

## Pierre Vadeboncoeur : l'énonciation dans l'écriture de l'essai

Robert Vigneault

Volume 7, Number 3, Spring 1982

Anne Hébert

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/200347ar>

DOI: <https://doi.org/10.7202/200347ar>

[See table of contents](#)

### Publisher(s)

Les Presses de l'Université du Québec

### ISSN

0318-9201 (print)

1705-933X (digital)

[Explore this journal](#)

### Cite this article

Vigneault, R. (1982). Pierre Vadeboncoeur : l'énonciation dans l'écriture de l'essai. *Voix et Images*, 7(3), 531–552. <https://doi.org/10.7202/200347ar>

**Pierre Vadeboncoeur:**  
***l'énonciation dans l'écriture de l'essai***

par Robert Vigneault, Université d'Ottawa

«Je n'ai pas de réponse, mais j'ai cette interrogation (...)»  
«(...) j'ai vu ce que j'ai vu.»  
«(...) j'aime beaucoup moins la discussion que l'art (...)»

Une étude récente sur les *énoncés* dans les essais de Pierre Vadeboncoeur<sup>1</sup> m'a conduit à mettre au jour une certaine *monotonie*<sup>2</sup> dans le message de l'essayiste: j'entends par là le caractère nécessairement répétitif que confère à une œuvre l'approfondissement d'une ambivalence. La pensée, marquée de bout en bout par le dualisme et la raideur conceptuelle correspondante, se trouve assujettie à des cloisonnements psychiques qui me paraissent bloquer une évolution décisive de la connaissance, ainsi vouée au ressassement permanent des mêmes hantises. Pourtant, c'est cette matière, peu inspirante lorsqu'on la traduit dans le métalangage des thèses, que l'écrivain va transmuier en œuvre d'art par l'invention d'une écriture qui soit l'exacte *mimésis* de cette pensée: écriture *duelle*, construite sur des oppositions irréductibles. L'analyse formelle des énoncés, aux niveaux lexical, syntaxique, sémantique, manifeste, comme j'ai cherché à le démontrer dans l'étude en question, les mille et un visages de cette dualité scripturale.

Cela dit, — car la lucidité a ses droits — il importe de restituer à l'œuvre littéraire sa positivité globale. Certes, la réflexion critique sur la littérature, forcément réductrice, peut-être, quand elle est autre chose qu'une paraphrase béate, nous oblige à considérer paradoxalement le phénomène littéraire comme le fruit d'un accident de l'éducation. Ce goût des mots pour eux-mêmes trahit un malaise réel avec les choses; il en est le beau masque. Autrement dit, l'écriture se nourrit des tensions intimes de l'écrivain. Ainsi, l'obsession dualiste (ou mieux *duelle*, pour décidément l'arracher au langage axiologique et l'envisager uniquement comme trait formel d'une écriture) et l'inconfort psychique qui en résulte, seront-ils la source d'un questionnement permanent auquel l'activité scripturale apporte une réponse. Réponse tout éphémère, provisoire, car la division intérieure se trouve bientôt réactivée par l'événement... Si bien que *la* réponse définitive sera toujours au bout d'un autre écrit! «Je n'ai pas de réponse, mais j'ai cette interrogation (...)»<sup>3</sup>;

la remarque profonde de Vadeboncoeur, si pertinente quand il s'agit de la recherche inhérente à tout *essai*, exprime bien, du même coup, cette condition douce-amère de la fécondité littéraire. Mais je veux en finir avec ce préambule à saveur psychocritique, car, si le *cogito* préreflexif d'un écrivain — sous les espèces, ici, du va-et-vient dualiste — confère aux contenus de pensée un certain caractère itératif, il est nécessaire, redisons-le, c'est l'*unum necessarium*, de souligner l'hégémonie, dans le domaine de l'art, de la création formelle. Ainsi, depuis *La Joie* jusqu'aux *Deux Royaumes*, ai-je pu relever la présence de constantes d'ordre thématique; mais, quant à la qualité de l'écriture, quelle différence entre ces deux œuvres!

Que s'est-il donc passé entre cet écrit de jeunesse et ceux de la maturité littéraire? L'écrivain aura enfin accédé à un discours du Sujet pleinement assumé; en d'autres mots, il aura vraiment trouvé sa voie personnelle, et, chemin faisant, apprivoisé l'écriture difficile<sup>4</sup> de l'essai, entendu au sens le plus pur du mot. Cette évolution, plus encore: cette réussite de l'écrivain, on pourra les constater en examinant, dans cette œuvre, non plus le contenu des énoncés, mais le phénomène de l'énonciation, l'acte même de la parole littéraire, voire sa *mise en scène*, compte tenu d'une certaine *performance* inhérente à ce type de discours.

Il s'agira d'étudier la nature et la fonction d'un Sujet énonciateur qui finit par accéder à la souveraineté littéraire. En effet, s'il y a ressemblance matérielle, ai-je dit, au niveau des contenus, entre *La Joie* et tel essai des *Deux Royaumes*, par exemple *La Dignité absolue* — comme des variations sur le leitmotiv dualiste, — ce qui compte surtout, sous l'angle de la littéralité, c'est l'énorme différence formelle entre les deux textes: le rôle effacé de l'énonciateur dans *La Joie*; sa présence très appuyée, au contraire, dans *La Dignité absolue*, jusqu'à la totale prise en charge du texte. Autrement dit, l'étude de l'énonciation nous faisait assister à l'invention d'une forme d'art, celle de ce discours résolument introspectif qui est celui de l'essai, au sens le plus précis du mot.

### Les parcours idées de Vadeboncoeur

*Discours, discursif*: il ne me semble pas pertinent d'employer sans discernement ces termes à propos de l'argumentation de l'essayiste. Chose certaine, dans la prose de Vadeboncoeur, des idées circulent, on assiste au cheminement d'une pensée; mais celle-ci, justement, à cause du caractère impulsif, capricieux, errant, de l'argumentation et de l'écriture, emprunte une trajectoire si personnalisée qu'elle s'apparente davantage à un *parcours idéal* qu'à cet ensemble organisé d'énoncés qu'on appelle *discours*.

Je ne veux donc pas organiser ma réflexion autour d'une idée historique. Je ne veux d'ailleurs pas trop l'organiser. Ce qui se passe actuellement de prophétique est trop précieux pour l'encadrer dans une logique rentrée subrepticement par une des nombreuses portes du discours.<sup>5</sup>

Il s'agit d'une *réflexion* à mener avec toute la certitude possible, en évitant avant tout que la *précieuse* substance *prophétique* du message ne soit réduite ou récupérée par les catégories *logiques* du *discours organisé*. Pareille méfiance à l'égard de la raison discursive est une constante, voire le premier principe de l'épistémologie spontanée de Vadeboncoeur. Mais si la «logique» est aussi mortelle pour la «réflexion», la question sceptique du Romain resurgit: «Qu'est-ce que la vérité?» Quel critère permettra de la reconnaître? Poursuivons la lecture du texte cité plus haut:

Je désire seulement me mettre en contact avec l'événement et avancer des réponses justes à ce qu'il suggère, si je le puis. Je veux simplement, avec sensibilité, avec crainte de fausser les choses, répondre, et inspirer à mon tour ce qu'il m'inspire.<sup>6</sup>

Pour saisir toute la portée de ce propos d'une rare prégnance, ayons soin de peser chaque mot. Ce que l'essayiste vise, c'est un *contact personnel, vécu, avec l'événement* (on songe à la distinction de Newman entre le «*notional assent*» et le «*real assent*»). Le parcours idéal de l'essai, ou ce *processus* singulier de l'argumentation chez un essayiste, consistera idéalement à faire écho le plus exactement possible à l'événement. Littéralement, à *faire écho*: car on s'avisera que les termes employés relèvent du champ lexical de la *voix*, du *souffle*, de l'*écho*: «répondre», «avancer des réponses», mais, attention, il faut l'oreille musicale; donc des «réponses justes», faites «avec sensibilité», «avec crainte de fausser», de manière à «inspirer» fidèlement ce qui a été «inspiré» par l'événement. Retenons cette insistance sur la *justesse* de la «sensibilité» comme condition d'accès à la vérité.

Le critère de la vérité ne sera donc pas l'évidence rationnelle, comme l'enseignent les philosophies de type cartésien ou scolastique, mais cet *accord* (d'essence musicale) intimement ressenti entre le réel et le «cœur», approche qui évoque l'intuition bergsonienne et le «Dieu sensible au cœur» pascalien. D'autre part, on reconnaît le dualisme psychique déjà évoqué, ce cloisonnement des facultés qui prend ici la forme d'une opposition entre la «raison» et le «cœur». Il faut bien y insister car cette théorie psychologique a un impact déterminant sur la structure de l'énonciation, éventuellement sur le choix d'une écriture. Le préambule à *Une radiographie du bourgeois*<sup>7</sup> exprime de la façon la plus formelle cette conception de la connaissance:

En présence de certaines idées, de certaines réalités définies par elles, il m'arrivait de ne pas spéculer très longuement, de ne pas évaluer méticuleusement les choses: je me sentais vite engagé envers elles comme par un mouvement instinctif. Ce n'était pas la foi, je ne prêtais rien à rien, mais ce n'était pas davantage de la froide raison, car j'étais peu porté à rechercher ces messages exacts et mesurés auxquels les esprits modérés répondent par un acquiescement tranquille.

Voici, une fois de plus, un texte construit sur un affrontement sémantique: la «froide raison» face au «mouvement instinctif». Mais le langage métaphorique qui accompagne cette prise de position, exprime ici en termes

mesurés<sup>8</sup>, avec juste un soupçon d'ironie à l'adresse des « esprits modérés », ce langage métaphorique, dis-je, me frappé encore davantage en ce qu'il dynamise ce *parcours* idéal qui m'a paru caractériser la trajectoire personnelle, individuelle, *mouvementée* justement, de l'argumentation :

Plutôt, *j'accourais*, parfois, souvent, sans avoir patiemment pesé toutes choses. Je crois bien que mes convictions se sont formées ainsi : par un certain *empressement* de l'esprit où il y avait l'*empressement* du cœur.

Certes, l'imagination du mouvement anime ces énoncés philosophiques, et cette théorie, si on peut dire, de la connaissance a un tour éminemment concret : « Mes idées ont des visages (...) mes idées sont au fond des expressions d'attitudes. »<sup>9</sup>

Mais ce parti pris en faveur du « cœur » contre la « raison » me semble avoir trouvé sa formulation la plus explicite dans un court essai d'*Un génocide en douce*, dont la visée est justement de privilégier *Le Sens caché*<sup>10</sup> qui n'est sensible qu'au « cœur » : C'est le texte entier qu'il conviendrait de citer ; je m'en tiendrai à quelques phrases clés, quitte à dégager ensuite les principaux éléments des deux aires sémantiques adverses.

Ma pensée s'incline aisément selon ce que j'aime naturellement et elle ne va guère chercher trop loin ses raisons, qui à cause de cela ne contrarient jamais beaucoup le sentiment que j'ai des choses, ni le sentiment tout court. Si j'avais à désigner le meilleur régulateur des idées et leur meilleur juge, je crois bien en effet que j'indiquerais le cœur. (...) Il faut écouter aussi nos raisons obscures. Elles entretiennent l'essentiel, en quelque sorte. (...) Le délire linéaire de la raison raisonnante est quelque chose de mal connu, mais c'est pourtant la plaie de notre époque. Le sentiment et l'intuition suppléent à la raison aberrante (...)

On retrouve donc face à face, mais cette fois entourées de toute une constellation lexicale, les deux instances ennemies : d'un côté, la « raison raisonnante » ou cet esprit de système qui aboutit *logiquement* à un inquiétant fanatisme, soit, si on scrute les mots du texte, la « raison aberrante », « machine », avec son « analyse », ses « systématisations », son « délire linéaire », son « esprit de dispute », ses « exclusives », son « sectarisme » ; de l'autre, le « cœur », l'« inclination », le « sentiment », la « divination », l'« intuition », les « raisons obscures », les « indications imprécises de l'humain », cette « sûre adhésion intérieure », bref, tout ce qui concourt salutairement à manifester *le sens caché*. Comme dans le texte précédent, l'imagination du mouvement tend à convertir l'argumentation en véritable représentation du *trajet* ou *parcours* idéal : « Ma pensée *s'incline* (...) elle ne va guère *chercher* trop loin (...). Elles (nos raisons obscures) *balisent* nos philosophies. »<sup>11</sup>

Ainsi, on peut bien, comme le texte y invite, se référer à une « pensée », et même à une « philosophie », à condition d'avoir soin de donner à ces termes le sens particulier d'un savoir *intuitif*, d'une *vision*. Vadeboncœur s'est

d'ailleurs lui-même expliqué, avec quelle lucidité, sur la véritable nature de ses idées, ou mieux de ses vues d'essayiste :

Donc, à l'instar d'un enfant peut-être, j'ai vu ce que j'ai vu. J'ai bien donné lieu de croire que je philosophais aussi, et je philosophais; cependant, à un autre niveau où les choses sont plus irréfutables, la philosophie, je suis passé par en dessous.<sup>12</sup>

En réponse à des critiques adressées aux «idées» des *Deux Royaumes*, l'essayiste ne peut qu'en appeler à l'évidence intime, irrécusable, du vécu : «j'ai vu ce que j'ai vu». J'ai souligné ce cri du cœur contre la raison, car, en même temps qu'une légitime protestation contre toute assimilation de la forme littéraire de l'essai à un quelconque système d'idées réfutables, cette formule lapidaire pose le premier principe d'une activité psychique d'une tout autre nature. À rebours de la pensée rationnelle qui ajuste ses idées (ou concepts) par la voie de l'abstraction, la «pensée» de l'essayiste, nourrie d'images et de sentiment, donc pour ainsi dire concrète, résulte d'une expérience personnelle, d'une vision, de cette *co-naissance* prônée par Paul Claudel dans le célèbre jeu de mots de *L'Art poétique*.<sup>13</sup> Une telle «pensée», pour s'exprimer, empruntera spontanément les imprévisibles parcours idéels dont j'ai parlé, qui relèvent de l'art littéraire plutôt que d'une prose discursive.

Cette assertion : «j'ai vu ce que j'ai vu», principe d'un savoir *intuitif*, justement, distinct de la connaissance discursive, inaugure du même coup une forme particulière de littérarité, telle que la trajectoire de l'argumentation soit prise en charge par le Sujet, conscient de lui-même en tant qu'énonciateur d'un «discours» centré sur sa personne. Cette écriture du Sujet est celle de l'essai, au sens strict du mot<sup>14</sup>.

#### Vadeboncœur et l'écriture performative du «cœur»

«(Nos raisons obscures) balisent nos philosophies.»<sup>15</sup> Ce rôle déterminant du Sujet dans la «pensée» de Vadeboncœur aura des répercussions capitales sur son écriture : tant dans l'introspection que dans la polémique, l'argumentation sera commandée par l'«inclination», le «sentiment», le «cœur» du Sujet énonciateur, par opposition à l'instance impersonnelle de la «raison». Les effets les plus visibles, sinon les plus profonds, de cette hégémonie du JE se manifesteront dans le discours polémique de l'essayiste. Le pouvoir de réduire l'adversaire et de persuader l'allocutaire, et, surtout dans le cas du pamphlet, l'essentiel effet perlocutoire du texte, bref, l'impact de cette parole, sont étroitement liés à la *performance* de l'énonciateur. L'œuvre de Vadeboncœur, où le discours polémique occupe la place importante que l'on sait, depuis les premiers essais de *Cité livre*, se caractérise donc par ce style performatif de l'écriture, lequel conjugue le propos et la présence envahissante de l'énonciateur à son discours. Ainsi s'explique le ton spontanément éloquent, voire la grandiloquence naturelle, si l'on peut dire, d'un polémiste redoutable qui, à l'occasion, tâte aussi du pamphlet : avec sa panoplie d'effets rhétoriques, et cette solennité, plutôt guindée, du ton, l'écriture polémique de

Vadeboncœur n'est pas sans rappeler — bien que l'essayiste ait pu s'ériger en faux contre le *message* de cette œuvre, notamment dans *La Ligne du risque* — le décorum stylistique d'un Lionel Groulx, cet essayiste de l'histoire. À vrai dire, tous ces polémistes, les pamphlétaires surtout, s'adonnent à une véritable mise en scène de la parole. Le Sujet se perçoit fictivement comme investi d'une mission particulière; il a charge d'âme; il parle pour les autres, en leur nom; à la lettre, et en enlevant à l'expression tout sens péjoratif, *il se prend pour un autre*.

Je suis nationaliste et indépendantiste, au fond, pour une raison bien simple. *Je prends en charge, comme je peux, pour la minime part qui est celle d'un individu quelconque, quelques millions d'humains menacés*. Je ne consulte pas d'oracles. Je ne me demande pas préalablement si le choix que je fais est conforme à la raison dialectique. Je n'applique pas de grille et d'ailleurs, autant l'avouer, je n'ai pas le moindre sens de ce que c'est qu'une grille. Je sais seulement qu'il n'y a pas de raison assez forte pour interdire de soutenir un seul être humain, celui précisément que l'on choisit d'aider. Or, il se trouve que je ne veux pas voir mes compatriotes, mon monde, dans une humiliation que je ne prévois que trop.<sup>16</sup>

Ce passage du JE au NOUS, cette espèce de grandissement spontané du Sujet, s'opère constamment chez Vadeboncœur; point n'est besoin d'y insister, c'est trop clair, sinon pour souligner combien alors la voix de l'énonciateur s'enfle et emprunte le souffle, l'accent et le rythme épiques:

Albert Memmi a dessiné le portrait du colonisé, mais il y en aurait un autre à faire, incomparablement plus désolant; celui d'un peuple vaincu, ayant voulu renaître mais vraiment défait une nouvelle fois, non tout à fait par la force brutale, mais par l'histoire, par la déculturation, par la démographie, par sa propre faiblesse ou corruption, par l'impérialisme économique, par la subtile politique anglo-saxonne de composition apparente et domination certaine, (...) lui, le faible, lui, pourtant l'ennemi, mais désormais entièrement dépossédé, s'abandonnant, fini, méprisé, mais néanmoins encore combattu, encore éliminé quotidiennement, peuple-épave, peuple-vestige, aztèque. (...) <sup>17</sup>

La citation est déjà longue, et pourtant, je suis obligé d'abrégé considérablement cette phrase torrentielle de l'effrayant (et littérairement magnifique!) *Portrait du décomposé*. On ne m'en voudra pas, j'espère, de citer encore un exemple, bref, d'amplification langagière, qui prend cette fois la forme d'une brusque mutation pronominale; exemple curieux, significatif, parce qu'il est tiré d'un contexte où l'on n'attendrait pas ce genre d'effet. Dans ces *Instants du verbe*, pages de confidences sur «(sa) petite histoire littéraire personnelle»<sup>18</sup>, effectivement présidées par un JE intime, l'essayiste, confessant sa réaction affective face à Rousseau, comparé à Chateaubriand, s'exprime ainsi: «*Nous* avons aimé cet homme, plus que l'élégiaque Chateaubriand, et il *me* semble que cela s'entend.»<sup>19</sup>

Cette prise en charge pronominale du texte rend évidemment l'énonciateur très présent à son discours: elle souligne fortement le moment même de l'acte d'écrire, elle l'actualise, conférant ainsi au texte une singulière animation: «Voilà que j'hésite à parler de *L'Amélanchier* (...). J'hésite parce que (...).»<sup>20</sup> Pourtant, la performance va bien au-delà de cette dialectique pronominale; les textes que je viens de citer le font déjà bien sentir. C'est le signifiant tout entier qui est *agi*, modelé par le «cœur» de l'essayiste, et d'abord les mots, comme le manifeste l'étude des champs lexicaux. Ainsi, le *Portrait du décomposé*, cité plus haut, joue-t-il sur la surenchère sémantique provoquée par une vision catastrophique, celle d'une ethnie colonisée, réduite à l'horreur de la décomposition. Si terrifiante est cette évocation qu'elle suscite une cascade de satellites gravitant autour du «décomposé»: mots chargés d'affect, parfois à la limite du tolérable. Quelques exemples qui viennent renchéir encore (si possible) sur la désolante qualification de ce «peuple-épave, peuple-vestige, aztèque»: «l'ennemi de tous», «dernier de l'échelle sociale», «historiquement dérisoire», «l'exploité par excellence», «repoussoir de la force et de la richesse triomphante», «le sans-allié», «le supplanté de tous les autres», «race irréversiblement prolétarisée», «nation investie et intimement décomposée», «minorité veule et sans force (...) emportée inexorablement par l'histoire dans son destin d'inférieure», «inférieur chronique», destiné à rallier les «minorités à jamais impuissantes, ridiculisées et haies»<sup>21</sup>. Les mots s'en donnent à cœur joie: on excusera l'expression paradoxale si je précise que cette joie est d'essence sado-masochiste, celle qu'on peut éprouver à gratter une plaie vive. Le même sentiment exacerbé emporte les phrases en même temps qu'il investit les mots. L'interminable phrase qui ouvre ce *Portrait*, avec ses effets de gradation, de répétition, de symétrie, de rythme, d'opposition, d'accumulation, effets régis par une stylistique de l'excès, pareille phrase est ainsi, dans l'outrance même de sa forme, mimétique. Plus l'heure est grave, angoissante, tragique, plus la phrase s'enfle et déferle, comme si l'écriture devenait la *mimésis* même du Désir frustré, d'un vouloir-vivre devenu forcené à force d'être contrarié, celui du peuple québécois guetté par un épouvantable «destin de la dissolution».

On mesure à quel niveau de complaisance dans l'hyperbole peut se hisser l'écriture performative de l'essayiste. Un tel «discours», par sa singularité même, en vient à s'afficher ostensiblement comme le parcours idéal déjà évoqué, individualisé de bout en bout, tout à fait étranger à la modération obligée d'une pensée authentiquement discursive. Tout compte fait, c'est l'écrivain qui a relayé, ou supplanté, le «penseur»; nous sommes entrés dans le monde de la fiction idéale. L'affirmation démesurée du JE, son excroissance dans l'écriture, sans doute favorisées par des pulsions (Désir, Angoisse) antérieures au texte, s'accompagnent de cette mobilisation générale de l'Imaginaire qui caractérise toute fiction littéraire. On aura pu le constater déjà, à la prolifération insolite des images au sein d'une argumentation où se sont rompues les chaînes de la rationalité. Plutôt, cet exercice constant de la fonction métaphorique du langage aura ouvert au dire de l'essayiste les



chemins de la poésie. *Indépendances* est un livre particulièrement significatif à cet égard, éminemment prophétique, donc suggestif, poétique, jusque dans son étrange présentation graphique: le propos s'y trouve constamment interrompu par d'étranges effets de blanchissement; ces blancs, espaces de rêve autant que de réflexion, sont les seuls jalons du texte, tenant lieu de chapitres, titres, sous-titres; ils permettent d'intégrer au texte argumentatif des proses poétiques, reliées au propos par le fil ténu de l'analogie. Dans un de ces fragments où l'incantation est le fruit du rythme et de la répétition plutôt que de l'image, l'essayiste affirme explicitement la priorité de ce langage poétique sur celui de la raison:

Plutôt cent vérités que dix, plutôt dix vérités qu'une seule, et mélangées d'erreur. Plutôt des pensées fumeuses et chaotiques que des données d'ordinateurs. Plutôt différer les échéances que de les arrêter. Plutôt la poésie.<sup>22</sup>

«Plutôt la poésie.» Et effectivement, à la lumière d'un écrit comme *Indépendances*, on pourrait dire que l'essai, tel que pratiqué par Vadeboncœur, ressemble souvent à un poème idéal. L'essayiste n'a que l'air de philosopher, d'exposer des idées; en réalité, il *jongle* (au sens québécois du terme) plutôt qu'il ne raisonne; ses idées, tout à fait étrangères aux notions et concepts de la pensée discursive, se muent en objets intellectuels concrets; et, au surplus, il n'a de cesse qu'il ne les ait modelées dans la chair et le sang des mots, phrases, effets langagiers. En ce sens, il est telle affirmation de Vadeboncœur qui pourrait servir d'épigraphe à toute son entreprise scripturaire: «(...) j'aime beaucoup moins la discussion que l'art (...)»<sup>23</sup>. Rien d'étonnant, donc, que chez cet artiste de l'énonciation, le JE de l'essayiste, ait des affinités certaines avec le JE de la poésie lyrique.

Pourtant, la saturation fictive des textes de Vadeboncœur se révèle, à l'examen, plus prononcée encore que ne le laisserait croire la présence déjà envahissante de ces aires métaphoriques fussent-elles, comme c'est souvent le cas, des formes organisantes du texte<sup>24</sup>. En fait, c'est un véritable *univers imaginaire* que s'invente l'énonciateur de l'essai, à partir des secrètes projections du Désir et de l'Angoisse, à leur image aussi. Et le voici devenu narrateur d'une espèce de *récit, sui generis*, où l'on retrouve, *mutatis mutandis*, les marques indéniables de la narrativité. Un «décor»: soit le milieu socio-culturel du Québec, mais transformé en un Québec très intériorisé, patrie intime de Vadeboncœur; soit aussi, la chambre secrète de l'*âme*, ouverte uniquement sur le ciel transcendantal des fixes, cet univers eschatologique où fuir la laideur du monde moderne. Des «personnages», sortis du référent socio-culturel de l'hors-texte, mais propulsés dans l'Imaginaire du texte, peuplent (ou hantent) ces «décors»: idoles, modèles comme Borduas, Rousseau, René Lévesque, Henri Bourassa, ou, en sens contraire aussi, chez cet essayiste au verbe polémique proliférant, têtes de Turc, bousc émissaires: Trudeau et l'ancien aréopage de *Cité libre*, Ryan, Drapeau, Bourassa (l'autre!). Parfois aussi, les «personnages» deviennent des actants sans visage, immenses comme des

mythes vénérés ou haïs: le Peuple, le Bourgeois, l'Homme, l'Enfant, la Machine... Et, prenons-y garde: les «personnages» d'un essai ont leur mot à dire dans le texte. Le discours polémique, surtout, est influencé par la parole antagonique de l'adversaire à confondre, derrière lequel — situation complexe — se profile aussi la figure de l'allocutaire à persuader du bien-fondé des assertions de l'essayiste. Ce chassé-croisé de paroles intérieures qui, même enfouies dans la latence de l'imaginaire, obsèdent l'écrivain, comme des projections de ses pulsions intimes, vient troubler le parcours de l'argumentation. Il arrive même à l'instance antagonique de faire irruption dans le texte même: on assiste alors à des effets de dialogisme où l'énonciateur donne la réplique à des ennemis imaginaires, ici, par exemple, à un de ses mythes honnis, celui du Bourgeois qui, émergeant de l'anonymat de la troisième personne, prend inopinément la parole, comme suscité par la passion polémique du locuteur:

J'entends déjà des bourgeois me dire: «Mais c'est de la révolution!» Mais oui, mais oui! (...) Vous n'avez pas l'esprit, et le peuple la matière, vous les idées et lui les tâches. Ce n'est pas ainsi que l'univers se partage. Si vous voulez savoir comment il se partage, je m'en vais le dire dans un moment.<sup>25</sup>

Bien sûr, le «personnage» principal, la vedette de ce discours narrativé, reste le JE de l'énonciateur. Il s'agira parfois d'un JE conteur (ou fabuliste). Ainsi, pour dire «l'absurdité du temps présent»<sup>26</sup> comparé à l'époque précédente, l'essayiste sent le besoin de recourir à la «fable»:

La différence des deux époques est patente et pourrait faire le sujet d'une fable, si l'histoire pouvait encore, comme dans les temps de tradition orale, inspirer des contes naïfs.

Cette fable de style ancien pourrait être à peu près la suivante.  
Vivait une fois un roi (...)<sup>27</sup>

La manière est différente, mais le dernier texte de *Lettres et colères*, intitulé «La Belle Judith»<sup>28</sup> se présente aussi comme une fable: «Il y avait une fois un général. Il y avait une fois une armée. (...)», où le conteur, cette fois, dissimule en présence: l'allocutaire, qui vient de lire «La Voie royale»<sup>29</sup>, devra comprendre que l'énonciateur évoque l'histoire de Judith pour mieux tourner en ridicule l'équivoque aventure outaouaise des trois «démocrates» de *Cité libre*.

On pourrait cependant arguer qu'il s'agit là de simples séquences narratives<sup>30</sup> plus ou moins accidentelles, voire un peu artificielles, et que ces récits sont de toute façon subordonnés à l'analyse constitutive de l'essai. Pourtant, il est des textes où la narrativité est si étroitement intégrée à l'essai que l'énonciateur se métamorphose, pour ainsi dire, en narrateur. Tel est le cas de *Comment j'ai lu Rousseau*<sup>31</sup>, dont le titre déjà annonce les séquences d'un récit. On retrouve effectivement, dans ce très beau texte, toutes les marques de la narrativité. L'auteur y fait le récit d'une «quête» et d'une découverte de l'âme sœur. Telle que perçue ici, l'expérience vécue de Rousseau, — à la fois «exemple et occasion», aux yeux de l'énonciateur, — m'a rappelé

la théorie du roman, selon Lukacs : histoire de la recherche problématique de valeurs absolues dans un monde dégradé ; même le caractère « démoniaque » du héros s'y trouve évoqué :

J'ai cheminé longuement avec cet homme diminué et qui n'est pas un maître. Il y avait une lumière au-dessus de lui, quelque part hors de son destin.<sup>32</sup>

Les deux protagonistes, le JE de l'écriture et Rousseau, sont liés par la plus profonde des affinités : le besoin, aiguïté par la privation, de « l'âme », entité sacrée, étrangère au « monde », ou mieux au *siècle*, et qui peut seule donner accès au « Royaume » de la transcendance que ralliera décisivement l'essayiste dans *La Dignité absolue* : Comment j'ai lu Rousseau relate comment, à la faveur d'une lecture des *Confessions*, l'énonciateur-narrateur en est venu à expérimenter cette rencontre inouïe d'âme à âme. Ce qui frappe d'emblée un lecteur d'essais, c'est la présence, très soulignée ici, de ces marques de la temporalité narrative qui caractérisent le  *récit* . « Depuis Octobre » et les événements qui l'ont « dégoûté » du « monde », le narrateur est « en quête » de « l'âme ». Les verbes, ainsi que les compléments et adverbes de temps, délimitent le cadre chronologique de la situation initiale : « dans les premiers mois qui ont suivi Octobre » ; « je demeurai marqué », « alors j'ai connu (...) » ; « aujourd'hui (...) autrefois » ; « je recherchais » ; « je me disais : (...) »<sup>33</sup> ; « j'étais seul » ; etc. Puis, répondant à cette attente de l'âme, voici l'événement décisif : « C'est dans ces dispositions que j'abordai pour la première fois les *Confessions* de Jean-Jacques Rousseau. » Suit l'esquisse très discrète d'un *décor* : le livre acheté « au hasard d'un *bouquinage* », « un soir », « dans une petite ville de province », par le narrateur désœuvré :

Je m'étais mis à le lire, au souper, sans beaucoup d'agrément. Mais je l'emportai avec mes affaires à mon retour et je le retrouvai dans ma solitude, intérieure cette fois.<sup>34</sup>

Ce sera alors l'expérience d'une lecture inoubliable, devenue le  *lieu*  de rencontre de deux âmes : nombreuses sont, en effet, les métaphores de la lecture spatialisée. La suite du texte, beaucoup plus développée, délaissera le cadre narratif pour faire écho à cette expérience de lecture, dans le langage ému du retentissement bachelardien. Si on retrouve alors cette écriture analytique, plus courante dans la pratique de l'essayiste, on n'en doit pas moins remarquer à quel point la narration a partie liée avec la substance même de ces pages.

L'exemple de la narrativité intégrée dans l'essai que fournit un texte comme *Comment j'ai lu Rousseau* a l'avantage de la clarté : le récit, aux coordonnées visibles, extérieures, bénéficie d'un ancrage concret. Je voudrais proposer aussi le cas d'un autre type d'essai, assimilable, lui aussi, à un « récit idéal », pour reprendre l'expression d'André Belleau, à savoir le premier essai des *Deux Royaumes*, intitulé *La Dignité absolue*, sommet de l'art littéraire de Vadeboncoeur (comme d'ailleurs tous les textes de ce recueil), et dont

j'ai évoqué plus haut la parenté intime avec *Comment j'ai lu Rousseau*. En fait, seul différent, d'un texte à l'autre, le prétexte, l'occasion, la donnée initiale. Le thème (entendu au sens précis d'une forme organisante du texte) est foncièrement le même : recherche et découverte de « l'âme ». Seulement, le texte sur Rousseau gravite autour de tel événement : une mémorable expérience de lecture, tandis que, dans *la Dignité absolue*, l'événementiel est plus diffus, moins circonstancié, la vision rétrospective plus ample, plus vague aussi ; et ainsi la démarche réflexive prend nettement le pas sur l'affabulation pour atteindre une rare profondeur de l'introspection. Les traces de la narrativité sont reconnaissables, mais, davantage encore que dans *Comment j'ai lu Rousseau*, elles se laissent absorber par le parcours de l'essai. Je m'efforcerai d'en retenir l'essentiel, pour ne pas surcharger cette étude. Le propos narratif est énoncé dès le début du texte, et le lecteur, averti du caractère tout intérieur de cette *histoire d'une âme*, entend qu'il ne doit pas s'attendre à de voyantes péripéties :

De grands changements se sont produits dans ma pensée depuis quelques années. Je me propose ici d'en dire quelque chose (...) Je voudrais rechercher ce qui a si fort travaillé ma conscience et ma sensibilité pendant ces années-là.<sup>35</sup>

Pareils « changements » impliquent naturellement un *avant*, l'expérience décisive, et un *après* : ainsi la recherche intime de *la Dignité absolue* tendra-t-elle à se structurer suivant un certain schéma narratif assez simple puisqu'il me paraît se limiter au cadre de la temporalité. Un *avant* : « Jusque-là, je crois que je n'avais jamais souffert par l'esprit. »<sup>36</sup> ; et l'écrivain évoquera, dans un bref passage factuel (le seul ou à peu près) les « problèmes » « de tous ordres » (mais pour ainsi dire normaux, attendus) de l'« auparavant »<sup>37</sup>. Le nœud du texte sera consacré à l'*essai* d'une confiance tâtonnante (tout comme l'écriture, d'une modalisation très poussée) sur la pénible épreuve qui entraînera ultimement les « changements » annoncés, épreuve qui recoupe celle que visait le début de *Comment j'ai lu Rousseau*. Voyons plutôt :

Sans me rendre compte de ce qui se passait en moi, pour la première fois je me suis trouvé dans un conflit tout intérieur avec le monde.<sup>38</sup>

L'écriture, ensuite, va mimer les méandres d'une difficile introspection, cherchant à cerner une « expérience » singulière, une crise intime de l'« histoire personnelle »<sup>39</sup>, laquelle finira, comme toute souffrance assumée, par porter fruit : « (...) je faisais pour moi-même, lentement, une découverte »<sup>40</sup>. « Sentiment » complexe : c'est de la valeur suprême, à ses yeux, — *dignité absolue* — du Royaume de « l'âme », cet « autre monde (régnant) dans ce monde-ci »<sup>41</sup> que prendra peu à peu conscience l'énonciateur, *en même temps* qu'il vit douloureusement le bannissement de « l'âme » dans la conscience contemporaine :

Sans trop m'en rendre compte, j'avais donc commencé de vivre dans un certain rapport avec (l'âme). Je circulais avec cette inconnue. Je ne devais plus être le même puisque j'étais accompagné.<sup>42</sup>

Fruit de cette purifiante *nuit de l'esprit*: une vision nouvelle, le consentement (*real assent*) à «l'âme», et conséquemment, «quelques décisions» «majeures»<sup>43</sup>. La plus visible, assurément, de celles-ci: le retrait pratique du «domaine de l'action». La plus essentielle: un nouvel itinéraire, littéralement une *conversion*: «rupture» consommée avec la «folie» de «notre temps» — «Il m'avait fallu franchir toute la modernité.»<sup>44</sup> — pour la rentrée en soi-même, «dans le plus secret des territoires intimes»<sup>45</sup>, la «retraite» de l'Âme. Vers la fin de *La Dignité absolue*, cette «confession» unique de son œuvre, si laborieusement et artistement articulée, l'essayiste reviendra sur son propos initial, en des termes qui soulignent encore cette instance narrative que j'ai essayé de mettre au jour:

J'ai simplement voulu raconter ici l'histoire d'une lente inclinaison de l'âme (...) Une page était tournée.<sup>46</sup>

Les exemples qui précèdent manifestent déjà, de façon éloquente, la pleine littérarité du parcours idéal de l'essai, pris en charge par un JE souverain qui mobilise l'Imaginaire entier au service de sa *performance*. C'est ce qui explique qu'en parlant de l'essai, on puisse avoir recours à des expressions comme «poème intellectuel», «récit idéal», auxquelles on pourrait seulement reprocher de ne pas signifier l'essai en lui-même, selon son originalité propre, mais par rapport à d'autres types d'écriture. À cet égard, le syntagme «fiction idéelle» paraît plus général, plus libre des annexions redoutées.<sup>47</sup> Pourtant, on verra à l'instant qu'il aura été opératoire, malgré tout, d'insister sur la présence de la narrativité dans les essais de Vadeboncoeur. Il reste, en effet, sous ce rapport, un dernier exemple à proposer, le plus important, en fait, au point qu'on aura pu s'étonner que nous n'en ayons pas encore parlé: il s'agit d'un écrit de Vadeboncoeur qui, à première vue, peut sembler insolite, comme un corps étranger parmi les œuvres de l'essayiste: le récit *Un amour libre*. Jusqu'ici nous avons pu signaler, à juste titre, la présence de séquences ou même d'importantes expansions narratives au sein de cette argumentation analytique d'un type particulier que j'ai qualifiée de *parcours idéal*. Mais, dans *Un amour libre*, le rapport est inversé, et les parcours idéels se présentent comme des plages, importantes tant qu'on voudra, d'une expansion narrative si considérable qu'elle donne lieu à un véritable récit plutôt qu'à un essai. Le narrateur en question aime bien discourir, analyser, réfléchir, polémiquer même, et il lui arrive d'être bien près de se retrouver dans la peau de l'énonciateur familier. Et pourtant, non. Est-ce la magie de l'enfant Daniel qui opère? Son père — ci-devant narrateur — va, pour l'essentiel, s'en tenir à *raconter* (on sait, et le père de Daniel plus que quiconque, que les enfants préfèrent les histoires à la philosophie)... L'auteur lui-même, pourtant essayiste important, familier du ton éloquent et du grandissement épique, a bien senti la différence des rôles: «Je n'ai jamais tenté d'être aussi simple.»<sup>48</sup> Il aura même fait précéder son texte d'un bref préambule, censément destiné à tel ou tel lecteur de l'essayiste, que cet écrit aurait pu surprendre:

Je ne cherchais pas à faire un livre. Je voulais seulement noter de temps à autre un moment de poésie ou de vif sentiment, pour mieux le vivre encore, puis le revivre. Je relis aujourd'hui cette espèce de journal, court et un peu transposé.<sup>49</sup>

*Moments de poésie ou de sentiment, formant une succession, comme dans un journal, revécus et transposés par un narrateur: linéaments de ce livre inattendu dont l'auteur tient à souligner, en sous-titre, la qualité de récit.* Il est même si sensible à cette métamorphose de l'écriture — énonciateur devenu narrateur — qu'il ira jusqu'à écrire dans *La Dignité absolue*: «Je n'ai écrit jusqu'ici qu'un livre en tant qu'artiste: c'est *Un amour libre* (...)»<sup>50</sup>. Ne disposant pas de la distance critique requise, l'écrivain est excusable de tomber dans les ornières théoriques traditionnelles qui privilégient le roman ou la poésie. Mais, dans l'absolu, pareille affirmation est irrecevable, car l'essayiste, on l'a assez vu, est très certainement *l'artiste d'une fiction idéelle*. Elle s'explique, en revanche, si l'on tient compte, d'une part, de la très haute idée que Vadeboncoeur se fait de l'Enfance, l'archétype même des valeurs suprêmes, ainsi que de sa conception très personnelle, à saveur dualiste, du roman (ou du récit). *Le Roman, ou l'ambition d'être*<sup>51</sup> insiste sur l'«intense pouvoir», dévolu à cette forme d'art littéraire, de transposer personnages et choses dans le monde de l'«absolu», de la «perfection d'être», donc d'arracher ce qui mérite de l'être à la déconcertante fugacité de la vie réelle. D'où le recours instinctif au *récit*, porte ouverte sur l'*autre Royaume*:

Dans le roman, la vie n'est pas écrite, elle n'est pas décrite, elle est réécrite, elle est proprement recommencée, mais dans un univers d'une toute autre essence (...).<sup>52</sup>

Seul le récit pourra transformer l'enfant Daniel en une image absolument inaltérable:

Tout loisir nous est donné, dans cet univers romanesque où tout se passe mais où rien ne passe, de vivre non seulement avec le personnage mais avec sa substance, avec *la substance*<sup>53</sup>

Quoi qu'il en soit de cette singulière valorisation par Vadeboncoeur de l'art romanesque et, en particulier, d'*Un amour libre*, ce qui nous importe ici, c'est de souligner à quel point la parution de ce récit, loin d'être insolite, n'a fait que mettre pleinement au jour, porter à son sommet, la tendance fabulatrice de l'essayiste, cette instance narrative présente (ou latente) de son «discours». L'essai aura débouché, d'une pente toute naturelle, sur le récit; sans rupture, par un jeu spontané de métamorphose, l'énonciateur se sera mué en narrateur; la fiction idéelle aura provisoirement fait place à la fiction narrative, classique ressortissant du domaine défini par l'institution littéraire.

## L'essayiste tel qu'en lui-même enfin...

Jusqu'ici nous avons considéré les essais de Vadeboncoeur comme un exemple, entre autres possibles, de l'énonciation caractéristique de l'essai, marquée par l'hégémonie d'un Sujet qui s'adonne textuellement à une *performance* mobilisant l'imaginaire pour un parcours idéal fictif, saturé par la présence, et parfois l'interaction, du langage métaphorique et de la narrativité. Certes, à cet égard, c'est-à-dire comme illustration d'une théorie de l'essai ou mieux, comme contribution à l'établissement d'un tel cadre théorique<sup>54</sup>, l'exemple d'un essayiste à part entière et dont la pratique s'étend à presque tous les registres de l'essai<sup>55</sup> doit s'avérer riche d'instruction. Mais il y a, chez Vadeboncoeur, quelque chose de plus passionnant encore que cette actualisation, déjà importante<sup>56</sup>, des traits typiques de l'écriture de l'essai: à savoir le témoignage et les signes d'une *aventure personnelle de l'énonciation*, autrement dit, l'expérience vécue de l'invention d'une écriture de l'essai, au sens le plus pur du mot. Il existe encore trop de flottement dans les *définitions*, ou limites arbitrairement assignées à l'essai, pour que cette réflexion, poursuivie de l'intérieur, éprouvée par un praticien de ce genre littéraire, n'acquière pas, aux yeux du critique, le prestige d'un critère essentiel. Ce qui me semble, en effet, extrêmement précieux, dans l'expérience tant scripturaire qu'existentielle dont les textes portent témoignage, c'est qu'un écrivain ait découvert, à l'exercice, un type d'écriture qu'on est bien obligé d'identifier comme celle de l'essai, mais tel pourtant qu'il se contre-distingue de celui de maints écrits qu'on classe d'ordinaire sous cette étiquette: ce sera l'essai, donc, mais au sens le plus strict du mot, ou encore dans sa réalisation la plus formelle.

Ce n'est pas un hasard si cette invention d'une écriture coïncide avec une crise du Sujet, une affirmation du JE. Le texte capital, sous ce rapport, et que j'ai déjà examiné sous l'angle de la narrativité, est *La Dignité absolue*. Texte de confiance et d'autocritique: l'écrivain y a choisi comme référent non plus un quelconque *corpus* socio-culturel, comme dans ses écrits antérieurs, — «la plus grande partie de ce que j'ai écrit jusqu'à ce jour s'étend profusément sur l'extérieur, la politique notamment»<sup>57</sup> — mais bien *lui-même*. Ce choix, qui vient s'inscrire, comme on l'a vu, au terme d'une longue épreuve intérieure, donne lieu à un nouveau type d'essai, expression tardive de «confessions» (Rousseau n'est pas loin) longtemps refoulées, conquise de haute lutte sur une difficulté native à «(se) livrer» sur la longue résistance de «quelque chose de rentré», de «l'inexprimé»<sup>58</sup>. La conscience de plus en plus claire d'inaugurer ainsi un nouveau commencement, je l'ai retrouvée dans cet extrait d'une lettre que m'adressait l'écrivain, en guise d'éclairage sur ce changement de «direction»:

Seulement pour vous suggérer de demander à vos étudiants de jeter un coup d'œil sur deux inédits (alors inédits) qui se trouvent dans le petit livre qu'on m'a consacré: *Musique*, et *Comment j'ai lu Rousseau*. Si on me demande dans quelle direction et quel esprit je travaille

actuellement, ces deux courts textes en donneraient déjà une bonne idée. Mon prochain livre sera dans le prolongement de ces derniers.<sup>59</sup>

On le voit, c'est à l'invitation expresse de l'écrivain que le critique est conduit à distinguer, dans l'œuvre de Vadeboncoeur, deux types d'écrits, perçus comme radicalement différents: d'une part, tout ce qui «s'étend profusément sur l'extérieur», c'est-à-dire la masse imposante des essais dits *polémiques*; d'autre part, les quelques essais de la famille des *Deux Royaumes*, que je qualifie d'*introspectifs*. Une écriture de l'*intérieurité* face à une écriture de l'*extériorité*. Une écriture centrée sur le propos, l'argumentation, les «idées» à promouvoir; et une écriture centrée sur le Sujet, devenu la matière même de l'essai. Mais n'ai-je pas longuement insisté sur la primauté du «cœur» et sur la performance du JE dans l'œuvre *entière* de Vadeboncoeur, abstraction faite des registres de l'essai? C'est juste, et pourtant ce fait indubitable ne nous empêchera pas de reconnaître la véritable *conversion* de l'écriture dont fait état l'essayiste lui-même. Le JE est, en effet, multifacé. Dans les écrits polémiques de Vadeboncoeur, il s'affiche très certainement comme recteur du texte, mais il reste affecté au service d'une argumentation; jamais il ne s'impose comme le centre du propos. Il arrive sans doute fréquemment à ce JE persuasif d'intervenir de façon personnelle dans l'argumentation, mais c'est alors pour authentifier le propos par l'insertion d'un *vécu*, pour apporter, tout compte fait, une *preuve* de plus, à la fois factuelle et rhétorique. Un tel JE exerce alors une sorte de fonction testimoniale qui se veut particulièrement convaincante. En voici quelques exemples, glanés dans *L'Autorité du peuple*; il suffit souvent de se référer à l'attaque de la phrase: «J'ai appris que (...)»<sup>60</sup>. «J'ai vu de près ces injustices (...)»<sup>61</sup>. «L'homme le plus extraordinaire que j'ai connu était un ouvrier (...)»<sup>62</sup>. «On acquiert un peu le sens de la réalité sociale à travailler petitement, jour après jour, avec le peuple (...)»<sup>63</sup>. J'ai bien connu cette faune»<sup>64</sup>. «J'ai quelque peu vécu»<sup>65</sup>. Inutile d'insister sur cette vigoureuse présidence du texte par un JE qui n'hésite pas à jeter dans l'argumentation tout le poids de l'argument d'autorité.

Mais, nous l'avons également constaté, le JE de l'écriture polémique et pamphlétaire cède spontanément la parole au NOUS, par une sorte de grandissement performatif lié au fonctionnement même d'une parole *naturellement* grandiloquente. À quoi doit s'ajouter la considération d'un fait socio-culturel particulier, singulier même, déterminant sans doute: l'essayiste québécois<sup>66</sup>, sauf de rares exceptions, a eu pour ainsi dire la vocation non seulement de servir un propos, mais aussi un Pays (*incertain*, l'a-t-on assez répété), — service *commandé*, au Québec. Le JE tend alors à se laisser occulter, voire avaler, par le NOUS d'une collectivité assez dévorante, semblerait-il, pour empêcher la libre expression du Sujet *individuel*. Car, derrière le paravent de ses performances stylistiques, un tel JE, obstinément tourné vers le *corpus* socio-culturel, est resté voué à une parole de l'extériorité.

Dans ces conditions, une option catégorique en faveur de l'intériorité constitue littéralement une *conversion*, et, dans le cas d'un écrivain comme



Vadeboncoeur, une conversion de l'écriture autant que de l'existence. Entre le JE de l'écriture polémique, pamphlétaire, persuasive, d'une part; et le JE intime de l'écriture du Sujet, il y a véritablement une différence de nature. Passer de l'un à l'autre exige une véritable métamorphose. Rappelons que l'évolution de l'essayiste, sous le rapport de l'énonciation, s'est faite lentement, laborieusement, dans la peine, comme en témoigne le récit de cette nuit de l'esprit qu'est *La Dignité absolue*. Avant de souligner la forme particulière qu'elle prend dans ce texte capital, il sera peut-être éclairant de se remémorer quelques signes prémonitoires de ce besoin d'*indépendances*, suggestifs, poétiques, mais aussi, obscurs et forts, comme un instinct qui attend son heure :

L'individu retourne au cœur de sa liberté sauvage pour tenter d'y repérer l'étoile de son esprit. Il n'acquiescera plus à rien que d'un point situé au cœur de la rose des vents.<sup>67</sup>

La fascination de la dissidence absolue ira jusqu'à susciter cet apologue du Décrocheur modèle : « C'est comme un homme qui a pris la forêt (...) qui a changé de vie (...) », prophète rousseauiste d'une pensée sauvage :

On ne peut guère aller plus loin dans le geste de faire table rase. On remonte jusqu'à la source des découvertes, en remontant en soi dans la solitude de son libre arbitre. On rejette *a priori* toutes choses en posant provisoirement cet absolu du moi.<sup>68</sup>

Ce qui fut ainsi vécu comme un rêve dans *Indépendances*, et bien sûr dans *Un amour libre*, deviendra enfin, pour l'énonciateur de *La Dignité absolue*, esprit et vérité. Au terme de la longue rumination imaginaire des *indépendances*, il ne restait plus, à vrai dire, qu'à franchir le pas en direction du JE intime. Voici enfin l'essayiste tel qu'en lui-même. Voici (re)né le JE de l'écriture.

J'allais maintenant mon chemin seul. Pour la première fois, je crois, et fort tardivement.<sup>69</sup>

On aura remarqué que c'est le langage figuré de l'*itinéraire*, une fois de plus, qui traduira la recherche et la découverte de l'*Âme*, ce Saint des Saints de l'intimité que désignent nombre de métaphores spatialisées. Après avoir «(franchi) toute la modernité»<sup>70</sup> pour gagner «la campagne de l'esprit»<sup>71</sup>, et ainsi fait le pas décisif qui consomme la «rupture»<sup>72</sup>, l'énonciateur pèlerin aboutit au «plus secret des territoires intimes»<sup>73</sup>. «Je rentrais en moi-même»<sup>74</sup>, «en mon poêle»<sup>75</sup>, «cet espace»<sup>76</sup> ou «point cardinal»<sup>77</sup>, cette zone de la conscience à laquelle on n'accède que «par une porte secrète, réservée, jamais utilisée dans la vie ordinaire, car ce qui entre par cette porte est seulement ce qui ne meurt pas»<sup>78</sup>. Ce voyage imaginaire, déjà évoqué dans *Comment j'ai lu Rousseau*, se soldera, en définitive, par un notable rétrécissement de l'espace vital, si on en juge par «l'exigüité (du) réduit»<sup>79</sup> élu comme «refuge»<sup>80</sup> contre l'insupportable réel ambiant, ainsi que par une véritable fuite non seulement de la modernité

mais de toute temporalité: «(...) comme si enfin je n'eusse été d'aucun temps»<sup>81</sup>, soupire un énonciateur enfin soulagé des contingences de ce monde-ci. Et, conscient de l'extraordinaire métamorphose qui s'est produite, il trouve cette phrase magnifique: «Je deviens autre, absent, mais quelque part proche du cœur de l'homme.»<sup>82</sup> Cette métamorphose, imaginativement perçue sur le mode du *pèlerinage* aux sources de l'Âme, consacre l'entrée dans l'espace-temps de l'écriture, ou la nouvelle naissance d'un JE de l'écriture:

(...) un être en moi, consubstantiel à moi, mais (...) ne se manifestant pas, distinct de mon moi de tous les jours (...) <sup>83</sup>.

Abolies enfin, ou dévorées, toutes références *extérieures*, y compris le «moi de tous les jours», pour la pleine et pure diction d'un JE devenu le seul et unique référent: ne serait-ce pas, enfin trouvée, la véritable écriture de l'essai?

### Exemplarité du JE

Franchi le pas: d'un *je* réel, hors-texte, sujet prétendu de l'écriture, à la véritable écriture du JE, fictive, littéraire, s'inaugure un jeu toujours inachevé, qui se renouvelle constamment par les métamorphoses du Sujet de l'énonciation. En fait foi cette profonde intuition de l'essayiste, déjà citée, mais sur laquelle je tiens à revenir, pour sa rare prégnance, pour le sens *plénier* qu'elle confère à l'essai: «Je deviens autre, absent, mais quelque part proche du cœur de l'homme»<sup>84</sup>. Du coup se trouvent conjurés le solipsisme et ses vanités. Sans doute l'énonciateur a-t-il choisi la solitude de l'intimité, mais c'est pour devenir paradoxalement le mandataire de «l'humanité»:

Se détourner et respirer le parfum d'une seule rose couleur de nuit: la liberté. Mais il s'agit surtout d'une liberté nouvelle et différente de celles pour lesquelles d'ordinaire on se bat: il s'agit de la liberté du moi, mais d'un moi qui représente comme jamais l'humanité réunie dans une âme. <sup>85</sup>

Formidable *représentativité* de ce JE scripturaire, exprimée en clair dans la phrase suivante, grâce à la dialectique des pronoms: «J'étais sans doute resté proche de je ne sais quel témoin d'une vérité en nous.»<sup>86</sup> Aussi faut-il lire bien autre chose qu'un banal acte de modestie littéraire dans l'alinéa qui ouvre la confidence essentielle de *La Dignité absolue*. Ce préambule à l'analyse des «grands changements» survenus dans la «pensée» du Sujet souligne une dynamique de la généralisation, qui, dans l'essai, ressortit à l'essence même de l'énonciation:

Je me propose ici (de) dire quelque chose (de ces changements), non pour eux-mêmes — ont-ils tant d'importance? — mais parce que, en revoyant ce que j'ai parcouru, je pourrai peut-être, çà et là, toucher quelques idées et quelques sentiments susceptibles d'éclairer indi-

rectement un champ plus vaste, à cause des lueurs que jette toute pensée et dont chacun peut à sa guise tirer profit.<sup>87</sup>

En fait, le JE de l'essayiste se perçoit comme représentatif, ici, d'«une civilisation hyper-active, typiquement occidentale»: «(...) il ne s'agit pas tant de mon cas personnel (...), précise-t-il, mais d'une crise ressentie par «presque tous»<sup>88</sup>. Tant et si bien que le recours à l'art pour s'élever au-dessus de l'abaissement moderne est indissociable de la vocation d'intercesseur:

(...) déjà je demandais exactement le contraire d'un tel abaissement.  
(...) au nom de l'épreuve de la condition humaine; par et en notre nom.<sup>89</sup>

En s'approfondissant, le Sujet de l'énonciation a donc acquis une certaine exemplarité qui transcende l'étroite subjectivité d'un moi haïssable. Si les extraits déjà cités en portent témoignage, il peut être éclairant, au surplus, de voir à l'œuvre dans un texte ce processus généralisateur de l'essai. Soit *Le Roman, ou l'ambition d'être*<sup>90</sup>, le lecteur est invité à suivre le parcours idéal de l'essai en étant particulièrement attentif aux modulations pronominales du texte, signes sensibles de la conduite de l'énonciateur, mais aussi, ultimement, de la teneur même du propos. Ce texte présente un intérêt particulier parce que le JE y affiche très ostensiblement, au départ, sur le ton de la provocation ironique, sa pleine indépendance d'esprit:

Je prends un plaisir rebelle à parler d'art dans des termes que n'avoueraient pas les doctrines politiques ou les esthétiques dérivées de celles-ci. (...) Cela (est) sans doute osé. Car tout est politique.<sup>91</sup>

Frondeuse affirmation de liberté individuelle qui aboutit à cette conclusion catégorique: «Au sujet du roman de Major, je me posais donc des questions très indépendantes.»<sup>92</sup> Et pourtant, emporté par le courant de l'argumentation enthymématique et métonymique, inhérente au fonctionnement même du discours de l'essai, ce JE si personnel, si jaloux de son individualité, en viendra à se fondre naturellement dans le NOUS de la collectivité humaine. On n'a que l'embaras du choix; les exemples foisonnent de ce processus généralisateur très efficace qui travaille l'écriture de l'essai:

Mais (le personnage de roman) n'est pas vraiment de *notre* monde, et sa carrière (...) décrit (...) une aventure d'une telle pénétration (...) qu'elle se déroule dans une dimension soupçonnée (...) mais inconnue et *pour nous tous, hommes réels*, inaccessible.<sup>93</sup>

L'auteur — qui a tellement pratiqué l'écriture polémique — a même recours à un VOUS persuasif pour enjoindre ses lecteurs de se montrer solidaires de ce NOUS de la condition humaine:

*Vous* n'êtes pas captivé uniquement par ce qui arrive pendant six mois à un personnage (...) *vous* l'êtes peut-être davantage parce qu'à travers (...) ces coordonnées (...) de l'inexorable *qui gouverne toute vie humaine*, affleure tout au long le seul bien qui importe (...) <sup>94</sup>

On verra même paraître, à la fin, relayant tous ces JE, NOUS, VOUS, ce IL qui abolit pour ainsi dire toute référence personnelle pour désigner,

de la façon la plus générale et anonyme qui soit, « la sensibilité du lecteur »<sup>95</sup>. Ou encore, ce ON qui, loin de distinguer le JE désinvolte du début, le met à distance, ou l'occulte en l'incluant dans l'énoncé général d'une sentence. Simples mots-outils, en apparence, ces pronoms, à la barre de la phrase, mais qui n'en commandent pas moins la nature même du propos. Car, ainsi régi par ces pronoms de la non-personne que sont le IL et le ON, ce dernier accède à une généralité maximale, celle de la sentence ou maxime, ces vérités générales qui balisent le parcours idéal, et, si fantasque soit-il, lui confèrent l'accent de la vraisemblance et du sens commun :

Il y a une analogie dans le roman, mais ce n'est pas avec la vie, c'est avec l'être.<sup>96</sup>

Dans le roman, la vie n'est pas écrite, elle n'est pas décrite, elle est réécrite (...)<sup>97</sup>

Il n'y a qu'à s'incliner devant ces énoncés — en apparence — sans réplique. Comme aussi devant l'assertion finale du texte, définition qui condense, dans l'agencement nécessaire, inaltérable, des mots, toute l'argumentation précédente :

Les personnages sont des incarnations à rebours dans l'absolument dense.<sup>98</sup>

Le JE de l'énonciation aura ainsi subi une mutation substantielle. D'abord prise en charge par un Sujet très personnalisé, la Parole est transmise à la collectivité humaine et jusqu'à ce Sujet transcendantal, la Vie vécue, laquelle, par le truchement de l'énonciation, accède pour ainsi dire à la conscience de soi. Étonnant pouvoir de l'essai introspectif : parti d'un livre sur le Moi, l'écrivain finit par déboucher sur les vastes paysages du Sens de la vie (et de la mort) :

Et me voilà maintenant qui parle des pyramides et de la mort alors qu'il ne s'agit ici que des menues esquisses que je faisais par passe-temps ! Je parle de la vie, plutôt (...)<sup>99</sup>

1. Texte à paraître dans le tome sur l'*essai* de la collection des Archives des Lettres canadiennes.

2. Il en va peut-être ainsi — à ce seul niveau, s'entend : celui d'un *contenu* fondamental — de toute œuvre littéraire ou artistique. Claudel affirmait : « Tout artiste vient au monde pour dire une seule chose, une seule petite chose (...) ». C'est en ce sens, purement étymologique, factuel, que j'emploie le terme de *monotonie*. C'est au niveau des *formes* et de l'*énonciation* que la créativité s'en donne à cœur joie.

3. *Les Deux Royaumes*, p. 217.

4. Écriture difficile, dis-je : au Québec, en tout cas, les essayistes à part entière sont rares, il me semble. Pierre Vadeboncoeur est le seul nom qui me vienne spontanément à l'esprit.

5. *Indépendances*, p. 35.

6. *Ibid.*

7. *L'autorité du peuple*, p. 13.
8. Ailleurs, en effet, par exemple dans *Indépendances* ou dans *Un génocide en douce*, l'agressivité se donne libre carrière à l'égard du «délire linéaire de la raison raisonnante» (*Un génocide en douce*, p. 60).
9. *L'Autorité du peuple*, p. 13. Les soulignés sont de moi.
10. *Un génocide en douce*, pp. 59-61.
11. *Ibid.*, p. 59. C'est moi qui souligne.
12. *Postface*, dans *Liberté*, no 126, 1979, p. 60.
13. Selon la poétique claudélienne, explicitée dans le *Traité de la co-naissance au monde et de soi-même*, connaître, c'est comprendre, c'est-à-dire prendre et faire avec soi, en soi, l'objet de la connaissance, et ainsi littéralement *co-naître* à cet objet, coïncider avec son être, communier concrètement avec lui. Cette activité, qui engage la psyché tout entière, va évidemment à contre-courant de la conception aristotélicienne de la connaissance : cette dernière atteint son sommet au troisième degré d'abstraction, dans la saisie de l'*ens ut sic*, objet formel de la métaphysique.
14. L'analyse du discours de l'essai nous oblige, en effet, à distinguer divers registres dans ce type d'écriture littéraire, suivant le degré et le mode d'implication du Sujet dans son «discours».
15. *Un génocide en douce*, p. 59.
16. *Ibid.*, p. 58. C'est moi qui souligne.
17. *Ibid.*, p. 109.
18. *Les Deux Royaumes*, p. 109.
19. *Ibid.*, p. 114. C'est moi qui souligne.
20. *Ibid.*, p. 149.
21. *Un génocide en douce*, pp. 109-110, *passim*.
22. *Indépendances*, p. 155.
23. *Postface*, dans *Liberté*, no 126, p. 65.
24. On pourra se référer aux analyses déjà menées sur les énoncés (voir note 1), où j'ai souligné la présence centrale de certaines aires sémantiques qui ne sont qu'un jeu de paradigmes ou de variations métaphoriques sur un thème donné. Autre exemple frappant : on pourrait étudier l'apport capital, dans *La Candeur de l'histoire* (*L'Autorité du peuple*, pp. 93-111) du champ lexical foisonnant du spectacle (ou théâtre) qui masque la sordide quotidienneté de la petite histoire, théâtre qui réussit à donner le change à la candide Histoire officielle. Ce champ lexical n'est pas là que pour servir l'argumentation, donc subordonné à une idée abstraite ; il a évidemment partie liée avec la substance vive de ce texte, il s'identifie au message essentiel des énoncés.
25. *Une radiographie du bourgeois*, dans *L'Autorité du peuple*, p. 39.
26. *Indépendances*, p. 72.
27. *Ibid.*, p. 73. Le «conteur» ne fait ici que réciter sa fable (pp. 73-74). Plus loin, p. 156, l'essayiste proposera un bref commentaire de cette histoire de roi-devin.
28. *Lettres et colères*, pp. 193-194.
29. *Ibid.*, pp. 189-191.
30. Autre exemple de séquence narrative, dans *La Candeur de l'histoire* : «J'habitais il y a plusieurs années dans un quartier infâme (...) Un matin d'été (...)» (*L'autorité du peuple*, p. 104).
31. *Un homme libre : Pierre Vadeboncoeur*, pp. 119-133.
32. *Ibid.*, p. 125.
33. Exemple de dialogisme (intime), évidemment rare dans un texte qui relate une aventure tout intérieure.
34. *Un homme libre : Pierre Vadeboncoeur*, pp. 122-123.

35. *Les Deux Royaumes*, p. 9.
36. *Ibid.*, pp. 9-10.
37. *Ibid.*, pp. 11-12.
38. *Ibid.*, p.10.
39. *Ibid.*, p.12.
40. *Ibid.*, p.13.
41. *Ibid.*, p.20.
42. *Les Deux Royaumes*, p. 28.
43. *Ibid.*, p. 29.
44. *Ibid.*, p. 52.
45. *Ibid.*
46. *Ibid.*, pp. 55-57, *passim*.
47. Fiction: «Création de l'imagination, en littérature», d'après le petit Robert.
48. *Un amour libre*, p. 34.
49. *Ibid.*, p. 11.
50. *Les Deux Royaumes*, p. 45.
51. *Ibid.*, pp. 59-81.
52. *Ibid.*, p. 63.
53. *Ibid.*, p. 74.
54. La fascination de la Théorie est telle, à notre époque, qu'il importe de résister à la tentation du texte-prétexte, et de poser, au départ, comme premier principe de la critique, la primauté du Texte. Ou encore, la priorité de la Littérature sur la Littéranité.
55. Les registres polémique et introspectif, sûrement Seul le registre dissertatif est pratiquement absent, chez Vadeboncoeur, si on excepte un texte comme *La Joie*.
56. Actualisation importante, en tout cas, au Québec où les essayistes ne courent pas les rues.
57. *Les Deux Royaumes*, p. 51.
58. *Ibid.*, pp. 50-51, *passim*.
59. Lettre de Pierre Vadeboncoeur à l'auteur, le 12.11.77. Le «petit livre» en question *Un homme libre: Pierre Vadeboncoeur*; et le «prochain livre». *Les Deux Royaumes*.
60. *L'Autorité du peuple*, p. 30.
61. *L'Autorité du peuple*, p. 21.
62. *Ibid.*, p. 19.
63. *Ibid.*, p. 33. La modestie littéraire de ce «*On acquiert un peu* ( )» n'enlève aucune force au témoignage du JE, au contraire!
64. *Ibid.*, p. 98.
65. *Ibid.*, p. 96.
66. Jacques Godbout, dans *Le Réformiste*, a étendu cette constatation à l'ensemble des écrivains du Québec d'une époque toute récente, obligatoirement conscrits pour le «chantage du pays».
67. *Indépendances*, p. 100
68. *Ibid.*, pp. 127-129, *passim*.
69. *Les Deux Royaumes*, p. 42.
70. *Ibid.*, p. 52.
71. *Ibid.*, p. 40.
72. *Ibid.*, p. 35.
73. *Ibid.*, p. 52.
74. *Ibid.*, p. 33.

75. *Ibid.*, p. 39.
76. *Ibid.*, p. 40.
77. *Ibid.*, p. 43.
78. *Ibid.*, p. 80.
79. *Ibid.*, p. 52.
80. *Ibid.*, p. 33.
81. *Ibid.*, p. 179.
82. *Ibid.*, p. 172.
83. *Ibid.*, p. 15.
84. *Ibid.*, p. 172.
85. *Indépendances*, p. 156.
86. *Les Deux Royaumes*, p. 21.
87. *Ibid.*, p. 9.
88. *Ibid.*, p. 22.
89. *Ibid.*, p. 45.
90. *Ibid.*, pp. 59-81.
91. *Ibid.*, pp. 59-61, *passim*.
92. *Ibid.*, p. 61.
93. *Ibid.*, p. 65. C'est moi qui souligne.
94. *Ibid.*, p. 68. C'est moi qui souligne.
95. *Ibid.*, p. 80.
96. *Ibid.*, p. 64.
97. *Ibid.*, p. 63.
98. *Ibid.*, p. 81.
99. *Ibid.*, p. 101.