

Les jambages du temps

Patrick Cady

Number 10, Fall 2006

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

URI: <https://id.erudit.org/iderudit/2401ac>

[See table of contents](#)

Publisher(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (print)

1920-8812 (digital)

[Explore this journal](#)

Cite this article

Cady, P. (2006). Les jambages du temps. *Contre-jour*, (10), 135–141.

Les jambages du temps

Patrick Cady

Au mythe germanique du Roi des Aulnes, le narrateur du *Siècle de Jeanne* ajoute le pacte faustien : « Je te donne mon âme et tu me donnes cette femme », demande-t-il au diable en parlant de sa petite fille. Par cette référence, il lie cet amour au refus de vieillir et de mourir, refus qui est aussi, très explicitement, celui du désir. « Ne suis-je pas quelqu'un qui a toujours vécu entre le monde de l'enfance et celui du désir ? Quelqu'un qui a toujours eu peur de la violence du désir, qui n'est jamais devenu un adulte, qui n'a jamais consenti à descendre dans le Fleuve et à se laisser corrompre par le temps ? » Ne pas « descendre dans le Fleuve », c'est prendre le risque de rester prisonnier du pont, du lieu de l'écrivain, témoin fasciné de la violence du « Fleuve » dont la majuscule est peut-être celle de la vie, plus encore que celle qui désigne le fleuve Saint-Laurent. La figure du pont, chez Yvon Rivard, condense, dans une temporalité équivalente à celle du rêve, différentes tentatives de liaison, non pas entre la berge de la vie et celle de la mort, mais entre le temps de non-vie de la répétition traumatique et le temps de la vie au prix de la mort, par des figures de jambages qui nous conduisent de l'arc du pont parisien au compas du cadran solaire d'un rituel d'écriture. Peut-être que cette

figure est d'autant plus chère à l'auteur que les ponts ne supportent pas les vibrations engendrées par les pas rythmés des forces de mort et que le pont parisien dont l'histoire l'attire s'est déjà écroulé deux fois avec l'hôpital construit dessus au passage de troupes.

Quand le narrateur découvre le pont au Double à Paris, il redouble l'énigme de ce nom en lui associant une Vierge à l'enfant et une nature morte. Ne se présente-t-il pas lui-même comme un corps mort qui attend sa résurrection d'une nouvelle enfance et comme vierge face à sa petite-fille qui lui fait redécouvrir le monde ? Ce thème du double réveille aussi en lui sa propre étrangeté, inquiétante pour l'enfant : « Comment peut-on être sûr que quelqu'un qu'on aime ne s'est pas fait remplacer sans nous le dire par un étranger qui lui ressemble et avec qui on joue sans se méfier ? »

Pour résoudre l'énigme que contient pour lui le nom de ce pont, il se lance sur la piste de l'Histoire du pont au Double, tout en réaffirmant sa totale absence de curiosité pour l'Histoire et son indifférence quant à la question de l'origine, dénégarion qu'il ne prend pas lui-même très au sérieux à ce moment-là, me semble-t-il. Quand il apprend qu'autrefois on déchargeait du bois sous ce pont, la Windigo de son enfance se superpose à la Seine, les deux ne faisant plus « qu'une seule rivière affectée à la drave ». Surgit alors la figure du père du narrateur et une « joie » dont le « caractère fugace » évoque la joie proustienne, même si, chez Yvon Rivard, cette joie ne semble pas jaillir d'une expérience sensorielle. Mais c'est surtout le pont lui-même qui se dédouble, le renvoyant à sa propre histoire — et son lecteur fidèle à un précédent livre —, et l'auteur écrit ce renvoi à la manière dont Proust commence la recherche : « Longtemps j'ai pensé qu'il me fallait retourner en forêt pour libérer l'enfant que j'avais été de la vision stupéfiante qui l'aurait cloué un jour sur un petit pont de bois, sinon je ne serais moi-même jamais libre. » Le surgissement du mode conditionnel annonce le doute sur le travail de la mémoire qui n'aboutit qu'à un « mélange de souvenirs pour justifier la pétrification de l'enfant ». Ce qui fait passer de la crucifixion à la pétrification représente peut-être un pont entre le temps de la vie vers la mort et le temps suspendu par

la scène traumatique. Le narrateur nous indique là aussi peut-être une complémentarité, la crucifixion représentant le sacrifice de celui qui paye pour le crime de l'autre, tandis que la pétrification résulte d'un regard, ce dont la légende de Méduse nous donne l'exemple même, le nœud de serpents ornant la tête de Méduse figurant, comme objet de ce regard, le sexe féminin, si l'on en croit Freud. Et de fait, le résultat de cette reconstruction est que « l'enfant assistait au viol d'une jeune fille ».

Surgit alors, après l'enfant cloué et pétrifié, la seconde figure fantomatique du temps arrêté du rêve, celle de l'Indien : le viol a été commis « par un homme qui pouvait bien être un Indien ». Ce surgissement est un retour pour le lecteur qui se retrouve emporté dans le temps circulaire amérindien qui est aussi celui du cycle romanesque de l'auteur. Dans son précédent roman, *Le milieu du jour*, la même scène est retravaillée par la mémoire et par le rêve en strates successives. Ce qui est d'abord présenté comme un souvenir raconté au présent devient un rêve décrit à l'imparfait pour être une troisième fois travaillé par l'écriture, de nouveau au présent, en étant choisi par le narrateur vers la fin du livre comme le début du roman qu'il ne parvient jamais à écrire. Il est d'abord question, au présent, d'un homme qui « raconte une histoire de couteau taché de sang qu'un Indien aurait jeté dans la rivière après avoir tué ou blessé une femme » pendant que le narrateur enfant traverse le pont qui enjambe cette rivière. « Malgré ma peur de tomber, je m'approche du bord et je fixe la rivière, aveuglé par le miroitement de la neige. J'ai essayé de me rappeler la suite, mais le souvenir s'arrêtait là, comme si l'homme et ma mère avaient continué seuls jusqu'au village et que l'enfant était resté seul sur le pont. » Un deuxième récit est déclenché par le scintillement de la mer qui rappelle le miroitement de la neige. « Je me suis couché et j'ai vu : le couteau taché de sang à la surface de la rivière, l'Indien couché sur la femme dont je ne voyais que les jambes et les cheveux. » Cet Indien est pour le narrateur une autre figure de son double, le Huron métaphysicien « parti à la rencontre des présocratiques », son « double nomade », double qui se révèle au narrateur : « Je me suis réveillé juste avant qu'il lève les yeux vers le pont. J'ai reconnu son visage, ce n'était pas un Indien, c'était l'autre, l'ennemi ». Et cet autre, cet ennemi, finit par se révéler être le narrateur lui-même avec la chemise à carreaux héritée de son père.

Mais il n'est pas facile, pour écrire, de s'arracher à la fascination de l'image, de s'arracher au temps figé de la scène traumatique, de renoncer à en être la figure centrale, acteur piégé dans la jouissance et témoin sacrifié, à « être un Indien ou un rocher planté dans le temps comme un œil fixe qu'aucune lumière, qu'aucun souvenir ne peut blesser », équivalent qu'il donne du « désir de ne plus avoir de désirs ». À la fin du *Siècle de Jeanne*, c'est ainsi qu'il voit sa mère inscrite sur le flanc de la montagne : « Ce n'est pas que j'ai décelé, comme on s'amuse souvent à le faire, une vague ressemblance entre une paroi rocheuse et un visage humain de vieux ou de vieille, le plus souvent amérindien. Non, c'est plutôt le courage du roc au-dessus du vide et regardant au loin passer le Fleuve. » Au début du roman, il nous avait confié que, dans son rapport au temps, l'enfant qu'il avait été « se confondait avec l'Indien épiant depuis des siècles l'arrivée des Blancs sur le Fleuve ». Ainsi, par delà la mort, prenant place dans le cercle du temps amérindien, la mère prend le relais de son enfant. L'Amérique n'est plus pour le narrateur qu'« un chantier dans lequel nous devons tous travailler à être de nouveau et davantage oisifs, silencieux et sauvages comme les premiers habitants du Nouveau-Monde », monde qui « n'est si neuf que parce qu'il baigne dans la nuit la plus ancienne ».

C'est dans la rencontre de la mystique chrétienne et de l'animisme de cette culture que, pour son père, « quelque chose existe que rien ne peut épuiser, toujours là au seuil de lui-même et qui s'engouffre en lui dès qu'il s'y engage, quelque chose qu'il appelle Dieu le dimanche et qui se confond avec l'air, la lumière, le sol, que la forêt chaque matin lui apporte ». Et il m'a semblé que ce dieu, avec l'enfant et l'Indien, formait le mystère d'une trinité romanesque autour de laquelle tourne le temps de l'écriture d'Yvon Rivard pour qui la fin n'est que ce qui permet le recommencement. Mais si tout cela nous est transmis par l'écrivain, le narrateur prend conscience d'avoir failli à son devoir de transmission dans un rêve où sa fille reproche à ses parents : « Pourquoi ne m'avez-vous pas donné un lieu, une histoire, une religion, tout ce que vous aviez reçu et que vous avez troqué contre quoi au juste ? » Sans doute est-ce en écho à cette défaillance qu'il nous dit : « Je ne pouvais rien lui refuser parce que je ne lui avais rien donné. » Là où la culture n'est pas transmise, c'est

le non-résolu de la vie psychique des parents qui devient tout l'héritage des enfants. Comment transmettre quand on est occupé à « raccommorder les trous que la peur de mourir fait dans la vie » ? Peut-être en amenant sa propre nuit obscure jusqu'à l'écriture, écrire comme veillent les chats qui, entre deux jours, « empêchent les choses et les êtres de disparaître et peut-être même de mourir ». Et si jusque dans *Le milieu du jour*, Yvon Rivard affirmait : « Nos livres sont des prières », il nous donne *Le siècle de Jeanne* comme une méditation où l'écrivain, à l'image du chat dans la posture du sphinx, plutôt que de tenter de résoudre sa propre énigme, la rêve.

C'est par la ritualisation de sa pratique de l'écriture que, dans *Le milieu du jour*, le narrateur tente de faire un pont entre le temps de la vie vers la mort et le temps fermé du traumatisme en se mettant dans la temporalité équivalente à celle du rêve, qui est celle du rituel, un rituel qui est lui-même une représentation de la mesure du temps dans une alliance de l'écriture du fils et du sexuel du père : « J'ai enlevé tout ce qui traînait sur la table et, en plein milieu, j'ai déposé le stylo à la verticale, entre le canif et la pierre noire, vert, noir. En inclinant légèrement le canif et la pierre vers le stylo, cela faisait une sorte de compas ». Le stylo lui vient de Nicolas, son double littéraire, la pierre est le troisième objet hérité de son père, « un morceau de pierre noire striée de filaments blancs qui brillaient un peu comme de la neige dans l'obscurité », ce qui ne peut manquer d'évoquer au scénariste qu'est le narrateur ce que projette sur l'écran la pellicule vidée de toute image d'un film ancien, usé. Cette pierre, le père l'a ramassée peu de temps avant sa mort, à l'entrée de son village natal. Elle porte pour le narrateur l'empreinte de ses ancêtres paternels. Le compas qui se dresse sur cette pierre du temps, c'est celui formé d'un stylo debout, celui du fils vivant et de son ombre projeté, le canif du père mort et ce dispositif est celui d'un cadran solaire.

Avant que l'écriture ne lui offre son cadran solaire, le temps pour le narrateur est celui de la répétition. « Comment [se demande-t-il] en suis-je arrivé là, ne plus être nuit et jour, corps et âme, que le tic-tac d'une question insoluble ? » L'énigme de la scène traumatique originelle

enferme le narrateur dans l'incapacité de faire un choix amoureux. Cette indécision suspend le temps, donne l'illusion qu'en renversant le sablier, le temps revient sur lui-même. Les deux femmes de sa vie sont les deux lobes du sablier ; chaque fois que le narrateur passe de l'une à l'autre, il croit retourner le cours du temps, mais c'est sa vie qui lui coule entre les doigts comme du sable. La croyance infantile de la maîtrise du temps par sa mesure nous rappelle que dans l'inconscient, la représentation de l'espace — travail de liaison apparaissant dans le jambage d'un pont, des deux lobes d'un sablier ou du compas d'un cadran solaire, jambages où se retrouve peut-être celui des lettres par l'ébauche duquel l'enfant passe à l'écriture — se substitue à celle du temps. Yvon Rivard dans *L'ombre et le double* désigne le travail de l'écrivain soumis à l'Histoire, appelé chroniqueur dans ce livre, comme « cet acte par lequel s'opère le passage de l'espace, où toutes choses apparaissent et disparaissent : lucioles, au temps, où toutes choses se dévoilent dans la pureté de l'énigme : lanternes ». Le processus d'une écriture soumise à la chronologie de l'Histoire va donc en sens contraire de celui du rêve, et c'est à cette soumission que l'écrivain veut échapper, mais il me semble qu'il cherche dans sa propre écriture, par la figuration spatiale du temps qui y œuvre, un « passage » des insaisissables « éblouissements » et « éclats » qui reviennent à travers son œuvre comme traces d'une expérience sensorielle primordiale prise dans la répétition d'une scène énigmatique, à une mise en évidence de cette énigme dans un éclairage fixe et maîtrisé.

Et si l'énigme était celle de la lumière elle-même ? « Éblouissements », « éclats », « miroitements », au contraire de Proust, la sensation-source est cachée d'être trop en évidence, trop primordiale. C'est à cette énigme que s'ouvre le tout premier regard de l'être humain pour qui le visage de sa mère, avant de pouvoir en distinguer les traits, n'est d'abord que pure lumière, page, écran encore vierge de tous les rêves à venir. Dans son travail de la lumière, Yvon Rivard nous rappelle que chaque regard vraiment nouveau ne s'ouvre qu'à contre-jour.

Revenons maintenant, pour nous quitter, au cœur de l'espace rivardien, dans l'éclairage que nous offre l'auteur avec le souvenir

d'enfance de Hölderlin âgé de dix ans qui joue avec son frère au bord du fleuve. Tout à coup, il lève les yeux et voit « le fleuve qui se tenait dans le soir miroitant ». Il tombe à genoux et se met à prier. Pourquoi, se demande le narrateur, un tel choc à la vue d'un paysage familier ? Et pourquoi se met-il à prier ? Et le narrateur de répondre : « Pour retenir ce qu'il va perdre dans un instant et que son regard déjà ne peut plus contenir, le fleuve qui commence à couler sous ses pieds et l'entraîne loin de l'enfant qui jouait sans le savoir sur les rives de la mort. Toute sa vie, il essaiera de revenir à cet instant d'avant le regard, là où l'enfant et le fleuve se tenaient confondus dans le soir miroitant. »

Le narrateur présente Hölderlin comme un de ses doubles ; ce souvenir est comme le sien en creux, il en montre le décor — le bord d'un fleuve, vidé de sa scène qui forme le noyau du roman ; seul reste l'écran du rêve, cette surface miroitante de l'eau, où toute image a été effacée. Que Hölderlin y apparaisse se mettant à prier est peut-être le reflet du narrateur se mettant à écrire, ce qu'il donne lui-même comme une autre manière de prier. Prier, écrire, pour retenir le temps dont le cours l'entraîne déjà vers la mort, tout en cherchant à ouvrir le temps circulaire fermé de la répétition traumatique à ce temps qui, pour aller vers la mort, n'en est pas moins celui de la vie.