

Oiseaux de malheur

Jonathan Livernois

Number 10, Fall 2006

L'instant au fil des jours : l'oeuvre d'Yvon Rivard

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2395ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Livernois, J. (2006). Oiseaux de malheur. *Contre-jour*, (10), 81–93.

Oiseaux de malheur

Jonathan Livernois

Dans *Palomar*, Italo Calvino nous invite à suivre les pérégrinations d'un homme taciturne qui « décide d'échapper à l'univers du langage et d'appréhender du regard le monde qui l'entoure ». C'est tout naturellement que monsieur Palomar se retrouve donc à Kyoto, près de l'un de ces jardins zen que l'on dit être l'« image typique de la contemplation de l'absolu qu'il faut atteindre avec les moyens les plus simples et sans recours à des concepts exprimables en paroles ». Mais le choc des cultures ne se fait pas sans heurts :

[Palomar] cherche à imaginer toutes ces choses telles que les sentirait quelqu'un qui pourrait se concentrer à la vue du jardin zen, en silence et dans la solitude. Car — nous avons oublié de le dire — monsieur Palomar est serré sur l'estrade au milieu de centaines de visiteurs qui le poussent de tous les côtés ; des objectifs d'appareils photographiques et des caméras se fraient un chemin entre les coudes, les genoux, les oreilles des gens, pour cadrer les rochers et le sable sous tous les angles, éclairés à la lumière naturelle ou au flash.

Sans doute est-il possible de tirer l'essence d'un certain orientalisme de cette situation plutôt banale, où des étudiants japonais et des touristes

incivils se bousculent. C'est que le vide du jardin zen est lardé par les objectifs d'appareils photographiques, par les mots de l'*autre* vérité, par ces phrases en anglais qui assurent aux touristes que « ce qui est écrit sur le guide correspond bien à la réalité et que tout ce que l'on voit dans la réalité se trouve bien écrit sur le guide ». L'Occident refuse le vide et aménage plutôt une sorte d'espace imaginaire, déjà plein de ses propres signes, très près de ce que Paul Valéry appelait l'« Orient de l'esprit », c'est-à-dire « cette bonne matière de songe » constituée d'« un mélange d'espace et de temps, de pseudo-vrai et de faux certain, d'infimes détails et de vues grossièrement vastes ». Mais si l'Orient est déjà gorgé de valeurs de l'Ouest, pourquoi y cherche-t-on une *autre* vérité ? Que compte-t-on y trouver ?

Comme le propose François Ricard dans *La littérature contre elle-même*, ce recours à l'Orient procèderait en fait d'une fatigue intellectuelle de l'Occidental, qui refuse la finitude, le temps et la confrontation des idées pour s'abandonner à une sorte de « grumeau divin », c'est-à-dire à l'Un et à l'éternité qu'il croit retrouver en Orient. Ce retour à l'Un et ce refus des vérités relatives ne sont pas sans rappeler ce que Pierre Nepveu, dans *L'écologie du réel*, considérait être « des appels dogmatiques à l'identité et au recentrement ». Un recentrement de l'identité diffractée de l'Occidental : voilà ce à quoi mène probablement le recours à l'Orient. Mais ce recentrement ne se bute-t-il pas justement au vide de l'Orient ? L'Occidental n'a alors d'autre choix que de remplir le vide de signes occidentaux ; comme chez Calvino, où les touristes photographient et se bousculent sans relâche pour enserrer l'absence. Ce vide oriental entouré de présences occidentales constitue sans aucun doute la substance du troisième roman d'Yvon Rivard, *Les silences du corbeau*.

L'histoire est somme toute banale : Alexandre, un jeune Québécois au début de la trentaine, s'installe à Pondichéry, en Inde, pour y faire un choix entre sa femme Françoise et sa maîtresse Clara. Ce voyage est bien une tentative de *recentrement* de son identité, comme le dit le principal intéressé : « Trouver son centre et en faire le gond qui reste immobile alors même que bat la porte », telle est la phrase, je crois, qui traînait

avec les autres chats dans la poussière lumineuse du matin. » Avec une douzaine d'Occidentaux, Alexandre s'abandonne aux « pouvoirs » d'une adolescente de dix-sept ans que l'on appelle Mère et qui, si l'on en croit l'énigmatique Chitkara qui s'occupe d'elle, serait la réincarnation de la véritable Mère, disciple du célèbre Sri Aurobindo. Mais la relation entre les disciples et l'idole s'étirole subrepticement. Le roman relate cette désillusion qui culmine par un retour violent à l'Occident : drogues, folie, voyage et retour au pays.

L'œuvre de Rivard n'est-elle qu'une fidèle illustration de ce qu'ont vécu tant de Québécois au cours des années soixante-dix et quatre-vingt, c'est-à-dire le voyage salvateur en Inde ? Après tout, la facture du roman est plutôt conventionnelle et ne semble pas révéler, au premier abord, une grande richesse formelle. En effet, il n'y a, dans *Les silences du corbeau*, aucune rupture narrative majeure, aucune entorse à la chronologie (à peine y a-t-il quelques analepses et quelques moments où la narration oscille entre le rêve et la réalité). Il n'y a qu'un narrateur qui nous donne à lire ses carnets de voyage. Ces traits n'ont rien d'exceptionnel. Pourtant, comme le souligne Stéphane Lépine dans son compte rendu paru dans *Le Devoir*, si « les mots sont [...] communs, les formes volontairement simples, éloignant d'ailleurs le roman de toute réflexion trop consciente d'elle-même », il y a pourtant là « une richesse inouïe qui, même à la relecture, ne se dévoile pas facilement ». Une relecture que nous proposons ici et qui s'avère nécessaire pour bien saisir l'inflexion que subit le recours à l'Orient dans l'œuvre, mais aussi pour mettre en relief le mouvement ironique et oscillatoire entre l'Est et l'Ouest du roman de Rivard.

Après la parution des *Silences du corbeau*, plusieurs critiques – comme Louise Milot dans *Lettres québécoises* – remarquèrent qu'« après des années de valorisation, sinon de triomphe, de la littérature en acte, le trajet d'Yvon Rivard [semblait] le ramener à une littérature ordinaire et en à-plat ». En effet, après *Mort et naissance de Christophe Ulric* (1976) et *L'ombre et le double* (1979), il y a changement de cap. Mais c'est un changement délibéré, nous dit l'auteur : « Je veux désormais que le roman tende non plus vers le réel absolu mais vers le réel dans ce qu'il a de plus

contingent, de plus quotidien. » Ce parcours qui conduit Rivard de textes plus « hermétiques » vers des récits d'apparence plus conventionnelle semble rapprocher le romancier d'une certaine esthétique de l'impureté (Guy Scarpetta) qui marque le passage des avant-gardes littéraires embourbées dans une quête insatiable de pureté vers une esthétique du recyclage. Cette esthétique décloisonne et permet à l'auteur de lier les matériaux les plus disparates sans jamais tenter d'en obturer les jointures. Ainsi, dans le roman de Rivard, le recours littéraire à l'Orient — de Montesquieu à Hesse — n'est pas gommé, loin s'en faut, mais il est bien plutôt ironiquement récupéré à même un voyage en Inde où se mêlent, dans un fouillis propre à cette exacerbation, l'Orient et l'Occident. *Les silences du corbeau* met en lumière l'incessant mouvement de va-et-vient des personnages entre l'Occident et l'Orient. Cette oscillation entre les vérités de l'Est et de l'Ouest épouse le mouvement de l'ironie, dirait peut-être Vladimir Jankélévitch, qui évoque, dans son essai *L'ironie*, l'« oscillation entre les extrêmes et le mouvement de va-et-vient dialectique de contraire à contraire qui fait toute l'ambiguïté du jeu ».

Mais l'ironie du roman ne se limite pas à l'intermittente lucidité du narrateur. Celui-ci a beau dire qu'il est une sorte de « voyeur » qui « regarde les autres jouer à [sa] place et [se permet] même de commenter leur jeu », il n'en est pas moins extrêmement sensible au regard de Mère. Ainsi, son ironie, qui perce çà et là dans le texte, est *doublée* par celle du romancier qui projette, par différents procédés, l'Occident dans un Orient halluciné. Ces procédés, qu'il reste à voir ici, relèvent d'abord d'un travestissement du sacré, puis d'une récupération de divers signes culturels occidentaux qui viennent contaminer la quête orientale des personnages. Le romancier pourrait bien reprendre à son compte ce que dit Alexandre lorsqu'il participe à la décoration du nouvel *ashram* : « On ne lésine pas sur les symboles. »

Il y a donc un travestissement du sacré occidental à l'œuvre dans *Les silences du corbeau*, et celui-ci s'incarne d'au moins trois façons. D'abord, par l'abondance de référents religieux, qu'il s'agisse de gestes, d'expressions, de noms bibliques et de mots religieusement connotés.

Ainsi peut-on rappeler qu'il y a une douzaine de disciples de Mère ; que Louis, dont la maigreur est comparée à celle de Lazare, est une sorte de « saint Paul [qui] débarque chez les modernes » ; que les « brebis égarées » s'affrontent dans des débats prenant, selon Alexandre, des allures de querelles entre jansénistes et quietistes ; que Véronique croit que Mère peut changer le vin en eau.

Le travestissement du sacré se traduit aussi par l'ambiguïté d'un personnage comme Étienne, ce prêtre défroqué animé d'une ferveur religieuse qui s'harmonise bizarrement à sa lubricité. Selon Alexandre, ce « nouvel Adam » est aussi une sorte de Judas qui écrit une poésie pompier qualifiée d'évangile. Cet étrange personnage officie toujours la messe, même si celle-ci est toute particulière : « Les messes qu'il avait célébrées jadis sur des autels recouverts de dentelles amidonnées, il les a reprises toutes, une à une, sur les nattes crasseuses des bordels de Madras et de Pondi. » Un tel passage renvoie à une sorte de cérémonial pervers, où se mêlent la sexualité dévoyée et la crasse. Mais cette perversion n'affecte nullement la lucidité d'Étienne, qui dira de Mère qu'elle est « une adolescente qui se prend pour la Vierge ». Les idoles, qu'elles soient occidentales ou orientales, se ressemblent toutes.

On peut finalement noter l'assimilation d'Alexandre à la figure christique. Le narrateur a en effet trente-trois ans et raconte sa noyade « avortée » en disant qu'il a voulu, tout simplement, marcher sur les eaux. Le sacré est bien repris avec ironie : Alexandre est un Christ qui cherche à renaître, velléitaire et, surtout, en proie aux affres de la dérélition. Ces « récits bibliques » dévoyés montrent bien que l'intertextualité, dans le roman de Rivard, est résolument tordue, infléchie. Mais cette culture en ébullition charrie aussi plusieurs intertextes et référents culturels occidentaux qui viennent clôturer le récit, voire le contaminer, dès l'épigraphe.

« Les Mères ! Les Mères ! Cela résonne d'une façon si étrange. » Rivard place en exergue de son roman ces paroles tirées du *Second Faust* de Goethe. Déjà, l'Occident marque son territoire. Après avoir achevé le roman, le lecteur comprendra qu'une large part de la quête des personnages était déjà contenue dans cette épigraphe : l'appel d'une

vérité proprement *féminine*, envers du phallocentrique savoir occidental, ici incarné par la figure de Descartes. Alexandre note dans son carnet, à propos de Robert, écrivassier recyclé en « spécialiste de l'extase » : « Il me raconte [...] comment lui, un Français, avait réussi à assassiner, par l'alchimie et le *tantra yoga*, ce père castrateur, ce nain tout-puissant, ce pauvre Descartes. » Nonobstant le paradoxe que l'on peut ici relever — on tue le père (le savoir occidental) en parlant le langage du père (la psychanalyse et son appareillage théorique) —, il faut insister sur cette quête d'une vérité féminine, ce qui nous permettra de saisir l'importance que revêt la figure maternelle de Mère, de celle que l'on compare — autre marque d'un territoire proprement occidental — à la Béatrice qui guidera ses disciples « jusqu'aux plus hautes visions ». Pendant les *pranam* et les *dashran*, les disciples sont à ses pieds, implorent une renaissance. Alexandre note : « ce que je voulais, c'est qu'elle me retire doucement cette vie et m'en donne une autre à la fois plus obscure et plus légère, quelque chose de semblable à ce que Louis évoquait : être vivant sans avoir besoin de naître. » Les disciples cherchent ainsi une sorte de retour à l'innocence perdue de l'enfance. Alexandre est l'un d'eux : « Mère me bercerait, mes pensées seraient des jeux et l'éternité un jardin dont rien ne pourrait me chasser. » Mais la déception arrive rapidement et certains disciples se replient sur la drogue, se perdent dans les méandres de la schizophrénie, de l'infantilisme. L'un d'eux ira même jusqu'à terminer sa quête en se noyant dans la... mer. L'homonymie n'est pas un hasard, bien sûr. Déçu par Mère, le disciple choisira de s'abandonner dans cette autre mer, dans ces eaux où le narrateur a lui-même failli, un peu plus tôt, perdre la vie. Il se rappelle : « Peu à peu mes oreilles ont cessé de bourdonner, mes muscles se sont relâchés, la mer se retirait de moi [notons ici l'ambiguïté sexuelle], je la sentais glisser doucement sous mon corps. » Alexandre, en s'abandonnant ainsi, croit sans doute approcher quelque chose comme une vérité extatique, s'envelopper dans ce que Freud appelait, à juste titre, le sentiment « océanique », c'est-à-dire le sentiment qu'il y a bien là quelque chose « d'illimité, d'infini » (*Malaise dans la civilisation*).

Cette quête de la mer/mère ne trouve-t-elle son terme qu'en Orient ? Les personnages semblent le croire, eux qui vont aussi loin que Pondichéry pour vivre une expérience qu'ils espèrent extatique. Mais Rivard, par la

citation de Goethe mise en exergue, marque volontairement un tout autre territoire : il nous fait voir que cette vérité cherchée en Orient n'est au fond qu'un désir déjà déçu en Occident. La recherche d'une vérité féminine, exempte de la lourdeur métaphysique occidentale, est simplement relancée dans un Orient inconnu, halluciné. Cette quête ne mène nulle part, Mère n'étant qu'une jeune fille analphabète. Cela, l'appel liminaire nous le confirmait déjà. En effet, l'évocation du texte de Goethe renvoie à l'incursion de Faust dans le Royaume des Mères, dans « les profondeurs du vide » nous rappelle Goethe, pour y trouver Hélène, la Femme par excellence. Mais c'est l'échec : Faust perd par deux fois Hélène. Même si celle-ci lui donne un fils, Euphorion, il ne saisit finalement qu'une ombre, qu'une présence furtive. Alexandre et ses amis feront-ils mieux ? Trouveront-ils Mère ? On peut en douter. Alexandre note dans son carnet : « Je ne suis, au fond, qu'une caricature de Faust, je veux tout connaître sans signer aucun pacte [...]. » L'intertextualité est encore tordue : Alexandre n'est qu'une caricature de Faust hésitant entre trois femmes, et Hélène est remplacée par une adolescente illettrée. Une telle récupération ironique du texte goethéen, rappelant l'échec de Faust, contamine l'aventure orientale, la condamne d'emblée.

Cet intertexte ne se limite pas à l'épigraphe. Alexandre note dans son carnet : « une vague venait de rejeter sur la plage le corps d'un chien à la tête à moitié écrasée. » Situation onirique ou véritablement vécue ? Il est difficile de trancher. Quoi qu'il en soit, les chiens, toujours menaçants, reviennent sans cesse dans le roman. C'est ainsi qu'Alexandre se remémore un événement de sa jeunesse à la campagne : sa rencontre avec une énigmatique créature blessée, un chien ou un loup jaune. Encore une fois, ce souvenir n'est-il qu'un rêve d'enfant ? On ne sait trop, mais le chien semble toujours guetter, comme le dit si bien Alexandre : « J'aimerais bien savoir pourquoi cette bête rôde dans ma mémoire depuis tant d'années. » À quoi le souvenir de ce chien peut-il renvoyer ? Si l'on s'en tient aux relations avec *Faust*, l'animal pourrait peut-être rappeler le barbet noir (Méphistophélès) qui rôde autour du cabinet d'étude au début du premier *Faust*. Mais Rivard évoque aussi ce chien jaune dans un contexte d'*inquiétante étrangeté* : la Mauricie natale n'est plus l'alcôve douillette de

l'enfance, mais une campagne menaçante, inhospitalière. Tout à coup, on a l'impression qu'un interdiscours vient s'ajouter à l'intertexte goethéen : celui de la psychanalyse.

Dans ce roman, les personnages ne cessent d'évoquer et d'invoquer Freud. L'on notera ainsi le va-et-vient de Véronique, une autre disciple de Mère, entre le *Yi King* — cet « oracle de poche » dit Alexandre — et les *Trois essais sur la théorie de la sexualité* de Freud. C'est cette même Véronique qui, plus tôt dans le roman, accusait Alexandre de « jouer les psychanalystes du dimanche ». Que s'est-il passé ? L'attitude du personnage n'est pas contradictoire : l'espace imaginaire de l'Orient halluciné, parce qu'il est le vide où s'engouffrent les disciples de Mère, exacerbe la dérégulation des personnages et les condamne à remplir cet espace par une sorte de magma discursif où se mêlent Orient et Occident. Le recentrement n'est jamais qu'un reflux de signes honnis. Rappelons cette scène fort éloquente :

Canon à plusieurs voix sur le Karma Yoga. Peter paraphrase Racine (« Qu'est-ce qu'une foi qui n'agit point, cher Alex ? »), Hermann cite Goethe (« Au commencement était l'action »), Robert affirme que Descartes aurait écrit moins de sottises s'il avait lui-même coupé le bois qui brûlait dans sa cheminée, Hans soutient que les peintres sont aussi des ouvriers, François dit que la meilleure façon de se taire c'est de parler avec ses mains, etc.

On notera ici la valorisation du travail manuel, ce « fantasme » de l'intellectuel qui aimerait bien retourner à une vie d'*avant* les livres, d'*avant* la culture. C'est ainsi que s'exprimera, à travers tout le roman, un fort sentiment anti-intellectualiste. Mais cette vie d'*avant*, c'est surtout pour Alexandre la Maurice natale, ses lacs poissonneux et la vie idyllique des aïeux. Et plus loin encore que l'enfance perdue d'Alexandre, il y a l'enfance perdue de l'Occident. Il n'y a plus de terres vierges et plus d'Amérique, ce « monde enfant », disait Montaigne. Les disciples n'hésitent pas à qualifier certains agissements de « V. M. » (Vieux Monde), cette « expression nouvelle [...] désignant des comportements ou des concepts incompatibles avec le dynamisme évolutif ». La renaissance ne peut avoir lieu dans un Vieux Monde, et seul l'exotisme de l'Orient permet ce retour

à l'enfance. Alexandre ira aussi loin que Pondichéry pour retourner vers la Mauricie de son enfance. L'Inde sera, croit-on, le retour *in illo tempore* ; là où chaque jour a, nous dit le narrateur, « la légèreté des samedis matins, où il suffit d'une fenêtre ouverte ou givrée pour redevenir un enfant ». Mais le V. M. n'est jamais très loin, et c'est ce monde sclérosé que se surprend à interpellier le narrateur :

Je me rends compte que depuis mon arrivée, je ne cesse de harceler mes parents, voire la masse confuse de mes ancêtres, pour qu'ils condamnent mon oisiveté et me délivrent de la vérité qui peu à peu se fait jour. Mais ils ne veulent toujours pas abriter ma mauvaise conscience : « Ne viens plus rôder autour de la maison, Alex. Nous n'avons rien à te donner que tu ne possèdes déjà et nous ne voulons pas de ta gratitude pour tombeau. Ce que nous n'avons pas fait est ton héritage, ce que tu en feras ne nous regarde pas. »

Alexandre ne croule pas sous le poids d'un passé spectral. Sans père castrateur (Robert a déjà tué Descartes), sans figures tutélaires – Mère finira par décevoir ses disciples – pour guider son parcours, le personnage n'est-il pas condamné à un parcours erratique ? Les propos de Michel Biron sur le personnage contemporain sont révélateurs :

Son malheur n'est pas de se heurter à des obstacles extérieurs, à un insurmontable interdit qui l'empêcherait de s'épanouir. Au contraire, la société l'oblige à s'épanouir, à s'assumer lui-même, à se connaître pleinement. Cette injonction a pour corollaire non pas la révolte contre autrui, mais plutôt la révolte contre soi-même.

Tout se passe comme si le personnage du roman de Rivard, fatigué d'être lui-même, cherchait en Orient une façon de se déprendre de ce qu'il est, et tendait ainsi vers l'extase (littéralement, une « sortie de soi »). C'est bien la quête commune des personnages occidentaux du roman. Certes, ils vivent quelques expériences, mais celles-ci sont vite interrompues ou les ramènent chez eux, dans leurs souvenirs. C'est ce qui explique peut-être la déréliction des personnages occidentaux du roman, déçus par cette extase salvatrice qui n'arrive pas. Pour bien saisir le drame d'Alexandre et celui de la « troupe des élus », il peut être utile de citer Cioran, dont les aphorismes semblent parfois très proches des réflexions du narrateur :

Durant cette période de tension intérieure, j'ai fait à plusieurs reprises l'expérience de l'extase. En tout cas, j'ai vécu des instants où l'on est emporté hors des apparences. [...] L'être se trouve plongé dans une plénitude extraordinaire, ou plutôt, dans un vide triomphal. [...] Hors de ce bonheur auquel nous ne sommes qu'exceptionnellement et brièvement conviés, rien n'a une véritable existence, nous vivons dans le royaume des ombres.
(Glossaire)

Ainsi, il y aurait un « vide triomphal » qui permettrait une sortie de soi momentanée. C'est la promesse du jardin zen que visite Monsieur Palomar. L'échec est évident : Palomar est bousculé par les touristes et dans ces conditions, le vide de l'Orient n'appelle pas l'extase, mais bien plutôt un trop-plein de signes occidentaux épars. Il en va de même pour le roman de Rivard. Si l'extase orientale résultant de la contemplation du vide échoue, on peut toujours se rabattre sur ce que le sociologue Michel Maffesoli nomme la « transcendance immanente », cette sorte d'extase au quotidien qui se produit au cœur même de ces collectivités organiques que sont les « tribus ». L'extase est aussi la « logique de l'acte social » :

Il suffit de retenir que la coutume, en tant qu'expression de la sensibilité collective, permet, stricto sensu, une ex-tase au quotidien. La beuverie, la parlerie, la conversation anodine qui ponctuent la vie de tous les jours font « sortir de soi », et, par-là, créent cette aura spécifique qui sert de ciment au tribalisme.
(Le temps des tribus)

N'est-ce pas ce lien divin unissant les membres des tribus que cherchent Alexandre et les autres disciples de Mère ? Ils le disent eux-mêmes : ils forment une de ces « communautés spirituelles ». Pour Louis, « la vie communautaire est une pratique quotidienne de l'humilité », alors que pour Hermann, il faut pressentir à partir de cette « future cellule d'individus de tout sexe et de tout pays le germe d'une nouvelle humanité ».

Cette transcendance immanente est-elle suffisante pour espérer une échappée, une sortie de soi à Pondichéry ? En fait, il semble que les liens divins soient plutôt distendus. Ils se rompent entièrement lorsque l'idole chute et redevient une jeune fille illettrée. Un disciple croit entendre une

scène d'amour entre l'adolescente, réincarnation de la véritable Mère, et son protecteur, le quinquagénaire maladif Chitkara. Parce que le sacré est jeté sur le sol d'une sexualité dévoyée, le sérieux du récit est désamorcé et ce, malgré les quelques épisodes tragiques qui le ponctuent (la noyade de Louis, par exemple). De la même façon, le narrateur peut passer, sans coup férir, d'une expérience spirituelle à la plus grande des trivialités, d'une pénible épiphanie au lavage de ses sous-vêtements. Entre une banalité prosaïque et la quête inassouvie du sacré, réside l'espace ironique du roman. Mais entre cette réalité immanente et ce Réel absolu, le romancier ne fait-il pas un choix ? Rappelons ses mots : « Je veux désormais que le roman tende non plus vers le réel absolu mais vers le réel dans ce qu'il a de plus contingent, de plus quotidien. » S'agit-il ici d'un mouvement descendant — rabattre l'absolu sur le quotidien — qui s'inscrit dans une logique de désenchantement du monde ? L'oscillation ironique ne devrait-elle pas pourtant empêcher toute réification du mouvement romanesque ? C'est ici qu'intervient la figure énigmatique du corbeau.

Présent à travers le roman, le corbeau rôde, comme le chien jaune hante les souvenirs d'Alexandre. Son regard défie le narrateur, qui n'hésite pas à noter : « Le regard ironique du corbeau, je ne sais pourquoi, me poursuivait encore et je m'apprêtais, une fois de plus, à comparaître devant ce tribunal intérieur qui m'accable inmanquablement de reproches aussi justifiés qu'inutiles. » Nous ne sommes déjà plus dans une logique où s'opposent le Vieux Monde et Pondichéry : le corbeau ne semble pas assimilable aux discours que rebat la « troupe des élus » de Mère, qui y voit tantôt un oiseau porteur de sagesse, tantôt un animal stupide. La conscience du narrateur vient se buter au vol de l'oiseau solitaire et aussi, peut-être, à son ironie, cette « oraison du silence », disait Jankélévitch. La rencontre du corbeau change la donne, fait vaciller les certitudes du narrateur. C'est d'abord l'assurance d'Alexandre, qui croit pouvoir s'extirper du temps, qui lui permet de se poser cette question : « Que peut le temps contre un homme nu qui médite seul, la nuit, face à la mer ? » Mais il suffit que le corbeau le regarde pour qu'il reformule aussitôt sa question : « Que peut un homme nu, seul face à la mer, contre un corbeau qui refuse de se prêter à une méditation nocturne sur le

temps ? » Le narrateur est violemment ramené dans le réel immanent. De la même façon, alors qu'il rate sa noyade et ne réussit pas à se laisser couler dans le sentiment « océanique », Alexandre voit « au milieu d'une volée d'oiseaux blancs (des grues ?), un oiseau noir (un corbeau ?) [qui plane] dans un ciel incroyablement bleu ». Plusieurs intertextes appuient ici le rabaissement, le rejet d'Alexandre du « ciel incroyablement bleu ». Comment ne pas penser aux vers de Rimbaud (« Les corbeaux »), au « ciel ironique et cruellement bleu » de Baudelaire (« Le cygne »), ou encore, à Mallarmé et « De l'éternel azur la sereine ironie » (« L'azur ») ? C'est sans compter le tableau de Van Gogh, *Le champ de blé aux corbeaux*, mais aussi et surtout, le poème d'Edgar Allan Poe : *Le corbeau*. Encore une fois, l'intertexte occidental contamine d'emblée la quête orientale, dit déjà l'échec de l'extase.

Mais le ciel bleu et le corbeau qui nargue le narrateur, ne sont-ils pas aussi des signes qu'il y a ou qu'il y avait quelque chose d'autre ? Le vol du corbeau goguenard, dans le roman de Rivard, oblige à regarder vers le haut. Ce vol solitaire de l'oiseau dans un ciel incroyablement bleu n'engendre-t-il pas une vaine nostalgie d'une époque où le Réel absolu pouvait encore être atteint ? Pour le dire comme Isabelle Daunais : « L'expérience qu'a du monde le personnage romanesque ne peut se définir en dehors de sa conscience que quelque chose s'est perdu et relève désormais de l'achevé et du fini. » Alexandre regarde vers le haut, observe avec anxiété l'oiseau noir et ressent, sans doute, une impression de perte. Il y a une mémoire de la perte transcendantale chez les personnages de Rivard, et celle-ci est solidaire de la mémoire de l'enfance perdue. Que peut faire le personnage ? Isabelle Daunais écrit encore : « L'attachement des personnages à l'ordre perdu peut certes être considéré comme sa valorisation, mais il est aussi le moyen pour le héros de poursuivre son aventure et de découvrir ce que représente un monde privé de ce qu'il voudrait y reconnaître ». Ce pourrait bien être un appel aux personnages déçus par la quête orientale. La perspective qu'ouvre le roman, ce n'est pas celle d'un monde désenchanté où les personnages sont condamnés à la déréluction et à poursuivre leur parcours erratique : c'est celle où, comme le remarque Alexandre, paraphrasant Kafka, « le plus extraordinaire, c'est

que les toits des maisons ne s'envolent pas ». Un espace où, malgré l'effacement progressif des paysages sous les yeux d'Alexandre¹, il y a encore et toujours un corbeau qui vole dans un ciel incroyablement bleu, à Pondichéry.

¹ « Je regardais les champs et les villages s'étirer dans la lumière dorée, les bêtes et les gens se fixer et se confondre sous mes yeux attentifs, indifférents, comme si ce que je voyais effaçait aussitôt ce que j'avais vu, ce que je verrais. »