

**Hébert, François. 1980. *Le Rendez-vous*. Montréal, Éditions
Quinze, 235 p.**

André Brochu

Volume 6, numéro 3, printemps 1981

Philippe Haeck

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/200289ar>

DOI : <https://doi.org/10.7202/200289ar>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Les Presses de l'Université du Québec

ISSN

0318-9201 (imprimé)

1705-933X (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer ce compte rendu

Brochu, A. (1981). Compte rendu de [Hébert, François. 1980. *Le Rendez-vous*.
Montréal, Éditions Quinze, 235 p.] *Voix et Images*, 6(3), 487–489.
<https://doi.org/10.7202/200289ar>

Le Rendez-vous

de François Hébert

Montréal, Éditions Quinze

1980, 235 p.

par André Brochu

L'UNIVERSITAIRE FICTIF

Dans son deuxième roman, *Le Rendez-vous*, François Hébert affirme avec une agréable assurance ses dons de romancier. *Holyoke*¹ avait déjà montré de grandes dispositions pour l'écriture, mais ce premier livre déconstruisait à mesure ce qu'il cherchait à construire. La fantaisie de l'auteur, qui est grande et qui fait équilibre, en lui, à un tourment très réel face à l'existence — tourment qui habite en profondeur l'âme contemporaine — restait le fait d'un narrateur impuissant à se prendre au jeu de la fiction. *Le Rendez-vous* marque un progrès important à cet égard. La fantaisie, tout comme le tourment qu'elle cherche à conjurer, passe dans la substance des personnages, est désormais inscrite dans les données romanesques elles-mêmes.

Les principaux personnages sont des universitaires, et le mérite de Hébert n'est pas mince, d'avoir réussi à faire vivre, de façon tout à fait convaincante, ces professeurs de littérature qui auraient pu, tout comme leur auteur, être mes collègues d'Études françaises. Je connais suffisamment la «boîte» pour mesurer le travail de transposition, d'invention accompli par Hébert, qui n'a retenu de la réalité que certains traits généraux et a fort généreusement et intelligemment imaginé les caractères qu'il met en scène. La représentation du milieu universitaire qui en résulte diffère beaucoup, à cet égard, de celle d'un Gérard Bessette dans *Le Semestre* et rappellerait sans doute, par le détachement et l'absence de parti pris subjectiviste, un roman comme *Les Pédagogues* du même Gérard Bessette, qui décrivait le milieu maintenant disparu de l'École normale.

La représentation romanesque de l'universitaire est chose nouvelle dans notre littérature, et tient, bien entendu, au fait que l'écrivain d'aujourd'hui se recrute plus souvent qu'autrefois parmi la caste des littéraires, c'est-à-dire de ceux qui ont reçu une formation poussée dans le domaine des lettres et qui font ensuite carrière soit dans l'enseignement, soit dans l'une ou l'autre des voies sur lesquelles, théoriquement du moins, débouche cette formation. Mais pour représenter avec autant de vérité un milieu de travail (et de pensée),

il faut en être sorti, ce qui n'est pas le cas de Hébert, ou se donner une liberté d'imagination peu commune. En le faisant, le romancier a contribué à l'annexion d'un nouveau domaine du réel social à l'expression littéraire. Ce n'est pas peu.

Le réalisme, empreint d'humour et coloré par une sincère inquiétude intellectuelle (ou spirituelle, au meilleur sens du terme), donne au livre un accent fort personnel. On chercherait en vain des influences marquantes, tant du côté français que du côté d'autres auteurs ou d'autres littératures à la mode. Très actuel par ses interrogations, par la peinture d'une quotidienneté fragmentée qu'envahit doucement le vertige de l'universelle aberration, ou plus précisément celui d'une impossibilité à penser le monde, à lui donner une direction, une signification (non plus qu'à l'existence), le récit échappe à toutes les modes et conjugue harmonieusement les techniques éprouvées de la tradition avec celles issues des recherches récentes. Tout sert admirablement le propos de l'auteur, qui est de donner forme à l'existence objective d'un groupe aussi bien qu'aux paysages intérieurs.

Le tour de force est sans doute d'avoir réussi à présenter concurremment plusieurs réflexions individuelles, bien différentes par leur style, leurs contenus plus ou moins liés, leurs motivations, leur enracinement dans le vécu de chacun. La «problématique» trop sérieuse et ennuyeuse, bien que fortement articulée, d'un Alain Boisseau, qui trouve son expression symbolique dans *l'arbre*, structure imageante qui allie le multiple et l'un, le divers et la totalisation rectrice, est aux antipodes des brillantes et stériles fantaisies d'un Gilles Gay, ou des interrogations tourmentées d'Eugène Maloin, le personnage principal, avide d'élucider la logique des paradoxes, des relations entre le temps et l'espace, soucieux de respecter les multiplicités tout en restant hanté par un besoin de comprendre, fatalement totalisateur.

D'autre part, l'auteur sait donner consistance aux drames de la vie privée, celui d'un Norbert Brisebois, ancien professeur devenu clochard, dont le suicide bouleverse sa logeuse, Géraldine Villeneuve; celui, surtout, de Luc Marquette, autre collègue, qui rompt avec sa compagne pour retrouver sa première maîtresse et se découvrir père d'un adolescent qui porte son nom; celui de Noémie Trochu, grosse adolescente qui s'est éprise de son professeur, Eugène Maloin, et lui a donné rendez-vous à la maison.

Sans doute cette dernière intrigue est-elle un bien mince fil conducteur, tout au long du roman, et l'auteur aurait gagné à l'étoffer davantage, en multipliant ses interférences avec les intrigues secondaires, souvent plus développées. Le risque eût été d'aboutir à un récit traditionnel, fortement charpenté, comme l'est par exemple le récit balzacien (malgré ses digressions). La structure même du récit manifeste à la fois la hantise et le refus du modèle traditionnel, en accord avec une représentation contemporaine du réel disloqué, privé d'un axe véritable. Il aurait fallu, cependant, compenser l'absence d'action narrative forte en mettant davantage en lumière l'histoire intime du personnage principal, Eugène Maloin. Faire de celui-ci, par exemple, le narrateur du livre. Mais alors, il devenait impossible de présenter les destinées de ses collègues

comme des destinées concurrentes à la sienne : le sens même du roman en eût été changé. En somme, le paradoxe de la narration consiste dans le recours à une technique traditionnellement associée à une représentation hiérarchique d'un ensemble de faits humains, pour décrire un monde d'où toute hiérarchie est bannie, ou en tout cas privée de sens.

On a parlé de la froideur de l'auteur à l'endroit de ses personnages. Il s'agit plutôt, je crois, d'un souci d'objectivité, l'auteur refusant d'intervenir, à grands coups d'écriture comme dans *Holyoke*, pour faire le procès de la fiction. Ses personnages, intelligents et présentés avec intelligence, n'en sont pas moins traversés par le besoin d'être, c'est-à-dire le désir; et au milieu de tout ce qui les dépossède du monde et d'eux-mêmes, par la voix de Maloin, une valeur tout de même s'affirme : non pas la passion romantique, certes, ni la volonté de puissance, ni le délire érigé en salut, mais cela qui, modestement mais sûrement, permet de garder raison au milieu des vertiges, des absences, du froid et qui s'appelle : la tendresse.

Oui, la raison *par* la tendresse, qui sait faire un nid à l'intelligence sur cette terre et l'abriter des dérisions et des déraison. La tendresse du poème (Eugène recourt fréquemment à cette écriture, chez lui très limpide); de l'aquarelle (Nathalie, sa femme, pratique cette forme d'art); d'un amour partagé que le souvenir de la mère, matérialisé sur le mode grotesque par Noémie Trochu, n'arrive pas à inquiéter. C'est le délire qui n'arrive pas à prendre forme, malgré la fatigue d'Eugène et le contagieux exemple de ses amis : l'échec du délire, en un sens, fait celui du roman, mais en littérature, il arrive souvent que qui perd gagne. Le rendez-vous raté permet une plus essentielle rencontre, non plus avec l'horreur de vivre mais avec le simple, le prodigieux bonheur d'être. Et d'écrire.

1. *Holyoke*, Montréal, Ed. Quinze, 1978. 300 p.