

Retrouver « la continuité de la  
mémoire du monde ». Histoire et  
remémoration dans la trilogie  
*Soifs*, de Marie-Claire Blais

Cet article vise à montrer que la réflexion sur l'histoire que développe la trilogie *Soifs* est intimement liée à un travail actif, voire à une exigence de remémoration<sup>1</sup>. La démonstration de cette hypothèse conduira à la mise en lumière d'un motif récurrent de la narration, qui agit comme une inscription singulière de la figure du Juif Errant. Je m'intéresserai notamment à l'articulation de cette figure telle qu'elle se révèle dans le discours attribué au personnage de Samuel, particulièrement dans le troisième volet.

---

1. La trilogie est constituée des romans de Marie-Claire Blais, publiés en 1995, 2001 et 2005, et qu'on a coutume d'appeler par le nom du premier volet, *Soifs*, les deux autres ayant pour titre *Dans la foudre et la lumière* et *Augustino et le chœur de la destruction*. Les trois volets ont été publiés à Montréal, chez Boréal. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *S*, *DFL* et *ACD*.

Dans un premier temps, il sera toutefois utile de brosser à grands traits un portrait d'ensemble de la démarche qui a mené aux conclusions exposées ici, démarche qui prend appui sur le concept de l'ironie dite « romantique » tel qu'il était défini par Friedrich Schlegel et le cercle d'Iéna, en Allemagne, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle. Ce saut de deux siècles permet de rétablir l'horizon philosophique qui a déterminé l'élaboration du concept, dont on ne connaît plus, en général, que la caricature. Il ouvrira la voie à l'esquisse d'un second portrait, à savoir celui des stratégies narratives de la trilogie. Ceci permettra de situer d'emblée mon propos par rapport à l'appréhension d'ensemble d'une écriture dont la complexité est notoire.

Au début du XX<sup>e</sup> siècle, Georg Lukács présentait le roman comme

l'épopée d'un temps où la totalité extensive de la vie n'est plus donnée de manière immédiate, d'un temps pour lequel l'immanence du sens à la vie est devenue problème mais qui, néanmoins, n'a pas cessé de viser à la totalité<sup>2</sup>.

À ses yeux, le « constituant formel » du genre romanesque, qui détermine un double mouvement continu par lequel l'écrivain façonne une totalité qu'il soumet aussitôt à un recul sceptique, se nomme « ironie<sup>3</sup> ».

Ce concept naît chez ceux que Lukács nomme les « premiers théoriciens du roman<sup>4</sup> », c'est-à-dire les romantiques allemands du cercle d'Iéna. En termes très succincts, ceux-ci sont parmi les premiers, à la fin du XVIII<sup>e</sup> siècle, à comprendre les implications du fait que notre rapport au monde est toujours médiatisé par des représentations. Ils saisissent que ces représentations, en tant que formes créées par la conscience pour rendre le monde intelligible, sont provisoires, puisque notre savoir est confiné aux limites de notre expérience. Friedrich Schlegel, la figure de proue du premier romantisme, écrit que les formes sont des « allégories » de la totalité, et va jusqu'à affirmer que « toute vérité est relative;

---

2. Georg Lukács, *La Théorie du roman*, trad. de Jean Clairevoye, Paris, Gallimard, coll. « Tel », 1989 [1920], p. 49.

3. *Ibid.*, p. 69.

4. *Ibid.*

tout savoir est symbolique [c'est-à-dire non essentiel, non universel]; la philosophie est infinie<sup>5</sup> ». Ceci ne l'empêche pas pourtant de viser l'universel. Schlegel et ses collègues ne sont pas des postmodernes; ils croient fermement à l'absolu, que l'on pourrait définir sommairement comme l'unité fondamentale de l'univers. Pour le cercle d'Iéna, viser l'expression de l'absolu, et faire ainsi progresser le savoir, c'est multiplier les formes créatrices en représentant une pluralité de façons de connaître le monde, car c'est seulement par la mise en commun et en vis-à-vis des singularités qu'on peut espérer donner forme crédible à l'universel. Dans cette logique, la « poésie<sup>6</sup> » — c'est-à-dire la littérature et surtout le roman — est perçue comme la forme philosophique idéale, au sein de laquelle le sujet créateur vise l'expression de « la totalité extensive de la vie », en ne perdant jamais de vue ses propres limites. Le jeu subtil grâce auquel on orchestre la multiplicité de formes, c'est l'ironie, qu'on peut comprendre comme le dialogue socratique revisité par des artistes philosophes qui ont lu Kant.

Or, il est communément admis aujourd'hui que cette ironie dite « romantique », dans ses manifestations contemporaines, n'est plus tant l'outil par lequel on vise une totalité que le moyen d'exprimer une complexité insurmontable, la « quintessence du "Que sais-je" sceptique<sup>7</sup> », pour reprendre l'expression de Monique Yaari dans *Ironie paradoxale et ironie poétique*. Il me semble pourtant qu'il existe nombre de romanciers qui continuent de chercher, à partir d'une perspective contemporaine, à « reformuler » la complexité en un ensemble cohérent, visant « ironiquement » à la totalité, et parlant sans vergogne d'universel. Marie-Claire Blais est de ceux-là; ses textes semblent imprégnés de la conviction de l'unité fondamentale de toutes choses, une unité qui prend une forme quasi organique.

5. Cité dans Denis Thouard [dir.], *Symphilosophie. F. Schlegel à Iéna*, Paris, Vrin, coll. « Bibliothèque des textes philosophiques », 2002, p. 175.

6. Le terme « poésie » est à comprendre ici selon son sens étymologique de « création » (du grec *poiêsis*).

7. Monique Yaari, *Ironie paradoxale et ironie poétique. Vers une théorie de l'ironie moderne sur les traces de Gide dans Paludes*, Birmingham (Alabama), Summa Publications, 1988, p. 63.

Dans la trilogie *Soifs*, la romancière propose d'ailleurs quelque chose de très semblable à ce que préconisaient les romantiques. Elle met en scène, par un savant tissage de discours qui se donnent sur le mode de monologues intérieurs, une pluralité de façons de connaître le monde, en l'occurrence le monde contemporain, en multipliant les procédés grâce auxquels ces nombreuses perspectives se reflètent et se confrontent les unes les autres : alternance et opposition, dédoublements et mises en symétrie, juxtapositions et télescopages. Ces romans n'ont pas ou peu d'intrigue; les quelques événements qui rassemblent les nombreux personnages ne sont pas tant l'objet de la narration que le prétexte pour faire s'entrecroiser une pluralité de voix, dont les perspectives sont le matériau à partir duquel la narration construit son « récit ». Dans chaque volet, cette narration se déploie au fil de très longues phrases et le texte n'a pas de démarcations fortes — il n'y a toujours qu'un seul paragraphe sur environ trois cents pages et les phrases cumulent plusieurs voix; *Soifs*, le premier volet, n'aurait qu'environ 90 phrases<sup>8</sup>. Tous ces éléments créent une densité telle qu'elle maintient de façon presque systématique le doute quant aux rapports à établir entre les personnages, et au sens à accorder aux divers discours et situations.

Mes analyses de la trilogie partent du postulat que cette densité reflète une volonté de maintenir partout une ambiguïté productive, dont je cherche à comprendre la fonction. Pour cela, je m'intéresse aux stratégies de la voix narrative, cette fameuse instance anonyme, souvent considérée quasi absente, et qui ne se révélerait que par l'usage de la troisième personne dans son tissage de monologues intérieurs. Selon moi, les techniques de mise en relation et en opposition de nombreuses voix révèlent que la voix narrative se comporte plutôt comme une sorte d'instance socratique, dont les multiples procédés simulent le mouvement de pensée et de contre-pensée, de façon à infiltrer de l'intérieur les discours. Dans la mesure où les voix reproduisent nombre de perspectives familières pour le lecteur occidental sur le monde contemporain, cette infiltration et l'ambiguïté constante qui en résulte apparaissent comme une stratégie de

---

8. Selon Guy Cloutier, le roman *Soifs* compte 93 phrases. Voir « L'Amérique désenchantée », *Le Magazine littéraire*, n° 340, février 1996, p. 67.

défamiliarisation, qui sert, entre autres choses, à désorienter le lecteur, afin de l'inviter à suspendre ses habitudes interprétatives, et à participer à un jeu de reformulation constante de la complexité<sup>9</sup>.

## Le Juif Errant, historien

À l'égard de l'écriture polyphonique de Blais, il est toujours tentant d'identifier les discours les plus représentatifs, ceux qui rendraient compte d'une perspective d'ensemble, et auxquels on pourrait faire porter la signification, voire l'intention d'un roman donné. Personne n'y échappe, bien sûr : nos lectures seront toujours déterminées par les voix que nous entendons avec le plus d'acuité. Mais le chemin est miné, parce que, stratégies de défamiliarisation aidant, tous les discours se retrouvent, à différents égards, détournés, comme s'ils avaient toujours *aussi* une autre fonction. C'est que qu'entrevoit Vincent Nadeau lorsqu'il parle, au sujet de *L'Ange de la solitude*, de ces « indices explicatifs à caractère référentiel », dans lesquels on peut voir autant de « fausses pistes<sup>10</sup> ». Dans le roman *Soifs*, le personnage d'Adrien semble nous fournir une clé de lecture quand il affirme de l'écrivain Daniel que, « comme Max Ernst, il assemble des objets, des collages en trompe-l'œil » (*S*, p. 275). Sachant que le manuscrit dont il est question agit comme une sorte de mise en abyme du premier volet — notamment parce que les passages qui lui sont consacrés sont souvent manifestement autoréflexifs —, on peut voir dans ce mot d'Adrien, le « trompe-l'œil », une invitation à se méfier des idées exprimées de façon trop explicite, et à accorder d'emblée plus de poids aux associations énigmatiques qui surgissent au détour d'une phrase, à toutes ces choses qui se disent à demi-mot et aux motifs récurrents.

Parmi les motifs récurrents, je retiens cette façon curieuse d'exprimer toujours à mots voilés l'appartenance de nombreux personnages à une

---

9. Il faut noter que malgré la diversité des attitudes, les voix de la trilogie se rejoignent dans la mesure où elles trahissent des préoccupations semblables, qui concernent le rapport à l'histoire, la question de la mémoire, l'incertitude quant à l'avenir, la responsabilité individuelle et collective. Les deux premières, surtout — l'histoire et la mémoire —, vont m'intéresser ici.

10. Vincent Nadeau, « Des filles et du grand méchant loup : une lecture de *L'Ange de la solitude* », *Québec Studies*, n° 10, 1990, p. 45.

culture juive. Il est question des cousins de Pologne qui ont péri dans les camps, du grand-oncle Samuel mort, fusillé en 1942, de l'immatriculation tatouée sur le bras de Joseph, père de Daniel. Mais on ne trouve nulle part le mot « juif », ni « holocauste » ou « Shoah », ni même, sauf erreur, le mot « concentration ». Ces personnages sont par ailleurs associés, souvent au détour d'une phrase, aux traits symboliques de la judaïté : l'exil, l'errance, la recherche de la terre promise. Mais là encore, la seule mention explicite du judaïsme survient dans une boutade, et en anglais, lorsqu'une femme inconnue voyant passer Renata dit : « she looks like a wandering Jew » (*S*, p. 39). Le caractère étrange et peu vraisemblable de cette raillerie donne à réfléchir. Voici, peut-être, l'un des effets de trompe-l'œil de la narration, l'indice explicatif essentiel fourni de façon détournée. Le Juif Errant, témoin par excellence, figure dont le voyage symbolise le fil conducteur de l'histoire et l'amène à personnifier la mémoire du monde. La prise en compte ici de certains éléments du portrait du Juif Errant tel que le dresse Marie-France Rouart dans le *Dictionnaire des mythes littéraires* sera utile. Le Juif Errant est celui qui sait « remonte[r] le cours du temps et [venir] troubler comme un remords tenace l'ordre rationnel si péniblement acquis ». Chroniqueur de l'histoire, il personnifie des « hantises collectives sur l'avenir des peuples » et rend compte, en priorité, de l'existence des êtres opprimés. Il lui arrive ainsi d'être investi du pouvoir de « restaurer le temps des hommes humiliés ». Son expérience en vient à symboliser la lutte de l'humanité dans sa soif de salut; et dans son rôle de pénitent condamné à une errance éternelle, il est cette « grande ombre qui protège la marche de l'humanité<sup>11</sup> », héros d'un mythe de rédemption.

Certes, la judaïté des personnages de la trilogie les rattache de façon intime à l'une des plus grandes tragédies de l'histoire du XX<sup>e</sup> siècle, qu'ils sondent de façon obsessive. Mais sur un registre plus significatif encore, elle colore leur démarche de remémoration et leur statut à la fois d'errants et de témoins privilégiés, en les associant implicitement à la figure du Juif Errant. Leur appartenance aux communautés juives est, en effet, plus d'une fois dans la trilogie exprimée sur le mode d'une mémoire collective

---

11. Marie-France Rouart, « Le Juif Errant », Pierre Brunel [dir.], *Dictionnaire des mythes littéraires*, Paris, Editions du Rocher, 1994, p. 894, 896.

transmise de génération en génération, assurant ainsi une continuité et les dotant d'un rôle de témoin d'une histoire, si ce n'est de l'Histoire. À cet égard, la lecture que fait le personnage de Charles de l'expérience de Kafka est révélatrice. Selon le personnage, Kafka aurait mendié

la magnificence d'une culture, ses connaissances, son ombre pivotant sur la frêle conscience de l'insecte, [...] si petit fût-il, ne toisait-il pas ces piliers du tribunal, tous ces empereurs qui avaient répudié de leurs territoires, de siècle en siècle, la population juive, avant sa naissance Kafka ne portait-il pas déjà le deuil des siens, sa sensibilité n'ayant pu échapper à ces périodes d'émeutes passées, à venir, il y a longtemps que l'on vandalisait les synagogues, [...] que les archives étaient pillées, écrivant fables, allégories, c'est l'anxiété ancestrale que déballait Kafka. (*ACD*, p. 127)

Deux éléments sont à retenir ici : porter le deuil des siens amène Kafka, à l'instar du Juif Errant justement, à « troubler comme un remords tenace » l'ordre de la culture allemande — il toise les piliers du tribunal. Et ce deuil s'exprime sous la forme d'une anxiété ancestrale, un thème repris en relation notamment avec le personnage de Renata, dont le visage, en évoquant pour Mère ceux des cousins de Pologne morts dans les camps, trahit une « inquiétude permanente, presque ancestrale » (*S*, p. 116). Dans les cas de Kafka et de Renata, on retrouve donc l'idée de cette inquiétude très ancienne qui, en contraignant à la remémoration, assure la transmission de l'héritage. L'inquiétude, au sens fort du mot, agit comme une sorte de force occulte qui unit les générations. Il faut préciser, cela dit, que pour les personnages du roman, l'accès à une mémoire collective n'est pas tant témoignage de cet héritage des générations juives que cela qui leur permet de réactiver ou d'établir diverses filiations rompues ou jusqu'alors inconnues. La filiation est ce qui les dote du pouvoir de parole; elle agit comme la tribune à partir de laquelle ils sont en mesure de témoigner en rassemblant des fragments d'existences orphelines pour essayer de reconstituer la « continuité de la mémoire du monde » (*DFL*, p. 178), autrement dit de rétablir les fils des expériences singulières que les histoires officielles occultent.

Une réflexion attribuée au personnage de Samuel est, de ce point de vue, significative. Celui-ci oppose de façon saisissante le statut de

déracinée de la Vierge aux sacs, jeune itinérante dépossédée de tout, à sa propre situation d'héritier d'une culture, d'une histoire, qui l'inscrit dans une continuité :

Samuel avait des parents, un foyer, la Vierge aux sacs n'avait rien, comme tant d'autres de sa peuplade errante elle ne connaissait pas même l'existence d'un pays qui l'aurait défendue, qui aurait protégé ses droits, [...] la terre était pour Samuel l'héritage de ses parents, de ses grands-parents, que n'avaient-ils pas vu et entendu, pendant des décennies, des siècles, quand il s'agissait du bien, ils savaient ce qui leur appartenait, ils avaient leurs saints, Gandhi, Martin Luther King, des philosophes, des poètes éveillant la conscience des nations, ils avaient aussi, dans une même confusion, des chefs, présidents, ministres déchus et voleurs, d'autres de nobles personnages qui ne faisaient que passer. (*ACD*, p. 88-89)

Les persécutions des siens n'ont pas pu rompre le fil, ni priver le personnage de la connaissance des choses vues et entendues « pendant des décennies, des siècles », dont il est l'héritier à la fois par son appartenance à la communauté juive et par la revendication dans sa famille d'une tradition militante. Samuel hérite du monde : sa lignée constitue une reconnaissance de son droit d'occuper une place dans l'histoire et, depuis cette place, sa possibilité d'agir sur le cours des choses. Songeant à « l'hymne à la haine raciale d'où découleraient des millions de morts » — le *Mein Kampf* de Hitler, bien sûr —, le personnage évoque « les lointains cousins de Pologne qui avaient tous péri dans le village de Lukow, et ce grand-oncle dont Samuel portait le nom, fusillé en cet hiver 1942 » (*ACD*, p. 89). Mais c'est l'héritage signalé par la reprise du nom qui permettra à Samuel, selon son père, d'être, dans une de ces belles formules paradoxales de la trilogie, « la renaissance, la continuité de tout ce qui avait été à jamais perdu » (*ibid.*).

La démarche des personnages qui se font ainsi historiens obéit à une logique semblable à celle que préconise Benjamin, chez qui la remémoration intégrale du passé sera seul vecteur de rédemption :

de tout ce qui jamais advint, rien ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire. Certes ce n'est qu'à l'humanité rédimée

qu'appartient pleinement son passé. C'est dire que pour elle seule, à chacun de ses moments, son passé est devenu citable<sup>12</sup>.

Nombre de personnages sont comme hantés par cette exigence de dire « tout ce qui avait été à jamais perdu ». Comme Benjamin, ils tâchent de « brosser l'histoire à rebrousse-poil<sup>13</sup> » pour restaurer le temps perdu en luttant contre l'effacement des traces. Plus qu'un devoir de mémoire au sens courant, il s'agit de pister les filiations qui unissent l'humanité dans son destin collectif.

Les démarches de Renata et de Mélanie sont, à cet égard, exemplaires. La première se livre, dans son discours, à des jeux de télescopage où toutes les expériences de femmes opprimées qui connaissent un sort tragique sont fondues en une seule sous le signe d'une écriture indéchiffrable, celle d'une poétesse brésilienne traquée par sa famille, celle encore d'une déportée anonyme morte à Treblinka. La poétesse

avait eu peur de cette sentinelle derrière la porte, elle avait sursauté lorsque quelqu'un avait éternué dans la rue, la nuit, à quelques pas, si près, il y avait toujours une ombre, la noire sentinelle derrière la porte, [...] comme cette autre femme qui, elle aussi, avait écrit des vers que nul n'avait pu déchiffrer, dans le centre de déportation d'un ghetto, elle n'avait laissé que quelques mots illisibles, à l'aide, à l'aide, avant d'être menée vers un train, ce train irait à Treblinka. (S, p. 230)

Cette écriture illisible est celle aussi des femmes chinoises contraintes de tuer les filles dont elles viennent d'accoucher :

qui entendit les mots que prononçaient ces mères à leurs filles, en s'étouffant, pleurant, ô improductives, s'étouffant, pleurant avec leurs filles pendant que s'enfonçaient les boulettes de riz [dans la gorge des bébés]. (S, p. 231)

---

12. Cette traduction de la thèse III « Sur le concept d'histoire » apparaît dans Michaël Löwy, *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2001, p. 41.

13. Walter Benjamin, *Œuvres III*, trad. de Maurice de Gandilac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 433.

Mélanie, pour sa part, cherche à fouiller les ellipses de l'histoire en y inscrivant une lignée fictive de femmes musiciennes — les Anna Amélia Puccini et les Anna Amélia Mendelssohn — qui supplée à l'oubli de celles qui ont véritablement existé :

Quand Mélanie entendrait-elle dans une salle de concert de New York, de Baltimore, les œuvres d'Anna Amélia Puccini, toutes ces Anna Amélia oubliées, les œuvres d'Anna Amélia Mendelssohn dont son frère Felix avait parfois usurpé les compositions, [...] qui sait si Anna Amélia n'avait pas été, comme Vivaldi, une violoniste virtuose, un chef d'orchestre soumis aux obligations de ses charges, elle avait été maître de chapelle dans les couvents, les monastères, [...] elle avait écrit des marches, des pièces de musique pour ses défilés, pauvre, elle avait emporté avec elle dans l'ensevelissement des fosses et des ravins, où dormaient ses œuvres de même que ses enfants, sa musique [...], mais en quelque siècle nouveau, Mélanie entendrait les œuvres d'Amélia, un fragment retrouvé dans un monastère, un couvent, un fragment si ténu qu'elle l'entendrait à peine, [...] soudain, ce fragment serait un symbole d'échos meurtris et de ruptures. (*S*, p. 193-194)

Cette formule magnifique, « un fragment si ténu qu'elle l'entendrait à peine », pourrait désigner toutes les voix de l'histoire et de l'actualité que les personnages s'évertuent justement à entendre.

## Samuel et la chorégraphie d'Arnie Graal

Dans le discours de Samuel, les décombres de gratte-ciel effondrés à New York et le béton des nouvelles fondations sont le lieu métaphorique où se trouvent ensevelis ceux que l'histoire enterre sous ses amas de cendres au fur et à mesure qu'elle s'écrit, et qu'il s'acharne à déterrer, croyant que les orphelins sans voix détiennent peut-être un savoir secret sur le monde et sur l'avenir qu'il importe d'écouter. Les recherches obsessionnelles de Samuel se traduisent d'ailleurs par une errance très concrète dans les rues de New York où il tâche de retrouver deux êtres déjà oubliés, qui symbolisent en quelque sorte la collectivité des existences orphelines : il s'agit de la Vierge aux sacs et de Tanjou, qui était l'amant de Jacques, personnage décédé du sida dans le premier volet. Samuel est hanté par

l'impression qu'il a eu d'avoir reconnu Tanjou parmi les corps chutant d'un gratte-ciel en feu.

Mais malgré son intuition du « mystère d'une incompréhensible nature qui [le lie] à tous ceux qui [l'ont] précédé[s] » (*DFL*, p. 105), Samuel est un personnage plutôt nombriliste. En tant que jeune Juif Errant, si l'on peut dire, il est obsédé par l'histoire immédiate, états-unienne, et résiste encore aux perspectives plus globalisantes de ses parents, en affirmant ne pas vouloir être témoin du sort des opprimés des pays éloignés. Son attitude conduit à un désaccord avec le chorégraphe Arnie Graal sur la façon de lire le spectacle dans lequel il est danseur vedette. Ce désaccord est peut-être l'un des indices les plus saisissants des stratégies narratives dans l'expression du rapport à l'histoire.

La chorégraphie en question est une sorte de simulation au ralenti de certains des moments les plus traumatisants d'un événement jamais nommé de façon explicite mais qu'on reconnaît sans peine :

aux textures et aux sons des synthétiseurs et séquenceurs se nouait le bruit d'une fanfare funeste, celle des incendies, la lenteur excessive des danseurs, surgis tels des revenants des murs de béton, de l'asphalte brûlé, [...] attaqués dans cette position par le feu, ne pouvait qu'accroître en nous cette sensation de malaise, oui l'insistante et intenable lenteur de ces corps chutant dans le vide allait en vous oppressant, on y verrait ce qu'on ne voulait pas voir, le géant écroulement d'une ville. (*ACD*, p. 65)

Mais Arnie Graal s'indigne contre la tentation de réduire son œuvre à un seul moment historique, en l'occurrence l'effondrement des tours du World Trade Center, et détourne l'attention de son public :

ces corps qui tombent dans une lenteur exacerbée, par l'artifice d'une chorégraphie, disait-il, sont des corps qui ont été lancés à la mer, par centaines, d'un hélicoptère de généraux dictateurs, [...] avec les appareils de son armée, détenus politiques ou prisonniers, furent-ils jetés respirant encore au-dessus des eaux du Pacifique, ces opérations continuent-elles encore tous les jours, [...] on sait que se tairont les disparus des eaux. (*ACD*, p. 65)

L'évocation par Arnie Graal de ces « ballots humains venus de Santiago ou d'ailleurs » (*ibid.*), du Chili, donc, est une allusion à un autre onze septembre, lors duquel un coup d'État a permis la mise en place de Pinochet, avec le concours du gouvernement américain. Arnie multiplie, par ailleurs, les commentaires énigmatiques sur la chute lente des corps. Chaque fois, elle évoque une tragédie différente, et son discours témoigne clairement d'une volonté de faire de sa chorégraphie une sorte d'hommage aux victimes historiques d'oppression. La lenteur de la chute des corps agit comme un arrêt sur image, qui vise à créer une constellation, une monade qui fait éclater le continuum historique, pour parler encore en termes benjaminien.

Or, Samuel suggère d'ajouter à la scénographie certains éléments, notamment la présence des visages des victimes aux fenêtres de la haute structure d'où tombent les corps —

il aurait fallu l'addition, l'adhésion dans le verre et la transparence du plexiglas, de chacun de ces visages, de milliers de visages se blottissant là pour toujours dans une immuable expression d'effroi afin que nul n'oublie leurs empreintes. (*ACD*, p. 225)

Le chorégraphe s'insurge contre cette volonté d'évoquer de façon trop précise *un événement* :

Mais Arnie Graal s'était indigné que Samuel ait eu cette idée d'une continuelle mémoire dans la dramatique actualité du présent, que penser de tous les autres qui auraient dû être là, aussi, à tout passage vitré des immeubles, édifices, tours et gratte-ciel, tout ce peuple d'Arnie Graal ravalé vers le sommeil de l'oubli, même si certains n'oubliaient pas et avaient depuis réhabilité par des lois ce qui avait été hier une suite de massacres de toute une ethnie, tant de visages tuméfiés, des centaines de milliers, un nombre incalculable, auraient dû être là, disait Arnie à Samuel, incluant ces coupables suppliciés, qu'ils soient partis dans une mission suicide, eux aussi avaient été dupes de leurs supérieurs et obsédés par la pensée de tous ces visages, ces murs d'icônes, tous incinérés, mais respirant encore (*ACD*, p. 226).

L'idée de la « dramatique actualité du présent » qui doit éviter une « continuelle mémoire » évoque de façon surprenante la *Jetztzeit*, ou l'à-présent<sup>14</sup>, de Benjamin, cet instant subversif, chargé du potentiel de faire éclater le continuum du temps quantitatif d'une histoire perçue comme accumulation d'événements, pour en faire un temps qualitatif. En effet, cette « continuelle mémoire » semble désigner l'évocation obsessionnelle d'une tragédie au détriment du souvenir de toutes les tragédies, ou alors la volonté d'inscrire l'événement dans un temps cumulatif, à la représentation duquel échapperait une véritable compréhension historique.

À travers cet exemple, il devient possible de mieux cerner ce qui est en jeu dans les stratégies narratives de défamiliarisation. Aux lectures trop littérales, qui se basent sur des références explicites à tel ou tel discours de notre répertoire contemporain, échappent forcément la densité des textes, et l'une des fonctions majeures de l'ambiguïté romanesque, à savoir celle d'avoir toujours déjà dépassé le particulier en direction de l'ordre général, voire de l'universel. Aussi bien dans le discours d'Arnie sur sa chorégraphie que dans celui de la voix narrative sur l'ascendance juive de ses personnages, le refus de nommer devient le moyen de faire participer ces éléments à une « allégorie » de la totalité reformulée. À cet égard, la démarche des Juifs Errants de la trilogie est l'une des clés de la compréhension de la forme de ladite allégorie, que l'on pourrait appeler justement celle de la « continuité de la mémoire du monde ». C'est une mémoire non pas quantitative ou cumulative, mais qualitative, qui voit partout des constellations, et celles-ci sont autant d'indices d'une unité fondamentale de l'expérience, qui transcende les limites spatiales et temporelles. Le postulat de l'unité fondamentale de toutes choses semble tenu ici pour le principe élémentaire qui doit informer la quête du sujet et son action (l'impératif moral est incontestable); c'est avant tout ce postulat qui me semble définir l'attitude romantique de Marie-Claire Blais.

\*\*\*

14. Voir Michaël Löwy, *op. cit.*, p. 106, 113.

Ceci me ramène à Friedrich Schlegel, dont la pensée agit comme toile de fond à ma démarche. Schlegel n'avait pas une confiance aveugle dans la notion de progrès dans l'Histoire — les premiers romantiques avaient une conscience vive des échecs de la Révolution française —, mais il croyait en la perfectibilité, en tant qu'Idée, au sens kantien du terme, c'est-à-dire comme grand principe qui oriente les efforts, et pas forcément comme résultat concret. Les romantiques sont parmi les premiers représentants du régime moderne d'historicité, qui implique que la leçon de l'histoire est, selon la formule de François Hartog, « dans un futur à faire advenir comme différent du passé<sup>15</sup> ». Le rapport à l'histoire qui se dégage de la trilogie *Soifs* semble encore obéir à ce genre de principe, mais sous un angle nettement plus complexe et problématique. Le futur différent à faire advenir serait celui grâce auquel, selon le mot de Benjamin, il faut « couper la mèche qui brûle<sup>16</sup> », ou encore, pour reprendre les termes d'un personnage de Blais, il s'agirait du futur qui verrait l'« aube devancer les plus funestes calamités » (*DFL*, p. 42). C'est le futur en mode négatif dont parle Hartog, celui par lequel on retarde, voire on empêche la destruction<sup>17</sup>. Les parentés que je trouve chez Benjamin et chez Blais résident en bonne partie dans ce curieux mélange de pessimisme et d'espoir, voire d'espérance, que reflète la conception messianique du temps, ce rêve d'un salut qui ne semble pouvoir être que l'issue d'un moment décisif de crise.

---

15. François Hartog, « Temps et histoire : comment écrire l'histoire de France? », *Annales HSS*, n° 6, novembre-décembre 1995, p. 1221.

16. Voir Michaël Löwy, *op. cit.*, p. 10.

17. Voir François Hartog, *op. cit.*, p. 1235.