

Modernité générique et usages formels du verset dans *Les atmosphères* de Jean-Aubert Loranger

Luc Bonenfant

Volume 39, numéro 1, automne 2007

Le verset moderne

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/018103ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/018103ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Résumé de l'article

Cet article s'intéresse au verset dans *Les atmosphères* afin de montrer que celui-ci fonde un procès d'échange générique alors inédit dans la littérature québécoise. L'examen successif des trois parties du recueil révèle que le verset est une forme labile qui permet à l'auteur d'affirmer le sens moderne de son entreprise. Grâce à l'alternance qu'il produit entre les silences des blancs et le souffle court de la parole, le verset dit en définitive le pouvoir poétique de la prose. Sur le plan formel et typographique, il installe une modernité esthétique qui permet au livre d'échapper à toute tentative de classification.

Éditeur(s)

Département des littératures de l'Université Laval

ISSN

0014-214X (imprimé)

1708-9069 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Bonenfant, L. (2007). Modernité générique et usages formels du verset dans *Les atmosphères* de Jean-Aubert Loranger. *Études littéraires*, 39(1), 69–81.
<https://doi.org/10.7202/018103ar>



Modernité générique et usages formels du verset dans *Les atmosphères* de Jean-Aubert Loranger

LUC BONENFANT

La disposition typographique d'un texte n'est jamais entièrement étrangère à sa réception générique. C'est d'ailleurs ce qui permet à Gérard Genette d'écrire que pendant longtemps « la présence ou l'absence du mètre constituait un critère décisif et sans équivoque » de la poésie¹. Or, le lecteur qui compulse *Les atmosphères* constate rapidement que le livre est presque exclusivement écrit en prose. Un seul texte fait exception à cette disposition. Il s'agit de « Je regarde dehors par la fenêtre », écrit en vers libre. Tout au long du recueil, la piste typographique déploie donc un réseau de significations qui se trouve momentanément interrompu par les treize vers de ce poème.

Dans un propos consacré à Ponge, Jean-Marie Gleize écrivait récemment :

Le moins qu'on puisse dire c'est qu'il est difficile d'y voir clair. La prose, c'est le roman (bien sûr), et la poésie, c'est la poésie. Il faut bien qu'on la reconnaisse à quelque chose. Le plus simple c'est quand elle va à la ligne (les vers) ou alors elle se présente en prose, mais, comment dire, on la reconnaît tout de suite quand même : ça ne ressemble pas à la prose d'habitude. Et puis on voit bien que ça fait comme un poème : ça ne va pas à la ligne mais ça va à la page, ça fait bloc, et il y a du blanc entre les blocs, un vrai blanc infranchissable : le poème se suffit à lui-même, c'est un objet en forme (d'objet), on le saisit d'un coup d'œil.

Voilà bien des évidences. Mais le problème est que dans la masse réelle de l'écrit littéraire aujourd'hui, rien ne se passe vraiment comme dans nos armoires et nos mémoires scolaires².

1 Gérard Genette, « Langages poétiques, poétique du langage », dans *Figures II*, 1969, p. 124.

2 Jean-Marie Gleize, « Le choix des proses », dans *Interventions pour le séminaire « Lyrisme et Littéralité »*, [en ligne] <http://cep.ens-lsh.fr/ponge/textes.htm> (site consulté le 24 juillet 2006).

Prose *ou* poésie ; prose *et* poésie ? Voilà la question que semble nous adresser la typographie des *Atmosphères*. En effet, les alinéas du recueil, souvent très courts, sont tous suivis d'un blanc typographique, comme s'ils faisaient le pari (poétique ?) d'une alternance entre voix et silence. En donnant la préférence au démembrement paratactique plutôt qu'à un éventuel enchaînement syntagmatique, ils semblent évidemment plus proches du verset que de la prose régulière (du roman ?).

Les commentateurs qui envisagent le verset du point de vue de sa structuration typographique l'associent au paragraphe de prose tout en admettant qu'il appartient aussi au domaine de la poésie. Jean-Paul Truxillo et Philippe Corso en parlent par exemple comme d'une « unité de l'énoncé poétique que son étendue empêche de percevoir comme vers³ », alors que pour Jacques Roubaud, il serait un « vers à disposition de prose⁴ ». L'ambiguïté formelle du verset lui permet de dire qu'il est *tout à la fois* la poésie et autre chose, cela même si, paradoxalement, il s'inscrit le plus souvent du côté de la prose⁵.

Parce que le verset résiste aux classements péremptoires, l'hypothèse que je développe ici est la suivante : dans *Les atmosphères*, Loranger utilise la forme du verset en tant que celle-ci fonde un procès d'échange générique qui, pour inédit qu'il soit dans la littérature québécoise, ne cesse de redire la « marge où il [Loranger] a choisi de se tenir⁶ ». L'œuvre de Jean-Aubert Loranger se nourrit en effet d'un écart constant en regard des esthétiques et des formes qu'elle convoque ; qu'il pratique le vers libre, la prose poétique ou même le conte, l'écrivain aménage délibérément ses textes dans les marges de la littérature existante. « Le territoire de son œuvre a la mobilité d'un bac : "morceau de route qui flotte sur l'eau" », écrit Pierre Ouellet⁷. Afin d'étudier le recours formel au verset opéré ici, je procéderai suivant l'ordre linéaire du recueil, qui est divisé en trois sections. J'examinerai dans un premier temps les enjeux typographiques et métriques posés par le verset dans la section liminaire, intitulée « Le passeur ». J'aborderai ensuite le rapport du verset au vers dans les « Signets ». Enfin, « Le vagabond » me permettra d'envisager le rapport du verset à la prose narrative.

3 Jean-Paul Truxillo et Philippe Corso, *Dictionnaire de la communication*, 1991, p. 536.

4 Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, 1988, p. 115.

5 J'écris « le plus souvent » parce que certains versets, très courts, posent le problème de la limite du vers. Jean-Louis Backès n'a pas tort d'écrire que, « en toute rigueur de termes, on ne sait pas où se trouve la limite entre "vers libre" et "verset". L'un et l'autre sont définis par le blanc métrique et par l'absence de toute organisation interne réglée par une norme » (*Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, 1997, p. 138). Je reviens plus loin sur cette question, prégnante dans *Les atmosphères*.

6 François Dumont, « Retour sur le poète à la voix blanche », 1992, p. D4.

7 Pierre Ouellet, « Le passeur de parole », dans Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères suivies de Poèmes et autres textes*, 1992, p. 18.

« Le passeur » : un programme initial

On connaît bien le magnifique prologue du « Passeur », que je reproduis ici à l'identique de la première édition :

Une rivière.

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

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

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

Enfin, le bac du passeur qui est un morceau de la route qui flotte sur l'eau⁸.

Jean-Pierre Boucher a très bien montré comment ce prologue est construit sur un parallélisme oppositionnel qui met en scène deux conceptions différentes de l'ordre social : l'ordre traditionnel, clos et plat de la rive gauche ; l'ordre moderne, ouvert et escarpé de la rive droite. Selon Boucher, on trouve aussi dans ce texte une seconde opposition, poétique cette fois, puisque à chacune des rives correspondrait une conception particulière de la poésie : d'inspiration classique d'un côté, moderne de l'autre. Loranger choisirait, avec ce prologue, de « rejet[er] l'ordre et la sécurité des règles poétiques, [...] d'ouvrir une voie nouvelle, du moins au Québec, celle de l'aventure et de l'interrogation poétiques⁹ ». Il est possible de prolonger la réflexion de Boucher en ajoutant que, à bien des égards, l'amalgame géographique du texte répond au débat qui oppose alors régionalistes et « exotiques » en proposant une avenue nouvelle qui serait respectueuse des positions antagonistes qu'il cherche à concilier. En effet, dans ce paysage, plaine et ville ne s'opposent pas ; liées par la route qui les traverse, elles transforment même les poteaux à leur image (sous la forme de râteaux d'un côté, de poteaux télégraphiques de l'autre). Suivant le programme de son exergue — « Quelque chose s'est mis à exister soudain. Jules Romains » —, le texte transpose dans le domaine esthétique un problème jusqu'alors strictement envisagé dans sa dimension idéologique. Il engage le lecteur à lire le texte en fonction d'un éventuel dépassement des positions historiquement campées. Le prologue du « Passeur » dispose en définitive des liminarités de sa géographie pour mettre en scène celles de son écriture : sa qualité réflexive fonde sa qualité de texte moderne.

Mais la modernité du texte tient aussi pour une large part à sa relative indétermination générique. La critique savante qui s'est penchée sur ce texte en parle d'ailleurs indifféremment comme d'un « conte », d'une « prose poétique » ou d'un

8 Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, 2004, p. 15.

9 Jean-Pierre Boucher, « Au bout du quai », dans *Instantanés de la condition québécoise*, 1977, p. 51.

« poème en prose¹⁰ », montrant bien que son intérêt réside dans le fait qu'il ne se laisse pas facilement réduire à une catégorie précise, préférant les subsumer pour privilégier ses hybridités. La typographie du texte ressort d'ailleurs elle-même d'un métissage formel où se trouvent convoquées significations poétiques et narratives. Malgré la difficulté de définir adéquatement le vers¹¹, le lecteur qui aborde le prologue du « Passeur » remarquera que ses cinq alinéas semblent aménagés selon le regroupement suivant : vers/prose/prose/prose/vers. En effet, « Une rivière » est lisible comme un pentasyllabe¹², alors que la dernière phrase de la page va « à la ligne » plus qu'elle ne va « à la page », pour reprendre la formule déjà citée de Jean-Marie Gleize¹³. L'appréhension typographique du texte permettra au même lecteur de constater que chaque alinéa est au surplus isolé des autres par un blanc en interligne qui évoque le registre poétique : la prose du « Passeur » est ici soumise à des impératifs formels historiquement associés à la versification. Cet assentiment du poète à l'égard des possibilités plastiques et formelles de la poésie entretient la modernité ambivalente de son écriture, qui affirme parallèlement sa nature de prose grâce à une disposition ne permettant pas de faire une équivalence stricte entre limite syntaxique et limite formelle (comme ce serait le cas pour une écriture versifiée).

Le second alinéa du texte (le premier alinéa de prose, donc) comprend en effet trois phrases distinctes, elles-mêmes divisées par des virgules qui hachent la syntaxe pour donner préséance à des segments dont le rythme apparaît fondé sur l'accentuation plutôt que la syllabation. La segmentation métrique de l'alinéa : 10/7/15/7/6/6/3/6/17, ne laisse en effet poindre aucune structure pertinente qui permette d'y déduire un fonctionnement syllabique. Et bien qu'on pourrait y trouver une régularité fondée sur l'impair, la segmentation métrique de l'alinéa suivant (11/11/7/13/23) montre que les phrases de Loranger s'agencent selon des modalités qui ne sont pas celles du vers métrique, ce que confirme l'avant-dernier alinéa du texte en dépassant largement les 20 syllabes.

À première vue, un tel agencement permettrait de dire que le décompte syllabique signale une relative progression où les unités sémantiques semblent s'allonger au fil du texte de manière qu'elles se distendent plus ou moins régulièrement dans le flux usuel de la prose. Et pourtant, le texte ne cesse sur un plan typographique de montrer simultanément ses pauses et ses ruptures, c'est-à-dire les points de disjonctions paratactiques qui fondent son rythme poétique. Ses ensembles syntaxiques s'enchaînent

10 Encore faut-il voir ce que ces dénominations génériques renferment de commun. Comme l'écrit Nathalie Vincent-Munnia, « la narration et l'allure du conte s'associent assez bien aux structures poétiques. Le poème en prose, parce qu'il revêt souvent un habillage narratif, côtoie le conte ou la nouvelle et ceux-ci, inversement, peuvent facilement prendre une dimension poétique » (*Les premiers poèmes en prose*, 1996, p. 224-225).

11 Définition qui repose généralement sur un présupposé soit syllabique (ou métrique), soit accentuel (ou rythmique). Sur cette question, voir le texte éclairant de Michel Murat, « Introduction », dans *Le vers français : histoire, théorie, esthétique*, 2000.

12 Ou un hexasyllabe si l'on ne fait pas la synérèse.

13 Jean-Marie Gleize, « Le choix des proses, *art. cit.* ».

volontiers par des effets de reprises et de parallélismes qui entretiennent le mouvement global de ses versets cadencés¹⁴.

De toute évidence, il serait erroné de voir là autant de « vers » métriques camouflés dans la « prose » du poème. Sur cette question, j'adhère entièrement à la position théorique de Michel Murat qui, traitant des *Illuminations*, aborde la question des « mètres virtuels » et conclut que la délimitation d'une structure rythmique syllabiquement décomposable n'équivaut pas pour autant à un mètre ou à un vers¹⁵. On appliquera le même argument au texte de Loranger afin de se rendre compte que le travail rythmique opéré par l'écrivain sur sa prose ne signifie pas pour autant une transmutation versifiée du médium premier. *Les atmosphères* nous situent d'emblée dans l'espace du verset plutôt qu'elles appellent une éventuelle « contamination » de la prose par le vers. Autrement dit, il me semble que Loranger n'a pas cherché, en rythmant sa prose, à la transformer en une suite de mètres. Dans le « prologue » — et dans l'entièreté du « Passeur » —, les versets sont bel et bien des blocs de prose cadencée plutôt qu'emboîtement de vers. La forme travaillée par l'écrivain est celle qui ressortit historiquement aux genres du récit et il semble que ce soit à partir des brouillages de cette généalogie qu'il faille envisager la lecture des autres textes composant le recueil.

C'est ainsi que la phrase suivante : « L'après-midi ne fut plus que du vent dans un temps gris », n'appartient pas au registre de l'alexandrin allongé. Encadrée par deux blocs beaucoup plus longs, elle dit en définitive son appartenance aux registres de la prose, cadencée sans doute, mais prose néanmoins, d'autant que le découpage opéré par la mise en page a vite fait de rappeler au lecteur la forme du verset qu'il avait découverte dès le prologue :

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

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

Quand le passeur revint vers la rive où l'attendait la dernière des femmes attardées, la rivière était pleine de secousses et de chocs, et la chaloupe sautait sur l'eau qui semblait s'ébrouer. Il atterrit péniblement, puis il repartit avec la femme¹⁶.

La prose du « Passeur » convoque donc les possibilités formelles et rythmiques du vers pour mieux se transformer en verset. Le texte dit incessamment sa double qualité de poésie et de prose par la longueur variable de ses alinéas et un jeu concurrent sur les blancs interstrophiques qui, tout en assurant sa modernité, inaugure un projet d'écriture

14 Je reprends ici la terminologie adoptée par Michèle Aquien qui écrit que ce type de verset opère « par ensembles syntaxiques qui s'enflent ou décroissent au gré d'un lyrisme soutenu par des reprises et des parallélismes » (*La versification*, 2003, p. 38).

15 Michel Murat, *L'art de Rimbaud*, 2002, p. 422-431.

16 Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, op. cit., p. 22-23.

plus vaste. Car les perturbations génériques, formelles et typographiques du texte sont en fait celles du recueil entier. À cet égard, « Le passeur » agit comme l'envoi plus large d'un programme formel où Jean-Aubert Loranger semble interroger les limites du vers et de la poésie, dans les « Signets », pour ensuite éprouver celles de la prose et des genres narratifs, dans « Le vagabond ».

Vers et versets : les « Signets »

Alors que « Le passeur » est un sous-titre thématique qui renvoie au lecteur la charge de la fixation de son sens, le sous-titre de la seconde section des *Atmosphères* engage la possibilité d'une lecture générique qui redouble le projet de l'auteur. « Signets » désigne en effet un objet qu'on a tôt fait de rattacher à une expérience (de lecture) interrompue (volontairement ou non). Le signet dit tout à la fois de *s'arrêter à lui et de le prolonger*, puisqu'il ne peut exister sans ce qui le précède et ce qui le suit ; il rappelle ainsi que le poème « fait irruption à la lisière du silence et de la contemplation, [même s'il] n'en est pas moins langage¹⁷ ». Les implications stylistiques de ce sous-titre débordent sur le plan générique par l'équivalence autoréflexive qu'il manifeste entre l'évocation de l'expérience de la lecture et le texte qui la met en scène. D'emblée, les « Signets » convoquent d'ailleurs la poésie avec un texte liminaire versifié :

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 solidarisé¹⁸.

Ce texte unistrophique apparaît sans équivoque comme un poème en vers, au moins parce que chaque ligne est suivie d'un blanc qui la prolonge jusqu'à la marge. Sur le plan métrique ou stylistique, les cinq phrases qui le composent sont distribuées sur 13 vers dont l'irrégularité syllabique n'est cependant compensée par aucune structure rimique récurrente qui permette de l'identifier comme poème en vers.

Ce « signet » est exemplaire des procédés de scansion décrits par Claude Filteau dans son ouvrage sur la modernité poétique québécoise, lorsqu'il s'intéresse au second recueil de Loranger — *Poèmes* (1922) — pour montrer que cette poésie relève d'un espace rythmique qui est celui du « parlé ». Ainsi des élisions du « e » à l'entre-vers et dans le vers, qui

17 George-Emanuel Clancier, *La poésie et ses environs*, 1973, p. 16.

18 Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, op. cit., p. 39.

donnent l'impression que la strophe est co-syllabée non plus seulement en fonction des règles de la métrique, mais d'abord en fonction des règles de la phonologie en vigueur dans le discours courant¹⁹.

Prosaïque du point de vue métrique et rythmique, le poème « Je regarde dehors par la fenêtre » s'appuie plutôt sur sa forme pour signifier ses qualités poétiques. Autrement dit : lu à voix haute, il sonne comme une prose ; regardé sur la page, il a l'air d'un poème.

Prenant acte du caractère prosaïque de son texte, Loranger affirme sa nature de poème en le blanchissant, à la fois par les blancs en position finale de vers et en insérant entre chaque vers un blanc supplémentaire. La parole poétique est ici accompagnée de silences qui font la force illocutoire du poème, lequel demande finalement à être lu selon un mouvement où la dislocation spatiale régit le rythme du texte. Le procédé, certes, n'est pas mallarméen, et nous sommes loin du *Coup de dés*. Néanmoins, le découpage de la page en oriente la lecture en fondant le recours visuel de la poésie. Selon Laurent Jenny,

la meilleure définition du vers [...] semble être celle qui fait de lui une structure du discours où est assurée la possibilité de l'enjambement, c'est-à-dire d'une disjonction entre limites syntaxiques et limites formelles. Une telle définition dessine bien les contours de la forme vers en même temps que ses lignes de fuite²⁰.

Or, chez Loranger, cette limite formelle ne s'entend pas ; c'est à partir de la matérialité de la page qu'on la discerne. Entre prosaïsme et poésie, entre l'agencement du vers et la syntaxe de la prose, le poème liminaire des « Signets » reconduit en somme les horizons d'attente convoqués par le « Passeur » qui le précède.

Les « Signets » comprennent tout juste six poèmes : au poème en vers tout juste cité succèdent donc cinq autres poèmes, tous en prose cette fois. « Les hommes qui passent », le second poème de la section, pose encore une fois le problème de la limite entre verset et vers libre par la présence finale d'un segment octosyllabique (« Le tambour est toute la rue ») et d'un autre pentasyllabique (« La rue existe ») qui, pouvant faire office de « vers libres », prolongent les ambiguïtés du poème précédent. En effet, selon Murat,

le poème en « vers libre » se caractérise en général par un découpage alinéaire de niveau inférieur à la phrase et syntaxiquement concordant. Aucune structure périodique n'y est observable : ni pour le nombre syllabique, dont le décompte (qui n'est régi par aucune convention particulière) n'est pas pertinent, ni pour les homophonies finales, ni pour les superstructures²¹.

19 Claude Filteau, *Poétiques de la modernité (1895-1948)*, 1994, p. 172.

20 Laurent Jenny, *La parole singulière*, 1990, p. 116.

21 Michel Murat, « Rimbaud et le vers libre. Remarque sur l'invention d'une forme », 2000, p. 256.

Et pourtant, selon Michèle Aquien, le verset apparaît comme

une unité de l'ordre du paragraphe qui excède la mesure du vers, commence par un alinéa, mais dont la découpe n'est pas toujours celle de la prose (deux versets peuvent ainsi correspondre à une seule phrase)²².

Or, les deux segments cités n'excèdent pas la mesure du vers alors que leur découpage n'est pas non plus inférieur à la phrase. Ils sont pourtant présentés avec un alinéa. Ni vers libre, ni verset, donc ? À moins d'admettre avec Jacques Roubaud que le verset peut utiliser des longueurs variables dont celles du vers libre moyen²³ ? D'évidence, la cohabitation formelle relance ici le sens de l'expérience poétique éprouvée par le lecteur.

Tirée du même poème, la phrase « Les hommes qui passent emportent la rue avec eux » est certes assez courte pour qu'on puisse en prendre la mesure syllabique, mais elle reste pourtant disposée sur la page selon un principe qui est celui de l'alinéa de prose :

Les hommes qui passent emportent la rue avec eux.

La disposition en vers serait plutôt :

Les hommes qui passent emportent
[la rue avec eux.

Cette prose reste pourtant poétique puisque le court alinéa correspond pour l'essentiel à un « verset métrique » (Aquien) où il est possible de « dégage[r] des cellules rythmiques reconnaissables facilement par leur parenté avec le vers régulier²⁴ ». Conformément à l'esthétique du « Passeur », il faut replacer le poème « Les hommes qui passent » dans le contexte de la résistance du verset à toute forme de nomenclature trop rapide si on veut bien le lire. Car enfin le verset a ceci de généreux qu'il intègre diversement des traditions formelles et génériques relevant d'habitudes de lecture historiquement incompatibles. Il récusé les hiérarchies traditionnelles, écartant le choix éventuel entre formes « noble » (poétique) et « basse » (prosaïque) de la littérature.

Dans tous les « Signets », les versets s'agencent selon un rythme emprunté au domaine de la versification, même si l'ensemble des phrases y reste trop long pour qu'elles puissent être identifiées comme vers. Par exemple, le premier alinéa du dernier poème des « Signets », « Les grandes cheminées du port remuent dans l'eau qui les mire, les grandes cheminées molles dans la moire des eaux qui mirent²⁵ », trouve son rythme grâce à la virgule qui sépare la phrase en deux segments presque identiques aux plans syllabique et sémantique : alors que le second segment compte une syllabe de plus que le premier, il en constitue aussi une répétition verbale au moyen de l'anaphore et de la périphrase modulée. Jean-Aubert Loranger semble bien avoir compris toute la force

22 Michèle Aquien, *La versification*, op. cit., p. 37.

23 Voir Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, op. cit., surtout p. 167-170.

24 Michèle Aquien, *La versification*, op. cit., p. 37.

25 Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, op. cit., p. 45.

élastique de la forme du verset. Ses poèmes balancent constamment entre prose et vers, entre récit et poésie, entre prose et poésie. Cette configuration générique, le poète peut même la transférer dans le genre narratif.

Prose et versets : un conte

La troisième section des *Atmosphères* est la seule dont le titre, « Un conte. Le vagabond », renvoie *de facto* à un genre institué de la littérature narrative. L'inversion de l'ordre habituel de titration, en mettant l'accent sur l'appartenance éventuelle du texte à un genre précis, contrevient à l'ordre implicite du recueil qui ne cesse, depuis sa première page, de spéculer sur les conventions génériques. Le lecteur se trouverait en somme rassuré : enfin, il lira un texte dont le décodage générique pourra se réaliser dans la transparence des signifiés paratextuels...

L'anecdote de ce conte est relativement simple : humilié par les gens d'un village où il mendiait, un vagabond poursuit son chemin, résolu à piller une maison du prochain village. Il attend la nuit pour commettre son méfait, mais voilà qu'il entend du bruit : un autre voleur est tapi dans l'ombre. Énergiquement, il bondit sur l'autre voleur, l'immobilise. Les habitants de la maison accourent et,

pendant qu'on garrottait le voleur, l'homme pensait au prestige qu'il allait avoir le lendemain, pour quêter, avec la nouvelle qu'on allait sans doute répandre de son dévouement²⁶.

Le renversement final rattache le texte aux genres narratifs brefs, surtout que la mise en place antithétique de personnages conformes à des types sociaux spécifiques génère une tension qui, en agissant comme une caution morale, rapproche le texte du conte de mœurs²⁷.

Néanmoins, chaque alinéa du « Vagabond » est séparé des autres par un blanc intersticiel qui contrecarre le flux narratif du conte. Suivant le procédé formel des textes précédents du recueil, la pause commandée par les blancs du « Vagabond » installe le texte dans un ordre réflexif où chaque paragraphe prend valeur d'événement. Le statisme qui en résulte gomme la séquentialité narrative du texte. L'agencement des paragraphes de ce conte est d'ailleurs le plus souvent fondé sur un ordre de la répétition qui appelle une syntaxe accumulative :

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

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

Ce village, il ne l'avait pas voulu, il n'en avait pas fait son but. Il s'était tout simplement trouvé inévitable à la route, et il l'avait traversé avec la route²⁸.

26 *Ibid.*, p. 59.

27 Florence Goyet a bien étudié cette mise en place d'archétypes antagonistes dans les narrations brèves dans *La nouvelle 1870-1925*, 1993.

28 Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, *op. cit.*, p. 53.

Ici, chaque objet — la route, la poussière, le village — est posé séparément des autres sans qu'un rapport de causalité explicite s'établisse. En isolant de la sorte les alinéas, la juxtaposition gomme l'enchaînement hypotaxique habituel au genre. Aussi, on remarquera que, suivant le projet unanimiste du texte, le sujet grammatical qui ouvre les alinéas est un objet mis ensuite en rapport avec le héros du conte. Il s'agit bel et bien pour le personnage de faire métonymiquement corps avec le monde : c'est la route plutôt que la marche qui épuise son énergie alors que la poussière garde ses traces plutôt que celles de ses pas. Cette objectivation crée un effet de statisme sémantique qui s'ajoute au statisme syntaxique déjà observé. Le texte, ici, montre plus qu'il ne démontre, déroutant ainsi l'horizon générique annoncé par son titre. À cet espacement par les blancs et cette syntaxe paratactique s'ajoute aussi la brièveté formelle des paragraphes. Les alinéas tout juste cités constituent un exemple éloquent de verset cadencé. D'autres alinéas du texte sont même assez courts pour rappeler les versets des sections précédentes du recueil²⁹. Par exemple, la concordance des limites métriques et syntaxiques de « L'homme se blottit dans l'ombre d'une encoignure, et il attendit³⁰ », souligne le rythme métrique décroissant de l'alinéa. Ailleurs, l'alinéa, dont les limites métriques et syntaxiques concordent toujours, semble quant à lui formé d'un premier groupement quadrisyllabique et d'un autre, dodécasyllabique : « C'en était trop, on allait lui voler son droit à la vengeance³¹. » Par delà un inventaire tout aussi inutile que laborieux des types de versets contenus dans « Le vagabond », force est de remarquer que la présence de ces versets cadencés indique que le texte de Loranger use des ressources rythmiques qui relèvent de l'ordre monstratif de la poésie, cela malgré son appel générique explicite en titre. On trouve même dans ce conte deux alinéas qui ne se rendent pas à la marge (qui vont « à la ligne » comme le vers plutôt qu'« à la page » comme la prose). Ce sont : « L'homme marchait sur la route³² » et « Dans le rez-de-chaussée, on veillait encore³³ ». La brièveté de ces ensembles syntaxiques les rapproche d'un procédé principalement utilisé par les poètes, celui qui « rend manifeste la dissolution de l'unité vers dans l'unité du paragraphe de prose, ou aussi bien le contraire, selon le lieu à partir duquel on juge³⁴ ». Syntactiquement disloquée,

29 Du point de vue interne, un seul paragraphe du « Vagabond » se distingue des autres par sa longueur : il compte 129 mots alors que les autres alinéas ont en moyenne 27 mots. Ce paragraphe plus long est aussi celui qui, syntaxiquement, fait un usage explicite du rapport de conséquence propre au récit en enchaînant les explications psychologiques nécessaires au développement événementiel de la narration : « avec cet esprit de vengeance, que la fatigue de la route avait exagéré, il avait peur de ne pouvoir pas maîtriser toute la poussée fiévreuse qui donnait à ses mains une envie d'étranglement. Il aurait volontiers mieux aimé un corps-à-corps brutal [...]. En résumé, l'homme en voulait plus, en ce moment d'attente fiévreuse, à la gorge du propriétaire qu'à sa bourse » (*ibid.*, p. 56). Conjugué à la longueur de l'alinéa, cet agencement hypotaxique semble bien confirmer la tendance « poétique » des autres alinéas.

30 *Id.*

31 *Ibid.*, p. 58.

32 *Ibid.*, p. 54.

33 *Ibid.*, p. 57.

34 Jacques Roubaud, *La vieillesse d'Alexandre*, *op. cit.*, p. 167.

la prose du « Vagabond » se dissout ici typographiquement dans l'espace de l'unité poétique. Ses « versets » ramènent le récit du côté de la poésie, rappelant bien que les combinaisons génériques, chez Loranger, obligent à repenser les catégories usuelles de la littérature.

Conclusion : passages génériques du verset

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. Il ne s'agit pas de réduire ici la modernité du recueil de Loranger à sa seule entreprise typographique, non plus que de dire que la modernité relève de la seule abolition des genres. Néanmoins, la typographie particulière des *Atmosphères* et le recours formel au verset qui l'accompagne constituent un signe certain de la littérarité du recueil tout autant que de sa modernité.

Envisagé du point de vue d'une logique du recueil, le verset constitue un signe de la poéticité du livre. En effet, la forte cohérence thématique des *Atmosphères* invite à en chercher la cohérence générique, ou tout au moins formelle. Le recueil de Loranger propose une traversée horizontale du monde qui, depuis le va-et-vient liminaire du passeur au voyage linéaire et épuisant du vagabond, parle constamment de l'impossible sortie hors de soi où, comme le disent si bien les « Signets » médians, « le cœur est dévasté comme un corridor, où il y a beaucoup de portes, beaucoup de portes, des portes closes³⁵ ». À cette unité syntagmatique du recueil correspond un principe d'organisation paradigmatique où le verset supporte en définitive la cohérence des multiples combinaisons formelles offertes par le livre. Il faudra, certes, faire un jour l'histoire de cet usage formel du verset dans le contexte historique de l'émergence de la modernité québécoise³⁶. Je me contenterai pour le moment de signaler que *Les atmosphères* apparaissent comme un hapax qui n'a de cesse de montrer son désir d'échapper à toute tentative de classification pour ainsi mieux affirmer sa poéticité. Pierre Ouellet a écrit que « Loranger [a] choisi une forme d'aphasie pour faire entendre la voix étouffée que son œuvre recèle³⁷ ». Or, le verset permet très justement la mise en place de cette aphasie poétique grâce à l'alternance régulière qu'il instaure entre les silences des blancs typographiques et le souffle court de la parole des mots. L'esprit du recueil repose sur un postulat formel déployé par les poètes de la modernité française, dont Gérard Genette a naguère indiqué que ses

35 Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, op. cit., p. 43.

36 *Les atmosphères* appellent en effet une redistribution importante des présupposés génériques qui forment l'horizon d'attente du champ littéraire québécois d'alors. Rapidement, on dira que, pour le lecteur de poésie du début du XX^e siècle, la poésie est encore le vers. Le poème en prose, lui, n'a eu que peu d'échos au Québec. Plus encore, la place prépondérante occupée par des poètes romantiques comme Fréchette et l'importance de l'École de Québec expliquent que le vers épique occupe la large part de cet horizon. Des poètes comme Chopin ou Morin, dont on ne peut remettre en doute la volonté de choquer en déplaçant les balises de ce qui reste admissible en poésie, pratiquent principalement le dodécasyllabe.

37 Pierre Ouellet, « Le passeur de parole, art. cit. », p. 21.

débuts [ceux de la modernité] ont vu, en même temps que les premiers signes de disparition du système de la versification classique, les premières tentatives systématiques, avec Mallarmé et Apollinaire, d'exploration des ressources poétiques du graphisme et de la mise en page³⁸.

Passons sur les éventuelles comparaisons qu'on voudrait établir entre Mallarmé et Loranger pour souligner que l'utilisation typographique du verset par le poète québécois installe une modernité esthétique qui repose désormais sur l'affirmation des pouvoirs poétiques de la prose. *Les atmosphères* préfèrent ainsi la mobilité d'un verset qui acquiesce au passage de la prose vers la sphère poétique. Un peu à l'image de leur personnage principal qui va et vient entre les rives, leurs versets se font en quelque sorte « trait d'union mobile³⁹ » entre les possibilités génériques et formelles permises par l'époque.

38 Gérard Genette, « Langages poétiques, poétique du langage, *loc. cit.* », p. 125.

39 Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, *op. cit.*, p. 22.

Références

- AQUIEN, Michèle, *La versification*, Paris, Presses universitaires de France, 2003 [1990].
- BACKES, Jean-Louis, *Le vers et les formes poétiques dans la poésie française*, Paris, Hachette (Les fondamentaux), 1997.
- BOUCHER, Jean-Pierre, « Au bout du quai », dans *Instantanés de la condition québécoise*, Montréal, Hurtubise HMH, 1977, p. 41-56.
- CLANCIER, George-Emanuel, *La poésie et ses environs*, Paris, Gallimard, 1973.
- DUMONT, François, « Retour sur le poète à la voix blanche », *Le Devoir* (26 septembre 1992), p. D4.
- FILTEAU, Claude, *Poétiques de la modernité (1895-1948)*, Montréal, L'Hexagone (Essais littéraires), 1994.
- GENETTE, Gérard, « Langages poétiques, poétique du langage », dans *Figures II*, Paris, Éditions du Seuil, 1969, p. 123-153.
- GLEIZE, Jean-Marie, « Le choix des proses », dans *Interventions pour le séminaire « Lyrisme et Littéralité »*, [en ligne] <http://cep.ens-lsh.fr/ponge/textes.html> (site consulté le 24 juillet 2006).
- GOYET, Florence, *La nouvelle 1870-1925*, Paris, Presses universitaires de France, 1993.
- JENNY, Laurent, *La parole singulière*, Paris, Belin, 1990.
- LORANGER, Jean-Aubert, *Les atmosphères suivi de Poèmes*, Québec, Nota bene (Prose et poésie), 2004 (postface de L. Bonenfant).
- MURAT, Michel, *L'art de Rimbaud*, Paris, José Corti, 2002.
- — —, *Le vers français : histoire, théorie, esthétique*, Paris, Honoré Champion, 2000.
- — —, « Rimbaud et le vers libre. Remarque sur l'invention d'une forme », *Revue d'histoire littéraire de France*, vol C, n° 2 (2000), p. 255-276.
- OUELLET, Pierre, « Le passeur de parole », dans Jean-Aubert LORANGER, *Les atmosphères suivi de Poèmes et autres textes*, Paris, La Différence (Orphée), 1992, p. 7-23.
- ROUBAUD, Jacques, *La vieillesse d'Alexandre*, Paris, Ramsay, 1988.
- TRUXILLO, Jean-Paul et Philippe CORSO, *Dictionnaire de la communication*, Paris, Armand Colin, 1991.
- VINCENT-MUNNIA, Nathalie, *Les premiers poèmes en prose*, Paris, Honoré Champin, 1996.