaction sans doute, la lotion. Mais il suffisait de fermer les yeux pour se croire, quand même, en pleine forêt («Pauvre professeur de nouveaux jurons» – C2: 222).

---

10. Pierre NEPVEU, *op. cit.*, p. 287.

Les odeurs et les sujets cohabitent dans un lieu qui contient simultanément plusieurs lieux. Et pas n'importe lesquels: une école, un palais de justice, une forêt. Cette réduction à l'essentiel (l'église est dans le juron) de la géographie canadienne-française (littéraire au moins) n'induit pas forcément un renversement carnavalesque des rapports de force et de savoir entre les représentants de la sauvagerie et ceux de la civilisation. Aucune frontière étanche ne les sépare; leurs rôles et fonctions peuvent encore s'échanger, aussi subtilement que les parfums, les costumes et les jurons se répondent. La beauté et le comique des *Contes* ne naissent pas d'une transgression, et surtout pas d'une transgression des bonnes manières<sup>11</sup>. Ce qui apparaît, et l'on peut penser au veau séminariste du conte de Jacques Ferron, c'est la *solidarisation* d'éléments opposés en théorie.

J'évoque à dessein le dernier vers de «Je regarde dehors par la fenêtre»: «Tout mon être appuyé au dehors solidarisé» (A: 38). Inscrite à l'enseigne de l'unanimisme à l'époque des *Atmosphères*, la recherche d'une solidarisation d'éléments épars se dépouille par la suite, et progressivement, de ses aspects apologétiques et rédempteurs<sup>12</sup>. Elle représente cependant une ligne de force majeure de l'œuvre, une des caractéristiques *du même geste*. Dans la section «Signets», un élément isolé est un élément amoindri; l'écriture a pour mission de pallier une réalité insuffisante en menant le paysage, la ville et le groupe de la dispersion à l'unanimité. La littérature accable le sujet solitaire en proportion inverse du travail de suture qu'elle opère sur le sujet collectif, animé ou non, et du poli qu'elle lui donne. Signe par excellence de cette opération, la relative en guise de clause, qui élève l'ensemble du texte au statut d'un antécédent et lui impose surtout de compléter la principale: «DES GENS SUR UN BANC qui attendent l'heure d'un train» (A: 41). Le même tour contribue largement au pathos du «passeur».

En gros, les textes des *Atmosphères* se terminent par une synthèse où se mêlent l'idée d'achèvement et celle d'inachèvement, que ce soit

---

11. Contrairement à ce qu'affirme Bernadette GUILMETTE en préface à son édition des *Contes*, t. 1, Montréal, Fides, 1978, p. 21.

12. Jusqu'à faire un usage ironique de l'unanimisme: «Comment certains tabacs ne trouvent leur saveur qu'à une partie de dames» (C1: 274).

sur le plan grammatical ou thématique. Et qu'elle s'apparente à une chute ou à une pointe, la synthèse renvoie implicitement le lecteur vers ce qu'il a lu, l'invite à insérer la notation finale, comme une touche sur la toile qui l'exige, dans le dehors qu'elle complète et qui la complète en retour. «Je suis énorme contre ce dehors / [...] Je suis énorme, / Énorme... / Monstrueusement énorme, / Tout mon être appuyé au dehors solidarisé» (A: 38). Un dehors constitué à la fois par l'autre côté de la vitre, par les vers qui précèdent, par le texte entier, par ce qui le borde... Il ne saurait s'agir de le remplir en l'identifiant. On se souviendra plutôt que ce texte, et ce n'est pas le seul des «Signets», relate une véritable prise de conscience *chorégraphique*: «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» (A: 38). Ce sont gestes, sensations et poussée du corps qui mènent le poète à l'énormité monstrueuse, laquelle ne serait pas telle, excessive à sa manière, si elle ne s'appuyait, à la fin, sur *son propre* dehors. Car je ne vois pas quelle est la singularité du texte, et sa nécessité, s'il faut comprendre que le «dehors solidarisé», en gagnant la solidité de la vitre, s'oppose comme en bloc au sujet qui s'y appuie. Le «contre» tombe au dernier vers avec la relation d'objet. Plutôt qu'un étai, le dehors offre au sujet la possibilité de s'éprouver en tant qu'excès; de se reconnaître en tant qu'«être», oui, mais dehors et excessif. Une danse commence en solo («Je regarde dehors par la fenêtre») et se finit dans le groupal et le contact, où l'individualité fuyante n'est pas de mise («Tout mon être appuyé au dehors solidarisé»). De l'un à l'autre, grâce aux figures d'anadiplose et de répétition, l'écriture procède par sauts dont le suivant complète le précédent, lui qui, pourtant, n'était pas d'emblée incomplet. «Jamais la fin ne se devance.» C'est la règle du mouvement réel sous les gestes, et l'analogie de la danse: *seul le dernier saut affiche inachevé*. Et ce, peu importe le genre. Soit il renvoie au texte par ellipse grammaticale, soit il le rappelle par «rétroflexion». D'où qu'il transmette en même temps l'idée d'achèvement circulaire à l'image du *versus*, bien sûr, mais aussi d'un signet inséré entre le lu et le non-lu.

La solidarisation s'effectue donc selon divers modes. Avec les contes («Le passeur» et «Le vagabond» constituent des exceptions), l'écriture a définitivement troqué l'ambition missionnaire contre un

gai savoir critique. Joë Folcu et Paul Valéry s'entendent, l'architecture et la danse sont les premiers des arts en matière d'esthétique et de société: c'est à la tenue de la cuisine, des galeries et de la grange qu'une femme se juge, c'est au bal après minuit qu'un «bon homme» se révèle («La gigue est une invite au célibat» – C2: 246-250). Au terme de la comparution du professeur de nouveaux jurons, le président du conseil a beau confirmer Folcu dans son intention d'«épurer les expressions des nôtres», c'est-à-dire des bûcherons, il l'enjoint pourtant de parler «français» la prochaine fois (C2: 226). Un français donc logiquement composé des jurons tirés, eux, de la «nomenclature de la liturgie», au lieu des «strocotte» et «pulphrasse» qui provoquent l'effroi chez les hommes du chantier. L'erreur de Folcu a été de croire que ses méditations philosophiques, efficaces en principe, le seraient en effet. «Comme c'est pareil, / Ouvrir ou fermer les yeux» (P: 49), rythmer par des jurons le mouvement de la hache et soigner son vers, c'est tout comme, donc pareil: «Si la langue des forts à bras a besoin de points d'appui, de chevilles, de points sonores et faibles, comme dans les vers, pourquoi ne remplaceraient-ils pas leurs grossières expressions modulées par des mots qui ne fussent pas blasphématoires?» (C2: 225). L'intention serait efficace s'il ne fallait compter avec la valeur sacrée du juron qui survit et devient superstition, distraction, probable maléfice, lorsqu'il n'est plus catholique. C'est dire que les élucubrations poético-linguistiques de Folcu ne s'écartent pas du revers de la main, pas plus que les manigances des autres personnages, sous prétexte de farce et d'incorrection. Le numineux survit sous le changement nominal. On ne lexicalise pas à l'envi catachrèse et néologisme. Dans les contes où il parle, Folcu bavarde à la manière d'une mauvaise conscience qui, si elle n'est pas dysphorique, excelle tout de même en éristique. Elle interdit à Loranger d'adhérer à son propre geste, c'est-à-dire d'écrire comme si le nominal portait et maîtrisait à lui seul le numineux... comme s'il contenait seul la faculté de juger: du sens d'un juron pour le bûcheron, diraient les commissaires; de l'appétit d'un homme, dirait le juge de Sorel à l'aubergiste de Saint-Ours («Une mangeaille pantagruélique»).

Je disais pour ma part que «Le passeur» constitue une exception quant au gai savoir. Ce n'est pas tout à fait exact. Il en établit les fondations. Au lieu de représenter l'impossible adhésion du sujet à

son geste par l'affrontement ou par l'affinité des locuteurs et personnages, «Le passeur» diffracte le sujet sur le plan de la phrase et du membre de la phrase. Pour commencer, le titre ne coïncide pas avec le personnage. Ce dernier *se connaît* en tant que passeur au moment où il ne l'est plus en vertu de ses gestes. Et le passeur n'est que cela, gestes combinés de sorte que leurs imbrications disparaissent dans le continuum d'un geste unique qui représente *une* vie. Si personne n'interpelle le passeur par son nom, on ne le hèle pas non plus d'un énergique «hé, passeur!» Loin de donner la vie, le langage en signifie la fin imminente parce qu'il trace une proportion, un écart, où l'on pouvait croire que les gestes collaient parfaitement au sujet. L'apparition du passeur au sens plein *de la lettre* signe sa disparition. Le langage, tel que ce texte le pense, entraîne le démembrement, la décomposition du réel. «Il ne se savait pas rendu si loin. Il avait avancé dans la vie sans regarder devant lui, à la manière du rameur qui connaît bien le parcours et qui ne se retourne pas vers l'avant, tout occupé qu'il est du mouvement de ses bras» (A: 12). *Se savoir* équivaut à *se retourner*, à juger à distance, à *la manière* du rameur qu'il n'a jamais été, l'étant, mais qu'il se sait avoir été, ne l'étant plus. Il se perd en tant que gestes non réfléchis pour se découvrir en tant que gestes utiles et inutiles. Il était à la fois *assidu* et *immuable* au travail. Il se met à distance d'une routine. Et une routine reconnue arrache le sujet à sa fiction, distend assez les liens entre les gestes et le monde pour que le corps paraisse, soudain, la forme d'une chose étrangère. Rien de très original, c'est là le scénario de la Chute passé au filtre du romantisme. La singularité du texte est bel et bien à chercher sur le plan de son écriture. La reconnaissance du mouvement n'est pas seulement un processus de réflexion cognitive. Elle suit l'irruption du pronom réfléchi. Point névralgique, il donne une valeur inchoative à l'action; en situant celle-ci dans un circuit fermé, il crée un dehors. Ces deux opérations correspondent exactement, sur le plan thématique, à la solidarisation.

«Ce matin de ton départ, / Se le souvenir ensemble...» («L'adieu» – P: 103). Au lieu de chercher l'erreur, penser la singularité. Il serait utile de retracer les prolongements de cette recherche de solidarisation. Ce qui est sûr, c'est que dans les *Contes*, elle met à nu, infatigable, les rouages des procès normatifs, judicatifs et prescriptifs

qui sont engagés d'un point de vue historique dans la querelle entre les régionalistes et les exotiques, mais aussi en ce qui concerne le rapport à la langue et au monde, dans la constitution du sujet. Si le conte «Pauvre professeur de nouveaux jurons» relatait vraiment l'histoire d'une transgression sociale ou langagière, ce qui suppose un interdit, l'euphémisme par lequel Honoré Beaugrand termine sa notice explicative à «La chasse-galerie», au moment de publier le conte en recueil en 1900, suffirait à indiquer le parti pris: «Si j'ai été forcé de me servir d'expressions plus ou moins académiques, on voudra bien se rappeler que je mets en scène des hommes au langage aussi rude que leur difficile métier<sup>13</sup>.» Même avec une ironie appuyée, Loranger ne se *justifie* pas face à l'académie. Et l'académie, qui n'en peut mais, après l'avoir soupçonné de ne pas savoir écrire, se dit: en voilà un qui sait, qui montre qu'il sait, et qu'on ne peut pas cataloguer.

— Ôte-toué de là, «catacrèse», l'arbre va timber...

Je ne souhaitais donc pas tant remarquer que plusieurs contes mettent en abyme le procès d'écriture et se constituent en méta-discours, et que le narrateur nous entretient plus d'une fois des événements, tic ou frayeur, que lui a dévoilés son métier d'écrivain («Bavardage de bon aloi», «La meilleure façon de cacher une clef», «Nouvelles images sur le printemps», «De l'art oratoire servi en conserve», «Mange-pas tes ongles», «Chalet à louer»). À chercher des métaphores de l'écriture et les signes d'une modernité réflexive en conscience, même de rien, on en découvre partout. Je disais que des *Atmosphères* au fil de la parution des contes, en passant par les *Poèmes* et *Le village*, quelque chose d'une prise de conscience se profile. Il faut aller plus loin. Écrire est un geste parmi d'autres. En faire le centre de gravité de l'enquête littéraire sous prétexte que nous sommes face à de l'écrit, notamment en ce qui concerne l'élaboration du sujet en tant que conscience, cela n'est possible qu'à garder le geste et la trace dans un rapport de succession causale. Il en va

---

13. Honoré BEAUGRAND, *La chasse-galerie. Légendes canadiennes*, Montréal, (s. é.), 1900, cité d'après l'édition de La Bibliothèque électronique du Québec, coll. «Littérature québécoise», p. 10, [En ligne], [<http://www.ibiblio.org/beq/pdf/index.html>].

autrement chez Loranger, où l’empreinte d’une chaise berceuse est non seulement prétexte à une physiologie du bercement, mais à une théorie, moitié ironique, de l’inspiration et des dangers de la contamination rythmique («Les grincements d’une chaise berceuse abusive» – *C1*: 242).

## SE SAVOIR PAR EXPÉRIENCE

Berceuse, pupitre, rivière, passe, route, rue, allée, corridor, serrure : le monde est à l’étroit chez Loranger. Vous et moi, eux. Je veux dire le monde, d’abord, en tant que complément qui tranche dans la masse indéterminée des corps ou dans celle, plus énigmatique, d’un corps englobant : il y aura du monde. Il y a plein de monde. Parfois, trop de monde.

Le monde à l’étroit de Loranger (triple lieu des personnages, de l’écriture et du sujet) change d’aspect selon la perspective critique adoptée. Il a été pensé comme un espace clos que l’immensité devrait investir, comme la figure d’un passage infime entre le rien et le quelque chose, comme le lieu même de l’intimité subjective<sup>14</sup>. Implicitement, le dehors de ce monde apparaît, un dehors qui ne se résume pas à l’attrait douloureux et pathétique du départ impossible. Car chez Loranger, le monde vient de surcroît. Son existence surgit de l’excès, non de l’être<sup>15</sup>. C’est ainsi que je comprends le choix de mettre en exergue du recueil *Les atmosphères* cette phrase de Jules Romains : «Quelque chose s’est mis à exister soudain.» L’écrit et l’écriture, sans doute. Re commençons donc par là. Ils ont déjà eu lieu et ne se succèdent pas l’un l’autre. Surtout, eux aussi sont à l’étroit et vont le rester : signets, haïkus, moments, contes. Signes de ce que, *en plus*, il y a du monde. Qui s’est mis à lire, à ressentir, à attendre, à raconter. L’origine indéfinie de «quelque chose» est certaine ; que son action soit terminée ne l’est pas. Ce qu’un signet, un haïku, un moment, un conte indiquent, en négatif, c’est que l’espace-temps ne

---

14. Gilles MARCOTTE, «Avant-propos», dans Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Montréal, HMH, coll. «Sur parole», 1970, p. 16; Pierre OUELLET, «Maux de passe. Pour une poétique du passeur», *Protée*, «L’archéologie de la modernité», vol. XV, n° 1 (hiver 1987), p. 89-122; Pierre NEPVEU, *op. cit.*, p. 285.

15. Voir Pierre NEPVEU, *op. cit.*, p. 282.



coïncide pas exactement avec lui-même. Ou bien c'est le paradis. Et il n'y a rien à lire, rien à dire.

Or en tant qu'aire découpée dans (et non par) le champ d'une perception qui se déborde elle-même dans son dehors sans le contenir, le monde de Loranger s'affirme seul *créateur* des conditions d'un événement. C'est ce que comprend l'enfant prodigue juste avant «L'invitation au retour»: «Que m'importe l'horizon, / Et qu'il recule toujours / Devant celui qui s'y voue. // Maintenant que je demeure, / La distance la plus grande / C'est ce que mon œil mesure» (P: 83-84). La distance est soudain une constante du regard, peu importe le mouvement. L'espace est portatif *à l'intérieur* du perçu; l'événement, associé à l'Introuvable, s'il a lieu, trouvera toujours cet espace et non l'ailleurs qu'il est donc inutile de chercher à ramener ici: «Tes recherches au loin sont vaines, / Puisque la distance et le temps, / Avec soi, ne permettent pas / De rapporter ce qu'on a trouvé» (P: 86). À la fin, il n'importe même plus que l'événement ait lieu, puisqu'il ne saurait être le signe d'un lieu, transcendance ou différence absolue, qui ne serait pas rattaché comme une frange à ce monde. En deçà de l'épanchement lyrique qu'on associera, au choix, à un romantisme expirant ou à un exotisme irréalisable, l'écriture éprouve là de manière fondamentale ce qu'elle peut d'espace et de geste sans verser dans l'idéalisme. De cette double opération, découpage et poinçonnage, le prologue du «Passeur» est emblématique:

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 râdeaux debout sur leur manche.

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

Tout se passe comme si Loranger commençait à écrire (selon l'ordre de publication) fort d'une foi accordée aux pouvoirs démiurgiques de l'écrivain. Dire une rivière, ce serait la faire. La faire exister, du moins. En même temps, l'écriture s'affirme en tant qu'acte *graphique* dont le modèle n'est pas à chercher dans une nature qui serait, elle, acte divin. Au *logos* créateur s'ajoute un *logos* arpenteur ; le village, la plaine, la route, la rivière sont tirés au cordeau ; l'écrivain suit au compas la maquette d'un Urizen, autant qu'une cosmogonie biblique. «Le passeur» inaugure une géométrie du geste dont Loranger ne cessera plus d'explorer les possibilités et qui sera à l'origine, dans le cadre narratif des contes, de la passion de Folcu pour les physiologies, les physiognomies et les physiognomonies de toutes sortes<sup>16</sup>. Cette géométrie nous permet de recadrer la problématique. En effet, si Loranger se faufille entre régionalisme pur et exotisme pur, aussi fantasmatiques l'un que l'autre, s'il échappe à la dichotomie du sujet et de la forme, en gros, s'il s'en moque<sup>17</sup>, c'est parce qu'il s'intéresse plutôt au problème de l'écart entre le savoir et l'expérience. «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 lui allait falloir bientôt mourir que de l'imprévu de sa vieillesse» (A: 12). Le plus difficile, ce n'est pas de mourir, mais de se rendre compte qu'une vie n'est plus.

Ce qui est vrai pour l'autre l'est pour soi. Capable de transpercer les chevreuils comme Ulysse les fers de hache, cardiaque «que le médecin du village avait condamné depuis longtemps», le père Lauzon est tout de même le type de celui qui *ne se rend pas compte* parce qu'il ne sait plus ruser : il meurt dans le rêve d'une vie qui n'est pas quand il meurt («Le râteau magique» – V: 8). La parole commence lorsqu'un sujet meurt à soi. Pour mieux dire, Loranger remotive le *topos* du deuil et l'émotion du *planctus* par ces instants où le

---

16. Entre la physiologie balzacienne et la rêverie podi-littéraire de Flaubert : «Sautes d'humeur qui s'inscrivent sur les semelles», C2: 77-81. Pour le système pileux : «Le vent n'aime pas qu'on le malmène», C2: 96-100. Pour la chironomie de la claque dans le dos : «Ne pas confondre poignée de main avec shake-hand», C2: 141-145. Pour la grimace vestimentaire : «Les grimaces des points de repère», C2: 269.

17. «Nouvelles images sur le printemps», C2: 278.

sujet se regarde comme un autre, parfois se juge et, distance prise, constate que l'expérience accède au savoir en tant que «nature morte» (C2: 224). C'est ce geste critique qu'il prolonge en transposant l'autoscopie sur le plan matériel de l'écriture, grâce au pronom réfléchi d'une part, par récupération et bricolage d'autre part. La chasse au chevreuil râteau à l'épaule, fatale au père Lauzon, devient une fantaisie de Folcu dans «Tel magicien-né apprenti-sorcier». Bien qu'elle descende tantôt du nord, tantôt de l'ouest, c'est la même giboulée de mars qu'affrontent Jean-Marie Bouchard («La "long-trail" ou l'inquiète paternité») et Folcu («Cette fois-là, il grêlait du sucre d'érable»). Sa description est textuellement reproduite. Folcu pille et corrige à loisir les contes recueillis par les folkloristes, comme le conteur démarque son propre geste: une bataille de coqs est prétexte au trait d'esprit juridique dans au moins trois contes («L'argument décisif», «Une bataille de coqs et la leçon qui s'en dégage en présence d'un crétin», «Une lucidité bienheureuse»). En somme, la subjectivité ne coïncide pas avec elle-même, elle *se sert* tout au plus dans un amour ou un souvenir (P: 11, 89). Elle se fait «expérimentale», pour reprendre le terme de Nepveu, parce qu'elle parle, en grande partie, de ce qui ruine l'identité du savoir et du jugement. Sujet interminable.

D'où, également, le grand nombre de tribunaux improvisés ou non, de juges, de jurys, d'audiences, de conciliabules, de délibérations, de confrontations, de bravades et de défis dans les textes de Loranger. «Joë Folcu n'était pas juge» mais n'en réglait pas moins les litiges de Saint-Ours («Où l'air d'une danse et la fumée d'un feu sont monnaie de singe» – C1: 214). Par rapport aux poèmes, les contes, et non seulement ceux postérieurs au *Village*, marquent tout de même un saut: la ruse et l'astuce sont autant des stratégies par lesquelles celui qui sait trompe celui qui juge, qu'une sagesse du rythme par laquelle est suspendu le jugement. «Il n'y a pas à dire, mais le moment venu, quand l'étranger, poussé à bout, troussa ses manches de chemise et qu'on aperçut la redoutable musculature de ses bras, plusieurs de ceux qui étaient là regrettèrent d'avoir trop parlé» («Les hommes forts» – V: 3). Parce qu'on a trop parlé, il n'y a pas à dire, et pourtant, *le dire*. Il s'agit de l'incipit. Le scénario de base des contes veut que la ruse, en réponse au défi, déstabilise les lois et les forces physiques en présence. Ne cherchons donc pas à transformer le

monde rude et rudimentaire du village en une psychologie du calcul, comme si les impressions poétiques de Folcu attendaient réellement d'être mises en vers par les poètes d'Ahuntsic. La ruse s'exerce non seulement aux dépens d'un autre, mais sur soi, ce que les poèmes, et notamment les «Moments», approchent par l'alternance des énonciations personnelle et impersonnelle. Le processus commun est l'altération. Dès qu'une accusation fuse, dès qu'une délibération s'esquisse dans le for intérieur, l'émotion déstabilise ce fantôme de tribunal, s'immisce dans le simulacre de la conscience et compromet le plan des gestes *prémédités*. Le corps ne répond plus, menace de se désarticuler ou de répondre autrement. La résolution initiale du vagabond est de commettre un vol; puis sa «chair épouvantée» éprouve une «envie d'étranglement»; il finit par se venger du vol de «son droit à la vengeance» en maîtrisant «l'autre» voleur (A: 56). Retour à la case départ, où il faut encore quêter. Mais le prestige en plus.

La géométrie du geste amène donc Loranger à changer les termes du couple savoir-expérience. Il est significatif qu'il le réduise à une structure plus étroite qui, loin d'être originale, caractérise le tournant du XIX<sup>e</sup> au XX<sup>e</sup> siècle: le rapport entre la conscience et le geste. Cette passion se joue encore dans les textes de Saint-Denys Garneau; au temps des *Atmosphères*, Valéry est tout au problème; le Gide des *Caves du Vatican* peu avant; la mode battait son plein avec les spéculations de Bergson, la philosophie de Schopenhauer et d'Edward von Hartmann, la psychologie des foules de Gustave LeBon; symbolistes et unanimistes, en principe et en fait, ont hérité du terrain de jeu. La voie «d'influences» par laquelle Loranger a pu s'intéresser à la question importe peu. Il me semble au contraire crucial de se souvenir que «Le passeur» propose une réponse, une réponse qui fera l'objet de développements et de variations dans les textes à venir, et ce, *jusqu'à la fin*: «Le plus difficile, ce n'est pas de mourir, soutenait Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles, mais de revenir à la vie quand on s'est manqué! / L'expérience, que Joë vient de s'offrir, le met en mesure de parler en connaissance de cause» («La recherche de l'oubli...» – C2: 365). Le passeur affronte la nécessité de se rendre compte d'une vie qu'il ne vit plus. Folcu raconte les gestes d'une vie qu'il n'arrive pas à oublier.

Le passeur ne raconte pas, lui, mais fait aussi l'expérience de la *schize*. Son corps ravagé creuse une brèche dans le monde organisé, déchire l'impression de l'unité subjective. «Alors, l'homme en qui la vie était revenue ne reconnut pas celle qu'il avait été autrefois» (A: 28). La *schize* met en relief l'excès dont le sujet tire son être. Loranger ne vise donc pas à renouer geste et conscience ou à mettre en récit l'attrait obsédant de leur mariage, comme Gide par l'entremise de Lafcadio. Malgré la lamentation des «Marines», la solitude des «Moments», le désabusement du «Retour de l'enfant prodigue», et voilà qui est *singulier*, la pure présence à soi n'est pas qu'un paradis perdu qui se réfléchirait, par exemple, chez l'animal, comme le veut le tournant du siècle. Ta Gueule, le chien porteur de crachoir de Folcu, finit par raisonner par *impressionnabilité* et non par anthropomorphisme («Le chien n'aurait qu'une intelligence qui s'ignore» – CI: 352-357).

L'écriture ne dénonce pas le défaut d'harmonie de l'être. Elle l'explore en excès. C'est aussi vrai des poèmes. J'y insiste afin de redonner à la notion de modernité un peu de la complexité qui lui revient. À lire attentivement, on constate que même les «Moments» où il est explicitement question de peine et de chagrin situent le contenu dysphorique dans le dehors du poème. C'est le cas du poème VI:

Ainsi que des notes noires  
Dans une portée,  
Les oiseaux sont immobiles  
Sur les fils de la  
Clôture, au bout de l'allée.  
  
Ma voix les a fait fuir.  
Qu'importe l'essor,  
Leur chanson était trop gaie,  
Pour toute la peine  
Dont se gonflait mon poème (P: 43-44).

L'imparfait suggère, plus qu'il n'indique, un poème demeuré à l'état de projet. Ou alors ce sont les cinq premiers vers qui constituent ce poème, et l'on conviendra dans ce cas que la peine, loin de «gonfler» la description, s'y surajoute en vertu d'une interprétation un peu facile de l'immobilité et de la couleur noire. Peut-être, enfin, que l'ensemble des «Moments» est indiqué par le dernier vers. Dans tous

les cas, la peine n'est pas *actuelle*. Elle peut en revanche être conçue comme signe d'un geste *virtuel*. Littéralement, notes sur la portée, les oiseaux composent une chanson du visible, une musique deux fois écrite qu'il faut relier aux multiples apparitions du télégraphe dans l'œuvre de Loranger et à son intérêt pour le phonographe. Autrement dit, au divorce aporétique du geste et de la conscience, il arrive que se substitue la mention de la *notation* et de *l'enregistrement*. Quand il ne croit plus au retour et regrette un «corps» sans nom, l'enfant prodigue subit le premier divorce: «La poussière est sur la route / Des espoirs pulvérisés / Que des pas broieront encore» («Serti dans ton souvenir» – *P*: 90). Le poème VII des «Moments» penche pour la seconde option: «La poussière est sur la route / Une cendre chaude / Où ma marche s'enregistre» (*P*: 45). Il est significatif que pour nous, les signes de la modernité se trouvent du côté de la notation et de l'enregistrement en ce qu'ils articulent l'impersonnel, l'objectif, le dessin et une éthique de la neutralité. Démon des grands récits. Car il n'y a pas d'évolution en ce sens: les «Moments» précèdent immédiatement «Le retour de l'enfant prodigue». Cela importe surtout. Les notions d'enregistrement, de notation, et même d'annotation (*P*: 70), à l'image des pas du vagabond (*A*: 53), dévoilent un dehors pragmatique qui est le seul moyen, pour le geste, de se connaître en tant que geste.

*WE ARE SUCH STUFF/AS DREAMS ARE MADE ON...*

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).

Elle a retenu l'attention des lecteurs, cette lanterne dans et du kiosque, en relation avec la «lampe casquée» qui pose «un rond sur

l'écritoire. / - Une assiette blanche» (P: 55)<sup>18</sup>. Il reste bien peu à dire sur son aspect emblématique. Je ne risque qu'une remarque, pour finir. Parqué dans un rêve au lieu d'en partager la substance, bordé de silence au lieu d'être enroulé dans un sommeil, le sujet n'affirme pas moins que Prospero la nécessité du dehors pour compléter la suite des illusions gigognes: ... « *and our little life / Is rounded with a sleep* ». Une sorte de calme gagne le sujet qui s'invente en tant que conscience et geste d'écrire. L'ensemble des poèmes semble chercher un tel état. L'enfant prodigue se dit « stable / Circonscrit dans un exergue » (P: 83); le bonheur de l'enfance est retrouvé au parc, autour d'un kiosque, « Dans l'équilibre des cerceaux » (P: 98). Qu'il écrive ou non, le sujet se situe sur et dans un point, rond de lampe ou kiosque, se souvient parfois d'une ligne, voyage, promenade d'un malade qui peut être soi-même. Il élabore la plus petite expression d'une notation.

C'est en ce sens que j'ai parlé de la géométrie du geste. Relisons le prologue du « passeur ». Il en suggère déjà toutes les caractéristiques. Dans un système de coordonnées faussement cartésiennes, tant la nature évoquée est striée par les petites affaires humaines, on présente la possibilité d'un foyer de regards convergents. Rien de moins qu'un accident, à l'intersection de la rue et du chenal. Circulez: rien à voir. Son bac est là, sa cabane est là. Mais le passeur, lui, est absent.

L'accident a pourtant lieu. Et peut-être n'est-il même pas de hasard. Mais il a lieu sans témoin. En ce sens, le prologue a tout dit. La description de la rive gauche offre la définition synthétique d'une paroisse, si tant est qu'une paroisse ne soit que la « famille agrandie »<sup>19</sup>. Le passeur ne fait pas partie de la famille. Sa rive est nourricière, de moissons et de bois; les femmes y viennent pour la cueillette. Sur l'autre rive, la famille s'attable et digère. Les maisons flanquent une

---

18. Pierre NEPVEU, *op. cit.*, p. 283; Robert GIROUX, « Va-et-vient de la circularité de la rêverie chez Jean-Aubert Loranger », *Voix et images*, septembre 1976, p. 72; Paul-Raymond CÔTÉ, « Moments de Jean-Aubert Loranger: recherche d'une forme poétique », *The French Review*, vol. 54, n° 5 (avril 1981), p. 708-713.

19. Lionel GROULX, *Chez nos ancêtres*, Montréal, Granger Frères, [1920] 1943. Le modèle familial se trouve chez la plupart des théoriciens: Léon Gérin, Gonzalve Poulin, Fernand Dumont. Voir Christine HUDON, *Prêtres et fidèles dans le diocèse de Saint-Hyacinthe 1820-1875*, Sillery, Septentrion, 1996, p. 50-51.

rue par où entre la vie. Le passeur, c'est celui qui sort de la vie en suivant l'autre axe.

Personne ne voit le passeur reprendre du service, s'engager au milieu du chenal comme pour en mesurer l'évitage, s'abandonner au courant. Le lecteur, lui, regarde les mouvements des choses: balancement et fuite de la barque en amont, éclaboussures où se marient en gerbe les rayons du soleil, les pointes de glace lumineuse plantées sous la surface, et le souvenir des filets d'eau froide qui coulaient dans les os du passeur, un instant auparavant. Je ne recueille pas des indices pour en induire le mouvement manquant comme on résout une énigme. Au contraire. La décomposition organique et anatomique du passeur en reins, tête, bras, jambes, dans tout le texte, détermine une géométrie du geste, non une séquence de cause à effet.

Le supplice consiste à prendre conscience d'un démembrement au fil duquel le monde devient de plus en plus étroit, si étroit qu'il ne reste que le temps, plus d'espace, plus de place pour la vie (A: 30). Si les coups de rames, à la fin, tracent des arabesques, si la chaloupe laisse un grand V derrière elle, c'est uniquement parce que le passeur échoue dans sa lutte contre l'absence. *L'absence l'emporte dès le début*. Le retournement consiste à tenter une dernière ruse, une dernière fois: «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). Le passeur mime une vie ancienne. Son ultime passage n'a pas force de présence unique: *tout comme* le dernier saut, il est inachevé. Il fonde ainsi la posture de l'écrivain qui se glisse dans le mouvement bien plus qu'il ne le maîtrise, le borne et se l'approprié. Devenir pluriel. Histrion de soi-même.

À une époque où les troubadours étaient encore nomades, raconte Folcu, qu'ils gelaient dehors et qu'ils vivaient de passage, le «premier théâtre de Shakespeare était aménagé dans la rotonde achalandée d'une auberge» (C2: 106-107). Jamais le narrateur et le marchand paroissial de tabac en feuilles n'ont été si près de parler d'une seule voix; il est tentant d'ajouter au concert celle de Loranger, dont «L'orage» passerait sans difficulté pour une œuvre de Folcu. «Du théâtre au magasin», ce dernier voit continuité et progression, fort de multiples théories sur la poétique et la pratique dramaturgiques en milieu commerçant. De la farce du Moyen Âge à l'orientalisme, en



passant par l'exotisme, rien ne lui échappe. Sauf les véritables raisons pour lesquelles il est «entré dans le négoce» et y fait son théâtre. Sans l'autre, il s'ignore.

C'est alors que le narrateur commente. À une distribution de prix, devant curé, frère supérieur et paroissiens, le jeune Folcu mimait vigoureusement le poème «Après la bataille» de Victor Hugo, et ce, parce qu'il «ne connaissait pas encore le micro». Au moment de représenter l'écart en arrière du cheval du père se produit la révélation. Il découvre ce qu'est le dehors et le dernier saut inachevé :

l'enfant avait ignoré qu'il déclamait dans le voisinage d'une colonne toute de fer et qui soutenait le plafond de l'immeuble. / D'un seul bond (un bond de cheval vigoureux, sans doute), le jeune Joë Folcu s'était assommé contre l'architecture de la salle paroissiale et il avait fallu, la stupeur passée dans l'auditoire, le ranimer avec un bloc de glace et pour cinq sous de «bâtons forts» (C2: 110).

C'est pourquoi Folcu, marchand de tabac en feuilles, ne révèle pas qu'il soutient en réalité que l'art est un «arrangement», non une permutation. Le conteur qui conserve et choisit ensuite avec discernement est un poète.



## LE RETOUR DE L'IDIOT: LORANGER REVIENT EN VILLE

*Dominique Robert*

Université du Québec à Montréal

La connaissance ne possède complètement aucun des ses objets. Elle ne doit pas susciter le fantasme d'un tout. Ainsi la tâche d'une interprétation philosophique des œuvres d'art ne peut pas être de produire leur identité au moyen du concept, de les absorber en lui; l'œuvre cependant se déploie à travers l'interprétation dans sa vérité.

Theodor ADORNO,  
*Dialectique négative.*

Dans un cul-de-sac  
on peut très bien se tenir debout  
au centre de l'être  
pour sonder ce beau trou scandaleux  
où la nuit sans envers nous attend.

François CHARRON,  
*Le passé ne dure que cinq secondes.*

### MON FANTASME

«Toute création est singulière<sup>1</sup>.» La création d'un poème manifeste le singulier. Le mot qui veut dire singulier en grec est *idios*. Le même mot traduit le simple particulier. Le poète comme figure d'idiot est mon fantasme.

---

1. Gilles DELEUZE et Félix GUATTARI, *Qu'est-ce que la philosophie?*, Paris, Minuit, coll. «Critique», [1991] 1996, p. 11.

Un fantasme (ce que du moins j'appelle ainsi): un retour de désirs d'images, qui rôdent, se cherchent en vous, parfois toute une vie, et souvent ne se cristallisent qu'à travers un mot. Le mot, signifiant majeur, induit du fantasme à son exploration. Son exploitation par différentes bribes de savoir = la recherche. Le fantasme s'exploite ainsi comme une mine à ciel ouvert<sup>2</sup>.

Roland Barthes ajoute que pour qu'il y ait fantasme, il faut qu'il y ait scène, scénario, donc lieu<sup>3</sup>. De manière générale, j'appelle ce lieu le plan. Le plan selon Gilles Deleuze vaut tant pour l'immanence – par exemple la vie – que pour la composition – par exemple la poésie. Dans le plan de composition, le poème est moins une représentation de la réalité que sa création. La représentation prétend qu'une réalité plus essentielle, donc plus durable, se cache derrière l'éphémère qu'elle donne à voir. La création – d'immanence, de composition – est existentielle. L'existence, selon certaines théories de la création (par exemple celles de Kandinsky, de Klee, de Wright), est une interface entre un intérieur et un extérieur. C'est l'existence qui produit une continuité entre les forces et leurs manifestations dans un plan de composition sans qu'aucune escale parmi les choses mêmes – les noumènes, les essences, les Idées, etc. – soit nécessaire. À partir de là, comme celle de Dieu chez Laplace, l'hypothèse de la représentation devient inutile chez le poète qui veut créer. Le créateur est aussi sa création, nous sommes ce que nous faisons exister, des sortes de participes présents, le processus de nous-mêmes nous créant suivant notre plan de composition. Tu te crées et ton œuvre avec en manifestant par un ensemble de traces ton processus créateur. Dans le plan de composition, une singularité – un moment du processus créateur – manifeste sa trace. Se signalent dans le plan des figures du plan. Les figures symboliques tendent à la représentation. Elles répètent certaines figures du processus créateur jugées plus vraies à force d'être représentatives. Leur représentation soumet la singularité à une figure préexistante plutôt que de donner figure à une singularité. Les figures symboliques préfèrent la durée au passage. Elles sont toujours

---

2. Roland BARTHES, *Comment vivre ensemble. Cours et séminaires au Collège de France (1976-1977)*, Paris, Seuil, coll. «Traces écrites», 2002, p. 37.

3. *Ibid.*

art du monument. Elles concernent moins mon fantasme d'idiot qu'un fantasme d'alchimiste dont la poésie serait une des voies de réalisation. Le poème de l'alchimiste est la pierre philosophale capable de changer en immortalité la course du simple particulier vers l'oubli. D'autres figures paraissent ne rien symboliser. Ces figures peu représentatives manifestent mieux la singularité d'un moment dans le plan de composition. Le trouble dans lequel nous jette leur non-représentativité est peut-être dû à l'impossibilité de voir réalisée grâce à elles notre volonté d'immortalité. Moins symboles que signes, ces figures préfèrent le passage à la durée. Au passage de l'inoubliable, leur figure s'oublie. Les rencontrer a pour effet de nous rappeler la singularité de notre situation de «passagers». La poésie qui cesse de chercher une solution d'immortalité à notre passage propose que notre seule façon d'exister est de créer suivant un plan de composition aussi éphémère que le plan d'immanence qui lui correspond. Au «temps est né<sup>4</sup>» d'André Gide répond le «signe est né» du plan de composition contemporain. Le poète du signe, en choisissant de manifester à titre de simple particulier quelques moments de la singulière expérience de passer quelque part d'aussi passager qu'un pays, plutôt que de s'appliquer à y demeurer monumentalement, prend inévitablement le risque d'un retour à un «pays sans amour». Le pays, le lieu d'existence, est d'autant dépourvu d'amour que ses habitants rêvent d'immortalité plutôt que d'immanence. Pour que l'immortalité se réalise, le passager doit se doter d'un monument à la mémoire de son passage d'une durabilité telle qu'elle le soustraie à l'oubli. L'important afin de demeurer est le monument. Plus il sera monumental, mieux il saura demeurer. Les hommes célèbres dont on se souvient encore sont des exemples de passagers ayant réalisé le vœu d'immortalité du plus grand nombre hélas voué à tomber rapidement dans l'oubli. Que revienne au pays le poète simple particulier créateur seulement de son éphémère singularité dans de telles conditions de réception ne peut que signifier une sorte d'échec aux yeux de ses concitoyens. L'échec du poète à conquérir une monumentalité signe le moment de son retour parmi les siens non comme un alchimiste

---

4. André GIDE, *Le retour de l'enfant prodigue précédé de cinq autres traités*, Paris, Gallimard, coll. «Folio», 1978, p. 17.

que tous vont aduler, mais comme un idiot qu'ils vont tourner en ridicule ou ignorer. C'est un semblable «Retour de l'enfant prodigue» que peut donner à lire le poème de Loranger.

### FAILLIR À LA LIBERTÉ

Qui sait si Loranger a lu «Le retour de l'enfant prodigue» de Gide publié pour la première fois en 1907 dans un numéro de la revue *Vers et prose*? Ce n'est pas impossible. Dans son article «Le retour de l'enfant prodigue: la quête gidienne», Jean Guiguet se souvient «d'adolescents qui, entre les deux guerres, dévorés d'inquiétudes et de soifs, avaient trouvé en Gide non leur maître mais eux-mêmes: leur ferveur s'allumait aux *Nourritures* et leur esprit s'aiguissait avec complaisance aux *Faux Monnayeurs*; mais c'est une émotion totale qu'ils recevaient de *l'Enfant prodigue*<sup>5</sup>». La composition du poème est brusquement entrevue après une visite de Gide au Musée de Berlin. L'auteur lui-même affirme qu'il «peint [...], comme on faisait dans les anciens triptyques, la parabole que Notre-Seigneur Jésus-Christ nous conta<sup>6</sup>». En cinq tableaux nous sont contés les trois volets de la version gidienne: «Le retour – Dans la maison – Le départ<sup>7</sup>». Tour à tour, le fils s'entretient avec son père, son frère aîné, sa mère, son frère puîné. Les dialogues se succèdent dans un style préraphaélite: «qui aurait en commun avec celui de Rossetti l'alliance de la sensualité et de la religiosité<sup>8</sup>». Du style de ce «Prodigue» Guiguet dit aussi qu'il est un

mélange curieux de raideur et d'exubérance, de pureté et de hardiesse [...]. Les attitudes et les gestes se figent dans la rigueur de la phrase, dans une sorte de hiératisme qu'accuse encore la répétition: enfant agenouillé au pied du père, de la mère, visages baignés de larmes et qui se cachent ou se détournent; et les motifs du décor: la chambre, la maison, le jardin<sup>9</sup>...

---

5. *Ibid.*

6. *Ibid.*, p. 153.

7. Jean GUIGUET, «Le retour de l'enfant prodigue: la quête gidienne», *The French Review*, 1950, [En ligne], [<http://www.jstor.org>], p. 364.

8. *Ibid.*, p. 369.

9. *Ibid.*

La mère et le puîné sont des ajouts de Gide à l'original biblique. La mère redoublerait l'esprit du père; le fils aîné, la loi du père; le puîné, la quête du fils prodigue. Dans son article «Retour au père et déni du féminin<sup>10</sup>», Monique Schneider affirme que le champ religieux autorise la représentation d'un masculin porteur ou donneur de vie. Le père du fils prodigue selon l'évangile de saint Luc en est un exemple. Comme Notre Père de l'Ancien Testament, il ouvre les ailes pour accueillir et nourrir sa créature. Au contraire, le père moderne du champ laïque doit trancher selon la loi. Il privilégie son phallus comme manifestation du pouvoir à ses *pontificalia* comme manifestation du vivant. La difficile et tourmentée quête du prodigue garde vivant l'esprit maternel de l'Église malgré la dureté d'une loi selon laquelle hors de l'Église, il n'y a point de salut. Le départ du puîné après le retour du prodigue signale à la fois la petitesse et la grandeur de la maison du père. Grandeur si dans cette maison, il n'est pas nécessaire de faire comme son père pour être aimé. Cela courrouce l'aîné, qui sert son père depuis tant d'années sans avoir contrevenu à son commandement, mais continue de préférer «à l'amour le bon ordre<sup>11</sup>». Petitesse si dans cette maison, tant de parenté rend tout pareil au même et tu te mets à rêver de grenades sauvages pour aimer ta soif<sup>12</sup> ainsi que de terres sans roi où tu domines déjà<sup>13</sup>. L'erreur du prodigue est d'avoir cessé sa quête pour céder à la tentation d'un maître lui ayant promis le confort matériel. Leibniz dirait comme Loranger que l'amplitude lui a manqué, pour persévérer dans la voie de la liberté, qui est d'incliner librement ton âme malgré le fourmillement de ses innombrables inquiétudes.

---

10. Monique SCHNEIDER, «Retour au père et déni du féminin», *Adolescence* 2005/1, tome 23, [En ligne], [http://www.cairn.info], p. 25-36.

11. André GIDE, *op. cit.*, p. 157.

12. «Ah! je peux donc te le dire à présent: c'est cette soif que dans le désert je cherchais. — Une soif dont seul ce fruit non sucré désaltère... — Non; mais il fait aimer cette soif» (*ibid.*, p. 181).

13. «Ne t'es-tu pas trompé de route? — J'ai marché devant moi. — En es-tu sûr? Et pourtant il y a d'autres royaumes, encore, et des terres sans roi, à découvrir. — Qui te l'a dit? — Je le sais. Je le sens. Il me semble déjà que j'y domine. — Orgueilleux!» (*ibid.*, p. 179).

## QUE MANIFESTER?

On appelle substance ce qui au-dessous subsiste peu importe le va-et-vient au-dessus. L'âme leibnizienne que Deleuze compare à un tapis<sup>14</sup> est une substance. Comme Gide l'explique dans sa «Théorie du symbole», la substance poétique est la Vérité au-dessous de la Forme que le Symbole doit manifester :

Les Vérités demeurent derrière les Formes – Symboles. Tout phénomène est le Symbole d'une Vérité. Son seul devoir est qu'il la manifeste. Son seul péché : qu'il se préfère.

[...] L'artiste, le savant, ne doit pas se préférer à la Vérité qu'il veut dire : voilà toute sa morale ; ni le mot, ni la phrase, à l'Idée qu'ils veulent montrer : je dirais presque, que c'est là toute l'esthétique<sup>15</sup>.

Toute Vérité même funeste est bonne à manifester. Après Kierkegaard, Gide lance «Malheur à celui par qui le scandale arrive», mais aussitôt «Il faut que le scandale arrive». Le poète chemine vers le scandale de la Vérité. Pour le poète, la question n'est pas que la Vérité qu'il manifeste «soit plus ou moins morale et utile au grand nombre ; la question est qu'il la manifeste bien<sup>16</sup>». Et Gide de conclure : «Et maintenant que manifester ? – On apprend cela dans le silence<sup>17</sup>». De manière générale, j'appelle substance la Vérité que le silence enseigne au poète à manifester. Si la substance pouvait se trouver, le poète prodigue de Loranger serait encore sur la route. Chez Gide, grâce au puîné qui relaie le prodigue, la quête d'une substance va continuer. Le retour du prodigue lorangéen manifeste l'absence de substance, donc l'impossibilité de symboliser une Vérité. «Retour d'un voyage absurde<sup>18</sup>» : la substance fut cherchée partout

14. «Vous vous rappelez le fond de la monade qui est un tapis, qui est tapissé, mais en même temps cette tapisserie forme des plis ? Vous retrouvez le même thème. Un tissu de l'âme, fourmillant, c'est-à-dire avec des plis qui se font et se défont à chaque instant» (Les cours de Gilles Deleuze, «Deleuze/Leibniz Cours Vincennes-St Denis : la taverne-24/02/1987», [en ligne], <http://www.webdeleuze.com>).

15. *Ibid.*, p. 21.

16. André GIDE, *op. cit.*, p. 21.

17. *Ibid.*, p. 22.

18. Jean Aubert LORANGER, *Signets et autres poèmes*, Montréal, les Herbes rouges, coll. «Five O'Clock», 2001, p. 95. Dorénavant, les renvois à cet ouvrage seront signalés par la seule mention *SAP* suivie du numéro de la page.



mais était Introuvable; soudain la quête parut vaine et il fallut rentrer. Le pèlerin de la conquête de la substance, n'étant plus qu'un «vagabond / Cherchant ses traces dans le vent» (encore un aux semelles de vent...), revient sur ses pas «Comme un sablier qu'on retourne» (*SAP*: 87). Fin du «Prodigue» du symbole, début du «Prodigue» du signe. Le tapis de la substance ayant été tiré de dessous le poème, désormais, que manifester? «Toc, toc, toc» (*SAP*: 93) commence le récit de la première nuit du prodigue après son arrivée. Il ne dort pas, il attend l'aube. Hier seulement, il est revenu «à la vie cruelle» pour lui «Avec une besace vide» et son «grand cœur désabusé» (*SAP*: 92). Il souffre «d'une aube qui tarde... / Toc, toc, la lampe se meurt» (*SAP*: 93). Puis l'épiphanie du signe a lieu. Au retour impossible du prodigue correspond un retournement non moins impossible de sa situation :

Et mon cœur inlassable,  
Dont je croyais tout savoir,  
Revient doucement frapper  
À la porte du rêve.  
Toc, toc, toc (*SAP*: 93).

Le cœur comme signe d'espoir est le fantasme qui se manifeste au prodigue à l'aube du matin de son retour. Tel le Père obstiné à l'espoir qui attend son fils, le cœur serti dans le souvenir d'un énigmatique amour ferme la suite des poèmes du «Retour de l'enfant prodigue» de Loranger. Ou ne faut-il pas plutôt dire que cette image finale ouvre le poème : sur la mine à ciel ouvert du fantasme du cœur et l'espoir de douceur, d'amour qu'il manifeste pour celui qui rentre pour de bon au pays?

#### DES TABLEAUX AUX INSTANTANÉS

Par la naïveté de son «Prodigue», Gide reconduit un questionnement de la culture du livre et du savoir entrepris dans sa «Théorie du symbole»: «Les livres ne sont peut-être pas une chose bien nécessaire; quelques mythes d'abord suffisaient; [...]. Puis on a voulu expliquer; les livres ont amplifié les mythes; – mais quelques mythes

suffisaient<sup>19</sup>.» Impuissance de la littérature à résoudre le mystère de l'existence que le «Prodigue» de Loranger radicalise par des inconvenances poétiques – maladresses peut-être aussi voulues que l'archaïsme des préraphaélites – dont Gide n'aurait jamais osé déparer son esthétisme. Pourtant, à l'habile simplicité du «Prodigue» de Gide, on peut préférer la déroutante irrégularité de celui de Loranger. Les tableaux de Gide sont faussement naïfs comme ceux des préraphaélites. Leur simplicité est plus rhétorique que plastique. À un dandy littéraire de l'époque, ils donnèrent peut-être la rafraîchissante impression de feuilleter à l'ombre d'une jeune fille en fleurs son histoire sainte illustrée. Le texte a beau se vouloir pauvre comme certaines chapelles, il continue de résonner des grandes orgues littéraires dont la culture de Gide est pleine. Loranger est à Gide ce que Van Gogh est à Gauguin, ce que Dostoïevski est à Tolstoï. Soudain, on vient de changer de véhicule et de vitesse. La tradition veut que *L'arrivée d'un train à la Ciotat* des frères Lumière ait terrifié le public à sa sortie le 6 janvier 1896. La poésie de Loranger choque autant, mais d'une manière poétique: elle dégoûte ou exaspère l'homme de lettres plus qu'elle n'impressionne ceux qui en manquent. L'amour de la vitesse du futurisme naissant inaugure un récitatif en instantanés que le cinéma développera jusqu'à la perfection. Les instantanés du «Prodigue» de Loranger évoquent le cinéma naissant ou la bande dessinée bien mieux qu'une histoire sainte. Leur syntaxe est dissonante, presque aussi bolchéviste que celle du *Retour de l'enfant prodigue* de Sergeï Prokofiev. Comment ne pas trouver drôle cette sorte d'ouverture d'opéra de quatre sous: «Dans une auberge où le vin rouge / Rappelait d'innombrables crimes, / Et sur les balcons du dressoir, / Les assiettes, la face pâle» (*SAP*: 83)? Mais ils sont aussi terriblement beaux, ces vers et les suivants: «Des vagabonds illuminés / Tombés là au bout de leur rêve. // À l'aurore, quand les montagnes / Se couvrent d'un châle de brume» (*SAP*: 83). Pas beaux comme ils le devraient suivant une poétique de la représentation classique avec sa rhétorique savamment calculée, mais beaux comme manifestations linguistiques inégalées en singularité du passage d'un être à l'éphémère moment du fabuleux tournant du xx<sup>e</sup> siècle, même au Canada

---

19. André GIDE, *op. cit.*, p. 11.

et malgré une poétique dominante de la représentation classique avec sa rhétorique savamment calculée. Gênante encore aujourd'hui la démarche lorangéenne du vers où il y a bien « plus de rythme que de direction<sup>20</sup> ». Ces rythmes demeurent les traces irremplaçables d'une internationale modernité révolutionnaire en train de se scander. Se tracent dans les volutes quelque peu orphiques d'un vers anti-monumental aux accents brechtiens les atmosphères du plan de la substance, de l'Idée et du symbole s'envolant en fumée. Pour écrire aussi mince que peint Paul Klee, il faut que Loranger ait au moins pressenti quelque part en lui l'insoutenable légèreté de l'être post-moderne en train de se créer.

## LA MAISON DU RETOUR

Le pays où revient le prodigue lorangéen est inhospitalier comme un tableau de Chirico chez qui la solitude des figures évoque la difficulté des hommes à s'entraider. Au-clair-de-la-lune-ouvrez-moi-la-porte pleure la pauvre âme retournée du « Prodigue » de Loranger. On dirait *La nuit étoilée* de Van Gogh, alors que le vent souffle fort sur la Grande Ourse et que le peintre resté seul dans le froid applique sur sa toile le bonheur jaune des fenêtres des maisons où il ne peut entrer. Où est donc passé le bon père de la parabole ? Où a disparu le *Nebenmensch*, cet « être humain à côté », celui que Freud dit prêt à interpréter les appels de l'enfant en détresse ? Si pénétration du père dans le logis de la mère il y eut au point qu'un fils est né, désormais les parents économes lui gardent la porte de leur maison fermée comme à un voleur en puissance qu'ils nomment couramment l'étranger. Leur fils prodigue est comme un Juif errant dont on ignore les haïssables aboiements dans le jardin. S'est perdue la tradition du père nourricier de l'Ancien Testament. On revient à celle, encore plus ancienne, de la prédiction de l'assassinat du père par le fils et de son corollaire : l'interdit de naître. Comme chez Hamlet, le devoir de mémoire justifie l'existence du fils aux yeux d'un père qui refuse la transmission. Ou encore, comme l'explique Schneider, le fils est vu comme une réincarnation du grand-père pour justifier sa présence

---

20. Jean GUIGUET, *op. cit.*, p. 361.

dans la maison du père. Une donation, dans un espace aussi peu chrétien, même celle d'une aumône, est impensable. Nulle place pour l'autre dans celle du même. Cela rappelle *Through a Glass Darkly* d'Ingmar Bergman, titre emprunté au Nouveau Testament, voulant dire que si maintenant « nous voyons par un verre obscurément », un jour viendra où tout nous apparaîtra clairement. Que mon père me dise une seule parole et je serai guéri ! confie Minus le fils mal-aimé à Karen sa sœur psychotique. Chez Bergman, un matin, cette bonne parole est enfin prononcée... La plupart du temps, les plaisirs faciles de la vie aident à oublier un père qui n'a rien à dire de bon. La débauche : une idée comme une autre apprise dans le silence. Dès 1918, Loranger et ses amis du *Nigog* déplorent l'insupportable débauche économique capitaliste : « La vie besogneuse nous emporte. Il est certain que l'évolution économique est une des causes [...] <sup>21</sup> » ; « Nous vivons en Amérique où l'on a monnayé même le temps <sup>22</sup> » ; « Dans un pays comme le nôtre où la chose la plus importante est d'être un homme d'affaires et d'amasser beaucoup d'argent [...] <sup>23</sup>. » Une Amérique sans art est une Amérique entièrement vouée au capitalisme qui mène à la crise qui mène à la guerre. À quoi l'avant-garde artistique du tournant du <sup>xx</sup>e siècle répond : l'objet qui échappe à la fonctionnalité accède à la dimension esthétique ; les morceaux de mondes nouveaux qu'on crée échappent à l'Histoire du monde ; selon une poétique de la négativité, l'absence de monde pour l'art fait peser sur le monde sans art une absence qui l'oblige à se transformer ; contrairement à la morale, dont la fonction est de fournir des solutions aux contradictions de l'existence, la fonction de l'art est de témoigner de la violence des contradictions de l'existence sans fournir aucune solution. Lire le « Prodiges » de Loranger comme une prière pour ne jamais l'oublier.

#### PARLE SEUL

La théorie du symbole de Gide est aussi ancienne que la poétique d'Horace : bien manifester pour ne pas être un poète inutile revient à

---

21. *Le Nigog*, vol. 1 n° 1, p. 38.

22. *Ibid.*

23. *Ibid.*, p. 347.

plaire à un public avec des vers imités de modèles assez représentatifs pour enseigner aux hommes de la cité à vivre ensemble. Sinon le poète «innovateur grivois<sup>24</sup>» ou «agitateur musical<sup>25</sup>» sera chassé de la cité. Jusqu'à ce qu'il revienne repent, prêt à jouer son rôle de cadet, celui que la famille destine au métier de guerrier protecteur de la maison, puisque l'héritier du patrimoine demeure l'aîné, empêché d'être fils lui-même par l'obligation qu'il a de réincarner le grand-père dans la maison du père. Le «Prodigue» de Loranger veut quand même rentrer. Il est un errant épuisé, un barde itinérant sans domicile fixe, à la recherche d'un toit où s'abriter des intempéries et de la faim, qui s'apparente aux êtres frappés de folie, maudits ou réduits qui ferment la série des poètes en marche vers la vérité du rythme tels que les imagina Nietzsche. Mais le rythme est revu et corrigé dans une logique sans poésie dans bien des philosophies. Et nombreux sont les marcheurs poètes depuis Hölderlin jusqu'à Miron en passant par Loranger qui reviennent à une sorte de silence de leur quête de la pensée du cœur capable de sauver des horreurs de certaines logiques la singularité de notre passage dans la vie. La bonne parole est difficile non seulement à trouver mais également à partager. Avec ou sans amour, la loi est dure, mais c'est la loi: hors de l'église des hommes il n'y a point de salut. Si le retour au pays du poète prodigue est si important, c'est qu'à force de tourner sur lui-même dans des déserts et des forêts ou de se vendre comme esclave à des maîtres étrangers, il a fini par comprendre que parler seul au fond ne vaut rien. Le puîné lorangéen de la série des «fils prodigues» saisit que le père a quitté depuis longtemps le logis de la mère, obligée pour cette raison de garder sa porte fermée par crainte d'être violente par les désespérés acculés au vol qui infestent les environs. Il comprend aussi qu'il est seul à entendre ce qui se passe étant donné que personne n'écoute vraiment ou que personne ne s'est aventuré aussi loin en *terra nova*. Il revient chargé d'une mission délicate: celle d'être «[...] stable,

---

24. C'est ainsi que les critiques américains décrivent Prokofiev à son arrivée aux États-Unis vers 1918. Voir Stéphan PERREAU dans le livret explicatif de Serguey PROKOFIEV, *Symphony No 4, Op. 112; The Prodigal Son (Suite)*, National Symphony Orchestra of the Ukraine, Theodore Kuchar, Naxos, 1999.

25. *Ibid.*

maintenant, / Circonscrit dans un exergue / Qu'est ce grand mur tout  
autour / De la maison du retour» (*SAP*: 91). Finalement, il n'y aurait  
qu'un plan où créer: celui qu'il partage avec les autres jour après jour.  
Non parce que l'amplitude lui manque, mais parce que l'amour appa-  
raît comme par un verre clairement à celui que le retour circonscrit.  
Ce que mon œil mesure désormais est cette proximité au mur à  
l'intérieur duquel mon prochain comme un idiot se crée en ma  
compagnie.

## NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES

Thierry BISSONNETTE est professeur adjoint en littérature québécoise à l'Université Laurentienne (Sudbury). Ses travaux portent sur la poésie moderne et contemporaine, notamment sur l'œuvre de Claude Gauvreau. En 2006, il a supervisé la réédition des textes d'Alexis Lefrançois sous le titre *L'œuf à la noix. Poèmes et Petites Choses* (Éditions Nota bene, collection «Prose et poésie»). Il a aussi publié une monographie, *Thomas de Koninck, attiseur de consciences* (Éditions Varia, 2008), de même que plusieurs recueils de poésie dont *Autoportraits-robots* (Le Quartanier, 2009).

Professeur de littérature au Collège Jean-de-Brébeuf et membre du comité éditorial des cahiers littéraires *Contre-jour*, où il publie régulièrement des essais et des notes de lecture, Antoine BOISCLAIR s'intéresse principalement à la littérature québécoise, à la poésie, au roman et à l'essai sur l'art. À la suite d'études de doctorat (Université McGill) et de postdoctorat (Université Laval), il a publié en 2009 *L'École du regard. Poésie et peinture chez Saint-Denys Garneau, Roland Giguère et Robert Melançon* (Fides, 2009). Il a aussi édité un choix de reportages de Gabrielle Roy intitulé *Heureux les nomades et autres reportages: 1940-1945* (Éditions du Boréal, 2007).

Jean-François BOURGEAULT est professeur de littérature au Cégep de Saint-Laurent. Il prépare une thèse de doctorat sur la comparution de la poésie moderne devant le thème de la fin de l'Histoire. Il a notamment publié, en collaboration, *La littérature en puissance. Autour de Giorgio Agamben* (VLB éditeur, 2006). Cofondateur des cahiers littéraires *Contre-jour*, il en est aussi le secrétaire de rédaction.

Marc André BROUILLETTE est professeur au Département d'études françaises de l'Université Concordia. Ses travaux portent notamment sur la représentation de l'espace et du paysage dans la poésie contemporaine. Il s'intéresse aussi aux croisements entre les arts visuels et la littérature, et plus particulièrement à la présence de textes littéraires dans des œuvres d'art public.

Poète, il a fait paraître plusieurs recueils de poésie dont le plus récent, *M'accompagne* (Le Noroît, 2005), a remporté le prix Louis-Guillaume (France).

Pascal CARON est docteur de la Sorbonne et danseur. Il s'intéresse aux rapports entre la littérature et les arts de la scène, et plus particulièrement à ceux entre la poésie et la danse. Il a publié un livre sur les *Après-midi d'un faune* de Stéphane Mallarmé et de Vaslav Nijinski (*Faunes*, Honoré Champion, 2006), plusieurs articles sur l'image du mouvement et ses représentations littéraires. Il travaille en ce moment à Chypre.

Nelson CHAREST est professeur de poésie française à l'Université d'Ottawa. Il vient de publier aux Éditions Nota bene un essai intitulé *Vaisseau, le grand poème* ainsi qu'un numéro de la revue *Études littéraires* portant sur le verset moderne. Il a en outre publié dans les collectifs *L'Autre en mémoire, Paysage et poésies francophones* et *Les oubliés du romantisme*, des travaux sur Victor Hugo, Pierre Morency et Samuel Taylor Coleridge. Des études sur *Notre-Dame de Paris*, sur la sémiotique de Charles S. Peirce et sur la relation entre les arts ont paru dans les revues *Études littéraires*, *Protée* et *Littératures*. Ses recherches, touchant la poésie moderne, portent sur les dispositifs d'autorité et sur l'herméneutique de la brièveté.

Vincent C. LAMBERT habite Saint-Philémon et poursuit des études de lettres à l'Université Laval où il rédige une thèse sur la poésie québécoise des années 1860 à 1930. Il a publié, en 2005, une anthologie de la chronique au Canada français et un recueil de poèmes.

Auteur d'articles sur Henri Michaux, Valère Novarina et Clément Rosset, Jean-Sébastien LEMIEUX prépare une thèse de doctorat sur la poésie québécoise de Évanturel à Loranger à l'Université Laval. Il a codirigé un collectif intitulé *Se figurer l'origine ou la spécificité humaine* (Éditions du Gifric, 2008). Publiant à l'occasion des poèmes et des nouvelles, il a remporté le concours de nouvelles d'XYZ. *La revue de la nouvelle* en 2006, a reçu la bourse de création Hector-De Saint-Denys-Garneau en 2007 et a gagné le deuxième Prix littéraire Radio-Canada dans la catégorie nouvelle en 2008.

Thomas MAINGUY a fait des études de maîtrise à l'Université Laval durant lesquelles il a rédigé un mémoire intitulé «La voix en exergue : l'unanimité de Jules Romains et la poésie de Jean-Aubert Loranger». Il est actuellement étudiant au doctorat à l'Université McGill où il poursuit ses recherches dans



le domaine de la poésie québécoise. Il a publié des textes dans quelques revues dont *Contre-jour*.

Pierre OUELLET est poète, essayiste et romancier. Il est né à Québec en 1950. Il a publié plus d'une trentaine d'ouvrages, dont plusieurs essais : *À force de voir. Histoire de regards* (Le Noroît, 2005, Prix du Gouverneur général), *Outland. Poétique et politique de l'extériorité* (Liber, 2007) et *Hors-temps. Poétique de la posthistoire* (VLB éditeur, 2008, Prix du Gouverneur général). Parmi ses plus récents livres de poésie, on trouve *Zone franche. Liber asylum* (Le Noroît, 2004), *Dépositions* (Le Noroît, 2007, Prix du Festival international de poésie de Trois-Rivières), *Voire* (l'Hexagone, 2007) et *Une outre emplie d'éther qui se rétracte dans le froid* (l'Hexagone, 2009). Récipiendaire du prix du roman de l'Académie des lettres du Québec pour *Légende dorée* (L'instant même, 1997), il a fait paraître cinq récits dont *Still. Tirs groupés* (L'instant même, 2000) et *Une ombre entre les ombres* (l'Hexagone, 2005). Membre de la Société royale du Canada et de l'Académie des lettres du Québec, il est titulaire de la Chaire de recherche du Canada en esthétique et poétique à l'Université du Québec à Montréal.

Dominique ROBERT poursuit présentement des études de doctorat en théorie de la création à l'Université du Québec à Montréal, où elle a terminé en 2000 une maîtrise en création littéraire. Depuis 1991, elle enseigne le français à l'école secondaire Marie-Anne (Commission scolaire de Montréal). Elle a fait paraître six livres aux Éditions Les Herbes rouges, dont *Leçons d'extérieur*, son plus récent recueil de poésie, paru en mai 2009. En 2002, elle a préfacé la réédition des poèmes de Jean-Aubert Loranger dans la collection «Five O'Clock» dirigée par Claude Beausoleil. En 2010, toujours aux Herbes rouges, elle fera paraître un premier roman intitulé *Chambre d'amis*.



## TABLE DES MATIÈRES

|                                                                                     |    |
|-------------------------------------------------------------------------------------|----|
| PRÉSENTATION                                                                        |    |
| Jean-Sébastien Lemieux et Thomas Mainguy                                            | 5  |
| LES FORMES DE L'ÉTRANGETÉ                                                           |    |
| Pierre Ouellet                                                                      | 9  |
| L'INVENTION DES «TOURNOIEMENTS ALTERNATIFS»                                         |    |
| Jean-François Bourgeault                                                            | 23 |
| DEHORS ET DEHORS DU DEHORS :<br>SPIRITUALITÉ ET MODERNITÉ CHEZ JEAN-AUBERT LORANGER |    |
| Thierry Bissonnette                                                                 | 37 |
| LORANGER RÉALISTE                                                                   |    |
| Antoine Boisclair                                                                   | 47 |
| L'ÉCRITURE DU DÉSAAPPRIIS                                                           |    |
| Vincent C. Lambert                                                                  | 57 |
| CORRESPONDANCES POÉTIQUES :<br>JEAN-AUBERT LORANGER ET JULES ROMAINS                |    |
| Thomas Mainguy                                                                      | 69 |
| À QUEL SOUDAIN SE VOUER?                                                            |    |
| Marc André Brouillette                                                              | 87 |
| POURTANT LORANGER :<br>ESTHÉTIQUE DU RETRAIT DANS «MARINES»                         |    |
| Nelson Charest                                                                      | 97 |

|                                                                                                                                                           |     |
|-----------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------------|-----|
| «L'ART EST UN "ARRANGEMENT", NON UN DÉCALQUE»...<br>QUE LES POÈMES DE L'AVARE ET LES CONTES<br>DU COLLECTIONNEUR SONT FAITS DU MÊME GESTE<br>Pascal Caron | 113 |
| LE RETOUR DE L'IDIOT: LORANGER REVIENT EN VILLE<br>Dominique Robert                                                                                       | 137 |
| NOTICES BIOBIBLIOGRAPHIQUES                                                                                                                               | 149 |

Révision: Isabelle Bouchard  
Copiste: Aude Tousignant  
Composition et infographie: Isabelle Tousignant  
Conception graphique: Antoine Tanguay  
Réalisation graphique: KX3 Communication

Diffusion pour le Canada: Gallimard ltée  
3700A, boulevard Saint-Laurent, Montréal (Québec), H2X 2V4  
Téléphone: 514 499-0072 Télécopieur: 514 499-0851  
Distribution: SOCADIS

Diffusion pour la France et la Belgique:  
DNM (Distribution du Nouveau-Monde)  
30, rue Gay-Lussac, 75005, Paris  
France  
site: <http://www.librairieduquebec.fr>  
Téléphone: (33.1) 43.54.49.02 Télécopieur: (33.1) 43.54.39.15

Éditions Nota bene  
1230, boul. René-Lévesque Ouest  
Québec (Québec), G1S 1W2  
mél: [nbe@videotron.ca](mailto:nbe@videotron.ca)  
site: <http://www.editionsnotabene.ca>

ACHEVÉ D'IMPRIMER  
CHEZ MARQUIS IMPRIMEUR INC.  
CAP-SAINT-IGNACE (QUÉBEC)  
EN JANVIER 2011  
POUR LE COMPTE DES ÉDITIONS NOTA BENE

Dépôt légal, 1<sup>er</sup> trimestre 2011  
Bibliothèque et Archives nationales du Québec



Bien qu'elle soit de plus en plus reconnue au sein de l'institution littéraire, l'œuvre de Jean-Aubert Loranger (1896-1942) demeure encore aujourd'hui peu étudiée. C'est dans le but de mettre en lumière la profondeur et la complexité de cette œuvre que le collectif *Loranger soudain* a vu le jour.

Les études ici réunies cherchent toutes à dévoiler en quoi l'écriture de Loranger développe une vision particulière du monde, inscrite dans ce qu'il convient de nommer la modernité, où la prégnance du désir n'a d'égal que l'immensité de l'univers et son imposant silence.

*Loranger soudain* donne à lire des textes signés par Thierry Bissonnette, Antoine Boisclair, Jean-François Bourgeault, Marc André Brouillette, Pascal Caron, Nelson Charest, Vincent C. Lambert, Thomas Mainguy, Pierre Ouellet et Dominique Robert.

