

Lettres québécoises
La revue de l'actualité littéraire



Savoir garder ses distances

Les Silences du corbeau d'Yvon Rivard, Montréal, Boréal, 1986, 266 p.

Louise Milot

Number 45, Spring 1987

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/39344ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Éditions Jumonville

ISSN

0382-084X (print)

1923-239X (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this review

Milot, L. (1987). Review of [Savoir garder ses distances / Les Silences du corbeau d'Yvon Rivard, Montréal, Boréal, 1986, 266 p.] *Lettres québécoises*, (45), 22–23.

Tous droits réservés © Éditions Jumonville, 1987

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/>

érudit

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/>

par Louise Milot

Savoir garder ses distances

Les Silences du corbeau d'Yvon Rivard, Montréal, Boréal, 1986, 266 p.

En dépit d'un discours et d'une forme denses, pour ne pas dire austères, les deux premiers romans d'Yvon Rivard, s'ils n'ont pas connu une très large diffusion, sont loin d'avoir déçu. À travers un certain labeur de l'écriture, et donc une difficulté certaine de lecture, on croyait y percevoir ce qu'il est convenu d'appeler l'étoffe d'un écrivain.

Avec *les Silences du corbeau*, paru récemment, le romancier fait la preuve que le chemin parcouru par l'écriture, depuis *Mort et Naissance de Christophe Ulric*¹, est énorme, et que le voyageur revient de loin, dans tous les sens du terme. Pas seulement en effet parce que le roman se passe à Pondichéry dont il faut que les divers personnages, tour à tour, se déplacent ou reviennent, mais aussi parce que ce troisième roman, qui consent enfin à faire le jeu de la fiction (s'agit-il d'un jeu trop traditionnel?), est marqué d'une grande aisance. Comment comprendre cela?

Au-delà du cheminement individuel d'un auteur, peut-être faut-il y voir un signe des temps. En 1976, à l'époque de la publication de son premier roman, on peut penser qu'Yvon Rivard, comme beaucoup d'autres romanciers, se devait de donner pleinement dans le parti-pris du *livre-en-train-de-se-faire*. Le narrateur et Christophe Ulric ne se devaient-ils pas d'alimenter l'ambiguïté et la confusion autour d'un même personnage auquel il fallait (mais peut-être pas) les ramener? Et l'auteur lui-même, dans tout cela, pouvait-il se permettre de rester bien en retrait? Il y avait là comme une façon de montrer qu'on n'était pas dupe du fonctionnement fictionnel. Pourtant, ce n'est pas tout à fait un paradoxe de penser qu'en voulant à tout prix s'afficher comme des romans — et non comme la regrettable représentation de la réalité — bien des romans finissaient pas se refuser

à leur statut d'oeuvre de fiction. Plutôt que de rester *opposé*, comme il se doit, à son personnage, c'est comme si l'auteur-narrateur de *Mort et Naissance de Christophe Ulric* (et bien d'autres aussi) se croyait obligé de *s'imposer* obstinément à lui.

Dix ans plus tard, la conjoncture littéraire s'est modifiée, c'est le moins qu'on puisse dire. Et de ce point de vue, *les Silences du corbeau* apparaît d'une simplicité et d'une limpidité désarmantes. Pour dire les choses bêtement, le roman raconte une vraie histoire. Malgré un sérieux réel du propos, la lecture en est facile, voire légère. Et à une première lecture, on se laisse certes emporter par l'histoire en question, sans être le moins du monde dérangée par d'éventuels propos d'un narrateur qui tiendrait *mordicus* à nous rappeler à l'ordre, c'est-à-dire au livre. Dans le premier roman d'Yvon Rivard, de tels rappels foisonnaient:

Christophe s'engage dans le couloir et pénètre dans sa chambre dont les murs couverts de livres encerclent une table jonchée de feuilles multicolores [...]. Et bien qu'il n'ait pas sommeil, Christophe s'endort la tête appuyée sur son manuscrit (Mort et Naissance de Christophe Ulric, p. 19, fin du premier chapitre).

Or même si le narrateur des *Silences du corbeau* écrit, lui aussi — le roman est divisé en trois «carnets» (1^{er} (p. 9-127); 2^e (p. 129-200); 3^e (p. 201-266) — ces manuscrits ont moins d'importance par eux-mêmes que par ce qu'ils racontent, et qui d'ailleurs les domine et les dissimule entièrement.

Dès le début du roman, lorsque le narrateur-scripteur Alexandre n'est plus capable de se rendormir, au milieu de sa première nuit à Pondichéry,

— *J'écris ces lignes dans la lumière du matin. Il est presque six heures et*

je n'ai pas fermé l'oeil du reste de la nuit (p. 13) —

ce qu'on retient et qui s'impose à nous, ce n'est absolument pas le travail, difficile ou pas, de l'écriture, et dont la représentation restera très discrète tout au long du roman, mais c'est plutôt une certaine angoisse de l'existence, et surtout, habilement construit en quelques pages, le dépaysement d'une nuit à Pondichéry, de la mer, de la plus belle chambre d'un «Guest House» tout de même assez modeste, des insectes et, bien sûr, du comportement déjà énigmatique d'un corbeau dont le titre du roman indiquait à l'avance qu'il fallait l'avoir à l'oeil (p. 11, 12, 13).

C'est ce que j'entends par le *savoir-garder-ses-distances* caractéristique de ce roman. Au risque de paraître conventionnel, le texte ne craint pas de céder à ce qui a été et est encore souvent fustigé — qui d'entre nous ne l'a pas fait un jour ou l'autre: l'illusion ou l'effet de sens réalistes. Après des années de valorisation, sinon de triomphe, de la *littéralité en acte*, voilà que le trajet d'Yvon Rivard semble le ramener à une littérature *ordinaire* et en à-plat. Un cadre est posé d'entrée de jeu: une sorte de pension où logent une dizaine de personnages tout aussi particuliers les uns que les autres, mais qui ont en commun le désir et/ou le besoin de s'agglutiner autour d'une gourou qui n'est en fait pas autre chose qu'une fustigeuse. Chacun et chacune essaiera de tirer son épingle du jeu, c'est-à-dire de profiter d'une situation qui, pour paraître artificielle, n'en est pas moins toujours très volontaire.

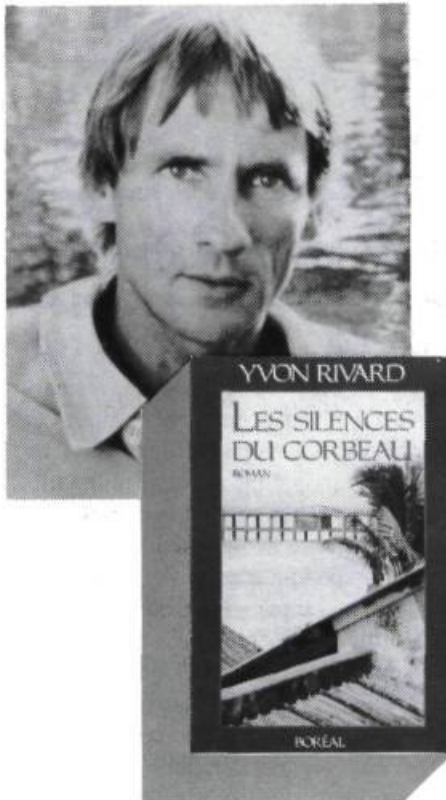
On comprend alors mieux, ou tout au moins d'une autre manière, l'intérêt de situer l'anecdote aussi loin qu'à Pondichéry qui, pour tous les personnages/disciples, qu'ils soient allemands, français, anglais, américains ou québécois, a représenté initialement une façon de marquer la *distance*.

De même qu'on croit saisir la pertinence de mettre en discours, dans ce contexte, un personnage central, Alexandre, toujours en retrait et toujours critique par rapport aux fantasmes et aux croyances des hommes et des femmes qu'il côtoie. C'est toujours lui, d'ailleurs, qui se tient le plus à une «bonne distance» de l'adolescente énigmatique et vide qui se fait appeler «Mère» («cette distance que je maintiens entre Mère et moi», p. 32), soit qu'il le décide de lui-même — pour protester contre le traitement d'indifférence qu'elle fait subir à un disciple (p. 50) ou tout simplement par manque d'envie —, soit qu'elle et son protecteur semblent vouloir à leur tour l'ignorer (p. 230), soit, comme c'est le cas à la fin du roman alors que tous ont déjà fui, que ce soit à travers lui que s'effectue la dissolution du phénomène, par le retour de la «déesse» à la banalité du quotidien:

Mère est descendue, m'a regardé longuement une dernière fois, et s'est dirigée vers la fontaine où des femmes s'affairaient au milieu des cruches (p. 266, fin du roman).

Mais ce serait bien trop simple si toutes les figures de ce roman ne faisaient que fournir des actualisations variées de la distance. De même qu'il ne faudrait pas lire le retour à une forme romanesque assez classique opéré par *les Silences du corbeau*, en lui-même, mais dans sa dynamique contradictoire par rapport à l'écriture plus nouée qui caractérisait les deux romans précédents, l'échappatoire par la distance, dans le roman, se heurte toujours à son contraire: une proximité qui peut aller jusqu'à la (con)fusion. Le meilleur exemple en est fourni par les deux femmes dont Alexandre ne parvient pas à se détacher.

Si Alexandre se retrouve dans un ashram de Pondichéry, c'est pour avoir voulu éviter un choix impossible à faire entre deux femmes vues comme des pôles d'attraction opposés: Françoise, sa femme, et Clara, une maîtresse plus jeune. N'arrivant pas à choisir pour de vrai, Alexandre a choisi la fausse réponse qu'est la fuite. Mais ce sera curieusement pour finir par constater que l'opposition présumée entre les deux femmes n'existe pas, que Françoise et Clara, au fond, loin de représenter deux tendances de lui-même, sont bien plutôt deux images identiques et comme en miroir.



Or par quel moyen Alexandre en vient-il à faire cette constatation? En regardant une photographie de Clara, expédiée par cette dernière depuis la Grèce:

Il était six heures, la méditation venait de se terminer. J'ai défait mes bagages, puis j'ai regardé à nouveau la photo: la ressemblance entre Clara et Françoise était stupéfiante (p. 110).

C'est donc par le biais d'une oeuvre toute de représentation — une photographie de Clara — que la jeune femme, signe jusqu'alors d'une certaine transgression, d'une certaine nouveauté et surtout, pour Alexandre, d'un inédit auquel il ne voulait sous aucun prétexte renoncer, rejoint le conventionnel de l'épouse légitime. À moins que ce ne soit l'inverse. Les deux femmes, et notamment par leur silence, deviennent alors comme complices de cette torture que subit un Alexandre forcé d'admettre que pour avoir fui le plus loin possible, il n'en est pas moins confronté à un rapprochement aussi inattendu qu'incontournable des deux êtres qui justement l'avaient fait fuir. Cette prise de conscience fait bouler de neige et amènera le personnage à lire l'ensemble de son comportement à la même lumière.

La leçon est intéressante, et à mon avis elle nous rapproche de la littérature. Nous en proposerons la lecture suivante: il n'y a pas une si grande différence entre la

proche réalité et la lointaine fiction. Et qu'Alexandre n'arrive pas à choisir entre Françoise et Clara ne doit pas inciter le lecteur à fouiller dans la psychologie du personnage pour sonder les motifs de l'incompétence de celui-ci. D'autant que l'incompétence demeure, la fin du livre ne permettant pas d'escompter quelque règlement que ce soit à cet égard. L'impossible choix entre deux objets de quête d'abord vus comme opposés et ensuite confondus serait sans doute à décoder dans le sens où le choix ici ne serait pas pertinent, c'est-à-dire qu'il ne doit probablement pas y avoir de choix, comme l'indique, à sa façon, l'extrait suivant:

- *Comment peut-on jouer et être sincère en même temps?*
- *En jouant très bien.*
- *Je ne comprends pas.*
- *Si la vérité c'est que nous jouons tous, ceux qui jouent le mieux sont peut-être les plus sincères.*
- *Tu parles comme [Peter], pour ne rien dire, comme un livre* (p. 54, nous soulignons).

Au terme d'un tel échange, on retrouve déjà le même désir de confusion entre deux entités — le jeu et la sincérité — pourtant perçues d'entrée de jeu comme contradictoires. Avec, en prime, la référence directe au livre: «Tu parles [...] comme un livre».

Il faut alors s'autoriser à transposer ces propos sur un plan littéraire:

- *Comment peut-on écrire de la fiction et parler de la réalité en même temps?*
- *En écrivant la meilleure fiction possible.*
- *Je ne comprends pas.*
- *Si la réalité c'est que tout est fiction, alors ceux qui pratiquent à fond la fiction sont peut-être ceux qui peignent le mieux la réalité.*

Ainsi, pour avoir fait un roman plus facile à lire et de facture plus «réaliste» que ses romans précédents, Yvon Rivard n'a aucunement reculé, au contraire. Et c'est sûrement parce qu'il est parvenu à intégrer, au-delà des apparences, les préoccupations d'écriture clairement et explicitement affichées par ses romans précédents, qu'en lisant celui-ci on est persuadée d'avoir affaire à la fois à un roman et à un livre intelligent. □

1. Yvon Rivard, *Mort et Naissance de Christophe Ulric*, Montréal, La Presse, 1976, 203 p.