

Article

« Des images en retrait : petite poésie de la prière »

Pascaline Gerardin

Études littéraires, vol. 29, n° 2, 1996, p. 63-74.

Pour citer cet article, utiliser l'information suivante :

URI: <http://id.erudit.org/iderudit/501159ar>

DOI: 10.7202/501159ar

Note : les règles d'écriture des références bibliographiques peuvent varier selon les différents domaines du savoir.

Ce document est protégé par la loi sur le droit d'auteur. L'utilisation des services d'Érudit (y compris la reproduction) est assujettie à sa politique d'utilisation que vous pouvez consulter à l'URI <https://apropos.erudit.org/fr/usagers/politique-dutilisation/>

Érudit est un consortium interuniversitaire sans but lucratif composé de l'Université de Montréal, l'Université Laval et l'Université du Québec à Montréal. Il a pour mission la promotion et la valorisation de la recherche. Érudit offre des services d'édition numérique de documents scientifiques depuis 1998.

Pour communiquer avec les responsables d'Érudit : info@erudit.org



DES IMAGES EN RETRAIT

petite poésie de la prière

Pascaline Gerardin

■ D'aucuns s'étonneront de l'emploi du terme « poétique ¹ » quand il est question de l'œuvre de Pierre Vadeboncœur, et cet étonnement est certainement justifié par le fait que cet écrivain est d'abord tenu pour un essayiste, avec toute la connotation qui marque le genre. Des essais tels que *la Ligne du risque* — dont la notoriété, soit dit en passant, n'est certes pas sans rapport avec la fonction qu'il a occupé dans l'espace culturel —, *l'Autorité du peuple* ou encore *Un génocide en douce* ne s'imposent-ils pas immédiatement à notre esprit ? Il apparaît pourtant, et l'écrivain en fait lui-même explicitement l'aveu

dans *l'Absence* de même que dans l'avant-propos de son dernier ouvrage *le Bonheur excessif*, que Pierre Vadeboncœur s'est peu à peu engagé dans des voies différentes. L'art est d'abord devenu le centre d'une intense réflexion, pour le céder progressivement à l'amour, livrant ainsi passage à une écriture plus hermétique. En effet, le discours, s'il semble perdre de cette âpreté propre à l'essai, accuse, par contre, une densité qui l'apparente, étrangement, à la littérature mystique. Une telle proximité implique une pensée dont le déroulement obéit à une logique qui nous est moins familière que celle de l'essai, qui

1 L'emploi du terme « poétique » pour désigner une partie de l'œuvre de Pierre Vadeboncœur dans laquelle nous retrouvons *Un amour libre*, *les Deux royaumes*, *l'Absence*, *Dix-sept tableaux d'enfant*, *Essai sur une pensée heureuse* et *le Bonheur excessif*, repose sur la nécessité qu'il y avait à distinguer l'œuvre de l'essayiste, profondément enracinée dans le tissu social, et l'œuvre proprement littéraire où l'écriture devient un processus poétique, c'est-à-dire un processus de création animé et déterminé par une hypothèse que l'artiste élabore tout au long de son œuvre et qui conduit à la représentation d'un objet esthétique.

Par ailleurs, parce qu'elle est « entièrement circonscrite par l'exigence logique du nécessaire ou celle tout aussi universelle du probable », une telle caractéristique constituant, chez Aristote, le fondement de la représentation poétique, toute cette partie de l'œuvre de Pierre Vadeboncœur peut et doit être considérée comme son œuvre poétique. Une telle fonction confère en effet à l'œuvre une dimension proprement poétique, indépendamment des matériaux qui la composent, comme le remarque si pertinemment Aristote lorsqu'il écrit dans sa *Poétique* que « la différence entre le chroniqueur et le poète ne vient pas de ce que l'un s'exprime en vers et l'autre en prose (on pourrait mettre en vers l'œuvre d'Hérodote ce ne serait pas moins une chronique en vers qu'en prose) ; mais la différence est que l'un dit ce qui a eu lieu, l'autre ce qui *pourrait* avoir lieu ». Et l'auteur d'ajouter ; « Le poète doit être poète d'histoires plutôt que de mètres, puisque c'est en raison de la *représentation* qu'il est poète ».

interpelle plus manifestement son interlocuteur. Cette transition d'un discours existentiel à des réalités plus essentielles —, et qui équivaut à un désengagement rendu nécessaire en regard des nouvelles réalités que le poète convoite —, outre le fait qu'elle signale à l'interprète une autre destination littéraire, va susciter la mise en *forme* d'un nouveau discours. Confronté à un langage qui se distingue nettement de celui qu'il connaît déjà, l'interprète n'a, dès lors, plus d'autres solutions que celle d'interroger les fragiles et complexes articulations qui assoient l'œuvre, jusqu'à ce qu'elles lui révèlent la forme dissimulée qui les fait naître, et dans laquelle l'œuvre trouve sa signification.

À cet égard, il ne sera pas inutile de rappeler que si le discours non artistique tend toujours à la transparence — les objets qu'il représente surgissant le plus souvent, dans l'esprit de l'interprète, sous la poussée de l'*habitude* —, le discours artistique, au contraire, témoigne par son opacité du caractère surprenant de la relation qu'il entretient avec l'objet dont il tient lieu. Il souligne par là la nécessité d'être interprété comme un signe *parallèle*, une métaphore, c'est-à-dire un signe qui, dans son acception peircienne, « représente le caractère représentatif d'un représentamen² en représentant un parallélisme dans quelque chose d'autre » (Peirce, 1978, p. 149). Vadeboncœur transpose, à son insu, cette définition dans le champ de la littérature.

Il y a une analogie dans le roman, mais ce n'est pas avec la vie, c'est avec l'être. Pourtant l'uni-

que matériau qu'il utilise, c'est la vie et la vraisemblance de la vie, donc aussi sa précarité. L'auteur poussera cette apparente copie jusqu'aux limites du possible, ne négligeant aucun effet pour que la société qu'il crée ait tous les caractères de la plausibilité et, justement, de la « vie ». Or chaque élément du matériau que l'écrivain utilise ainsi trahit absolument cette volonté. Chaque phrase, chaque description, chaque page pleine de vie racontée, chaque progrès de l'action, bref tout ce qui vous remplit l'esprit de l'illusion de la réalité contemplée est plein en vérité d'autre chose, et vous le sentez. Le roman n'emploie comme matériau que du réel relatif, et le moindre morceau de ce réel fugace laisse, le long des lignes de l'imprimé qui le porte, une seule trace profonde, une trace d'être, d'im périssable, d'absolu et d'éternel (Vadeboncœur, 1978, p. 64).

Si la nécessité du parcours analogique paraît aller de soi pour l'écrivain, c'est que ce dernier s'est donné pour tâche de décrire « la perfection qui est dans une chose » (Vadeboncœur, 1985, p. 32), c'est-à-dire un objet esthétique qui correspond à un état d'achèvement saisissable seulement par les ombres qu'il projette, les empreintes qu'il laisse sur la toile, ou dans l'écriture où les formes verbales, par exemple, prennent valeur de métaphores :

Aucun temps du verbe ne peut exprimer spécifiquement le perdurable ou l'éternel, mais l'imparfait peut à la rigueur servir à cet usage. Il devient alors un temps fictif, un imparfait semblable à un *miroir*, un miroir qui aurait le don de refléter en une seule, imaginaire, transcendante, les diverses positions du temps, y compris l'avenir (*ibid.*, p. 70).

Surtout l'avenir, si nous admettons d'emblée que le signe artistique n'a pas pour fonction de reproduire le réel tel que nous le connaissons maintenant, mais de

2 Le signe peircien est triadique, c'est-à-dire qu'il implique toujours une relation nécessaire entre trois éléments, soit un objet, un représentamen qui en tient lieu « sous quelque rapport ou à quelque titre » pour un interprète qui met en relation l'un et l'autre par le biais d'un signe troisième, l'interprétant.

représenter, dans ce qui pourrait être défini comme une *vision*, un réel qui ne nous est pas encore accessible. Mais la comparaison à laquelle se livre le correspondant de *l'Absence*, et dont nous soulignons un terme essentiel, se révèle particulièrement pertinente lorsque, concédant à l'imparfait la valeur d'un prisme, elle met en lumière la dimension oblique (Vadeboncœur, 1978, p. 86) du signe artistique. Elle affirme par le fait même la nécessité de la double médiation que ce dernier opère : celle d'un signe qui, d'une part, tient lieu de son objet pour quelque pensée qui l'interprète ainsi, et celle d'un signe qui, d'autre part, en tient lieu d'une manière indirecte. L'objet esthétique apparaît ainsi toujours en *décalque*, de telle sorte que l'interprète se voit sans cesse sollicité par ce double phénomène qui provient de la présence quasi simultanée d'un objet immédiat, l'objet tel qu'il est représenté dans le signe, et d'un objet esthétique médiat. Lui-même apparaît comme par réfraction au moment où le lecteur identifie, dans le parallélisme de l'énoncé, la présence en retrait d'un autre signe qui lui avait jusqu'ici été dérobé par le texte et qui confère à l'écriture sa forme singulière. Le texte agit dès lors comme un simple support, livrant l'interprète, comme malgré lui, à un sens caché dont il apparaît qu'il n'est que le dépositaire :

Ce dont il s'agissait, par les mots que j'empruntais au sujet apparent de mon récit, c'était tout simplement une *forme* inexprimée du plaisir qui nous liait. Je désirais écrire des lettres pour que vous les désiriez aussi. Mon plaisir voulait rencontrer le vôtre et allait à sa rencontre, porté par des sujets plus ou moins interchangeable (Vadeboncœur, 1985, p. 64).

La substitution toujours possible d'un objet à un autre implique, par ailleurs, une

distance mimétique, signe indubitable de la *représentation* selon Aristote, sans que soit autrement affectée la représentation. Une telle substitution démontre l'existence d'un processus spécifique à l'œuvre d'art dans lequel l'objet imité, l'objet tel qu'il est donné dans le signe, le cède, en raison même de la modélisation dont il est l'objet, — la représentation poétique repose, en effet, sur une *composition*, un arrangement de faits — à un objet *représenté*, soit la réalité qui détermine le signe à sa représentation, ce que la *Poétique* définit comme « ce qui pourrait avoir lieu dans l'ordre du nécessaire » (Aristote, p. 65). C'est précisément dans ce mouvement qu'Aristote situe sa *Poétique* qui expose, à toutes fins pratiques, l'art de ce *passage*. Ce ne serait donc pas premièrement le caractère désautomatisé de la représentation qui signifierait la préséance de la fonction poétique sur la fonction référentielle, mais, plus vraisemblablement, la perception du renversement de la hiérarchie entre l'une et l'autre fonctions (Shapiro, p. 70). La saisie de ce déplacement, dans la conscience de l'interprète, a certes pour conséquence première de retarder le dévoilement de la signification, mais, par cet effet, le texte artistique manifeste de la façon la plus explicite qui soit son caractère de *signe*, une telle particularité sollicitant d'emblée une autre forme d'interprétation. C'est là une particularité qui lui est propre, et que Chklovski avait parfaitement saisie lorsqu'il écrivait que « l'art est fait pour donner la sensation de la chose en tant que chose *vue* et non [en tant] que chose reconnue » (Chklovski, p. 16).

C'est ainsi que tout un pan de l'œuvre de Pierre Vadeboncœur se distingue par cette caractéristique proprement poétique

où le discours, en raison de la modélisation dont il est l'objet, et, par conséquent, du degré d'information qui est le sien, ne peut plus être franchi aussi allègrement. L'interprète d'*Un génocide en douce* fait face à un obstacle de taille lorsqu'il aborde l'univers des *Deux royaumes*, où il est manifestement conduit à opérer un choix. Il n'est pas seul, du reste, à éprouver le sentiment d'une rupture littéraire. Pareil conflit se présente aussi à l'écrivain qui, dès les premières pages, prend acte d'une transformation qui s'exerce alors en lui sous la forme d'un choc : « Je n'ai porté sur la vie un regard vraiment lourd que lorsque j'eus éprouvé, *éprouvé plutôt que su*, [...], que tout achevait de se déspiritualiser » (Vadeboncoeur, 1978, p. 12). Il s'agit d'une *expérience*, au sens peircien du mot, c'est-à-dire d'un phénomène de réaction qui précède, *ipso facto*, toute forme de signification, et qui se traduit ici par la sensation d'une rencontre brutale entre les deux instances du Moi et du non-Moi :

Comme c'était pour moi quelque chose d'inconnu, je *subissais* cette condition sans l'*interpréter*, comme on expérimente au jour le jour les réalités de l'existence sans trop chercher d'ordinaire à se les expliquer. J'étais entré sans le savoir dans une *opposition* morale avec l'univers ambiant (*ibid.*, p. 10).

La conscience de cette rupture, déjà manifestée dans le titre de l'œuvre, va conduire le narrateur des *Deux royaumes* à rechercher la cause susceptible de donner un sens à cette « lente stupéfaction » (*ibid.*, p. 14), en tentant d'établir un rapport entre l'état antécédent de sa pensée et cet état naissant dont il entrevoit les premières « lueurs ». Puis, à la manière d'une

figure renversée qui réfléchirait, comme une ombre, la « lente inclinaison de l'âme » (*ibid.*, p. 55) du narrateur, se profile en arrière-plan la métaphore de l'*absence* signalant à l'interprète, paradoxalement, l'avènement d'une présence qui se déploiera, particulièrement dans *Essai sur une pensée heureuse et le Bonheur excessif*, sous la forme d'un dialogue mystique. Dans un tel dialogue, les deux instances du « je » et du « Tu » se confondent, tant la première est tendue vers la seconde à laquelle elle *voue* toute son attention, ce qui, d'une certaine manière, a pour effet de resserrer l'espace de la communication jusqu'à ce que celle-ci devienne une authentique communion.

Mais cette intériorité et la fragmentation de l'écriture qu'elle détermine progressivement, d'abord dans *l'Absence*, mais surtout dans *Essai sur une pensée heureuse* et dans *le Bonheur excessif*, n'apparaissent pas immédiatement. Ce qui frappe le lecteur des *Deux royaumes*, c'est précisément l'espace couvert par l'écriture, le caractère exhaustif d'une analyse à la première personne à laquelle l'écrivain ne nous avait pas habitués et qui réfléchit avec une rare intensité la difficulté que le narrateur éprouve lorsqu'il cherche à définir la cause de son bouleversement. La parole se révèle d'autant plus chargée qu'elle retrace le parcours d'une *émotion*. Celle-ci, nous le savons, surgit à la faveur d'une circonstance complexe, apparemment inexplicable, à l'égard de laquelle le sujet se révèle incapable de fournir une hypothèse. Cette incapacité donne lieu à la formation d'une émotion qui n'est, ni plus ni moins, que la substitution d'un prédicat simple à un prédicat complexe³. La complexité de

3 Voir à ce sujet « Quelques conséquences de quatre incapacités », dans *Textes anticartésiens*, p. 215.

l'analyse répond donc ici de la complexité des prédicats qui ont provoqué l'émotion :

en fin de compte, comment ma rupture pouvait-elle être aussi tranchée, aussi entière et définitive, aussi générale, et n'avoir pas un sens d'une ampleur égale à celle de la masse inouïe des choses avec lesquelles je rompais ? (*ibid.*, p. 35)

La description de ces prédicats a comme finalité — plus que comme conséquence, parce qu'elle répond à une recherche —, de substituer à cette émotion une hypothèse qui se révélera être l'image médiatrice de deux états antagonistes de la pensée, conférant à ces derniers une signification qu'ils ne pouvaient posséder tant qu'ils étaient, l'un par rapport à l'autre, dans un rapport d'opposition.

Cette démarche littéraire commence intuitivement avec *Un amour libre*, mais réellement ⁴ avec *les Deux royaumes* pour se poursuivre dans *l'Absence*, *Dix-sept tableaux d'enfant*, *Essai sur une pensée heureuse*, et finalement trouver son terme actuel dans *le Bonheur excessif*. Elle va d'abord consister à opposer « deux irréductibles » (*ibid.*, p. 41), le premier, par l'intense prédication dont il est l'objet, déterminant en quelque sorte l'existence du second. Mais le fait qu'une chose existe ne doit pas être confondu avec ce qu'elle est (Peirce, 1984, p. 77). La connaissance de ce nouvel objet va nécessiter la création d'un parcours analogique susceptible d'en définir les contours. C'est d'ailleurs là un « procédé » courant chez l'écrivain qui fera désormais des signes intermédiaires les ins-

truments privilégiés de sa recherche. La représentation poétique, rappelons-le, se distingue de la représentation non poétique par la distanciation qu'elle opère à l'égard de l'objet dont elle tient lieu. Curieusement, un tel décalage a pour fonction d'abolir la distinction entre le réel et l'existential, « entre être et passer » (Vadeboncœur, 1978, p. 78). Ainsi, les rapports que nous entretenons avec tous ces êtres qui peuplent, avec un réalisme souvent troublant, l'univers poétique, « [...] s'établissent avec des spectres » (*ibid.*, p. 79) dont l'unique raison d'être est de nous introduire à des mondes déclassés, ou, ce qui serait plus juste, « antéclassés », à des univers de sentiments et de qualités qui précèdent toutes autres espèces de valeurs, puisqu'ils relèvent de l'esthétique. Comment, en effet, imaginer que ce qui, par définition, précède le temps actuel puisse en subir les lois ? La signification de l'œuvre d'art littéraire échappe, de ce fait, à cela même qui la supporte et se situe plutôt dans les effets que le signe artistique ne peut manquer de produire, eu égard, justement, au monde auquel il se rapporte :

On ne met pas du sens dans une œuvre ; le sens s'en dégage incompréhensiblement. Il y a autant de *disproportion* entre l'acte de l'artiste et l'effet de signification qu'il obtient, qu'il y en a entre la force personnelle dérisoire d'Archimède et celle qu'il exerce par le moyen d'un levier qui soulève le monde (Vadeboncœur, 1985, p. 83).

Une telle conception de l'art a de quoi surprendre, la critique nous ayant depuis

⁴ Le parcours poétique de l'écrivain Pierre Vadeboncœur prend forme dès *Un amour libre*, publié en 1970, soit huit ans avant *les Deux royaumes*. Le narrateur des *Deux royaumes* y fait d'ailleurs allusion à la page quarante-cinq. Mais il s'agit, selon nous, d'un signe spontané qui n'invoque aucun conflit, ni ne s'y oppose. Au contraire, *les Deux royaumes* se signale par son rapport étroit avec « l'univers ambiant » à partir duquel se définira l'univers poétique.

longtemps habitués à interpréter les signes artistiques comme des portraits de société, négligeant ou ignorant que de tels signes sont, par définition, des signes de *possibilité*, et qu'à ce titre ils ne peuvent être interprétés sous l'aspect de leur « vérité » ou de leur « fausseté ». Vadeboncœur remet également en question cette adéquation en prétendant que les réalités touchées par l'art sont d'un tout autre ordre et qu'elles ne sont pas connaissables directement parce qu'elles appartiennent à « une réalité troisième » (*ibid.*, p. 47) dont peut seul témoigner le signe analogique.

Il y a quelque chose d'oblique, dans un dessin, qui fait la pente voulue pour qu'il se glisse, tout matériel, auprès de l'immatière, qui agira dès lors sur lui et le trouvera tout sensible aux subtiles pressions de celle-ci. Alors ce qu'il rencontrera, les objets, que ce soit un enfant, une posture, un assemblage, un coin de campagne ou de ville, une simple forme du dessin même, une femme, un intérieur, n'imposeront pas leur figure, mais simplement *soutiendront* en plusieurs points de celle-ci l'être incomparable qui naît sous la main de l'artiste (Vadeboncœur, 1978, p. 86-87).

« Ces traces de l'invisible » qui apparaissent en filigrane sont discernables par les chemins controuvés qu'elles empruntent pour se signaler à l'interprète. À cet égard, la métaphore constitue un procédé essentiel dans l'entreprise de dénomination que poursuit l'écrivain. Bien que ce dernier ait toujours refusé d'être associé à quelque système que ce soit, « errant délibérément dans des lieux où aucun comité ne [l]'a convoqué » (*ibid.*, p. 59), il est pourtant manifeste que son écriture a, en quelque sorte, été assignée à comparaître par un objet dont la nature a *conduit* l'écrivain à faire usage de la métaphore, ce signe parallèle qui, de son propre aveu, lui semble être le seul en mesure d'offrir un éclairage

adéquat de l'objet qu'il cherche à représenter.

Cette activité métaphorique, omniprésente dans son œuvre poétique, ne s'exerce pas au hasard, mais s'oriente autour d'un même objet dont chaque énoncé soupèse les possibilités, lui conférant peu à peu une signification qu'il ne possédait pas d'emblée, même si celle-ci est pressentie dès les premières pages des *Deux royaumes*: « Nous sommes une civilisation dans laquelle il n'y a pas confessée, de grande absente » (*ibid.*, p. 28). Tout le parcours poétique de l'écrivain Pierre Vadeboncœur ne découle-t-il pas, en effet, de cette hypothèse qui prend ici la forme d'une métaphore ? Découle en *possibilité*. Reste à voir si les prémisses d'une telle hypothèse vont tendre à l'inférer puisque dans le cas d'un raisonnement de ce genre, « aucun lien logique nécessaire ne peut imposer la conclusion, c'est-à-dire l'hypothèse susceptible d'expliquer le cas » (Peirce, 1984, p. 26). La validité de ce syllogisme reposera donc sur sa capacité à accroître, dans l'esprit de l'interprète, la connaissance de l'objet que l'artiste cherche à décrire, ce qui implique qu'il doit relever du verdict de l'expérience. Mais l'expérience esthétique — qui pourrait être définie comme une généralisation du réel externe perçu dans son caractère de priméité, ce qui, par le fait même, la situe à la source de toute notre connaissance du réel —, se distingue fondamentalement de l'expérience scientifique. Elle fait appel à un type d'observation dans laquelle le réel observé n'est qu'un simple point d'ancrage autour duquel vient s'enrouler, en un mouvement *régulé*, un nombre incalculable de prédicats qui, dans leurs rapports réciproques, forment finalement un signe d'une

très grande complexité. La signification d'une œuvre, à cet égard, semble démesurée si nous tenons compte du caractère particulièrement « économique » de la représentation, comme le démontre bien, par ailleurs, l'analogie du principe d'Archimède.

Si *les Deux royaumes* ressemble, de prime abord, à un essai, dans toute la force du terme, il apparaît rapidement que la pesanteur et l'ampleur du discours signalent plutôt les exigences d'une recherche qui se fait pressante : il s'agit, ni plus ni moins, de « l'*ambition* d'être » que le deuxième chapitre entreprend de décrire en se penchant tout particulièrement sur les pouvoirs d'évocation du roman. S'interrogeant sur la *valeur* des représentations que le texte littéraire ne manque pas d'engendrer dans l'esprit du lecteur, l'écrivain en retiendra essentiellement la durée, dont le roman n'est, par ailleurs, qu'une représentation parmi d'autres possibles. L'analogie romanesque se révèle toutefois particulièrement fructueuse, « l'art [ayant] constamment conservé » pour l'écrivain « l'attrait réservé de l'ineffable » (Vadeboncoeur, 1978, p. 46). Par delà la présence en retrait de ces « vivantes statues » (*ibid.*, p. 81), que l'écriture romanesque convoque aux yeux de l'écrivain, par delà ces « incarnations à rebours » (*idem.*), « matériaux amenés en quantité, avec un parti pris de ramasser tout ce qu'on trouve, comme autant d'objets-témoins de la transmutation qui va à coup sûr avoir lieu » (*ibid.*, p. 73) se profile, parfaitement opérée, contrairement à ce qui se passe dans le roman où tout demeure en état d'inachèvement, « l'abolition de la différence entre être et passer » (*ibid.*, p. 78), opération mystique s'il en fut. Et

d'ailleurs, quel autre projet aurait pu laisser des empreintes d'une nature si singulière, qui empruntent leur bien là où elles le trouvent : chez Momo, ce « Christ privé de toute lumière » (*ibid.*, p. 146), ou dans le portrait d'une figure aimée, autant de « marques de suaire mystique » faisant surface par « transsudation spirituelle » (*ibid.*, p. 100) ? Toutefois, il ne s'agit pas tant, pour nous, de trouver une « vérité » aux voix multiples que cet objet emprunte pour signaler sa présence, que d'en interpréter la sensibilité. Cette préoccupation que pose notre étude nous est peut-être dictée par une certaine orientation théorique (encore qu'elle aimerait assez s'en défendre) qui se refuse à tout jugement de valeur, mais elle l'est, d'abord et avant tout, par les propos mêmes de Vadeboncoeur. Il affirme, au terme de l'expérience que fut *les Deux royaumes*, qu'

aujourd'hui l'on discute toutes sortes de points de morale, mais ce n'est pas cette discussion même, très libérale, ni les points de vue d'un chacun, ni les conclusions des groupes, ni les raisonnements de celui-ci ou celui-là, ce n'est rien de tout cela qui à mes yeux semble de poids. On pose toutes les questions, sans restriction aucune, et cette liberté même, ce n'est pas elle qui est en cause, certes, mais par ailleurs ce n'est pas elle qui par elle seule puisse fonder en légitimité les conclusions auxquelles on arrive, contrairement à ce qu'on semble parfois croire. *Je veux savoir autre chose. Je veux savoir ce qui précède toutes ces questions, quelle première interrogation les amène, quelle attitude les provoque, quelle disposition antérieure les sous-tend, quel voeu préside à leur naissance* (*ibid.*, p. 199).

Ainsi donc, *les Deux royaumes* aura permis à l'écrivain de poser, par le *moyen* de l'écriture, l'objet de sa recherche. La rupture qui s'est lentement opérée en lui l'a conduit à laisser en chemin la liberté de la parole dite pour « quelque chose de

plus intérieur encore, de plus secret, de plus décisif » qu'il ne sait encore « comment désigner » (*ibid.*, p. 200).

L'Absence constitue, à cet égard, une tentative de décrire ce qu'il définira, à la toute fin de l'œuvre, comme la « continuité de l'adorable », qui n'est rien d'autre que l'interprétation du fait *être* (Vadeboncœur, 1985, p. 143). La complexité d'un tel objet va déterminer la mise en œuvre d'un signe représentatif d'une complexité équivalente sous la forme de métaphores aptes à en communiquer la qualité singulière. C'est dire que le représentamen linguistique devra ressembler au représentamen dont il décrit le caractère représentatif d'une façon qui n'est ni strictement qualitative, ni homomorphique, mais plutôt analogique, la reconnaissance de cette similitude sollicitant une interprétation d'une nature tout autre que celle requise, par exemple, par la mise en relation d'un portrait avec son modèle. Liée à la récurrence d'un même paradoxe, l'extraordinaire homogénéité des titres métaphoriques des dix-neuf chapitres de *L'Absence* constitue pour le lecteur une indication susceptible de lui livrer en partie la clé du mystère. Car c'est bien à la célébration d'un mystère qu'il est convié lorsque, dans « La femme dite », le narrateur l'invite à contempler la « belle architecture romane » (*ibid.*, p. 32) d'un corps féminin. Si la référence au style roman ne constitue pas une barrière infranchissable pour le lecteur dont la sensibilité est forcément en éveil, en revanche, il est manifeste qu'une telle représentation n'a pas seulement pour but d'attirer son attention sur une simple analogie de formes. Elle l'appelle plutôt à déceler des affinités d'un autre ordre : affinités contemplatives que suggèrent en

commun l'architecture romane, essentiellement religieuse, et la forme d'un discours qui prend, ici, l'aspect d'un dialogue méditatif alors que le narrateur concède à l'objet de sa contemplation la dimension d'un lieu sacré, espace inaccessible à l'interprète qui ignorerait tout du phénomène culturel ayant, en quelque sorte, donné naissance à cette métaphore. Créatrice de nouveaux symboles, la métaphore se construit elle-même sur des symboles : « omne symbolum de symbolo » (Peirce, 1978, p. 166).

Nous nous retrouvons devant un phénomène semblable avec « la Longue lettre de Rousseau ». L'éloge inconditionnel que porte le correspondant de *L'Absence* à l'égard de celui qui

ne se quittait pas pour le sujet dont il parlait, de sorte qu'en définitive tout chez lui demeurait dans un rapport étroit, qui était de loin le principal, avec ce qui n'intéresse jamais au premier chef que l'âme qu'on a et même n'intéresse qu'elle (Vadeboncœur, 1985, p. 60)

n'apporte qu'un semblant de réponse au lecteur qui s'interroge sur la portée réelle de cet énoncé. Le rapprochement que Vadeboncœur effectue entre sa propre expérience des mots et l'œuvre de Rousseau qu'il tient pour essentiellement épistolaire, même lorsqu'il est question des *Discours* ou du *Contrat social*, va lui fournir une partie de la réponse en l'incitant à établir une filiation littéraire entre ces deux « correspondants ». Mais c'est le motif sous-jacent de cette filiation plus que cette filiation elle-même qui va lui permettre de saisir le sens de l'énoncé et de donner enfin une signification à ces « deux ou trois causes d'émotion » (*ibid.*, p. 66) qui, de l'avis de Vadeboncœur, sont à la source de l'écriture de Rousseau : « analogie[s]

lointain[s] » (*ibid.*, p. 143) d'« un *paysage occulte*, qui passe invisiblement au premier plan par une alchimie à laquelle on peut très bien ne pas croire si l'on veut » (*ibid.*, p. 65).

L'Absence témoigne ainsi de ce constant paradoxe de l'*être* surgissant dans sa fuite, « objet » qui n'appartient pas, loin s'en faut, à « quelque mémoire littéraire » (Vadeboncœur, 1978, p. 141), qui n'est pas davantage de l'ordre du transcendantal, ce qui par définition ferait de lui un inconnaissable, mais qui, tout de même, éprouve bien sa *réalité* par ces figures successives qui « naissent sous la main de l'artiste » (*ibid.*, p. 86-87).

« Dès lors, — conclut l'écrivain — il n'y avait plus d'obstacle à mon interprétation du fait *être* » (Vadeboncœur, 1985, p. 143). C'est sur cette découverte, qui porte en elle-même son sens, comme le démontreront les deux essais subséquents, que s'effectue le passage vers « une pensée heureuse » qui a *lieu*, dans toute la force du mot, dans la pure contemplation de son objet. La préface de *l'Essai sur une pensée heureuse* s'avère, à cet égard, d'un vif intérêt, non seulement parce qu'elle précise la portée d'un tel *projet* — « contempler avec émotion le sens et le prix de l'amour » (Vadeboncœur, 1989, p. 12) —, mais aussi parce que, loin de soumettre aux exigences d'une philosophie moraliste un propos qui s'y prêterait somme toute assez bien, elle le resitue dans le champ du poétique où, par définition, tout commence.

Se rappelant les avertissements qui lui ont été antérieurement dispensés⁵ sur la

fonction de l'écriture, à savoir que l'acte d'écrire ne consiste pas à célébrer la pensée mais à penser (Vadeboncœur, 1987, p. 116), le lecteur interprétera justement le texte comme l'expression d'une pensée toute tournée vers sa substance même, en *état* de pensée, et il lui reviendra peut-être en mémoire les paroles d'un grand mystique : « l'amour est à lui-même suffisant : lorsqu'il survient, il attire à lui et absorbe toutes les autres passions. Il aime parce qu'il aime et ne sait rien de plus » (Clairvaux, p. 848). Pouvons-nous, pour autant, céder à la tentation de donner à cet essai la même « signification » que celle que nous accorderions, par exemple, au discours de l'Époux dans le *Cantique des cantiques* ? Chose certaine, les propos et la forme qu'il revêt nous incitent à aller en ce sens. Trinité profane d'une mystique de l'être qui se confond ici avec celle de l'amour, le texte accueille en effet trois instances : celle par laquelle il est lui-même un signe premier qui témoigne de son objet second, l'être aimé, par le biais d'un signe médiat, troisième, plus développé, « cette figure qu'on ne rencontre pas » (Vadeboncœur, 1989, p. 84). La finalité de l'objet esthétique est de ce fait indéfiniment retardée, puisque le signe-interprétant, soit le moi fondamental (*ibid.*, p. 83), que l'écrivain définit comme la parfaite connaissance de l'*autre*, est un signe qui, par définition, ne s'épuise pas. En outre, la connaissance de l'objet est stable parce qu'elle consiste en un état de conscience qui est la durée saisie dans une autre de ses déterminations : la contemplation. « Il ne s'agit plus d'une pensée aléatoire, mais

5 Voir à ce sujet le chapitre « la Pierre », dans *Essais inactuels*, 1987.

de substance et d'un état. Un état est une forme du sujet, lequel évidemment ne peut se départir de soi » (*ibid.*, p. 89). Toute référence à la figure aimée ayant disparu, c'est désormais à une expérience de consubstantialité que nous sommes conviés. Et s'il était encore permis d'en douter, il suffirait de relire les propos qui précèdent :

Quelqu'un qu'on aime peut nous devenir si intérieur que l'altérité tend à s'abolir. On devient en partie fait de l'autre, je crois bien, de sorte que ce n'est plus simplement le recevoir que de penser à lui. Il constitue partiellement notre âme. C'est soi-même rempli de lui qu'on rejoint de cette façon (*idem.*).

Signe parallèle s'il en fut, la pensée « qu'on entretient » de l'autre n'est, en effet, qu'un moyen d'accéder à l'union intime d'un sentiment unique et du Moi : « C'est à vous, ainsi transfigurée, que je m'adressais, afin d'éprouver, auprès de votre image et par elle, ce sentiment au milieu duquel tout le reste est néant » (*ibid.*, p. 148).

Si la pensée de l'amour est l'amour lui-même, alors le signe de cette pensée en est lui-même l'objet et l'expérience de communion peut avoir lieu. Pourtant, *le Bonheur excessif* qui succède à une expérience de révélation rompt d'entrée de jeu ce processus, et ce en dépit des attentes que n'avait certes pas manqué de susciter l'avant-propos, en adoptant la forme d'un conte. Tout comme *les Deux royaumes* qui livrait spontanément au lecteur une expérience à laquelle le narrateur s'efforçait peu à peu de donner du sens, *le Bonheur excessif* dépose sans autre forme de procès, et dans un langage qui en souligne le caractère impromptu, le récit d'un songe qui s'apparente étroitement à une vision, au sens biblique du terme, et qui porte

donc, dans une certaine mesure, les marques inhérentes à ce genre de discours : « pure liberté, bienfait unique, loisir délicieux, pensée trop heureuse, projet et souhait de chaque heure » (Vadeboncœur, 1992, p. 12). Mais c'est aussi l'étrangeté d'un univers qui s'accommode bien des images les plus inattendues : « Je suis dans la joie, dans un désordre de joie ! » (*ibid.*, p. 14).

Contrairement à ce qui se passe dans *l'Essai sur une pensée heureuse*, où le lecteur était spontanément invité à partager une expérience mystique de l'amour, *le Bonheur excessif* retrace dans un ordre chronologique toutes les étapes de cette expérience, depuis l'étonnement de « cette rencontre complètement inattendue avec le bonheur » (*ibid.*, p. 11) dont nous fait part l'écrivain *songeur* dans les vingt-cinq premières pages, jusqu'au discours extatique de *l'Étoile*, interprétant final s'il en fut. C'est pourquoi le « vous », cette instance qui tenait lieu d'image médiatrice entre l'objet et le signe, si présente dans *l'Absence*, quoique déjà métamorphosée dans *l'Essai sur une pensée heureuse*, se fonde presque entièrement dans la substance d'une parole qui l'incorpore désormais pleinement. Le phénomène de consubstantialité que nous évoquions plus tôt se manifeste dans la symbiose de la pensée amoureuse et du « Moi » qui se réalise totalement au sein de cette pensée, mais, et c'est ce qui la différencie d'un état de pensée ordinaire, dans un état de conscience que toute pensée, au moment où elle est pensée, exclue habituellement :

L'événement lui-même est devenu substance, ce qui, on le voit, représente un complet changement d'ordre. L'amour traite le souvenir comme un présent, que ce souvenir est devenu, et il traite l'événement comme un bien (*ibid.*, p. 100).

L'abolition de l'altérité n'aura finalement été rendue possible qu'au moment où la parole sera devenue, comme c'est le cas ici, « un acte de foi, aveugle et *orienté devant* » (*ibid.*, p. 129), c'est-à-dire une prière. Tel est, en effet, le sens que nous pourrions finalement conférer à l'œuvre poétique de Pierre Vadeboncoeur. Néanmoins, sa valeur esthétique ne découle pas de son caractère d'adoration, cet acte de langage nous étant relativement familier, mais de la forme dans laquelle celle-ci se traduit. En prenant pour figure intermédiaire le *portrait* sublimé d'une femme, le poète a créé une authentique icône⁶, qui devient, pour un interprète rompu à la réalité de cette terminologie, le signe intercesseur par excellence, celui qui, par « son apparence d'éternité, ne serait pas entièrement une illusion, mais au contraire le signe *sensible* d'une autre réalité » (*ibid.*, p. 135).

Elle ne fait pas de bruit. Elle ne donne pas d'images, ou si peu. Nous ne savons pas ce qui se passe. Elle n'a pas d'évidence par elle-même, mais seulement par son *effet*. Même son événement s'accompagne d'une question pleine de doute à laquelle elle ne répond ni oui ni non (*ibid.*, p. 128).

Dire qu'un tel objet se réalise uniquement dans ses *effets*, c'est du même coup inscrire le signe artistique dans une perspective pragmatique qui s'accorde naturellement avec la conception peircienne du signe : « considérez quels sont les effets pratiques que nous pensons pouvoir être

produits par l'objet de notre conception. La conception de tous ces effets est la conception complète de l'objet » (Peirce, 1984, p. 297). Si, par ailleurs, la métaphore de l'absence joue, à titre d'énigme, « de la possibilité de tracer plusieurs parallèles » (Chklovski, p. 169), ainsi qu'en témoigne un sillage analogique qui emprunte tous les possibles chemins de l'art et les contradictions qui lui sont inhérentes, alors nous pouvons sans peine mesurer la portée monumentale de ses effets, et, par le fait même, de sa signification et reconnaître, avec l'écrivain, qu'il s'agit bien d'« un signe extérieur additionnel de *progrès* vers l'être » (Vadeboncoeur, 1987, p. 101). La prière de louange que prononce l'artiste sollicite en effet aussi bien notre intelligence que notre sensibilité, puisque son interprétation passe nécessairement par la mise en *forme* de ses qualités. En ce sens, la métaphore agit comme un filtre qui ne retiendrait que les « images » les plus denses, les plus *essentielles* pour les déposer « telles quelles » dans l'esprit de l'interprète, et c'est effectivement à ce dernier qu'incombe l'ultime tâche de les assembler au gré de sa sensibilité. Cette opération au sein de laquelle la conscience s'approprie, dans un état de liberté qui s'apparente à celui du jeu⁷, des formes nouvelles, correspond à un apprentissage authentique, celui de la beauté, par lequel « l'homme sensible est conduit à la forme et à la pensée » (Schiller, p. 245).

6 Nous faisons ici référence à ces images sacrées, peintes sur bois ou sur cuivre, des religions orthodoxes, et non à l'icône peircienne, d'où la présence de l'accent circonflexe.

7 Pour une analyse détaillée de la notion d'instinct de jeu, voir les *Lettres* douze à quinze de Schiller.

Références

- ARISTOTE, *Poétique*, traduction et notes de lecture par Roselyne Dupont-Roc et Jean Lallot, Paris, Éditions du Seuil, 1980.
- CHKLOVSKI, Victor, « l'Art comme procédé », dans *Sur la théorie de la prose*, Lausanne, L'Âge d'Homme, 1973.
- CLAIRVAUX, Bernard de, *Œuvres mystiques*, Paris, Éditions du Seuil, 1953.
- MALRAUX, André, *L'Homme précaire et la littérature*, Paris, Gallimard, 1977.
- PEIRCE, Charles Sanders, *Écrits sur le signe*, rassemblés, traduits et commentés par Gérard Deledalle, Paris, Éditions du Seuil, 1978.
- — —, *Textes anticartésiens*, présentation et traduction de J. Chenu, Paris, Aubier, 1984.
- SCHILLER, Friedrich, *Lettres sur l'éducation esthétique de l'homme*, Paris, Aubier, 1943.
- SHAPIRO, Michael and Marianne, *Figuration in Verbal Art*, Princeton, Princeton University Press, 1988.
- VADEBONCEUR, Pierre, *Essais inactuels*, Montréal, Boréal, 1987.
- — —, *les Deux royaumes*, Montréal, L'Hexagone, 1978.
- — —, *l'Absence*, Montréal, Boréal Express, 1985.
- — —, *Essai sur une pensée beureuse*, Montréal, Boréal, 1989.
- — —, *le Bonheur excessif*, Montréal, Bellarmin, 1992.