

Liberté

LIBERTÉ
ART & POLITIQUE

Le vin de la tendresse

Réjean Beaudoin

Volume 32, Number 2 (188), April 1990

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/31891ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Collectif Liberté

ISSN

0024-2020 (print)

1923-0915 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Beaudoin, R. (1990). Review of [Le vin de la tendresse]. *Liberté*, 32(2), 94–104.

LITTÉRATURE QUÉBÉCOISE

RÉJEAN BEAUDOIN

LE VIN DE LA TENDRESSE

Dans les livres, il n'y a rien ou presque rien d'important: tout est dans la tête de la personne qui lit.

Jacques Poulin, *Le Vieux Chagrin*¹.

Comme tout liseur, je suppose, je passe de longs moments à flairer une couverture, à ausculter un titre, à palper un volume avant de commencer la lecture. Puis je tourne les pages et je choisis une phrase au hasard, celle qui emportera mon adhésion ou me fera refermer le livre. Je passe ensuite à un autre volume pour recommencer l'opération. Je suis en somme les recommandations de mon nez. Parfois, pris de scrupules sur l'acuité de mon odorat, je parcours des chapitres entiers en quête de mots sentis, essayant de multiplier l'heureux coup de sonde, d'étendre l'imprévu d'une piste à tout le paysage. Je sais alors que je triche, que mon instinct se moque des méthodes et que le texte ne répondra pas. Il en va des œuvres comme des physionomies: celles qu'on ne peut jauger du premier coup d'œil valent rarement qu'on s'y attarde. Et qui voudrait se fier au dégustateur qui boirait deux bouteilles avant de se prononcer sur le goût d'un cru! À beaucoup de nouveautés, il ne faut pas plus que la stricte mesure du taste-vin:

1. Montréal et Arles, Leméac et Actes Sud, 1989, p. 138.

une seule gorgée lapée dans une petite tasse en argent et qu'on recrache en toussant. Ainsi je hume avec parcimonie la plupart des parutions. L'ivresse des primeurs se recommande de la plus haute sobriété.

Il y a des livres qui sont faits pour apprendre la diversité et l'étendue du monde, d'autres qui cherchent à concentrer le secret d'une pensée. Et l'étonnant est que ceux-ci ne sont pas moins vastes que ceux-là. Il arrive même qu'ils les surpassent sur leur propre terrain, c'est-à-dire en universalité. Lorsque l'intimité appelle la consolation de la route («la route qui sait le mieux consoler, la route la plus maternelle»²) ou qu'elle se retire dans une maison navigante («Mon père et d'autres hommes... regardaient venir la maison sur le fleuve»³), la plus grande pudeur rejoint l'étreinte la plus étroite. Des premiers mots du *Vieux Chagrin*, le dernier roman de Jacques Poulin, se dégage un certain parfum qui en imprègne déjà toute la lecture: «Le printemps était arrivé» (p. 9).

Un écrivain de métier, narrateur de l'histoire, vit retiré dans la maison de son enfance, située au fond d'une baie du fleuve Saint-Laurent, près de Québec. Il écrit une partie de la journée au grenier avant de se promener sur la grève ou d'aller jouer au tennis avec son frère. Il vit seul avec un chat appelé Vieux Chagrin et d'autres félins de passage qui font plus ou moins partie de la maison. Un jour de printemps, il découvre des traces de pas sur la plage et les pistes conduisent à une petite grotte qui contient les restes d'un feu de bois, un exemplaire des *Contes des mille et une nuits* et une boîte d'allumettes. Des recherches ultérieures amènent le narrateur à conclure à la présence dans le voisinage d'une jeune femme qu'il se plaît à imaginer et à nommer Marika, parce que la première page des *Mille et une nuits*

2. *Ibid.*, p. 109.

3. *Ibid.*, p. 11.

portait l'inscription «Marie K». Malgré ses efforts répétés de rencontrer l'inconnue à qui il adresse divers messages, qu'il tâche de visiter dans sa grotte, qu'il va même tenter de surprendre sur le voilier qui mouille dans la baie et qui est censé lui appartenir, la belle reste invisible et l'écrivain est réduit à se repaître du rêve éveillé qu'il nourrit inconsciemment en s'immergeant dans le roman qu'il est en train d'écrire. Entre temps, il fait la connaissance de plusieurs femmes qui débarquent dans sa vie comme par magie et qui vont y jouer un rôle grandissant, en relançant provisoirement son écriture en panne, en réveillant de lancinants et douloureux souvenirs et en favorisant son rêve amoureux au sujet de la mystérieuse Marika. Au fil des jours, l'écrivain découvre les rapports qu'il tisse à son insu entre sa vie et son œuvre. Il prend enfin conscience, dans un effondrement émotif, de la nature fictive de Marika et de la richesse troublante d'une *réalité* devenue «la plus belle histoire d'amour qui ait jamais été écrite». On croit d'abord comprendre pourquoi une telle histoire n'a pas été écrite: il ne s'agit que de chats qui ronronnent en chœur, de chansons, de livres et de «beaucoup de chaleur»: «Quelquefois, pour écrire, on ne trouve rien d'autre que les débris de sa propre vie» (p. 113). Puis on se ravise après coup: cette histoire, c'est justement celle qu'on est en train de lire!

Navrant résumé d'un texte dont la simplicité défie le compte rendu! Curieuse simplicité du reste, dont il faudrait plutôt parler comme du premier artifice, le romanesque s'étant déplacé, au cours du récit, de l'écriture fictive à l'existence vécue. «La plus belle histoire d'amour», qui hante le projet du romancier-personnage, s'écrit pour ainsi dire en marge du manuscrit qu'il est à rédiger. C'est donc rétrospectivement que la lecture du *Vieux Chagrin* accède au roman, un roman né de l'échec du roman et qu'on ne retournera pas cryptiquement en roman de l'échec (non, rien ici de la fausse monnaie ni du faux-monnaieur). Le mensonge fictif, s'évadant de l'image du livre en chantier,

rejoint et contamine la vérité du menteur, son désert amoureux, sa duplicité secrète, sa *Grande Rivière au cœur double*. La ressemblance est ici le signe du véritable, c'est un mensonge qui dit vrai: l'amour et l'écriture y reconnaissent leur marque indélébile.

Je connaissais bien cette histoire: le prince Camaralzaman était amoureux d'une «dame inconnue» qu'il avait trouvée à ses côtés une nuit en s'éveillant, et qui lui ressemblait étrangement. Elle avait disparu et il la cherchait partout, mais tout le monde lui disait qu'il avait rêvé. (p. 65)

Il y a toute une rhétorique de l'ancien, du forclus et du démodé dans *Le Vieux Chagrin*, livre qui salue, à vingt ans de distance, la jeunesse et l'exil intérieur de *Jimmy*⁴. La tendresse, vin puissant qui soulève toute l'œuvre de Poulin, lie encore ces deux textes, mais le pourrissement qui menaçait le monde du jeune pilote imaginaire et de son chat nommé Chanoine devient un mûrissement chez le narrateur du *Vieux Chagrin*. Celui-ci s'appelle Jim, il est écrivain et spécialiste d'Hemingway, tout comme l'était le père adoptif de Jimmy dans le roman de 1969 où Papou écrivait lui aussi dans le grenier d'une maison livrée au flux et au reflux maritime du vieux fleuve. Jim conserve ses papiers dans un vieux coffre en cuir, la maison qu'il habite est tout un héritage, l'action de son roman a pour décor un bar du Vieux-Québec où une vieille chanson interprétée par Marlene Dietrich, «Lili Marlene», remplit l'air enfumé avant de s'arrêter comme si c'était «la toute dernière chanson qu'on pût entendre en ce bas monde», pendant que le héros essaie d'imaginer le visage d'une fille assise au comptoir et vue de dos. Quant au voilier ancré dans la baie et que Jim

4. Montréal, Les Éditions du Jour, 1969. *Jimmy* était le deuxième roman de Jacques Poulin.

associe à l'arrivée de Marika, «La seule chose qui eût l'aspect du neuf sur ce voilier, c'était le nom fraîchement peint en bleu que je pouvais lire sur la coque: *Dinarzade*»⁵. «Je suis vieux à l'extérieur et jeune à l'intérieur», répond Jim à la jeune fille de dix-sept ans qui a trouvé refuge chez lui et qui vient de lui demander: «Tu ne te trouves pas vieux?». Cette dernière question s'inscrit dans le contexte d'une conversation où l'interlocutrice faisait appel au plus vieux souvenir du narrateur qui cédera à la pente de sa mémoire la plus profonde, celle qui travaille à plusieurs niveaux la riche composition du livre sous la transparence du propos.

Ce n'est certainement pas le fait du hasard si le livre que lit Marika dans la grotte – lecture dont Jim surveille le progrès en suivant le déplacement du signet qui en marque les pages – est le fabuleux recueil des *Mille et une nuits*. La tradition des plus vieux récits du monde est ainsi mise en rapport amoureux avec l'histoire personnelle du lecteur par procuration qu'est ici l'écrivain représenté. Cette représentation ne peut d'ailleurs vivre que de l'expérience d'un sujet amoureux. Qu'une telle expérience s'avère elle-même trompeuse, illusoire, sans témoignage irréfutable dans l'ordre de la réalité, cela ne saurait suffire à la mettre en doute, puisqu'au bout du compte cette «illusion» aura irréversiblement transformé la situation concrète du narrateur et corollairement son écriture. Car sans raconter la fin du roman ni l'évolution bouleversante du plus indiscret de ses personnages, personne ne saurait mettre en cause «la lumière douce et bleutée qui éclairait son visage». Confirmant la théorie de l'âme dont rêve l'écrivain devant sa fenêtre ouverte sur la plage, c'est cette lumière intermittente et souveraine qui baigne comme une onde régénératrice toutes les pages du *Vieux Chagrin*.

5. Le narrateur poursuit: «Ce nom, qui était celui de la sœur de Schéhérazade, me rassura.» (p. 21)

*

L'âme est toucher et elle n'est que cela. Elle est la proximité même. Le corps est au contraire moins sûr. Jamais l'âme ne déçoit et jamais elle ne trompe le désir de toucher.

Pierre Vadeboncœur, *Essai sur une pensée heureuse*⁶.

Le style de Pierre Vadeboncœur est un style lyrique, d'une vigueur et d'une abondance dont notre temps a non seulement perdu l'habitude, mais aussi l'intelligence. Le goût du jour est incisif, volontiers cynique et aime se voiler la face avec ostentation devant toute grandeur qui n'est pas strictement quantitative. Même le roman-fleuve, qui coule à gros volumes et à fort tirage, respecte l'économie du style court, de la phrase brève et de l'argument étriqué. Il appelle une lecture haletante qui mime la course des événements tels qu'ils sont reproduits par le mitraillage instantané de l'écriture électronique. Ce genre de considérations me rappelle toujours un passage du *Jeu des perles de verre* de Herman Hesse, où la fin du XX^e siècle inaugure «l'époque des pages de variétés» – élégant synonyme d'une barbarie voilée par le réseau des communications. Il n'est certainement pas glorieux de penser qu'un nouveau livre de l'auteur des *Deux Royaumes*, de *L'Absence* et des *Essais inactuels*, est beaucoup moins commenté par la critique que bon nombre de nouveautés dont personne ne retiendra le titre ni l'auteur quelques semaines après leur parution.

Lyrisme, disais-je. Il ne faut surtout pas entendre par là épanchement, mollesse de forme et pensée vague. Il est bien porté aujourd'hui de s'en détourner à cause de l'abus

6. Montréal, Boréal, 1989, p. 95.

de la répétition, du luxe des figures, de l'ornementation et du développement soutenus d'un petit nombre de motifs connus. Mais ce procès n'est pas que celui de la rhétorique. La raison de la condamnation est ailleurs: beaucoup moins dans les procédés techniques du lyrisme que dans son orientation subjective et dans son culte de l'âme individuelle. On ne comprend plus guère le lyrisme et on ne le pratique désormais que sous d'autres noms, parce que l'âme a fort mauvaise presse dans les annales du savoir contemporain et parce que l'écrivain est généralement quelqu'un qui a vendu la sienne pour acheter le titre d'intellectuel avec permis d'exploitation dans la cité marchande. L'un des enjeux les plus intéressants de la littérature québécoise actuelle tient peut-être à ceci: la rencontre de cette modernité d'implantation récente et d'une sensibilité qui reste sourdement lyrique, rupture avivée par le choc en retour d'une reddition sommaire de la culture devant le règne du machinisme conceptuel. Me voici fort éloigné du livre de Pierre Vadeboncœur, qui ne concerne que l'étude attentive d'une pensée amoureuse. Croyez-vous? Ce «ne... que» dit plus et moins que je ne voudrais. Voyons donc.

«Évoquer par des mots ce moi fondamental ne peut en faire surgir l'image, pourtant objective» (p. 83)⁷. Il y a deux ou trois faits d'une extrême importance qui sont clairement et sobrement décrits par cet essai. D'une extrême importance, non seulement parce qu'ils passent généralement inaperçus et restent informulés, donc sans prise pour la pensée, bien qu'ils puissent être fortement éprouvés et communément ressentis par tout le monde; ce n'est donc pas uniquement leur caractère voilé ou difficilement accessible à la réflexion qui fait leur prix, mais bien la valeur intrin-

7. L'auteur écrit aussi: «L'étrange, dans l'amour, c'est que la plus grande conviction dont on soit jamais capable, doublée du plus puissant élan qu'on puisse imaginer, vise quelque chose qu'on ne saurait exactement nommer ni concevoir.» (p. 105)

sèque de leur singulière existence. Il s'agit d'abord de faits d'une nature particulière, puisque l'une de leur caractéristique consiste en ceci qu'ils ne peuvent être établis comme faits qu'à partir de leur représentation en pensée. N'oublions pas que le sujet du livre, comme son titre l'indique, porte sur une pensée amoureuse, non sur l'amour en acte, lequel se suffit à lui-même et se passe parfaitement de tout ce qui n'est pas lui. Sitôt exprimée la nuance s'estompe cependant, puisque l'amour a la singulière propriété de coïncider si parfaitement avec sa cause et son but, qu'on ne saurait dire s'il découvre ou s'il crée l'être qu'il touche. L'essayiste parle à ce propos de la joie, mot qu'il emploie à dessein et qu'il distingue de la jouissance autant que du bonheur, pour désigner un désir dont l'objet serait moins possédé qu'instauré par son propre effet. De cet objet, on peut encore dire qu'il est «aussi bien ce qui aime que ce qui est aimé» (p. 29), ou bien que «la réalité qu'il est se trouve à faire partie de la réalité qu'il vise» (p. 28)⁸. «Le désir amoureux est l'amour même. Ce n'en est pas seulement l'annonce ou un stade préparatoire» (p. 68). Le propre d'un tel désir, c'est sa faculté d'éprouver à tel point sa plénitude qu'il abolit du coup l'idée de satisfaction et qu'il ne peut que trouver un supplément de cette plénitude même dans l'éloignement de son objet.

On se rend compte que l'amour commence à exister lorsque le plaisir de la présence se met à creuser la place d'un manque. Alors l'absence qui succède à cette présence semble non pas lui succéder absolument mais, bien à l'opposé, devenir un mode paradoxal et aggravé de la présence. Au demeurant, manque et plaisir, dans une même pensée pour quelqu'un,

8. Et encore: «L'amour est une émotion plus fortement remuée par l'évidence de celle qu'il provoque que par la première cause qui le met en mouvement. L'amour retourné à sa source par une source l'avive immodérément.» (p. 56)

ne se nuisent pas; dans certaines circonstances, ils s'augmentent plutôt, par un conditionnement réciproque. (p. 18)

L'amour apparaît ainsi comme un fait de l'âme qui se manifeste dans la pensée et qui l'occupe tout entière, qui s'y établit avec la force de l'être et non pas seulement avec les représentations ordinaires de la pensée. Rien de commun, par exemple, entre le recueillement (autre mot, choisi plutôt qu'un autre et pour dire autre chose) dont on parle et les spécieux pouvoirs d'une idée. Indifférent à tout ce qui n'est pas lui, insoucieux de la mort, affranchi de l'espace et vivant dans un autre temps, l'amour se passe de tout, sauf de la pensée de l'amour, qui en est l'être même. Cette déclaration pourrait ressembler à un vague postulat métaphysique, à un quelconque énoncé logique, support commode à l'échafaudage vertigineux d'une belle envolée du discours. Ce n'est justement pas dans ce sens-là que je vois du lyrisme chez Vadeboncoeur⁹. Cet essai me semble partir au contraire d'une stricte observation de la dynamique amoureuse. Ce n'est pas pour rien que j'ai voulu employer le mot *faits* pour évoquer les principaux apports à mon sens de cette analyse. «L'amour, c'est ce qui est. [...] Il règne par le fait qu'il n'est que réel et primordial» (p. 121). Le premier profit d'une telle lecture touche à des données que je tiens pour fondamentales. Je tenterai d'en donner une dernière illustration.

L'amour ne cherche pas l'accord de la personne aimée, la sanction de sa volonté, le libre arbitre de son agrément.

9. Mais plutôt au sens où Jean Rousset affirme à propos de Claudel: «Tout obéit à loi de *composition*, c'est la loi de l'artiste comme c'est la loi du Créateur. Car l'univers est une simultanété, par laquelle les choses éloignées mènent une existence concertante et forment une solidarité harmonique; à la métaphore qui les unit correspond, dans les relations entre les êtres, l'amour, lien des âmes séparées.» *Forme et Signification, Essais sur les structures littéraires de Corneille à Claudel*, Paris, José Corti, 1962, p. 189.

«Ce que l'on veut de l'autre personne, elle ne peut le donner, même si elle s'avisait de le vouloir. C'est autre chose» (p. 46). Le désir amoureux demande et appelle bien autre chose que le consentement délibéré de l'autre. Il exige tout juste le contraire: un mouvement du fond de l'être et qui s'en échapperait malgré lui, contre la plus stricte prévention consciente et contre la détermination la plus résolue de s'en garder. Cet instant premier d'un regard ou d'un geste surpris dans ce qu'il y a de mieux protégé et même d'inconcevable aux yeux de quiconque n'est pas habitué par cet élan amoureux, tel est le bien inestimable et ineffable de l'amour. «Ce cœur d'un être n'a pas de nom. Il n'a pas non plus de figure» (p. 43)¹⁰. Voilà ce que j'appelle du neuf, de l'inédit, du jamais imprimé. Là, le lyrisme peut déployer ses rythmes, sans danger de redite; là, toutes les ressources de l'incantation n'entameront jamais le fond du ravissement. Car «Il n'y a aucune proportion nécessaire entre un amour et ce qui l'exprime. Il n'a même pas besoin de se dire» (p. 99).

Lire cet *Essai sur une pensée heureuse*, c'est circuler à travers un ensemble de textes courts (d'une seule phrase à quelques pages), mais au mouvement ample et magnifiquement accordé. On y rencontre souvent, sous une forme chaque fois décalée et jouant subtilement des ressources de la modulation, la reprise d'une idée dont la nouvelle occurrence ne laisse pas de surprendre, à la manière d'une même phrase musicale jouée par différents instruments dans un développement symphonique qui n'en épuise jamais la ligne mélodique. Car la joie «relève d'une nouvelle qu'elle est seule à connaître et à répercuter sans cesse. De cette nouvelle, elle ne peut déroger et elle ne sait que dire et redire ce qu'elle annonce» (p. 165). Lire *Le Vieux Chagrin*, c'est

10. «Personne ne peut se connaître tel qu'il apparaît dans l'amour de quelqu'un.» (p. 82)

s'engager aussi dans une série de cercles concentriques, c'est s'abandonner au bercement d'un cycle dont on sent dès le début qu'il ouvre lentement – et on bénit cette lenteur – la porte d'«Un nouveau monde». Mais ce nouveau monde n'est pas un autre monde: c'est le monde lui-même enfin dévoilé, et qui parle au cœur sa «douce langue natale».

Deux livres lyriques, mais une seule théorie de l'âme pour mûrir le vin vieux de la tendresse, malgré tout plus jeune que le beaujolais des nouveautés.