

Jean-Aubert Loranger

Le miroir oriental de la bibliothèque française

Jean-Aubert Loranger

The Eastern Mirror of the French Library

Luc Bonenfant

Volume 31, Number 1 (91), Fall 2005

Figures et contre-figures de l'orientalisme

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/011925ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/011925ar>

[See table of contents](#)

Article abstract

Starting from the premise that the Orient, and thus Orientalism, are textual constructions that provide opportunities for deciphering, this article examines Loranger's use of the Oriental "haiku" form in its historical context. The "mirror" effect created by his choice of form allows Loranger to set his poetry in a context extending beyond the strict confines of French Canadian literature to connect with a tradition that is very important to him, the literary history of France.

Publisher(s)

Université du Québec à Montréal

ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Bonenfant, L. (2005). Jean-Aubert Loranger : le miroir oriental de la bibliothèque française. *Voix et Images*, 31(1), 61–74.
<https://doi.org/10.7202/011925ar>

JEAN-AUBERT LORANGER.

Le miroir oriental de la bibliothèque française

+ + +

LUC BONENFANT

Université Simon Fraser

RÉSUMÉ

Partant du postulat que l'Orient — et donc, l'orientalisme — sont des constructions textuelles qui constituent autant de lieux de déchiffrements, cet article envisage d'un point de vue historique l'utilisation faite par Jean-Aubert Loranger de la forme orientale du « haïku ». L'effet de « miroir » créé par cet usage formel permet à Loranger d'inscrire sa poésie dans une histoire littéraire qui déborde le strict cadre canadien-français pour rejoindre celle de la France qui lui est si importante.

Partons de ce constat : il n’y a pas d’Orient dans *Les atmosphères* (1920) et dans *Poèmes*¹ (1922) de Jean-Aubert Loranger, à tout le moins si l’on entend par « Orient » un lieu textuel aux facettes changeantes, sorte de « kaléidoscope aux possibilités magiques et colorées² ». Aussi nombreux soient-ils, les « départs en partance » et autres « départs définitifs » du poète ne constituent aucunement une sorte d’appel oriental comme on le trouve chez Alain Grandbois quelques années plus tard. La poésie de Loranger contient néanmoins une part d’orientalisme, c’est-à-dire un certain *goût* de l’Orient, lequel se manifeste dans l’utilisation d’une forme, le haïku, dont on a dit que Loranger était l’introducteur au Québec, puisque la seconde section des *Poèmes*, publiés en 1922, porte le surtitre suivant : « Moments. Sur le mode d’anciens poèmes chinois. Haïkais et outas ».

Par-delà son inexactitude, le surtitre choisi par Loranger³ m’intéresse par ce qu’il dévoile du rapport flou que l’écrivain a entretenu à l’égard de l’Orient qu’il convoque et dans lequel les littératures chinoise et japonaise semblent télescopées. Je propose en conséquence d’interroger ici le choix d’écriture de Loranger, choix dont le titre approximatif de la section apparaît être le symptôme, pour tenter d’en comprendre un peu mieux le sens historique, surtout que l’écrivain n’est pas le seul, dans le Québec d’alors, à utiliser les ressources littéraires fournies par l’Orient, qui n’existe nulle part sinon dans le regard de celui qui l’écrit. Comme le mentionne Thierry Hentsch, « [l’Orient] est partout et nulle part. Dans les livres, sur les toiles, sur les écrans, dans la rue, tout proche et bien sûr, ailleurs, là-bas... Hors de nos têtes d’Occidentaux, l’Orient n’existe pas⁴ ». La mouvance du concept d’« Orient », sa « fluidité onirique⁵ », permet aux écrivains de récupérer à bons droits cet espace dans des buts différents, parfois même contradictoires. Ainsi, un Orient clinquant, fait de soies chamarrées et de voiles translucides, sert chez l’un à ancrer son œuvre dans une tradition d’exaltation sensuelle dont les *Mille et une nuits* constituent en quelque sorte le texte fondateur alors que chez tel autre écrivain, la culture orientale devient une sorte de lieu du double servant à mieux déchiffrer l’Occident. En somme, l’ambiguïté du regard posé sur l’Orient en dit certainement plus sur celui qui regarde (c’est-à-dire le texte occidental) que sur l’objet regardé (c’est-à-dire l’Orient dont il est question dans le texte).

Alors que « les ouistitis et les jeunes guenons » de l’Afrique de Guy Delahaye provoquent, en 1912, une tristesse « bouddhiste⁶ » qui montre bien que l’Orient couvre un vaste territoire symbolique où les différentes cultures de l’Autre se trouvent amalgamées, Paul Morin appelle les géographies évocatrices des

+ + +

1 Jean-Aubert Loranger, *Les atmosphères* suivi de *Poèmes*, Québec, Éditions Nota bene, 2004 [1920 et 1922]. Désormais, les références à ces recueils seront indiquées par le sigle AP, suivi du folio, et placées entre parenthèses dans le texte. 2 Collette Juilliard, *Imaginaire et Orient. L’écriture du désir*, Paris, L’Harmattan, 1996, p. 31. 3 Sur cette question érudite de l’erreur historique commise par Loranger, je renvoie aux travaux de Bernadette Guilmette, et plus particulièrement à sa thèse de doctorat : « Jean-Aubert Loranger. Œuvre poétique », Université d’Ottawa, 1981. 4 Thierry Hentsch, *L’Orient imaginaire*, Paris, Minuit, 1988, p. 7. Cité dans Valéry Berty, *Littérature et voyage au XIX^e siècle*, Paris, L’Harmattan, 2001, p. 36. 5 Collette Juilliard, *op. cit.*, p. 7. 6 Guy Delahaye, « Nostalgie africaine », Sylvain Campeau, *Les exotiques. Anthologie*, Les Herbes rouges, coll. « Five O’clock », p. 74.

«Turqueries» ou des «Quatre villes d'Orient⁷» dans son *Paon d'email*, publié en 1911. Pour les «exotiques», l'Orient répond sommairement au désir de sortir des balises — ennuyeuses à leurs yeux — d'un régionalisme plat exaltant la «brouette du fils de M. Bellemare⁸». À première vue, le choix de Loranger de pratiquer les formes orientales du «haïkai» et du «outa» peut sembler répondre à un anti-régionalisme quelque peu primaire, à un souhait de l'écrivain de prolonger ce que les autres exotiques avaient initié avant lui. Considérant toutefois que l'Orient, s'il est le lieu de l'Autre, reste aussi un lieu d'investissement de soi de la part de tout écrivain, j'émetts l'hypothèse que l'orientalisme formel de Loranger constitue plutôt un lieu de déchiffrement différent de celui des exotiques «première vague». Autrement dit, «la forme brève et syncopée, empruntée à l'Orient via la France⁹», des poèmes de Loranger agirait comme un effet de miroir à partir duquel l'écrivain déborde le cadre strict des débats littéraires nationaux de son temps.

LA FORME « HAÏKU »

Des haïkus stricts — c'est-à-dire des tercets de cinq, sept et cinq syllabes —, Loranger n'en a écrit que quatre. Ceux-ci sont respectivement numérotés XII, XIII, XIX et XV dans la section «Moments» de son recueil, section qui contient en tout dix-neuf poèmes. C'est assez peu quand on considère que la critique retient Loranger comme celui qui a introduit la forme au Québec. Mais les quatre haïkus en question sont de véritables petits chefs-d'œuvre. Feignant de se livrer sur le mode de la transparence immédiate, ils restent pourtant complexes, denses. Le «Moment XIV» laisse par exemple surgir une ironie légèrement narquoise au détour du dernier mot :

XIV

L'aube éveille les coqs,
Et tous les coqs, à leur tour,
Réveillent le bedeau. (AP, 104)

Cette espèce de petit tableau naturaliste détourne la scène du sens régionaliste qui serait normalement le sien dans le contexte de la littérature québécoise des années 1920 pour plutôt indiquer la place qui revient à l'être humain dans l'ordre naturel des choses, le bedeau n'étant plus ici qu'une créature se faisant réveiller comme toutes les autres. Si l'effet de décalage créé par une telle utilisation du décor rappelle que l'ironie du genre du haïku provient de «détails [qui] sont à la fois absurdes et fascinants¹⁰», il faut peut-être surtout remarquer que le poème de

+ + +

7 Paul Morin, «Turqueries», Sylvain Campeau, *ibid.*, p. 87 ; Paul Morin, «Quatre villes d'Orient», *ibid.*, p. 85-86. 8 Marcel Dugas, «Jeux et ris littéraires», *Le Nigog*, n° 8, août 1918, p. 254. 9 Pierre Nepveu, «Jean-Aubert Loranger : contours de la conscience», *Voix et Images*, vol. 24, n° 2, 1999, p. 284. 10 Ryu Yotsuya, «Tourner avec la terre. Petite histoire du haïku contemporain au Japon», André Duhaime (dir.), *Haïku sans frontières*, Orléans (Ontario), Éditions David, 1998, p. 17.

Loranger s'inscrit directement au cœur des grandes préoccupations du genre du haïku qui, constamment, cherche à redire la place que l'individu occupe dans l'univers, et l'humilité qui doit en découler¹¹. Cette humilité ne fait pas défaut dans les autres haïkus de Loranger, où le sujet poétique tend à s'effacer au profit des circonstances du monde. Alors que, dans le « Moment XII », la « lampe casquée pose un rond sur l'écritoire [qui forme] une assiette blanche » (AP, 103), le « Moment XIII » rappelle le début d'un processus de deuil sous la forme matérielle du jour qui se lève :

XII

Et j'attends l'aurore
Du premier jour de sa mort.
Déjà ! Se peut-il ? (AP, 103)

Le sujet qui s'exprime évite ici toute forme d'intellectualisation. Le haïku ne cherche pas à expliquer les causes ou les effets de son thème, mais plus simplement à écrire celui-ci dans son immédiateté la plus tangible. Cette qualité à première vue prosaïque des vers de Loranger les rapproche d'une certaine manière de la pratique orientale du haïku dans laquelle, selon Corinne Atlan et Zéno Bianu, « rien de pesant, rien de solennel, rien de convenu [...] juste un tressaillement complice [...] une savante simplicité¹² » laisse éclore la poésie. « Hommage au moment présent¹³ », le haïku fait généralement corps avec le temps qu'il cherche à incarner à travers les mots. Austère, il reste donc à la fois simple et objectif puisqu'il reprend les préconceptions de la doctrine zen selon laquelle la vie est envisagée comme une succession de moments dont la signification doit être appréhendée à travers chaque événement, lorsqu'il se produit¹⁴. Sans pour autant se rattacher à la philosophie bouddhiste, les haïkus de Loranger insistent tous sans exception sur l'importance de la signification immédiate du moment présent, en montrant une évidence qui se découpe toujours d'une circonstance temporelle précise. Leur visée ontologique semble ainsi assez proche de celle de la tradition japonaise du genre.

Cela dit, la parenté thématique des poèmes de Loranger avec ceux de la tradition japonaise reste pourtant ténue. Le haïku japonais favorise une articulation tripartite de son sujet, qu'il inscrit dans un temps et un espace. C'est donc dire que l'expérience esthétique du haïku japonais classique passe par une organisation thématique qui répond à un « Quand » (le moment de l'expérience du haïku), un « Où » (le lieu de cette expérience) et un « Quoi » (le sujet du haïku), qui se trouvent souvent répartis sur les trois vers du poème¹⁵. Or, on constatera rapidement qu'un

+ + +

11 En effet, le genre du haïku « rappelle à l'Homme la place qu'il occupe dans l'ordre de la nature » (traduction de : « remind man of his place in the order of nature »). Joan Giroux, *The Haiku Form*, Rutland/Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1974, p. 65. 12 Corinne Atlan et Zéno Bianu, « Le sublime au ras de l'expérience », *Anthologie du poème court japonais*, Paris, Éditions Gallimard, 2002, p. 7. 13 Corinne Atlan et Zéno Bianu, « Note sur l'anthologie », *op. cit.*, p. 17. 14 Sur cette question, voir Joan Giroux, *op. cit.*, p. 25-45. 15 Kenneth Yasuda explique cette particularité thématique et formelle du genre dans *The Japanese Haiku*, Rutland/Tokyo, Charles E. Tuttle Company, 1966, p. 41.

lieu fait défaut au « Moment XIII » déjà cité alors que le « Moment XV » télescope son lieu (« Où ») et son sujet (« Quoi »), qui sont tous deux « l’aube » :

L’aube prend la lampe.
Au pavé des pas pressés,
— La première messe. (AP, 104)

Semblables aux poèmes japonais par le dépouillement ontologique qu’ils mettent en place, les haïkus de Loranger restent toutefois peu conformes à la tradition orientale du point de vue de leur articulation thématique, surtout que la plupart gomme la question du « mot-saison », pourtant centrale dans la tradition japonaise du genre puisque c’est à partir de ce mot que le poète choisit généralement le thème de son haïku. C’est donc avec difficulté qu’on réussirait à cataloguer les poèmes orientaux de Loranger en fonction d’une division thématique saisonnière dont tous les commentateurs ont déjà dit l’importance dans la constitution historique du genre au Japon. Alain Kervern, qui a offert une synthèse efficace des caractéristiques formelles et thématiques du genre, écrit :

la définition essentielle du haïku de l’école néoclassique tient à quelques caractéristiques précises : une forme concise en dix-sept syllabes, une césure, de l’humour, mais surtout un mot ou une allusion rappelant un thème de saison ou un moment caractéristique dans le cours de celle-ci. Le mot de saison (*kigo*) a historiquement une fonction unificatrice dans le poème, et donne cohérence à des impressions fugaces et dispersées. Cette règle inscrit par ailleurs le poème dans une relation forte à l’espace et au temps¹⁶.

Cette relation, bien qu’elle fasse parfois défaut dans les poèmes de Loranger, ne doit cependant pas nous servir à juger de la qualité des « Moments », non plus que leur absence de conformité thématique à l’égard du canon japonais. D’abord parce que l’état actuel des archives à notre disposition ne nous permet pas de savoir si Loranger a lu des haïkus japonais, qui commençaient à circuler dans le monde occidental grâce aux traductions et aux anthologies qui paraissent alors en France. Mais surtout, la non-conformité thématique de ses vers à ceux du Japon apparaît plus ou moins pertinente à partir du moment où on envisage la question sous l’angle du *rapport* plutôt que de la *source*. Il s’agit en effet moins de retrouver les traces exactes (et de toutes façons évanescences) de haïkus japonais que d’interroger les diverses médiations intervenues dans ce choix particulier d’écriture.

+ + +

16 Alain Kervern, « La face cachée de la vie », André Duhaime (dir.), *op. cit.*, p. 10.

LE DÉTOUR DE LA BIBLIOTHÈQUE

Or, l'une de ces médiations serait française : Loranger, on le sait, lisait *La Nouvelle Revue française*. Il apparaît donc probable qu'il ait pris connaissance du numéro de septembre 1920, dirigé par Jean Paulhan, qui rassemble les haïkus de douze poètes français au nombre desquels figurent Julien Vocance, Paul Éluard et Paulhan lui-même¹⁷. Ce serait donc par le biais de sa bibliothèque française que Loranger aurait suivi le filon formel de l'orientalisme. Ainsi que le montrent ses quatre haïkus stricts, Loranger connaît les règles métriques du genre, que Paulhan prend soin d'énumérer dans sa présentation quand il écrit que « les haï-kaïs sont des poèmes japonais de trois vers ; le premier vers a cinq pieds, le second sept, le troisième cinq¹⁸ ».

Malgré cette prescription dépourvue d'ambiguïté, les haïkus publiés dans le numéro de *La NRF* ne respectent pas toujours les règles de versification du genre, sinon qu'ils sont tous sans exception des tercets. Le décompte métrique des poèmes de Vocance¹⁹ indique une disposition à jouer avec les conventions de l'heptamètre, parfois allongé pour devenir un octosyllabe, parfois tronqué à la limite formelle du pentamètre. Ces manipulations formelles permettent même que le poète inscrive le vers suivant dans un de ses tercets : « Le clown a déclanché [*sic*] des rires frénétiques²⁰. » Un tel alexandrin, avec césure à l'hémistiche, appartiendrait d'emblée à la poésie classique si ce n'était du sujet prosaïque qu'il véhicule. Sa présence dans un « tercet oriental » montre sans ambages que les poèmes contenus dans le numéro de la *NRF* font finalement autre chose que des haïkus. Inspirés par la « méthode » japonaise, ils versent plutôt du côté du vers libre.

Outre son nécessaire contenu thématique lié au « mot-saison », le haïku se trouve exclusivement défini en termes métriques : ce sont ses dix-sept syllabes réparties sur trois vers de cinq, sept et cinq syllabes qui le distinguent des autres formes poétiques. Les systèmes linguistiques du japonais et du français sont cependant si différents que la syllabation dans les deux langues n'est pas la même : ce qui nous semble constituer deux syllabes en français peut par exemple en former quatre en japonais. Tel est le cas du mot *shōshō*, qui doit être prononcé *sho-o-sho-o* alors que les doubles consonnes comptent pour deux syllabes en japonais (*ippun* devient ainsi *i-p-pu-n*)²¹. Cette particularité syllabique du système linguistique japonais évoque bien l'impossibilité d'une équivalence stricte entre les métriques japonaise et française du haïku. En font foi les traductions de haïkus japonais qui ignorent le plus souvent la règle 5/7/5, comme le montre ce haïku de Bashō traduit par Alain Kervern, choisi parmi plusieurs exemples possibles :

+ + +

¹⁷ Les autres poètes sont, en ordre de parution : Paul Louis Couchoud, Georges Sabiron, Pierre Albert-Birot, Jean-Richard Bloch, Jean Breton, Maurice Gobin, Henri Lefebvre, Albert Poncin et René Maublanc. Selon Bernadette Guilmette, Loranger aurait aussi connu l'existence des haïkus de Julien Vocance, qui publie notamment « Cent visions de guerre » dans *La Grande Revue* en 1917. Voir Bernadette Guilmette, *op. cit.*, f. 884.

¹⁸ Jean Paulhan, « Haï-kaïs », *La Nouvelle Revue française*, n° 84, 1920, p. 329-330. ¹⁹ Qui va ainsi : 7/7/7 ; 7/7/7 ; 8/7/8 ; 5/5/5 ; 8/8/6 ; 12/8/7 ; 3/3/5 ; 4/3/5 ; 7/7/7 ; 8/8/8. ²⁰ Julien Vocance, « Au cirque », *La Nouvelle Revue française*, n° 84, 1920, p. 333. ²¹ Les études s'intéressant aux caractéristiques métriques du haïku japonais étant rares, je reprends ces exemples de Joan Giroux, *op. cit.*, p. 79-80.

Kono michi ya	Sur cette route
Yuku hito nashi ni	Derrière moi personne
Aki no kure	Crépuscule d'automne ²²

Ne pouvant de toute évidence pas intégrer les codes syllabiques de la poésie japonaise, les auteurs de « haïkus » occidentaux devront se rabattre sur la conception métrique propre à leur langue, ce qui aura des conséquences importantes pour le développement de la forme dans la littérature de langue française. Car la découverte du haïku japonais par les poètes français coïncide aussi historiquement avec l'invention du vers libre, qui posera justement dans toute son acuité la question de la pertinence d'un système métrique de la poésie. On ne s'étonnera pas que ces derniers y trouvent un moyen de transposer au sein de la métrique française les nécessités du haïku.

Certes, il est toujours possible de définir le vers libre selon des critères métriques qui permettent ainsi de le distinguer des autres types de vers²³. Mais comme le fait remarquer Michel Murat, l'expression « vers libre », parce qu'elle pose la question des limites du vers comme unité, devient de fait rapidement une expression à portée politique qui suppose que le vers régulier brime l'expression individuelle²⁴. L'invention du vers libre a permis (et sans doute plus que toute autre révolution littéraire) aux poètes de se rendre compte que la poésie ne se trouve pas nécessairement dans le vers, et que le respect de l'esprit poétique du genre a préséance sur sa métrique. Dans ses *Souvenirs sur le symbolisme*, Stuart Merrill écrit par exemple « qu'on cherchait partout, à cette époque, sans s'être donné le mot, à se libérer des règles trop étroites de la prosodie classique²⁵ ». Inspirés par le wagnérisme ambiant, mais aussi par les propositions d'Henri Bergson et d'Arthur Schopenhauer qui circulent alors, poètes et théoriciens offrent des définitions plus ontologiques que métriques du vers libre : pour Marie Dauget, il est par exemple « la forme même du moi intérieur émancipé²⁶ ». Le vers libre n'est donc pas qu'une forme de la versification ; il implique plus profondément un rapport ontologique entre le poète et le monde. Comme le résume Michèle Aquier :

Le vers libre n'est pas seulement une réaction formelle contre ce que Mallarmé appelle les « malherberies à la mécanique » ; c'est aussi une unité de pensée, d'où la

+ + +

22 Alain Kervin, *loc. cit.*, p. 12. 23 « Le poème en “vers libre” se caractérise en général par un découpage alinéaire de niveau inférieur à la phrase et syntaxiquement concordant. Aucune structure périodique n'y est observable : ni pour le nombre syllabique, dont le décompte (qui n'est régi par aucune convention particulière) n'est pas pertinent, ni pour les homophonies finales, ni pour les superstructures. À proprement parler il n'y a donc dans le “vers libre” ni vers, ni rime, ni strophe ; mais il peut y en avoir des échos, ou des images. Cette définition sommaire est suffisante pour différencier d'un point de vue typologique l'écriture en vers libres de la poésie versifiée d'une part, du poème en prose de l'autre ». (Michel Murat, « Rimbaud et le vers libre. Remarque sur l'invention d'une forme », *Revue d'histoire littéraire de la France*, vol. 100, n° 2, 2000, p. 256) 24 *Ibid.*, p. 257-258. 25 Stuart Merrill cité dans Clive Scott, *Vers libre. The Emergence of Free Verse in France 1886-1914*, Oxford, Clarendon Press, 1990, p. 74. 26 Marie Dauget, *Enquête internationale sur le vers libre et Manifeste du futurisme* (1909), cité dans Laurent Jenny, *La fin de l'intériorité*, Paris, Presses universitaires de France, 2002, p. 23.

définition qu'en donne Remy de Gourmont : « Le vrai vers libre est conçu [...] comme fragment musical dessiné sur le modèle de son idée émotive, et non plus déterminé par la loi fixe du nombre²⁷. »

Je ne souhaite pas décrire ici d'un point de vue technique ce qu'on pourrait appeler la décomposition (ou la recomposition) métrique du vers traditionnel (et notamment de l'alexandrin)²⁸, mais bien plutôt faire remarquer ce changement épistémologique dans la conception que les poètes français se font alors de la poésie et que, conséquemment, le haïku prend des allures de vers libre pour les poètes français qui y trouvent un cadre d'expression poétique qui diffère radicalement du carcan alexandrin malgré sa règle rigide du 5/7/5. On ne s'étonnera donc guère que « pour la plupart de ceux qui en France ont composé des haïkus, le haïkaï ou haïku n'est qu'un bref poème, épigrammatique ou lyrique, de quelques syllabes irrégulièrement disposées sur trois lignes, bref : du vers-librisme²⁹ ». Étiemble va même jusqu'à parler d'une « dialectique du haïku et du vers libre au vingtième siècle³⁰ », ce qui montre que la forme japonaise apparaît comme un nouvel espace de liberté poétique aux yeux des poètes français qui cherchent alors de nouveaux moyens d'expression.

Contrairement au vers libre — qui peut parfois être long —, la forme du haïku a au surplus ceci de particulier qu'elle est à la fois courte et brève ; ces deux attributs n'étant pas nécessairement synonymes puisque, comme l'a bien montré Gérard Dessons³¹, le « court » est une marque typographique, physique en somme, de la longueur d'un texte (tel texte apparaît court en regard d'un autre plus long) alors que la brièveté est une marque d'énonciation dont l'enjeu principal est discursif. « Dire brièvement, explique-t-il, ce n'est pas [...] dire plus en disant moins, c'est d'abord dire autrement [...]. La brièveté, en tant qu'énonciation, est avant tout *un mode historique du sujet*, du *mode d'être*³². » Très rapidement, dans la France du dix-neuvième siècle, la brièveté prend une force polémique pour les poètes, « car la brièveté moderne s'inaugure de la réaction contre l'informalité romantique (dans sa double version lyrique-expressive, ou épique-narrative)³³ ». Qu'on pense ici aux propositions de Charles Baudelaire (qui doivent beaucoup à Edgar Allan Poe) ou, avant lui, aux premiers poètes en prose pour qui le poème se fait nécessairement « petit³⁴ ». Je n'insiste pas plus avant sur cette question historique, dont Jean-Marie Gleize a déjà offert un survol éclairant³⁵, mais retiens plutôt de ces propositions que

+ + +

27 Michèle Aquien et Jean-Paul Honoré, *Le renouvellement des formes poétiques au XIX^e siècle*, Paris, Nathan, 1997, p. 62. 28 Claude Filteau a bien décrit ce passage métrique dans la poésie québécoise dans *Poétiques de la modernité* (Montréal, l'Hexagone, 1994). 29 Étiemble, *Du haïku*, Paris, Éditions Kwok On, 1995, p. 133. 30 *Ibid.*, p. 129. 31 « Les deux termes *court* et *bref* sont souvent donnés et pris comme synonymes, au mépris de leur spécificité. » (Gérard Dessons, « La notion de brièveté », *La Licorne*, n° 21, 1991, p. 3) 32 *Ibid.*, p. 8. Je souligne. 33 Jean-Marie Gleize, « Brièvetés », André Delteil (dir.), *Le haïku et la forme brève en poésie française*, Publications de l'Université de Provence, 1991, p. 33. 34 Sur cette question, voir, entre autres : Nathalie Vincent-Munnia, « Lorsque les poèmes en prose se font petits. Brièveté et poéticité dans la première moitié du dix-neuvième siècle », Simon Messina (dir.), *La forme brève*, Paris/Fiesole, Honoré Champion éditeur/Edizioni Cadmo, 1996, p. 91-106. 35 Jean-Marie Gleize, *loc. cit.*

l'apparition de la poésie brève dans le champ poétique de la fin du dix-neuvième siècle permet aux poètes de s'opposer à l'amplification rhétorique d'une poésie qui, bien qu'elle se « présente comme un terrain d'expériences³⁶ », poursuit pourtant historiquement le modèle épique classique (notamment le modèle virgilien). Pour les poètes de la fin du dix-neuvième siècle et du début du vingtième siècle, la brièveté ouvre la voie à un mode de suggestion poétique qui diffère radicalement de la poésie de type hugolien.

C'est donc dire que la forme orientale du haïku possède un double avantage aux yeux des poètes français : sa métrique inédite et sa brièveté correspondent aux nouvelles aspirations poétiques des écrivains : « [D]epuis son entrée en France et aux États-Unis puis dans les diverses langues de notre monde indo-européen, le haïku, forme fixe, avec règles rigoureuses (celles du *mot-saison*, du *mot-césure*), devient prétexte à soutenir le combat contre le vers régulier, la rime, et tout ce qui avait longtemps constitué le vers français³⁷ ».

Le numéro de septembre 1920 de la *NRF* est à cet égard exemplaire. « Instrument d'analyse³⁸ » du dire poétique selon Paulhan, le haïku semble une forme-laboratoire où se trouve mis au jour le passage vers une sensibilité nouvelle, moderne. Car le goût du haïku, écrit Paulhan, « passe pour préparer la venue d'œuvres plus décisives³⁹ ». C'est somme toute une vision occidentale de la forme qui se trouve ici défendue, où il s'agit de la comprendre en regard de l'idée de rupture qui balise l'évolution récente de la versification et de la poésie françaises.

Le discours critique français de l'époque convoque d'ailleurs plus immédiatement la notion de poésie pure pour expliquer le haïku. Jean-Louis Couchoud, qui, avec son ami Vocance, est l'un des premiers poètes à introduire la forme en France, écrit :

Comme l'expression y est réduite au minimum suprême il est impossible de faire un bon haïkai si l'on n'a eu d'abord une forte sensation ou une émotion sincère [...]. Un haïkai est une sensation nue. [...] Le poème prend à sa source la sensation lyrique jaillissante, instantanée, avant que le mouvement de la pensée ou de la passion l'ait orientée et utilisée [...]. La poésie s'engloutit dans la sensation pure⁴⁰.

On voit bien tout ce que la proposition de Couchoud partage avec les grandes théories de la poésie alors élaborées en France et que l'abbé Bremond, sous le couvert d'une mystique qui rapproche la poésie de la croyance, a contribué à faire connaître plus largement. Qu'on pense pour s'en convaincre à Paul Valéry, qui écrit que « la Poésie se forme ou se communique dans l'abandon le plus pur ou dans l'attente la plus profonde⁴¹ », ou à Pierre Reverdy, pour qui la poésie « est une

+ + +

36 Jean-Louis Backès, *Le poème narratif dans l'Europe romantique*, Paris, Presses universitaires de France, 2003, p. 27. 37 Étienne, *op. cit.*, p. 133. 38 Jean Paulhan, *loc. cit.*, p. 330. 39 *Ibid.* 40 Jean-Louis Couchoud, cité dans Patrick Blanche, « Simple coup d'œil sur le haïku en France », André Delteil (dir.), *op. cit.*, p. 24. 41 Paul Valéry, « Questions de poésie », *Œuvres*, t. I, Paris, Éditions Gallimard, coll. « Bibliothèque de la Pléiade », 1957, p. 1290.

propriété de sentir et un mode de penser⁴² » capable de révéler la sensibilité humaine en suscitant des sentiments inédits. Sans réduire la pensée du poéticien du Collège de France à celle du mystique solitaire, il faut bien voir que Valéry et Reverdy reprennent le même lieu commun quant à la nature de la poésie : « la poésie pure est silence [...] et] réduire la poésie aux démarches de la connaissance rationnelle, du discours, c'est aller contre la nature même, c'est vouloir un cercle carré⁴³ ». Aussi n'est-il pas étonnant que, cherchant à expliquer le mystère des haïkus qu'il publie dans la *NRF*, Paulhan écrive : « De toute manière, ce sont des poésies sans explication⁴⁴. » Valéry, pour revenir brièvement à lui, préface dans les termes suivants le recueil *Sur des lèvres japonaises* de Kikou Yamata publié en 1924 : « Je m'attache instinctivement dans votre anthologie à ce qu'elle contient de plus proche, et qui est pure et simple poésie [...] les petites pièces que vous nous offrez sont de l'ordre de grandeur d'une pensée⁴⁵. » C'est donc par le détour d'un discours qui s'élabore graduellement depuis Baudelaire en même temps qu'à la faveur du développement du vers libre que le haïku sera reçu et apprécié en France au tournant du vingtième siècle.

Il semble bien que ce soit à partir de ces conditions que Loranger lit et écrit ses poèmes « orientaux ». Tout comme les poètes français, Loranger a en effet perçu les potentialités formelles rendues possibles par la transposition occidentale du haïku. Ses poèmes contiennent de nombreux tercets organisés selon un décompte qui, allant le plus souvent en 8/6/8, marque sa prédisposition à vouloir déstabiliser la versification traditionnelle. Si elle ne permet pas de confirmer que Loranger a lu les haïkus publiés dans la *NRF*, l'utilisation du terme « haïkai » par Loranger et Paulhan laisse à tout le moins surgir une prédisposition commune des écrivains français et québécois quant à leur appréhension de la littérature orientale, qu'il étendra en définitive à l'ensemble de ses poèmes. Autrement dit, c'est par le biais de sa bibliothèque française que Loranger en arrive à ce mode d'énonciation poétique encore singulier dans le paysage poétique canadien-français, s'opposant en cela à plusieurs décennies d'amplification rhétorique. Bien qu'elles rappellent sans conteste les possibilités du haïku, les aphasies poétiques de Loranger sont finalement peut-être plus françaises qu'orientales.

HAÏKU ET VERS LIBRE

Dans son analyse métrique sur les *Poétiques de la modernité au Québec*, Claude Filteau écrit, à propos des tercets de Loranger, que « la disposition plastique des vers apparaît donc complètement dissociée du découpage métrique traditionnel, puisque le mètre s'est dissolidifié dans le parlé. On considérera, dès lors, les blancs comme des blancs métriques⁴⁶ ». L'argument du blanc métrique permet ainsi à Filteau

+ + +

⁴² Pierre Reverdy, *Cette émotion appelée poésie*, Paris, Flammarion, 1974, p. 56.

⁴³ Henri Bremond, *La poésie pure*, Paris, Grasset, 1926, p. 121 et 22.

⁴⁴ Jean Paulhan, *loc. cit.*, p. 329.

⁴⁵ Paul Valéry cité dans Patrick Blanche, *loc. cit.*, p. 25.

⁴⁶ Claude Filteau, *op. cit.*, p. 173.

d'isoler les tercets — de même que certains quatrains contenus dans les poèmes — pour en faire autant de haïkus. Je n'adhère pas totalement à la position de Filteau, préférant pour ma part envisager le haïku comme un poème complet plutôt que comme un extrait d'un poème plus long dont il formerait une des strophes. L'idée de la clôture textuelle du haïku me semble en effet permettre d'interroger différemment les manipulations formelles opérées par l'écrivain québécois, cela en vue de les replacer dans le contexte qui est le leur, ce contexte étant à la fois dépendant de conditions internes et externes à l'écriture de Loranger.

D'un point de vue interne, ces manipulations sont cohérentes avec le projet général du poète, qui n'a pas écrit dans les formes canoniques de la poésie. *Les atmosphères*, dont le sous-titre est «Le passeur. Poèmes et autres proses», sont presque entièrement écrites en prose⁴⁷. Ce recueil est en effet divisé en trois sections : «Le passeur» est un long poème en prose ; les «Signets» sont une suite de versets et de poèmes courts en prose ; «Le vagabond» est un conte. Si l'on admet que le verset «apparaît comme une forme permettant de “marier les ressources” (Paul Claudel) de la prose et du vers, au regard desquels il apparaît respectivement plus musical et moins rigide⁴⁸», on constatera que les textes de Jean-Aubert Loranger étalent constamment leur hybridité formelle, plaçant d'emblée la poésie dans un espace intermédiaire et mouvant, et peut-être surtout moderne. Cette modernité de Loranger se vérifie par ailleurs dans son utilisation exemplaire du poème en prose. «Espace de transition où se forgent d'autres conceptions du poème⁴⁹» pour les uns, «robuste hybride⁵⁰» pour les autres, le poème en prose apparaît comme l'un des genres par excellence de la modernité, donnant à lire en continu le déplacement des centres de la poésie. Le second recueil de Loranger, *Poèmes*, prolonge ce déplacement des formes canoniques commencé par *Les atmosphères*. Écrit exclusivement en vers libres cette fois, le recueil s'est donc défait de la rime. Il procède aussi à de nombreux enjambements, donnant à lire une syntaxe plus proche de l'oralité que de la métrique traditionnelle : «les haïkus de Loranger sont à lire [...] dans le contexte de son œuvre comme un exercice de plus en vue de déplacer les rapports entre poésie et prose⁵¹».

D'un point de vue externe, c'est-à-dire historique, ces «tercets orientaux» témoignent d'une sensibilité particulière à l'égard des développements récents de la poésie française. Par exemple, le tercet suivant tiré des *Moments*, qui retient le décompte impair du haïku, mais en allongeant les vers pour en faire des heptasyllabes :

Le grand silence m'enclôt
Comme en une serre chaude
Où ma peine doit mûrir. (AP, 82)

+ + +

⁴⁷ On y trouve un poème en vers libre : «Je regarde dehors par la fenêtre.» ⁴⁸ Luc Bonenfant, «Postface», Jean-Aubert Loranger, *op. cit.*, p. 158. ⁴⁹ Michel Sandras, *Lire le poème en prose*, Paris, Dunod, 1995, p. 19.

⁵⁰ Maurice Chapelan, «Introduction», *Anthologie du poème en prose*, Paris, Grasset, 1944, p. vii. ⁵¹ Claude Filteau, *op. cit.*, p. 174.

Ce tercet, qui semble donc approcher le haïku, en diffère par au moins deux autres aspects que ses heptasyllabes. Au plan formel d'abord, il constitue la troisième strophe d'un poème plus long, en vers libres : contre le haïku, qui est un poème en soi, ce tercet forme donc plus simplement la partie d'un tout plus large qui l'englobe. Mais surtout, c'est peut-être au plan thématique que ce poème diffère le plus du haïku, puisqu'il témoigne de ce que Pierre Nepveu a appelé « les contours de la conscience⁵² » dans la poésie de Loranger. Le « je » du poème dit ici explicitement la peine toute subjective qui est la sienne, s'éloignant ainsi de l'objectivité caractéristique du haïku oriental. La manipulation formelle et subjective opérée par Loranger rejoint derechef celle des poètes qu'il lit dans la *NRF*, lesquels pratiquent le vers libre, alors associé à l'expression subjective de l'individualité. Dans le cinquième des *Moments*, on trouve aussi une strophe de cinq vers, qui prolonge donc de deux vers ce qui s'approcherait autrement du décompte métrique traditionnel du haïku :

Le petit kiosque est rond,
Il est allumé
Par le milieu, et la nuit
D'autour colle aux vitres
Comme une noirceur de suie. (*AP*, 89)

Pareillement à la strophe précédemment citée, le poème montre la naissance fragile, mais néanmoins insistante, d'une subjectivité dont les contours indiquent « une conscience de l'écriture comme espace subjectif apte à créer ses propres limites, à tracer le cercle qui définit l'imaginaire⁵³ ». Dans ces vers, Loranger joue des libertés formelles en produisant principalement des tercets qui rappellent ceux de *La Nouvelle Revue française* au plan thématique ou ontologique. Le titre de la section où se trouvent les poèmes de Loranger se lit d'ailleurs ainsi : « Moments. Sur le mode d'anciens poèmes chinois. Haïkais et outas ». *Sur le mode de*, c'est-à-dire : à la façon de... comme un pastiche ou une reprise, un intertexte générique qui s'autorise de déborder le modèle, fonctionnant d'emblée comme une matrice architextuelle. En cela, les « haïkais » et autres « outas » de Loranger s'inspirent d'une forme originelle (orientale) qu'ils dépassent pour l'intégrer dans une structure en vers libres. À l'instar des poètes français, Loranger s'approprie la forme du haïku pour la replacer dans une histoire de la métrique qui bouleverse de manière radicale les enjeux traditionnels de la poésie canadienne-française en mettant en question la brièveté poétique et la liberté métrique. Loranger conserve la retenue d'une forme, son attention au détail, à l'infime, à la fragilité pouvant à tout moment basculer, et si « la forme brève peut être considérée comme un instrument qui met en cause la stabilité du sens, sa fixité, son unité⁵⁴ », les poèmes orientaux de Loranger réclament l'aphasie des silences, le néant du rêve :

+ + +

52 Pierre Nepveu, *loc. cit.*, p. 277. 53 *Ibid.*, p. 283. 54 Jean-Marie Gleize, *loc. cit.*, p. 35.

Et j'écris dans le kiosque
Lanterne géante
Qui aurait beaucoup fumé.
— Parqué en mon rêve,
Je suis bordé de silence. (AP, 90)

L'objet verbal qu'est le poème résiste presque complètement à la tentation du dire, préférant se replier sur l'intériorité toute muette du rêve où « l'expression poétique déploie la différence à soi de l'être⁵⁵ ». La forme est close, peu généreuse en regard d'une éventuelle demande de sens global que le lecteur cherche toujours en vain. Bouclé sur lui-même, le poème s'efforce d'arracher la poésie à la plénitude lyrique.

+

Cette absence lyrique dans les « Moments » rappelle bien l'esprit qui préside à la poésie orientale. Néanmoins, Jean-Aubert Loranger aura finalement écrit peu de véritables haïkus pour pratiquer plutôt une forme de versification libre qui rappelle à plusieurs égards le vers libre alors promulgué en France. La brièveté formelle des « Moments » procède d'une manipulation du vers qui, tout en évoquant celle du haïku japonais, reste peut-être surtout similaire aux manipulations des contemporains français de Loranger, qui fut de toute évidence sensible aux conditions nouvelles permises par le discours qui s'élabore alors sur la poésie. Et dès lors qu'on admet que le regard posé par tout écrivain sur l'Orient révèle plus de choses sur l'écrivain lui-même que sur l'objet oriental convoqué par ses textes, il devient évident que l'orientalisme de Jean-Aubert Loranger a constitué pour lui un signe de déchiffrement de soi qui fonctionne de manière radicalement différente que pour les autres écrivains « exotiques ».

Chez Paul Morin ou Guy Delahaye, l'Orient dénote la lassitude des poètes envers la poésie régionaliste du Canada français. Et peu importe la part de provocation associée à cet orientalisme choquant, celui-ci s'inscrit encore et toujours dans un débat national, c'est-à-dire dans une histoire où régionalistes et « exotiques » se trouvent opposés autour d'un projet commun qui est celui de la constitution d'une littérature canadienne-française. Le texte liminaire du *Nigog* est à cet égard révélateur, alors que ses rédacteurs soulignent qu'« il n'est pas inutile au maintien si précaire de nos droits que notre race se fasse enfin respecter par la valeur de sa culture générale et par le succès des artistes véritables qu'elle a générés⁵⁶ ». C'est bel et bien de la littérature *d'ici* qu'il s'agit pour les exotiques, même si les thèmes en sont parfois empruntés à la beauté clinquante de l'Orient.

Loranger semble quant à lui rester à l'écart de ce débat qui continue pourtant d'exister dans la décennie où il publie ; sa convocation formelle de l'Orient vise un

+ + +

55 Laurent Jenny, *op. cit.*, p. 33. 56 La rédaction, « Signification », *Le Nigog*, n° 1, 1918, [p. 4].

état poétique qui dépasse les balises de la querelle entre régionalistes et « exotiques » pour plutôt convoquer la France. La manipulation formelle opérée par Loranger ne constitue pas, de ce point de vue, une provocation comme celle de Chopin et de Morin (laquelle est d'ailleurs principalement thématique)⁵⁷. Propice au dépouillement et au recueillement, la forme « orientale » des « Moments » rappelle ainsi surtout que « la forme brève est là, souveraine : dépouillée du surplus descriptif à quoi d'autres genres d'expression poétique nous ont habitués⁵⁸ ». La brièveté de ces vers, qui évoque bien sûr la poésie japonaise, passe donc surtout par le filtre des expérimentations françaises et du discours concomitant sur la notion de poésie pure. Lisant les poèmes « orientaux » de Loranger, on sera frappé de ce qu'ils procèdent en définitive d'une *médiation parisienne* de la forme « haïku ». Plutôt que vers l'Orient de leur titre, les « Moments » sont donc autant de détours vers une poésie qui permet au poète de rester auprès de cette France qu'il lit dans les livres à défaut de pouvoir y être en personne.

+ + +

57 Sur ce plan, il faut bien voir que les tercets de Loranger participent d'une conception moderne de la brièveté poétique jusque-là inédite en territoire poétique canadien-français. L'appropriation et le détournement de la forme « haïku » par le poète sembleraient ainsi polémique si on les envisage à l'aune du débat qui oppose alors les régionalistes aux exotiques. Avant lui, les poètes exotiques tentés par l'Orient se sont exprimés dans une forme poétique canonique, le plus souvent faite d'octosyllabes ou d'alexandrins, donc ample et déployée, mais enfin surtout conforme à la poésie régionaliste sur un plan formel. 58 André Delteil, « Le domaine du haïku au Japon : néo-classicisme populaire », André Delteil (dir.), *op. cit.*, p. 16.