

Nathalie Roy
Université Laval

« Ce n'était donc
pas un faux calibre 38
ne contenant aucune balle. »
Perspectives sur l'événement
chez Marie-Claire Blais

Dans les quatre romans de Marie-Claire Blais qui constituent ce que j'appellerai le « cycle *Soifs* », la poétique de l'événement participe d'un jeu de reconfiguration du temps historique et actuel, selon une perspective qui évoque celle de Benjamin dans ses thèses « Sur le concept d'histoire¹ ». Au détriment d'un temps quantitatif, vide et linéaire, ces romans semblent en effet préconiser la saisie d'un temps qualitatif, hétérogène, où se confondent dans la saisie des événements ponctuels un ensemble d'événements, d'époques, de lieux et d'expériences². Le mouvement obéit à une exigence de

1. Walter Benjamin, « Sur le concept d'histoire », *Œuvres III*, traduit par Maurice de Gandillac, Pierre Rusch et Rainer Rochlitz, Paris, Gallimard, coll. « Folio essais », 2000, p. 427-443.

2. Au sujet de cette opposition des temps qualitatif et quantitatif, voir le commentaire de Michael Löwy des thèses XIV à XVII et XVIIa, dans *Walter Benjamin : Avertissement d'incendie. Une lecture des thèses « Sur le concept d'histoire »*, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Pratiques théoriques », 2001, p. 101-116.

remémoration, ressentie de façon urgente dans un univers où l'on est constamment confronté au spectacle d'« une ère bouillonnant à l'orée des volcans³ ».

Mais avant d'en arriver à la poétique de l'événement chez Marie-Claire Blais, il sera utile de brosser le tableau de sa poétique, tout court. La mise en évidence des mécanismes éminemment complexes qui gèrent la forme romanesque — tout en permettant de mieux rendre compte de ce qui est en jeu dans ces textes — donnera ainsi à voir le statut problématique de la représentation de l'événement du point de vue d'une logique narrative.

Chacun des quatre romans publiés depuis *Soifs*⁴ se présente sous la forme d'un long monologue narrativisé où se conjuguent sous la gouverne d'une instance narrative anonyme des dizaines de voix, dont les perspectives multiples se déploient au sein de très longues phrases, qui ne forment qu'un seul paragraphe. Le premier volet, *Soifs*, situe ses voix à l'aube de l'an 2000, et dans chaque volet subséquent nous retrouvons à peu près les mêmes personnages, et quelques nouveaux, avec environ cinq ans de décalage. Le récit se déroule dans différents lieux, mais l'espace principal est une île jamais nommée, dont on sait qu'elle est située dans le Golfe du Mexique. Parus entre 2001 et 2008, les deuxième, troisième et quatrième volets s'intitulent : *Dans la foudre et la lumière*, *Augustino et le chœur de la destruction*⁵ et *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*⁶.

3. Marie-Claire Blais, *Dans la foudre et la lumière*, Montréal, Boréal, 2001, p. 50. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *DFL*.

4. Marie-Claire Blais, *Soifs*, Montréal, Boréal, 1995, 313 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *S*.

5. Marie-Claire Blais, *Augustino et le chœur de la destruction*, Montréal, Boréal, 2005, 301 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *ACD*.

6. Marie-Claire Blais, *Naissance de Rebecca à l'ère des tourments*, Montréal, Boréal, 2008, 296 p. Désormais, les références à ce texte seront indiquées entre parenthèses à la suite de la citation, précédées de la mention *NR*.

La structure d'ensemble de ces romans dépend, à mon sens, d'une « réflexion poétique », notion que je définis en m'inspirant de la pensée de l'ironie de Friedrich Schlegel. J'entends par là que cette structure est déterminée par tout un ensemble de procédés réflexifs, des jeux de consonance et de dissonance, de réfraction, de symétrie et d'inversion, de juxtaposition et de télescopage. Ceux-ci mènent à une mise en équilibre et en tension de tous les éléments au sein d'une narration qui a tout à la fois : (1) la forme d'un récit éclaté mais étrangement circulaire, par la démultiplication des voix et des perspectives qui se répondent; (2) la géométrie d'un tableau par la répétition de couleurs, de traits et d'éléments visuels qui crée, au sein d'une pluralité irréductible, une sorte d'effet de bas-relief par rapport à l'ensemble; et (3) la musicalité d'une symphonie par les jeux d'harmonie et de contrepoint des voix, les effets de mouvement d'une composition classique et les modulations rythmiques de la voix narrative⁷. Cette architectonique narrative, dont on peut penser qu'elle témoigne d'une volonté de continuellement déjouer la linéarité du langage, constitue une organisation, voire une multiplicité de jeux de configuration de l'hétérogène dans une œuvre qui, selon un passage autoréflexif du troisième volet, se veut « synthétisée en mille détails » (ACD, p. 207). Il s'agit, autrement dit, d'une structure narrative qui semble répondre à merveille à cette réflexion poétique que préconisait Schlegel, où la pensée, cherchant à déjouer les limites de la conscience subjective, doit être « multipliée à des paliers toujours plus élevés, "comme dans une série infinie de miroirs"⁸ », et où la « démultiplication de l'objet va de conserve avec les paliers de réflexion dans le sujet⁹ ». Chez Marie-Claire Blais, la narration invite en effet à démultiplier les paliers possibles de réflexion, en ce sens que, du moins virtuellement, nous pouvons en tant que lectrice, lecteur nous situer un

7. On trouvera une analyse détaillée de cette architectonique narrative dans ma thèse. Voir Nathalie Roy, « De l'ironie au roman contemporain : l'esthétique réflexive comme philosophie dans la trilogie *SOIFS* de Marie-Claire Blais », thèse de doctorat, Département d'études littéraires, Université du Québec à Montréal, 2007, f. 170-193.

8. Ernst Behler, *Ironie et modernité*, traduit par Olivier Mannoni, Paris, Presses Universitaires de France, coll. « Littératures européennes », 1997, p. 79.

9. *Ibid.*, p. 118.

peu n'importe où dans cet univers pour en extraire des configurations signifiantes ou même en reconstruire l'ensemble.

Cette réflexion poétique incite d'ailleurs à dépasser l'idée courante selon laquelle nous avons affaire chez Blais à une narration absente, qui sert de porte-voix à ses personnages. Dans un texte sur *Soifs*, la romancière nous laisse entrevoir tout à la fois le statut de cette voix narrative et sa matière, quand elle écrit que nous ne pouvons échapper à cette sorte de conscience collective qui s'est réveillée en nous, comme si chacun des êtres que nous allions décrire dans nos livres représentait un être vivant parmi nous, dans une société désormais sans limites, universelle, qu'il soit lointain ou proche, pauvre ou riche, cet être est lié à nous, dans cette vaste tension de vivre qui est celle de l'humanité en péril¹⁰.

Plus loin, elle ajoute : « nous voici dans cet enchaînement de toutes nos vies et consciences, [...] tous les destins sont enchevêtrés¹¹ ». Retenons ici deux choses : l'insistance, d'une part, sur les formules qui marquent l'entrelacement — les êtres liés à nous dans cette vaste tension de vivre, l'enchaînement de toutes nos vies et consciences, les destins enchevêtrés —; et, d'autre part, le fait qu'il s'agisse d'une transposition de regards d'êtres réels, confrontés au monde qui est le nôtre. Cela donne à penser que ces jeux incessants de mise en tension et en équilibre des éléments et des discours de l'univers romanesque visent la configuration fictionnelle d'une conscience collective, voire la mise en forme d'une conscience « universelle », si on me passe le mot tabou, sachant que Marie-Claire Blais s'en réclame. Cette conscience se représente un monde qui est partout reconnaissable. On y retrouve les guerres, dont la Seconde Guerre mondiale, la Shoah, les Intifada, la (re)montée des extrémismes et intégrismes, la menace du terrorisme, le sida, les changements climatiques, l'actualité états-unienne, le débat sur la peine de mort, les inégalités sociales et la violence qui en résulte,

10. Marie-Claire Blais, « Marie-Claire Blais », Catherine Morency [dir.], *La littérature par elle-même*, Québec, Nota bene, 2005, p. 18.

11. *Ibid.*, p. 18-19.

les faits divers rapportant des crimes atroces, etc. Ainsi, les discours qui constituent le tissu de la narration sont indissociablement liés à une histoire, à une mémoire et à une actualité qui recourent pour l'essentiel les nôtres. Ils évoquent, du reste, les perspectives politiques ou sociales — écologisme, féminisme, racisme, patriotisme, etc. — que véhiculent les médias et les écrits contemporains.

Il s'agirait, en somme, d'une écriture qui vise à sonder les perspectives de ses contemporains et à mieux comprendre l'humain, en conviant le lecteur, par la démultiplication des paliers de réflexion, à une semblable démarche exploratoire. Cette projection des discours dans une « série infinie de miroirs » mène à une reconfiguration continue des significations et des perspectives en jeu, qui semble procéder d'une volonté de défamiliarisation d'un univers connu¹². En effet, dans ces textes tissés de repères familiers, la narration infiltre de l'intérieur les discours, les retourne sur eux-mêmes, juxtapose l'actuel et l'ancien, le réel et le fictif, l'historique et le mythique, et finit par créer partout des rapports insolites. On se trouve ainsi confronté à une série de miroirs déformants, où ce que l'on croyait connaître devient déroutant, étrange, comme si l'appel au répertoire du lecteur ne servait qu'à mieux le déstabiliser. De cette manière, le lecteur est constamment mis en garde contre la tentation de s'en tenir à ce qu'il a pour ainsi dire sous les yeux, par une narration qui invite à inscrire toute perspective, tout événement isolés dans un tableau plus large, plus inclusif, par rapport à une totalité projetée.

L'événement dans ce contexte

L'événement dans un sens large renvoie à ce qui arrive, ce qui survient et qui implique un changement pour quelqu'un. Ce n'est pas

12. Je tiens en partie cette hypothèse de la stratégie de défamiliarisation d'une très belle analyse d'*Une Saison dans la vie d'Emmanuel*, que propose Rosmarin Heidenreich (Rosmarin Heidenreich, *The Postwar Novel in Canada. Narrative Patterns and Reader Response*, Waterloo, Wilfrid Laurier University Press, 1989, 197 p.). Pour la critique, la défamiliarisation représente l'une des techniques par lesquelles la narration impose, dans *Une Saison*, une mise en suspens des façons de voir habituelles.

un fait objectif; ce qui arrive devient « événement » dès lors qu'on le saisit comme tel. Du point de vue d'une histoire intime ou collective, les événements sont, selon une idée empruntée à Jean-Paul Hugot, une « brèche » dans la continuité, ils se constituent comme origine, moment de récapitulation¹³. Autrement dit, ils sont toujours virtuellement l'occasion d'une réécriture d'une histoire, si ce n'est de l'Histoire. Dans une logique narrative conventionnelle, on imagine difficilement un événement contingent, qui n'aurait aucun impact sur le déroulement du récit. Les événements impliquent une transformation, un avant et un après qui, comme les actions, définissent le cours d'un récit, relancent la flèche de sa temporalité. Or, dans les romans qui m'intéressent ici, l'enchaînement temporel comme facteur de configuration est subordonné aux autres éléments structurants qui composent l'architecture narrative, et qui déjouent la linéarité d'un déroulement temporel, qui déjouent finalement les transformations. En ce sens, quel rôle peut jouer l'événement?

Dans la représentation de l'événement chez Blais, la logique narrative sera toujours soumise à la réflexion poétique. Les rares événements qu'on pourrait identifier comme « intra-diégétiques », en ce sens qu'ils adviennent aux personnages dans le cours de la narration, sont représentés d'une façon telle que toute transformation potentielle de l'expérience du personnage est comme escamotée au profit de la logique qui détermine la configuration de l'ensemble. Ils deviennent, autrement dit, *davantage objet de réflexion qu'objet de l'expérience de celui ou celle à qui ils adviennent*.

J'analyserai dans cet esprit trois catégories d'événements : les événements intra-diégétiques, les événements historiques et ce que j'appellerai les « événements » poétiques.

13. Jean-Paul Hugot, « Forme de l'événement, formes du récit », Françoise Daviet-Taylor [dir.], *L'Événement. Formes et figures*, Angers, Presses de l'Université d'Angers, 2006, p. 74.

Les événements intra-diégétiques

Tous les « récits » d'événements qui surviennent dans le cours de la narration et qui affectent l'un ou l'autre des personnages ont un curieux point commun : ils escamotent systématiquement le moment précis où « ça arrive ».

Prenons l'exemple du récit de l'altercation entre Carlos et Lazaro au début du deuxième volet :

il était midi lorsque Lazaro aperçut Carlos qui fonçait sur lui, écartant son chien d'un geste brutal, Polly recula, étonnée, sur ses pattes de derrière, avant de s'enfuir, je t'ai dit d'aller à la maison, cria Carlos, tout n'était que tumultes et cris, autour de Carlos, de Polly, le vrombissement des avions atterrissant sur la piste, près de la mer, étouffait la voix de Lazaro qui exigeait que Carlos lui remît sa montre, ma montre Adidas, je la veux, la voix de Lazaro devint muette lorsque la détonation d'un fusil alourdit l'air lénifiant, ce n'était donc pas un faux calibre 38 ne contenant aucune balle, pensa Carlos. (*DFL*, p. 29)

Le point de vue qu'adopte ici la narration est, comme c'est souvent le cas chez Blais, assez ambigu. On ne sait trop qui de Lazaro ou de Carlos voit ce qui est relaté, et on a l'impression que la voix narrative oscille entre les deux personnages. Le regard porté sur la scène pourrait même, brièvement, être celui de la chienne Polly. Mais l'usage de l'article indéfini au moment critique de la détonation « d'un fusil » nous projette décidément dans une sorte d'espace aveugle, et fait en sorte que, en tant que lecteurs, nous ne voyons rien de l'événement. Nous n'entendons que du bruit.

Dans le deuxième volet, toujours, au moment où les pneus de la voiture de Samuel sont crevés par un « malfaiteur » à New York, la narration adopte encore une perspective dont le lieu est indéterminable, mais cette fois grâce à une curieuse licence grammaticale :

[Samuel] vit le voyou à la mine ingrate rasant la portière, je peux laver votre voiture? lui demandait-il, tandis qu'un objet

de fer cahotait dans un fichu à pois, c'était avec cet objet de fer, ce marteau que le garçon enfoncerait ses clous dans les pneus de la décapotable, placide à son siège, Samuel avait vu le malfaiteur s'enfuir, sautant habilement jusqu'au trottoir, entre les voitures. (*DFL*, p. 60)

Rien ne justifie l'usage, ici, du conditionnel à titre de futur du passé — le garçon « enfoncerait ses clous dans les pneus de la décapotable » —, hormis une apparente volonté de détourner l'attention du moment précis où le jeune vandalise la voiture de Samuel. Cet extrait saute d'un « présent » de l'événement qui s'annonce grâce à l'usage du passé simple, à un moment antérieur à l'événement, qui est une projection dans l'avenir par l'annonce de l'intention du malfaiteur, pour se terminer après l'événement : « Samuel avait vu le malfaiteur s'enfuir ». L'étrangeté de cette pirouette de la temporalité verbale témoigne de l'insistance avec laquelle la narration cherche à détourner l'attention du « moment événementiel » et à maintenir ainsi une représentation du temps diégétique trop aléatoire pour que le lecteur puisse s'y fixer.

Quel que soit l'aspect que prend le récit dans les diverses relations narratives d'événements, l'escamotage du moment précis ou de la nature exacte de ce qui arrive est systématique. Ainsi, le moment où Renata subit un viol, dans *Soifs*, correspond à peu près à ce passage : « et c'est là où la creuse sensation de soif n'avait cessé d'avilir Renata » (*S*, p. 100). Dans le troisième volet, le récit de l'agression sexuelle de Mai, par un pêcheur, se fait en ces termes :

Mai ne dirait rien, ne l'avait-elle pas promis, les cheveux, la barbe en broussaille et comment avec sa chemise malodorante il l'avait gardée des vents, te voici sous mon aile, contre ma peau, qu'avait-il dit, qu'avait-il fait sinon la défendre des aigles, des éperviers dont elle aurait été vite la proie, comme les souris et les furets, caressant ses jambes sous la robe dont le col blanc était défait. (*ACD*, p. 120)

À l'échelle de l'expérience des personnages, cet escamotage des événements, surtout dans la mesure où il s'agit d'événements traumatisants, peut certainement s'expliquer à partir d'une expérience

phénoménologique du choc, de ces moments où les choses arrivent trop vite ou sont de nature trop renversante pour que nous puissions saisir ce qui se passe et où, par conséquent, la conscience que nous avons du temps subit de fortes distorsions. Mais il se passe autre chose ici. Les quelques formules ambiguës auxquelles sont réduits les récits d'événements les rendent abstraits, mais n'empêchent jamais que les événements eux-mêmes demeurent reconnaissables. Au contraire, ces formules ont un caractère pour ainsi dire « codé » qui fait appel au « savoir collatéral¹⁴ » du lecteur, lui permettant sans difficulté d'interpréter le non-dit à partir de son propre répertoire. De cette façon, les événements accèdent à une forme de généralité. Le sort de Renata rejoint celui de toutes les victimes du viol, le sort de Mai, celui de tous les enfants ayant subi une agression sexuelle. La blessure par balle de Lazaro rappelle ces faits divers qui relatent de semblables incidents. Le cas de l'acte de vandalisme perpétré sur la voiture de Samuel devient un symbole des violences que génèrent les inégalités sociales. On voit déjà, ainsi, de quelle façon l'ambiguïté qui entoure les relations d'événements donne au temps narratif un caractère ouvert. Les victimes sont d'emblée identifiées à d'autres victimes, et l'événement ici, comme ce sera le cas ailleurs, souligne moins une occurrence isolée qu'une expérience partagée de l'humanité. Cela est peut-être d'autant plus vrai que les récits, en misant sur les affects plutôt que sur la relation explicite de ce qui s'est passé, engagent le lecteur à partir de son expérience intime. L'escamotage du moment événementiel, autrement dit, devient la brèche à partir de laquelle se reconfigure potentiellement notre saisie du monde.

Événements historiques

Si les évocations d'événements historiques sont constantes dans le cycle *Soifs*, nous sommes pourtant loin du roman historique. Les événements réels survenus dans un passé plus ou moins lointain sont tantôt rappelés en mémoire, tantôt représentés dans une œuvre d'art :

14. Pour parler en termes peirciens.

manuscrit, concert sur fond d'images, tableaux, chorégraphies. Il s'agit dans la majorité des cas de cataclysmes, de désastres, de génocides, de guerres. Cela ne signifie pas que les événements heureux soient absents. Ces romans opposent aux malheurs des événements qui jalonnent le parcours d'une émancipation, notamment celle des femmes, ou celle de la population noire états-unienne, mais ces percées de lumière sont plus rares. L'événement historique principal, que les romans évoquent de manière presque obsessive, est la Shoah. Or, dans la mesure où l'événement fait « brèche » dans la continuité, se constituant comme moment de récapitulation, la découverte de la Shoah pourrait bien représenter, au sein de cette narration, la brèche absolue où ce qui restait jusqu'alors unimaginable s'impose à la conscience collective, un mal si renversant qu'il fait éclater les récits. En reprenant la formule d'un des personnages selon lequel la menace qui pèse sur l'humanité est liée à une « détérioration de la conscience universelle » (*DFL*, p. 179), on peut dire que la voix de la conscience narrative — en tant que mise en forme d'une conscience qui se veut « universelle » — parle depuis cette brèche que représentent les camps de concentration et d'extermination, comme point d'origine de sa détérioration.

Mais il importe de noter ceci : la Shoah n'est jamais nommée de façon explicite. Nous n'avons droit qu'à des allusions : le grand-oncle Samuel fusillé en 42 dans le ghetto, l'immatriculation sur le bras de Joseph, père de Daniel, l'évocation de « l'hymne à la haine raciale d'où découleraient des millions de morts¹⁵ » (*ACD*, p. 89), le cri muet d'une femme sur le point d'être déportée à Treblinka (*S*, p. 230) et, dans le quatrième volet, un long passage troublant où les soldats anonymes tués, qu'il s'agisse des Alliés ou des Allemands pendant la campagne russe, se confondent avec les victimes du camp de Buchenwald (*NR*, p. 122-126). Ce refus de nommer explicitement l'événement contribue à ce que l'évocation de l'Histoire se fasse le plus souvent le prétexte d'une juxtaposition des temps et des lieux. On peut penser que, en tant que premier génocide à entrer véritablement dans l'imaginaire, la Shoah est

15. C'est-à-dire le *Mein Kampf* de Hitler.

le lieu à partir duquel il est possible d'apercevoir ce qui est, autrement, la « course de tous les malheurs dans l'ombre » :

La course de tous les malheurs dans l'ombre, mais on ne pouvait discerner lequel, tous terribles et sans identification, planant vers le gouffre, le charnier aux millions de crânes broyés, tant et tant de ces charniers que l'on ne distinguait plus à qui ils appartenaient, hommes ou bébés, tant et tant de ces génocides qu'ils n'avaient plus ni noms ni tombes, et désormais aucune commémoration, quelque procès parfois où les tribunaux improvisés insistaient sur la participation des bourreaux, mais bourreaux ou victimes, ni les uns ni les autres ne paraissent. (*ACD*, p. 162-163)

Tout comme la Shoah, les événements historiques saillants, ceux qui sont les mieux connus, deviennent dans cet univers les points de cristallisation de tous les événements qui, en l'absence de commémoration, risquent de rester invisibles, dans l'ombre.

Cela est particulièrement évident dans le troisième volet, où une chorégraphie signée Arnie Graal représente un événement, encore une fois jamais nommé de façon explicite, mais qu'on identifie 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, [...] 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, une multitude de ses habitants fuyant les uns vers les autres, telles des abeilles dont on aurait enfumé la ruche. (*ACD*, p. 63-64)

Le personnage de Samuel, danseur vedette dans la chorégraphie, voudrait ajouter au décor des éléments qui rendraient plus concrète la représentation de cet événement, notamment des fenêtres aux gratte-ciel derrière lesquelles on verrait les victimes, mais Arnie s'indigne de ce que Samuel « ait eu cette idée d'une continuelle mémoire dans la dramatique actualité du présent » (*ACD*, p. 226). L'événement pour

Arnie représente tour à tour plusieurs autres tragédies, celles nées du racisme qui ont fait des milliers de morts, celles aussi des victimes d'un autre 11 septembre, au Chili. Le chorégraphe affirme ailleurs que les corps qui tombent sont aussi les ballots humains jetés à la mer à partir d'hélicoptères militaires, ballots « venus de Santiago ou d'ailleurs » (ACD, p. 65). La représentation artistique de l'événement devient ainsi l'occasion d'une constellation toujours changeante. L'opposition de la dramatique actualité du présent à la continuelle mémoire, de façon consciente ou non, semble faire assez précisément écho à l'idée benjaminienne d'un temps hétérogène et chargé de mémoire, comme antithèse d'un temps linéaire, homogène et vide. En effet, la « continuelle mémoire » paraît désigner ici l'évocation obsessive d'une tragédie au détriment du souvenir de *toutes* les tragédies, ou alors la volonté d'inscrire l'événement dans un temps continu, cumulatif, à la représentation duquel échapperait la compréhension d'une dimension de l'expérience qui se dérobe à toute explication linéaire de l'histoire.

Les événements intra-diégétiques et historiques sont donc bel et bien une « brèche » ouverte aussi bien dans le temps que dans la réflexion. Mais ils ne sont pas tant le point d'origine d'une récapitulation qu'une invitation à reconfigurer le temps et à viser cette saisie d'un moment qui pourra faire constellation en devenant le lieu d'un amalgame d'autres événements ou expériences, comme s'il s'agissait de mettre au jour par leur biais une clé de l'enchevêtrement des destins. La perspective semble participer d'une sorte de mystique de la rédemption qui ne souffre aucun exclu, comme si Blais faisait sienne l'idée de Benjamin selon laquelle « de tout ce qui jamais advint rien ne doit être considéré comme perdu pour l'Histoire¹⁶ », parce que la rédemption exige une remémoration intégrale du passé, et que, en ce sens, toutes les actions, tous les événements, petits ou grands, doivent être consignés.

16. Selon la traduction, proposée par Michael Löwy, de la thèse III. Voir M. Löwy, *op. cit.*, p. 41.

Événements poétiques

Dans cet esprit, ma dernière catégorie d'événement relève d'une hypothèse interprétative; elle renvoie à un mécanisme narratif que je nommerai « événement poétique ». Je m'inspire ici de la proposition de René Audet, selon laquelle il y aurait événement dans le moment fondateur d'une narrativité, en tant que moment où ça advient, où ça bascule, et où surgit la virtualité narrative de ce qui peut se construire sous forme de récit¹⁷. Il y aurait, en fait, narrativité dans cette virtualité même dès lors qu'elle est saisie comme telle. Dans l'esprit de la quête d'un temps qualitatif, motivée par l'idéal d'une remémoration intégrale, je propose que le récit se fait lui-même événement lorsqu'il fait advenir à l'existence des figures qui renvoient à des êtres anonymes, oubliés. La stratégie consiste à ouvrir une brèche par la fiction, en substituant des personnages fictifs à ces êtres réels, qui auraient dû figurer dans la remémoration. La voix narrative inscrit ainsi au sein de la réflexion poétique une quantité de récits virtuels. Nous avons affaire ici à la simple esquisse d'êtres disparus, évoqués par quelques traits, et associés à des personnages historiques réels, comme s'il s'agissait ainsi de leur donner plus de vraisemblance. Lourdes de virtualités narratives, ces esquisses invitent à établir de nouvelles filiations, et ainsi à reconfigurer autrement le temps.

Les exemples sont nombreux; je me contente d'en évoquer deux ici tirés de *Soifs*, et qui concernent des artistes ou des poètes dont on aurait perdu la trace. Le premier vient d'un passage très bref, qui illustre bien le mécanisme et la sorte de jeu de trompe-l'œil qui le caractérise. Il est question d'un poète inconnu du XIX^e siècle, qui se nomme Thomas, et que l'on entrevoit à travers « une brume dans laquelle oscillent soudain tous les cris et tous les signes, [une brume qui] supprime toute trace du défunt » (*S*, p. 276). Or, ce poète est présenté comme un « ami » de Keats, ami mort en 1818, soit l'année du décès du frère de Keats, qui

17. René Audet, « La narrativité est affaire d'événement », *Jeux et enjeux de la narrativité dans les pratiques contemporaines (arts visuels, cinéma, littérature)*, Paris, Dis voir, 2006, p. 7-35.

s'appelait justement Thomas. Mais Thomas, le poète, mort à 17 ans, est un marin perdu en mer, alors que Thomas Keats a succombé à la tuberculose à 19 ans. En somme, par l'emprunt du nom d'un être ayant existé, la narration superpose partiellement son personnage inventé à un être réel, comme s'il s'agissait de lui prêter ainsi des contours plus précis et de « préserver » son souvenir en l'attachant à des faits et à des êtres que l'histoire a consignés. Le personnage de Mélanie se livre à une stratégie semblable lorsqu'elle invente la lignée des Anne Amélia oubliées et en fait le symbole des femmes musiciennes qui, dans l'histoire, n'ont pu accéder à la renommée. Ces Anne Amélia s'appellent tantôt Puccini, tantôt Mendelssohn, tantôt Vivaldi, et elles ont été victime d'un frère qui avait parfois « usurpé leurs compositions ». Elles ont été violoniste virtuose, chef d'orchestre, maître de chapelle dans les couvents. Mélanie se demande quand elle entendra les œuvres d'Anna Amélia, « un fragment retrouvé dans un monastère, un couvent, un fragment si ténu qu'elle l'entendrait à peine » (*S*, p. 193-194). Au sein de la réflexion poétique, ce sont en effet ces fragments si ténus qu'on les entend à peine qui agissent comme des micro-événements et qui ouvrent de nouveau sur une somme de reconfigurations potentielles.

L'événement de l'interprétation

À cet égard, si l'événement d'une narrativité et la réalisation de ses virtualités dépendent de la saisie qu'on en fait, ne pourrions-nous pas dire aussi que virtuellement l'interprétation est événement? Dans des textes comme ceux de Marie-Claire Blais (notamment), où le sens est à dégager à partir de la prise en compte d'une irréductible ambiguïté, c'est l'interprétation qui libère les virtualités sous-jacentes, qui fait advenir, qui se fait vecteur de transformation. En ce sens, l'ambiguïté qui entoure de façon systématique le traitement des événements représentés ou évoqués ouvre sur cette virtualité interprétative, événement en puissance, lourd de configurations et de récits possibles. Ces romans invitent, pourrait-on dire en somme, à une lecture qui elle-même fait brèche dans la continuité d'un monde courant à sa perte, sur une terre dont nous savons peut-être « qu'une infime partie [est] déjà massivement anéantie » (*ACD*, p. 26). Dans cette perspective, la lecture

relève d'un enjeu éthique, voire politique; elle ouvre la possibilité d'une vision transformatrice qui, en recomposant la « continuité de la mémoire du monde » (*DFL*, p. 178), devient un moyen de résister à la « détérioration de la conscience universelle » (*DFL*, p. 179).