

Yvon Rivard lecteur de Handke : la plongée dans l'« instant »
© Louise-Hélène Filion, 2011

Dans *Le Siècle de Jeanne*, roman paru en 1995, Yvon Rivard met en scène un Alexandre en quête d'apaisement, souvent oisif, mais dont l'oisiveté même est fréquemment perçue comme positive, voire salvatrice. C'est que le narrateur revendique avant tout une certaine lenteur, dont on pourrait dire qu'elle devient presque son mot d'ordre :

Tout ce que je fais ne sert à rien d'autre qu'à me faire prendre conscience que je suis en train de faire ceci ou cela, tout ce que je fais n'a d'autre fin que d'être à tout instant interrompu et relancé par le bonheur de ne rien faire d'autre que d'être, comme quelqu'un qui ne lirait que pour lever les yeux de son livre et voir tout ce qui l'entoure, y compris lui-même dans la posture du lecteur qui ne lit plus¹ [...]

Ponctué d'arrêts, d'interruptions, le quotidien d'Alexandre est tout entier tourné vers une réconciliation avec ce qu'Yvon Rivard nomme, lorsqu'il commente l'entreprise romanesque de Peter Handke, un « présent qui dure² ». L'évocation d'une figure privilégiée dans l'univers de Rivard, celle du lecteur capable de se détourner du texte pour déchiffrer le monde qui l'entoure et se percevoir en tant que lecteur et homme, permet ici un rapprochement entre un « art de lire » et un « art de vivre » – ce type de rapprochement demeurant bien entendu fréquent chez le romancier québécois.

¹ Yvon Rivard, *Le Siècle de Jeanne*, Montréal, Boréal, 2005, p.77.

² *Idem*, « Le temps plus grand », dans *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », p.112.

Mais si l'activité de lecture ou d'interprétation est valorisée parce qu'elle est susceptible de favoriser la reconnexion au monde de celui qui l'entreprend, la facture du texte lu doit, quant à elle, permettre à une telle « plongée dans l'instant » d'advenir. C'est à un roman d'un type précis que le lecteur sera alors convié ; un roman voué au surgissement d'« instants poétiques³ » forts, ou, pour reprendre les mots de Virginia Woolf, autre pilier de l'esthétique de Rivard, à l'émergence de ces « moments of being » qui ramènent à l'essentiel. Dans les textes où Rivard se penche sur les œuvres de Peter Handke – en particulier « Gardien de seuils⁴ » et « Le temps plus grand⁵ » –, l'essayiste s'attache à l'art singulier de raconter ou de répéter le monde qui est celui de Handke, mentionnant notamment que cet art consiste à « recueillir ici et là quelques images du monde, silencieusement, dans un regard que le mot juste rend encore plus hospitalier, rattacher faiblement ces images entre elles par le récit minimal du "et"⁶ ». À la lumière de ces remarques préliminaires, je me propose d'examiner la vision du roman que présente

³ *Idem*, « Une forme nue contre le ciel », dans *Personne n'est une île*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », p.193.

⁴ Le texte est d'abord paru sous le titre « Peter Handke, gardien de seuils » (voir le dossier « Peter Handke », *Liberté*, vol. XXXI, n°1 (février 1989), p.6-12.) Je fais toutefois référence à la version remaniée de ce texte : Yvon Rivard, « Gardien de seuils », dans *Le bout cassé de tous les chemins*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 1993, p.141-151.

⁵ Le texte est d'abord paru sous le titre « Peter Handke, présocratique » dans *L'Atelier du roman*, n°47 (septembre 2006), p.117-125. Je fais référence à la version remaniée de ce texte : Yvon Rivard, « Le temps plus grand », dans *Une idée simple*, Montréal, Boréal, coll. « Papiers collés », 2010, p.109-117.

⁶ Y. Rivard, « Le temps plus grand », *loc. cit.*, p.116.

Rivard lorsqu'il évoque ses lectures de Handke, vision qui a quelque chose de polémique en ce qu'elle suggère une rupture avec un roman très « romanesque », au profit d'une écriture qui serait plus près de la méditation poétique ou philosophique, voire de l'essai⁷.

Le Chinois de la douleur

Relevons-le d'emblée, les deux textes portant exclusivement sur Handke accordent une place importante aux carnets du romancier autrichien, la pratique de « carnetiste » de ce dernier s'étant avérée au fil des ans remarquablement constante. Le premier des deux textes de Rivard, paru dans *Le bout cassé de tous les chemins*, situe également au cœur de sa réflexion un roman de Handke, *Le Chinois de la douleur*⁸. Or, l'interprétation rivardienne de ce texte se révèle fort éclairante si l'on souhaite bien saisir les idées développées par Rivard sur le roman. Andreas Loser, héros du *Chinois de la douleur*, est professeur de langues anciennes dans un lycée de la banlieue nord-ouest de Salzbourg. Il a pris

⁷ Au sujet de ce que j'appelle la « plongée dans l'"instant" », voir également le texte d'Étienne Beaulieu, « L'instant cinématographique dans *Le Milieu du jour* et *Le Siècle de Jeanne* d'Yvon Rivard », dans *Sens communs : expérience et transmission dans la littérature québécoise*, sous la direction d'Hélène Jacques, Karim Larose et Sylvano Santini, Québec, Éditions Nota bene, 2007, coll. « Convergences », p.91-107. Voir aussi le dossier « L'instant au fil des jours : l'œuvre d'Yvon Rivard », *Cahiers littéraires Contre-jour*, n°10 (automne 2006), p.75-236.

⁸ Voir la version originale de ce texte : Peter Handke, *Der Chinese des Schmerzes*, Frankfurt am Main, Suhrkamp, 1983, 254 p. Je fais ici référence à la traduction française du texte : Peter Handke, *Le Chinois de la douleur*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1986, 161 p.

congé pour se livrer à sa passion, les fouilles archéologiques; spécialiste des « seuils », et tout particulièrement des seuils des villas antiques, Loser a une réelle activité de chercheur, puisqu'il va jusqu'à rédiger le rapport de ses recherches. Inutile de proposer un résumé plus détaillé du roman; c'est que l'interprétation de Rivard s'attarde surtout à deux motifs structurants du *Chinois de la douleur* : la lecture des *Géorgiques* de Virgile, texte qui sollicite soir après soir Loser et suscite une importante réflexion sur les enjeux de la narration, et la notion de « seuil », problématisée tout au long du roman.

Envisageons d'abord le discours tenu sur les *Géorgiques*, qui sont écrites, on le rappellera, dans la visée d'un éloge aux travaux de la terre ; poème didactique, donc, qui met de l'avant certains préceptes tels que la paix ou la satisfaction tirée de la vie champêtre, la grande dignité du travail du paysan. Si les *Géorgiques* comportent un ancrage résolument technique, se réclamant notamment du *Traité de l'agriculture* de Caton l'Ancien, la leçon que tire le héros handkéen de sa lecture des vers de Virgile n'est pas, on s'en doute, relative à un quelconque savoir agricole. Elle est plutôt liée à :

l'enthousiasme [du texte] pour ces choses qui comptent toujours : le soleil, le sol, les fleuves, les vents, les arbres, et les buissons, les animaux utiles, les fruits (avec les corbeilles et les jarres), les instruments et les outils. [...] chaque objet dans le poème, une

fois pour toutes tenu en dehors de l'histoire, à distance d'un autre et en même temps à l'unisson avec lui, chaque objet m'ouvre l'accès à une histoire tout autre – en règle générale racontée par un simple adjectif : les oliviers lents, le tilleul léger, l'érable lumineux, la noisette dure, l'argile meuble, le vent d'est incandescent, le vent du nord clair, la lune prodigue de rosée⁹.

Rivard retient précisément ces quelques dernières lignes du *Chinois de la douleur*, affirmant surtout apprécier ce « parti pris des choses¹⁰ » que Handke fait sien à la suite de Virgile, ou ce parti pris du descriptif, de la contemplation patiente et réfléchie. L'usage de l'adjectif que Handke suggère est certes singulier; par exemple, l'expression « les oliviers lents » retiendra l'attention du lecteur, conférant à l'arbre un qualificatif généralement réservé aux êtres intrinsèquement animés. Or, selon Handke, les vers de Virgile « devaient seulement être conformes aux objets, [et] ils réaniment toujours pour moi, le lecteur, l'existence même des objets qu'ils chantent¹¹ », « l'adjectif me permet[tant] [par surcroît] de répéter l'objet¹² ». Souligner, mais à l'aide d'un unique trait qui soit le plus juste, le plus exact, l'essence ou l'éclat particulier de chaque objet décrit, telle semble être la mission que se donne également l'écrivain Handke. Les romans de l'homme de lettres autrichien sont constitués de longues séquences purement énumératives, semblables à la suivante, tirée précisément du *Chinois de la douleur* :

⁹ P. Handke, *Le Chinois de la douleur*, op. cit., p.31.

¹⁰ Y. Rivard, « Gardien de seuils », loc. cit., p.144.

¹¹ P. Handke, *Le Chinois de la douleur*, op. cit., p.31.

¹² *Ibid.*

Le rond de lumière de la lampe sur la table; le garage à vélos en bas au virage des bus (à la place de la pyramide du Staufen, disparue dans l'obscurité); le chauffeur assis dans le bus en attente; le chien couché dans le jardin voisin; les paniers empilés dans le supermarché; les oiseaux blottis dans les buissons; les lianes qui pendent dans les eaux de la Salzach¹³
[...]

Juxtaposition d'images du monde, de clichés, « chaque objet [...] à distance d'un autre », comme l'écrit fort justement Handke; mais chaque objet demeurant également, quoique de manière peut-être discrète ou restreinte, lié aux autres. Dans le dernier extrait cité, le caractère immobile de toutes les choses décrites, qui leur confère souvent une sorte d'aura paisible, pourrait constituer le *nœud* ou le fil conducteur permettant d'appréhender conjointement les hommes, les bêtes ou les objets présentés – nœud ou lien dont Rivard dit précisément qu'il peut s'avérer ténu, pourvu que chaque objet fasse signe vers sa propre vérité, vers sa propre histoire. En somme, ce qui paraît dans un premier moment intéresser le Rivard lecteur de Handke, ce sont ces séquences où l'intrigue, plutôt que de progresser de façon linéaire, est interrompue pour que le texte offre une focalisation sur divers objets, lesquels sont, rappelons-le, « tenus en dehors de l'histoire ». Mais ces séquences, ces objets contiennent en eux-mêmes toute l'éternité, et en ce sens ils acquièrent plus de valeur que la diégèse, condensant en une seule image une vision, un propos particulièrement cher au romancier. Handke dit

¹³ *Ibid.*, p.32.

également ceci des vers de Virgile, phrase que Rivard relève aussi dans son analyse du *Chinois de la douleur* : « Les vers des *Géorgiques* [...] retardent pour moi le temps ou le font aller dans un autre sens¹⁴. »

Rivard réfléchit donc sur la pratique de Handke en mettant l'accent sur cette conception d'un temps non linéaire ou non progressif du roman que l'écrivain autrichien épouse. Le texte de Rivard qui étudie le *Chinois de la douleur* est intitulé « Gardien de seuils », expression bien sûr associée à Handke. On l'a dit, la question du « seuil » constitue une sorte de *leitmotiv* du roman. Mais pourquoi donc Handke s'exprime-t-il ainsi dans *Le Chinois de la douleur* : « Le narrateur, c'est le seuil. Pour cela il faut qu'il s'arrête et se reprenne¹⁵. » ? Rivard mentionne pour sa part : « Le narrateur se tient [...] sur le seuil¹⁶. » Qu'est-ce donc qu'un narrateur qui se tiendrait sur le seuil ? Vers le milieu du roman, alors qu'Andreas Loser joue aux cartes en compagnie d'amis ou de connaissances, une discussion est entamée à propos de la notion de seuil. La plupart des convives – l'homme politique, le peintre et le prêtre, notamment – décrivent leur rapport personnel aux seuils, dans une discussion souvent énigmatique. Pour sa part, l'homme politique affirme

¹⁴ *Ibid.*, p.30.

¹⁵ *Ibid.*, p.151.

¹⁶ Y. Rivard, « Gardien de seuils », *loc. cit.*, p.145.

rêver fréquemment de certains seuils : « Dans le premier [rêve] je n'ai pas de chaussures et en chaussettes je glisse sur le seuil parce que celui-ci, bois ou pierre, est très lisse et de plus arrondi sur les bords¹⁷. » Certains des convives y vont de références plus culturelles ou historiques aux seuils; le prêtre évoque ainsi les discours sur les seuils dont sont porteurs l'Ancien et le Nouveau Testament. Nul doute que les propos de l'homme d'Église se révèlent les plus intéressants :

C'est pourquoi dans la conscience commune les seuils signifient : passage d'un domaine à un autre. Ce dont nous sommes moins conscients, peut-être, c'est que le seuil est aussi en soi un domaine, mieux, un endroit particulier de mise à l'épreuve ou de protection. Le tas d'ordures sur lequel Job est installé dans sa détresse n'est-il pas ainsi un seuil de mise à l'épreuve? Jadis quand on était en fuite ne se mettait-on pas sous la protection de quelqu'un en se laissant tomber sur son seuil? [...] Seuil, cela ne voulait pas dire : frontières. Celles-ci, disait-il, ne cessaient de s'étendre tant à l'extérieur qu'à l'intérieur, mais au contraire : surface. Dans le mot seuil il y a changement, flots, gué, selle, obstacle-refuge. « Le seuil est accueil », disait, paraît-il, un dicton presque disparu. [...] Mais où aujourd'hui [...] retrouver les seuils abolis si ce n'est en soi-même? [...] Chaque pas, chaque regard, chaque geste devrait devenir conscient de lui-même comme un seuil possible et créer de façon nouvelle ce qui est perdu. La conscience des seuils pourrait alors transporter d'une manière nouvelle l'attention d'un objet à un autre et de celui-ci au suivant et ainsi de suite jusqu'à l'instant où apparaîtrait sur terre l'escalier de paix, pour ce jour au moins et le suivant aussi [...] Les seuils, comme lieux de force, n'avaient peut-être pas disparu mais ils étaient devenus pour ainsi dire portables sous forme de force intérieure. Dans la conscience de ces seuils chacun laisserait au moins l'autre mourir de mort naturelle¹⁸.

Ce retour à l'acception du seuil comme lieu d'accueil ou « lieu de force », mais aussi comme « conscience », me semble assez bien éclairer la position du narrateur handkéen auquel s'intéresse Rivard. Surtout, le seuil n'est plus « frontière »; le romancier ne trouvera la paix que s'il parvient, selon Rivard, à « établir entre [s]oi et le monde un échange

¹⁷ P. Handke, *Le Chinois de la douleur*, op. cit., p.78.

¹⁸ *Ibid.*, p.80-81.

constant, une calme respiration¹⁹ », s'il parvient à accueillir le monde, et non pas à éprouver uniquement tout ce qui le sépare de celui-ci. Le monde extérieur que le narrateur prend en charge n'est plus perçu comme une limite qu'il ne faudrait en aucun moment franchir. Se maintenir sur le seuil n'est plus restrictif; Rivard lie la notion de seuil à l'esthétique de Handke, qui se résumerait selon lui à un seul mot, en l'occurrence le « et²⁰ ». Il s'agit pour l'auteur de « rétablir [...] un équilibre entre le dedans et le dehors²¹ ». Ainsi, son narrateur doit être représenté comme élément intégrant ou essentiel du monde dépeint, « admis comme fragment d'une réalité indéniable, au même titre que les pierres et les arbres²² ». Selon Rivard, il faudrait tendre à rapprocher ses sentiments les plus intimes du monde extérieur que l'on cherche à s'approprier, d'où la pratique du « et »: « Les rafales de neige qui battent contre ma fenêtre *et* mon cœur livré une fois de plus à la nuit pour un mot d'elle entendu ou imaginé²³ ». Il s'agit bien de rapprocher le monde intérieur du monde extérieur pour qu'éventuellement le premier se fonde dans le second que l'auteur s'attachera à décrire. Être sur le seuil ne correspond pas tant à une attitude de retrait de l'écrivain qu'au sentiment de celui-ci d'être au

¹⁹ Y. Rivard, « Gardien de seuils », *loc. cit.*, p.148.

²⁰ *Ibid.*, p.149.

²¹ *Ibid.*

²² Rivard cite précisément cette phrase de Borges. *Ibid.*, p.150.

²³ *Ibid.*, p.149.

commencement de quelque chose, chaque objet embrassé par son regard portant aussi en lui la faculté de susciter le « commencement », voire le recommencement. Pour un dernier mot sur cette notion de seuil comme « accueil », on se référera à une séquence du *Milieu du jour* qui illustre bien la forme que peuvent prendre dans la fiction les propositions étudiées :

Oui, c'était ça le plus difficile, s'oublier en écrivant, comme quelqu'un qui marche en regardant le ciel, la mer, un caillou, un visage. Cela m'était déjà arrivé quelquefois. Si je pouvais écrire un autre livre, c'était cela que je montrerais, quelqu'un qui peu à peu oublie sa propre histoire en regardant le ciel, la mer, un caillou, un visage²⁴.

Il ne s'agit pas pour autant, on le voit bien, de tâcher d'« épuiser le monde²⁵ », de s'ériger en maître ou fin connaisseur de toutes les subtilités de celui-ci²⁶. Arlette Camion, une germaniste française qui a beaucoup écrit sur Handke, a bien montré que celui-ci a exprimé, tôt dans sa carrière, une méfiance envers « l'emphase du dire²⁷ », « attiré [qu'il était] par le geste laconique de montrer²⁸ ». Rivard paraît revendiquer pour le romancier une telle humilité, un tel souhait d'uniquement répéter le monde.

²⁴ Yvon Rivard, *Le Milieu du jour*, Montréal, Boréal, 1995, p.118.

²⁵ *Idem*, « Gardien de seuils », *loc. cit.*, p.151.

²⁶ Yvon Rivard tient beaucoup à cette mise en garde. Voir *Ibid.*

²⁷ Arlette Camion, *Image et écriture dans l'œuvre de Peter Handke 1964-1983*, Berne, Peter Lang SA, coll. « Contacts », 1992, p.18.

²⁸ *Ibid.*

Saisir, capter la force vitale des êtres et des choses permettra au romancier de faire émerger le « temps plus grand », les « moments of being » évoqués en introduction, ces « instants » qui abolissent en quelque sorte toute frontière entre le passé et l'avenir et dont Rivard repère la trace dans toutes les œuvres dignes de ce nom. L'art du roman que propose Rivard est bel et bien pensé en fonction de l'expérience du lecteur, le premier mandat du romancier devenant la quête de ces instants qui « à la fois interromp[ent] le roman et le contiennent tout entier²⁹ », et qui surtout renvoient le lecteur à sa propre vie, à sa « propre éternité³⁰ », en l'incitant à délaissier momentanément le livre. Ces questions, Yvon Rivard ne les a bien sûr pas uniquement évoquées en s'appuyant sur l'œuvre handkéenne, puisqu'il les a développées dans diverses publications, notamment dans « Une forme nue contre le ciel ». Ce texte définit ce que Rivard appelle le « roman de l'avenir³¹ », qui serait l'œuvre d'un romancier à la fois « chien » et « chat ». Du chat poète immobile à la fenêtre, le romancier devrait tirer la faculté de créer des instants poétiques qui contraignent le lecteur à interrompre sa lecture pour « regarder enfoui dans les choses les plus concrètes le temps qui

²⁹ Y. Rivard, « Une forme nue contre le ciel », *loc. cit.*, p.194.

³⁰ *Idem*, « Le temps plus grand », *loc. cit.*, p.112.

³¹ *Idem*, « Une forme nue contre le ciel », *loc. cit.*, p.186.

passe³² ». Si le roman se borne à nous raconter des histoires, des péripéties pour nous distraire, il ne devient qu'un divertissement comme l'est souvent le cinéma ou la télévision, avance Rivard³³; pour dépasser ce stade, pour ne plus présenter à son destinataire des portraits uniquement conformes de lui-même, le romancier doit conférer à son oeuvre une « poésie de situation³⁴ » qui favorise la plongée dans l'instant. Or, la poésie de situation opère généralement par le recours à des scènes décrivant les occupations les plus quotidiennes, les plus banales des personnages; par poésie de situation, Rivard entend par exemple cette séquence de *L'Insoutenable Légèreté de l'être* dans laquelle « Tomas à la fenêtre de son appartement se demand[e] quoi faire en pensant à Tereza³⁵ ». Dans l'immédiat, cette poésie de situation peut, si elle est pour ainsi dire magnifiquement articulée, susciter un arrêt de lecture, plongeant le lecteur dans l'instant; à plus long terme, elle constituera le souvenir le plus vif ou le plus probant que le lecteur aura du roman en question.

³² *Ibid.*, p.188.

³³ *Ibid.*, p.193.

³⁴ Virginia Woolf, citée par Y. Rivard dans *Ibid.*, p.194.

³⁵ *Ibid.*

Atteindre cette poésie de situation, c'est donc accéder à un temps bien particulier; c'est parvenir à ce « présent qui dure » que Rivard associe aux plus émouvantes séquences de l'œuvre de Handke. Mais la notion de « durée » ne saurait être convoquée sans précaution dès lors qu'il est question du romancier autrichien, ce dernier ayant rédigé un célèbre *Poème à la durée*³⁶ dont on sait qu'il a été lu et relu par Rivard. Ayant moi-même récemment relu ce très beau texte, j'aimerais vous en proposer un extrait, pour clore ma présentation – extrait qui indique d'ores et déjà que la « durée » telle que glosée par Handke dans son poème s'apparente précisément à cet apaisement que Rivard revendique pour le lecteur, mais aussi pour le héros mis en scène par le romancier. En lisant cet extrait du texte de Handke, je n'ai pu m'empêcher de songer aux nombreuses séquences où l'Alexandre de Rivard se trouve distrait des tâches les plus prosaïques auxquelles il se livre – laver sa voiture ou encore écrire, l'écriture s'accompagnant chez lui d'un rituel qui le conduit à tourner les yeux vers le canif de son père ou le stylo de son alter ego Nicolas. Or, dans ces moments de *distraction*, Alexandre fait précisément l'expérience de la durée. Voici donc l'extrait du *Poème à la durée* :

³⁶ Voir la version originale de ce texte : Peter Handke, *Gedicht an die Dauer*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1986, 54 p. Je ferai référence à la traduction suivante : Peter Handke, *Poème à la durée*, traduit de l'allemand par Georges-Arthur Goldschmidt, Paris, Gallimard, 1987, 42 p.

[...]
 la durée vient
 comme est venue, à la rencontre d'Ulysse
 en détresse,
 sa divine amie Pallas Athéna.
 Mais chez moi aussi, elle se joint à moi
 quand dehors dans le jardin je vais et je viens,
 sous la neige, la pluie, le soleil ou la tempête,
 face au buis qui s'épanouit dans le vent,
 à l'if tissé de toiles d'araignée,
 face aux « oiseaux du ciel » qui plongent à travers
 l'air
 et selon le Zohar « dirigent la voix »
 ou quand à l'intérieur dans la chambre,
 je m'assieds à ma table de travail, comme on dit,
 et que je ne suis pas concentré sur l'essentiel, le texte,
 mais une fois de plus occupé de toutes ces petites
 choses qui ont fait leurs preuves,
 reculer la chaise,
 regarder de biais le tiroir
 où au cours des ans s'accumulent les bouts de crayon,
 regarder de biais l'étagère
 avec la rangée de lunettes accumulées au fil des ans,
 regarder de biais dehors, vers l'air libre,
 où les chats font leur trace
 à travers la neige profonde et l'herbe haute,
 avoir dans l'oreille, venus selon le vent de directions
 différentes,
 le sifflement et le martèlement
 des trains qui roulent dans la plaine.

Durée mon repos
 Durée mon répit.

Sursaut du temps de la durée, tu m'entoures
 d'un espace qu'on peut décrire
 et le décrire crée l'espace suivant³⁷.

³⁷ *Ibid.*, p.39-40.