

Yvon RIVARD

De Rilke à Vadeboncœur

Pendant plus de trente ans, j'ai reconnu volontiers, et à plusieurs reprises, que je devais à Rilke, et plus précisément aux *Cahiers de Malte Laurids Brigge*, d'avoir commencé à écrire, sans jamais pouvoir dire précisément ce qui avait bien pu dans ces *Cahiers* m'ébranler à ce point, c'est-à-dire mettre en branle un désir d'écrire, que d'autres lectures m'avaient révélé, en lui assignant un objet qui n'était plus tant l'écriture elle-même que cette autre chose que l'écriture poursuivait inlassablement, autour de laquelle elle tournait comme de sa vérité la plus profonde, au risque d'y sombrer. J'ai essayé de comprendre la nature de cette découverte, l'objet de cette révélation : ce livre m'avait débarrassé, disais-je, de l'obsession toute française du style, ce livre que j'oubliais au fur et à mesure que je le lisais me plongeait dans une sorte de silence que je ne connaissais pas et qui m'apparaissait déjà comme la gravité ou la profondeur à laquelle toute pensée véritable devait obéir. De cette profondeur je ne tirais pas grand-chose ou plutôt je ne retenais pas grand-chose, car dès qu'une idée ou une image me frappait, elle était aussitôt reprise et effacée par le mouvement qui l'avait fait surgir. Bien sûr, j'aimais me référer à quelques passages qui soutenaient mon désir d'écrire, comme celui du début où Malte ose affirmer que malgré son insignifiance il doit se mettre à penser, car il y a plein de choses importantes qui n'ont pas encore été pensées, ou encore ces autres passages où Malte célèbre « l'aimante qui toujours surpasse l'être aimé parce que la vie est plus grande que le destin » (Rilke, p. 202).

Mais il aura fallu que je me révolte, bien que timidement, contre cet héritage de Rilke pour que j'en saisisse la nature, pour que je puisse relier le début et la fin des *Cahiers de Malte* et voir ainsi comment je suis tombé dans « l'ouvert », c'est-à-dire dans ce désir de solitude créatrice qui peu à peu tisse une terrible toile d'araignée dont il est d'autant plus difficile de sortir que chaque fil de cette toile nous promet la liberté, nous ramène dehors, « mais dehors, dehors tout est sans mesure », dit

Malte (p. 74). Le début des *Cahiers* avait tout pour me séduire : un jeune homme inconnu qui n'a pas vraiment encore écrit s'exile dans une grande ville, où il affronte le silence, la solitude, l'angoisse et découvre qu'il a un intérieur : « J'apprends à voir. Je ne sais pas pourquoi, tout pénètre en moi plus profondément, et ne demeure pas où, jusqu'ici, cela prenait toujours fin. J'ai un intérieur que j'ignorais. » (p. 7) Comment ne pas m'identifier à ce jeune homme qui va enfin commencer à écrire, à « ce néant [qui] se met à penser » (p. 23), comme il se définit lui-même, et surtout comment ne pas voir que ce miracle est lié à la solitude et que cette solitude est tributaire d'une rupture?

Partir, écrire

Au début, Rilke parle peu de ce que Malte a quitté ou de ce qui lui a donné la force de le faire, c'est-à-dire ce qui était l'objet de son désir. Comme tout jeune écrivain, Malte sait qu'il va écrire mais ne sait pas ce qu'il va écrire ni pourquoi il va écrire. Au fil des pages, on soupçonne bien que tout cela a à voir avec l'amour, avec le mouvement même de l'amour, que ce qu'il a quitté et ce qu'il va poursuivre est une seule et même chose. Mais il faut attendre la fin pour que le destin de Malte s'éclaire par la parabole revue de l'enfant prodigue : « On aura peine à me persuader, écrit Malte, que l'histoire de l'enfant prodigue ne soit pas la légende de celui qui ne voulait pas être aimé » (p. 243). Pourquoi cette peur d'être aimé, qu'y a-t-il de si terrible à être l'objet d'un désir, à être pour quelqu'un plus ou moins le centre du monde? La peur d'être aimé, pour Malte, c'est le refus d'être quelqu'un, le refus d'être celui que les autres aiment reconnaître en nous et auquel leur amour nous enchaîne. Avant de quitter la maison paternelle, quand il était encore enfant et adolescent, l'enfant prodigue échappait à cette contrainte de l'amour en allant tôt le matin se promener dans les champs, sans amener les chiens,

parce qu'eux aussi l'aimaient [...] parce que, devant eux non plus, on ne pouvait rien faire sans réjouir ou blesser. Mais ce qu'il souhaitait alors, c'était cette indifférence intime de son cœur, qui, le matin tôt, dans les champs, le saisissait avec une telle pureté qu'il commençait à courir, pour n'avoir ni temps ni haleine, pour n'être plus qu'un léger instant du matin qui prend conscience de soi. (p. 244)

Que faisait-il quand il rôdait ainsi dehors? Il jouait à être ceci ou cela, allait dans toutes les directions, jouait de la flûte ou courait après les petits fauves, bref il jouait à être libre, à jouir de cette liberté qui consiste à n'avoir « aucune obligation à l'être » (p. 244). Par ses jeux et regards dans l'espace, Malte, comme Saint-Denys Garneau, son lointain frère québécois, résiste à toutes ces forces, dont celle de l'amour, qui veulent le convaincre, le contraindre d'avoir un destin, un visage, une maison. Rentrer dans le temps, rentrer à la maison, c'est mourir un peu beaucoup à tous les possibles, à tous ces espaces illimités dont une vie doit se nourrir sous peine de se tarir. Ainsi quand venait l'heure du retour, Malte se demandait : « Mon Dieu, de quoi fallait-il alors se dépouiller, et combien de choses oublier? [...] Les chiens, chez qui l'attente s'était accrue toute la journée durant, traversaient les buissons et vous ramenaient à celui qu'ils croyaient reconnaître en vous. » (p. 245). Malte, c'est Saint-Denys Garneau, qui après avoir fait l'expérience de l'équilibre impondérable entre deux choses, rentre à la maison pour y mourir, « car la maison meurt où rien n'est ouvert » (« Maison fermée », p. 22). La seule maison susceptible d'abriter un tel désir d'être en dehors du temps, un tel désir de « n'être plus qu'un léger instant du matin qui prend conscience de soi », ce serait une maison tellement ouverte qu'elle se distinguerait à peine du dehors, une maison presque imaginaire, construite en dehors du monde et habitée par des personnages de conte. Cette maison existe, je l'ai visitée à l'âge de quatorze ans, bien avant d'avoir lu Rilke et Saint-Denys Garneau. En voici la description :

Nous sommes tous nés, frères et sœurs dans une longue maison de bois à trois étages, une maison bossue et cuite comme un pain de ménage, chaude en dedans et propre comme la mie. Coiffée de bardeaux, offrant asile aux grives sous ses pignons, elle ressemblait elle-même à un vieux nid juché dans le silence. De biais avec les vents du nord, admirablement composée avec la nature, on pouvait la prendre aussi, vue du chemin, pour un immense caillou de grève. (Leclerc, p. 11)

Cette maison, vous ne l'avez pas reconnue, bien sûr, parce que vous êtes trop jeunes pour l'avoir connue, ou parce que vous l'avez quittée un jour pour répondre à l'appel d'un imaginaire encore plus exigeant, d'un imaginaire sans image qui serait à l'origine de tout, ou pour affronter le réel, c'est-à-dire pour courir le risque d'être quelqu'un, d'être

dans un temps et un espace bien définis une forme appelée à disparaître. Cette maison est celle décrite à la première page de *Pieds nus dans l'aube* de Félix Leclerc. Ce roman, écrit en 1946 et dédié à son père, a été le premier roman que j'ai lu, et que je n'ai jamais relu sans doute parce qu'il était trop près de moi, parce qu'il racontait une vie d'enfant semblable à celle que j'avais connue dans les forêts au nord de La Tuque. Ce roman m'a-t-il donné le goût d'écrire? Probablement, mais je n'en ai pas un souvenir précis. Tout occupé que j'étais alors à jouer, je n'allais pas laisser un livre me distraire de mon enfance, surtout par un livre qui m'invitait à jouer, qui faisait du jeu la forme la plus accomplie de l'existence. Je me promets toujours de le relire, malgré le conseil de Gilles Marcotte qui craint que je sois amèrement déçu, ne serait-ce que pour vérifier la justesse ou la solidité du lien que j'étais instinctivement entre ce livre, les poèmes de Rimbaud, *Les Cahiers de Malte* et l'œuvre de Saint-Denys Garneau. Tous ont été attachés à l'enfance, et ne l'ont jamais vraiment quittée, même lorsqu'ils ont pleuré les aubes qui étaient navrantes, préférant même se détruire plutôt que d'en détruire le souvenir et la promesse. Quand, ce matin, j'ai rouvert pour la première fois depuis quarante ans le livre de Félix, comme lorsque j'ai relu des passages des *Cahiers*, j'ai compris, une fois de plus, que ce que l'on quitte ne nous quitte pas, que l'enfance n'est jamais achevée. D'où le retour nécessaire de l'enfant prodigue à la maison paternelle : « Il pensait surtout à l'enfance, plus il réfléchissait avec calme, plus elle lui paraissait inachevée. » (Rilke, p. 250)

Aimer ou être aimé?

La solitude de Malte, la maison en pain d'épices de Félix, la révolte de Rimbaud, la faction suicidaire de Saint-Denys Garneau, tout cela n'est-il pas très adolescent : peur des limites, peur des responsabilités, peur du travail? Oui, mais il y a dans ce refus d'être quelqu'un, dans ce refus d'être aimé, le désir d'être plus que soi, le désir de s'ouvrir à cette autre vie plus riche, plus vaste qui déborde les limites du moi, de la famille, du pays, désir de saisir, dit Hermann Broch, « l'harmonie préétablie qui existe entre le Moi et l'univers » (p. 155). Lorsqu'il s'est défait de son nom, de son visage, quand « la honte d'avoir un visage » et le désir « de n'être le fils de personne » (Rilke, p. 185) l'ont jeté sur les routes et

dans la plus grande pauvreté, l'enfant prodigue fait cette découverte capitale qu'il y a, entre « cette forme mince sous son manteau » qu'il est devenu et « toute l'abondance d'espace de ces nuits immenses », un même souffle, une même vie inaltérable : « C'était le temps où il commença à se sentir une chose dans l'univers, et anonyme comme un convalescent qui hésite. Il n'aimait pas, sauf cependant qu'il aimait à être. » (Rilke, p. 248) Pour Rilke, on le sait, être aimé et aimer sont deux choses différentes et l'on peut penser que c'est tout le drame de Rilke de n'avoir pu les réconcilier : « Être aimée veut dire se consumer dans la flamme. Aimer c'est rayonner d'une lumière inépuisable. Être aimée c'est passer, aimer c'est durer. » (p. 243) L'amour traverse l'être aimé pour tendre celui qui aime vers l'objet ultime de tout désir, de tout amour. Aimer, c'est une façon de ne pas mourir en laissant monter en soi cette chose trop grande qui est en dehors de soi, une façon de ne pas éclater en ouvrant le moi, comme on baisse la vitre d'une voiture au fond de l'eau pour ne pas qu'elle éclate sous la pression : « Mais dehors, dehors tout est sans mesure. Et lorsque le niveau monte au dehors, il s'élève aussi en toi [...]. Ton cœur te chasse hors de toi-même, ton cœur te poursuit, et tu es déjà presque hors de toi, et tu ne peux plus. » (Rilke, p. 74) On l'aura compris, l'enfant prodigue de Rilke, comme le mauvais pauvre de Saint-Denys Garneau, a beaucoup de mal à faire le sacrifice de l'absolu, à accepter d'être né, et c'est pourquoi il travaille à se dépouiller de tout ce qui entrave ou retarde l'instant du retour, retour non pas tant à la maison paternelle qu'à la maison du Père, retour à la vie d'avant la vie ou plutôt à la vie d'avant le péché originel, à la vie interrompue par la conscience (illusoire) d'être séparé. Sur cette voie du dépouillement, Malte ira jusqu'à renoncer à son nom : « Prends-en un autre [nom], n'importe lequel, pour que Dieu puisse t'appeler en pleine nuit. » (p. 80). On le voit donc, c'est l'amour qui chasse l'enfant prodigue hors de chez soi mais aussi hors de lui-même. Il obéit au même mouvement qui fait la grandeur des amantes qui « se jettent à la poursuite de celui qu'elles ont perdu, mais dès les premiers pas, elles l'ont dépassé, et il n'y a plus devant elles que Dieu. » (Rilke, p. 229).

Mais alors pourquoi l'enfant prodigue, après de longues années consacrées à ce « long amour vers Dieu, le long travail silencieux et sans

but » (Rilke, p. 249), pourquoi éprouve-t-il le besoin de revenir à la maison? La réponse de Malte, pour juste qu'elle soit, n'en demeure pas moins évasive : c'est parce que son enfance lui paraissait inachevée qu'il est retourné chez lui, « [e]t c'est pour assumer encore, et cette fois vraiment tout ce passé que, devenu étranger, il retourna chez lui » (p. 251). Quand il voit que ceux qui l'aimaient jadis continuent de l'aimer, il se jette à genoux devant eux, non pour leur demander pardon mais « les conjurant de ne pas l'aimer » (p. 251). Rilke dit qu'on ne sait pas s'il est resté, mais que « c'était maintenant terriblement difficile d'aimer » (p. 252). Voici mon interprétation de cette fin ambiguë de la parabole : l'enfant prodigue, qui avait réussi au fil d'une vie errante, solitaire, dépouillée, à atteindre une grande tranquillité d'âme, en aimant sans contrainte, sans attachement, ressent un jour, comme Malte lui-même, que cet amour sans objet, que « [l]e dur travail de se rapprocher de Dieu lui fit presque oublier Dieu lui-même » (Rilke, p. 250). Il pressent qu'aimer, comme écrire, n'est pas intransitif, que si « Dieu n'était qu'une direction donnée à l'amour, non pas son objet » (Rilke, p. 242), cet amour ne peut naître qu'au contact d'un autre être qu'on aime. Autrement dit, il comprend qu'aimer n'est possible que si on s'expose, que si on consent à être aimé et, du coup, à être rejeté. De toute évidence, l'enfant prodigue, de retour chez lui, n'est pas encore capable de cela. Et l'on comprend pourquoi Rilke, après *Les Cahiers de Malte*, a été incapable d'écrire pendant de nombreuses années. Car, pour Malte, son alter ego, l'écriture, comme l'amour, était une expérience avant tout intérieure qui n'avait pas à se traduire concrètement par des actions, des formes. « C'était la force de ton sang, écrit Malte, de révéler, et non pas de former ni de dire » (p. 81). Qui écrit ainsi sans écrire, qui aime ainsi sans aimer personne, risque de se retrouver dans un espace dangereusement réduit, enfermé dans un dehors encore plus étouffant que la maison familiale, l'histoire, le destin. Handke, qui fut l'un de mes maîtres, allait connaître la même épreuve d'être paralysé par une trop grande liberté. Et c'est sans doute le même écueil d'une vie trop purifiée, « d'un amour qui jamais ne s'efforçait d'atteindre son objet », comme le dit Virginia Woolf de son héroïne de *La Promenade au phare*, qui guette Virginia Woolf dont je m'éloigne peu à peu, à regret.

Virginia Woolf ou Gaston Miron?

J'ai donc commencé à écrire dans l'admiration et sous l'influence d'un livre qui m'incitait à partir, à rompre avec ce qui m'était proche, familier : la littérature française (avec laquelle je n'ai vraiment jamais renoué), la littérature québécoise (à l'exception de Saint-Denys Garneau qui lui-même, me semblait-il, s'en était écarté), avec les grandes questions sociales, littéraires, linguistiques, qui nourrissaient le milieu intellectuel québécois, sauf pour répondre de temps en temps à des commandes précises de la revue *Liberté* sur l'avenir du Québec (revue qui elle-même sortait le plus souvent du Québec). Je me souviens d'une conversation avec Pierre Vadeboncœur, il y a une dizaine d'années, où je lui disais me sentir plus proche de Virginia Woolf que de Gaston Miron. Vadeboncœur avait beaucoup de mal à comprendre cela, tout comme il avait du mal à comprendre mon reniement de la littérature française. Moi-même je pouvais difficilement m'expliquer cette filiation littéraire que ni la langue, ni l'époque, ni la culture ne justifiaient et qui m'était pourtant aussi irréfutable que les nombreux traits culturels et sociaux que Miron et moi avions en commun. En fait, j'avais rompu non pas tellement avec mon propre passé qu'avec tout ce qui s'inscrivait et m'inscrivait dans le temps, dans l'histoire, dans un destin. Pour quelqu'un qui rêve « de n'être, comme Malte, qu'un léger instant du matin qui prend conscience de soi », commencer à écrire en 1960 au Québec n'est pas chose facile, car c'est précisément à ce moment que le Québec se voit rattrapé par l'histoire, par la nécessité de sortir du rêve, mystique ou enfantin, de vivre dans un éternel présent, dans un pays d'autant plus vaste que réduit, selon l'expression de Vadeboncœur, à « notre domaine pour ainsi dire intérieur » (1970, p. 10). En fait, je me rends bien compte aujourd'hui que j'étais, malgré mon apparente trahison, désertion, profondément québécois, c'est-à-dire fidèle à ce Québec, que décrit Vadeboncœur, qui se croyait à l'abri des forces qui décidaient de son destin, porté par « Une foi passive dans l'avenir. Le temps passait et il ne se passait rien. Nous étions en dehors du temps. » (Vadeboncœur, 1970, p. 18) Ce Québec auquel j'étais fidèle, sans le savoir, en m'identifiant à l'enfant prodigue de Rilke, aux « moments of being » de Virginia Woolf ou encore à la durée poétique de Handke, c'était le Québec des écrivains

qui rêvent d'écrire sans écrire, « écrire sans se faire écrivain », comme l'écrit Michel Biron dans *L'absence du maître*, car écrire pour eux est « une expérience qui engage moins un savoir-faire qu'un savoir-être » (p. 51). Plusieurs traits du héros liminaire que Michel Biron a vus chez Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme, correspondent en tout point à l'image de l'écrivain idéal (maître ou modèle) qu'étaient pour moi Rilke, Handke, Woolf : tous en effet ont une conception non linéaire du temps, puisqu'ils conçoivent l'écriture, la pensée et la vie comme une seule et même activité qui consiste à créer le monde à chaque instant, à vivre dans l'exigence d'un « commencement perpétuel »; tous tendent vers le non désir et travaillent à l'avènement d'un être ouvert, sans qualité, réconcilié avec le monde, en perdant tout ce qui l'en distinguait. Biron dit du héros liminaire qu'il n'est que « contenance vide, sans intériorité, sans figure, sans désir » (p. 85), ce qui est très près de l'idéal rilkéen de l'ouvert, de la morale de Handke (« enfin il m'est devenu indifférent d'être qui je suis, puisque je suis », p. 118) ou encore de cette paix recherchée par Woolf et qu'éprouve Mrs. Ramsay dans *La Promenade au phare* : « Lorsque la vie baisse ainsi un moment, il semble que le champ de l'expérience s'élargisse à l'infini [...]. En perdant notre personnalité nous perdons le tourment, la hâte, l'agitation » (p. 76). Si je préférerais lire ces auteurs étrangers (que l'essai de Michel Biron me permet maintenant d'annexer à la littérature québécoise) à leurs contemporains québécois, c'est qu'ils vivaient de façon exemplaire non pas dans la nostalgie de l'enfance, mais dans l'enfance retrouvée, au sens où Broch dit du génie « qu'il est adulte avant l'âge comme s'il avait besoin de cela afin de pouvoir plus tard devenir enfant après l'âge » (p. 115). Je me dois d'expliquer un peu cette affirmation pour ne pas blesser les vanités nationales, mais surtout pour essayer de comprendre ce choix. Le héros liminaire et l'écrivain qui l'engendre naissent bel et bien d'une volonté d'échapper au temps et à la mort, en vivant dans un temps soustrait à la dynamique des causes et des effets, du commencement et de la fin. Et cela ne peut se faire que par un regard qui abolit la frontière entre le rêve et la réalité aussi bien qu'entre le passé, le présent et l'avenir. C'est ce qu'on peut appeler le monde de l'enfance, le monde de l'enfant prodige ou encore le monde du vagabond tel que défini par Hermann Hesse : « Le vagabond toujours dans son cœur est un enfant, toujours il vit

dans le monde naissant, avant l'aube de l'histoire universelle. » (p. 58) Ce n'est pas par hasard si les œuvres les plus significatives de la littérature québécoise sont liées à l'enfance et à sa capacité d'imaginer le monde : du *Torrent* à *L'Avalée des avalés*, de Saint-Denys Garneau à Marie-Claire Blais, la littérature québécoise, comme le paysagiste d'un conte de Jacques Ferron, vit tel un enfant, un paresseux ou un simple d'esprit dans un grand loisir : « Un paresseux doublé d'un simple d'esprit, celui-ci pensant pour celui-là qui travaillait pour l'autre, vivait tout étonné au milieu d'un grand loisir » (p. 79). Le paysagiste de Ferron, dit Michel Biron, « transforme la réalité en un tableau sans cadre » (p. 145) et finira par se noyer dans le fleuve qu'il peignait. Si j'ai préféré aux écrivains québécois les écrivains étrangers qui travaillaient à une semblable transformation, à une semblable contamination du rêve et de la réalité, c'est que cette contamination était chez eux plus parfaite, qu'il était plus difficile de démêler le réel et l'imaginaire, de voir que le tableau glisse insensiblement dans la réalité, de sorte que la nouvelle réalité ainsi créée atteint à un plus haut niveau d'autonomie que dans ces autres œuvres qui ne cachent pas la part active du rêve, de l'imaginaire, du jeu, dans l'élaboration de cette nouvelle réalité. Jean-le-Maigre ou Bérénice, tout en s'éloignant du monde, en fermant les yeux ou en jouant avec le langage, laissent le monde intact. De même, quand Saint-Denys Garneau dit de l'enfant qu'il est en train de bâtir un village avec des cubes de bois, cela ne nous ravit ni ne nous inquiète, c'est une image inoffensive et enfantine de l'enfance. Mais lorsqu'il écrit « Le pas étrange de notre cœur / Nous rejoint à travers la brume » (« Identité », p. 165) ou encore lorsqu'il parle de ces « Figures balancées / Aux confins du visible et qui surgissez / En un jeu de vous voiler et dévoiler » (« Figures à nos yeux », p. 168), on ne sait plus où commence et où finit le moi et le monde, le rêve et la réalité, car le poème nous amène alors à tout regarder, porté par un désir amoureux qu'aucun objet ne saurait satisfaire puisqu'il tend vers cette unité ou harmonie, perdue ou pressentie, du moi et du monde. Dans cette expérience littéraire, qu'on peut qualifier de lyrique puisqu'elle vise à saisir la totalité du monde dans un instant, le rêve n'est pas ce qui double ou nie la réalité, mais bien, comme l'écrit Broch, « ce qui ouvre sur le réel » (p. 142-3). Ce monde est vu, découvert, exploré à partir d'une autre réalité, invisible, intemporelle, dont on se souviendrait. La

connaissance du monde concret, sensible, est indissociable, dit Broch, de « la remémoration absolue d'une expérience précédemment vécue, pour ainsi dire, dans une mémoire absolue dont l'origine [...] se manifeste sans équivoque comme une préexistence métaphysique de l'homme » (p. 155). Pas étonnant alors que, pour celui qui voit et pense ainsi le monde, le merveilleux et l'imaginaire aient peu à voir avec la fantaisie, l'invention et ne se réduisent pas à l'onirique. Comme l'écrit Malte, qui n'aimait pas les contes, « [n]ous avons une autre conception du merveilleux. Nous trouvions que lorsque tout se passait naturellement les choses étaient encore beaucoup plus étranges » (p. 97). C'est pourquoi Handke écrit quelque part « qu'il ne faut pas inventer, mais retrouver », et c'est aussi ce même regard précis, attentif, sur le monde qui amène Mrs. Ramsay à devenir la lumière du phare qu'elle regarde, ou Bernard, le romancier vieillissant des *Vagues*, à devenir d'une dangereuse transparence :

Le vieux manteau du Moi était tombé de mes épaules [...] Diaphane comme un spectre, ne laissant nulle trace de mon passage, réduit à n'être plus qu'un regard qui contemple, je marchais seul dans un monde nouveau, vierge d'empreintes de pas. (p. 307)

C'est à cet instant que l'enfant prodigue, qui a si bien travaillé à « n'être le fils de personne » pour « n'être plus qu'un bref instant du matin qui prend conscience de soi », rentre chez lui pour éprouver à nouveau « le vieux manteau du moi » dont tous ceux qui l'aiment ne manqueront pas de le recouvrir. Saint-Denys Garneau n'aura pas eu le temps ou la force d'un semblable retour dans le temps, dans le désir. Réduit lui aussi à n'être qu'un regard qui contemple, il aura sombré non pas dans l'abîme du rêve, mais dans l'abîme du monde devenu rêve. Voici deux extraits de deux poèmes retrouvés :

On ne sait pas bien si l'on entre ou si l'on sort
De quel côté est dedans ou dehors
Des deux côtés on est happé par le vide (« Réponse à des critiques », p. 202)

Mon regard passe, calme et léger
Ainsi qu'une âme délivrée
On dirait que j'ai perdu la mémoire
Et cela fait une douce tête de fou (« Un bon coup de guillotine », p. 203)

Si je suis resté longtemps loin de la littérature québécoise, c'est sans doute parce qu'elle me proposait un imaginaire maladroit dans lequel les frontières entre ce que je vois et ce dont je me souviens, entre ce que je vois et ce dont je rêve, étaient trop visibles, comme un édifice qui expose sa charpente et ne peut prétendre à l'autonomie d'une réalité qui ne doit rien au savoir-faire. La perfection des œuvres que j'admirais tenait à cette transformation insensible de « la réalité en un tableau sans cadre » et cette perfection me masquait le danger qui guette une telle entreprise, à savoir que la tension entre le moi et le monde, entre le visible et l'invisible, cesse d'un seul coup, dans le meilleur des cas, si je peux m'exprimer ainsi, lorsque l'artiste, l'écrivain s'enfonce dans le silence ou la folie d'un regard trop vaste, lorsque la disparition du cadre entraîne celle du tableau et, du coup, celle de la réalité que le tableau contenait. Dans le pire des cas, la tension cesse, entraînant la disparition de l'œuvre et de la réalité, quand l'écrivain, pour sauver sa peau, se regarde regarder et perfectionne le cadre vide qui n'est plus soumis à la pression du dedans et du dehors. Michel Biron a bien montré à quel danger s'exposent les écrivains qui séjournent trop longtemps « au milieu d'un grand loisir » (silence, folie, ressassement), plus près du paysage que des êtres humains qui nous enracinent toujours, pour le meilleur et pour le pire, dans un lieu, dans un temps bien précis.

Le retour de l'enfant prodigue

L'essai de Biron rejoint l'intuition de Vadeboncœur, selon laquelle un peuple ou un individu ne peuvent vivre trop longtemps en marge du temps, en dehors de l'histoire, sans que les qualités mêmes qu'on peut rattacher à l'esprit de l'enfance s'inversent et deviennent des germes de stagnation, de décadence. Ainsi, la naïveté, la simplicité, la capacité d'étonnement, l'indépendance personnelle, tout ce qui a permis au Québec de survivre est aussi ce qui risque de le perdre. Car on ne peut vivre sans créer et on ne peut créer sans combattre, sans assumer pleinement tous les conflits qui nous menacent et nous structurent. Vadeboncœur a bien montré, dans *La Ligne du risque*, « à quelle pâleur », pour ne pas dire à quelle insignifiance s'expose une culture du silence et du désœuvrement qui n'est pas aiguillonnée par « la nature conquérante

de l'esprit » (1977, p. 174) par la « recherche intellectuelle, la volonté de créer, l'interrogation du divin et de l'humain » (1977, p. 170). Vadeboncœur sait de quoi il parle puisqu'il reconnaît avoir vécu, pendant des années, cette même forme de névrose qui a conduit Saint-Denys Garneau au silence. Comme Aquin dans « La fatigue culturelle du Canada français », qui réhabilite la notion de conflit dans le développement même de la conscience, Vadeboncœur croit qu'il faut se faire violence et ne pas avoir peur d'avoir des ennemis pour s'arracher à l'inertie, à « cette erreur d'intelligence et de vie » (1977, p. 18), selon son expression, qui frappe tout esprit bien confortablement installé dans une certitude, que ce soit celle de la tradition ou celle de la rupture (« l'humanité improvisée » par la modernité est l'image inversée de l'humanité sclérosée par le conformisme), celle du matérialisme (manque de rêve) ou celle de l'idéalisme (manque de réel). Vadeboncœur parle de « carrières spirituelles concrètes », « d'action de l'esprit » (1977, p. 177), et c'est sans doute pourquoi son œuvre est l'une des rares à embrasser d'un seul regard, dans un seul combat, le social, le politique, l'art, la foi, l'amour. Il n'y a qu'une règle, être en mouvement, partir : « Beethoven part, il part absolument, il fait un voyage, il finit par rencontrer la joie. » (1977, p. 176). Pour Vadeboncœur, tout créateur « aperçoit quelque figure de la Vérité et, de tout son esprit, selon la lumière qu'il a, il poursuit cet objet. S'y mettant tout entier, il donne à sa manière l'exemple de l'amour. Le Dieu caché reste caché mais pourchassé. » (1977, p. 177) Nous sommes très près, ici, de l'enfant prodigue qui part pour obéir à cet amour dont Dieu, dit Malte, n'est pas l'objet, mais la direction. Mais, à la différence de l'enfant prodigue, le créateur de Vadeboncœur part aussi quand il revient parmi les hommes pour partager leur joie et leur détresse. Aimer et être aimé, créer et combattre sont pour lui une seule et même chose. L'enfant prodigue craint de s'alourdir au contact des siens, le créateur de Vadeboncœur y voit l'occasion « d'une gravité nouvelle » : « Ne prendrions-nous pas une gravité nouvelle à l'exercice total de l'humain dans le don de soi aux mille labeurs vers lesquels nous pousse une époque dont nous n'avons pas encore profondément compris l'appel? » (1977, p. 43-4). Vadeboncœur déplore que nous n'ayons pas eu de maîtres qui nous enseignent à partir et à revenir ainsi : « Point de maîtres, non plus, qui aient, d'enseignement ou d'exemple, renouvelé le cœur. Ce peuple est en rupture de tout savoir des enseignements divins ou profanes qui

recommandent la violence et qui de là promettent la possession.» (1977, p. 22). Vadeboncœur, on le sait, a trouvé dans Borduas un tel maître et dans Miron un ami qui rapatrie constamment l'universel : « Il n'a rien laissé tomber. Il ne s'est sauvé de rien. Il amène tout avec soi, ne laisse rien de cela derrière. » (2000, p. 38)

Écrire, penser, vivre, sans rien laisser tomber, partir comme l'enfant prodigue par fidélité à l'esprit du matin, et revenir à la maison, travailler aux champs par fidélité à la terre, pour être à nouveau le fils de quelqu'un, tel est mon vœu le plus cher que ne cesse de nourrir et de soutenir depuis des années l'œuvre exemplaire de Pierre Vadeboncœur. Grâce à lui, peut-être pourrai-je un jour, comme son ami Miron, accomplir « mon retour au pays », « dire oui à ma naissance ».

Bibliographie

AQUIN, Hubert. 1962, « La fatigue culturelle du Canada français », *Liberté*, mai. Repris dans *Mélanges littéraires II. Comprendre dangereusement*, éd. de Jacinthe MARTEL avec la collaboration de Claude LAMY, Montréal, Leméac, Bibliothèque québécoise, 1995.

BIRON, Michel. 2000, *L'Absence du maître : Saint-Denys Garneau, Ferron, Ducharme*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal, coll. « Socius ».

BROCH, Hermann. 1966, *Création littéraire et connaissance*, Paris, Gallimard, coll. « Tel ».

DUCHARME, Réjean. 1966, *L'Avalée des avalés*, Paris, Gallimard.

FERRON, Jacques. 1993, « Le paysagiste », dans *Contes*, Montréal, Bibliothèque québécoise, coll. « Littérature ».

HANDKE, Peter. 1987, *L'Histoire du crayon*, Paris, Gallimard, coll. « Du monde entier ».

Yvon RIVARD, « De Rilke à Vadeboncœur », dans Anne CAUMARTIN et Martine-Emmanuelle LAPOINTE (dir.), *Filiations intellectuelles dans la littérature québécoise*, @nales, 2007

HÉBERT, Anne. 1963, *Le Torrent*, Paris, Seuil.

HESSE, Hermann. 1948, *Narcisse et Goldmund*, Paris, Éditions Calmann-Lévy, coll. « Livre de poche ».

LECLERC, Félix. 1947 [1960], *Pieds nus dans l'aube*, Montréal, Fides, coll. « Alouette bleue ».

RILKE, Rainer Maria. 1910 [1947], *Les Cahiers de Malte Laurids Brigge*, Paris, Éditions Émile-Paul Frères, traduction de Maurice Betz.

SAINT-DENYS GARNEAU, Hector de. 1937, [1971], *Œuvres*, Montréal, Presses de l'Université de Montréal.

VADEBONCŒUR, Pierre. 1970, *La Dernière Heure et la première*, Montréal, Hexagone / Parti pris;

—. 1977, *La Ligne du risque*, Montréal, HMH, coll. « Constantes »;

—. 2000, *L'Humanité improvisée*, Montréal, Bellarmin.

WOOLF, Virginia. 1929, *La promenade au phare*, Paris, Stock, traduction de M. Lanoire;

—. *Les Vagues*, 1974, Paris, Stock, coll. « Livre de poche Biblio », traduction de M. Yourcenar.