Document généré le 12 oct. 2024 01:08

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire

... Puis ils m'ont envoyé vous conter ça
Les *Contes* de Jean-Aubert Loranger

Réal Ouellet

Numéro 13, février 1979

URI : https://id.erudit.org/iderudit/40437ac

Aller au sommaire du numéro

Éditeur(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (imprimé)
1923-239X (numérique)

Découvrir la revue

Citer ce compte rendu

Ouellet, R. (1979). Compte rendu de [... Puis ils m'ont envoyé vous conter ça : les *Contes* de Jean-Aubert Loranger]. *Lettres québécoises*, (13), 43–46.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1979

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/

... puis ils m'ont envoyé vous conter ça :

les *Contes* de Jean-Aubert Loranger[1]

CONTE : Fable. Récit fabuleux. Aventure plaisamment imaginée et ingénieusement racontée ou écrite (Richelet, Dictionnaire français, *1680).*
Une bonne fois, je vais vous conter, vous raconter, tant de vérités, tant de menteries, *plus je mens, plus je veux mentir (Isaïe Jolin)*[2].

On voudrait bien ne pas répéter ici l'affirmation générale selon laquelle le cours de la littérature québécoise s'inscrit, d'une part, dans le sillage de la tradition orale — contes, chansons, légendes, récits courts de toutes sortes —, et, d'autre part, dans les Relations de voyages du Régime français qui ont contribué à nous façonner un passé mythique qu'on aurait bien tort de ridiculiser. Mais comment y échapper quand on voit à quel point la « grande jase » narrative populaire s'insinue jusque dans les oeuvres les plus éloignées de la tradition orale ? On comprend qu'une chanson de Vigneault ou de Leclerc prenne souvent l'allure d'un récit folklorique mis en musique, mais *Kamouraska*, dont l'auteur est peu suspecte de frayer dans les eaux terriennes du menu peuple d'ici, mais *Philédor Beausoleil* (Leméac, 1978), où Pierre Châtillon flirte avec les légendes de la Corriveau, de la Chasse-galerie, de Jos Montferrand, dans un roman qui n'a rien du récit « XIXe siècle » où contes et légendes surgissaient des fumeurs de pipe rassemblés en cercle autour du poêle à deux ponts, un soir de tempête. Faut-il rappeler que dès ses débuts notre roman, avant de s'enliser dans la plate glaise du retour à la terre, fit large place au conte oral et à la référence culturelle étrangère : je pense évidemment à *l'Influence d'un livre* (1837), où Aubert de Gaspé fils fait voisiner ironiquement des récits populaires comme *l'Homme du Labrador* ou *l'Étranger* (« Rose Latulippe ») avec des exergues tirés de Shakespeare, Hugo, Volney . . ., dans un prétendu « roman de moeurs canadien » qui fera entrer notre pays dans l'« âge industriel » en développant « le coeur humain » (!) : cette courte fiction exhibe suffisamment d'ironie pour nous convaincre que nos eaux littéraires, loin de nous renvoyer toujours l'insignifiant reflet de notre petit nombril provincial, charrient les bagages les plus riches et les plus hétéroclites d'un peuple vivant.

Bien sûr, cette permanence des traces de l'oral dans l'écrit ne va pas sans une bonne dose de conformisme, d'ajustement au goût du jour (d'un côté, les montréalaiseries avec les waitresses, la Main ; de l'autre, le clocher du village, la gigue et le crachoir ; sans parler des sagouineries à la mode étonnamment durable), et risque peut-être de sonner le glas de la sacro-sainte tradition populaire à un moment où nos artefacts passent dans les « industries culturelles » et où l'on traque au magnétophone les derniers représentants de notre passé, comme Marius Barbeau rencontra, paraît-il, le seul survivant huron capable de parler la langue de ses ancêtres.

Plus que simplement l'oral, c'est peut-être la permanence du *récit* qui assure au groupe humain un minimum de cohésion interne et d'appartenance au monde. Butor rappelait, il y a quelques années, que nous vivons dans un univers quotidien peuplé de récits, que ceux-ci constituaient certains de nos points d'ancrage à un monde instable. L'expérience courante nous révélera que la conversation la plus anodine, pour peu qu'elle dure, emprunte volontiers le tour du récit. L'artisan ou le cultivateur de Saint-Raphaël de Bellechasse *ne décrivent pas* la fabrication des raquettes ou le « déserrage » d'une érablière exposée au nordet : ils enchaînent des anecdotes comme d'autres « enfilent des andouilles » ; *ils ne discutent pas* de la loi du zonage agricole, mais racontent et racontent jusqu'à la nuit tombée. Et qui n'a pas un jour pris conscience que l'émotion subite provoquée par une rencontre inopinée ne se libère et ne libère la parole que pour raconter quelque chose, n'importe quoi parfois ?

*
* *

Tout cela pour dire que je suis entré dans les *Contes* de Loranger comme dans un paysage inconnu mais étrangement familier par certains côtés. À vrai dire, je ne suis pas encore revenu de mon voyage dans ces quelque 600 pages de courts récits dispersés, pour la plus grande partie, dans des journaux entre 1923 et 1942. Je puis bien râcler mes tiroirs en quête de diverses définitions qu'on a données du conte et de la nouvelle depuis les dictionnaires de Richelet (1680), Rochefort (1684), Furetière (1690), l'Aca-

démie (1694), Trévoux (1704), Girard (1736), jusqu'aux théoriciens du XXe siècle ; je ne trouve rien là pour asseoir une description un peu précise des récits de Loranger. Les écrivains eux-mêmes n'établissent guère de distinctions entre les différents types de récits courts fictifs. Ils ont souvent tendance à parler de *contes*, même en l'absence d'éléments supranaturels, parce que le mot, renvoyant à *raconter*, fait référence au second pôle de la communication par le récit : le destinataire.

Les récits de Loranger me semblent se partager en trois catégories principales : la nouvelle-anecdote, axée sur le suspense ; la nouvelle-prétexte à commentaires ; la nouvelle-drame, qui dépasse la ponctualité d'une situation pour assumer la quête d'un destin, la continuité d'un morceau de vie. Les nouvelles les plus simples, surtout celles du début, posent au départ une énigme ou une situation initiale génératrice de suspense, d'attente ; suit un remplissage suspensif précédant la fin du récit qui résout l'énigme ou retourne la situation initiale. Par exemple, *le Vagabond* (p. 34-37) :

— *situation initiale*: irrité de n'avoir pas recueilli les aumônes auxquelles il s'attendait, un quêteux décide, pour se venger, d'aller voler dans une maison ;
— *remplissage suspensif* : notations sur les pensées du vagabond, sur les paysages qui tournent lentement sur eux-mêmes, embuscade dans une encoignure, vague sentiment de violence puis de crainte dans le calme où il entend battre son coeur sur ses tempes, puis soudain glissement d'une ombre devant la fenêtre encore illuminée ;
— *retournement de la situation* : le quêteux devient une espèce de héros de village en attrapant un deuxième voleur qui « allait lui voler son droit à la vengeance ».

Diverses variantes de ce schéma sont possibles : par exemple, dans *l'Heure* (p. 50-51), la situation initiale est remplacée par une énigme à résoudre ; dans *le Norouâ* (p. 44-49), la partie la plus dense du remplissage suspensif est assurée par un dialogue entre personnage-narrateur et personnages-auditeurs et conduit à une fin de récit particulièrement abrupte :

— *Son père, répondez donc, supplia-t-on, qu'est-ce qu'il a fait, le quêteux, après ?*

Alors le père Ménard tendit l'oreille aux hurlements du vent et après avoir secoué sa pipe contre le talon de sa chaussure, il répondit d'un ton contrarié :

— *Il s'est pendu.*

Dans les deux premiers exemples cités, le récit élimine toute coordonnée spatio-temporelle, toute anthropomorphisation des personnages qui ne construisent pas lentement le suspense ; si bien qu'on se trouve face à des ombres chinoises qui se

déplacent sur un fond de scène extrêmement sommaire. Je ne saurais dire ce qui précisément retient le lecteur ici, alors que dans d'autres nouvelles du même type (*les Hommes forts*, par exemple), construites de la même façon et jouant sur le hasard, la finauderie d'un personnage, ne retient guère notre attention.

Sans doute faudrait-il étudier de plus près les procédés utilisés pour susciter le suspense et le va-et-vient continuel entre focalisation interne et focalisation externe qui permet de filtrer l'information psychologique rendue tout aussi parcellaire ou ambiguë que l'information strictement diégétique (la combinaison des actions) de façon à ménager la surprise finale qui constitue le temps fort par rapport au rythme volontairement ralenti du corps du récit. Ce jeu de contraste est particulièrement évident dans les nouvelles à effet comique, jouant sur l'ironie situationnelle (le trompeur-trompé). *La Revanche* (I, p. 64-66) rappelle un classique gag de film : tous les villageois plaignent Ma'me Castor, rapport que son mari, Déric, « de taille à rencontrer tous les boulés du comté », a la réputation de passer sa femme à tabac « deux fois par semaine, à heures fixes », depuis trois ans ; rien n'est ménagé pour la mise en scène : cris couvrant toute la gamme des sons, vacarme, hésitation des hommes et du curé à mettre le batteur de femmes à sa place, expression taciturne et renfrognée de Déric, stupeur impuissante mais compatissante des femmes et des vaches du village . . . ; mais un jour la séance de pugilat prit une tournure imprévue et fit comprendre pourquoi la tant plainte Ma'me Castor ne s'était jamais plainte de son sort : les villageois virent Déric « s'abattre sur son derrière dans l'allée du jardin », « les yeux bêtes et les cuisses niaisement écartées », pendant que sa digne épouse refermait la porte avec bruit : « — C'est ça, conclut Blanchette, a'lle l'étudiait . . . » L'ironie verbale double ici évidemment l'ironie situationnelle, mais cela ne change en rien la structure du récit, fondée sur le renversement fin-début.

À mesure qu'il prendra de l'expérience — ou de l'âge — Loranger sera plus conscient qu'il raconte, il aura davantage tendance à faire s'ébrouer son narrateur en toute liberté, comme s'il voulait en mettre plein la vue. Ainsi de la « récriture » du *Vagabond* (p. 34-37, puis 127-130) et de *l'Heure* (p. 50-51, puis 134-137), repris en mai 1940 dans *la Patrie*. Tous deux prennent maintenant place dans le cycle de Joë Folcu, « marchand de tabac en feuilles » à Saint-Ours sur le Richelieu, joueur de tours, palabreur intarissable, narrateur ou protagoniste d'histoires loufoques, et qu'on prendrait parfois pour un proche parent québécois de Monsieur Homais. Reprendre un récit dont la force principale résidait dans un suspense savamment dosé, par petites phrases laconiques, comme sans y toucher presque, et l'allonger du double par les commentaires diserts d'un narrateur qui s'écoute parler et qui, au surplus, fait commenter ses palabres par le bavard Folcu m'inciterait à fermer le livre pour prendre au mot ce discours ampoulé : « Au fond, dira Joë Folcu, marchand de tabac en feuilles, et le commentateur de ce récit, c'est beaucoup de mots pour un conteur qui cher-

che ici à fixer l'atmosphère d'une soirée quelconque, dans une cuisine quelconque. C'eût été plus simple de dire : 'Il est dix heures, et' /. . ./ ». Jusqu'à la dernière phrase inutilement redondante : « Ces deux hommes avaient assisté, le matin même, au mariage d'une jeune fille qu'ils aimaient, depuis l'enfance, et d'un amour égal . . . mais, hélas, non partagé . . . ni récompensé . . . » (p. 137) Le commentaire introducteur prend parfois plus de place que le récit lui-même, ramené à une espèce d'exemplum destiné à illustrer les élucubrations généralisantes de Folcu : par exemple, *Une mangeaille pantagruélique* (II, p. 237-240) ou *les Avantages du ronflement* (II, p. 251-253).

Je sais que l'anti-roman des XVIIe et XVIIIe siècles a usé et abusé du commentaire sur le récit ; mais quand on lit *Tristram Shandy*, *Pharsamon* ou *Jacques le Fataliste*, le commentaire métadiégétique constitue alors un second récit en marge du premier, en contrepoint avec celui-ci, dont il forme souvent une suite de variations, comme en musique. Dans ces deux *remakes*, comme dans tant d'autres nouvelles, on a l'impression qu'un petit-maître pédant bavarde et pérore sur des niaiseries. Ce n'est pas parce que Molière met dans la bouche d'un de ses personnages une longue tirade sur le tabac qu'on doit subir les innombrables discours sur les vertus de la chique racornie fumée dans la pipe. Quand s'instaure entre le narrateur et Joë Folcu une espèce de dialogue extradiégétique, l'on risque de voir naître en soi la frustration du Vagabond qui n'avait pas recueilli son dû d'aumônes[3].

Sans doute un lecteur moins pressé, celui auquel était destiné ces contes, avait-il plaisir à retrouver d'une semaine à l'autre les figures familières d'un narrateur et d'un personnage hautement typés qui lui réservaient suffisamment de surprises pour le faire rêver ou sourire un moment, sans l'arracher à son monde journalier.

Un troisième type de nouvelles serait illustré par *le Passeur* (I, p. 25-33) et *le Dernier des Ouellette* (ouais !), fort différents, me semble-t-il, par leur facture et leur thématique. Contrairement aux autres, elles ne sont pas toutes tendues vers la chute, la pirouette finale ; surtout, elles ne se présentent pas comme une bande dessinée tracée à gros traits et flanquée d'un long commentaire, mais comme une espèce de roman miniature. *Le Passeur*, première nouvelle du recueil, tient la gageure de ne pas nous livrer l'intimité d'un personnage mais de nous le faire sentir soudain prenant conscience, dans tous son corps de rameur, de la vieillesse à laquelle il n'a jamais songé ; il y a chez Loranger une maîtrise exceptionnelle du langage qui lui permet de faire suivre par un narrateur apparemment neutre la montée graduelle de l'angoisse chez le vieillard sentant la douleur envahir ses reins en même temps qu'une faiblesse incompréhensible se répand dans ses muscles habitués depuis l'enfance à être irrigués par une énergie toute dirigée vers le mouvement de ramer. Encore qu'aucune citation ne peut rendre la force de ce texte, je transcris un court paragraphe précédant la séquence finale, dans laquelle la chaloupe, larguée de son vieux rameur, suit le fil du courant « avec ses deux rames pendantes, comme deux bras qui ne travaillent plus » :

> *Alors, l'homme vit les rames qui donnaient envie d'y appuyer les deux mains, et il y appuya des deux mains. Quand il les eut senties sur ses paumes, il serra. 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.*

Le dernier des Ouellette jouera davantage sur l'émotion, en ce sens qu'on n'a plus affaire à *un homme* dont on conserve l'anonymat, mais au dernier descendant d'une famille de pilotes qui avaient réussi l'exploit de franchir les rapides Saint-Louis. Avec l'interdiction de sauter ceux-ci en bateau, puis la mise au rancart du *Rapids Prince*, l'on désigne le « dernier » Ouellette pour conduire « au rebut, dans le port de Sorel, le vieux bateau de ses pères ». Et comme si cette descente mimait celle du vieux passeur, le bateau, au lieu de les éviter, s'engage « passivement dans les rapides » et y disparaît. Aucune description colorée, bruyante du « naufrage «, aucune mention du pilote, aucun apitoiement sur le drame : la chute de la nouvelle retrouve le ton neutre, impassible, comme sans vibration, du *Passeur* :

> *Jusqu'à la fermeture de la navigation, le Sault de Lachine rendit du bois de rebut propre au chauffage et que les chômeurs récoltaient, en chaloupes, sur les eaux calmes du port.*

Une feinte impassibilité, il va de soi, puisqu'on nous avait montré le dernier Ouellette naviguant sans conviction, comme un poisson dans son bocal, sur les Grands Lacs, habité par le souvenir du grand fleuve effrayant de son enfance, par les « récits de ses pères », par les bruits et manoeuvres du vieux bateau dans les rapides.

*
* *

Je ne suis pas encore sorti des contes de Loranger, ai-je écrit en commençant. Par là je voulais dire mon intérêt mais aussi mon embarras croissant à mesure que j'avançais dans ma lecture : au moment de taper ces réflexions sommaires, je me demande si mon enthousiasme plus que tiède pour une bonne partie du tome II vient de ma fatigue, de mes partis pris de consommateur encroûté dans une pratique de la lecture qui laisse peu de place à un certain type d'écriture. J'ai plutôt le sentiment que porté et conditionné par sa production régulière pour les journaux, Jean-Aubert Loranger, doué d'une voix originale sans aucun doute, a fini par se répéter et se fier à son énorme facilité. Mais que pèse ma lecture impressionniste face au fait indéniable que si les *Contes* de Loranger ont été publiés aussi nombreux dans les journaux, c'est qu'ils répondaient à certains besoins d'un public assez large ? C'est

ce besoin qu'il faudrait maintenant interroger.

Aussi peut-on se réjouir de la courageuse patience de B. Guilmette qui a recueilli dans *les Idées, le Jour* et surtout *la Patrie* quelque 150 nouvelles. De toute évidence, il fallait, dans une première étape, publier tous ces récits, même ceux qui semblent les plus faibles. J'aurais même souhaité retrouver en note les variantes des contes publiés plus d'une fois, car ce qu'on appelle des corrections mineures prennent souvent, à la dimension de toute une oeuvre, une importance très grande, au plan idéologique surtout ; je ne vois guère de pures corrections « stylistiques ». Dans cette optique, je ne suis pas sûr que B. Guilmette a eu raison de corriger parfois la ponctuation, de normaliser l'orthographe (quéteux-quêteux) ou d'ajouter des italiques (*tough*) là où l'original n'en comportait pas. Si l'on oublie les fautes typographiques, tout choix d'un auteur (et une « négligence » d'écriture est aussi un choix) demeure révélatrice. Pour ne m'en tenir qu'aux italiques, je rappellerai seulement que la première version de *Menaud* (1937), en utilisant l'italique, marquait les « canadianismes » comme un collage, alors que la deuxième version (1938) les intégrait sans cassure à la coulée du texte. Enfin, je me demande pourquoi le lexique passe sous silence des mots comme *scrépeuse*, alors qu'il explique des expressions aussi claires que « jeteux de sort » ou « boucane ».

Mais je m'en voudrais de m'appesantir sur ces points accessoires, puisque nous disposons maintenant d'un morceau important de notre corpus narratif. J'espère qu'avec les documents qu'elle possède et les recherches qu'elle a poursuivies, Bernadette Guilmette nous procurera bientôt l'édition critique des *Oeuvres* de Loranger.

Réal Ouellet

1. *Contes I : Du Passeur à Joë Folcu ; Contes II : le Marchand de tabac en feuilles*, édition préparée et présentée par Bernadette Guilmette, Montréal, Fides, coll. du Nénuphar, 1978, 324 et 331 p. Cette édition comprend une chronologie de Loranger (I, p. 7-10), une préface de B. Guilmette (p. 11-23), *le Passeur* et *le Vagabond*, paru dans *les Atmosphères, le Passeur, Poèmes et autres proses*, Montréal, L.A. Morrissette, 1920 ; elle comprend aussi onze contes parus dans *À la recherche du régionalisme, le Village, Contes et nouvelles du terrain*, Montréal, Éd. Garand, 1925 ; suivent des contes épars publiés dans les journaux, un lexique et une liste des contes. Le T. II comprend des contes épars, un lexique, une bibliographie et une liste des contes. L'annotation infrapaginale indiquant la reprise des premiers contes dans les journaux n'est pas toujours très claire : par exemple, à la p. 37 du T. I, on signale que *le Vagabond* « paraît, avec variantes, sous le titre *Le vagabond dévoyé*, in *la Patrie* [. . .], mais ne nous signale pas que cette seconde version est reproduite dans le T. I, p. 127-130).
2. Cette phrase rituelle ouvre chacun des *Contes de bûcherons* recueillis, présentés et publiés par Jean-Claude Dupont, Montréal, Quinze, 1976. Le bout de phrase qui me sert de titre termine habituellement les mêmes contes.
3. Bien sûr, Loranger avait conscience de s'inscrire dans une tradition et même de jouer de la parodie : en tant qu'auteur, il se montre du doigt en parlant du « liseur de contes de *la Patrie* » (p. 260), il ironise sur les commentaires de son « marchand de tabac en feuilles » (« sans que Joë Folcu y ajoute ses commentaires », II, p. 281), il cite J. Renard, il se réfère à Louis Fréchette, « le meilleur conteur après Joë Folcu », et dont les « préambules qui se prêtaient à toutes les invraisemblances » mettaient « généralement les lecteurs de ses contes en appétit » II, p. 58), il nous restitue une aventure que Balzac aurait omis de raconter dans *Eugénie Grandet*. (II, p. 110-113) . . .

CLAUDE GAUVREAU, LE CYGNE,
par
janou saint-denis

Le livre qui paraît intitulé *Claude Gauvreau, le cygne* relate l'histoire d'une rencontre, d'une amitié, d'une très grande influence qui a guidé Janou Saint-Denis tout au long de sa carrière de comédienne et de créatrice.

C'est aussi le portrait d'une certaine jeunesse attachante et productive qui évolue dans une époque encore farcie de tabous et frappée d'interdits.

Un témoignage intense.

CLAUDE GAUVREAU

tel que
vu lu et vécu par
janou saint-denis

Un volume de $12,50

puq
Les Presses de l'Université du Quebec
Case postale 250 Succursale N
Montreal H2X 3M4
Tel (514) 282-4954