Document généré le 16 avr. 2024 14:44

Voix et Images

Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience

Pierre Nepveu

Volume 24, numéro 2 (71), hiver 1999

Poésie québécoise et histoire littéraire

URI : https://id.erudit.org/iderudit/201427ar
DOI : https://doi.org/10.7202/201427ar

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (imprimé)
1705-933X (numérique)

Découvrir la revue

Citer cet article

Nepveu, P. (1999). Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience. *Voix et Images*, *24*(2), 277–288. https://doi.org/10.7202/201427ar

Résumé de l'article

Les « Moments » de Jean-Aubert Loranger, inspirés de formes orientales, peuvent être lus comme autant d'expérimentations sur les contours de la conscience, sur les états d'une subjectivité plus formelle que substantielle. La lecture de ces courts poèmes donne à envisager une histoire de la subjectivité par les textes au Québec : une subjectivité aléatoire, fragmentée, travaillée par le vide et le silence, contre l'unité organique du sujet défini par l'idéologie nationaliste d'un Lionel Groulx, contemporain de Loranger.

Tous droits réservés © Université du Québec à Montréal, 1999

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter en ligne.

https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/

Cet article est diffusé et préservé par Érudit.

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche.

https://www.erudit.org/fr/

Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience

Pierre Nepveu, Université de Montréal

Les « Moments » de Jean-Aubert Loranger, inspirés de formes orientales, peuvent être lus comme autant d'expérimentations sur les contours de la conscience, sur les états d'une subjectivité plus formelle que substantielle. La lecture de ces courts poèmes donne à envisager une histoire de la subjectivité par les textes au Québec : une subjectivité aléatoire, fragmentée, travaillée par le vide et le silence, contre l'unité organique du sujet défini par l'idéologie nationaliste d'un Lionel Groulx, contemporain de Loranger.

« Moments » (extraits de *Poëmes*, 1922)

IV

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 la caisse.

La nuit referme ses portes.
    Et tous les clochers
Relèvent au loin, les distances.
    J'écoute mon cœur
Battre au centre de ma chair.

V

Le petit kiosque est rond,
    Il est allumé
Par le milieu, et la nuit
    D'autour colle aux vitres
Comme un morceau de suie.

Et j'écris dans le kiosque
    Lanterne géante
Qui aurait beaucoup fumé.
    —Parqué en mon rêve,
Je suis bordé de silence.

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 est trop gaie,
Pour toute la peine
Dont se gonflait mon poëme.

VII

La poussière est sur la route
Une cendre chaude
Où ma marche s'enregistre.
—Au pied des grands arbres,
L'ombre est endormie en rond.

Le soleil chauffe la plaine,
L'air chante, là-haut,
Dans les fils télégraphiques.
—Comme une eau qui bout,
L'air chante sous le soleil.

VIII

Les pas que je fais en plus,
Ceux hors de moi-même,
Depuis la forme du banc,
—La forme allongée
Du banc vert sous les lilas.

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.

IX

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

Mais le couloir s'alluma.
Ma chair oubliée
Se crispa, soudain touchée.
—Une aiguille claire,
Un rayon par la serrure.

Cette suite de six courtes pièces est extraite d'un ensemble de dix-neuf poèmes qui constitue la deuxième partie du recueil de Jean-Aubert Loranger, *Poëmes*, paru en 1922. Au Québec, la même année, paraissent les *Poèmes de cendre et d'or* de Paul Morin et *L'appel de la race*, le roman à thèse de Lionel Groulx. Ailleurs : *Sodome et Gomorrhe* de Proust, l'*Ulysse* de Joyce, *The Waste Land* de T.S. Eliot. Avant d'aborder plus directement ces six poèmes, il me faut très succinctement les situer. Le titre de la section à laquelle ils appartiennent se lit comme suit : « Moments. Sur le mode d'anciens poëmes chinois. Haikaïs et outas ». Je n'insisterai pas ici sur le caractère passablement erroné de ce titre, déjà souligné par Bernadette Guilmette qui suggère que le sous-titre suivant serait plus exact : « Sur le mode de poèmes japonais. Haikus et outas [1] ». La première section du recueil, qui précède immédiatement ces « Moments », a pour titre « Marines » et est tout entière marquée par la thématique d'un départ qui se voudrait « définitif » mais qui, malgré l'abondance des images fluviales et maritimes, ne se réalise jamais. La section « Moments » sera suivie d'une troisième partie qui s'intitule « Le retour de l'enfant prodigue », retour « absurde », voire « impossible », d'un voyage qui n'a jamais eu lieu sauf dans le désir. Une quatrième partie regroupe des fragments et des pièces diverses dont l'une est une chanson adressée au phonographe, un appareil que Loranger aimait beaucoup, et une autre propose des « Images géographiques [de] Montréal », la ville que le poète, né en 1896 et mort en 1942, a habitée toute sa vie et où il a exercé sa profession de journaliste.

Dans la dynamique du recueil, « Moments » représente par excellence un temps d'arrêt, de repli et de mélancolie :

> Le grand silence m'enclôt
> Comme en une serre chaude
> Où ma peine doit mûrir [2],

dit une strophe du tout premier poème. Et le poème XIX, le dernier, commence par ces deux vers : « Pour endormir mon chagrin / Je me dis des contes » (*P*, 127). Des contes, il y en avait déjà, « Le passeur » et « Le vagabond », dans *Les atmosphères*, le premier recueil de Loranger paru en 1920, et il y en aura d'autres, plus traditionnels et humoristiques, autour du coloré personnage de Joë Folcu, après les deux seuls recueils qu'aura publiés Loranger au début des années vingt. Le poème XIX de « Moments », tout en évoquant l'univers pour ainsi dire thérapeutique ou analgésique du conte, constitue en fait une pirouette humoristique assez inattendue : le poète s'y désigne lui-même comme « le petit garçon [qui]

1. Bernadette Guilmette, « Historique du haïku en français : la France et le Québec », Dorothy Howard et André Duhaime (dir.), *Haïku. Anthologie canadienne/Canadian Anthology*, Hull, Asticou, 1985, p. 50.
2. Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poëmes*, Montréal, HMH, coll. « Sur parole », 1970, p. 90. Désormais, les références à cet ouvrage seront indiquées par le sigle *P*, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte.

braille encore» et les deux derniers vers se lisent ainsi: «Les vieux chagrins braillent / À réveiller les voisins» (*P*, 128).

Immobilité, obscurité, peine, chagrin: sans doute, mais tout n'est pas statique et inerte dans ces petits poèmes et dans leur succession. Le poème I se situe à l'aube et à l'aurore, au «petit début / imprécis d'une journée» (*P*, 95): il y a là une promesse, ou plutôt le désir acharné d'une promesse, affirmé dans ces vers souvent cités:

Il faut qu'il y ait, pour moi
Le commencement aussi
De quelque chose (*P*, 96).

Toutefois, dès le poème suivant, le poète se décrit dans sa chambre à la tombée du jour, sous une averse qui fait un bruit d'«applaudissement» sur le toit. Rien ne s'est passé, sinon le travail de l'horloge, curieusement active, qui «cogne sur le silence / et le cloue» (*P*, 99), au poème III, et que nous retrouvons au début de la séquence qui nous intéresse, comme une caissière qui vient de finir sa journée et qui doit faire ses comptes. Toutefois, on remarquera que l'enfermement nocturne qui en découle n'est pas stable et définitif: les poèmes VI et VII présentent des scènes diurnes et même solaires et le poème 8 parle d'une marche dans un parc.

Plusieurs des poèmes qui suivront rétabliront une forme de mouvement, au moins sur le mode du souhait. «Je voudrais être passeur», dit le poème XI (*P*, 115) et, plus loin, le poème XVII, l'un des plus remarquables, réactive la figure clé du phare-moulin, c'est-à-dire du phare dont les faisceaux lumineux ressemblent à des bras de moulin à vent, figure déjà centrale dans la première section du recueil, «Marines». Cela donne:

Le phare, comme un moulin,
    Dont tournent les ailes
Lumineuses dans la nuit
    Broyait, en mon cœur,
Un grand désir effondré.

Las d'attente prolongée
    Sans plus rien d'espoir
J'ai regagné la falaise.
    —Je revis la mer,
D'autres phares sabrer l'ombre. (*P*, 123-124)

Ce passage ne faisant pas partie de la suite que j'ai retenue ici, je ne m'y arrêterai pas trop, sauf pour noter qu'un tel poème, comme d'autres que nous examinerons, se trouve fort éloigné de la pure notation instantanée, de la perception saisie au vol que l'on associe généralement au haïku, très éloigné aussi du outa, qui dans la tradition japonaise renvoie à une forme de chant ou de chanson populaire. Ce qui surgit chez Loranger, c'est tout un paysage de la conscience, qui transforme un bord de mer en lieu du «cœur» et qui fait du «grand désir effondré» (*P*, 123) un point de vue sur le monde, véritable théâtre d'un *moi* qui parvient dans l'écriture à

transformer son rêve de départ en vertige au bord de la falaise, face à l'immensité vide.

Une subjectivité expérimentale

Les six poèmes que nous lisons ici sont écrits en vers alternés non rimés de 7 et 5 pieds. C'est ce décompte syllabique, ainsi qu'une certaine brièveté du poème, que Loranger a retenu des formes japonaises, et non la stricte pratique du haïku, dont il a trouvé des exemples dans le numéro de septembre 1920 de *La Nouvelle Revue française*, où Julien Vocance, Paul Éluard, Jean Paulhan et plusieurs autres s'essaient à ce genre. Nous nous trouvons ici, d'emblée, devant un fait d'histoire littéraire qui, je pense, a été fort bien traité pour la poésie québécoise par Claude Filteau dans ses *Poétiques de la modernité*[3], sous la forme d'une histoire de la métrique et du rythme entre 1895 et 1948. De ce point de vue, le vers «oriental» de Loranger radicalise un mouvement qui s'était déjà fait sentir, depuis Nelligan au moins, par un certain assouplissement de l'alexandrin, entre autres par l'affaiblissement de l'accent sur la sixième syllabe et par une pratique plus audacieuse de l'enjambement. On pourrait aussi, à la suite de Michel Lemaire, citer l'exemple d'Albert Lozeau[4]. Le vers de Loranger, forcément sans césure et par surcroît non rimé, tendrait ainsi à affaiblir le nombre au profit d'un rythme du discours ou de la voix. Filteau cite, à la suite de Jacques Blais[5], Alphonse Beauregard, l'un des poètes contemporains de Lozeau les plus estimables à mon avis, qui avait bien vu que le vers de Loranger perd de son autonomie au profit d'un phrasé qui occupe toute la strophe. La pratique systématique de l'enjambement va naturellement en ce sens: ainsi, dans le poème IV: «tous les clochers / relèvent» et «j'écoute mon cœur / battre», ou, plus fortement encore dans le poème V:

> Il est allumé
> par le milieu, et la nuit
> d'autour colle aux vitres

jusqu'à l'audace suprême qui fait se terminer un vers du poème VI sur un proclitique, l'article «la», pour rejeter le substantif au vers suivant: «Sur les fils de la / clôture». À l'inverse, le tout premier vers du poème IV, «Minuit. La mesure est pleine», se trouve brisé de l'intérieur, avec sa double phrase, ce qui revient aussi à atténuer son unité métrique, mais non sans ironie, car le vers dit justement qu'à l'heure exacte des douze coups de minuit «la

3. Voir Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*, Montréal, l'Hexagone, coll. «Essais littéraires», 1994.
4. Voir Michel Lemaire, «Le rythme dans la poésie d'Albert Lozeau. Contribution à l'étude du vers régulier symboliste», *Voix et Images*, vol. XXII, n° 2 (65), hiver 1996, p. 355-375.
5. Voir Jacques Blais, «Poètes québécois d'avant 1940 en quête de modernité», Yvan Lamonde et Esther Trépanier (dir.), *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, Montréal, Institut québécois de recherche sur la culture, 1986, p. 17-42.

mesure est pleine». Sans que l'on puisse faire une adéquation simple et un peu forcée entre ces douze coups et ceux de l'alexandrin classique, il apparaît certain en tout cas que se trace, dans la première strophe amorcée par ce vers, une limite de la «mesure», du temps arithmétique et chronologique, un temps associé, par la métaphore de l'horloge-caissière, au temps commercial, celui de la journée qui pointait dans le poème I et qui devait bien promettre un commencement. On notera, détail significatif, que dans ce premier poème la «pendule» n'était pas comparée à une caissière mais à un potier qui se préparait à travailler une matière encore informe:

Je suis au petit début
Imprécis d'une journée
Que la pendule tapote,
Doucement, comme une glaise,
Pour lui faire un avenir. (*P*, 95)

Au poème IV, nous sommes passés du temps artisanal et producteur, sinon de fait, du moins virtuellement, à un temps comptable qui confirme que la journée n'a pas pris forme ni consistance, que rien n'a eu lieu et que le sujet se retrouve, au milieu de la nuit et de ses distances, seul avec lui-même, à écouter battre son propre cœur.

Dans ce poème, presque tout s'est déroulé sans la volonté ou la participation du sujet. Dans la séquence des poèmes qui suivent, ce sera souvent la même chose: un grand nombre de vers ont la forme de constats purement objectifs et statiques: «Le petit kiosque est rond / Il est allumé»; «Les oiseaux sont immobiles»; «L'ombre est endormie». Au poème VIII, la marche elle-même s'amorce comme hors du sujet, les pas deviennent autonomes, mais aussitôt l'attention se déplace vers l'objet, neutre, immatériel: «La forme allongée / Du banc vert sous les lilas», étrange déficit de signification, d'autant plus que les pas s'en éloignent.

Seul le poème IX s'enclenche résolument à la première personne, mais c'est pour dire une perte et une dissolution de soi:

J'avais perdu mes limites,
Fondu que j'étais
Avec l'épaisseur de l'ombre.

Il faut un événement extérieur pour rappeler le sujet à sa propre présence corporelle, il faut cette merveilleuse aiguille de lumière, figure d'une conscience de soi que seul le monde, dans ses événements les plus infimes, une lampe qui s'allume par exemple, peut susciter en l'arrachant au néant. Claude Filteau a bien vu que le monde objectif et l'énonciation impersonnelle, dans les «Moments» de Loranger, étaient la condition même de ce qu'il appelle «la représentation d'un monde subjectif», où «l'infime a une valeur d'événement[6]».

6. Claude Filteau, *op. cit.*, p. 179.

J'ajouterais à cette observation un autre aspect, qui joue également un rôle dans la constitution de ce monde subjectif. Bien que le titre de «Moments» évoque une instantanéité et une discontinuité sans doute réelles, ces poèmes portent aussi en eux une certaine narrativité qui s'instaurait dès le début de la séquence, avec ses images de journée qui commence et de pendule ou d'horloge, mais qui se réalise ici d'une autre manière. Même les poèmes IV et V, les deux premiers de notre série, et qui sont par excellence des poèmes d'immobilité nocturne, portent en eux une narrativité au moins inchoative: dans chaque cas, l'apparition du «je» après une ouverture à la 3e personne y prend l'allure d'un résultat. «J'écoute mon cœur / Battre au centre de ma chair» se trouve produit, pour ainsi dire, à la fois par la claustration nocturne et par une espèce de scansion de la distance par les cloches, une transformation du temps en espace. C'est cette ouverture produite par la perception sonore qui fait en sorte que le *moi* revient à lui-même et s'éprouve comme centre. Dans le poème suivant, qui est comme le prolongement chronologique du poème IV, la description du kiosque est celle d'un espace entièrement clôturé par la nuit, éclairé au centre, un pur lieu donné en l'absence de toute émotion et de tout ornement. Ici encore, c'est d'un moment temporel défini spatialement que surgit le sujet, et, cette fois, c'est le sujet écrivant: «Et j'écris», nouveau centre lumineux, complice de la lampe qui éclaire sans doute sa petite table. Notons le renversement: dans la première strophe, l'opacité des vitres était produite par la nuit extérieure qui y jetait comme «une noirceur de suie»; dans la seconde, cette opacité semble venir du centre même, là où se trouve le sujet écrivant avec sa lampe. Ainsi, la conscience de soi, incarnée dans un corps, à laquelle aboutissait le poème IV, devient une conscience de l'écriture comme espace subjectif apte à créer ses propres limites, à tracer le cercle qui définit l'imaginaire. Le caractère iconique de ce poème est évidemment fondamental: il est littéralement «bordé de silence», et sa métaphore clé, qui transforme d'un seul coup le kiosque en lanterne géante, ne trouve toute sa force que de rester précisément entourée par ce silence. Qu'est-ce qui s'écrit, dans cette lanterne? Qu'est-ce qui se rêve? On pourrait répondre, sans crainte de se tromper: le poème lui-même. Mais cette autoréférence doit nous rappeler en même temps qu'il y a ici un enjeu subjectif: la définition d'une position du sujet, le tracé de ses frontières, de ses limites. Non pas un contenu mais une forme, un lieu, presque un point.

C'est ce que dira encore plus explicitement le poème IX, dernier de notre série, cette fois sur un mode résolument narratif, qui sollicite aussi bien le plus-que-parfait, pour définir le passage d'un état antérieur de totale dissolution dans l'espace à une situation nouvelle, créée par un événement subit raconté au passé simple: «Mais le couloir s'alluma». On remarquera que là comme dans le poème V, la lumière n'est pas principe de vision mais de conscience de soi, une conscience très précaire puisqu'elle peut à tout moment se perdre dans l'informe et le rien — et pourtant forte, puisqu'elle

peut aussi bien, dans certaines conditions, se poser comme foyer, comme centre perceptif. Les poèmes VII et VIII, chacun à leur manière, disent cette aventure d'un sujet qui, à même un certain espace, cherche à prendre forme ou peut au contraire perdre toute consistance. Dans le poème VII, le sujet n'existe que comme trace dans la surchauffe du jour, il traverse en marcheur fantomatique un monde objectif et géométrique. Pourtant, ce sujet se pose du même coup en point de vue, comme l'indique bien le déictique «là-haut», mais aussi la chaîne à la fois phonique et métaphorique qui relie «chauffe» à «chante» et à l'«eau qui bout», ramenant ainsi l'expérience du paysage, comme extériorité impersonnelle, à l'espace intime d'une bouilloire qui chante. Le poème VIII, quant à lui, le plus étrange peut-être, place à nouveau le sujet devant un monde de formes, établi dans la pure présence intemporelle de la phrase nominale: comme nous l'avons vu dans d'autres pièces de la séquence, cette pure objectivité fait à nouveau surgir l'événement même de la subjectivité, «je me désarticulai», curieux passé simple qui, dans une sorte d'urgence narrative, met en scène un sujet qui se défait comme une caisse dont la forme angulaire et close ne résisterait pas à un transport ou un déménagement.

On le voit, les «Moments» de Loranger sont autant de propositions expérimentales sur le sujet, sur son espace intime, ses contours, son rapport au monde extérieur. La forme brève et syncopée, empruntée à l'Orient via la France, et l'énoncé objectif court-circuitent toute empathie, tout mouvement du désir. L'extériorité se donne dans une sorte d'évidence insensée, infiniment résistante à tout affect: monde de formes plutôt que de matières. Est-ce à dire que ces «moments» renvoient le sujet à sa totale impuissance, le privant de toute prise sur le monde et, à plus forte raison, de toute sortie ou évasion? Je dois souligner que c'est bien cette lecture, celle du repli, de la régression et de l'impuissance, qu'a développée Marcel Bélanger dans son long article du *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec* sur les *Poëmes* de Loranger. Le «départ définitif» ébauché dans la première partie du recueil n'aura été qu'une chimère. «Aussitôt que le poète cesse de tendre vers cet ailleurs mythique, écrit Bélanger, il retombe dans un état de stagnation et se heurte au silence[7].» De ce point de vue, toutes les formes et les lieux clos, «la serre, la chambre, le cercueil, le kiosque, la lanterne, le corps perçu comme contenant», apparaissent comme autant de figures d'un «dedans qui maintient avec peine une lueur déficiente de vie et d'espoir» contre un dehors, un extérieur «refusé une fois pour toutes[8]».

Cette lecture, en laquelle on reconnaîtra aisément les paramètres esthétiques et moraux que l'on a aussi appliqués à la lecture de Saint-

7. Marcel Bélanger, «Poëmes de Jean-Aubert Loranger», Maurice Lemire (dir.), *Dictionnaire des œuvres littéraires du Québec. Tome 2: 1900-1939*, Montréal, Fides, 1980, p. 878.
8. *Ibid.*, p. 879.

Denys Garneau et, parfois, du *Tombeau des rois* d'Anne Hébert, on ne sera pas surpris d'apprendre que je n'y adhère pas complètement. Il serait absurde, évidemment, de percevoir dans les «Moments» de Loranger une subjectivité euphorique, un pur plaisir de l'habitation et de l'intériorité. Comme je l'ai noté au début, il est bel et bien question de chagrin et de peine dans d'autres poèmes de la série (le poème VI, entre autres) et l'image du passeur, qui réapparaîtra bientôt au poème XI, renvoie sans l'ombre d'un doute à une perte :

> Je voudrais être passeur
> ne plus fuir la vie
> Mais l'accepter franchement.

Soit, mais cette exigence éthique, d'ailleurs ici assez plate, ne dit pas tout : ce qui se passe dans de nombreux autres «moments» n'est clairement pas de l'ordre du regret, ni davantage du plaisir. Les petites fables existentielles de Loranger posent d'une manière plus neutre la question de la relation du dedans au dehors, et de la forme à l'informe, question non des profondeurs et des mystères du sujet, mais de sa situation dans l'espace-temps. Cette situation est métaphysique, elle concerne l'être, mais elle est aussi historique, elle se pose dans un monde de paquebots qui arrivent et repartent, de caisses enregistreuses, de fils télégraphiques et de phonographes qui enregistrent la voix. Loranger, je le signale en passant, avait paru bien farfelu à ses collègues de l'École littéraire de Montréal lorsqu'il leur avait proposé de tous enregistrer leur voix sur disque ; il se serait chargé de fournir l'équipement. Peut-être cette idée d'un enregistrement, où des sujets dématérialisés laissent une trace d'eux-mêmes qui résiste au temps, a-t-elle quelque chose à voir avec ses «Moments».

Genèse du sujet

Je dois avouer que j'ai craint que nous ne retrouvions jamais, au fil de cette lecture d'ailleurs bien incomplète, le fil de l'histoire littéraire. Pire, j'avouerai que ma crainte persiste. Comment donc allons-nous raconter Jean-Aubert Loranger et surtout ces «Moments» qui semblent si peu donner prise, malgré leur narrativité intime, à quelque grand récit ? D'abord, observons que Loranger fait d'ores et déjà partie d'un récit, d'une histoire que plusieurs critiques, et non des moindres, ont racontée. On se rappelle peut-être la conclusion de l'«Avant-propos» de Gilles Marcotte à la réédition des *Atmosphères* et des *Poëmes*. Après avoir noté que Loranger fut lu de manière réductrice par ses propres contemporains, il conclut :

> Nous le lirons, aujourd'hui, à la lumière des poètes qui sont venus après lui, du mouvement de libération poétique déclenché au Canada français par Saint-Denys Garneau. Jean-Aubert Loranger rencontre, enfin, ses contemporains[9].

9. Dans Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 17.

Il y a là une conception de l'histoire littéraire qui relativise la notion des époques et leur datation : il y aurait plutôt des temporalités plurielles, à vitesses variables, dans l'histoire littéraire. Il y aurait des écrivains retardataires et d'autres, comme Loranger, qui appartiennent à une époque littéraire ultérieure à celle de leur biographie. Cette conception s'inscrit dans une histoire qui se définit ici selon un « mouvement de libération poétique », c'est-à-dire selon les lignes du grand récit de la modernité. Plusieurs lectures ultérieures de Loranger reprennent ce modèle narratif. Tout en y faisant écho, Marcel Bélanger, en 1980, amorce un déplacement de la perspective, en constatant une espèce de trou historique :

> D'une manière générale, écrit Bélanger, les historiens et les commentateurs de la poésie québécoise ont vu un vide important de Nelligan à Saint-Denys Garneau et Grandbois. Entre ces deux jalons, la plupart n'ont retenu aucune œuvre digne d'une attention particulière[10].

Les pages de Gilles Marcotte dans *Une littérature qui se fait*, sur Lozeau et Chopin, ou sur Simone Routier et les autres femmes poètes du début des années trente seraient donc une exception. Mais l'important, c'est que Loranger n'est déjà plus vu comme un précurseur, mais plutôt comme un « jalon » qui permet de dater autrement la modernité québécoise, bien avant Saint-Denys Garneau.

On peut dire que depuis le début des années quatre-vingt une grande part du travail critique a consisté à explorer et à raconter une modernité non plus postérieure à Loranger, mais contemporaine de celui-ci. Le collectif d'Yvan Lamonde et Esther Trépanier, *L'avènement de la modernité culturelle au Québec*, qui date de 1986, et qui s'ouvre sur l'article de Jacques Blais auquel j'ai déjà fait référence, contribue très évidemment à ce projet. Il en est de même, en 1987, d'un important numéro de la revue *Protée* sur « L'archéologie de la modernité » au Québec[11], largement consacré à la période des années dix aux années trente, et dans lequel Claude Filteau et Pierre Ouellet consacrent des articles substantiels à Loranger, articles qui seront en partie repris ou étoffés dans des livres : *Chutes* de Pierre Ouellet[12] et l'ouvrage déjà cité de Claude Filteau, *Poétiques de la modernité*.

Ce qui m'intéresse ici, ce n'est pas l'histoire de la réception de Loranger ni même celle de la modernité, déjà largement racontée. C'est plutôt ce qui émerge à travers la notion même de modernité dans ces lectures. Chez Filteau, au moyen d'une lecture du rythme, l'avènement avec Loranger d'une subjectivité qui se définit comme « centre intime », tendu entre vie et mort, entre forme et chaos, et saisissant de ce point de vue le

10. Marcel Bélanger, *loc. cit.*, p. 70.
11. *Protée*, vol. XV, n° 1, hiver 1987.
12. Pierre Ouellet, *Chutes. La littérature et ses fins*, Montréal, l'Hexagone, coll. « Essais littéraires », 1990.

monde le plus infime comme événement. Chez Ouellet, dans le cadre d'une définition beaucoup plus radicale de la modernité en tant qu'expérience de désaisissement et de mort retrouvée aussi bien chez Melville et Hoffmansthal que chez Loranger, Fernand Ouellette ou Jacques Brault, c'est l'idée que les «Moments» seraient la figuration même d'une irruption, d'un «commencement soudain»: «entre haikus et outas [...] cela bientôt arrive qui s'est tantôt évanoui, quelque chose va exister soudain qui n'est déjà plus rien[13]». Bref, ce qui compte ici, c'est l'intérêt pour l'intimité et la durée propre au sujet, question qu'a aussi examinée André Brochu à propos de Saint-Denys Garneau et des thèses du père Ernest Gagnon sur l'intériorité et l'extériorité, sur l'homme d'ici et l'homme de là[14].

Peut-être est-ce, finalement, la seule perspective d'histoire littéraire que je me sente capable d'envisager à partir ou autour de Loranger. Quelque chose de follement téméraire qui s'inspirerait à la fois de *Genèse de la société québécoise* de Fernand Dumont[15] et des *Sources du moi. La formation de l'identité moderne* de Charles Taylor[16], et qui serait une sorte de «genèse du sujet au Québec», un tableau de ses représentations et de ses aventures. Cela engloberait à la fois une histoire du rythme et des diverses formes d'énonciation, une histoire des lieux à partir desquels se met en scène la subjectivité et une prise en compte des récits où la pensée, la conscience, le *moi*, l'âme, le cœur se mettent en intrigue. «J'avais perdu mes limites», écrit Loranger. Il faudrait mettre cela en rapport avec «Mon insomnie a vu naître les clartés grises» d'Alfred Garneau ou encore avec «Ma pensée est couleur de lumières lointaines / Du fond de quelque crypte aux vagues profondeurs» de Nelligan: fictions du sujet, fictions de la conscience et de la perte de conscience, forme et abîme, proche et lointain.

On peut faire l'hypothèse que la société ou la communauté ne peut se constituer en référence, au sens de Dumont, sans des théories et des fictions du sujet, et cela même dans ses positions les plus collectivistes. Ainsi l'abbé Groulx doit-il, au seuil de *L'appel de la race*, paru la même année que les poèmes de Loranger, énoncer une telle «théorie» par la bouche de son abbé Fabien:

> Voici ma théorie à moi que j'appelle: la théorie du coin de fer. Je me dis que la personnalité psychologique, morale, la vraie, ne saurait être composite, faite de morceaux disparates. Sa nature, sa loi, c'est l'unité. Des couches

13. Pierre Ouellet, «Maux de passe. Pour une poétique du passeur», *Protée*, vol. XV, n° 1, hiver 1987, p. 89.
14. Voir André Brochu, «Saint-Denys Garneau: de l'homme d'ici à l'homme total», Benoît Melançon et Pierre Popovic (dir.), *Saint-Denys Garneau et* La Relève, Montréal, Fides, coll. «Nouvelles études québécoises», 1995, p. 25-34.
15. Fernand Dumont, *Genèse de la société québécoise*, Montréal, Boréal, 1993.
16. Charles Taylor, *Les sources du moi. La formation de l'identité moderne*, traduit par Charlotte Melançon, Montréal, Boréal, 1998.

> hétérogènes peuvent s'y apposer, s'y adapter pour un temps. Mais un principe intérieur, une force incoercible pousse l'être humain à devenir uniquement soi-même, comme une même loi incline l'érable à n'être que l'érable[17].

On comprendra qu'il ne saurait s'agir exclusivement d'une histoire de la poésie. Il faudrait prendre en compte des textes de prose, des pages d'Arthur Buies par exemple sur «l'infini des désirs» et sur la tension entre la pensée et le néant[18], montrer aussi que même le terroir peut devenir, à l'occasion, le lieu d'une véritable aventure de la conscience. Chez Marie-Victorin, par exemple, dont les *Croquis laurentiens*, eux aussi contemporains de Loranger (ils ont paru en 1920), contiennent des passages comme celui-ci :

> Mais ce soir les seuils sont déserts et un silence inaccoutumé accueille les premières ténèbres. Seules, et avec des airs de fantômes, les vaches broutent encore sans lever la tête, parmi les gros rochers semés dans les pâturages. Inconsciemment, le mutisme des choses nous envahit et nous marchons sans mot dire[19].

Désert, silence, fantômes, mutisme : il me semble que cette espèce de mise à distance du monde et du discours a quelque chose à voir avec les îlots japonais de Loranger, *bordés de silence*, et avec l'émergence d'un sujet moins organique et unitaire, moins «coin-de-fer» que celui dont l'abbé Fabien, alias Lionel Groulx, faisait la théorie.

Les silences de Loranger créent la possibilité d'une étrangeté retrouvée hors de toute tension violemment affirmative de la volonté : «La lampe casquée / Pose un rond sur l'écritoire / — Une assiette blanche» (*P*, 117). Forme donnée, aussi neuve et insolite que le sujet peut l'être à lui-même lorsqu'il retrouve ses propres contours. Ce qui arrive ici, à chaque «moment», ce n'est pas quelque affirmation unitaire ou identitaire, quelque proclamation d'un sens, c'est la configuration d'une expérience subjective de l'hétérogénéité et de la fragmentation du monde, qui suppose une éthique de la précision et du raccourci. Alors que le sujet défini par Lionel Groulx à la même époque doit mettre ses forces morales au service d'une quête de l'unité naturelle et substantielle de l'être, le sujet de Loranger s'invente dans le discontinu et l'aléatoire. Sans substance, sans projet héroïque, sans lien avec un «nous» englobant, ce sujet qui se perd et se retrouve dans la géométrie du monde est le grand oublié du discours collectiviste et communautariste qui a dominé tout un pan de l'histoire québécoise.

---

17. Lionel Groulx, *L'appel de la race*, Montréal, Bibliothèque de l'Action française, 1922, p. 35.
18. Voir notamment, Arthur Buies, «Chronique d'outre-tombe», René Dionne (dir.), *La patrie littéraire. Anthologie de la littérature québécoise* (sous la dir. de Gilles Marcotte), Montréal, La Presse, 1978, vol. II, p. 411-415.
19. Frère Marie-Victorin, «Le village qui meurt», Gilles Marcotte et François Hébert (dir.), *Vaisseau d'or et croix du chemin. Anthologie de la littérature québécoise* (sous la dir. de Gilles Marcotte), Montréal, La Presse, 1978, vol. III, p. 229.