Document generated on 05/09/2025 2:03 a.m.

Liberté

Le salut des héros

Réjean Beaudoin

Volume 38, Number 2 (224), April 1996

URI: https://id.erudit.org/iderudit/32398ac

See table of contents

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)
1923-0915 (digital)

Explore this journal

Cite this review

Beaudoin, R. (1996). Review of [Le salut des héros]. *Liberté*, *38*(2), 66–73.

Tous droits réservés © Collectif Liberté, 1996

This document is protected by copyright law. Use of the services of Érudit (including reproduction) is subject to its terms and conditions, which can be viewed online.

https://apropos.erudit.org/en/users/policy-on-use/

This article is disseminated and preserved by Érudit.

Érudit is a non-profit inter-university consortium of the Université de Montréal, Université Laval, and the Université du Québec à Montréal. Its mission is to promote and disseminate research.

https://www.erudit.org/en/

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

RÉJEAN BEAUDOIN

LE SALUT DES HÉROS

Yvon Rivard, **Le Milieu du jour**, *Montréal, Boréal, 1995, 328 pages; André Major,* **La Vie provisoire**, *Montréal, Boréal, 1995, 235 pages.*

> *Seule la forêt pourrait sauver le héros, elle seule pouvait réunir son corps et son esprit.*
>
> Yvon Rivard, *Le Milieu du jour*, p. 267.

Le roman n'est pas un divertissement; du moins, il n'est pas que cela. Quel peut être alors ce bonheur des mots reproduisant les échecs de la vie avec un supplément de perfection qu'on ne trouve guère dans leur modèle original? Pourquoi la fiction d'une existence inachevée suscite-t-elle l'admiration, quand cette existence même n'inspire, au mieux, qu'indifférence ou pitié dans « la vraie vie »? Il n'y a plus de héros qui réalisent les désirs et les rêves des lecteurs par procuration. Les romans disent plutôt l'avortement d'une certaine « ambition d'être[1] », pour reprendre l'expression de Pierre

1. Pierre Vadeboncœur, « Le roman, ou l'ambition d'être », dans *Les Deux Royaumes*, Montréal, l'Hexagone, 1978, p. 59-81. L'essayiste expose dans ce texte sa lecture de *L'Épouvantail*, roman d'André Major paru en 1974.

Vadeboncœur ; ils racontent le douloureux dénouement qui suit toute chute au seuil de l'accomplissement. Car la traversée des illusions de notre époque ne débouche pas sur l'apaisement mais sur de nouveaux tourments, presque semblables à ceux qui jalonnaient la quête d'un objet inaccessible dans les contes de jadis. Comment guérir du regret de ne pas être un dieu ? Où aller après être parvenu au bout de tous les mirages et avoir survécu à la ruine de l'espoir ? Que reste-t-il à celui qui, ayant épuisé ses passions, a de plus reconnu leur enracinement dans l'abîme de sa lâcheté ?

Ces questions ne valent pas un honnête résumé, mais elles évoquent peut-être quelques-uns des couloirs du labyrinthe intérieur où se débattent les créatures de deux romanciers qui poursuivent, en l'éclairant, leur œuvre respective, inscrite dans la trame textuelle de ces deux récits. L'art y atteint la maturité de son langage pour plonger au fond d'un désarroi dont les éléments surgissent de la plus consternante banalité, c'est-à-dire de la réalité la moins réfutable. Ces aventures ne manquent pas de rebondissements, mais ceux-ci renvoient constamment à l'enfer faussement confortable d'un déjà vécu. L'histoire colle au point de chute de la carrière des héros, lorsque la vie, la beauté et la mort elle-même, sans cesser de mêler leur éclat émouvant au désenchantement du monde, brillent toutefois d'un feu qui semble curieusement déplacé, puisqu'il n'éclaire plus que les débris d'un univers irréparablement dévasté.

Dans *Le Milieu du jour*, tout se joue au sein du « violent désir d'être enfin quelqu'un d'autre », de mettre un terme à une impuissance enlisée dans le vain effort de recommencer : « Tout ce que je voulais, c'était oublier, sortir enfin de toute cette histoire, prendre des vacances, meubler le vide, y jeter n'importe quoi, pêle-mêle, et espérer qu'il en sortirait quelque chose.

Tout oublier et recommencer. » (p. 171) La déception de cette volonté d'altérité profonde se répète jusqu'à la hantise chez ce narrateur introspectif, tandis que le héros anonyme de *La Vie provisoire* adopte pour devise trois mots qu'il se redit compulsivement, comme pour s'en convaincre : « Souviens-toi d'oublier. » (p. 35)

Que s'agit-il d'oublier avec une telle urgence et quelle est « toute cette histoire » ? Si cela pouvait tenir en une seule phrase, Yvon Rivard n'aurait pas songé à ranger sa raquette de tennis pour entreprendre une autobiographie fictive qui compte plus de trois cents pages et pas une de trop. Je la crois aussi vraie que la confession la plus authentique, non parce qu'elle se veut sincèrement accablante, mais parce qu'elle constitue un véritable roman de l'écriture et de la vie, comme l'auteur l'avait annoncé dans l'essai qui ouvrait son livre précédent, *Le Bout cassé de tous les chemins* :

> *Au fil des lectures et des jours, s'imposa à moi cette vérité scandaleuse pour le romantique que j'étais : le réel peut être encore plus riche et plus beau que l'imaginaire. C'est à cette vérité, encore bien fragile, que j'essaie d'accorder mon écriture, ma vie. Mais certains jours, quand je regarde « dans ma main, le bout cassé de tous les chemins », je ne suis pas sûr de pouvoir en faire autre chose qu'une corde pour me pendre*[2].

Dans *Le Milieu du jour*, la présence ou l'absence de l'amour s'éprouve avec une égale et intolérable intensité à proximité ou à distance des êtres qui en incarnent le

2. Yvon Rivard, « Confession d'un romantique repentant », dans *Le Bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1993, p. 22.

signe : « Le vrai problème n'était pas celui du commencement et de la fin, mais bien, comme dans l'amour, celui de la distance qu'il faut trouver et maintenir entre soi et l'autre, entre celui qui désespère et celui qui sans le savoir est déjà sauvé. » (p. 249) Cette intime recherche du salut se nourrit de toutes les aventures de la pensée et fait référence à plusieurs grands textes (Empédocle, Hölderlin, Nietzsche, Rilke, Aquin...) qui illustrent le secret de l'origine, thème central de l'œuvre de Rivard. La littérature, la télévision, le cinéma et tous les hasards extravagants de la vie contemporaine se rencontrent dans ce roman pourtant fidèle aux plus strictes lois du genre. Dans une langue directe qui recourt volontiers à l'image percutante, on rencontre au fil des pages des définitions, des paradoxes et des équations qui s'enchaînent dans un discours souvent vertigineux, qui n'hésite pas à emprunter les accents de la familiarité ou les ellipses du style parlé. On ne peut toutefois oublier qu'il s'agit d'une analyse qui sonde les fondements de la connaissance autant que la volatilité des sentiments et les énigmes de la sexualité. La scène de l'écriture reste toujours le lieu primordial du roman rivardien : « (...) je voulais sortir de toutes les fables, être plus près des choses simples, concrètes, rugueuses, loin des images pures, rondes et parfaites qui malgré leur foisonnement me condamnaient à vivre dans les limbes, cet espace raréfié où le désir se noie dans sa source, comme un fleuve qui refuserait de couler. » (p. 162) Plus il s'efforce de récuser la virtuosité, plus Rivard affine la forme de son récit, dont la complexité et la lisibilité touchent aux sommets de l'art narratif.

Un écrivain quinquagénaire cherche à quitter sa femme et à accepter sereinement l'amour d'une autre, à laquelle il se refuse tout en s'efforçant de s'engager envers elle et dans l'écriture qui résume sa propre

histoire. Ce triangle est loin d'épuiser l'intrigue dans laquelle le narrateur situe la trajectoire de sa vie. Yvon Rivard a écrit l'un des romans les plus marquants des cinq dernières années et celui où se lit le plus clairement le désespoir d'avoir tout reçu, tout entrepris et tout raté :

> *Le désir de changer de vie, c'est avec cela que la mort nous appâte. Un beau jour, à trente-cinq, quarante ou cinquante ans, on se dit qu'on est passé à côté de tout, que tout ce qui nous échappe nous manque, que tout ce que nous avons vécu nous empêche de vivre, que la seule façon de continuer à vivre, c'est de tout recommencer, de tout effacer : les choses, les êtres, la lumière, les livres qui en cachent d'autres dont notre vie dépend. Puis tout recommence et rien ne change jusqu'à ce que la mort nous apparaisse vraiment comme la seule façon de changer la vie.* (p. 95)

Le Milieu du jour et *La Vie provisoire* se rejoignent dans le choc d'une fracture, dont on ne saurait dire si elle marque le dérapage d'une fuite ou l'abolition du mouvement. Le héros de Major se prend à songer « (...) à quel point il se sentait apaisé depuis que son passé s'était détaché de lui comme une peau morte » (p. 40), tandis que celui de Rivard rêve d'écrire l'histoire de « quelqu'un qui peu à peu oublie sa propre histoire en regardant le ciel, la mer, un caillou, un visage » (p. 118). Les deux romanciers situent leur histoire dans l'espace d'une coupure – voyage, séparation et nouvelle relation amoureuse –, mais la comparaison n'est pas sans appeler aussitôt de notables différences au-delà du grand refuge mythique de la nature, où convergent les deux romans. Celui de Major fait vivre son protagoniste anonyme dans un récit à la troisième personne et son

personnage semble circuler beaucoup plus aisément à travers les phases transitoires de sa « vie provisoire ». Le narrateur de Rivard, au contraire, ne s'abandonne jamais aux êtres et aux circonstances qui lui commandent de transformer sa vie radicalement ; sa résistance le mine en enfermant son aventure dans un amour « trop abstrait pour être vrai » (p. 153), comme une phrase entravée dans « l'enfer des synonymes » (p. 177). Le parcours de sa vie est une interminable parenthèse où écrire, vivre et aimer ressemblent à une prière adressée à personne pour se mettre « à l'abri des recommencements » et « échapper au cycle de l'aube et du crépuscule » (p. 222-223) : « C'était sans doute cela qui me blessait le plus, cette absence de forme qui faisait de ma vie une longue phrase redondante, peureuse, qui s'enroulait sur elle-même chaque fois qu'elle approchait de la fin qui lui donnerait un sens. » (p. 46)

La Vie provisoire raconte l'errance d'un journaliste d'âge mûr qui vient de « décrocher » : parti dans un pays d'Amérique latine après les liaisons de sa femme avec des amants de circonstance, il rentre à Montréal pour consentir à la vente de sa maison, prendre sa retraite anticipée et s'installer sommairement dans un pavillon sous les saules, héritage d'un bien de famille près de Saint-Emmanuel. Ce décor rustique est bien connu des lecteurs de la chronique romanesque des *Histoires de déserteurs* (1991), trilogie composée de *L'Épouvantail* (1974), *L'Épidémie* (1975) et *Les Rescapés* (1976). On reconnaît dans le héros de *La Vie provisoire* le profil familier de plusieurs personnages fortement dessinés par l'auteur du *Cabochon* (1964) et de *L'Hiver au cœur* (1987). Une formule pourrait illustrer la qualité de ces êtres exilés de leur propre existence : « (...) il avait appris à vivre dans un présent absolu. » (p. 59) La solution de continuité

existentielle semble déboucher ici sur une sorte de réconciliation profonde, mais nettoyée de toute exaltation.

La nécessité de sauver son héros, c'est ne pas le livrer à la mort ou à la volupté avant d'avoir scruté en lui toutes les tentations de se dissoudre ou toutes les raisons de refuser les fatalités du corps et de l'âme. Sauver son héros, c'est écrire comme on s'interroge sur ses propres chances de survie, comme on se recueille dans la jouissance, comme on hésite au carrefour de plusieurs chemins entre lesquels le choix est à la fois impossible et inévitable : « Il s'obstinait à attendre, tout comme elle sans doute, il ne savait quoi avant de s'abandonner à la déroute qui les exilerait provisoirement de leur mémoire où dériverait plus tard, parmi les épaves devenues immatérielles d'autres corps, d'autres souffles, d'autres blessures, le souvenir de cette révélation. » (*La Vie provisoire*, p. 235) Sauver son héros, c'est le replonger dans la forêt d'une expérience primitive ou dans l'opacité d'une existence où l'illumination ne peut venir que d'un sursis de la mémoire ou d'un miracle de l'art. Ces remarques me rappellent encore la pénétrante réflexion de Pierre Vadeboncœur sur le paradoxe du roman :

> *L'œuvre utilise tout de la vie que nous connaissons d'expérience, avec son essentielle carence ; elle épouse tous les contours de cette réalité métaphysiquement désespérante ; elle met en scène, disons, un homme, dont elle suit l'aventure misérable et dont elle confesse la laideur, l'insignifiance et la mort ; elle s'incarne comme un dieu dans cette réalité dérisoire, où elle s'immerge sans réserve ; – cependant, elle ne renvoie pas à cette réalité frappée d'inconsistance, mais précisément à son contraire. C'est un renversement complet*[3].

3. Pierre Vadeboncœur, *Les Deux Royaumes*, p. 63-64.

Ce « renversement complet » justifie l'apparent excès verbal qui consiste à parler de miracle au sujet d'une œuvre d'art. Rien de moins ne peut assurer le salut du héros, peut-être la seule rédemption que les hommes sachent mériter dans l'infinité des mondes réels et pensables.