

Le devoir du récit

Mélissa Grégoire

Numéro 10, automne 2006

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

URI : <https://id.erudit.org/iderudit/2408ac>

[Aller au sommaire du numéro](#)

Éditeur(s)

Cahiers littéraires Contre-jour

ISSN

1705-0502 (imprimé)

1920-8812 (numérique)

[Découvrir la revue](#)

Citer cet article

Grégoire, M. (2006). Le devoir du récit. *Contre-jour*, (10), 191–202.

Le devoir du récit

Mélissa Grégoire

Dès son premier roman (*Mort et naissance de Christophe Ulric*) et malgré l'héritage du *stream of consciousness* présent dans toute son œuvre, il semble qu'Yvon Rivard n'ait jamais pu se soustraire complètement au devoir d'un récit qui instaure un ordre et explore le réel, comme par fidélité aux histoires racontées « au coin du feu », dont la linéarité facilite la mémorisation, « ces histoires dont les vieillards bourrent leur pipe ». On dirait que le fils du premier roman, coupable de s'arracher à la forêt du père, pour ne pas être complètement déchu d'un passé où se mêlent l'odeur du bois frais coupé et la lumière du jour, ne peut vraiment se mettre à la recherche d'une « vie cristalline » qu'en laissant affluer en lui « le sang épique des récits paternels ». Telle est la punition à laquelle le tribunal intérieur semble avoir condamné le romancier qui, au fil de l'œuvre, doit se frayer un chemin entre le récit qui raconte l'histoire « des choses et des êtres qui passent » (« l'eau doit couler ») et le courant de conscience qui le projette dans une « sorte d'immortalité qui risque de [le] clouer là pour toujours ». Car telle est la tâche de l'être humain, que le dernier roman n'a pas cessé de répéter : il faut « naître et mourir à chaque instant », obéir à cette tension qui oblige le romancier à ne jamais suivre jusqu'au bout sa « route perdue dans le ciel », à ne pas trop s'éloigner de la terre.

Après avoir relu successivement *Mort et naissance de Christophe Ulric* et *Le siècle de Jeanne*, premier et dernier romans d'Yvon Rivard, une image m'est apparue, celle de cette « longue tresse cendrée » d'une jeune fille (Geneviève) que contemple Christophe Ulric dans « la petite église campagnarde ». La tresse pend dans son missel et il s'amuse à la « dénouer sans cesse du regard, fier de tromper ainsi la fâcheuse main maternelle qui avait chiffonné une telle gerbe ». Il suffit alors d'une « musique trop pure (toujours, jamais), dangereusement immatérielle », musique céleste pleine de frayeur, pour ramener Christophe à l'ordre : « c'est alors que, regrettant le geste audacieux, je renouais la chevelure, heureux de regagner la charmillie d'une tresse bien sage, tout comme la pensée court nicher sa peur de l'éternité au creux d'une vieille horloge ».

Cette image m'apparaît assez emblématique du cheminement de l'œuvre d'Yvon Rivard : au commencement, il y a l'ordre, une volonté en tout cas, dans le premier roman, de mettre de l'ordre dans ce qui n'est pas vraiment une histoire : le narrateur, sorte de *gardien du récit*, raconte par bribes l'histoire de Christophe Ulric qui, hanté par l'image de Geneviève, délaisse peu à peu l'histoire toute chronologique qu'il est lui-même en train d'écrire, celle de son double, Ernest Charlevoix, l'aventurier « avec des mains de prêtre », qui ne voyage que dans l'étable où il prend soin des bêtes. Christophe sombre alors dans un rêve qui s'apparente à celui de Nerval, celui de se fondre en Geneviève, fillette l'ayant autrefois entraîné dans une hutte de chasseur, fillette aux « mitaines mouillées », glissant sur un « petit traîneau rouge », perdue à jamais dans le temps de l'enfance. Incapable de reconnaître son propre désir pour cette première femme, il en vient tout naturellement à l'associer à la rivière Windigo qu'il a entrepris de remonter jusqu'à sa source. La méthode de Christophe, qui consiste à enfermer l'image dans « un objet susceptible de la traduire », assure à Geneviève une certaine autonomie car, dès lors, elle ne risque plus de se confondre avec d'autres figures féminines, « ces quelques Ophélie » que Christophe n'a pas été capable d'aimer. Il suffit pourtant d'un moment de flottement et de fatigue pour que Christophe reconnaisse l'illusion dans

laquelle l'enferme sa méthode : « Je veux me perdre en Geneviève dont la rivière n'est que le souvenir, dussé-je me nourrir d'illusions [...] Tarir l'univers, devenir immortel. »

Dans la première partie du roman, il y a donc de multiples petits récits (celui de Charlevoix, des souvenirs de l'enfance, de la campagne, de Geneviève, des Ophélies, etc.) qui courent, dans la deuxième partie, comme des ruisseaux, se jeter dans la Windigo, rivière bien réelle qui disparaît bientôt dans le récit d'un rêve qui dépose Christophe au fond d'un monastère. Là, il rencontre une « masse quasi liquide » de chats parlants et un moine anti-tibétain (Philémon) qui met à l'épreuve son désir de vide et de « pureté originelle » pour lui en révéler l'imposture : en effet, Christophe se retrouve entouré de jeunes femmes qui jouent avec un nain dénudé, petits jeux dont « l'innocence et la perversité » l'amènent à dévorer une pucelle. Au réveil, Christophe flotte à la surface de la Windigo, tournant maintenant le dos à la source, se laissant aller au gré des remous et du courant. Retour au récit, à la réalité du désir ? Non, car il glisse aussitôt dans un autre rêve qui le dépose, cette fois, dans un château érigé sur une île au milieu de la rivière, où il retrouve Philémon qui l'invite à laisser l'eau couler, à ne plus penser, car « l'homme pense, dit-il, pour retenir la pensée qui d'elle-même se dissout », ce qui ne l'empêche pas de retarder cet écoulement par une série d'aphorismes et de paradoxes : « L'impossible est ce qui ne peut être et pourtant est », « La femme est un mot qui se forme à distance », « Si tu retiens une chose, elle devient ton cachot », etc.

En attendant de parvenir à cet instant du roman où la rivière, enfin délivrée de toute pensée qui l'entrave, fait connaître à Christophe une joie nouvelle, cet « autre chose de plus simple et de plus grandiose, une baignade d'enfant heureux qui éclabousse l'univers », on se demande si c'est le personnage qui congédie régulièrement un narrateur fatigué et incapable d'assumer les rives du récit ou si c'est le narrateur qui abandonne son personnage à une dérive de la pensée qui l'amène jusqu'à « ce sein glacé, ce rien parfaitement rond où s'abreuve et s'immobilise tout mouvement. Pureté du nord ! [...] Blancheur de Geneviève, silence aveuglant des neiges ! »

C'est, bien sûr, cette cristallisation d'une fillette, ou plus précisément l'impossibilité de consentir au désir (on se souvient du jeune Christophe qui, après avoir projeté Geneviève sur la clôture de fil barbelé, en voyant sa robe déchirée et « le sang perler à son épaule », court jusqu'à la grange pour enfouir sa tête dans une botte de foin) qui obstrue l'écoulement d'un seul et unique récit (consentement à un début, un milieu, une fin). Mais, en même temps, cet imaginaire n'arrive pas à se libérer des contraintes du récit traditionnel, de sorte que les frontières qui séparent la réalité du rêve sont encore très visibles et, le plus souvent, marquées par le passage du « je » au « il ». On sait que le personnage est en quête de la source, de la première femme, que c'est cette action qui est au centre du récit et qui devrait, en principe, faire progresser celui-ci mais, en même temps, tout le détourne de cette quête, surtout dans la deuxième partie du roman où le héros, sans revenir dans la réalité, sombre dans un autre monde de rêves et de substitutions, où le désir est partout présent, mais ne porte pas à conséquence puisqu'il ne s'inscrit pas dans une histoire réelle. Tout est alors prétexte à l'inaction, à la contemplation, à des réflexions qui ne semblent avoir pour but que d'ornementer le désir antérieur à la quête et de retarder le retour du désir ainsi sublimé. On se retrouve alors avec un imaginaire contrarié dans sa quête de l'origine, mais qui ne consent pas encore à couler dans le réel. Le roman stagne, piétine, jusqu'à ce que Christophe puisse enfin entendre ce que Geneviève elle-même lui avait dit, à savoir que c'est la peur d'aimer, la peur de mourir qui transforme les femmes en rivières qui vont s'étouffer dans leur source : « C'est la peur qui t'a jeté vers le nord [...] Ton nord n'est rien d'autre qu'une soif d'immobilité, une espèce de retraite qui te mette à jamais à l'abri de moi [...] Je n'ai que faire de tous ces cristaux que tu pends à mon cou et dont le reflet me dérobe à ta vue. Le temps des illusions est fini ! »

À la fin du roman, alors que Christophe semble consentir au temps et qu'on entrevoit la possibilité de « regagner [avec lui] la charmille d'une tresse bien sage », la forêt disparaît mystérieusement sous son regard, les rives de la rivière s'éloignent subitement l'une de l'autre, les eaux s'élargissent, forment une « douce stagnation », et la rivière, sans même passer par le fleuve, débouche dans la mer où « Geneviève n'est plus ».

La mort qui survient ainsi à l'embouchure, bien sûr, est celle-là même qu'il avait poursuivie durant toute son aventure vers la source, mais dès lors qu'elle s'offre à lui, le voilà qui « implore un nouveau sursis », promet de recommencer « ailleurs, avec une autre rivière, plus longue celle-là ». En même temps qu'il supplie Geneviève de « se dissocier de la rivière si elle ne [peut] en empêcher la trahison », pour ainsi rester « fidèle à la distance » qui les sépare, il la prie de briser l'immobilité des eaux pour ne pas être soumis « à plus grande absence ». Mais il est trop tard : Geneviève ne répond plus. Les eaux semblent être pures de toute image ; la mort est là, dans l'étrange silence qui l'accueille. Le héros n'est pourtant pas prêt à l'affronter parce qu'il n'a pas vraiment parcouru le chemin intérieur qui y conduit. C'est pourquoi, au dernier instant, il ne parvient pas à coïncider avec cette mort, à être cette « chose [qui] se tient debout dans sa propre mort, lumineuse, précaire, et indestructible ». Si Christophe est repris brièvement par la réalité, s'il hurle trois fois le nom de Geneviève au moment où la mer (cette grande tresse perpétuellement dénouée) s'ouvre à lui, c'est sans doute qu'il pressent qu'il y a *autre chose* à vivre avant de mourir, *autre chose* à vivre pour pouvoir vraiment mourir. Mais que peut-il bien rester à vivre quand tout a été imaginé, quand la seule vraie réalité autour de soi est celle qu'on a créée ? Bref, à quoi meurt-on, quand rien n'a été vécu ?

On ne s'étonnera pas que la fin de la trilogie soit consacrée au désir et au temps, comme si Alexandre avait enfin décidé de s'attaquer au problème de Christophe, problème qu'il évite, lui aussi, depuis le premier roman de la trilogie : dans *Les silences du corbeau*, obligé de choisir entre deux femmes, il fuit cette fois non pas vers la source de la Windigo, mais en Inde où il vit le temps quasi idyllique de l'enfance, où il peut « [enfouir sa tête] dans le giron de Mère », une jeune Indienne de dix-sept ans. Dans *Le milieu du jour*, Alexandre, loin d'avoir traversé le désir, est submergé par ses torsions et contradictions, entièrement occupé à éteindre les feux que l'inaction antérieure (l'incapacité de choisir) a propagés : Alexandre vit seul « dans un appartement situé à quelques rues de ceux de Clara et Françoise, [les trois formant] un triangle parfaitement isocèle ». Quand il

ne fuit pas cette situation infernale vers l'Italie, il s'enferme pour écrire dans une villa du Maine. Et pour échapper à la douleur liée à la perte de Clara, il s'installe en Floride, puis dans un petit chalet du nord du Québec. Cette fois, l'expérience du désir semble avoir pris racine dans le réel (la natte du récit tend à se renouer, malgré une mise en abîme prenant la forme d'un scénario qui s'écrit à l'intérieur du roman et raconte l'histoire d'un écrivain raté, incapable de choisir entre deux femmes) : l'écriture y est plus sobre, moins incendiaire (« l'œuvre commence lorsque le feu renonçant à la flamme s'enferme à l'intérieur du bois », dit Christophe Ulric), Françoise, la première femme d'Alexandre, a un peu plus de chair, Alice est née, mais cette expérience, qui se confond avec la recherche d'un temps qui réconcilierait l'imaginaire et la réalité, est (encore une fois) mise en retrait, ce qui crée un présent vide dans lequel Alexandre se promène d'une femme à l'autre, de Françoise dont il n'a jamais vraiment pu étreindre le corps violé et qui incarne pour lui le rêve de l'éternité, à Clara qu'il associe au réel parce qu'elle perçoit « le passage de la vie dans toutes les choses qui meurent ». Toutefois, il ne peut vivre avec aucune d'elles, incapable de démêler l'avenir du passé, ce qui le condamne à piétiner dans le récit d'une histoire bloquée :

Françoise nous imaginait sans doute tous les deux réunis au bord de la mer, dans le passé et l'avenir, le regret et l'espoir confondus. Avions-nous jamais été ensemble, autrement que dans le rêve d'être un jour ensemble ? Sans Alice, qui nous retenait dans l'instant, comment pourrions-nous regarder ensemble la mer sans être tristes, sans être aussitôt happés par le temps immobile ? Avec Françoise, c'était tout de suite la mer, l'infini, ce qui ne commence ni ne s'achève. Avec Clara, l'infini, c'était une phrase, un brin d'herbe, une pomme de terre, le passage de la vie dans toutes les choses qui meurent. Était-ce d'avoir grandi dans la plaine, cette autre mer, qui lui avait appris à se protéger ainsi ? En quittant Françoise, j'avais rompu avec le passé, en quittant Clara, je m'étais éloigné de l'avenir. Il n'était donc pas étonnant que je piétine dans une histoire qui se détournait aussi bien de son commencement que de sa fin.

Alors que Christophe nageait vers la source d'une rivière avant d'être déporté vers la mer (pour devancer ou retarder la mort), voici qu'Alexandre se tient à distance (au milieu) de ces deux pôles qu'il associe maintenant,

plus concrètement, au passé et à l'avenir. S'il est vrai « [qu'] on ne possède que ce qui est derrière » (*Mort et naissance de Christophe Ulric*) ou, plus précisément, que « ne sont réels que les êtres, les lieux et les choses perdus et retrouvés » (*Le siècle de Jeanne*), alors on peut penser que *Le milieu du jour* est le récit d'un dégrisement, d'une conscience qui revient, après s'y être longtemps abîmée, des « méandres de l'imaginaire où tout se répète sans fin », où il n'y a rien à perdre puisque tout est créé, puis recréé. Dans ce dégrisement, donc, qui l'enchaîne à un présent vide, Alexandre récolte les fruits pourris de son inaction (Françoise et Clara baignent toutes deux dans le malheur de n'être que des images) et reconnaît le danger de l'illusion dans laquelle l'enferment l'écriture et la force de ces images :

Bien sûr, écrire n'était sans doute pas le plus court chemin entre la pensée et la vie, c'était même, selon mon expérience, le contraire de l'action puisque chaque phrase, chaque mot pouvait être raturé, repris et jeté de nouveau dans une nouvelle direction. Agir, c'était tracer une ligne verticale et indélébile entre l'avant et l'après, ériger un mur qui empêche le héros de retourner vers ce qu'il a quitté. Écrire, c'était toujours réécrire, revivre, recommencer, arrondir le temps pour le retenir, contraindre le fleuve à couler vers sa source.

Le milieu du jour est le roman du piétinement nécessaire, une descente aux enfers, parmi les fruits pourris de la réalité qu'Alexandre a voulu fuir, qui fait en sorte que le héros ne pourra plus jamais écrire de la même façon, écrire sans tenir compte de l'action qui dissocie l'avant de l'après, débarrassé des mots et des idées qui ne s'enracinent pas dans l'expérience du réel, de tout ce qui n'« enseigne [pas] le poids et la beauté des êtres et des choses qui passent ». Mais cela n'est possible que si Alexandre consent aux histoires dans lesquelles le temps s'écoule vers une fin :

Le raté qui était écrivain n'avait donc pas le choix, il lui fallait apprendre à écrire autrement et mieux s'il voulait se sauver puisque la vie s'entêtait à copier ses livres. Finies les fins ouvertes, désormais j'écrirais des histoires qui ont une fin parce que tout ce qui vit commence et s'achève, parce qu'il n'y a pas d'autre histoire à raconter que celle des choses et des êtres qui passent et qu'aucun récit ne peut retenir.

Voilà peut-être la raison pour laquelle *Le siècle de Jeanne* se déroule, presque entièrement, au bord du fleuve qui avait été mystérieusement éludé dans *Mort et naissance de Christophe Ulric* : l'histoire, semblable à une « tresse bien sage », soumise à la réalité et à l'ordre d'une chronologie, commence près de la Seine et se termine près du Saint-Laurent, comme si le romancier s'était donné la tâche, cette fois, de raconter l'histoire « des choses et des êtres qui passent », sans que le désir (ou la peur de mourir) ne vienne entraver « l'eau [qui] doit couler » ; tâche infinie que lui inspire, sans doute, le récit idéal qu'il reconnaît dans les romans de Virginia Woolf :

*Ce récit raconte ce que l'être humain voit et ressent lorsque son regard n'est plus obscurci par le désir, lorsque ses mouvements ne le précipitent plus en dehors de l'instant, lorsque la grande question n'est plus de savoir qui nous sommes mais bien de trouver une façon de se maintenir dans l'être, de survivre à notre folie, de ne pas être aspiré et détruit par ces deux infinis entre lesquels nous marchons et qui se creusent à chacune de nos respirations, le passé et l'avenir, le regret de ce qui n'est plus et l'angoisse de ce qui vient. Ce récit, appelons-le pour l'instant « roman de l'après-désir » pour bien marquer que tout grand roman résiste au roman, c'est-à-dire que s'il consent à raconter des histoires — et toutes les histoires procèdent plus ou moins du désir d'être plus grand que soi — c'est pour mieux montrer ce qui surgit lorsque le héros renonce à ce désir.
(Personne n'est une île)*

On pourrait penser que ce « roman de l'après-désir » est précisément celui qu'Yvon Rivard visait, à son insu, à travers *Le siècle de Jeanne*, car si Alexandre peut enfin consentir à aimer Clara (« pour la première fois, je pense que je peux vivre avec Clara, être tout entier avec elle, sans que cette vie me sépare d'Alice et de Françoise, sans que la pensée d'Alice et de Françoise me sépare de Clara »), c'est peut-être qu'il a renoncé au désir, après avoir découvert au contact de sa petite-fille cet « amour libre de tout désir » qui réconcilie les pôles du passé et de l'avenir, qui le fait entrer dans une sorte d'instant éternel :

Quand Jeanne me sourit ou me prend la main, j'entre dans l'univers dont j'ai été chassé par une faute dont je ne me souviens plus. Quand je suis amoureux d'une femme, je ressens sans doute la même chose, mais très tôt mon désir la retire de l'univers et l'enferme dans l'espace de mon propre corps qui du coup se prend pour l'univers et ne souffre pas que cette femme puisse exister en-dehors de lui.

Le désir, parce qu'il « rétréci[t] l'amour » ou l'éternité, est précisément ce qui enferme la femme dans l'univers que recrée Alexandre, espace imaginaire palliant l'unité perdue. Renoncer au désir pour entrer dans un temps qui redonne l'unité perdue devrait donc abolir, en principe, le besoin de recourir à l'imaginaire. Or, il se passe ici quelque chose qui nous convainc du contraire : l'absence de Clara, « l'abîme du trop tard » dans lequel elle sombre désormais, incapable de pardonner à Alexandre « tout ce passé de douleur » pendant lequel il doutait de son amour pour elle, est aussitôt *transformée* en une attente heureuse qui se déroule à Paris ; absence qui nourrit une autre forme d'imaginaire, qui n'éloigne pas du réel mais le transforme : promenades quotidiennes jusqu'à la Seine, animées par « la certitude ou l'espoir renouvelé [que Clara] viendra », en compagnie de Jeanne à qui il écrit tous les jours, d'Alice qu'il rêve de sauver de l'enfer où elle se dissout, et de Virginia Woolf dont il médite la pensée, ce qui le maintient (encore une fois) dans un temps idyllique, où la présence invisible des femmes de sa vie « forme un cercle parfait, mouvement harmonieux qu'aucun angle n'interrompt [...], sorte de petite maison percée de quatre fenêtres dans laquelle le désir circule librement, à peine différent de la lumière du jour ». C'est désormais cette « petite maison » imaginaire, abritant la vérité de l'instant, qui libère Alexandre du temps, qui « ai[de] le passé à se détacher du présent pour que les deux, ainsi allégés du poids qu'ils sont l'un pour l'autre, ne soient plus qu'une myriade d'instants parfaitement accomplis qui, telles des bulles transparentes et contemporaines les unes des autres (le passé le plus lointain et le plus récent ayant la même légèreté, la même profondeur), circule librement dans l'esprit et échangent parfois furtivement leur contenu en se croisant ». Jamais plus désormais le présent ne sera vide, comme c'était le cas dans *Le milieu du jour*, puisque ce présent est fractionné en une multitude d'instants pleins.

Un doute envahit l'esprit, cependant, quant à savoir si ce roman est bien celui de « l'après-désir », car même si la « charmille » du récit est assagie, l'ordre du réel vraisemblablement rétabli, l'imaginaire n'en demeure pas moins présent, s'infiltrant par les quatre fenêtres de cette « petite maison » de l'instant, qui « rénove le présent pour que chaque jour ait le poids d'un siècle, d'une goutte d'eau », travaillant sournoisement à sublimer le désir, cette fois, non plus dans une rivière, mais dans un « livre d'images », comme le fait Bernard à la fin des *Vagues* que Rivard cite à quelques reprises : « Mais, tout en mangeant, tournons une à une ces scènes de notre vie comme les enfants tournent les feuilles de leurs livres d'images, et leur bonne dit, en leur montrant du doigt quelque chose : "Ça, c'est une vache. Et ça, c'est un bateau". » Sans doute cet imaginaire-là est-il beaucoup plus pernicieux, plus inquiétant que celui qui régnait dans le premier roman et qu'on pouvait encore distinguer de la réalité. « L'imaginaire, dit Alexandre, c'est cette vie-ci débarrassée de la peur de mourir. » Que cache cette nouvelle version de l'imaginaire ? Lisons attentivement les dernières pages du roman.

À la fin, alors que toute la réalité baigne dans le malheur, comme dans le nœud d'une tragédie (Françoise est désœuvrée, la petite Jeanne est privée de l'amour d'Alice qui se tient à la lisière de la mort, Clara a failli se suicider pour un autre homme, Charlotte est perdue, la vieille mère rend l'âme après une longue agonie), plutôt que de sombrer dans l'inertie ou de se vautrer dans la souffrance, Alexandre se souvient de sa mère dont il voit le visage raviné sur une falaise qui borde le fleuve. Et voilà que le souvenir de cette petite femme forte, pour qui « vivre, c'était aller de l'avant et ne pas trop s'attarder en chemin à panser ses plaies ou à enterrer ses morts », lui rappelle la loi du mouvement :

Ce jour-là, en marchant sous la pluie, entre le fleuve à moitié recouvert de brume et la montagne dont l'une des faces était désormais celle de ma mère, je me répétais : « Keep it moving », qu'importe que tu aies perdu Charlotte, que Clara ne veuille plus vivre avec toi, ne t'arrête pas, continue, continue « keep it moving », garde cela en mouvement, cela que tu ne saurais définir, qui commence et finit on ne sait où, cela contre lequel tu te bats et qui te porte, la route, la vie, le temps,

« keep it moving », quoi qu'il te soit donné de vivre, que ce soit trop ou pas assez ceci ou cela, toutes les peines et les joies, grandes et petites, les lundis et les samedis matin, les jours qui se traînent comme des tortues jusqu'à l'abri bienheureux de la nuit, et les autres qui filent à travers les heures à la vitesse du lièvre dans les champs, vis tout cela, garde tout cela en mouvement, car cela est la lumière dont tu te nourris et dans laquelle tu peux te reposer tout en marchant.

Ce passage est comme une forme d'incantation, une prière que le héros se répète pour se donner la force de *passer outre*, de ne pas « s'attarder en chemin », comme si, pour la première fois, il avait compris qu'il ne peut sauver ce monde qu'en allant de l'avant, qu'en cessant de le figer dans des images. La seule action possible consiste à obéir à ce « keep it moving » qui l'oblige à faire le deuil de ce monde endormi dans sa propre inertie, de ce monde qui devient une image à force de ne pas être vécu. Ce passage semble avoir libéré le héros à la fois du désir et de la peur de mourir : « Ici, près du fleuve, il me semble que peu à peu j'apprends à être heureux, à supporter ces instants dans lesquels la mort se cache, je découvre peu à peu que la mort ne m'effraie pas, que c'est elle que je désire depuis toujours comme l'instant parfait, l'accomplissement même de la vie. » Ce « keep it moving » a non seulement le pouvoir de balayer l'imaginaire qui condamne à l'immobilité, d'alléger le poids du monde, mais aussi de répondre au vœu formulé, des années plus tôt, par Christophe Ulric :

De l'air ! Il faudrait briser la calotte crânienne, casser un carreau ou deux quelque part dans ce grenier étouffant. J'ai soif de lumière. Le maigre filet que les paupières m'instillent ne me suffit plus. M'entendez-vous ? Ouvrez, je suis coincé à l'intérieur de tout, tête, récit, image. Ouvrez que je puisse enfin savoir qui et où je suis. Comment puis-je me connaître de l'intérieur ? Qu'on m'élève, ne serait-ce qu'une seconde, au-dessus de ce bordel où mots et idées s'accouplent sur des objets grinçant d'irréalité, et je pousserai la sérénité désinvolte du génie jusqu'à l'irrévérence de l'oiseau fientant au-dessus de son nid.

Mais la toute dernière page vient un peu contredire cette belle « sérénité désinvolte », ce consentement au réel, lorsque le héros se souvient de cette « île perdue au fond de l'océan » qu'il voyait par le hublot de l'avion le ramenant à Montréal, cette île qui n'était, en réalité, qu'une tache noire sur l'aile de l'avion. Après avoir reconnu l'illusion dont il avait été victime au-dessus de l'océan, Alexandre semble pourtant tenir à cette illusion puisqu'il déclare : « Je ne sais pas, mais encore aujourd'hui, je me souviens très bien de l'île que me cachait parfois l'aile de l'avion. » L'imaginaire, on le voit bien maintenant, c'est toute la réalité, lentement déroulée comme les images d'un livre qu'on feuillette, le soir, dans « une petite maison percée de quatre fenêtres ». C'est aussi dans ce sens qu'il interprète le fait que sa mère, peu de temps avant de mourir, lui a avoué ne pas rêver la nuit, mais le jour. Ainsi, la mère qui, jusque-là nous apparaissait comme celle qui incarne le principe de réalité, se voit tirée du côté de Virginia Woolf : « La vie est un rêve, c'est le réveil qui nous tue. » Est-ce que Béatrice, la femme rencontrée à Paris dont il s'était détourné par fidélité à Clara, pourra le réveiller de ce rêve dans lequel on le sent à nouveau sur le point de sombrer ? On peut penser que oui (en tout cas, on peut l'espérer) car, dans ce roman comme dans ceux qui le précèdent, tout ce qui, bonheur ou malheur, a le pouvoir d'arracher le héros à la contemplation de ceci ou de cela le ramène, ne serait-ce que pour quelques instants, dans la vie retrouvée, le maintient vivant dans la vie éveillée.